

KÁNON ÉS KOMPARATISZTIKA

A kánonok többszámúsága
kelet-közép-európai kontextusban

KÁNON ÉS KOMPARATISZTIKA

A kánonok többszólamúsága
kelet-közép-európai kontextusban

CANON ET LITTÉRATURE COMPARÉE

La polyphonie des canons
dans un contexte centre-est européen



CANON AND COMPARATIVE STUDIES

The Polyphony of Canons
in an East Central European Context

Szerkesztette

FÖLDES GYÖRGYI és SZÁVAI DOROTTYA

Budapest, 2019 • Gondolat Kiadó

A kötet a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával,
A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben:
közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című,
125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült.

Szakmailag bírálta
BENGI LÁSZLÓ ÉS Z. VARGA ZOLTÁN

© Szerzők, 2019

Szerkesztés © Földes Györgyi, Szávai Dorottya, 2019

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

A kiadásért felel Bácskai István
Olvasószerkesztő Gál Mihály
Tördelő Lipót Éva

ISBN 978 963 693 826 0

TARTALOM

TABLE DES MATIÈRES ■ TABLE OF CONTENTS

Előszó (Földes Györgyi – Szávai Dorottya)	9
KÁNON ÉS KOMPARATISZTIKA ELMÉLETI ÉS TÖRTÉNETI VONATKOZÁSAI / ASPECTS THÉORIQUES ET HISTORIQUES DE LA PROBLÉMATIQUE „CANON ET LITTÉRATURE COMPARÉE” / THEORETICAL AND HISTORICAL CONTEXTS OF „CANON AND COMPARATIVE STUDIES”	
JÁNOS SZÁVAI ■ <i>Les labyrinthes de la canonisation / The labyrinths of the establishment of new canons</i>	13
CHARLOTTE KRAUSS ■ <i>L'évolution historique de la littérature comparée en tant que discipline. L'enjeu de la définition des canons / Comparative studies as a discipline: The challenge of defining canons</i>	22
ISTVÁN FRIED ■ <i>East Central Europe as literary space / L'Europe Centrale et Orientale comme espace littéraire</i>	32
EKATERINA DMITRIEVA ■ <i>L'image continentale de Georges Byron : entre Canon et Mythe (pour l'épistémologie du romantisme européen) / The continental image of George Byron: between Canon and Myth (for the epistemology of European Romanticism)</i>	39
SILVIA HEGELE ■ <i>Le comparatiste et les journaux intimes féminins du XX^e siècle, une lecture au-delà des canons / The comparatist and 20th century women writers' diaries: a reading beyond the canons</i>	52
CHRISTINE BARON ■ <i>Y-a-t-il un canon de „legal novels” dans le mouvement „law and literature”? Droit et littérature / Is there any canon of „legal novels” in the movement of Law and Literature ?</i>	62

KELET-KÖZÉP-EURÓPAI KÁNONOK / EAST CENTRAL
EUROPEAN CANONS

- NÉMETH ZOLTÁN ■ *A közép-európaiság hermeneutikai fordulata.
A közép-európaiság mint történelmi, kulturális és irodalmi hagyomány /
The “Hermeneutic Turn” in Central European Studies: Central Europeanness
as a Historical, Cultural and Literary Tradition* 77
- KÁLMÁN C. GYÖRGY ■ *Kelet-Európa Magyarországon - politikai és poétikai
vonzalmak / Eastern Europe in Hungary – Political and Poetic Attractions* 85
- S. HORVÁTH GÉZA ■ *Kánon és deformáció – A formátlanság kérdése és
a deformáció eljárásai az orosz irodalomban / Canon and Deformation:
The Question of Deformity and its Methods in Russian Literature* 90
- BENYOVSZKY KRISZTIÁN ■ *Modern, irodalom, elmélet, kánon.
Jan Mukařovský esete / Modern, literature, theory, canon. The case
of Jan Mukařovský* 100
- FARAGÓ KORNÉLIA ■ *Kanonizációs stratégiák – fordításirodalmi kérdéskörök.
A modern jugoszláv próza magyar antologikus reprezentációja /
Canonization Strategies – Issues of Translation-Literature. The Hungarian
Anthological representation of modern Yugoslavian prose* 110
- TOLDI ÉVA ■ *Transzlingvális tapasztalat német–magyar–szerb kulturális
kontextusban / Translingual Experience in a German, Hungarian
and Serbian Cultural Context* 121
- LADÁNYI ISTVÁN ■ *Jugoszláviai magyar irodalom-tankönyvek és az
irodalmi kánon / Yugoslavian Hungarian Literature Textbooks
and the Literary Canon* 133
- PÁLFALVI LAJOS ■ *A nagyregény, amint rombolja önmagát.
Jerzy Andrzejewski: Pempő / The novel as it destroys itself.
Jerzy Andrzejewski: The Pulp* 148

MODERNSÉG, KÁNON, KOMPARATIVITÁS /
MODERNISM, CANON, COMPARATIVITY

- KOVÁCS GÁBOR ■ *Kánonok konfliktusa a regényben. A saját szöveghagyományát
megteremtő mű (Gárdonyi Géza: A láthatatlan ember) / Conflict
of Canons in the Novel. The Literary Work that Creates its Own Textual
Tradition (Géza Gárdonyi: The Invisible Man)* 159

PAPP ÁGNES KLÁRA ■ <i>Ady képalkotásának baudelaire-i vonásai / Baudelaire's influence on Ady's poetic images</i>	171
ARANY ZSUZSANNA ■ <i>Kosztolányi Európa-képe / Kosztolányi's ideas about Europe</i>	182
BÚS ÉVA ■ „A fele csoda és a fele móka”: <i>A Pendragon legenda helye az európai regénykánonban / „Half-miracle, half-fun”. The place of The Pendragon Legend in European Canon</i>	192
PATAKY ADRIENN ■ <i>Kanonizáló gesztusok és lírai (ön)szemlélet. Nemes Nagy Ágnes irodalomfelfogásáról vallomásai és levelei tükrében / Canonizing gestures and lyrical (self) approach in Ágnes Nemes Nagy's confessions and letters</i>	207
BURJÁN ÁGNES ■ <i>Apokrif a kánonban – Pilinszky Apokrifjének rilkei szöveghagyománya / Apocrypha in the canon – The Rilkean textual tradition in Pilinszky's Apocrypha</i>	217
SZMESKÓ GÁBOR ■ <i>Pilinszky Weilt olvas / Reading Weil by Pilinszky</i>	226

KORTÁRS MAGYAR KÁNONOK EURÓPAI,
KELET-KÖZÉP-EURÓPAI ÉS KOMPARATÍV VETÜLETBEN /
CONTEMPORARY HUNGARIAN CANONS
IN EAST CENTRAL EUROPEAN AND COMPARATIVE
PERSPECTIVE

MÁRJÁNOVICS DIÁNA ■ „A szuper-realizmus hitelessége”. <i>A Pontos történetek, útközben olvasatainak kanonizációs stratégiái / “The Authenticity of Super-realism” Canonization Strategies of Interpretations in the Case of Pontos történetek, útközben</i>	239
GÖRÖZDI JUDIT ■ <i>Esterházy Péter a közép-európai irodalmi kánonban – a szlovák példa / Péter Esterházy in the Central European literary canon – a Slovak example</i>	251
KOVÁCS ÁRPÁD ■ <i>A javított kiadás mint prózamű. A Hasnyálmirigynapló poétikájához / The Corrected Version as a Prosaic Work Notes on the Poetics of Hasnyálmirigynapló (Pancreas Diary)</i>	261
MAYER LISA ■ <i>A passió stációi. Krasznahorkai László műveinek német nyelvű recepciójáról / The stations of suffering. About the German reception of László Krasznahorkai's works</i>	273
BÁNYAI ÉVA ■ <i>Kanonizált dadogástörténetek / Canonized Stuttering Stories</i>	280

- FÖLDES GYÖRGYI ■ *Show. Klasszikus és modern európai műfaji minták
Borbély Szilárd drámáiban / Show. Classical and modern genre patterns
in Szilárd Borbély's dramas* 289
- KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN ■ *Vonatút a világirodalomba.
Borbély, Kafka, Kosztolányi / Train Travel to the World Literature
Borbély, Kafka, Kosztolányi* 296
- RUDAŠ JUTKA ■ *A Tolnai-szövegvilág normativitása és kanonizálása /
The Normative Status and the Canonisation of Tolnai's Universe* 304
- VISY BEATRIX ■ *„melyik a csont és melyik a márvány” – A Világpor
két kiadásáról, avagy homo totus a malomban / „which is of bone
and which is of marble?” – on the two Editions of Világpor,
or Homo Totus in the Mill* 312
- SZÁVAI DOROTTYA ■ *Egy műfaji kánon történetéről: az elégiáról kortárs
magyar összefüggésben / On the History of a Genre's Canon:
Hungarian contemporary versions of the elegy* 320

ELŐSZÓ

A kötet egy többnyelvű nemzetközi konferencia előadásait gyűjti egybe, melyet *Kánon és komparatiztika. A kánonok többszólamúsága kelet-közép-európai kontextusban* címmel az NN-12579 számú komparatiztikai kutatócsoport rendezett a Pannon Egyetemen 2019 májusában.

A konferenciakiadvány az irodalmi kánonképződés irodalmi, irodalomtörténeti és metakritikai aspektusainak összefüggéseit járja körül komparatív vetületben. Aból indul ki, hogy az olyan fogalmak, mint az európai, közép-európai vagy kelet-közép-európai irodalmak, csakúgy, mint a regionális irodalmak voltaképpen diszkurzív konstrukciók úgy a szépirodalmi szövegekben, mint a róluk szóló reflexív gondolkodásban.

Elsősorban a modernség irodalomtörténeti paradigmájában igyekszik tetten érni a magyar és közép-európai irodalmi kánonok együttmozgását mint az európai modernségparadigmát újraolvasó hagyományt. Többek közt arra a kérdésre keresi a választ, hogy a magyar irodalomba integrálódó modernség mint európai paradigma miként hozza létre a maga „saját” diskurzusait az „idegen” hagyományból. Továbbá, hogy mi-
ben áll a magyar modernségnek a – geokulturális szituáció által fölerősített – többszólamúsága, avagy miként teremti meg a magyar irodalmi modernség a maga európai, illetőleg közép-európai identitását az európai hagyománnyal folytatott dialógusában.

A kötet egyrésztől feltárja, hogyan olvasódnak, íródnak át, értelmeződnek szüntelenül újra, vagy éppen íródnak szét az európai irodalom kanonikusnak számító művei a magyar és a kelet-közép-európai szépirodalmi hagyományban. Másrésztől arra keres lehetséges válaszokat, hogy miként íródnak be a magyar és kelet-közép-európai szerzők irodalmi produkciói az európai irodalomba.

A *Kánon és komparatiztika* a kánonképződés komparatív folyamatainak vizsgálatát kiterjeszti a műfordítás irodalmi és metanyelvi hatásának problémájára is: azt a kérdést kívánja történeti és elméleti vonatkozásban végiggondolni, hogy a magyar és a regionális (mű)fordítói hagyományok a kérdéses irodalomtörténeti paradigmákban mennyiben rajzolják át az irodalmi szövegtereket, illetve az olvasási kultúrát, a különféle irodalmi/nyelvi és tudományos/metanyelvi kánonokat.

A kiadvány kérdéseinek sorába tartozik kanonikusnak számító szépirodalmi művek olvasatainak összehasonlító vizsgálata közép-európai kontextusban, valamint egyes nemzetekhez, régiókhoz köthető elméleti, „kritikai” iskolák egymással párbeszédben álló, illetve elkülönülő értelmezéseinek összevetése.

A kötet négy tematikus fejezetből áll, melyek az alábbi kérdések mentén rendeződnek el: *Kánon és komparatiztika elméleti és történeti vonatkozásai, Kelet-közép-európai kánonok, Modernség, kánon, komparatiztika, Kortárs magyar kánonok európai, kelet-közép-európai és komparatív vetületben.* A tanulmánygyűjtemény az utóbbi évtizedben megújult és aktivizálódott magyarországi összehasonlító irodalomtudományi kutatások újabb eredménye.

Földes Györgyi – Szávai Dorottya

KÁNON ÉS KOMPARATISZTIKA
ELMÉLETI ÉS TÖRTÉNETI
VONATKOZÁSAI



ASPECTS THÉORIQUES
ET HISTORIQUES DE LA
PROBLÉMATIQUE „CANON ET
LITTÉRATURE COMPARÉE”



THEORETICAL AND HISTORICAL
CONTEXTS OF „CANON AND
COMPARATIVE STUDIES”

JÁNOS SZÁVAI

LES LABYRINTHES DE LA CANONISATION

Le canon est important. Le canon est nécessaire. Le canon est essentiel. Je pourrais même vous dire que le canon est canon. Ou alors le canon est faux, le canon est superflu, le canon est autoritaire, le canon est à abattre. Soit. Mais comment se fait la canonisation ? Quel est le processus qui mène à la naissance, ou alors à la modification, ou à la destruction des canons ?

Pour les canons bibliques, nous voyons plus ou moins clair. Pour que le texte biblique puisse être considéré comme une écriture sainte, plus exactement : comme l'écriture sainte, c'est-à-dire l'expression de la volonté de Dieu, il faut qu'une institution, c'est-à-dire l'Église, une église fasse le tri dans le corpus à sa disposition. Nous connaissons les étapes de ce travail, et les actes qui ont conduit à la différenciation entre les Bibles juive, catholique et protestantes. Une fois la discussion terminée le texte est figé, il est fini, impossible à changer. Ainsi le concile de Laodicée établit, en 360, la liste des livres canoniques et interdit l'usage de tout ce qui est hors du canon. On peut donc dire que la canonisation a deux versants, le positif, établissement d'une catalogue, et un négatif, tout aussi important que le positif, le refus, l'interdiction de tout ce que certains, les hérétiques, voudraient faire rentrer dans le canon.

Il y a un aspect de la canonisation biblique qu'il faut absolument mentionner ici, c'est la problématique de la traduction. Ce qui est étonnant c'est que l'influence du texte n'est point réduit par le passage d'une langue à l'autre. La christianisation de l'Europe, puis des Amériques se font indépendamment de la langue du texte biblique utilisée ici ou là. Il n'est point nécessaire d'entrer dans les détails, j'indiquerais simplement le rôle décisif de la traduction en latin de Saint-Jérôme de 382 à 405, celui de Martin Luther en allemand de 1534, la Bible anglaise *The authorised version* ou *King James Version* (1604–1611), et enfin la Bible hongroise, une bible protestante de Gáspár Károli datée de 1590. Chacun de ces textes a son importance non seulement dans l'histoire religieuse, mais tout aussi bien dans les littératures en question.

J'arrive ainsi à la problématique qui nous occupe, celui des canons littéraires. Il y a tout d'abord ce qu'Hyppolite Taine appelle le canon d'Alexandrie.¹ Sans entrer dans les polémiques autour de ce terme, la discussion sur les dates, nous constatons qu'un certain consensus, et même un consensus plutôt stable est constitué dans ce que nous appelons l'Antiquité. Tout d'abord en ce qui concerne la littérature grecque, puis en ce qui concerne la littérature de langue latine. La liste est établie grosso modo par des clercs et des philologues d'Alexandrie au IV^e siècle. Liée à l'école, aux études dites classiques, cette liste a eu la vie extrêmement longue. On peut remarquer que ce catalogue présente une liste en dent de scie, il privilégie certaines périodes et certains endroits, comme Athènes au IV^e siècle avant JC, ou alors Rome au I^{er} siècle avant JC. Une autre caractéristique du canon antique est la pérennisation des formes et des genres littéraires.

Ce canon est fait de textes en grec et en latin. La culture humaniste n'utilise que ces deux langues-là. L'apparition des langues nationales en Europe va donc complètement changer la donne. Il s'agit surtout de langues néolatines et de langues germaniques. La multiplication des langues nationales fait voler en éclat ce qui est resté vivant pendant de longs siècles. Autour de Dante, autour de Shakespeare, autour de Cervantes, autour de Jean Racine, autour de Goethe nous voyons la naissance de littératures nationales, l'italienne, l'anglaise, l'espagnole, la française, l'allemande. Autant de langues, autant de littératures. Ce qui provoque la naissance de la discipline dont nous sommes représentants, la littérature comparée.

Un des pionniers de la littérature comparée est le Hongrois, d'origine allemande, Hugo von Meltzl qui publie entre 1877 et 1888 à Kolozsvár où il est professeur, une revue, les *Cahiers de Littérature comparée*. C'est une revue polyglotte. Meltzl s'y attaque au problème de la multiplication des langues en inventant le Dekaglottisme. Le Dekaglottisme selon Meltzl est un catalogue de dix langues, celles que le comparatiste considère comme des langues de civilisation. En voici la liste : l'allemand, l'anglais, l'espagnol, le français, l'italien, le hollandais, le portugais, l'islandais, le suédois, le hongrois, ainsi que le latin. Liste bien discutable car il y manque terriblement le russe, ainsi que les autres langues slaves, et il y manque également la langue de Kierkegaard, le danois, ainsi que celle de Henrik Ibsen, le norvégien. Il y manque également Miczkiewicz et le polonais, et surtout la langue de Pouchkine, de Gogol, de Dostoïevski, de Tolstoï, le russe.

Si je parle de cette liste, plutôt bizarre et même ridicule, de Meltzl c'est qu'il rend évident et visible la difficulté de la constitution de canons littéraires après grec et après latin. Il n'y a plus de Pentecôte, le miracle de la compréhension ne se reproduira plus. A chacun donc son petit canon maison. Ou alors, en suivant l'idée de Goethe, l'acceptation de l'idée d'une littérature mondiale, et la lutte acharnée pour faire rentrer son poulain dans l'équipe, je veux dire le catalogue de la *Weltliteratur*. Lors de ces

¹ Taine, H. : *Les origines de la France contemporaine*. Paris, 1892, Hachette, p. 8.

combats les grandes langues sont dans une situation avantageuse, ainsi le français, l'allemand, l'anglais et l'espagnole occupent pratiquement la totalité du terrain. Pour les autres, j'y viendrai plus tard, il faut des intermédiaires qui les laissent entrer masquées dans le domaine dont nous parlons.

Une autre problématique du canon après-Antiquité est bien illustrée par la querelle en France des Anciens et les Modernes entre 1563 et 1715. Cette querelle entre les tenants de la tradition et les champions de la nouveauté est le modèle d'un combat qui va se répéter plusieurs fois dans le domaine des lettres. On assiste au même phénomène au début du XX^e siècle avec l'apparition des mouvements d'avant-garde, ou alors avec la prépondérance du terme nouveau. *Új versek, Neue Gedichte*, c'est-à-dire *Nouvelle poésie*, c'est le titre donné en 1906 par Ady Endre, et en 1907 par Rainer Maria Rilke à leur premier volume de poésie. Débat éternel, sans solution. Un mot d'István Széchenyi, dans son ouvrage intitulé *Hitel (Crédit)*, nous suggère d'éviter le débat autour de la nouveauté.² L'ancien n'est pas à rejeter uniquement parce qu'il est ancien, car il peut être mauvais, mais il peut être également bon, et le neuf n'est pas à être considéré comme bon, rien que pour sa nouveauté car il peut être bon, mais il peut être également mauvais. Mais quoi qu'il en soit, la réécriture se trouve toujours au centre du débat littéraire. Les hommes racontent depuis toujours deux histoires, lisons-nous dans une des grandes nouvelles de Jorge Luis Borges, *L'évangile selon Marc* : la première est l'histoire de celui qui s'en va, fait le tour du monde, et rentre finalement chez lui, la deuxième est l'histoire de celui qui est trahi par les siens et qui est mis à mort par une foule hostile. Ulysse et Jésus donc. Et dans une phrase à la portée plus large, Borges ajoute : « Toute langue est un alphabet de symboles. »³

Pour les tenants de la tradition classique, la solution est simple. Notre compatriote, Antal Szerb, auteur d'une *Histoire de la littérature hongroise* (1934), et auteur dans un deuxième temps d'une *Histoire de la littérature mondiale* en 1941, grand canonisateur donc, déclare en effet dans son introduction : « La littérature mondiale n'est pas si volumineux si l'on y pense. Si nous ne prenons en considération que les œuvres et les créateurs dont l'importance est vraiment mondiale, le corpus qui nous a paru infini, se réduit étonnamment vite. »⁴ Oui, mais quels sont les auteurs et quels sont les œuvres qui méritent l'adjectif important ? Ceux, bien sûr que Szerb dans son catalogue désigne. Mais comment choisit-il, selon quels critères ? Premièrement, en séparant le canon mondial des canons nationaux. Les œuvres de son canon envoient un message qui signifie non seulement pour une seule nation, mais pour le monde entier. Et une deuxième caractéristique : « les écrivains et les œuvres se fertilisent

² Széchenyi I. : *Hitel*. Budapest, 1991, Közgazdasági és Jogi Kiadó, p. 225.

³ Borges, J. L. : *L'évangile selon Marc*. In Borges, J. L. : *Le rapport de Brodie*. Paris, 1984, Gallimard, p. 79.

⁴ Szerb A. : *A világirodalom története*. Budapest, 1941, Franklin, p. 7.

mutuellement, dépassant et les frontières d'État et et les siècles. »⁵ Il s'agit donc d'un dialogue. Le dialogue est ainsi au cœur de la *Weltliteratur*.

La question de la tradition est brillamment analysée par le romaniste allemand, Ernst Robert Curtius qui introduit en même temps le terme de la littérature européenne. Dans son grand ouvrage paru en 1951, *Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Curtius démontre la continuité entre la littérature de l'Antiquité, celle du Moyen Âge et celle des temps modernes. Le thème central de Curtius est la rhétorique, et avec la rhétorique, la topologie qui contient les moyens du processus littéraire. Les topos sont des clichés ou alors des lieux communs dont la présence est continue depuis Homère jusqu'à nos jours. Curtius étudie des figures de style, des métaphores. Je citerai, au hasard, une des ces métaphores, celle qui est relative à la nourriture. Eschyle appelle ses tragédies « des tartines provenant des grands banquets homériques, et le mot satire, en latin *satura*, signifie plats mélangés. La Bible recèle de nombreuses métaphores relatives à la nourriture, nous n'en citerons qu'une, la plus célèbre, celle du fruit défendu. »⁶ Ce qui nous intéresse dans la démarche de Curtius, c'est que sa théorie est basée sur le rôle des éléments formels. Ce sont ces éléments formels qui constituent l'alphabet littéraire dont se servent les auteurs européens quel que soit la langue qu'ils utilisent pour écrire. Parmi les autres exemples de Curtius, je mentionnerai celui de la première rencontre des amoureux, thème qui est repris et brillamment analysé par Jean Rousset dans son livre intitulé *Leurs yeux se rencontrèrent*.⁷ Topos présent depuis l'histoire de Tristan jusqu'à *l'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, et que je retrouve, pour donner un exemple plus récent et dans une autre langue, dans *Libération* (*Szabadulás*), roman de Sándor Márai écrit en 1945.⁸

Il me faut maintenant retourner à la problématique des langues. Le grand linguiste français, Antoine Meillet publie en 1918 un ouvrage intitulé *Les langues dans l'Europe nouvelle* où il essaie d'analyser les conséquences de la Grande Guerre.⁹ La non-compréhension entre les peuples qui a mené à l'Hécatombe de cette guerre est dûe, au moins en partie, à la multiplicité des langues européennes, affirme le linguiste. Il faut en tirer la conséquence : réduire le nombre des langues utilisées, à deux, si possible qui seraient alors l'anglais et le français. Quelques années plus tard, Dezső Kosztolányi qui a eu en main la réédition de 1928 du livre de Meillet, publie une lettre ouverte passionnée où il refuse les propositions de Meillet, en prenant la défense des petites langues, qui sont le socle des littératures nationales et ainsi les véhicules

⁵ Szerb 1941, p. 9.

⁶ Curtius, E. R. : *La littérature européenne et le Moyen Âge*. Paris, 1956, PUF, Paris, p. 365.

⁷ Rousset, J. : *Leurs yeux se rencontrèrent*. Paris, 1988, José Corti.

⁸ Márai S. : *Libération*. Paris, 2007, Albin Michel.

⁹ Meillet, A. : *Les langues dans l'Europe nouvelle*. Paris, 1918, Payot.

de valeurs inestimables.¹⁰ La question est épineuse. Récemment, c'est le philosophe français, Alain Finkielkraut qui reprend cette problématique dans un de ses livres.¹¹ Il y justifie la prise de position de Kosztolányi.

Ce qui nous ramène au problème de la *Weltliteratur*. Il y aurait ainsi d'un côté la littérature mondiale qui intègre les sommets, et de l'autre, les littératures nationales. Donc un canon universaliste, et/ou des canons plus ou moins individuels. Ce qui rend possible les attaques plus ou moins véhémentes contre le terme lui-même et surtout contre son essence. Dans son *Between Past and Future*, la philosophe Hannah Arendt, arrivée aux Etats-Unis au début des années 1940, insiste lourdement sur un phénomène qu'elle décrit comme la lente érosion de l'autorité et dont les conséquences se font surtout sentir dans le domaine de l'éducation. Le canon, très lié à l'école, va subir des attaques dans ce sens depuis les années 1960.¹² Les Cultural Studies, et surtout les Postcolonial Studies attaquent de front le canon traditionnel. Les théories de Gayatri Spivak et d'autres reflètent évidemment les idéologies régnautes de l'époque.

Mais au lieu de parler des anticanons et anticomparatistes américains, je prendrai plutôt un exemple français. René Étiemble, professeur de littérature comparée à la Sorbonne, dans les années 1960–1970, prend le contrepied de l'opinion traditionnelle, et intègre dans le corpus toutes les littératures qui existent, en les appelant simplement Littérature. Chinois, japonais, arabe, indiens, égyptiens, la liste est bien longue. Le canon n'est autre ainsi que la Totalité, » l'ensemble de toutes les littératures, vivantes ou mortes dont nous avons gardé des traces écrites, ou seulement orales, et ce, sans discrimination langagière, politique ou religieuse. »¹³

Le propos d'Étiemble est certes absurde, mais il a le mérite d'être conséquent. Si l'on respecte l'idéologie égalitaire qui se trouve à l'arrière-plan des études du comparatiste, on ne peut arriver qu'au résultat qui est présenté par Étiemble. Qui voit d'ailleurs très bien les difficultés dûes à sa proposition. D'une part, le comparatiste qui travaille sur le corpus total est obligé de faire confiance aux spécialistes qui ont accès aux littératures moins connues, le plus souvent non-européennes. Et même en acceptant et intégrant les travaux de ces spécialistes, il est dépendant des traductions dans le cas des œuvres écrites dans une langue qu'il ne maîtrise pas. S'il y a totalité, le tri reste pourtant nécessaire. Et ici s'introduit le facteur temps. Étiemble nous propose un calcul bizarre, mais amusant, selon lequel nous avons grosso modo cinquante années à lire, c'est-à-dire, si nous ne tenons pas compte des jours de maladie et les jours de repos, 18,262 jours. « Compte rigoureusement tenu du sommeil, des

¹⁰ Kosztolányi D. : A magyar nyelv helye a földgolyón. Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz, a Collège de France tanárjához. *Nyugat*, 1930. 14. sz. pp. 81–92.

¹¹ Finkielkraut, A. : *L'ingratitude*. Paris, 1998, Gallimard.

¹² Arendt, H. : *Between Past and Future*. New York, 1977, Penguin Books.

¹³ Étiemble, R. : *Essais de littérature (vraiment) générale*. Paris, 1975, Gallimard, p. 378.

repas, des obligations et des plaisirs de la vie, du métier, estimez le temps qui vous reste à lire des chefs d'œuvre dans le seul dessein d'entrevoir ce que c'est juste la littérature. Par une générosité aberrante, je vous accorde le privilège de lire chaque jour un très beau livre parmi tous ceux qui vous sont accessibles en votre langue et dans les langues étrangères dont vous disposez, soit en original, soit en traduction. (...) Par rapport au nombre des très beaux livres qui existent qu'est-ce que les 18.262 titres ? Une misère. »¹⁴

Le long développement d'Étiemble nous prouve, me semble-t-il que le tri est absolument nécessaire, qu'un choix strict est inévitable. Une des solutions, dans l'esprit de Meltzl, serait de restreindre le canon aux textes écrits dans les langues que le créateur du catalogue possède. On évite comme cela les traductions, et on évite l'emprunt aux spécialistes. C'est le cas de Mihály Babits, auteur d'une *Histoire de la littérature européenne*, parue en 1934–1935 dont le corpus contient des œuvres en grec, en latin, puis en italien, en français, en anglais et en allemand.¹⁵ Dans son monumental *Temps et récit*, texte éminemment canonisateur, Paul Ricœur prend ses exemples, et il y en a beaucoup, uniquement dans les langues qu'il possède : le grec, le latin, le français, l'anglais, l'allemand.¹⁶ Même technique d'un autre canonisateur, George Steiner dans son *In Bluebird Castle* ou alors de Jean-Louis Backès en 1994 dans son *Histoire de la littérature européenne*. Et pour donner un exemple plus récent, Emmanuel Bouju dans son *Transcription de l'histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, ouvrage paru en 2006, analyse des romans écrits en français, en allemand, en italien, en anglais, en espagnol, en portugais, romans lus dans l'original, auquel il ajoute un Hongrois, Imre Kertész, lui seul lu en traduction.¹⁷ Mais où en sommes-nous aujourd'hui ? Y a-t-il des canons et si oui, comment se fait la canonisation ? Du côté des langues, il y a au moins deux réponses. La première est celle de Harold Bloom dans son *Western canon*, ouvrage paru en 1994 qui examine et catalogue la littérature du point de vue du lecteur qui ne lit qu'en anglais. Les grandes tendances indiquées par Bloom suivent plutôt fidèlement les canons traditionnels, mais en ce qui concerne les littératures non anglaises les choix de l'auteur sont souvent étonnants et bizarres.¹⁸ La deuxième réponse nous ramène de nouveau à Babel. Il suffit de voir le polyglottisme introduit par l'élargissement de l'Union européenne qui officialise non moins – après les quatre, puis dix-sept – vingt-quatre langues. Il est vrai que les linguistes comptent bien plus de langues en Europe, au moins une centaine.

Il me semble que la voie à suivre ne peut être que celle désignée par Curtius, l'acceptation de l'idée d'une littérature européenne. Une littérature qui fait partie d'une

¹⁴ Étiemble, 1975, pp. 29–30.

¹⁵ Babits M. : *Az európai irodalom története*. Budapest, 1973, Szépirodalmi.

¹⁶ Ricœur, P. : *Temps et récit I., II., III.* Paris, 1987–1988, Seuil.

¹⁷ Bouju, E. : *La transcription de l'histoire*. Rennes, 2006, P.U.R.

¹⁸ Bloom, H. : *The Western canon*. New York, 1995, Riverhead.

culture européenne, Rome et Jérusalem, comme le dit Lev Chestov, une continuité depuis les Grecs jusqu'aujourd'hui. Un canon qui n'est point la somme des canons nationaux. Un canon en plein mouvement, modifiable et souvent modifié, mais dont l'essentiel, le noyau est résistible. Mais selon quels critères établir le catalogue ? Quels sont les œuvres à y introduire ? Et qui a l'autorisation de faire le tri ?

Certains pensent qu'il n'y a point de canons acceptés par tout le monde, mais qu'il y a des canons parallèles. C'est le point de vue de Mihály Szegedy-Maszák et d'András Veres qui ont dirigé une grande synthèse sur la littérature hongroise, intitulée *Histoires de la littérature hongroise*.¹⁹ Il y en aurait donc plusieurs. Je retrouve la même idée chez Witold Gombrowicz dans son livre d'interview intitulé *Testament*. Pour le grand écrivain polonais, les lecteurs ne représentent plus un corps homogène, car la littérature est scindée en tendances : il y a des romans catholiques, des romans marxistes, des romans existentialistes etc. et chaque tendance possède sa propre troupe de lecteurs.²⁰ J'y ajouterai qu'il peut y avoir des canons géographiques selon le lieu où le canon est créé. La canon de Londres diffère de celui de Madrid, celui de Madrid du canon de Barcelone, le canon de Paris du canon de Budapest etc. Le poids du lieu tend à modifier la liste, car chacun essaie d'y introduire un ou plusieurs de ses compatriotes.

J'arrive enfin à la problématique de la canonisation. Qui sont les acteurs du processus ? Premièrement - déjà Curtius en parle, depuis le Moyen Âge, c'est l'école, l'école depuis les premières classes jusqu'à l'Université. Il y aussi des institutions qui y travaillent, comme les Académies, par exemple. Il y a ensuite les revues littéraires, les critiques littéraires et il y a les éditeurs et les foires du livre. Il y a aussi les écrivains eux-mêmes qui émettent souvent et bien volontiers des opinions visant à influencer la canonisation. Il y a bien sûr les lecteurs qui ont depuis peu un nouvel outil à leur disposition, la possibilité de publier leurs commentaires sur les sites des grands distributeurs, comme la FNAC ou l'Amazon. Et il y a aussi le pouvoir politique, surtout dans les pays de régimes plus ou moins autoritaires qui pense que le canon littéraire peut être un atout dans la lutte qu'il mène pour asseoir sa manière de penser dans la société. Derrière tout cela il se trouve une idée - idée dans le sens platonicien -, l'idée de l'œuvre idéale qui contient un message audible dans le monde entier.

Quelle peut-être cette idée ? Martin Heidegger, dans un très bel essai dans son volume intitulé *Holzwege*, consacré à Hölderlin et à Rilke, décrit notre monde comme un lieu sans Dieu, un lieu d'où non seulement Dieu, mais même l'idée de Dieu est absent. Pourtant le trésor, l'espoir existe, mais il est enseveli au fond d'un ravin. Mais nous n'en savons rien. C'est ici que le poète intervient : il est le seul capable de sentir

¹⁹ Szegedy-Maszák M. - Veres A. (dir.) : *A magyar irodalom története*. Budapest, 2007, Gondolat.

²⁰ Gombrowicz, W. : *Testament*. Paris, 1968, Pierre Belfond.

et de retrouver, non pas le trésor, mais au moins sa trace, et de nous transmettre par ses écrits ce qu'il en sait.²¹

Ou alors une autre approche, les situations limites décrites par Karl Jaspers. Il y a dans notre vie des apories, des situations désespérément sans solution, des moments où nous nous heurtons à un mur impossible à escalader. Ce sont la problématique du temps, celles de la maladie, de la mort, du péché, les seuls thèmes qui méritent d'être traités par la littérature.²² Un troisième exemple est celui de Imre Kertész. Le point de départ de Kertész est également un monde d'où Dieu est absent. Mais comment vivre et survivre, comment garder notre humanité s'il n'y a personne qui nous scrute, qui soit témoin de notre histoire ? Il faut absolument, il nous est impérativement nécessaire que notre histoire puisse être relatée, c'est la raison d'existence du roman. C'est l'esprit du récit, une expression empruntée à Thomas Mann qui sert alors de demiurge pour que l'histoire, tout d'abord évidemment l'histoire d'Auschwitz, puisse être racontée.²³ Mais ce que je fais ce n'est que le contournement du phénomène de la canonisation. Les facteurs énumérés participent certes au processus, mais il est difficile sinon impossible de dire dans quelle mesure. La canonisation est une *satura*, un plat mélangé. Le travail des éléments différents est parfois visible, plus souvent invisible, le résultat est souvent logique, parfois parfaitement étonnant. C'est ici que je voudrais évoquer le point de vue de Ernő Kulcsár Szabó qui considère que la question est avant tout une question de langage. « Le langage de la littérature n'est point une langue travaillée (mise en vers, représentation ou mise en forme) car il unit dans un seul acte tout ce qu'il concerne de façon à ce que la chose ne puisse être séparée de sa forme langagière. S'il y a ici chose c'est qu'elle n'est présente que comme langue. » Puis il ajoute : « La question la plus passionnante, c'est ce qui arrive quand une œuvre ouvre de façon inattendue un mode d'autocompréhension en jetant une lumière neuve sur le canon littéraire contemporain. Un tel moment prouve de nouveau le caractère non influençable des canons. Il serait difficile de le prouver, mais je pense que c'est le caractère principal des canons. »²⁴

Le phénomène dont Kulcsár Szabó parle, concerne surtout les gestes d'influence de la politique par rapport à quoi le canon garde le plus souvent son indépendance. Pour finir, je voudrais soulever encore un point, de nature différente : le jeu d'influence à l'intérieur de l'espace centre-européen. Le canon *Weltliteratur* en Hongrie est plutôt incertain en ce qui concerne le présent et le passé récent. Et surtout en ce qui concerne les littératures de nos voisins, les Serbes, le Tchèque, les Polonais, les

²¹ Heidegger, M. : Dichter vozu? In *Holzwege*. Frankfurt am Main, 1964, V. Klostermann.

²² Jaspers, K. : *Introduction à la philosophie*. Paris, 1965, 10/18.

²³ Kertész I. : Tábork maradáósága. In Kertész I. : *A száműzött nyelv*. Budapest, 2001, Magvető.

²⁴ Kulcsár Szabó E. : Az irodalmi kánonok befolyásolhatatlanok. Könyvesblog, 2015. márc. 18. https://konyves.blog.hu/2015/03/18/kulcsar_szabo_erno_az_irodalmi_kanonok_befolyasolhatatlanok

Roumains. Contrairement à la logique, il est pratiquement exclu qu'un texte de ces littératures soit intégré directement, c'est-à-dire par l'apparition du texte en question en traduction hongroise. Il lui faut un intermédiaire. Je pourrais donner de nombreux exemples. Danilo Kiš perce en Hongrie après avoir été canonisé en France. Idem dans le cas de Witold Gombrowicz qui ne soit reconnu en Pologne qu'une fois sa réputation soit établie en Allemagne et surtout en France. Le cas de Milan Kundera est plus compliqué, modestement présent tant qu'il n'est qu'un auteur tchèque, il devient un auteur incontournable après son passage de son pays natal en Europe occidentale. La réception d'Imre Kertész est encore plus surprenant, car il s'agit d'un écrivain de langue hongroise. Kertész doit attendre une quinzaine d'années après la publication d'*Être sans destin* en 1976 pour qu'il soit enfin reconnu comme un auteur de premier plan, et ceci en très grande partie grâce à son succès en Allemagne. L'arrivée de Sándor Márai en Pologne n'est compréhensible qu'à la lumière de son succès inattendu juste après sa mort, d'abord en Italie, puis et surtout en Allemagne.

Ce genre de canonisation où les auteurs qui écrivent dans une petite langue n'arrivent au canon d'une autre petite langue que par un détour, c'est à dire par un passage dans l'espace d'une grande langue – une langue à la mode, cette canonisation existe depuis longtemps. C'est de cette façon là que trois grands auteurs du XIX^e siècle : Kierkegaard, Ibsen et Strindberg sont canonisés après avoir été intégrés par le canon allemand.

La canonisation est un processus labyrinthique. Le chemin le plus court est barré, il faut faire des détours souvent compliqués, et il n'y a aucun raison pour que cette situation change. Il ne faut pourtant pas cesser nos efforts pour que le canon puisse s'enrichir par les meilleurs produits de la région dont nous sommes les représentants, le centre de l'Europe.

CHARLOTTE KRAUSS

L'ÉVOLUTION HISTORIQUE DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE EN TANT QUE DISCIPLINE

L'enjeu de la définition des canons

1. QUE DOIVENT LIRE LES COMPARATISTES ?

Depuis les débuts de la littérature comparée, au XIX^e siècle, une des questions fondamentales que les théoriciens de la discipline se posent est celle du canon : quelles œuvres sont susceptibles d'être au centre des recherches menées au sein de la discipline ? Et y aurait-il, au contraire, d'autres œuvres qu'il conviendrait d'éviter ? Chaque définition de corpus, chaque réflexion sur les choix respectifs en disent long sur la compréhension de la discipline elle-même, les chercheurs pouvant s'ouvrir sur le monde ou bien se replier sur une vision conservatrice parfois teintée de nationalisme. En 2005, un petit livre destiné aux étudiants comparatistes germanophones a prouvé toute l'actualité de cette éternelle question des canons. Sous le titre *Was sollen Komparatisten lesen ?* (« Que doivent lire les comparatistes ? »), Dieter Lamping et Frank Zipfel¹ proposaient alors une sorte de guide des bonnes lectures qui, outre des références critiques et théoriques jugées indispensables, offrait une longue liste de titres choisis, selon les auteurs, parmi la *Weltliteratur*, la « littérature mondiale ». Cette énumération de titres ressemble fortement aux listes de lecture dactylographiées aussi longues qu'intimidantes que les départements de philologie distribuaient autrefois aux étudiants de premier semestre. Sous forme d'un livre, marqué du sigle d'un respectable éditeur scientifique, la liste proposée par Lamping et Zipfel déclencha toutefois une vague de critique assez virulente à laquelle les deux auteurs ne s'attendaient peut-être pas, même s'ils l'avaient probablement attisé par leur préface. Cette dernière rapprochait en effet la conception de l'ouvrage d'une définition qualitative de la *Weltliteratur* : les deux auteurs entendaient offrir aux jeunes comparatistes le meilleur de la littérature mondiale.

¹ Lamping, D. – Zipfel, F. : *Was sollen Komparatisten lesen?* Berlin, 2005, Erich Schmidt Verlag.

Le long compte rendu de l'ouvrage que Wolfgang Schamoni, professeur d'études japonaises, publia en 2016², résume bien la critique adressée à Lamping et Zipfel : Schamoni pointe le choix incohérent des rares textes asiatiques cités par la liste (une seule œuvre chinoise, une page mal composée de livres japonais etc.), mais il révèle surtout que ces quelques entrées cachent mal l'eurocentrisme fondamental d'un ouvrage qui prétend recenser la littérature mondiale. « Au fond », résume-t-il, « nous nous retrouvons face au canon de la bourgeoisie intellectuelle allemande du XIX^e siècle, guère corrigé et prolongé pour ce qui concerne le XX^e siècle. »³ Un peu plus loin,⁴ il suggère qu'« il aurait sans doute été plus raisonnable et plus honnête de laisser de côté l'Asie et l'Afrique et de parler uniquement de 'littérature occidentale' ». « Il convient d'ajouter à ceci un point supplémentaire souvent souligné sur les plateformes critiques ou de vente sur internet : la sous-représentation des autrices dans l'ouvrage est flagrante. Ainsi que le note un commentaire, la liste des vingt œuvres définies comme « indispensables » ne cite aucune œuvre écrite par une femme, mais uniquement des textes « de provenance européenne (de Homère à Joyce), [écrit par] des hommes blancs ».⁵

2. LE XIX^e SIÈCLE OU : QUELLES LITTÉRATURES NATIONALES FONT PARTIE DU CANON ?

L'ouvrage de Lamping et Zipfel n'est qu'un exemple parmi d'autres montrant que pour la littérature comparée, la question des canons n'a jamais perdu de son actualité. Afin de comprendre la longévité de cette discussion, il paraît judicieux de revenir à ses lointaines origines et de considérer les réflexions des premiers théoriciens qui ont mené à la création de la littérature comparée comme discipline universitaire dans le monde occidental, à la fin du XIX^e siècle. La condition *sine qua non* pour cette émergence est celle d'une composition de la littérature mondiale par différentes littératures nationales. Cet ordre synchronique – qui, en Europe, prend la suite d'une distinction jusque-là essentiellement diachronique des littératures anciennes et modernes – s'impose avec la définition politique des États comme « nations » au tout début du XIX^e siècle. Il ouvre le chemin vers la comparaison mais aussi vers un choix des littératures nationales qui, selon tel ou tel théoricien de l'époque, mériteraient la prise en compte voire qui rentraient en concurrence avec d'autres littératures perçues comme plus ou moins prestigieuses. À l'époque, la considération presque exclusive de la littérature européenne, qui est aujourd'hui reprochée aux deux auteurs

² Schamoni, W. : Lamping/Zipfel : Was sollen Komparatisten lesen ? (compte rendu). *Japonica Humboldtiana* 2016, n⁰¹⁸, pp. 239–250 [ici et par la suite ma traduction, Ch. Kr.].

³ Schamoni 2016, p. 242.

⁴ Schamoni 2016, p. 245.

⁵ Commentaire du 15/12/2006 par William Tanner sur <https://www.amazon.de/gp/product/3503079548>.

de l'ouvrage cité en entrée, s'explique encore essentiellement par le savoir disponible – même si certaines informations sur les littératures extra-européennes étaient déjà connues, comme le prouve par exemple l'intérêt que Goethe apportait aux littératures persane et chinoise.

Pour la littérature comparée, l'une des premières cellules d'innovation est le groupe de Coppet. Même si le « groupe » ne s'est jamais désigné comme tel (le terme « groupe de Coppet » est une invention des années 1930), le cercle d'amis réunis de façon plus ou moins régulière autour de Mme de Staël dans sa résidence près du lac Léman joue un rôle central pour l'historiographie de la littérature européenne et la constitution d'une pensée comparatiste. L'esprit profondément cosmopolite du cercle et les discussions entre des personnes venant de pays européens différents (et notamment des espaces germanophones et francophones) contribuèrent en effet à la naissance d'ouvrages théoriques établissant progressivement un premier canon comparatiste.

Ainsi, Mme de Staël elle-même soumit à la discussion de ces amis des pages de ce qui deviendra *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), un ouvrage dont l'innovation consiste à prendre en compte le contexte politique et social de la littérature, mais aussi, d'un point de vue géographique, le « Nord de l'Europe », soit les littératures allemandes et anglaises⁶. Un autre ouvrage né dans le même cercle, mais moins connu de nos jours, est *De la Littérature du Midi de l'Europe*, publié en 1813 par l'économiste et historien suisse Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi (1773–1842), un hôte assidu à Coppet.⁷ L'ouvrage, qui se compose de quatre tomes volumineux (chacun compte plus de 400 pages), constitue l'une des premières tentatives d'écrire une histoire de la littérature européenne. Dans l'ordre, Sismondi se consacre à la « littérature des Arabes », aux troubadours et à la littérature provençale, à la littérature française médiévale et enfin aux littératures italienne, espagnole et portugaise. Une partie supplémentaire que l'auteur comptait consacrer aux littératures du Nord ne vit jamais le jour.⁸ Alors même qu'il dresse des frontières assez nettes entre les différentes littératures, l'ouvrage dépasse la vision nationale, ce dont témoigne l'introduction qui précède les précis historiques. L'auteur y incite clairement les lecteurs français à s'intéresser aux littératures étrangères : « C'est

⁶ En 1799, le poète Charles-Julien Lioult de Chênédollé raconte ainsi le procès de rédaction de l'ouvrage à Coppet : « Mme de Staël s'occupait alors de son ouvrage. Elle mettait sur le tapis, à dîner, ou le soir dans le salon, l'argument du chapitre qu'elle voulait traiter, vous provoquant à causer sur ce texte-là, le parlait elle-même dans une rapide improvisation, et le lendemain, le chapitre était écrit. » (Cité d'après Hofmann, É. – Rosset, F. : *Le groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*. Lausanne, 2005, Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 39.)

⁷ Sismondi, J. C. L. S. de : *De la littérature du midi de l'Europe* [1813]. 4 t., Paris, 1829, Treuttel et Würtz.

⁸ Voir son annonce dans Sismondi 1829 : Avertissement, t. 1, p. II, ainsi qu'à la fin de son Introduction, t. 1, p. 11.

demeurer dans un état de semi-connaissances, que de s'arrêter à l'étude de notre littérature seule ».⁹ Il recommande aux lecteurs la tolérance envers des règles différentes pouvant exister dans d'autres pays et il rappelle que des fondements communs unissent toute l'humanité et toutes les littératures :

D'autres grands hommes ont existé dans d'autres langues; ils ont donné de l'éclat à d'autres littératures ; ils ont aussi remué l'âme avec puissance, et produit tous les effets que nous sommes accoutumés d'attendre de l'éloquence et de la poésie. Étudions leur manière ; jugeons-les, non point d'après nos règles, mais d'après celles qu'ils ont suivies ; apprenons à distinguer l'esprit humain de l'esprit national, et élevons-nous assez haut pour discerner les règles qui découlent de l'essence de la beauté, et qui sont communes à toutes les langues, d'avec celles qu'on a prises dans de grands exemples, que l'habitude a sanctionnées, que l'esprit a justifiées, que les convenances maintiennent; mais qui cependant ont pu, chez d'autres peuples, faire place à d'autres règles, reposant sur d'autres convenances et d'autres habitudes, sanctionnées par d'autres exemples, et justifiées par une autre analyse non moins spirituelle¹⁰.

Mais même à l'échelle européenne (en comptant l'intention d'écrire une partie consacrée au « Nord »), l'ouvrage de Sismondi – comme *De la littérature* de Mme de Staël, par ailleurs – reste très incomplet, ce que l'auteur lui-même reconnaît à la fin de l'introduction, regrettant qu'il ne parle pas suffisamment de langues :

Sans doute il faudrait, pour rendre complet un Cours semblable, une étendue de connaissances, et surtout une facilité pour les langues à laquelle je suis loin de pouvoir prétendre. Je ne sais aucune des langues orientales, et cependant c'est l'arabe qui, dans le moyen âge, a donné une impulsion toute nouvelle à la littérature de l'Europe, et a changé la direction de l'esprit humain. Je ne sais aucune des langues slaves, et cependant les Polonais et les Russes vantent des richesses littéraires dont je ne pourrai entretenir brièvement mes lecteurs que sur la foi d'autrui. Parmi les langues teutoniques, je ne sais que l'anglais et l'allemand ; et la littérature des Hollandais, des Danois, des Suédois, ne pourra m'être accessible que d'une manière imparfaite, au travers des traductions allemandes¹¹.

Par manque de connaissances ou de compétences, le canon de Coppet se limite ainsi à la littérature de l'Europe occidentale rédigée en langues romanes, en anglais ou en allemand. À l'exception de l'Allemagne, tous les pays situés à l'Est de la France restent absents de ces premières publications, aussi méritantes soient-elles.

⁹ Sismondi 1829 : Introduction, t. 1, p. 8.

¹⁰ Sismondi 1829, pp. 8–9.

¹¹ Sismondi 1829, pp. 9–10.

Le problème de l'absence de l'Europe de l'Est dans les canons littéraires européens reste actuel jusque dans le dernier tiers du XIX^e siècle. En témoigne encore la toute première revue de littérature comparée, *Acta comparationis litterarum universalium* (ACLU)¹², publiée de 1877 à 1888 à l'Université hongroise de Kolozsvár (aujourd'hui Cluj-Napoca, en Roumanie). Cette entreprise, menée par Hugo Meltzl von Lomnitz (1846–1908), professeur d'histoire et de linguistique allemandes, et Samuel Brassai (1797–1897), le premier recteur de l'université de Kolozsvár, paraît d'abord en six, puis en dix langues. Comme la revue se donne au moins théoriquement pour principe qu'un article consacré à une œuvre doit être rédigé dans la langue originale de l'œuvre en question, chacune des dix langues est considérée comme représentative d'une littérature à valeur « mondiale ». L'ACLU compte ainsi des œuvres paraissant en hongrois, français, italien, espagnol, portugais, anglais, allemand, néerlandais, suédois et islandais. La globalité visée par la revue, son idée de couvrir toute la littérature mondiale, s'affiche aussi dans son sous-titre : *Polyglottes halbmonatliches Literaturblatt [...] Organ für Höhere Übersetzungskunst und sogenannte Weltliteratur* (« Revue littéraire bimensuelle [...], organe consacré au grand art de la traduction et à ce qu'on appelle la littérature mondiale »). Selon Meltzl et Brassai, une littérature accède au statut « mondial » avec l'existence d'au moins une œuvre exceptionnelle.

C'est à juste titre que le caractère innovateur voire inouï de l'ACLU est aujourd'hui souligné dans les publications consacrées à cette revue paraissant loin des traditionnels centres universitaires européens¹³. À considérer le début du XIX^e siècle, le propos est en effet largement élargi : Meltzl et Brassai mélangent différentes littératures dans une même publication et ils font rentrer de petites langues dans la cour des grands : le hongrois, l'islandais et le néerlandais ont théoriquement le même statut que le français ou l'anglais. Mais la littérature mondiale selon l'ACLU ignore toujours toutes les langues et littératures hors Europe ainsi que certaines littératures européennes, notamment celles en langues slaves, y compris le russe¹⁴.

¹² Pour être tout à fait correct, le premier titre de cette revue est *Zeitschrift für vergleichende Literatur* ; le titre latin, bien mieux connu de nos jours, prend la relève à partir de 1879 et restera valable jusqu'à l'arrêt de la publication, en 1888.

¹³ Voir notamment : Fassel, H. (dir.) : *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik*. Stuttgart, 2005, Steiner (Materialien des Instituts für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde Tübingen, 16) et récemment : Szavai, D. : *Relire Acta Comparationis Litterarum Universalium*. In Krauss, Ch. – Zieger, K. (dir.) : *La Littérature comparée : un dialogue entre Est et Ouest. Naissance et évolution des théories en Europe*. Nîmes, 2018, Lucie Editions (Poétiques Comparatistes), pp. 33–45.

¹⁴ Ce n'est que quelques années plus tard que la littérature russe s'imposera en Europe de l'ouest grâce à la parution de l'ouvrage *Le Roman russe* d'Eugène Melchior de Vogüé, à Paris, en 1886.

3. DE LA FIN DU XIX^E AU MILIEU DU XX^E SIÈCLE. Y A-T-IL UNE HIÉRARCHIE DES LITTÉRATURES NATIONALES ?

Si le XIX^e siècle a abordé la question des canons en élargissant progressivement la liste des langues et des pays à prendre en considération, le début du XX^e siècle s'interroge sur l'établissement d'un classement hiérarchique des différentes littératures nationales. Les deux réponses à cette question peuvent être illustrées par les conceptions française et allemande de la littérature comparée, extrêmement divergentes. Si la littérature comparée se constitue comme une discipline universitaire cosmopolite dans la France de la III^e République, la même discipline n'existe ni dans l'Empire allemand ni dans la république de Weimar du fait qu'elle est généralement rejetée par la communauté scientifique. En France, la première chaire universitaire de littérature comparée ouvre en 1896 à Lyon ; occupée par Joseph Texte, elle est reprise par Fernand Baldensperger après la mort précoce de Texte. Le même Baldensperger ouvre la chaire de littérature comparée à Paris, en 1910, et encore celle de Strasbourg, en 1918. En Allemagne, au même moment, les frontières entre les différentes philologies sont strictement respectées ; aucune chaire universitaire dédiée à la littérature comparée n'existe avant la Seconde Guerre mondiale. Ce n'est qu'en 1946, à la demande explicite des forces d'occupation françaises et grâce au financement de Paris, que la littérature comparée cosmopolite est introduite à l'Université de Mayence, tout juste rouverte par les mêmes Français. La création de la toute première chaire, occupée d'abord par Friedrich Hirth (1878–1952), autrichien naturalisé français, suit le modèle français et affiche clairement le but de donner une ouverture d'esprit à la jeune population allemande¹⁵.

Le grand écart dans l'institutionnalisation de la discipline en France et en Allemagne s'explique entre autres par une conception distincte du canon littéraire. En France, la conception de la littérature comparée est très influencée par le professeur lyonnais Joseph Texte (1865–1900) et par son collègue Louis-Paul Betz (1861–1904), enseignant puis professeur à l'université de Zurich. D'origine alsacienne, Betz publie en français aussi bien qu'en allemand, mais il ne parviendra pas à introduire la littérature comparée en Allemagne. Dans leurs écrits, ces deux précurseurs soulignent l'aspect cosmopolite d'une discipline qu'ils comprennent comme un moteur servant d'avancer vers la paix dans le monde. Selon eux, toutes les littératures se situent au même niveau, quelle que soit l'importance de la littérature en question, le nombre d'œuvres disponibles ou leur qualité. Texte plaide même pour une future « littéra-

¹⁵ Voir au sujet de la littérature comparée à Mayence : Gunst, T. : « *Die Ausformung eines europäischen Bewusstseins* ». *Anfänge der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Mainz*. Stuttgart, 2012, Franz Steiner.

ture européenne » commune qui abolirait les frontières entre les pays¹⁶. Même si cette conception n'est pas totalement réalisable – la littérature française aura de fait toujours une place privilégiée dans les écrits des comparatistes français – elle reste valable comme un idéal théorique et constitue le fondement des recherches comparatistes en France.

La situation est complètement différente en Allemagne jusqu'en 1945. Si l'idée du comparatisme littéraire y existe depuis la fin du XIX^e siècle, c'est une variante clairement nationaliste qui prédomine dans les universités allemandes, notamment depuis la constitution de l'Empire en 1871. Alors que l'État soutient le développement de la germanistique comme une discipline d'importance stratégique, encourageant autant que possible la diffusion de la littérature allemande¹⁷, c'est une vision hiérarchique des canons qui s'impose. La philologie revendique une position dominante de la littérature allemande qui est placée au-dessus de toutes les autres littératures. Les différentes littératures nationales sont par ailleurs conçues comme séparées par des frontières nettes ; une convergence quelconque semble impossible. Dans cette optique, le germaniste Ernst Elster (1860–1940), professeur à l'Université de Marburg, explique dans un article intitulé « Littérature mondiale et comparaison littéraire » (1901) l'inutilité qu'aurait à ses yeux l'introduction de littérature comparée en tant que discipline indépendante dans les universités allemandes :

Si, dans le monde académique, la recherche se limite à prendre soin des littératures nationales, nous en tirerons profit pendant les décennies à venir ; de toute manière, nous nous servons tous de la méthode comparée, et il n'y a aucun obstacle à ce que les relations internationales soient alors également prises en compte¹⁸.

On peut observer l'aboutissement de cette conception à l'exemple de l'Allemagne nazie grâce à la revue *Europäische Literatur* qui paraît de 1942 à 1944¹⁹. Ce périodique, qui dépend directement du ministère de la propagande allemand, se veut comparatiste, mais il défend une vision strictement hiérarchique de la littérature mondiale. Dans le prolongement du favoritisme de l'Empire, perfectionné sous le régime hitlérien, c'est évidemment la littérature allemande qui se trouve tout en haut de la pyramide des valeurs. Elle est mise en avant dans une majorité des articles d'*Europäische Literatur*. Quels ouvra-

¹⁶ Voir notamment Texte, J. : L'Histoire comparée des littératures. In Texte, J. : *Études de littérature européenne*. Paris, 1898, Armand Colin et Cie, pp. 1–23.

¹⁷ Voir à ce sujet Schröder, S. : *Deutsche Komparatistik im Wilhelminischen Zeitalter, 1871–1918*. Bonn, 1979, Bouvier.

¹⁸ Elster, E. : *Weltliteratur und Litteraturvergleichung*. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. 1901, n^o107, p. 47.

¹⁹ Au sujet de cette revue, voir : La réaction contre le cosmopolitisme : les versions nationalistes de la littérature comparée dans l'Allemagne nazie et dans l'URSS stalinienne. In Krauss, Ch. – Zieger, K. 2018, pp. 75–102.

ges allemands ont été traduits ? Que pensent les étrangers de la littérature allemande ? Quels salons ont été consacrés à la littérature allemande ? Quels écrivains ou troupes de théâtre ont été invités ? Ce sont ces questions que les correspondants rapportent dans de nombreux articles. Il va de soi que sous « littérature allemande », la revue comprend une littérature dominée par l'idéologie *Blut und Boden* et de laquelle de nombreux auteurs juifs, communistes ou considérés comme indésirables ont été évincés. Autour de cette littérature allemande tronquée, *Europäische Literatur* situe plusieurs littératures nationales considérées comme amies – une faveur qui dépend directement de la situation politique du moment puisqu'il s'agit de pays occupés ou soutenant le régime nazi. Ainsi, la revue s'intéresse à la littérature italienne, bulgare, roumaine, hongroise, croate, espagnole, finlandaise, flamande ou encore à la littérature japonaise qui ne fait pas partie des littératures européennes. Dans les pages de la revue, ces littératures occupent une place de prédilection et peuvent avoir le privilège de se retrouver au centre d'un, voire de plusieurs numéros. On y trouve des traductions d'œuvres récentes, des comptes rendus, des articles scientifiques consacrés à un auteur ou à l'échange culturel du pays en question avec l'Allemagne.²⁰ Mais bien qu'amies, ces littératures ne sont pas perçues au même niveau que la littérature allemande : elles sont disposées autour d'elle à un niveau inférieur. Dans cette disposition hiérarchique, les influences peuvent venir du haut – de la littérature allemande vers les littératures amies qui s'en inspirent – mais elles montent beaucoup plus difficilement : la littérature roumaine par exemple n'influence guère la littérature allemande (selon la vision de la revue).

En-dehors de ce cercle se trouvent les littératures considérées comme ennemies qui ne sont pas évoquées ou bien dénigrées dans les articles d'*Europäische Literatur*. La littérature américaine par exemple est décrite comme « la manifestation unique d'un esprit barbare²¹ » et comme trop « cosmopolite²² » en raison de la trop grande influence qu'ont sur elles des auteurs émigrés, venus du monde entier. Elle n'est que peu citée, généralement quand elle doit servir d'exemple négatif pour souligner une argumentation. À ce groupe des ennemis appartient aussi la littérature russe, pratiquement absente de la revue.²³ L'Union Soviétique est rarement nommée et la Russie

²⁰ Le premier numéro de l'année 1943, p. ex. (*EL* janvier 1943), met l'accent sur l'Italie. Le récit d'un voyage à Ravenne en Italie par l'écrivain allemand Hans Carossa (pp. 4–6) est suivi d'un article sur l'actualité de la littérature italienne par Emilio Cecchi, Rome (pp. 7–11), et d'un article sur Dante dans la vie intellectuelle allemande, par Hermann Rinn (pp. 12–14). Pages 8 et 9 sont intercalés un poème allemand (*Lied vom Meer* de Rainer Maria Rilke) et un poème italien (*Il Pane* d'Adriano Belli), chacun dans la version originelle accompagnée d'une traduction dans l'autre langue, italien ou allemand.

²¹ *Europäische Literatur* 5/1942 (août), p. 20 [le titre sera abrégé en *EL* par la suite].

²² Thielke K., *EL* 2/1942 (mai), p. 7.

²³ Seul en janvier 1943, un compte rendu consacré au journaliste suisse Paul Werner cite en passant la mode de Dostoevskij qui, ces « dernières décennies », aurait induit en erreur l'Europe entière dans sa vision de la Russie. (*EL* 1/1943, p. 28).

existe surtout comme un territoire à conquérir, dans les récits d'écrivains-soldats allemands racontant leurs exploits ou contemplant la beauté d'un paysage décrit comme vierge²⁴.

Qu'il s'agisse de la littérature anglophone, russe ou polonaise – une influence directe de la littérature allemande sur les littératures ennemies est impensable : séparées d'un mur aussi invisible qu'infranchissable de la littérature mondiale à dominance allemande, elles sont situées à l'écart de tous les travaux comparatistes envisageables dans le système nazi.

4. APRÈS 1945 : AVONS NOUS ENCORE BESOIN DE CANONS ?

Avec la fin de la guerre en mai 1945, la vision nationaliste de la littérature comparée est-elle aussi vaincue, du moins en Allemagne où la conception cosmopolite de la discipline trouve son entrée dans le monde universitaire – tout d'abord à Mayence, comme nous l'avons évoqué plus haut. En Europe et au-delà, le champ de la littérature comparée tend alors à s'élargir : de nouveaux genres (comme le roman policier), de nouveaux espaces géographiques (les espaces extra-européens entre autres) ou encore de nouveaux domaines d'investigation (par exemple les études intermédiales) sont progressivement intégrés à la discipline. Certains chercheurs prennent des positions aussi ouvertes qu'irréalisables, comme Étiemble (1909–2002), comparatiste et éminent spécialiste de la littérature chinoise, qui estimait que « tout se tient dans notre discipline, et nul ne peut désormais s'intéresser à quelque question que ce soit sans lire des ouvrages en une douzaine de langues au moins ».²⁵

En Europe, le problème qui continue à se poser malgré tous les efforts est que la domination du monde occidental est difficile à réprimer dans les travaux comparatistes. L'approche académique impose clairement des canons au monde universitaire : on s'intéresse à la littérature dans des langues proches, étudiées à l'école. Les spécialités des enseignants-chercheurs dépendent quant à eux de ce contexte. Enfin, on continue à mettre au programme des œuvres reconnues, perçues comme des classiques. Aux États-Unis notamment, les réflexions postcolonialistes ont mené Gayatri Spivak à déclarer la littérature comparée comme « morte », en 2003.²⁶ Une autre ten-

²⁴ Voir p. ex. Gruber, H. : Une rencontre au bord de la rivière (*EL* 8/1943, pp. 15–16) ; l'article de ce soldat présenté en même temps comme correspondant de guerre décrit le bord de la rivière Vorskla en mai comme un endroit sublime où un petit garçon ukrainien récite des vers d'un poète allemand sur la nature.

²⁵ Étiemble, R. : *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris, 1963, Gallimard, p. 37.

²⁶ Spivak, G. Chakravorty : *Death of a discipline*. New York, 2003, Columbia UP.

dance, incarnée par David Damrosch,²⁷ propose de s'en tenir aux traductions, notamment en anglais. Cette approche fait courir le risque de passer à côté de nombreuses sources, par exemple des textes considérés comme mineurs ou rédigés dans des langues considérées comme petites.

Ces deux prises de position nous ramènent au concept de la littérature mondiale accompagnant la définition des canons de la littérature comparée depuis ses débuts. Le concept oscille entre deux définitions qui s'avèrent aussi impraticables l'une comme l'autre. La première, la définition quantitative de la littérature mondiale, englobe tout ce qui paraît dans le monde ou du moins tout ce qui est accessible en anglais – la masse s'avère insaisissable, et si on la réduit à la traduction anglaise, elle reste incomplète. La deuxième définition de la littérature mondiale, qualitative cette fois, accepte comme sujet seulement les œuvres littéraires possédant une valeur importante, reconnues comme des classiques. Mais qui prend la décision ? Qui tranche quand il s'agit de savoir si une œuvre peut être considérée par une étude ou pas ?

En conclusion, il convient donc de nous résoudre au caractère irrésoluble de la question des canons pour la littérature comparée. Mais si nous devons peut-être nous habituer à vivre sans canon fixe, nous devrions toutefois continuer à réfléchir à son impossibilité : ceci suppose une réflexion permanente sur les critères de choix que nous appliquons quand nous constituons des corpus. Cela nous éviterait peut-être des canons constitués de vingt textes européens « indispensables » déclarés représentatifs de toute la littérature mondiale.

²⁷ Voir notamment Damrosch, D. : *What is World Literature ?* Princeton NJ, 2003, Princeton UP.

ISTVÁN FRIED

EAST CENTRAL EUROPE AS LITERARY SPACE

First, briefly on the design: this paper focuses on the eastern part of Central Europe, more specifically, the open literary landscape (*Literaturlandschaft*) of changing borders between the Russian and the German literary landscapes, where Eastern and Western Christianity meets or “intersects”.¹ Geographically, this is mostly or precisely the middle point of Europe, which has been multilingual since the early Middle Ages and which preserved its multiculturalism even when Latin created – in public administration, culture and literature – a shared way of thinking and shared cultural and literary forms, laid the foundation of the terminology that later became national, and made possible the integration of other European cultures. The eastern part of Central Europe made conscious for the first time the shared interests of three medieval kingdoms – the Bohemian, the Polish and the Hungarian – at a historically distant time, in 1335, with the Congress of Visegrád,² where the ideas of independence from other European regions and of collective sovereignty were raised by denying that it belonged to either the western or the eastern sphere of interests.

Not incidentally, this idea, this “ideology” and (artistic) practice, which later received a form only in the intellectual realm, was denied by both the “East” and the “West”. In the case of Hungary, the lost battle of Mohács (in 1526) exposed the state to Habsburg and Ottoman Turkish aspirations in the 16th century; in the case of Bohe-

¹I deal thoroughly with the questions mentioned here in my books, and include relevant specialized literature in the footnotes: *Ostmitteleuropäische Studien*. Szeged, 1994, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék; *East-Central European Studies*. Szeged, 1997, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék; *Kelet- és Közép-Európa között (Between East and Central Europe)*. Budapest, 1984, Gondolat; *Irodalomtörténesek Kelet-Közép-Európában*. Budapest, 1999, Ister; *A közép-európai szöveguniverzum (The text universe of Central Europe)*. Budapest, 2002, Lucidus; *A névadás lehetségesége (The possibility of naming)*. Pozsony/Bratislava, 2004, Madách; *Egy irodalmi régió ábrándja és kutatása (Illusion of and quest for a literary region)*. Budapest, 2010, Lucidus; *Gibt es ein literarisches (Ost-)Mittel-Europa?* Leipzig, 2010, Leipziger Universitätsverlag.

²Pražák, R.: *Dejiny Uher a Maďarsko v dátech*. Praha, 2010, Libri, p. 70, 409.

mia, the lost Battle of White Mountain (in 1620) eliminated not only the independent Bohemian state but also called into question the right of Bohemian intellectual life to exist, forcing its most outstanding representatives to emigrate; whereas the three times when Poland was divided in the 18th century, its parts were merged with empires to the west and to the east. In Bohemia and in Hungary the linguistic and literary struggle for a European emancipation of national culture and language started in the late 18th century, whereas in Poland this process happened relatively smoothly. The Bohemian and Hungarian “Sprachanschluss” was connected to a “translation” movement, reaching its completion in Romanticism, which required the “original”:³ the Classicist principle of imitation was replaced by creation, reception by “aiming for” aura. Karel Hynek Mácha and Mihály Vörösmarty⁴ aimed at a full system of genres (lyrical and epic poetry as well as drama) with their work, questioning the modernity of Classicist mimetic poetry. Meanwhile in Poland Adam Mickiewicz created the Romantic breakthrough against the backdrop of the declining Warsaw Classicism, also laying the foundation for Polish Romanticism to become known in Europe.

Back to the design: the medieval Kingdom of Bohemia, Poland and Hungary, the early modern era version of which promised the same possibilities as were there earlier, made the possibility of mutually helpful states into a real chance through the Bohemian, Polish and Hungarian connections of the Jagellonians. The creation of the community consciousness reached stage of an attempt at concrete realization in Neo-Latin poetry, almost solely in the “Danube” cooperation, and led, in the 18th century, through extremely close scholarly connections, to the first phase of national movements as well as to the establishment of Slavic and Finno-Ugric studies. (It is a telling example that Jozef Dobrovský was not just one of the founding fathers of Slavistics but a Finno-Ugrist⁵, as demonstrated by important studies.) And even though in the 19th century powerful political interests emphasized the Czech–Hungarian oppositions,⁶ on an intellectual plane the territories of the medieval kingdoms produced a regional intellectual community, less so theoretically than in literary and artistic connections – in works of art, in striking parallels in literary directions providing its strengthening factors. It is true, however, that the plans (by

³ Becker, H.: *Zwei Sprachanschlüsse*. Leipzig–Berlin, 1948, Minolt. See also: Gáldi, L.: La néologie en Europe centrale et orientale. In Sötér, I. – Süpek, O. (éd.): *Littérature hongroise – littérature européenne*. Budapest, 1964, Akadémiai, pp. 273–285.

⁴ Fried, I.: Die Fragen des Überganges vom Klassizismus in die Romantik in der Dichtung von Mickiewicz, Mácha, Prešeren und Vörösmarty. *Studia Slavica Ac. Sc. Hung.* 1973, pp. 27–38.

⁵ Pražák, R.: *Josef Dobrovský als Hungarist und Finno-ugrist*. Brno, 1967, Univ. Also by him: Dobrovský a Kazinczy. K typologii českého a maďarského kulturne politického a literárního vývoje na přelomu 18. a 19. století. In *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, řada literárnovedná, D 17–18*, Brno, ČSAV, 1971, p. 45–60.

⁶ Dolanský, J. (ved. red.): *Dejiny a národy. Literárnohistorické studie o československo-maďarských vztazích*. Praha, 1965, ČSAV.

Lajos Kossuth, or František Palacký) to revamp the Habsburg Empire as a federative state foregrounded the conflicting oppositions, and in a rather spectacular way, as an offshoot of a need for a more equitable political settlement. All of this, however, did not stop the representatives of intellectual life from working in the interests of an intellectual Central Europe. The need for it was vindicated by the literary events of the 20th century after sporadic antecedents. The fact that the poetry of Endre Ady,⁷ the accepted lead character of Hungarian modernity urged a radical solution for the national minority issue – in his poetry and newspaper articles he brooded on the shared Central European fate and urged the peoples and cultures to come closer to each other – is just one reason (and not even the most important one) why his poetry was reflected on in Slovak (Roy, Krčméry, Lukáč, Smrek etc.), Croatian (Krlježa), Serbian (Crnjanski, Manojlović) and Romanian (Goga) poetry rather than in Austrian, German, or French literature, also finding understanding translators in the same (for German, among Transylvanian Saxons),⁸ and because, in parallel to Czech and Polish modernity, his lyrical poetry of Art Nouveau, late symbolist, and, in places, early expressionist features, his love poetry and urban poetry, his French orientation (to Baudelaire and Verlaine, rather than to German poets) all propagated a new Central Europeanness,⁹ a new, modern, poetic language and conception of art in opposition to the existing historicizing and eclectic, romantically national conceptions of poetry. The avantgarde attempts divided the Czech, Polish and Hungarian artistic public opinion in a similar fashion, and the resolve to litigate back Central Europe was formulated primarily by Czech, Hungarian, and Polish “dissident” intellectuals (Kundera, Michnik, Konrád). To look back to earlier times: the historical theme in literature, painting, and music also signals parallel Czech–Hungarian–Polish thinking (Croatian and, to some extent, Serbian and Slovak attempts can also be added here). The Czech, Polish, Hungarian, Croatian, Slovak, and also Romanian successes of Sienkiewicz, Jirásek,¹⁰ and Jókai demonstrate what kind of concepts of history were formulated in literature and in their type of novels, to some extent still shaping public opinion to this day. And, in opposition to these, the “freedom fight” of the grotesque and the absurd, contrasting national stereotypes and auto- and hetero-images, attempted

⁷ Sziklay L.: Ady és szomszédaink. *Irodalomtörténet*, 1977, p. 787–813.; Vujčić, S. D.: Ady et les écrivains serbo-croates. *Acta Litteraria Ac. Sc. Hung.*, 1959, p. 185–201.

⁸ Gedichte von Andreas Ady. Übersetzungen von Eduard Schullerus. *Die Karpathen* 1, 1911. János Ritoók publishes parts of it in Heft 15: *Kettős tükör. a magyar-szász együttélés múltjából és a két világháború közötti irodalmi kapcsolatok történetéből*. Bukarest, 1980, Kriterion, p. 96–97.

⁹ On the political, intellectual, literary and other issues of the Central-European question see: Trávníček, J. (red.): *V klestích dejín. Střední Evropa jako pojem a problém*. Brno, 2009, Most.

¹⁰ Sziklay L.: Romantika és realizmus a századforduló történeti regényeiben. Sinkiewicz, Jirásek, Gárdonyi. In Csapláros, I. – Hopp, L. – Reychman, J. – Sziklay L. (Eds.): *Tanulmányok a lengyel–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. Budapest, 1969, Akadémiai, p. 509–547.

to have another kind of outlook accepted (Havel, Mrožek, Örkény, Rózewicz). It is important to state that the Czech and Polish success of Sándor Márai's works is not completely analogous to their reception in the West: in Poland, for instance, the interest towards *Embers* (original title: *A gyertyák csonkig égnek*) was aided by the evoking of the Habsburg Empire in the Galicia novels; military schools play a role in all three literary traditions, and disintegration, thematized at the turn of the century, together with the experience of the inadequacy of language, refer back to a shared source of inspiration. The Hungarian reception of *Švejk* also has a story of its own: Hungarian readers were not at all bothered by the by far not unequivocal image of Hungarians: and since Hašek's work and Kafka's novels were placed at the opposite pole, the (long story of the) Hungarian reception of Kafka signaled the analogous effect of personality conceptions, especially in view of the Czech and Polish (Bruno Schulz) literary relations. I have to add here that in all three cultures, the mediating activity of the "local" Germans is an unavoidable factor: in the 19th century, *Ost und West* in Prague, in the 20th century *Pester Lloyd*, *Prager Tagblatt*, and *Prager Presse* provided rich material for those who did not know Hungarian or Czech (in the 1840s readers of the German language papers in Pest were able to read a J. K. Tyl story), and the lingua franca of information about each other was German. The German language used in Budapest, Prague, and Krakow differed from that used in Vienna, Berlin or Zurich in many details.

The examples and case studies could be evoked *ad infinitum*: at least that much can be definitely accepted that the representatives of the one time three medieval kingdoms's cultures had direct or indirect knowledge of each other, and this knowledge was oftentimes realized in exceptionally important translations (at the turn of the 19th and 20th centuries, for instance, the Czech translator of Hungarian works, Vrchlický,¹¹ was the most widely translated poet in Hungary), the reception by the readers and especially by the critics seems to confirm that these translations rarely evoked surprise. It can be presupposed that the translations complement or fill the possible "empty spaces" of the national literatures; readers and critics meet works with a feeling of familiarity, whereas literary historians continue to be surprised at the continuing occurrences of parallelisms, the consciously or covertly (because covered by politicizing tendencies) similar processes of thinking.

Returning to the initial theses, I want to stress again that East Central Europe is an "in-between" cultural and artistic space.¹² This in-betweenness also presupposes

¹¹ The lyric poetry of K. J. Vrchlický was translated by the consecutive generations of Hungarian modernism, including Gyula Juhász, Dezső Kosztolányi, and Lőrinc Szabó.

¹² See the works mentioned in Note 1. Relevant studies written on the topic earlier include: Klaniczay, T.: Die Möglichkeit einer vergleichenden Literaturgeschichte Osteuropas. In Kaiser, G. R. (Hg.): *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963–1979*. Stuttgart, 1980, Netzler, p. 41–53.; Sziklay, L.: Einige metodologische Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte... *Studia Slavica Ac. Sc. Hung.*, 1963, p. 311–335.

openness: it may be fair to remind ourselves that 19th–20th c. criseology was also born here, in those linguistically diverse cities which had to take into account cultural presuppositions and become diversified in their thinking, in what we would call today “spaces of hybrid communication”,¹³ which, on the one hand, had to continuously disclose to the world and broadcast the loss of certainty, personified in concepts of language and of personality and growing only later into a universal anxiety, namely, that the I is not master in their own house (and this realization of Freud’s should not be limited to either the personality or the turn of the century) (and the subject and the nation subject is not either!), and, on the other hand, that the “end game” is at the same time a cultural/artistic golden age: the Czech, Polish, and Hungarian modernity, psychoanalysis, philosophy (György Lukács), music (Janáček, Bartók), literature (in the history of which there are multilingual authors – the Slovenian Cankar, the Polish Rittner, the Ukrainian Franko are all connected to Vienna),¹⁴ the new type of literary magazine (the Hungarian *Nyugat*, the Czech *Moderní revue*, the Polish *Życie* etc.) all document the fact that, in addition to Paris and Saint Petersburg and completely equal to them, Vienna–Budapest–Prague–Krakow–Zagreb–Trieste do not just provide space to a new phase of national culture but also help the formation of the region for which I suggested the name East Central Europe (Ostmitteleuropa), partly as heir to and definer of European culture, Faustian culture, which, as an unavoidably epoch making spirituality continues to (re)write the story which historically started in the medieval dynastic connections, continued in Jagellonian times with *Sodalitas litteraria danubiana* and then Komenský’s history of reception, reached one of its peaks with the Republic of Letters (Gelehrtenrepublik) of the Enlightenment,¹⁵ and entered a new phase in Romanticism, declaring parallelisms and accepting them as a specificity of the region. The forming of a region, as we well know, can have different stories of creation. The state-based political unity and belonging to the same country forms the system of official institutions, obligatory for all citizens, may suggest the expediency of the decay of identical mentalities, and also may result in the influence of the official language. In medieval kingdoms it was mostly the relationship of Latinity and vernacularization that balanced out centralization of culture, early sign of which were already apparent at the time. Going forward in time, national movements

¹³ Csáky, M.: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien–Köln–Weimar, 2010, Böhlau, p. 104–109, 361–364.

¹⁴ Simonek, S. (Hg.): *Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende*. Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Oxford – Wien, 2006, Peter Lang, p. 131–149, 161–180.

¹⁵ Macůrek, J.: České a uherské dejepisectví v počátcích českého a maďarského národního obrození. K otázce prvních zájmů J. Dobrovského o Uhry a Maďary. In *Josef Dobrovský 1753–1953. Sborník studií k dvoustému výročí narození*. Praha, 1953, ČSAV, p. 473–494. Also by him: *Bohemika v budapeštských archivech a jejich význam pro česke dejiny*. Praha, 1950. Zvláštní otisk vestníku České akademii vied a umení. Praha, 1950.

and movements for national culture blocked the way of centralizing tendencies. At the same time, the compartmentalization into imperial units did not exclude the similar cultural past becoming conscious, the cultural ties at least partly independent of the framework of states and their politics, and the literary and cultural documents of belonging in the same region or being classified in one.¹⁶ This was likely to be strongly aided by the geographical space, which provides the possibilities of contact even at the time of difficulties of transport. Other important factors are those of the community of fate (caused by the gradual dismantling of the medieval state and its afterlife), of belonging in the same language area, which is manifested in language contact between peoples of various language families (even if it is much stronger in Slovak–Hungarian, Croatian–Hungarian, and Serbian–Hungarian relations than in Czech–Hungarian or Polish–Hungarian relations). Religion- and church history also has many documents: the similar spreading, activity, and internal struggles of the Reformation and Counter-Reformation, the radical activity of Unitarians (especially in the Polish–Hungarian relation), in literature the (neo)Roman Catholic spirituality and literature of the 20th century, not completely independent of French efforts, the Polish–Hungarian–Croatian peasant novel and its ideology in the 20th century – and these are only a few examples! – make conscious such characteristics which signal at the same time the common points of social and cultural history, and, naturally, their dissimilarities as well. I can only refer to, but not expand on, a crucially important piece of argumentation. According to one of the protagonists of a Joseph Roth work,¹⁷ the quintessence of Austria and the Habsburg Empire is not its center but its periphery. In reality, the oscillation between the center and the periphery is one of the characteristic features of the region, of East Central Europe. As part of the historical development, centers (for instance, capital cities) form, representing the national and national language culture. It is a different issue that these centers are surprisingly similar (especially in their layout, their places of remembrance, their statues and memorials etc.). These centers are multilingual and multicultural, since the people who come to them from the periphery arrive in the city as communicative space with their memories of their native land: their stay there is the expression of the ambivalence which wishes to experience the opposition and antagonism of home-like vs. foreign-like, local vs. mixed population, connected to the people vs. connected to various peoples, communicating in a familiar language vs. communicating in the divided language of the city in order to picture the dilemmas of belong-

¹⁶ Ďurišin, Dionýz a kolektív: *Systematika medziliterárneho procesu*. Bratislava, 1988, Veda. Also by them: *Teória medziliterárneho procesu*. Bratislava, 1985, Tatran. Also by them: *Osobitné literárne spoločenstvá I–V*. Bratislava, 1987–1992, Veda.

¹⁷ The protagonists in Roth's novels, the Trottas, and count Morsztyn, are from the periphery, whence they bring along their consciousness of the Monarchy: *Radetzkymarsch* (1932); *Büste des Kaisers* (1934); *Die Kapuzinergruft* (1938). Werke I–IV. Hg. eingel. von Kesten, H. Berlin, 1975–1976, Kiepenhauer u. Witsch.

ing somewhere – but as for solving and dissolving them, it has little opportunity to do that. The same is true of the relationship with the “West”: Gombrowicz’s and Márai’s diaries testify to the issues of homelessness following the loss of the homeland, which is able to find the basic forms of 20th century existence in turning inward and in emigration. The Czech, Hungarian, and Polish emigré literatures all outline similar behavioral patterns. Márai’s emigré novel, *San Gennaro’s blood* (*San Gennaro vére*)¹⁸ gives voice to the exiled: the Hungarians, the Poles, the Romanians, the Czechs use different orthographic characters, but they all have their own characters which they are attached to and which Western authorities do not understand. It is through the loss of the “secondary signs” that Czech musicians become homeless Hungarian intellectuals, because they do not only lose a homeland but a culture as well, and their own (orthographic) image becomes distorted.

East Central Europe is a virtual intellectual space which conceptually rarely gets decisive contours but intellectually, in the works, cultures, and cultural communities and textures is an existing and working factor which, with suddenly and unexpectedly extraordinary (intellectual and literary) successes (and not only them) depicts the realization that happens when the unfamiliar hiding in one’s own and the familiar hiding in the foreign accept their own complexity.

¹⁸ Márai, S.: *San Gennaro vére*. New York, 1968, szerzői kiadás. *Das Wunder von San Gennaro*. Übertr. aus dem Ungarischen Podmaniczky, Tibor und Mona. Baden-Baden, 1937, Holle; *Das Wunder des San Gennaro*. Übers. und mit einem Nachwort von Simányi, T. München–Zürich, 2004, Piper.

EKATERINA DMITRIEVA

L'IMAGE CONTINENTALE DE
GEORGES BYRON : ENTRE CANON
ET MYTHE

Pour l'épistémologie du romantisme européen

L'enjeu de cet article est de s'interroger, à partir du « cas de Byron » et de sa perception dans les trois aires culturelles différentes (en France, en Allemagne, en Russie), à la fois sur la définition de l'écriture romantique et sur sa spécificité en tant qu'objet d'étude et de la réception, au seuil de la modernité.

QUE SIGNIFIE LE CANON DANS LA TRADITION RUSSE ?

Il convient pourtant de noter que le terme du *canon littéraire* n'apparaît en Russie, dans son sens actuel, qu'au XX^e siècle, alors qu'auparavant, au XVIII^e et au XIX^e siècles, il est utilisé davantage dans le domaine théologique, pour désigner à la fois « chant d'église »¹ et « décret du Conseil œcuménique, qui prescrit le rituel de l'église »². Et c'est seulement autour de 1900 qu'on commence à utiliser le terme pour désigner « système de règles stylistiques et iconographiques régissant l'art de telle ou telle époque », de même qu'« œuvre d'art servant de modèle ».³

C'est ainsi, qu'on distingue, dans l'histoire russe, des époques successives : celle de Pierre I^{er}, dite « époque du canon » ; ce dernier « invisible mais puissant, organise tout autour de soi ». Cette époque est surtout marquée par la vision du monde à la fois ecclésiastique et ethnographique.

Au XVIII^e siècle, le *canon* cède la place au *paradigme* qui, ayant une genèse rhétorique, se caractérise par le « triomphe du modèle ». Le pouvoir du « canon invisible » cède alors à la « normativité visible ».

¹ *Slovar' jazyka Puškina*. t. 2. Moscou, 1957, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh I nacional'nyh slovar'ej, p. 294.

² Dal', V. : *Tolkovyj slovar'*. t. 2. Moscou, 1955, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh I nacional'nyh slovar'ej, p. 85.

³ Voir : Virolainen, M. : *Reč i molčanie : Sjužety i motivy ruskoj slovesnosti*. Sankt-Peterburg, 2003, Amfora, pp. 19–22.

L'époque suivante, celle du romantisme (premier tiers du XIX^e siècle) est celle du *verbe* (*logos*) qui « cherche à remplacer le sens perdu du canon ». C'était une époque où la culture russe se partageait entre deux pôles, celui de la culture religieuse et celui de la culture laïque dont j'essayerai de démontrer l'ambiguïté tragique de façon « exemplaire ».

Par ailleurs, comme le terme de *canon* décrit ci-dessus, témoignait, dans la tradition russe d'une certaine rigidité, il y avait une autre notion, celle de *l'auteur classique* (*auteur exemplaire*) qui s'est mis en place depuis le XIX^e siècle. Alors qu'en France, dès la fin du XVIII^e siècle à côté de *Res publica litterarum*, un autre terme synonyme, celui du *Panthéon*,⁴ commence à dominer, à la fois métaphoriquement que matériellement ; en Allemagne, c'est le concept de *littérature mondiale* lancé par Goethe qui s'est mis en place dans les années 1820, quant à l'Angleterre, c'est Matthew Arnold qui, au milieu du XIX^e siècle, lance le concept d'*Anthologie* comme modèle idéal ;⁵ en Russie, c'est le concept d'*auteurs exemplaires* (*obrazovye pisateli*) et d'*œuvres exemplaires* (*brasovye sotchinenija*) qui restent prioritaires.

Mais c'est justement ce terme d'*auteurs* et d'*œuvres exemplaires* qui, en faisant penser à la « série des égaux » (*die Reihe der Gleichen*), incite souvent une compétition entre les *grands auteurs* du passé, et parfois même de l'époque contemporaine, une certaine interdépendance s'établit entre ceux qui sont censés habiter le Panthéon littéraire.⁶

En effet, il suffit d'observer le processus de canonisation (au sens moderne du terme), qu'on découvre immédiatement un mécanisme singulier inhérent à ce processus. Les auteurs soi-disant exemplaires ne restent que très rarement seuls sur l'Olympe littéraire. Plus souvent, ils forment, en suivant la loi de l'affinité élective (je me permets ici de reprendre le terme de Goethe) des couples. Le plus étonnant est que l'affinité élective qui s'y forme n'exclut aucunement une rivalité et une répression mutuelle. Ainsi, dans l'histoire de la littérature russe, nous avons des « binômes » de Pouchkine et de Gogol, de Tolstoï et de Dostoïevski, de Blok et d'Andrei Belyj, de Tsvetaeva et d'Achmatova, etc. Parfois, une jonction alternative s'avère possible : c'est ainsi que, sous des perspectives différentes, Pouchkine peut se raccorder non seulement avec Gogol, mais aussi avec Lermontov, Tolstoï, non seulement avec Dostoïevski, mais aussi avec Ivan Tourgueniev. Les auteurs étrangers sont souvent aus-

⁴ Bonnet, J.-C. : *Naissance du panthéon. Essai sur le culte des grands hommes. L'esprit de la cité*. Paris, 1998, Fayard.

⁵ Wellek, R. : *A History of Modern Criticism, 1750–1950*. Vol. 3, New York, 1966, Jonathan Cape, p. 180. ; Vaisntein, O. : *Literaturnyj panteon v kritike Metju Arnol' da*. In Dmitrieva, E. – Zemskov, V. – Espagne, M. (dir.) : *Literaturnyj panteon : nacional'nyj i zarubežnyj*. Moscou, 1999, Nasledije, pp. 148–157.

⁶ Espagne, M. : *Sodanie germanskogo i slavjanskogo panteonov vo Francii XIX veka*. In *Literaturnyj panteon*. In Espagne, M. : *L'Ambre et le fossile. Transferts germano-russes dans les sciences humaines*. Paris, 2014, Armand Colin, pp. 20–31.

si perçus en couples, parfois d'ailleurs assez aléatoires : Goethe est rarement pensé en Russie sans évoquer pour autant Schiller ou Shakespeare (moins fréquemment George Byron), Racine est rarement mentionné sans Corneille, Voltaire sans Diderot, Smolett sans Goldsmith, etc. La pratique éditoriale ne fait qu'attester ce processus.

Par ailleurs les hommes de lettres russes formaient traditionnellement un couple avec une « autorité » étrangère, ce qui crée un Panthéon soit disant *international*, dans lequel un poète national est perçu à travers le prisme d'un auteur étranger. C'est ainsi que Pouchkine apparaît comme « le Goethe russe », « le Byron russe », « le Mérimée russe » ; on attribue au poète Constantin Batjuschkov le nom de « Parny russe », à Vassilij Zhoukovski celui de « Schiller russe » ; Alexandre Tourguenev eut le surnom de « baron Grimm », Vladimir Odojevski celui de « Hoffmann russe ».

A parler de façon plus générale, tout Panthéon national peuplé d'auteurs susceptibles de faire la gloire de leur patrie, constitue en réalité une configuration plus complexe où des auteurs natifs et des auteurs étrangers se font écho. Plus encore, ce n'est que la variété de panthéonisations (voire canonisations) possibles qui assure la « seconde vie » de ces auteurs en modifiant pour autant considérablement leur nature.

Ce phénomène peut être démontré à partir d'une multitude d'exemples, mais nous nous permettons de le développer à partir d'un cas tout particulier : celui de la construction, en Russie, du Panthéon d'auteurs romantiques où une place toute particulière revient à Byron.

SOSIES ROMANTIQUES

Ceux qui pensent au romantisme russe, aiment se souvenir d'un aphorisme de Piotr Vyazemsky : « Le romantisme est comme un brownie. Beaucoup de gens y croient: il existe une conviction qu'il existe: mais comment le découvrir, comment le désigner, comment le toucher *du doigt* ? »⁷

Et pourtant cet « esprit domestique » avait apparu en Russie avec un visage très peu russe. Un épiphénomène, signe quasiment symbolique qui annonça une nouvelle ère du romantisme en Russie (du moins dans l'esprit des gens de cette époque), fut la traduction par Vassili Zhoukovsky de la ballade de Gottfried August Bürger *Lenore* (1773), paru sous un titre russe de *Ljoudmila* (1808). Plus tard, dans les années 1810-1820, c'est Byron qui devint prophète du romantisme en Russie. C'est à lui que le romantisme russe dut non seulement les poèmes de Pouchkine, tel que *La Fontaine de Bakhtschissaraï*, *Le prisonnier de Caucase*, etc., mais également la structure du poème romantique telle quelle. Les années 1820-1830 s'étaient passés en Russie sous le signe de la philosophie de Schelling et celle de Hegel. Et ceci n'est pas un hasard si la

⁷ Lettre à Vassilij Joukovskii (23. 11. 1824), *Russkij arhiv*, 1900, N 2, p. 193.

majorité des auteurs russes de l'époque romantique furent interprétés ou vu, comme on a déjà mentionné, à travers le prisme d'une « autorité » romantique occidentale.

Cette mise en parallèle pouvait avoir, en règle générale, deux options, celle de la « pénurie » et celle de la « perte ». Dans le premier cas, l'auteur russe était évalué comme sosie d'une célébrité occidentale sans pouvoir cependant lui être égal. Je pense par exemple au cas de Nikolai Gogol. Celui-ci édite son premier livre de nouvelles intitulé *Soirées à la ferme près de Dikanka* et passe immédiatement pour imitateur peu habile de Walter Scott. « Quelle est cette passion pour se faire passer pour un petit Walter Scott ? – écrit le critique Nicolai Polévoi. – Pourquoi vous tous, Messieurs les conteurs, voulez être de *grands étrangers* ? (...). Walter Scott a su conserver son incognito, et vous, M. l'Apiculteur, vous trébuchez à chaque pas ».⁸

Et c'est encore dans les années 1860, alors que les débats houleux sur le romantisme étaient déjà épuisés, que le critique Apollon Grigoriev décrit de façon assez aigüe tout le degré de dépendance de la littérature russe vis-à-vis de la littérature occidentale en l'attestant, cette fois-ci, dans les termes de la perte, celle de l'*esprit national* :

« Avant Karamzine, nous examinions tout comme si on était Français, la vision dominante (...) était la perspective française, c'est-à-dire le faux classicisme. Karamzine fut le premier à oser parler des Britanniques et des Allemands, le premier à rendre hommage à Shakespeare, à la jeune Allemagne etc. (...). Pendant vingt ans cependant, nous avons exprimé très modestement notre sympathie pour les Britanniques et les Allemands, sans rompre pour autant avec le classicisme français. Depuis 1830, nous sommes entrés dans une nouvelle phase de l'évolution, (...) celle du romantisme frénétique (...). Seul Pouchkine avait su prendre sa distance par rapport à cette orgie ».⁹

3. MULTIPLES VISAGES DE LORD BYRON ET LE MYSTÈRE DE TATIANA LARINE

Aussi élogieux qu'Apollon Grigoriev s'y montre vis-à-vis de Pouchkine, on ne pourrait ne pas y remarquer une sorte d'adulation, voire de la tricherie. Ou bien aurait-il déjà oublié ? Car il y avait un poète étranger avec lequel Pouchkine non seulement fut souvent comparé mais qui, en plus, était redevable à lui d'une grande partie de la gloire dont il avait joui en Russie. Je pense notamment à Byron.

⁸ Polevoi, N. : *Večera na hutore bliz Dikan'ki. Moskovkij telegraf*, 1831, no 17, pp. 91–95.

⁹ Grigoriev, A. : *Znamenitye evropeiskie pisateli pered sudom russkoj kritiki. Vremja*, 1862, no. 6, pp. 38–42.

Dans son ouvrage fondamental *Byron et Pouchkine* (1919–1923), complété ultérieurement par l'étude *Pouchkine et littératures occidentales*¹⁰, Viktor Zhirmounski, ayant étudié le phénomène du « byronisme » de Pouchkine, émet toutefois une réserve en faisant distinguer au moins trois niveaux de cette emprise. Il s'agit de 1) l'influence de la personnalité de Byron sur la personnalité de Pouchkine ; 2) de l'influence du contenu idéologique de la poésie de Byron sur l'idéologie de Pouchkine ; et enfin, de 3) l'emprise de la poésie de Byron sur la poésie de Pouchkine.

Cette différenciation que nous donne Zhirmounski ne devait toutefois pas se faire sentir pour autant dans les années 1820. En effet, l'enthousiasme pour Byron à cette époque-là était trop général, difficilement comparable à aucun autre phénomène quelconque. Pouchkine lui-même, qui, dans son exil à Mikhaïlovskoé, propriété de ses parents dans la région de Pscov, apprend la mort de Byron, en informe Piotr Vyazemski dans les termes suivants :

« Aujourd'hui c'est le jour de la mort de Byron – j'ai commandé la messe pour le repos de son âme. Mon prêtre fut surpris de ma piété et m'a offert une bougie pour le repos de son âme » (lettre du 7 avril 1826).¹¹

Vyazemski, de son côté, qui rédigea la préface pour le poème de Pouchkine *Le prisonnier de Caucase* (1824) l'avait salué comme le « Child Harold russe »¹².

« Il semble qu'aujourd'hui il est impossible pour un poète de ne pas prendre en considération Byron, tout comme pour un romancier d'ignorer Walter Scott... »

tel fut le jugement de Nikolai Nadejdine, critique des plus avisés de l'époque.¹³

Je pense également à ce poème du jeune Mikhaïl Lermontov dont les premières lignes sont : « Non, je ne suis pas Byron, je suis un autre... »,¹⁴ l'apostrophe qui n'aurait pas eu de sens si une pareille comparaison ne s'était pas imposée par le goût littéraire de l'époque.

Évidemment, tout ceci ne veut pas dire que Byron était perçu avec enthousiasme par tout le monde : plus important est que même ses critiques des plus farouches étaient fort conscients à quel point « la jeune littérature russe » était tributaire à ce « démon britannique » :

¹⁰ Zhirmounskij, V. : *Byron i Puškin, Puškin i zapadnye literatury*. Leningrad, 1978, Nauka, p. 21.

¹¹ Cf. « ...я заказал с вечера обедню за упокой его души. Мой поп удивился моею набожности и вручил мне просвиру, вынутую за упокой раба божия боярина Георгия » (Puškin, P. : *Polnoe sobranie socinenij*. (16 vol.), t. 13. Moscou, Leningrad, 1937–1959, AN SSSR, p. 160.

¹² Vyazemskij, P. : *Estetika i literaturnaja kritika*. Moscou, 1984, Iskusstvo, p. 67.

¹³ Nadeždin, N. : *Literaturnaja kritika, Estetika*. Moscou, 1972, Hudožestvennaja literatura, p. 30.

¹⁴ En russe : « Нет, я не Байрон, я другой... ».

« Dieu soit le juge du défunt Byron ! Son spleen sombre a infecté toute la poésie et l'avait transformée de Muse souriante en Méduse pétrifiante »,

écrit Nikolai Nadezhdin qui commence à juger Byron de façon de plus en plus hostile.¹⁵

« Tout le monde a commencé à parler de Byron, et le byronisme est devenu une folie pour les belles âmes, écrit Vissarion Belinski. C'est à partir de ce moment-là que de petites personnalités ont commencé à apparaître avec une empreinte de malédiction sur la figure, le désespoir dans l'âme, la déception dans le cœur et un profond mépris pour la foule insignifiante. Tout gamin que le professeur ait laissé sans dîner pour ne pas avoir préparé sa leçon, s'est consolé du chagrin avec des phrases du type : *le sort me poursuit et les méditations sur l'intransigeance de son âme, émerveillé, mais non pas vaincu.* »¹⁶

Il semble que la tendance de lire la littérature du XIX^e et même du début du XX^e siècle « à travers Byron » ne soit pas tant même de nos jours. Il convient de consulter les titres des études russes récentes consacrées à Byron pour se rendre compte à quel point on s'intéresse presque moins à Byron lui-même, qu'à l'influence qu'il avait effectuée sur les écrivains russes dont, outre Pouchkine et Lermontov, Nikolai Nekrassov, Ivan Tourguéniev, Fedor Dostoïevski, Ivan Bounine, Sergueï Yessenine.

Et pourtant, force est de constater, ce fut notamment Pouchkine qui assura l'entrée triomphale de Byron dans la littérature russe, d'abord avec ses poèmes du sud cités ce-dessus, mais surtout avec son roman *Eugène Onéguine* dont le protagoniste fut longtemps perçu en tant que le *Childe Harold russe*.

La comparaison n'était pas fortuite, mais bien attestée par l'auteur même qui, dans le premier chapitre de son roman en vers fait apparaître son héros portant le masque byronien :

« Comme Child-Harold, maussade, languissant,
Il se montrait dans des salons... »¹⁷

¹⁵ Nadeždin 1972, p. 30.

¹⁶ Belinskij, V. : Russkaja literatura v 1845 godu. In *Sobranie sočinenij*. (3 vol.) Moscou, 1948, OGIZ, GIHL.

¹⁷ Cf. « Как Child-Harold, угрюмый, томный В гостиной появлялся он ». Alexandre Pouchkine: *Polnoe sobranie sočinenij*. (10 vol.) t. 5, Leningrad, 1978, Nauka.

Pendant que Pouchkine travaillait sur le premier chapitre d'*Eugène Onéguine*, il avait lu le poème de Byron dans une traduction prosaïque française (cf. *Ceuvres complètes de Lord Byron*. Trad. par Chastopallis, A.E. Paris, 1820, quatre vol. in-8.br).

Ayant apparu dans le premier chapitre d'*Eugène Onéguine*, l'ombre de Child-Harold revient dans le chapitre sept du roman. Cette fois-ci pourtant la comparaison d'Onéguine avec Child-Harold se fait non pas par l'auteur (narrateur) mais par le personnage féminin, Tatiana Larine. Seule dans sa maison abandonnée, consultant les livres de sa bibliothèque, elle tente de résoudre le mystère de celui dont elle se sent si éprise¹⁸. Le jugement qu'elle porte s'avère pourtant décevant :

Et, grâce à Dieu, ma Tatiana commence à comprendre
celui pour lequel la tyrannie du destin l'a condamnée à soupirer.
Cet homme bizarre, mélancolique et dangereux,
cette création de l'enfer ou du ciel,
cet ange ou ce démon orgueilleux,
qui est-il enfin ? Ne serait-ce qu'une imitation,
qu'un fantôme plein de néant ?
ou bien un Moscovite drapé du manteau de Harold ?
un commentaire de manies venues de l'étranger ?
un dictionnaire rempli de mots élégants ?...
Ne serait-ce, après tout, qu'une parodie ?¹⁹

¹⁸ On se permet ici de citer les strophes correspondantes dans la traduction prosaïque effectuée par Ivan Tourgueniev et Louis Viardot au XIX^e siècle : « ...S'étant enfermée dans le cabinet silencieux, oubliant le reste du monde, elle y pleura longtemps. Puis elle prit les livres pour les examiner, et, sans les lire encore, en trouva le choix assez étrange. Tatiana finit par lire avec avidité, et tout un nouveau monde s'ouvrit devant elle. Bien que nous sachions que, depuis longtemps, Onéguine se fût dégoûté de la lecture, toutefois il avait exclu plusieurs ouvrages de cet ostracisme : le chantre du Giaour et de Don Juan, et encore deux ou trois romans dans lesquels l'époque s'est réfléchi, et l'homme contemporain est assez exactement représenté, avec son âme immorale, égoïste et sèche, mais adonnée sans mesure à la rêverie, avec son esprit aigu et sceptique, qui bouillonne d'une vide et vaine activité. Beaucoup de pages gardaient la trace profonde des ongles, et les yeux de la jeune fille attentive s'y dirigeant avec plus de curiosité. Tantôt avec effroi, tantôt avec étonnement, Tatiana reconnaît par quelles pensées, par quelles observations Onéguine avait été frappé, à quoi il acquiesçait en silence. Son âme se montre là dans une intimité involontaire, soit par un mot rapide, soit par une croix ou par un signe d'interrogation que le crayon a tracés en marge » (parue dans la *Revue nationale et étrangère*, t. 12 & 13, 1863. <https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Pouchkine%20-%20Eugene%20Oneguine.pdf>, p. 131.)

¹⁹ Cf. Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?
Уж не пародия ли он?

Et c'est de nouveau le narrateur qui tire le bilan de l'illumination que Tatiana avait vécue :

« Est-ce que Tatiana aurait déchiffré l'énigme, aurait trouvé le mot ? »

Ici je me permets d'inviter le lecteur à se rappeler de la strophe finale du poème de Byron « Pèlerinage de Child-Harold » :

Farewell! a word that must be, and hath been—
 A sound which makes us linger; – yet – farewell!
 Ye! who have traced the Pilgrim to the scene
 Which is his last, if in your memories dwell
 A thought which once was his, if on ye swell
 A single recollection, not in vain
 He wore his sandal-shoon, and scallop-shell;
 Farewell! with him alone may rest the pain,
 If such there were – with you, the mortal of his strain!

Le narrateur byronien, que vise-t-il dans cette dernière strophe du poème ? Quel est le sens exact de ces vers : « with him alone may rest the pain, / If such there were – with you, the mortal of his strain! »

S'agit il d'une duperie délibérée du lecteur, que l'auteur, dans les dernières lignes du poème, laisse soudainement deviner: les chagrins de son personnage avec son caractère de mascarade n'existent pas. Ou, pour formuler de façon plus précise : ils existent bien, mais seulement comme reflet des attentes du lecteur, avide de faire face au personnage blasé, désenchanté, voire *romantique*.

Soyons précis : c'est déjà dans la préface de la chanson 4 du poème que Byron fait allusion aux lecteurs qui avaient perçu Child-Harold en tant que sosie de l'auteur, ayant obstinément ignoré la ligne de démarcation que Byron avait tracée entre lui et son personnage. Et il a bien souligné qu'il n'existait aucun prototype pour le héros qu'il avait conçu. Et pourtant, chose bizarre et pas suffisamment repensée jusqu'aujourd'hui, les lecteurs de Byron croyaient sans cesse pieusement à la vérité du spleen romantique de Child-Harold, ainsi qu'au démonisme romantique de Byron lui-même, et le degré de mystification que Byron les a fait revivre, reste peut-être une des énigmes majeures de ce poète britannique.

Or, le mythe du héros romantique associé dorénavant à son nom (héros byronique) ne fut que partiellement l'enjeu de son écriture. Car, en la personne de Byron qui, de tous les romantiques anglais fut le plus attaché aux traditions de la clarté classique, nous avons un cas suffisamment répandu où l'écriture dite romantique se combine de manière organique avec la critique acerbe du romantisme. En France, ce

fut, p. ex. le cas d'Alfred de Musset, qui dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* se moquait, lui aussi, des interprétations banales et profanes du romantisme.

Mais c'est aussi l'une des premières œuvres de Byron, la satire intitulée « *Les bards anglais et les observateurs écossais* » (1809) fut dirigée non seulement contre l'éditeur du magazine *Edinburgh Review*, mais aussi bien contre ceux qui, plus tard, sont vénérés en Angleterre comme des romantiques, dont Wordsworth, Southey et Coleridge. Cette satire, qui avait attaqué les « ténèbres infranchissables, chers aux poètes modernes », était largement inspirée de l'esthétique de Pope, grand adepte de clarté, sobriété et simplicité classiques dont il critiquait la déviation comme insulte à la raison et au sens commun.

Aussi, cette influence de Pope ne devrait-elle pas être oubliée lors de l'évaluation du poème *Le pèlerinage de Child-Harold*, écrit en 1811–1815 comme une réponse à la littérature dite romantique déjà existante et au type de personnages créé par Goethe dans *Les souffrances du jeune Werther* et par Chateaubriand dans son *René*.

On se souvient souvent de *Werther* et de *René*, en parlant de la généalogie du poème de Byron. Cependant le fait que la maladie du siècle, décrite par Byron, fut davantage une critique de ce que l'on appellera plus tard le romantisme en Angleterre, attire beaucoup moins d'attention. Or, ce que vise Byron, c'est ce style poétique qui avait déjà commencé à se transformer en objet de foi (je pense notamment à la fameuse définition de « poetic faith » par Coleridge comme « suspension of disbelief »). Des formules poétiques (romantiques) étant utilisées comme si elle étaient réelles, c'est contre cela que Byron s'attaque avant tout. D'où vient qu'il invente, à partir de l'expression du « je » romantique, un simulacre de sincérité, comme s'il prévoyait déjà le théâtre de Brecht. Tout en créant dans sa poésie une certaine construction de « Byron », il soumet en même temps cette image romantique à la dissection. D'où le fantôme du biographisme dans ses œuvres, le désir de trouver au texte une légitimation dans la réalité extra-textuelle. Aussi, la signification de Byron en tant que poète romantique, consiste-t-elle précisément dans la technique particulière de l'ironie, avec laquelle il donne l'apparence de sincérité à ce qu'il décrit, manifestant ainsi son dandisme lyrique, qu'il définissait lui-même comme protéisme, caméléonisme ou mobility.²⁰

Autant la fin du poème de Byron devait laisser perplexe son lecteur britannique, autant la comparaison du personnage du roman en vers de Pouchkine avec Child-Harold nous laisse devant une charade difficile à résoudre : fut-il possible que Tatiana – ayant vu en Onéguine un « Moscovite drapé du manteau de Harold » ou pour dire autrement « une parodie » l'avait perçu comme double fantôme, fantôme d'un fantôme. De même que Pouchkine, fut-il conscient de l'ironie byronienne et du caractère de mascarade de son personnage ou bien resta-t-il à la merci du « mythe de Byron », ayant largement contribué à la création de ce mythe sur le sol russe ?

²⁰ Voir la note pour la strophe 97 du chant 16 de *Don Juan*.

RUPTURES NATIONALES, RUPTURES CULTURELLES

Quoi qu'il en soit, les lecteurs russes n'étaient pas les seuls à brûler de l'encens à Byron. En Allemagne, Goethe, faisant face aux attaques de la presse britannique contre Byron, écrit : « Les Britanniques peuvent penser tout ce qu'ils veulent de Byron, mais ils n'ont produit rien de pareil ». Son évaluation positive et son admiration pour Byron se concrétisa en image d'Euphorion, fils de Faust et d'Hélène, qui apparaissent dans la deuxième partie de *Faust*. Contrairement à la légende de Faust où son fils portait le nom de *Justus*, Goethe lui donne un nom parlant – *Euphorion*, c'est-à-dire prolifique (tel fut le nom du fils d'Hélène et d'Achille dans la mythologie grecque). Autant l'union de Faust et d'Hélène devait symboliser la fusion de l'antiquité et de l'époque chrétienne, voire de la poésie classique et romantiques, autant Euphorion fut appelé à devenir symbole de la poésie moderne, engendrée par cette union. Goethe lui-même, dans une conversation avec Eckermann, datée du 5 juillet 1827, renvoya à Byron comme prototype d'Euphorion, en le qualifiant du « plus grand talent de notre siècle » : « il n'est ni classique, ni romantique, mais l'incarnation même d'aujourd'hui »²¹.

Friedrich Nietzsche avait qualifié Byron d'un de « ceux qui capturent des âmes humaines surhumaines » (*geisterbeherrschende Uebermenschen*), ayant utilisé ainsi pour la première fois le concept de *surhomme* qui apparaît par la suite dans son livre *Ainsi parlait Zarathoustra*.²²

En France, Byron s'inscrivait dans la « cage » de ces « génies du nord » qui ont contribué à renverser la tradition classique qui captivait pendant des siècles la littérature française. « Quand je lis des poètes comme Goethe, Schiller, Klopstock, Byron », écrit le poète Charles-Julien Lioult de Chênédollé, aujourd'hui un peu oublié mais autrefois assez célèbre, je comprends parfaitement à quel point je suis petit et imparfait »²³. Et c'est Stendhal qui s'exclama avec jubilation :

« Malgré les pédants, l'Allemagne et l'Angleterre l'emporteront sur la France, Shakespeare, Schiller et lord Byron remportent sur Racine et Boileau. La dernière révolution a secoué nos âmes. Les arts montrent toujours les grands progrès au premier moment de repos réel qui suit les convulsions politiques ».²⁴

Paul Van Tyghem, comparatiste français du début du XX^e siècle, avait suggéré de considérer Byron comme celui qui a d'abord appris aux Français d'écouter les chan-

²¹ Eckermann, J. P. : *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. Michel, C. Frankfurt am Main, 1999, Deutscher Klassiker Verlag, (entrée du 5.7.1824).

²² Nietzsche F. *Jugendschriften*. Bd. 2. München, 1994. p. 10.

²³ Cité d'après : Texte, J. : Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire : étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle. Paris, 1895, Hachette, p. 450.

²⁴ Stendhal : Qu'est-ce que le romantisme ? In *Racine et Shakespeare*. Éd. par Martineau, H. Paris, 1928, Le Divan, p. 192.

sons d'Ossian pour les préparer par la suite à la lecture d'un autre Écossais – Walter Scott, qui assura le passage du classicisme au romantisme.²⁵

Edmond Estève dans son livre *Byron et le romantisme français*, commence sa recherche par des propos qui ne laissent aucun doute sur le rôle assigné à Byron dans l'histoire du romantisme français :

Le fait que Byron, son essence humaine, sa vie, sa créativité et son génie aient eu un impact réel sur la poésie française et sur l'ensemble de notre littérature au cours de la période du romantisme naissant et moribond, qui a duré de 1815 à 1850, vous pouvez le constater vous-même. Il suffit de regarder à travers ces œuvres glorieuses ou sombres, rapidement oubliées ou qui conservent encore leur valeur, dans lesquelles l'esprit du temps a laissé sa marque. (...) Tous, de Lamartine à Théophile Gautier, de Stendhal à Alfred de Musset, de Vigny à Théodore de Banville, d'Alexandre Dumas à Georges Sand, même s'ils n'imitaient pas le célèbre Britannique, ne citaient pas sa tirade, n'étaient pas inspirés de sa poésie, qui cependant, a été unanimement reconnue comme la vérité incontestable du fait de sa supériorité littéraire. Ceci est également confirmé par les critiques modernes.²⁶

De manière paradoxale, le seul pays qui ne considérait pas Byron comme poète romantique, c'était l'Angleterre. Celui qui en Europe continentale jouissait de la réputation du romantique par excellence, n'était pas particulièrement vénéré en Angleterre, comme en témoigne, entre autre, la citation de Goethe évoqué plus haut (« Les Britanniques peuvent penser de Byron ce qu'ils veulent... »).

Cette situation persiste de nos jours. Je pense, entre autre, au *Companion to Romanticism* (1998) qui ne contient qu'un seul article consacré à Byron en tant qu'auteur du poème *Don Juan*.²⁷ Dans *Romanticism. A critical reader* (1995) deux chapitres sont consacrés à Byron. Le premier porte de nouveau sur *Don Juan* et l'enjeu de l'auteur est de développer la thèse sur « l'insensibilité de Byron pour la langue anglaise ». Le deuxième article montre à quel point Byron était loin du romantisme dans son discours ironique et dans ses jeux de masques.²⁸

Pour comprendre tout le degré de discordance de l'image de Byron dans quatre cultures européennes, il serait instructif de comparer les articles de Wikipédia qui lui sont consacrés. Différents en termes de volume et de quantité de détails et de précisions, ces articles portent vraiment une empreinte nationale.

²⁵ Tieghem, P. Van : *Ossian en France*. F. Riedler, 1917.

²⁶ Estève, E. : *Byron et le romantisme français*. Paris, 1907, Boivin et Cie, Editeurs., p. V.

²⁷ Stabler, J. : George Gordon, lord Byron. *Don Juan*. In Wu, D. (dir.) : *A companion to Romanticism*. London, 2005, Blackwell Publishing, pp. 247–258.

²⁸ Manning, P. J. : Don Juan and Byron's Imperceptiveness to the English Word. In *Romanticism. A critical reader*. Duncan Wu, dir., London, 1995, Blackwell Publishers, pp. 217–242.; McGann, J. J. : Byron and the Anonymous Lyric. In *ibid.* 1995, pp. 243–262.

C'est ainsi que dans la version allemande, Byron est classé parmi les romantiques anglais tardifs ; la valeur de son héritage est déterminée dans la section « Literarischer Stellenwert » ; lui-même est célébré comme celui qui créa l'archétype du « héros byronique » et qui exerça l'impact sur Poe, Nietzsche et ...Pouchkine.

L'héritage de Byron est décrit de façon beaucoup plus détaillé dans la version française de Wikipedia, qui, outre la section biographique, traite sa position idéologique (« Un homme de contradictions ») et de ses rapports avec la grande politique. « Le classique dans sa forme et le romantique par son contenu » – tel est Byron révélé aux lecteurs français.

La version russe de l'article sur Byron est dominée par une biographie détaillée et une dissertation sur les termes de *byronisme* et de *héros byronique*. Ce que le lecteur est en droit d'apprendre, c'est le caractère autobiographique de la plupart de ses œuvres, « plus autobiographiques que les œuvres d'autres romantiques anglais ». Quoi qu'il en soit, en Russie Byron reste l'incarnation même du poète romantique, précisément à cause de ce mirage qu'il a créé : celui d'indivisibilité de sa poésie et de sa propre vie .

Mais c'est la version anglaise de l'article sur Byron qui s'avère la plus paradoxale. Deux courts paragraphes y sont consacrés à son oeuvre, dominé toujours par le poème de *Don Juan*. Inversement, les étapes de sa vie, son caractère, ses préférences sexuelles, son apparence physique et ainsi de suite, y sont exposés avec des détails minutieuses et un recours à la psychanalyse.

Quelles sont alors les facettes de Byron qui parlent si différemment aux préférences nationales ? Poète romantique avant tout (telle fut sa perception en France), poète à la fois classique et romantique (vision allemande), il est en Angleterre l'incarnation même du poète vital dont la biographie se présente comme beaucoup plus fascinante que son œuvre. Quant à la Russie, ce sont les deux versants de Byron, celui du poète et celui d'un génie quasiment surhumain sachant transformer sa vie en un roman fascinant, qui restent complices.

Cette dernière optique, bien justifié dans un pays où le romantisme, tel qu'il était connu en Occident, fut projeté principalement dans le domaine de la vie quotidienne²⁹ explique également l'écart entre ce qui est connu comme byronisme russe et la réception de sa poésie en Russie. Il se peut que la fascination que suscita en Russie la personne « démoniaque » de Byron, gomme le caractère ironique de sa poésie, à laquelle il donnait l'illusion de sincérité, et sa critique de *poetic faith* de même que sa satire qui visait le discours romantique, sont restés peu discernables pour le lecteur russe.

²⁹ Cf. « On a fait de l'alcoolisme de Hoffmann vertus et règles, indispensables à la vie romantique. » (Grigoriev 1862, p. 40.)

C'est peut-être pour cette raison que Pouchkine, lui-même ayant commencé à parodier l'emphase romantique dans son roman *Eugène Onéguine*, passe pourtant à côté du caractère pastiche de *Child-Harold* et fait inconsciemment de son personnage une parodie de celui qui lui-même fut conçu comme une charge.

CONCLUSION

On dirait pour conclure qu'il y a eu une forte divergence entre la perception de Byron et la légende qui se créa autour de son nom du vivant du poète déjà, dont témoignent de nombreux mémoires et dont lui-même fut tout à fait conscient. On pourrait considérer la dite divergence comme une des sources du phénomène de *byronisme*, qualifiée souvent comme une reprise de son héritage par la postérité mais qui, pourtant, a des principes fort différentes à l'œuvre.

Une divergence encore plus frappante est à étudier entre la réputation dont avait joui Byron en Angleterre et dans l'Europe continentale. Vu comme *ni poète classique ni poète romantique mais comme emblème même du poète de la modernité* par Goethe qui l'avait choisi comme prototype de son Euphorion (Faust II), il devient un des idoles de la poésie romantique en Russie, peu comparable à ceux qui, en Angleterre, furent traités, beaucoup plus que Byron, dans des termes du *romanticisme* (je pense, entre autre, à Wordsworth, Coleridge, Keats ou Shelley). A tel point que le *poème byronnique*, cette désignation générique, commence à être employé en Russie comme synonyme parfaite du *poème romantique* et que l'enjeu satyrique et le caractère de pastiche du poème *Childe Harold's Pilgrimage* ainsi que de son personnage principal restent pour autant inaperçus. La conséquence en est, que celui qui était destiné à parodier le type littéraire naissant d'un homme blasé, déçu et en désaccord avec l'Univers, qui, bientôt, était destiné à envahir la littérature européenne, devient, au même titre que Werther de Goethe ou René de Chateaubriand, prototype du personnage romantique et exemple à suivre.

SILVIA HEGELE

LE COMPARATISTE ET LES
JOURNAUX INTIMES FÉMININS
DU XX^E SIÈCLE, UNE LECTURE
AU-DELÀ DES CANONS

« The diary [...] contain the key to our revision of the canon, to a female aesthetic »¹, écrit Cynthia Huff dans son article « “That Profoundly Female, and Feminist Genre” : The Diary as Feminist Practice ». Dans son postulat, le journal intime féminin se présente en tant qu'élément indispensable pouvant mener à une recontextualisation de la notion de canon littéraire ainsi qu'à la reconfiguration d'une esthétique de l'écriture intime féminine.

What it amounts to is that if a woman writing in isolation and with no public audience in view nonetheless had 'good' – that is, canonical – models, we are impressed with the strength of her text when she applies what she has assimilated about writing to her own experiences as a woman.²

La fin du XX^e siècle a été ainsi marquée par le besoin de théoriser sur les pratiques scripturales féminines, d'où l'intérêt porté sur le travail de Philippe Lejeune, notamment sur son ouvrage « Le moi des demoiselles : Enquête sur le journal de jeune fille » publié en 1993. A cette époque, des anthologies d'extraits de journaux intimes féminins « rescapés » donnent à cette pratique une dimension historico-littéraire en montrant son évolution ainsi que ses caractéristiques constantes. « A Day at a time: the diary literature of American women from 1764 to the present »³ de Margo Culley et « Centuries of female days: englishwomen's private diaries »⁴ d'Harriet Blodgett il-

¹Huff, C. : “That Profoundly Female, and Feminist Genre”: The Diary as Feminist Practice. *Women's Studies Quarterly*, vol. 17 / 3/4, Fall-Winter 1989, pp. 6-14. p. 7. (Women's Nontraditional Literature.)

²L. S. Robinson: *Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon. Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 2 / 1, 1983, pp. 83-98.

³Culley, M. : *A Day at a time: the diary literature of American women from 1764 to the present*. New York, 1985, Feminist Press at the City University of New York.

⁴Blodgett, H. : *Centuries of female days: englishwomen's private diaries*. New Brunswick, 1988, N.J., Rutgers University Press.

lustrent le début de ce phénomène. En 1998, Verena von der Heyden-Rynsch publie une étude portant sur trois siècles d'écriture diaristique féminine en Europe. Elle ne choisit que « les journaux d'artistes »⁵ comme corpus de travail. Les journaux d'écrivaines commencent à se délier des limites imposées par un système littéraire qui les avait condamnés à la périphérie de la littérature. Le journal d'écrivaine passe de se trouver dans une position « en marge » du champ littéraire, à être considéré comme élément révélateur de l'ouverture de ce champ.

En ce début du XXI^e siècle, cette sorte de transgression identifiée dans l'écriture diaristique féminine – qui d'une pratique privée passe à constituer une œuvre littéraire à part entière – détermine d'une certaine manière la reconfiguration des canons littéraires. Se plaçant longtemps en dehors des œuvres autobiographiques canoniques comme les journaux d'André Gide ou de Franz Kafka, l'écriture intime féminine du XX^e siècle laisse entendre qu'un aspect social se glisse entre tous ces questionnements : celui du statut de la femme écrivain à une époque. Avec la récente publication des journaux d'écrivaines du XX^e siècle et l'avancement des études critiques féministes, la problématisation de la question du canon littéraire interpelle la classification des genres littéraires ainsi que les structures androcentristes sur lesquelles a été effectuée cette catégorisation. Partant de la caractéristique polyphonique des canons littéraires, chaque discipline tente de donner une réponse à cette sorte d'éclatement contemporain de la notion de canon dans la littérature. De ce fait, la littérature comparée s'est placée depuis quelque temps comme une discipline qui fait dialoguer mais qui modifie ou (dé)construit aussi les canons. Cependant, la méthode ne se présente pas toute seule, il y a aussi la présence de celui qui compare. Pour cette raison, nous nous demandons dans quelle mesure le comparatiste se place au centre du travail de reconfiguration et d'ouverture des canons littéraires lorsque son corpus de recherche est constitué des journaux intimes féminins.

Selon Frédérique Toudoire-Surlapierre, « la condition sine qua non du comparatisme est le pluriel de son corpus ».⁶ C'est-à-dire que pour proposer certaines réponses, la diversité culturelle du corpus d'analyse est indispensable : une compétence interculturelle et interdisciplinaire est le premier aspect dont il faut tenir compte lorsque nous parlons du sujet comparant. Nous ne pouvons pas nier que les « littératures coexistent dans et comme un système »,⁷ et les œuvres d'un corpus coexistent aussi dans un système de valeurs conceptuelles et poétiques, et comme un système littéraire international. Trouver les intersections, les échos, les points de contact et problématiser les dialogues entre les systèmes, c'est le travail du comparatiste. Ainsi,

⁵ Heyden-Rynsch, V. von der : *Écrire la vie: trois siècles de journaux intimes féminins*. Paris, 1998, Gallimard, p. 290.

⁶ F. Toudoire-Surlapierre : *Notre besoin de comparaison*. Paris, 2013, Orizons, (« Universités/ Comparaisons »). p. 43.

⁷ Kushner, E. : *Is Comparative literature Ready for the Twenty-First Century?* *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, vol. 2 / 4, 2000, p. 3.

dans un premier moment nous allons nous interroger sur le canon européen comme un signe d'héritage pour Virginia Woolf, Sylvia Plath et Alejandra Pizarnik et en tant qu'élément à transgresser par le biais de leurs journaux intimes. Ensuite, nous essayerons de situer les journaux intimes féminins dans la polyphonie des canons en reconfigurant la cartographie canonique où l'élément féminin et l'écriture intime trouvent une place. Enfin, nous analyserons la manière dont la question sur les canons et le comparatisme se recentre sur le sujet comparant.

L'ÉCRITURE INTIME FÉMININE ET LE CANON EUROPÉEN, UNE QUESTION D'HÉRITAGE

Le contexte de l'écriture intime féminine dans l'ensemble de genres littéraires se situe dans un non-lieu de la littérature. Jugée pendant de siècles comme écriture mineure et conséquemment mise à l'écart du canon littéraire, l'écriture intime offre aux femmes écrivains du XX^e siècle un espace où écrire le quotidien tout en transformant leur statut d'écrivaine. Le paradoxe de ce phénomène réside dans le fait que le journal intime féminin fut longtemps considéré, selon les travaux de Philippe Lejeune, comme « un devoir de jeune fille »⁸. C'est ainsi qu'on leur donnait accès à une parole qui dans son mutisme s'est transformée en moyen de construire une identité littéraire et de reconfigurer les notions de littérature et du canon. Virginia Woolf, Sylvia Plath et Alejandra Pizarnik brisent d'une certaine manière ce modèle d'écriture diaristique et transmutent les journaux en un espace constituant une critique de l'expérience quotidienne en tant que femmes écrivains, mais également une critique du langage en tant que construction dominante. Nous sommes confrontés à un corpus féminin à l'intérieur duquel une classification d'ordre canonique peut problématiser l'approche ; d'un autre point de vue, l'objet d'étude est une forme textuelle fuyant les classifications.

They are [...] productive and transgressive ways to re-read the canon and the desires it represents ; to do deconstructive readings of the disciplinary formation that establishes and polices the canon ; to question the inscriptions of feminity in the work of artists living and working under the sign of Woman, who were formed in historically and culturally specific femininities.⁹

De ce fait, si l'on parle de journal intime et de canon littéraire dans une même ligne analytique, plusieurs éléments socio-littéraires servent à la recontextualisation de la

⁸ Lejeune, Ph. : *Le moi des demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille*. Paris, 1993, Editions du Seuil. (La Couleur de la vie.)

⁹ Pollock, G. : *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*. London – New York, 1999, Routledge, p. 34. (Re visions)

problématique. Étant considéré un sous-genre littéraire¹⁰ ou un élément « a-littéraire »¹¹ qui ne mérite pas d'entrer dans les listes des œuvres à part entière, le journal d'écrivain admis dans le monde de la critique répond aux structures dominantes systématisant le canon : on n'étudie sérieusement que le caractère littéraire du journal intime masculin (on peut observer cela dans les travaux de Michel Lelou, de Béatrice Didier ou de Pierre Blanchet). Cette tendance à « made one dislike the notion of women who write »¹² se replace dans la sphère de la recherche. Ainsi, l'écriture féminine en tant que notion de recherche récuse et interroge les stéréotypes. De cette façon, le terme « plurality »¹³ se place en tant que caractéristique analytique indispensable. Pour arriver à ce constat, selon Florian Pennanech « la critique féministe a produit de nombreux travaux sur des œuvres, mais aussi remis en cause nombre d'outils utilisés dans les études littéraires »¹⁴. Ces outils revisités ont pour but de devancer la conception d'une écriture « qui se distingue d'autres par le fait qu'elle est écrite *par* des femmes *pour* des femmes »¹⁵, d'après Suzanne Wilson. Au sein de cette pluralité, le féminin dans l'écriture – aussi inquiétant et « toujours controversé »¹⁶ – vise un repositionnement théorique en ce qui concerne nos moyens de lecture analytique du journal en tant que texte littéraire. Mais ce repositionnement théorique répond aussi à l'émergence et à la crise d'un domaine qui ne cesse d'interroger les schémas interprétatifs canoniques.

D'ailleurs, la spécificité féminine dans l'analyse de l'écriture intime dans un contexte comparatiste met en lumière le caractère transgressif de cette pratique. Autrement dit, les auteures du corpus, depuis leurs circonstances particulières, se placent devant le canon, le commentent, le critiquent et en première instance établissent un rapport d'angoisse de l'influence. Par le biais des cahiers, ces écrivaines cherchent en soi un archétype exempt de ce que Michelle Perrot nomme « représentations dominantes – ou marginales – que les hommes (car il s'agit d'eux presque exclusivement) ont données des femmes »¹⁷. Les auteurs canoniques sont généralement des hommes : Wil-

¹⁰ Blanchot, M. : *Le livre à venir*. Paris, 1959, Gallimard.

¹¹ Picard, H. R. : El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 4, 1981, pp. 115–122.

¹² « ...rendait repoussante la notion de femme écrivain. » Cf. Woolf, V. : *Journal d'adolescence 1897–1909*. Paris, 2008, Stock, p. 495. / Woolf, V. : *A passionate apprentice: the early journals, 1897–1909*. San Diego, 1992, éd. Mitchell Alexander Leaska, Harcourt Brace Jovanovich, p. 398.

¹³ Groot, J. de : Women's History in Many Places: reflections on plurality, diversity and polyversality. *Women's History Review*, vol. 27 / 1, janvier 2018, pp. 109–119, 109.

¹⁴ Pennanech, P. : La narratologie féministe: des méthodes et de leurs enjeux. *La lecture littéraire. Revue de Recherches sur le Régime littéraire de la Lecture*, 2009, pp. 153–174. p. 154.

¹⁵ Wilson, S. : Auto-bio-graphie: vers une théorie de l'écriture féminine. *The French Review*, vol. 63 / 4, 1990, pp. 617–622. p. 617.

¹⁶ Perrot, M. : *Les femmes ou Les silences de l'histoire*. Paris, 2012, Flammarion, p. 351.

¹⁷ Perrot 2012, p. 377.

liam Shakespeare, Dante Alighieri, Miguel de Cervantès. À l'époque où elles écrivent, soit dans l'Angleterre post-victorienne, dans l'Amérique post-guerre Froide ou dans l'Argentine péroniste, le canon est pour chacune des autrices une liste d'auteurs à imiter. « The canon is fundamentally a mode for the worship of the artist, which is in turn a form of masculine narcissism »¹⁸. Cet effort de mimétisme sera suivi d'un sentiment tout à fait compréhensible d'échec à cause d'une asymétrie avec l'autre.

Selon Nancy Houston, elle concerne une constellation étymologique très riche, celle qui relie le mot d'auteur à celui d'autorité à travers la racine auctor. [...] seulement les femmes, tout en désirant ardemment devenir des auteurs, étaient moins à l'aise avec ce désir et moins convaincues de leur autorité que les hommes. L'une des raisons en est que le Créateur, dans les mythologies occidentales, a toujours été mâle, et que les femmes ont été conçues comme créatures par excellence.¹⁹

Les écrivaines ont dû construire leurs canons, leurs contre-canons ou les élargir en déconstruisant ce qu'elles rejettent comme étant une écriture féminine. Elles héritent d'un canon principalement eurocentriste et masculin avec lequel elles grandissent et contre lequel elles doivent réinventer leur statut d'écrivaine. Virginia Woolf a déconstruit le canon en inventant Judith Shakespeare comme exemple du destin féminin pour les écrivains femmes. Sylvia Plath a toujours été angoissée à l'idée de ne jamais avoir pu obtenir de place dans le monde où son mari Ted Hughes était le poète ovationné et elle, une mère et une poétesse. Alejandra Pizarnik crée un canon personnel et antinational (des écrivains français ou allemands) pour contrer le canon de son époque, qui prônait une écriture limpide.

LA COMPARAISON ET LA RECONFIGURATION DES CANONS LITTÉRAIRES

Si un canon est une trésorerie de principes du comportement social et culturel – si le canon est un instrument qui sera à résoudre des problèmes dans la discussion critique, dans la pensée intellectuelle et dans les questions concernant l'enseignement, il sera alors justifié d'avoir plusieurs canons que l'on utilisera là où on a besoin, ou bien (...) d'avoir un seul canon qui se compose différemment suivant les situations différentes où on en a besoin.²⁰

¹⁸ Pollock 1999, p. 13.

¹⁹ Huston, H. : Les pièges de la gémellité: Sartre/Beauvoir et Plath/Hughes. *Collectif Liberté*, vol. 29 / 4, août 1987, pp. 18–38. p. 23.

²⁰ Fokkema, D. : Problèmes de la constitution d'un canon : Les canons du Postmodernisme. In *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*. 1. ed, Montevideo, 1991, Academia Nacional de Letras, pp. 95–108. p. 106.

C'est sur ce point que la littérature comparée représente un des enjeux majeurs dans la constitution ou la révision des canons à l'époque contemporaine. Pour revenir au mot « polyphonie », sémantiquement ouvert, celui-ci oriente notre analyse vers la notion *dialogique* qui est fondamentale dans la démarche comparatiste. Lorsque l'on essaie de parler de littérature comparée et de canon littéraire, on est confrontés à un défi théorique qui impose fondamentalement des impasses. Cependant, le caractère problématique des liens entre l'un et l'autre permet de faire évoluer, d'une part, une discipline dont la mort a été déjà prédite dans la déclaration de Susan Bassnet en 1993: « Today, Comparative Literature in one sense is dead »²¹, et dix ans après reformulée par Gayatri Spivak dans *The Death of A Discipline*²². La théorie corrélée à la méthode comparatiste est liée à l'époque où l'on interroge les objets, elle avance au fur et à mesure que les outils d'interprétation surgissent ou sont réinventés. L'intérêt de cette ligne de réflexion dans les études sur la question du canon se trouve dans l'interdisciplinarité apportant un nouvel élan à ce champ qui, selon Genara Pulido, demande à être revisité et reformulé. Pour Ernst Robert Curtius, historiquement la notion moderne de canon est héritière du canon des écritures sacrées à partir du IV^e siècle.²³ Depuis ses origines, son développement a pris les traits eurocentristes puis anglo-saxons. Nous savons aujourd'hui que cette influence agit encore sur les hiérarchisations des œuvres discutées dans les espaces académiques ou étudiées dans la recherche scientifique. C'est ainsi qu'avec l'émergence de la comparaison, une remise en question de ces hiérarchies influençant les processus d'analyse et de conformation du canon représente une voie indispensable.

Depuis le comparatisme, on se demande « comment structurer une analyse sans imposer un concept donné de poétique ».²⁴ Cette interrogation devient plus complexe lorsque l'on choisit de travailler sur un corpus totalement féminin. Les concepts de poétique se dévoilent fragmentaires et subordonnés à des fondements politiques et socioculturels de domination. « Une méthode permet d'avancer sur ce terrain miné : elle consiste à remplacer la voie d'analyse directe par une voie comparatiste. »²⁵ C'est pour cette raison que notre point de départ lie l'*écriture-femme*, l'écriture intime et l'hétérogénéité géographique et langagière. En ce sens, en citant Tania Franco, il faut souligner qu'avec l'apparition de la littérature comparée comme méthode « de um lado, ampliaram-se os instrumentais críticos, de outro, nossa atenção, desviada

²¹ Bassnet, S. : *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford, 1993, Wiley-Blackwell, p. 47.

²² Chakravorty Spivak, G. : *Death of a Discipline*. New York, 2005, Columbia University Press.

²³ Curtius, E. R. : *Literatura europea y Edad Media latina*. México, 1995, Fondo de Cultura Económica, p. 569.

²⁴ Kushner 2000, p. 4.

²⁵ Schaeffer, J.-M. : Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui. In Dambre, M. – Gosselin-Noat, M., Société d'études de la littérature française du XXe siècle (éds.) : *L'éclatement des genres au XXe siècle*. Paris, 2001, Presses de la Sorbonne nouvelle, pp. 11–20. p. 17.

dos cânones estabelecidos, voltou-se para a escrita de mulheres, para os textos marginalizados, para as obras em tradução, abrindo em definitivo o leque dos objetos de investigação e da interpretação crítica»²⁶. À partir de ces éléments, nous avons procédé à l'analyse comparative des journaux intimes de Virginia Woolf, Sylvia Plath et Alejandra Pizarnik. Plusieurs ont été les défis méthodologiques rencontrés dans ce travail comparatiste. Nous allons en énumérer et commenter les trois plus importants.

Le premier défi a été de revisiter l'œuvre de trois auteures depuis une perspective « horizontale », en évitant une hiérarchisation où la figure de l'écrivain européen demeure le modèle, afin de reformuler « la nature de la relation »²⁷ entre les autrices et leurs œuvres. Cependant, cette perspective horizontale soustrait le composant contextuel de l'interprétation en ce qui concerne le statut des femmes. Par exemple, le rôle majeur de Virginia Woolf en tant qu'écrivaine féministe ayant déconstruit la question des femmes et leur rapport avec l'écriture littéraire. Ce pli problématique nous oblige à modifier ce premier regard « horizontal » – pour autant nécessaire – et à composer avec la valeur historico-littéraire de chaque écrivaine. Le deuxième défi, c'était de déplacer Alejandra Pizarnik dans le schéma de hiérarchies de réception. C'est-à-dire, lire ses cahiers intimes dans le contexte socio-littéraire de l'écriture des femmes en Argentine et en Amérique latine, ce qui permettra d'expliquer en quoi ses journaux peuvent intégrer ce corpus féminin au même titre que ceux de Virginia Woolf et ceux de Sylvia Plath. De cette façon, Alejandra Pizarnik s'est révélée une écrivaine qui a écrit contre « una problemática específicamente latinoamericana sobre quienes heredando del colonialismo deplorables condiciones económicas y culturales, además de una traición religiosa y patriarcal que las mantiene en opresión »²⁸. D'ailleurs, il a fallu enlever la légende de martyre qui pèse sur Sylvia Plath pour dépoussiérer des lectures unilatérales ses écrits et son travail poétique. Le troisième défi, c'était d'effectuer le travail de comparaison. C'est-à-dire, de trouver les outils analytiques pertinents pour interpréter aujourd'hui leurs journaux de cette époque-là :

²⁶ Franco Carvalho, T. : *Literatura comparada no Canadá e Brasil : Um interesse comum. Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 1994, pp. 151–160. p. 151. « ...d'un côté, les méthodes de la critique ont été revisitées ; de l'autre, détourné des canons établis, notre intérêt s'est focalisé dans l'écriture des femmes, dans les textes marginalisés, dans les œuvres de traduction leur donnant un espace important en tant qu'objets de recherche et d'interprétation critique. » [Notre traduction.]

²⁷ Toudoire-Surlapierre 2013, p. 169.

²⁸ Araújo, H. : *Feminismo de América Latina en plazas, letras y siglas. Caravelle*, vol. 50 / 1, 1988, pp. 49–60. p. 49. « ...une problématique latino-américaine concernant ceux qui héritent des conditions économiques et culturelles déplorables du colonialisme ainsi qu'une tradition religieuse et patriarcale qui les opprime. » [Notre traduction.]

avec le journal, il faut fatalement chercher l'art ailleurs que dans la fiction, ce qui amène à remettre en cause certains canons académiques. Le journal est une sorte d'« installation », qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique.²⁹

Afin de comprendre l'étendue de ces superpositions méthodologiques et épistémologiques, nous devons faire un bref focus en ce qui concerne la comparaison en Amérique latine et son rapport à la comparaison comme discipline européenne. Dans ce rapport subsiste encore le signe de la division économique du monde : l'Europe en étant le « premier monde » tandis que l'Amérique latine le « tiers », un continent émergeant. L'eurocentrisme des études comparatives latino-américaines est le symptôme d'une défaillance dans les systèmes de représentation littéraires. Pour José Lambert, la tentative d'appliquer les modèles théoriques européens d'avant-garde dans la littérature d'un continent dont les textes répondent à d'autres besoins sociohistoriques démontre l'influence de la nostalgie de la pensée universaliste du XVIII^e siècle.³⁰ De cette manière, la littérature comparée en Amérique latine devient progressivement une activité « multi-paradigmatique » ouverte au débat de la relation de soi avec l'étranger. De plus, elle s'inscrit dans un « territoire sans cartographie »,³¹ car les territoires nationaux, les aires culturelles et les représentations esthétiques des identités sont des pluralités antithétiques. La perspective latino-américaine contemporaine rend évidentes les correspondances complexes, pas seulement avec l'autre européen, mais aussi avec les ethnies autochtones. Ce qu'Alejandra Jaramillo appelle « l'esthétique des identités latino-américaines » répond aux mouvements permanents de rupture et de cohésion métaphorisés.

Dans le contexte de cette recherche spécifique, que faire du canon littéraire ? Que faire du regard fort asymétrique lorsque l'on compare trois journaux intimes féminins ? La littérature comparée établit de nombreuses connexions avec d'autres disciplines et parfois le risque est d'adhérer et de se confondre dans un autre champ. Il y a des dangers, mais aussi une possible issue. Selon Eva Kushner dans son article « Is Comparative Literature Ready for the Twenty-First Century? », le futur de la littérature comparée au XXI^e siècle dépend de l'attitude académique choisie³² face au travail de comparaison. La première est positive, cela veut dire « dialogique » où le compa-

²⁹ Lejeune, Ph. : Le journal comme « antifiction ». *Poétique*, vol. 149 / 1, 2007, pp. 3–14. p. 5.

³⁰ Lambert, J. : En busca de mapas mundiales de las literaturas. In *Términos de comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*. 1. ed, Montevideo, 1991, Academia Nacional de Letras, pp. 65–78. p. 65.

³¹ *Variaciones: seis ensayos de literatura comparada*. Édts. Patricia Simonson, William Díaz Villarreal et Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, Grupo Historia y Literatura, 2011. (Biblioteca abierta ; Colección general Literatura, p. 392.)

³² Kushner 2000, p. 1.

ratiste essaie de se comprendre tout en systématisant théoriquement les études littéraires. La deuxième est négative, et reflète le sort d'une discipline condamnée. Et la troisième est l'attitude pragmatique. Accepter le pluralisme intrinsèque au domaine. C'est dans cette dernière qui se place l'intérêt de travailler la figure du comparatiste.

LE COMPARATISTE FACE AU CANON

Le comparatiste « ne cesse d'interroger des textes, quand le théoricien sur la littérature s'interroge sur le texte. [...] il est persuadé [...] qu'on n'a pas le droit de traiter d'un objet sans s'interroger sur la nature de cet objet, son essence, ou, plus modestement, ses conditions d'existence ».³³ D'après José Pozuelo, « il canon est une synecdoque de quelque chose d'autre »,³⁴ il peut être la réponse symptomatique à un état sociohistorique donné. L'élément où converge le pluralisme de nos réflexions est le sujet qui compare. Lors de la comparaison des journaux intimes féminins du XX^e siècle, analysés aux prismes herméneutiques du XXI^e, s'opère un renversement des codes d'interprétation. Cela veut dire que pour nous la recontextualisation des canons répond aussi à la question des enjeux méthodologiques auxquels est confronté le comparatiste. Le prolongement de la querelle entre anciens et modernes développée à partir des travaux d'Henry Remak (1961), de Manfred Schmeling (1984), de Claudio Guillén (1985), de Fridrun Rinner (1990) ou d'Harold Bloom avec la suprématie esthétique au-dessus de l'idéologique allonge aussi l'agonie de la littérature comparée. C'est ainsi qu'une recontextualisation des problématiques semble le moyen le plus efficace pour sortir de ce labyrinthe eurocentriste.

La question de la littérature comparée et des canons devrait alors se poser ainsi au niveau du rôle du comparatiste. Plus précisément, la problématique déterminante sur l'étude du canon littéraire dans notre époque, c'est de se demander quel est le système de valeurs auquel le comparatiste fait appel au moment de la hiérarchisation. Pourquoi une lectrice, ayant suivi une formation littéraire dans le tiers monde, ressent-elle le besoin de comparaison pour recentraliser les œuvres dans un nouveau système ? Pourquoi cette lectrice ressent-elle le besoin de proposer une recontextualisation des canons féminins à partir de leur caractère polyphonique ? Selon Charlotte Gould, « le canon, c'est aussi la reproduction de l'exclusion pour les femmes, l'absence de modèles d'identification dans la formation de nouvelles générations ».³⁵ Cela peut s'observer dans notre corpus, mais aussi dans la manière dont une femme va approcher

³³ Brunel, P. – Pichois, C. – Rousseau, A. M. : *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, 1983, A. Colin, pp. 112–113. (Collection U)

³⁴ Pozuelo, J. : Canon e historiografía literaria. *Mils Sisicentos Dieciséis*, XI, Anuario 2006, pp. 17–28. p. 19.

³⁵ Gould, C. : Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage. In Marret, S. – Le Fustec, C. (éds.) : *La*

le domaine de la littérature comparée. Le canon littéraire détient une valeur différente lorsque l'inexistence d'une ligne d'identification configure le rôle de celle qui lit. De cette manière, le contexte dans lequel le lecteur – femme ou homme – va chercher de construire, explorer et questionner cette identification est crucial. Pour Eva Kushner, un aspect de la postmodernité dans l'étude comparatiste du canon se base sur « la dialectique entre les marges et le centre »³⁶, ce qui correspond aux relectures de dernières vagues des études féministes du canon littéraire. Pour sa part, Frédérique Toudoire-Surlapierre conjugue le verbe « refuser » avec l'époque postmoderne : « Mélangant les genres et les pratiques jusqu'à la confusion, la postmodernité refuse leur hiérarchisation comme approche culturelle ».³⁷ Pour dépasser cette confusion initiale, le lecteur doit aussi se construire une « identité dynamique à l'intérieur de la pluralité de disciplines ».³⁸ C'est ainsi que « le système ouvert » dont parle Eva Kushner dans son article sur la littérature comparée entre en dialogue avec le « poli-système » d'Itamar Even-Zohar. De ce fait, le rôle du comparatiste est-il contre-canonique, anti-canonique, postcanonique ?

Pour conclure, la possibilité d'opérer une recontextualisation des canons à partir de la compréhension de l'ensemble de systèmes qui se centralisent dans le sujet comparant est un sujet qui relève des études culturelles au sein des études littéraires. Dans cette expérience de la comparaison d'un corpus de journaux intimes féminins que nous avons décrit, les défis liés à la préexistence d'une hiérarchie dans la manière de lire et de lier les œuvres encouragent à aller au-delà du canon afin de reformuler et de travailler les problématiques adaptées à la période de l'analyse. Le comparatiste est-il le sujet clé destiné à renouveler théoriquement la littérature comparée au XXI^e siècle ?

fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones. Rennes, 2016, Presses universitaires de Rennes, pp. 263–277. (Interférences)

³⁶ Kushner 2000, p. 4.

³⁷ Toudoire-Surlapierre 2013, p. 169.

³⁸ Kushner 2000, p. 3.

CHRISTINE BARON

Y A-T-IL UN CANON DE « LEGALS NOVELS » DANS LE MOUVEMENT « LAW AND LITERATURE » ?

La notion de « canon » ne s'applique qu'indirectement et sans doute improprement aux textes que je vais évoquer dans cette contribution. La notion est originellement nationale (voire nationaliste!) et scolaire dans la mesure où les identités politiques se construisent non seulement par le territoire et la langue mais par des productions artistiques communes ; cette conception du canon est héritée du XIX^e siècle. Or, le « canon » que je vais évoquer se constitue au tout début du XX^e siècle. Autre particularité ; il s'agit d'un canon international ; même si les œuvres de Shakespeare, Dickens, Stevenson, et les grands romanciers anglo-saxons y occupent une place centrale, on y trouve aussi les *Illusions perdues* et *Le Père Goriot* de Balzac en traduction anglaise. Et surtout ce canon est fixé non par la tradition universitaire et/ou des critiques littéraires spécialisés, mais par un seul individu qui réfléchit sur l'utilité de la littérature pour le juge. John Henry Wigmore, homme de loi mais aussi polyglotte, conseiller juridique au Japon pendant l^{ère} Meiji, personnalité curieuse et exceptionnelle dans le monde des juristes qui se penche, à la fin du XIX^e siècle, sur les conditions selon lesquelles la littérature peut constituer un auxiliaire précieux du droit en informant le juge sur la nature humaine, les représentations que l'individu *lambda* se fait du droit et enfin, sur la capacité du droit à évoluer. Ces trois finalités permettent à Wigmore, puis à Benjamin Cardozo, puis, dans les années soixante-dix, à Richard Weisberg d'établir une liste de cent « legal novels » qui deviennent très vite cent vingt, ensuite plus de deux cents textes de référence qui répondent à quatre critères essentiels que je vais présenter. Cette classification des œuvres littéraires en fonction de l'intérêt qu'elles manifestent pour des questions de droit pourrait plutôt être désignée comme un « corpus » que comme un « canon ». Néanmoins, l'utilisation qui en est faite comme argument d'autorité, le fait que la lecture de ces textes est considérée comme première et formatrice pour les magistrats et que les écoles de droit intègrent dans leur préparation l'étude des humanités justifie le terme de « canon ».

Or, le canon n'est pas fixe ; l'augmentation et la complexification de la liste par Benjamin Cardozo en 1925, puis Richard Weisberg, qui relance le mouvement en pleine crise de la guerre du Vietnam, le fait qu'aujourd'hui la réflexion sur droit et

littérature intègre bien d'autres textes récents, nous conduit à nous interroger sur les critères selon lesquels des œuvres littéraires constituent une source de réflexion dans ce domaine, voire contribuent au débat savant sur le droit en formulant des hypothèses originales. Car la littérature juridique ne se contente pas de « représenter » le droit mais elle le relie aux réalités sociales et réfléchit sur ses effets.

Ce constat nécessite quelques remarques préalables ; s'il existe un canon dans ce domaine, il n'est pas uniquement littéraire mais aussi judiciaire à travers des cas célèbres narrativisés de la « common law ». En effet, le mouvement comporte deux branches dans les années vingt que l'on peut résumer ainsi ; « law in literature », ou la manière dont l'énoncé littéraire prend en charge des questions de droit, et « law as literature » ou la manière dont le droit lui-même (dans le plaidoyer ou le réquisitoire) s'énonce en prenant en compte comme dans un récit littéraire la personnalité de l'accusé ou de la victime.

Le prototype de ce récit est un cas célèbre qui met à l'épreuve la capacité qu'a le juge de raconter et de commenter des faits. Il s'agit du cas *Hynes vs/New York Central Railroad* en 1921 ;¹ un jeune garçon utilisait sur la délimitation qui sépare le Bronx de Manhattan une planche comme plongeoir pour se baigner dans une rivière. Un jour, au moment où il plonge, des câbles à haute tension se détachent et viennent le frapper et couper en deux le plongeoir. Il meurt électrocuté. Les parents sont déboutés en première instance de leur plainte contre la compagnie des chemins de fer, car le jeune se trouvant en partie sur une propriété privée, le non entretien des câbles ne pouvait être retenu en cas d'électrocution d'un intrus. Contre cette application du droit à la lettre, et contre une vision techniciste de la justice, Benjamin Cardozo reprend cette cause, en reformule les termes et donne une identité à la victime ; il s'agit selon Richard Weisberg d'un modèle d'écriture judiciaire qui aboutira à faire casser le jugement initial. Ce faisant, Cardozo rompt la chaîne de ce que Roscoe Pound appelle la « jurisprudence mécanique » en imposant un nouveau point de vue dans cette histoire. Certes le jeune est entré illégalement sur une propriété privée mais sans doute pas en connaissance de cause, et cela n'enlève rien à la négligence de la compagnie, ni au drame qui en a résulté.

Il s'agit dans ce cas de promouvoir une justice soucieuse du lien social et qui surtout donne un visage au justiciable. Mais après ce détour, revenons au canon littéraire défini par Wigmore, soit « law in literature » même on voit dans cet exemple que la narration est un élément essentiel de la manière de conduire une procédure.² L'enjeu des *legal novels* est également de mettre en œuvre une tradition humaniste du droit,

¹ Le cas *Palsgraf/ Long Island Railroad* également traité par Cardozo a été aussi l'un des plus célèbres ; il porte également sur la responsabilité des employés de chemins de fer cette fois, à l'égard d'une voyageuse accidentée sur un quai.

² Et ce *a fortiori* dans le cadre de la *common law* où le droit est jurisprudentiel, fait de cas objets eux-mêmes de narrations.

la pratique de la littérature étant supposée développer l'empathie. Le mouvement est ainsi censé garantir que le juge, loin d'appliquer mécaniquement la doctrine va réfléchir au cas dans sa complexité et se montrer plus créateur de droit qu'exécutant d'une règle ou d'une jurisprudence existante. C'est à la capacité d'invention du droit que se réfère donc ce canon littéraire, mais son évolution témoigne au long du XX^e siècle de trois facteurs ; un facteur géographique ; le canon essentiellement anglo-saxon a tendance à se diversifier linguistiquement et à se déplacer vers l'Europe centrale, d'une part. D'autre part, l'émergence du cinéma et des arts visuels a transformé ce canon en lui adjoignant des œuvres adaptées ou originales qui invitent à repenser la notion même de canon. Enfin, si le mouvement a toujours insisté sur les aspects problématiques du droit, sur la capacité du droit à évoluer et à faire bouger ses propres lignes, on peut dire que ce mouvement s'est accentué au XXI^e siècle. L'invention d'un nouveau genre littéraire, la *jurisfiction*, et la multiplication des écrivains professionnels du droit au XXI^e siècle, notamment en Europe, a donné une nouvelle visibilité à cette école de pensée tribulaire non seulement d'un corpus de textes mobiles mais aussi de théories du droit en constante évolution.

UN « CANON » D'EMBLÉE HÉTÉRODOXE

Le mouvement étant né aux Etats Unis a d'abord mobilisé des textes de la tradition littéraire anglo-saxonne ; la littérature narrative y figure en bonne place notamment Dickens et des auteurs étrangers traduits. Un des textes les plus étudiés est *Hard times* car il met en scène à travers le personnage de Gradgrind la philosophie utilitariste que combattent la plupart des intellectuels de ce mouvement et notamment Martha Nussbaum. Dans *L'Art d'être juste*,³ Nussbaum mobilise la référence à ce texte comme paradigme de ce que peuvent être diverses conceptions de la justice ; une justice mathématique comme celle de Grandgrind (qui donne un numéro à chaque enfant de la classe dans laquelle il fait cours) s'oppose à une justice réparatrice que mettent en œuvre d'autres personnages du roman. Adeptes des faits et grand contempteur de toute forme d'imaginaire, Gradgrind condamne la fiction non pour sa capacité à tromper mais parce qu'elle est réputée inutile, comme toute production imaginaire ; entre une approche de la justice purement quantitative et une justice humaine qui prend acte de la vulnérabilité de la vie, les personnages du roman se situent de part et d'autre de cette ligne de partage.

Mais dans les premiers textes emblématiques du mouvement droit et littérature sélectionnés par Wigmore figurent aussi des œuvres populaires, tel *Never too late to mend*. Charles Reade est le John Grisham du début du XX^e siècle et écrit des œuvres destinées à un public large. Ce « canon » comporte donc des textes qui appartiennent indifféremment à un fonds littéraire de classiques consacrés par la tradition et à des

³ Martha Nussbaum : *L'Art d'être juste*. Trad. Solange Chavel. Paris, 2011, Climats.

œuvres plus *mainstream*, contredisant par là même la notion traditionnelle de canon fondée sur une forme de distinction entre le *high* et le *low*. Richard Weisberg publiant en 2009 un article sur le mouvement « droit et littérature » souligne l'éthique démocratique qui anime John Wigmore jusque dans le style des œuvres recommandées lorsqu'il préconise la lecture de textes littéraires. Ils se distinguent du canon encore d'une autre manière ; ils n'appellent pas un respect littéraire de la part du lecteur ou une lecture-exégèse de spécialiste mais un usage professionnel dans la fréquentation des cas concrets sur lesquels le juge doit statuer :

John Wigmore's list of Legal Novels – really several lists compiled over the first thirty years or so of the twentieth century–helped to generate the modern embodiment of the Law and Literature movement. The bibliographical element, although of course controversial as the Law and Literature canon developed through multiple debates about what should and should not be read and discussed, proved essential in locating a group of stories that lawyers were to live with throughout their professional careers. More than bibliographical, however, Wigmore's accompanying text stressed the democratization through great literature of a legal profession otherwise prone to misunderstanding the human realities with which it was theoretically always concerned. A defined group of fictional narratives – stories about law, lawyers, trials, statutes – was to reawaken in the legal reader the attachment to democratic values conveyed by literature through its acute awareness of human needs and the failure of great institutions to serve them.⁴

Cette éthique de la lecture est à l'opposé de ce que préconise Harold Bloom dans *The Western canon*. Son livre écrit en réaction contre l'émergence des *Cultural studies* dans le champ universitaire prône une expérience de la littérature qui est celle du lecteur solitaire, désintéressé, sujet transcendantal et abstrait, socialement indéterminé

⁴ « La liste de romans judiciaires de Wigmore – en fait la compilation de plusieurs listes élaborées dans les trente premières années du XX^e siècle – contribua à constituer le corpus moderne du mouvement 'Droit et Littérature'. L'élément bibliographique, et le canon, bien que controversé car le mouvement Droit et littérature a développé de multiples débats sur ce qui devait être ou non discuté, s'est révélé essentiel pour faire émerger un ensemble d'histoires avec lesquelles les avocats devaient vivre tout au long de leur carrière. Plus qu'une bibliographie, cependant, le texte de Wigmore a souligné à travers la grande littérature la démocratisation d'une profession qui, affectait de ne pas comprendre les réalités humaines qui la concernaient cependant. Un ensemble bien défini de textes de fiction – des histoires des droit, les avocats, les procès, les lois – devait réveiller chez le lecteur juriste l'attachement aux valeurs démocratiques véhiculées par la littérature à travers une conscience aiguë des besoins humains et de l'incapacité des grandes institutions à les servir. » (Traduit par nous.)

Weisberg, R.: Wigmore and the law and literature movement. *Law and Literature*, open access, 2009, vol. 21, p. 129. Article mis en ligne 2013 www.researchgate.net/publication/228164179 Dernière consultation le 14/10/2019.

et surtout détaché de toute posture politique ; ainsi note-t-il « Politicizing literary study has destroyed literary study and may yet destroy learning itself ». ⁵ En réaction contre le postmodernisme culturel et les « ravages » de la French Theory dans ses textes, Bloom définit toute l'histoire littéraire dans *The Anxiety of influence* comme un rapport d'imitation/émulation entre écrivains, une sorte de « théorie agonistique de l'intertextualité » pour reprendre une formule employée par Roberto Salazar Morales dans un article intitulé « Retour sur le canon » (2013. Sorbonne. « Déconstruire le canon »). Créer un espace d'altérité au cœur d'une tradition en se référant à cette tradition est ce qui constitue le canon selon Bloom ; continuité dans la discontinuité, donc.

Or ce canon est an-historique ; il est selon Bloom le lieu d'une rencontre de consciences indépendantes du temps et des vicissitudes politiques. Il suppose des régimes d'écriture autonomes, il méconnaît les problématiques socio-linguistiques et culturelles que peuvent soulever des textes littéraires. En réaction contre les *gender studies*, les *cultural studies* et les *post-colonial studies*, Bloom développe une position défensive pour la littérature. Ce canon se définit ainsi par le passé, son poids et une vision téléologique de l'histoire.

L'ensemble de textes que constitue les « legal novels » ne répond à aucun de ces critères ; s'il paraît abusif de classer ces textes dans les *cultural studies* (certains auteurs « canoniques » y figurent en bonne place) il est en revanche tout aussi abusif de les examiner à l'aune de leur seule valeur littéraire. En effet ils appartiennent plutôt à la période victorienne jouant ainsi un rôle auquel leur situation historique ne les destinait pas, comme le note Anne Simonin :

Le mouvement « Droit et Littérature » est, entre autres, célèbre pour ses analyses de Franz Kafka (1883–1924) et d'Albert Camus (1913–1960). Des raisons chronologiques justifient que ce ne soient pas ces auteurs, le dernier en particulier, qui aient retenu l'attention du doyen Wigmore. En revanche, il eût pu s'intéresser à Herman Melville (1819–1891) ou Dostoïevsky (SIC) (1821–1881), deux auteurs appelés à faire partie du canon du « Droit et Littérature ». Or, ce ne sont pas ces auteurs phares de la modernité qui sont au cœur des *Legal Novels*, mais une population d'écrivains assez méprisés jusqu'à une date récente par la critique universitaire : les romanciers « victoriens ». Ce farouche libéral qu'était John Henry Wigmore pourrait ainsi bien avoir été à l'origine d'une révolution, la transmutation de romans victoriens en *Legal Novels* faisant d'auteurs de livres populaires à forts tirages, les plus sûrs propagandistes du thème de la réforme de la Common Law. ⁶

⁵ Bloom, H.: Preface. In *The anxiety of influence*. OUP USA, réed. 1997, pp. XVI–XVII. « En politisant les études littéraires, on les a détruites, et peut-être même cela détruit-il déjà les études elles-mêmes. »

⁶ Anne Simonin, Art. Cit. Textyles, n° 31, 2007, Droit et littérature, <https://journals.openedition.org/textyles/314>

Ils ne se définissent pas selon une filiation littéraire visible (nul rapport entre *Le Prince de Hombourg* de Kleist et *Le Contrat de mariage* de Balzac), ni selon une ressemblance générique (on trouve du roman ou du théâtre, indifféremment) mais selon un ensemble de critères thématiques qui autorise d'autres comparaisons qu'esthétiques.

Wigmore définissait en effet quatre conditions auxquelles devaient répondre les textes dont il préconisait la lecture aux juges, conditions d'appartenance au corpus « law and literature ».

- (A) Novels in which some trial scene is described – perhaps including a skilful cross-examination ;
 - (B) Novels in which the typical traits of a lawyer or judge, or the ways of professional life, are portrayed ;
 - (C) Novels in which the methods of law in the prosecution and punishment of crime are delineated ; and
 - (D) Novels in which some point of law, affecting the rights or the conduct of the personages, enters into the plot.⁷
- Ce cadre très large est, *de facto*, plus thématique que définitoire d'un canon fixe.

UN CANON MULTICENTRÉ

Comme le souligne Anne Simonin dans « Éloge de l'éclectisme ; penser le champ 'droit et littérature' à partir des legal novels »,⁸ c'est Weisberg qui va dans les années soixante-dix enrichir la liste de textes de Wigmore en variant les genres littéraires auxquels ils appartiennent et leur origine.

⁷ Henry Wigmore retient en effet les quatre critères suivants :

- A. Des romans dans lesquels une scène de procès est décrite, incluant un interrogatoire minutieux,
- B. Des romans dans lesquels les traits typiques d'un homme de loi ou d'un juge, ou les aspects de leur vie professionnelle sont représentés.
- C. Des romans dans lesquels les méthodes de poursuites judiciaires et de la punition du crime sont délimitées.
- D. Des romans dans lesquels un article de loi qui affecte les droits ou le comportement des personnages est impliqué dans l'intrigue.

La définition de Richard Weisberg étend à l'enquête préliminaire aux poursuites le premier point de la typologie. En B., il le fait que l'homme de loi peut être le protagoniste du récit, mais pas nécessairement. En C., il implique non une loi particulière, mais un ensemble de lois, mais c'est le point D qui connaît la plus grande extension puisqu'il concerne des ouvrages où est mise en évidence, y compris dans un cadre extra-judiciaire, la relation de la loi, de la justice et de l'individu.

⁸ Anne Simonin, Art. Cit. Textyles, n° 31, 2007, Droit et littérature, <https://journals.openedition.org/textyles/314> Dernière consultation le 14/10/2019.

Enfin, cet ensemble de textes, outre le fait qu'il est transnational, se définit comme tourné vers l'avenir, non comme un bilan. Il est par ailleurs en constante évolution et confrontation, et met en relief non la continuité mais la tension qu'entretient la littérature avec le droit ; cas insolubles, jugements impossibles, cours de justice en échec. La littérature canonique en matière d'exploration du droit exprime un désir de justice et explore des positions sur le droit qui sont parfois loin de supposer une ressemblance entre univers judiciaires et traitement littéraire de ceux-ci. Si l'on considère qu'appartiennent au canon des textes comme *Le Prince de Hombourg* ou plus encore *Mickael Kohlhaas*, à peine peut-on invoquer la référence aux valeurs démocratiques dont se nourrit Weisberg et encore moins la référence au droit. C'est par une radicale protestation contre l'application du droit que se caractérisent ces textes ; en soulignant à quel point les institutions peuvent être dépassées par des cas particuliers d'application de la loi. Observant, je cite « the failure of the great institutions »⁹, Weisberg entérine le caractère contre-doxique d'un canon dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne témoigne pas à l'égard du droit de positions homogènes.

Le second facteur d'hétérogénéité de ce canon provient du fait que le mouvement « droit et littérature » émergeant au début du XX^e siècle ne pouvait méconnaître la naissance des arts de l'image et en particulier le cinéma comme nouvel élément pouvant offrir au juriste des exemples de cas et des occasions de méditer sur le juste et l'injuste. Si le cinéma apporte sa contribution particulière au canon du récit judiciaire, il doit être décliné aussi selon les catégories du droit ; droit pénal, droit de la famille, droit du travail, droit des femmes renvoient ainsi au cinéma et dans la littérature à une série de productions qui composent un paysage très divers, de *Twelve angry men* à *Verdict* puis à *Kramer contre Kramer* ou encore *Philadelphia* ou *The Accused*.

Sans surprise, c'est le droit pénal qui occupe le devant de la scène dans la filmographie du XX^e siècle, mais pas exclusivement. L'obsession de la loi dans le western et la difficulté de faire régner la justice sont omniprésentes et la relation entre la force et le droit constitue l'un des nœuds de certaines œuvres emblématiques comme *L'Homme qui tua Liberty Valance*. Mais le film noir n'est pas en reste même si la police y occupe une plus grande place que la justice. L'une des trames narratives récurrentes est l'innocent accusé à tort qui doit prouver qu'il n'a pas commis un crime chez Hitchcock ou l'apparente victime qui est en fait coupable, ainsi dans *La Mort aux trousses*, *Le Procès Paradine*, *La loi du silence* et *Le Faux coupable*¹⁰.

Des séries comme *Law and order* s'intéressent également à la machine judiciaire et en matière de canon, il semblerait que seule la bande-dessinée (en particulier en France) n'ait pas de héros juge ou avocat, si l'on excepte *Judex*, encore est-il bien plus

⁹ Voir note 4 pour la traduction.

¹⁰ Coutant, A. : *Les Lois d'Alfred Hitchcock*. Paris, 2018, Mare et Martin.

un justicier qui agit illégalement qu'un juge qui s'immerge dans la procédure et les textes pour punir le crime. Deux exceptions sont cependant à signaler ; le magazine graphique *Sang froid* de 2016 à 2018, et *Compte à rebours* de Matz et Trévidic¹¹ sur les attentats islamistes. S'il est difficile et même impossible de tracer les lignes d'un corpus fixe on peut dire que la filmographie obéit aux mêmes règles que ce que Weisberg appelle le roman de procédure ; il s'agit moins de retracer un crime que de montrer comment fonctionne la machine judiciaire.

Le « roman de procédure » est le roman de l'enquête, et non plus le roman du procès. La construction de l'instruction, l'interrogatoire de l'inculpé, des témoins..., ces matériaux apparemment ternes comparés au drame du procès « qui concentre en un moment plus ou moins long [...] tous les problèmes relatifs à la justice dans une société donnée à partir d'un cas particulier¹² », sont au centre du « roman de procédure » qui est le roman de la technique juridique soumise à l'interprétation littéraire : ces « romans qui mettent en scène une enquête juridique de grande envergure [...] créent une structure admettant la possibilité d'une compréhension vérifiable des événements antérieurs au moment même où est mise en doute l'interprétation purement subjective, et très élaborée, de ces événements¹³ ». Le « roman de procédure » met son lecteur dans une position similaire à celle du juré qui, pour démêler les fils de l'affaire qu'il est amené à juger peut, à tout moment, vérifier tel ou tel point en se reportant aux chapitres précédents : « Le récit de procédure (à la différence de la scène de tribunal au théâtre) s'intéresse moins à la résolution du conflit qu'à la production de versions successives d'événements passés vérifiables.

C'est à la fois la position du lecteur et la transversalité disciplinaire qui définissent ce type de texte ; lorsque John Grisham cite à l'appui de sa démonstration des articles de la jurisprudence américaine dans *L'Accusé* il s'agit moins de vulgariser le droit pour le lecteur profane que de démontrer à quel point il agit sur nos vies. Ainsi Grisham note-t-il :

Dans un arrêt bien connu, remontant à 1963, Brady contre Maryland, la Cour suprême des Etats-Unis avait statué que « la suppression par le ministère public d'éléments de preuves favorables à un accusé quand la demande en a été formulée contrevient à l'application de la loi selon la procédure, quand cet élément de preuve est pertinent pour ce qui est de la culpabilité ou de la sanction, que l'accusation

¹¹ Bande dessinée en trois tomes, *Es-Shahid I, Le Piège de verre II, Opération Tora Bora III*. Paris, 2018–2019, Rue de Sèvres.

¹² Biet, C. – Schifano, L. (dir.) : *Représentations du procès : Droit, théâtre, littérature, cinéma*. Paris, 2003, Université de Paris X-Nanterre, p. 11.

¹³ Weisberg, R. : *Le droit dans et comme littérature. Law in and as literature ; self-generated meaning in the « Procedural novel »*. Koelb, C. – Noakes, S. : *The Comparative perspective on literature*. Ithaca/London, 1988, Cornell University Press, p. 40.

soit de bonne ou de mauvaise foi. (...) L'arrêt Brady a rééquilibré les choses et la démarche fait désormais partie intégrante de la procédure pénale. (...) Le nom est passé dans le vocabulaire du droit pénal.¹⁴

Cette digression technique prend tout son sens dans le cas d'un roman issu d'une histoire véritable où un accusé idéal, champion de baseball déchu et devenu alcoolique est le coupable rêvé contre lequel s'acharne un procureur d'une partialité absolue dans une affaire de crime sexuel. Le roman s'attache dans ce cas à rendre publique une violation du droit et surtout une asymétrie choquante entre les moyens dont dispose l'institution judiciaire et ceux du simple citoyen. Le *criterium* de ce type de récit est en effet moins le fait qu'il s'agisse de documents ou de fictions sur le droit que le fait que, mettant en scène des cas judiciaires, le romancier réfléchisse avec le lecteur sur ce qui peut faire dysfonctionner l'institution, en recadrant les paradigmes à partir desquels travaillent les juristes et les juges. Quant au romancier qui suit le déroulement d'une affaire en produisant un documentaire ou un « docu-fiction », comme Emmanuel Carrère dans *L'Adversaire*, ses objectifs sont résumés par Ivan Jablonka dans *Laetitia* en ces termes :

D'abord *comprendre l'affaire*, saisir ses enjeux individuels et collectifs dans les domaines policier, judiciaire et médiatique. Indiquer en quoi le fait divers est un symptôme (...) d'une sensibilité, d'un rapport aux normes.

Ensuite, *ouvrir l'affaire*, montrer qu'elle n'est pas réductible à un crime, qu'elle renvoie à quelque chose de plus large. Eclairer un état de la société. Distinguer un moment, saisir des représentations, des discours, des conflits...

Enfin, *dissiper l'affaire*. Oublier la fin pour libérer la victime de sa mort, pour la restituer à elle-même. (...)¹⁵

Le récit littéraire ne se surajoute pas au droit, ne redouble pas la parole des tribunaux ; il nous livre une autre vérité et restitue à la victime une biographie et parfois au criminel une humanité comme le note l'avocat Thierry Illouz dans *Même les monstres*¹⁶ (2018). Tel est le sens de ce canon multiforme dont un nouvel aspect émerge au tout début du XXI^e siècle ; la jurisfiction.

¹⁴ Grisham, J. : *L'Accusé*. Paris, 2007, Robert Laffont, p. 236.

¹⁵ Jablonka, I. : *Laetitia, ou la fin des hommes*. Paris, 2016, Seuil, p. 349.

¹⁶ Illouz, T. : *Même les monstres*. Paris, 2018. (L'Iconoclaste)

VERS UN NOUVEAU CANON JURISFICTIONNEL ?

Le mot même de jurisfiction est relativement nouveau. Si vous effectuez une recherche sur le net vous trouverez de Jasper Fforde un livre qui lorsque vous l'ouvrez renvoie à une législation spécifique au monde des livres où les personnages célèbres possèderaient des droits. Il s'agit d'une série de romans composée de *L'Affaire Jane Eyre*, *Délivrez-moi! Le puits des histoires perdues*, *Sauvez Hamlet* et *Le début de la fin*. Fforde édicte le code de ce monde imaginaire qui possède son propre conseil d'administration, organisme régulateur dans le *Jurisdiction TravelBook advancement committee* qui se compose du chat d'*Alice au pays des Merveilles*, de Thursday Next (enquêteuse, personnage de Fforde), de Jacob Marley (*deceased*, personnage de Dickens qui est un fantôme qui apparaît à Noël), et de l'empereur Zhark (méchant qui veut détruire le monde et a peur d'être raconté dans une histoire qui n'est pas la sienne), et de Trafford Bradshaw, agent secret.

Il s'agit pour Fforde de construire un univers imaginaire, le « monde des livres » où règnerait une législation propre avec des personnages fictionnels chargés de faire appliquer la loi.

Les situations que produit cette donnée de départ sont parfois rocambolesques mais riches d'enseignements sur un principe commun au droit et aux sciences ; le principe de non-contradiction qui est parfois mis à mal par certains récits. « La jurisfiction », qui peut se définir comme « la mise en fiction du droit », réalise, en effet, une interconnexion des champs littéraire et juridique. D'un côté, dans la littérature, le terme apparaît dans la série des *Thursday Next* de Jasper Fforde où il désigne un système juridique interne au Monde des Livres, destiné à garantir le respect de l'intégrité des œuvres fictionnelles. La Jurifiction a pour fonction de « protéger le Monde des Livres et de défendre chaque personnage fictif, aussi mal écrit soit-il » écrit Valérie Varnerot.¹⁷

Cependant, pour les spécialistes du droit, une autre acception proche du mot « jurisfiction » a très vite rencontré un accueil favorable ; il s'agit d'un texte de fiction qui imagine un monde réglé par des lois différentes des nôtres dans un but critique. Le fait qu'un juriste s'empare d'une question de droit et la mette à l'épreuve à travers une fiction (en général un récit dystopique) est censé nous faire réfléchir aux conditions d'application des lois en vigueur.

Un exemple peut éclairer le propos ; il s'agit de *Corpus delicti* de Juli Zeh (Actes Sud, 2009). Dans ce récit atypique, nous sommes censés être en 2057, les maladies ayant été éradiquées de la surface de la terre, l'hygiénisme est devenu le mode de

¹⁷ Varnerot, V. : *Les Lois d'Alfred Hitchcock*. La « jurisfiction » ; substitut au discours doctrinal ? *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2012. 2. Volume 69. Consulté sur Cairn infos. Dernière consultation le 13/05/2019. <https://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2012-2-page-51.htm>

vie préconisé par un État tout-puissant, le but étant que les citoyens vivent le plus longtemps possible dans les meilleures conditions de santé optimales. Ainsi défini, ce monde sans travail, sans exploitation capitaliste et sans contraintes externes est idéal. Mais quand on regarde de plus près, cette utopie a un coût ; chacun est obligé sous peine d'amendes ou de peines plus lourdes d'entretenir son corps, de faire du sport (quantifié par des appareils de mesure qui permettent de savoir si un individu désobéit). En cas de manquement aux règles l'État intervient directement. Il a la capacité même de fabriquer de toutes pièces des preuves de culpabilité contre un citoyen indocile.

Ce qu'effectue Juli Zeh dans ce texte est une simulation de ce que pourrait être une biopolitique totale inspirée des dispositions des politiques de santé actuels dans les pays occidentaux et renforcées par la nécessité de faire des économies sur les soins. Elle ne fait que pousser dans leurs ultimes conséquences des dispositifs légaux en vigueur. Un paragraphe le rappelle particulièrement Par ce constat, « nous sommes tous enfants des Lumières », Zeh rappelle en effet que cette épouvantable biopolitique décrite dans le roman n'est qu'une des virtualités de nos sociétés contemporaines qui stigmatisent les fumeurs, rendent responsables de leur maladie les patients et envisagent des frais de sécurité sociale à géométrie variable, voire des assurances santé plus onéreuses pour les plus vulnérables. Valérie Varnerot, juriste, consacre un article à ce genre littéraire nouveau appelé à jouer un rôle majeur dans le courant « droit et littérature ».

Elle note que la jurisfiction, si elle est un genre pratiqué par des personnes autorisées en droit, s'apparente néanmoins à un acte de transgression qui va lézarder le corps compact de la doctrine. A la manière d'un délibéré de droit, la littérature commente une affaire, émet des hypothèses, « refait » le procès comme le ferait un chroniqueur judiciaire. Tel est plus ou moins le cas des *Incultes en procès* collectif publié en 2016, si ce n'est que leur auteurs sont écrivains de profession et produisent des commentaires et des réécritures de cas jugés. La clôture normative du droit résiste parfois à ce type de discours qui est une manière parallèle de rendre intelligible le droit, parfois pas.

Or, c'est l'orthodoxie qui semble communément caractériser la notion de canon ; si discours canonique il y a, il est du côté de la doctrine juridique, pas du côté de ces productions hybrides, non systématiquement rassemblées en un corpus et hétérogènes les unes aux autres. On ne peut tracer en effet de frontières à la jurisfiction ni construire un corpus stable ; le mot n'est même pas encore répertorié dans certains dictionnaires alors même que Varnerot dans l'article cité attribue à ces textes à la fois une fonction pédagogique, sociologique et supplétive au droit (en cas de vide juridique), voire une fonction correctrice¹⁸. Elle évoque en référence des textes de Von

¹⁸ Voir en particulier l'article qu'elle consacre à cette question dans *Jurisdiction versus doctrine*. In Grall, C. – Lucciani, L.-M. (dir.) : *Imaginaires juridiques et poétiques littéraires*. CEPRISSCA, 2013, pp. 29–40.

Schirach dont le titre reprend des termes du tribunal comme « Légitime défense » (dans *Crimes*) qui évoque un cas de défense disproportionnée.

Le sens du canon « law and literature » serait alors à revoir entièrement ; il n'y a canon que dans la mesure où celui-ci s'expose au paradoxe de constituer un ensemble de textes iconoclastes, qui plus qu'ils ne confortent une vision du droit, contribuent soit à mettre en doute la capacité des tribunaux à rendre la justice, soit à inquiéter, spécialement dans la littérature continentale, le sens du juste et de l'injuste en évoquant des cas limite où il eût mieux valu que la justice ne passe pas (*L'Arrangement*), des cas où elle passe trop tard (*ADN*), des cas où elle devrait statuer mais ne le peut par perte des preuves (*L'Arrangement*, encore), par négligence, par incompétence.

En conclusion, le mot même de canon si l'on se réfère à son origine suppose un respect de l'autorité. Le droit canon est ainsi l'ensemble des règles adoptées par les autorités religieuses pour le gouvernement de l'Église et de ses fidèles ; par analogie on parle de canon en droit pour évoquer des normes de base du code, de celles qui sont intangibles et sous-tendent tout l'édifice juridico-social. Une littérature qui interroge ces normes et fait l'hypothèse de systèmes alternatifs en droit peut-elle être à bon droit désignée sous le terme de « canon » quand bien même elle porte sur le droit et est connue et appréciée des juristes dans leur pratique ?

Je ne répondrai à cette question que par une analogie avec ce que dit Borges dans ses *Conférences* à propos des écrivains « canoniques » de la tradition occidentale ; il observe que l'outrance baroque shakespearienne s'accommode bien mal de l'*understatement* britannique, que l'ironie prêtée au peuple français est bien mal représentée par son plus grand écrivain ou réputé tel, Hugo dont le lyrisme épique semble neutraliser toute distance. « Bizarrement – et je ne pense pas qu'on ait remarqué ce fait jusqu'à présent – les pays ont choisi des individus qui ne leur ressemblent pas », hasarde alors Borges¹⁹. Peut-être le mouvement « droit et littérature » avec son canon si mobile contribue-t-il à construire des paradigmes plus dérangementants qu'illustratifs, peut-être leur vérité propre est-elle dans ce décalage... Peut-être contribue-t-il à ruiner la notion de canon telle qu'on l'entend traditionnellement ou alors à réélaborer celle-ci sur d'autres bases théoriques. Le canon étant lui-même le produit d'une lecture rétrospective de l'histoire, peut-être y a-t-il aussi, *via* la littérature, construction de la croyance en un droit qui se conteste et se met à l'épreuve l'espoir d'une autre justice.

¹⁹ Borges, J. L. : Le livre. In Borges, J. L. : *Conférences*. Trad. Françoise Rosset. Paris, 1985, Gallimard, p. 154. (Coll. Folio.)

KELET-KÖZÉP-EURÓPAI
KÁNONOK



EAST CENTRAL EUROPEAN
CANONS

NÉMETH ZOLTÁN

A KÖZÉP-EURÓPAISÁG HERMENEUTIKAI FORDULATA

*A közép-európaiság mint történelmi, kulturális
és irodalmi hagyomány*

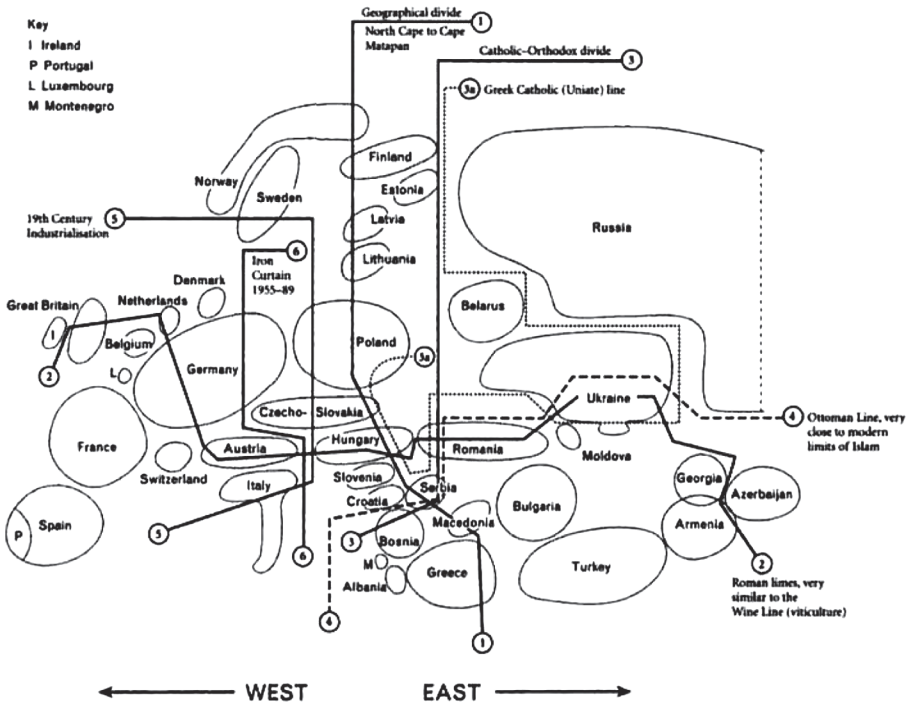
Közép-Európa fogalma különleges kihívást jelent az értelmezők számára, mert mind szinkron, mind diakron szempontból sokféleképpen felfogható, sokféle érdekmegjelenő jelentést értünk rajta. Vagyis ha Közép-Európáról beszélünk, térben és időben elkülönülő használati körrel kell számolnunk. Mivel nem egyszer és mindenkorra adott terminusról van szó, fokozottabban van kitéve az egyéni értelmezésnek, a fogalom használata fokozottabban leplezi le a használó érdekeit és az értelmezői stratégiákat. Plazmaszerű, képlékeny jelenségre utal, amelynek használata során rögtön értelmezések forgatagában találjuk magunkat. Azzal, hogy Közép-Európáról beszélünk, máris elképzelések és elméletek tucatjainak bírálóivá válunk, hiszen nem lehet az összes, egymással összeegyeztethetetlen Közép-Európa-konceptiónak megfelelni.

Közép-Európa fogalmának első tagja feltételezi, hogy a kérdéses terület minden oldalról határos, valaminek a közepén fekszik. Vagyis a terminus mindig már létező minőségek, illetve területek viszonylatában nyeri el alakját és ezáltal jelentését. Függőségi helyzetre utal tehát a megnevezés: nem önmagában megálló entitásról van szó, hanem olyan állapotról, amelyet mindig a kívül esők, a szomszédok határoznak meg, zárnak körül. Közép-Európa fogalmának titokzatos és homályos „közöttisége” a köztesség állapotára utal.

Ha földrajzi szempontból nézzük, akkor észak, dél, kelet, nyugat között a „közép” legalább négy oldalról meghatározott terület. Ha viszont történelmi szempontot érvényesítünk Európa belső tagoltságának vizsgálatakor, akkor a Nyugat eszméjét, illetve a Nyugat/Kelet dichotómiát találjuk meg, s egészen az ókori görögökig kell visszamennünk. A „Nyugat” fogalma ugyanis a görögség tudatában élő szabad Hellász/despotikus Perzsa Birodalom¹ szembeállításából eredeztethető, amely a későbbiekben a Római Birodalom/barbárok kettősségében manifesztálódott.

¹ Davies, Norman: *Európa története*. Ford. Bojtár Endre, Bojtár Péter. Budapest, 2001, Osiris, 38. o.

Ebben az időszakban még nem volt használatos Közép-Európa fogalma. A görögök, akiknek köszönhetően használjuk Európa fogalmát (a görög mitológia szerint Európé föníciai királynő volt, akit Zeusz bika alakjában rabolt el) és a rómaiak Európát civilizált és barbár világra osztották. Norman Davies az Európát kétfelé vágó Kelet/Nyugat választóvonalak közül hatot említ.²



Már akkor sem tudunk egyértelmű megoldással szolgálni, ha azokat az országokat tekintjük Közép-Európának, amelyeken a legtöbbször haladnak keresztül az említett választóvonalak. Nem véletlen, hogy a történelem során rengeteg Közép-Európa-konceptióval találkozhatunk, Ormos Mária ezeknek a koncepcióknak négy változatát különbözteti meg:

1. Oroszországgal, illetve Oroszország védnöksége alatt – vagy Oroszország és a pánszláv veszély ellen.
2. a Habsburg Birodalom, illetve Ausztria-Magyarország keretében – vagy éppen nélküle, sőt ellene.

² Davies, Norman: *Europe. A history*. New York, 1996, Oxford University Press, 18. o.

3. Németországgal, annak meghatározó szerepével – vagy éppen nélküle, sőt ellene.
4. mindkét szomszédos nagyhatalom, vagyis Oroszország és Németország ellen.³

Közép-Európa megteremtése valószínűleg hasonló okokból és célokból történt, mint amit Edward Said *Orientalizmus* című művében írt le: egy fogalom, illetve nyelvhasználat megteremtésén keresztül a gyarmatosító a területnek és lakosságának a meghódítására, uralására tesz kísérletet.⁴ Éppen ezért a terminus használata térben és időben is elkülönбöződik. Nemcsak attól függ, hogy a történelem melyik időszakában használták, hanem attól is, hogy abban a korban éppen ki, melyik nemzet, illetve nemzethez tartozó ideológus használta a fogalmat.

A német koncepciók közül a legnagyobb karriert a Mitteleuropa fogalma járta be. A német Közép-Európa fogalma már a 17. században feltűnt, többek között Leibniz, Kant, Herder és Fichte is ismerte. Gazdasági és politikai értelmét elsőként Friedrich List határozta meg: célja a szárazföld kolonizálása a „nagyterlemlét” alapján. Ez a Közép-Európa a mai Benelux-államoktól egészen a Perzsa-öbölhöz terjedt volna. Mint Ormos Mária megjegyzi: „Németország nem is létezett még, midőn List jóvoltából a német Mitteleuropa már körvonalat öltött.”⁵ A német Mitteleuropa-koncepciók sajátos osztrák változattal is rendelkeztek, például Metternich hercegé, aki szerint osztrák vezetéssel kell összefogni a 19. századi német államokat és a Habsburg Monarchia részeit a francia és az orosz veszély ellen.⁶ A 19. századtól a német koncepciók legnagyobb része Közép-Európa térségének és nemzeteinek német uralom alá vonását célozta meg, s ennek a gyarmatosító, expanzív stratégiának köszönhetően Mitteleuropa fogalmát is szinte a használhatatlanságig tágították. Így például Joseph Partsch (1904) Franciaországtól Ogyesszáig, Alfred Hettner (1907) az Északi-tengertől a Duna-deltáig húzta meg a térség határait. Voltak olyan elképzelések az ún. nagyobb Közép-Európát illetően (Paul Dehn, 1884, 1888; Franz von Liszt, 1914), amelybe a skandináv országok (Norvégia, Svédország, Finnország) éppúgy beletartoztak, mint a Benelux-államok (Hollandia, Belgium), Dánia, a Balkán (a mai Bulgária, Görögország, Albánia), illetve Olaszország – sőt: csatlakozó területként a mai Törökország, Szíria, Irak, egészen a Perzsa-öbölhöz.⁷ Ennek az angol, francia és orosz törekvések ellenében létrejövő, sokszor agresszív német gyarmatosító stratégiának köszönhetően születnek olyan terminusok, mint a Mitteleuropa (Közép-Európa), Zentraleuropa (Középső-Európa), Zwischenstaaten, Zwischeneuropa (Köztes Államok, Köztes-Európa). A gyarmatosítás a nyelvhasználaton keresztül hozta létre tárgyát, Európa egy

³ Ormos Mária: *Közép-Európa. Volt? Van? Lesz?* Budapest, 2007, Napvilág, 17. o.

⁴ Said, Edward W.: *Orientalizmus*. Ford. Péri Benedek. Budapest, 2000, Európa.

⁵ Ormos 2007, 23. o.

⁶ Lendvai L. Ferenc: *Közép-Európa koncepciók*. Budapest, 1997, Áron, 123–124. o.

⁷ Lendvai 1997, 150. o.

bizonyos területét célozva. Még a német koncepciók közül legismertebb és legtoleránsabb, a Friedrich Naumann-féle Mitteleuropa-koncepciója (1915) is megjegyzi: „Legszívesebben minden kis nemzet önállóan és minden kötöttség nélkül szeretne létezni. (...) De a valóság nem ad teret különálló kis nemzeti államoknak. (...) Az Oroszország és Németország közt fekvő nemzeteknek (...) valamelyik nagy kötelékbe kell tartozniuk. (...) *Nem mint a germanizálás eszközeinek*; (...) a német nyelv közvetítő nyelvként fog szolgálni.”⁸ Nem véletlen, hogy később ezek a koncepciók is szerepet játszottak Hitler kelet-európai terjeszkedésének alátámasztásában (lásd a Lebensraum, a német élettér rasszista koncepcióját).

A francia elemzők a 19. század közepétől kezdték használni az Europe Centrale kifejezést, de csak az 1. világháború után németellenes céllal. A közép-európai országok olyan szövetségét értették ezen, amely képes ellensúlyozni Németországot a térségben.⁹

A lengyel politikusok közül a 19. század elején Czartoryski herceg, I. Sándor cár külügyminisztere egy orosz–lengyel–délsláv föderációt képzelt el, s ezzel a pánszlávizmus egyik legkorábbi változatát fogalmazta meg. Stanisław Staszic egy vallásos színezetű, messianisztikus, az oroszok által vezérelt szláv összefogást vizionált. Józef Maria Hoene-Wroński és később maga Czartoryski is egy nemzetek autonómiáján alapuló, önkéntes szövetségről ábrándoztak, de most már Oroszország nélkül. Ezeknek a gondolatoknak a központja Czartoryski párizsi palotája, a Szent Lajos-szigeten álló Hotel Lambert volt.¹⁰

Az olasz Közép-Európa-koncepciók első, fontosabb változatát a forradalmár Giuseppe Mazzini hozta létre 1834-ben Giovine Europe (Ifjú Európa) nevű szervezete által. Célja a Habsburg Monarchia felszámolása, illetve egy dunai föderáció létrehozása volt olasz és magyar vezetés alatt.¹¹

A cseh František Palacký olyan tervet dolgozott ki, amely a Habsburg Birodalom föderalista átalakítását szláv vezetés alatt gondolta el. Az ausztrószlavizmus elvét képviselte, amely az osztrák birodalom fennmaradását elkerülhetetlennek tartotta a humanitás eszméjének érdekében, az orosz terjeszkedés miatt – de szláv államok konföderációjaként. Václav Černý úgy fogalmazza meg ennek a koncepciónak a lényegét, hogy „meg kell menteni Közép-Európát, a Duna-völgyi kis nemzeteket, s tágabb értelemben egész Európát – a kettős veszéllyel, a pángermanizmussal és a pánszlávizmussal szemben.”¹²

⁸ Lendvai 1997, 154. o.

⁹ Ormos 2007, 19. o.

¹⁰ Ormos 2007, 25–26. o.

¹¹ Ormos 2007, 28. o.

¹² Černý, Václav: A pánszlávizmus kialakulása és gáztettei II. Ford. Csanda Gábor. *Kalligram*, 1994. 4. sz. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1994/III.-evf.-1994.-julius-augusztus/A-panszlavizmus-kialakulasa-es-gaztettei> [online]

A 19. század közepén, a forradalmak éve (1848) körüli időszakban a föderatívizmus gondolata szinte minden közép-európai nemzetnél felvetődött. A szerbek egyesíteni akarták az összes szerbek lakta területet, sőt az egész Balkánt (Szerbia, Bosznia-Hercegovina, Bánát, Bácska, Montenegró, Albánia, Bulgária), szerbek vezette föderáció keretében. A román tervezetek azokra a dunai népekre vonatkoztak leginkább, amelyek a Török Birodalomhoz tartoztak – a felszabadító Oroszország vezetésével. 1848 táján többször is felvetődött a román–magyar közös állam lehetősége: vagy egy német konföderáció keretén belül (Ion Măiorescu), vagy egy román–magyar konföderációs állam létrehozása (Dumitru [Dimitrie] C. Brătianu) az orosz és az osztrák zsarnokság ellenében, illetve a pánszlávizmus ellen (Nicolae Bălcescu).¹³

A magyar föderatív tervezetek közül kiemelkedik a Párizsban élő Teleki László által képviselt Kelet-európai Köztársaságok Konföderációja (1850). Ezt az államalakulatot hat egység alkotta volna: a románok, a magyarok, a lengyelek, az oroszok, a szlovének és a délszlávok. A tervet többen is továbbgondolták. A román Bălcescu Dunai Egyesült Államokját magyarok, románok és délszlávok (dalmátok, horvátok, szlovének, szerbek) alkották volna. A magyar Klapka György 1862-ben a Dunai Államszövetség tervezetét dolgozta ki Kossuth Lajos támogatásával. És miközben az emigráció politikusai lázasan gyártották a dunai konföderáció különböző típusait, addig a Habsburg Birodalom az 1867-es kiegyezés után Ausztria és Magyarország konföderációjává alakult át, elnyomva az összes többi nemzet autonómiára vonatkozó terveit. Az osztrák–magyar uralom olyan stabilnak tűnt, hogy 1867-től az I. világháborúig szinte alig találkoztunk konföderációs tervekkel a térségben.¹⁴

A két világháború között egyrészt a német Mitteleuropa-koncepciók növekvő agresszivitása figyelhető meg (a Deutsche Grossraumwirtschaft eszméje), másrészt a Coudenhove-Kalergi gróf által kidolgozott, a francia politika által támogatott Páneurópa-koncepció, amely ezzel ellentétes volt.¹⁵ Mint Lendvai Ferenc utal rá, a hitleri német terjeszkedés miatt a 2. világháború után mindenféle Mitteleuropa-koncepció hiteltelenné vált, Nyugat-Európa pedig fokozatosan a páneurópai eszméket valósította meg – „Nyugat-Európában mondhatni egy »Kis-Páneurópa« alakult ki, mely magát »Európának« nevezte”.¹⁶ A vasfüggöny által a demokratikus Nyugatra és kommunista Keletre szakított Európa hosszú időre törölte a szótárból Közép-Európa fogalmát, s helyébe inkább Kelet-Közép-Európa terminusa lépett, utalva a nyugati értékek keleti bástyáinak Szovjetunió által történő elfoglalására. Közép-Európának erre a tragédiájára a cseh Milan Kundera utalt *The Tragedy of Central Europe* című 1984-

¹³ Cernovodeanu, Paul: Föderalizmusgondolat a múlt századi Romániában. *Magyar Szemle*, 1998. 9–10. sz. http://www.magjarszemle.hu/cikk/19980901_federalizmusgondolat_a_mult_szazadi_romaniaban [online]

¹⁴ Ormos 2007, 36–39. o.

¹⁵ Lendvai 1997, 194–195. o.

¹⁶ Lendvai 1997, 237. o.

es vitacikkében,¹⁷ amely a fogalom újraértelmezését, a kelet–nyugati megosztottság megkérdőjelezését és a kommunista diktatúrának történő ellenállás lehetőségét egyszerre vetette föl.

1989 után ez a régió fokozatosan az Európai Unió részévé vált, s ez újra csak felveti a kérdést: van-e Közép-Európa, szükség van-e Közép-Európára, mit jelent és milyen célokra használható a fogalom.

Mi tehát Közép-Európa?

1. A legtágabb értelemben vett német 19. századi, 20. századi Közép-Európa-konceptiók nyomán idesorolhatnánk a mai Németországot, Ausztriát, Svájcot, Dániát, Hollandiát, Belgiumot, Luxemburgot, Lengyelországot, Norvégia, Svédországot, Finnországot, Észtországot, Lettországot, Litvániát, Fehéroroszországot, Csehországot, Szlovákiát, Magyarországot, Olaszországot, Szlovéniát, Horvátországot, Boszniát, Szerbiát, Romániát, Moldáviát, Albániát, Macedóniát, Bulgáriát, Görögországot.
2. A szláv Közép-Európa-konceptiók nyomán főként a mai Lengyelország, Csehország, Szlovákia, továbbá esetleg Ukrajna, Szlovénia, Horvátország, Szerbia, Bosznia-Hercegovina, Macedónia, Bulgária jöhet szóba.
3. A német Közép-Európa: Németország, Svájc, Ausztria.
5. A Duna központi szerepét hangsúlyozó konceptiók főként Németország, Svájc, Ausztria, Szlovákia, Magyarország, Szerbia, Románia, Bulgária területére alkalmazhatók.
6. Az egykori Habsburg Birodalom, illetve Osztrák–Magyar Monarchia: a mai Ausztria, Csehország, Szlovákia, Dél-Lengyelország, Nyugat-Ukrajna, Magyarország, Erdély (Románia), Észak-Olaszország, Szlovénia, Horvátország, Vajdaság (Észak-Szerbia).
7. Közkeletű álláspont és használat szerint Lengyelország, Csehország, Ausztria, Magyarország, Szlovákia, Szlovénia (?), Horvátország (?), Szerbia (?) tartozik ide.
8. A vasfüggöny idejéből származó elképzelések szerint a Szovjetunió által irányított kommunista szatelitállamok: Észtország, Lettorság, Litvánia, Lengyelország, Csehország, Szlovákia, Magyarország, Románia, Bulgária, Jugoszlávia (?), Albánia.
9. Az 1991-ben megalakult Visegrádi Együttműködés, az ún. visegrádi országok csoportja, amely az Európai Unión belül is létezik (V4): Lengyelország, Csehország, Szlovákia, Magyarország.
10. Mindazon államok, amelyekre semmilyen más kifejezés nem használható, mint a Közép-Európa terminusa: Csehország, Szlovákia, Magyarország. (Lengyel-

¹⁷ Kundera, Milan: The tragedy of central Europe. Transl. Edmund White. *The New York Review of Books*, 1984, Apr. 26., 33–38., http://www.uni-oldenburg.de/fileadmin/user_upload/materiellekultur/ag/migrationgender/download/zu_Annex_3_1_Kundera.pdf [online]

ország – balti-tengeri állam, Horvátország, Szerbia, Románia – Balkán, Ausztria – Nyugat-Európa.)

11. Legszűkebb értelemben Közép-Európa kizárólag a Kárpát-medence, mivel mind földrajzi, mind nyelvi-kulturális értelemben Európa nagyrégiói itt találkoznak: a mediterrán tengerparti hegység vonulata, a nyugat-európai hegyvidéklánc, az orosz síkság; illetve a germán, latin és szláv világ. Vagyis tulajdonképpen a történelmi Magyarország területe: a mai Magyarország és Szlovákia, illetve Kárpátalja (a mai Ukrajna része), Erdély (mai Románia része), Délvidék (a mai Szerbia és Horvátország részei).

Mint látható, bármiféle konszenzusra törekvő Közép-Európa-meghatározás illúzió. Éppen ezért törekedett több értelmiségi, irodalmár arra, hogy nem földrajzi értelemben próbálták meghatározni Közép-Európát, hanem a „közép-európaiság” valamiféle éthoszát kívánták megteremteni, egy spirituális-kulturális Közép-Európát. Az ilyen elképzelések azért lehetnek könnyen támadhatók, mert ha meghatározzuk ennek a közép-európaiságnak a jellegzetes vonásait (a híd szerepe Kelet és Nyugat között, multikulturalizmus, heterogenitás, soknemzetiség-jelleg, kis népek egymás mellett élése, köztes lét, a centrum hiánya, sokrétegűség, sokértelműség, a nyugati civilizáció keleti védőbástyája), akkor azok többsége más régiókra is jellemző lehet – például Európában a balti államokra, a Balkánra stb.

Másrészt a közép-európai országok saját politikájukban nem a közép-európaiság jellegzetességeként emlegetett nyelvi, nemzeti, etnikai, vallási sokszínűség megőrzésének stratégiáját követik. Sokkal inkább a homogenizációra, a homogén nemzetállamok megteremtésére irányultak a 20. század elejétől a mai napig. Gondolhatunk a zsidó és roma holokauszt több mint 6 millió áldozatára, a német lakosság kitelepítésére Lengyelországból (7 millió), Csehországból (3 millió), Magyarországról (200 ezer), a magyar nemzetiségűek deportálására Csehországba (40 ezer), kitelepítésére Magyarországra (80 ezer), illetve a reszlovakizációra (410 ezer), az erdélyi német (szász) nemzetiség áttelepítésére Romániából Németországba az 1980-as évek Ceausescu-diktatúrájában (200 ezer). Az asszimiláció nyílt vagy látens stratégiájának követése (nyelvi és önrendelkezési jogok megtagadása) nyomán a térség több országa nemzetállammá vált. Tulajdonképpen csak a roma etnikum és a magyar kisebbség léte, illetve a főként török és délszláv, az utóbbi években közel-keleti bevándorlók Németországban és Ausztriában vonják kétségbe ennek a homogenizációs stratégiának a sikerét Közép-Európában.

Ha sem Közép-Európa, sem a sajátos közép-európaiság nem meghatározható, akkor mégis mi a tárgya egy olyan szövegnek, amelynek témája Közép-Európa? Két fontos belátást célszerű a válaszadáshoz érvényesítenünk:

1. Az egymástól eltérő Közép-Európa-meghatározások, közép-európaiság-felfogások mozaikszerű képet adnak ki, bonyolult hatásmechanizmusokat, belső vitákat, egymásnak ellentmondó vagy egymással hatásviszonyban álló kapcsolatokat. Éppen

ezért Közép-Európa mint földrajzi és mint kulturális térség vélemények hálózatából, értelmezések láncolatából és kapcsolódási pontjaiból épül fel. A meghatározási kísérleteknek és használati módoknak ezt a sokszínű, bonyolult játékát mindig szem előtt kell tartanunk, ha Közép-Európáról beszélünk.

2. A posztmodern paradigmaváltás egyik kísérőjelensége volt az ún. hermeneutikai fordulat, amely mindig számot vet a beszélő, a nyelvet használó, illetve értelmező pozíciójával, identitásával, perspektívájával. Az 1970-es és 80-as évek években több tudományterületen, például a kulturális antropológiában és a történettudományban is posztmodern paradigmaváltás figyelhető meg, amelynek során a kultúra és az idegenség problémájának helyébe az idegen kultúrák reprezentációinak és a kulturális leírásoknak a kérdésköre került. Jelesül annak tapasztalata, hogy az antropológus szerző leírása olyan szöveg, amelyet egy konkrét identitással rendelkező személy alkot meg.¹⁸ Vagy ahogy James Clifford fogalmazza meg, a „diszkurzus sajátosságai-val” kapcsolatos kérdések értékelődnek fel: „Ki beszél? Ki ír? Mikor és hol? Kivel és kinek? Milyen intézményes és történeti kényszerek alatt?”¹⁹ Azokkal a szocializációs faktorokkal és társadalmi kontextusokkal szükséges tehát szembenézni, amelyekbe a Közép-Európával, közép-európaisággal foglalkozó interpretátor beleszületett, és amelyekhez képest értelmezi az eléje táruló világot és szövegeket. Egy szláv nyelveket nem beszélő berlini vagy bécsi értelmiségi Közép-Európa-képe egészen más, mint egy magyarul nem beszélő cseh vagy lengyel irodalomtudósé, más, mint egy szláv nyelveket nem beszélő magyarországi történészé, és más, mint egy kisebbségi helyzetben élő szlovákiai magyar irodalmáré.

Minden kijelentésnek, amely Közép-Európára vonatkozik, szükségszerűen számot kell vetnie ezekkel a kényszerekkel és meghatározottságokkal. A Közép-Európával foglalkozó, a hermeneutikai fordulat utáni értelmezők már nem hisznek többé megközelítéseik objektivitásában, mert tudják, a másik kultúrát és Közép-Európát csupán saját, korlátozott érvényességű kultúrájuk és érzelmeik felől faggathatják. Célunk ebből adódóan nem lehet más, mint hogy először az önmagunk identitására, pozícióira, stratégiáira vonatkozó kérdéseket tegyük fel Közép-Európa kapcsán, s ha ezekre válaszolunk, az talán már maga is kész értelmezés.

¹⁸N. Kovács Tímea: Kultúra – szöveg – reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány. *Helikon*, 1999, 4. sz. 488. o.

¹⁹Clifford, James: Bevezetés. Részleges igazságok. Ford. Jakab András. *Helikon*, 1999, 4. sz. 507. o.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

KELET-EURÓPA MAGYARORSZÁGON

Politikai és poétikai vonzalmak

Ez az előadás elsősorban külföldről érkezett kollégáinknak szól – nem hinném, hogy a hazaiaknak túl sok újat mondana. De talán nem árt megint – és nyilván kicsit más-ként – összefoglalni, hogy miként alakult a keleti blokkon belül az irodalmak érintkezése, egymásra hatása és alakulása.

Tézisem az, hogy komoly változás zajlott le Magyarországon – és feltételezem, hogy hasonló dolog történt a kelet- és közép-európai országokban másutt is – az irodalmi kánon szerkezetét illetően a 80-as évek végén. Hosszú ideig, évtizedekig, az volt az érdekes a külföldi irodalom műveinek a befogadásában, ami politikailag volt izgalmas vagy pikáns, míg később a hangsúly inkább a poétikára tevődött át.

Ez a tétel alapos tisztázásra és jó pár példára szorul. Ezért először néhány fogalmat szeretnék tisztázni, a folyamatokat vázolni, később emlékeztetnék néhány konkrét esetre, illusztrációként.

Először is, amikor a kánonokról beszélünk, szem előtt kell tartanunk, hogy a szót voltaképpen mindig többes számba kellene tennünk: „kánonok”. Soha nem az a helyzet, hogy csak egyetlenegy kánon van – épp ellenkezőleg, mindig is több volt és van, voltak-vannak ellenkánonok, helyi vagy leszármazó (levezethető) kánonok, és így tovább; mindezek pedig olykor nagyon gyorsan változnak az időben, és nagyon különböző közösségekhez kötődnek (társadalmi, etnikai, nyelvi vagy gender-közösségekhez). Tehát amikor azt feltételezem, hogy „a kánon megváltozott”, akkor ez ennél sokkalta bonyolultabb – inkább talán azt kellene mondani, hogy *egy bizonyos* kánon megváltozott, és ennek vagy van köze más kánonok változásához, vagy nincs.

Másodszor, a kánon megváltozása nem szükségképpen jelenti a kánonban szereplő egyes művek lecserélését. Hangsúlyozni szeretném, hogy a kánon nem művek halmaza – hanem sokkal inkább értelmezői stratégiák összessége. Ami fontos, az nem a kánonba foglalt művek, hanem az, ahogyan ezeket értelmezzük. Egyazon mű nagyon különböző kánonok része lehet, míg értelmezései lényegileg különbözhetnek egymástól. Emlékezzünk csak Cervantes premodern *Don Quijotéjára*, szemben a modern vagy posztmodern Pierre Ménard-féle változattal. Vagy gondoljunk a szocialista vagy egyenesen kommunista József Attilára – szemben az egzisztencialistával.

Ez persze nem azt jelenti, hogy ne nevezhetnénk egyes szövegeket kanonikusnak. Persze. Ez rövidítés: azt jelenti, hogy vannak szövegek, amelyeknek közmegegyezéssel elfogadott értelmezésük van, és ugyanakkor közmegegyezésszerűen nagyra is értékelik és ismerik is őket. A kanonikus szövegek nem csak szövegek: voltaképpen példaként szolgálhatnak, eszményképként vagy az oktatás eszközeiként. Az olvasó az újonnan elé kerülő szövegeket azoknak a szabályoknak megfelelően fogja értelmezni, amelyeket a kanonikus szövegek értelmezése során sajátított el. Például Balzac számos szövege kanonikus, és ezek azt példázzák, hogy mi is az a „kanonikus” realizmus. Ennek megfelelően az olvasó hajlamos lesz arra, hogy számos más szöveget is e szerint értelmezzon. Nehézségei támadhatnak, amikor Proustot olvas, de meg fogja próbálni Flaubert-t úgy olvasni, ahogy Balzacot. Legtöbbször persze azt mondanánk, hogy Proust persze nem olvasandó úgy, ahogyan Balzac, és az is hiba, ha Flaubert-t különös vagy akár elrontott Balzacként olvassuk. Lehet, hogy akár a nevek, akár a szövegek ugyanabban a kánonban fordulnak elő, de mindig megvan annak a kockázata, hogy azok az értelmezői stratégiák, amelyeket egy bizonyos művel kapcsolatban dolgoztak ki, nem működnek egy másik esetben.

Harmadszor, az értelmező stratégiáknak ezt a halmazát számos tényező befolyásolja. A legfontosabb: a hatalmi viszonyok. Világos, hogy mindig van *egyetlen* kiemelt-kiemelkedő kánon, éspedig az iskolai, oktatási, egyetemi kánon és az állami hatóságok támogatta kánon – és vannak *más* kánonok, amelyek részint átfedésben vannak ezzel a kánonnal, vagy készakarva ellenkánonokként kívánnak fellépni. Mindenestre ezek kölcsönös távolsága és viszonya meghatározó tényező: az irodalmi szövegek értelmezése gyakran világnézetet implikál, a körülöttünk lévő világ értelmezését, és nagyon könnyen eljuthatunk innen oda, hogy politikai implikációi is vannak. Így azután még ha meglehetősen közvetett úton-módon is, elérkezhetünk oda, hogy a maga korában, kultúrájában, társadalmában minden kánonban megvan a nyomai mindezen hatalmi viszonyoknak.

Hogy kicsit közelebb kerüljek valóságos tárgyamhoz: a kánonokat nagyon erősen befolyásolja még egy tényező: a társadalom. Pontosabban az, hogy egy adott korszakban mennyire nyitott vagy mennyire zárt a kultúra más kultúrákhoz vagy a kultúrán belül előbukkanó, kifejlődő újdonságokhoz fűződő viszonyában. Vannak olyan kultúrák, amelyeket erősen befolyásolnak mások: Magyarország – és azt hiszem, a szlovák, a cseh, a lengyel kultúra is ilyen – mindig is erős hatásokat kapott a nyugat-európai kultúrától, s kisebb mértékben az oroszától is. E tekintetben a magyar társadalom nyitott volt, és persze ne felejtjük el, hogy sokáig tucatnyi nemzetiség élt együtt, nem mindig békésen, de mégiscsak közösen, egyazon országban.

Hogy festett a szocializmus korszakában a nemzeti kánon? Kezdjük ott, hogy általában véve is nagyon félrevezető nemzeti kánonról beszélni. Ez voltaképpen mindig a hatalmon lévők konstrukciója, az ő szájizük szerint alakított és egységesnek állított kánon. Ezt pedig úgy tárják a közösség elé, mint a nemzet valamiféle közös kincs-

ládáját, mint valamilyen közös örökség részét. Csakhogy ez nem más, mint ideológia, és a politika egyik eszköze, instrumentuma.

Folytassuk azzal, hogy nem is biztos, hogy mindenkié a kánon – hogy bárki hozzáférhet, hogy mindenkinek van kánona. Az emberek nagy százaléka nem *olvasó* – egyszerűen nem találkozik irodalmi szövegekkel. Talán lehetnek sejtéseink arról, hogy milyen értelmezői stratégiákat alkalmaznának az emberek, *ha* egyáltalán olvasnának bármit is, így elgondolkodhatunk azon, hogy milyen kánont fogadnának el, tennének magukévá. De voltaképpen csak az emberek meghatározott és elég kis csoportjairól mondható el, hogy volna egyáltalán kánonjuk.

Másodszor, a nemzeti kánon mint ideológia arra szolgál, hogy bizonyos értelmezéseket megerősítsen. A mi esetünkben, vagyis a diktatúrák Kelet- és Közép-Európájának esetében ez teljesen világos. Nemcsak az történt, hogy szent szövegek egy meghatározott listáját kapta kézhez az olvasóközönség, amelyet tisztelni és dicsérni illett, hanem értelmező eszközök egy készlete is járt e mellé. Mindezeket a gondosan kiválogatott szövegeket úgy kellett olvasni, mint amelyek *haladóak* (progresszívek), soha nem ironikusak, világos és nem kétértelmű értékrendjük van, fel kellett bennük fedezni a győzedelmes jövő szimbólumait, és így tovább. A regény és a verses lírai költészet voltak a kiemelten fontos, klasszikus formák, mert ezeket tekintették a munkásosztály számára legérthetőbbeknek. Ezeket az értelmezési ajánlásokat (vagy inkább kötelevényeket) valamennyien jól ismerjük. S ez esetben nagyon is látható, hogy a „nemzeti kánonnak” ez a fogalma miért is olyan fontos a hatalom számára: minden ettől való eltérés potenciálisan politikai eltérésnek, elhajlásnak felel meg. A szent szövegnek nem lehet új vagy más értelmezése. Ez politikailag veszélyes. Mindig csak Cervantes *Don Quijotéjára* gondolhatunk, Pierre Ménard-éra soha.

Mármost a szocialista államhatalom ideológiája (vagy ideológiájának egy része) az internacionalizmus volt. De ennek nagyon különleges formája. A hatalom számára az internacionalizmus a szocialista országok közösségét jelentette – vagyis az uralkodó hatalom törekvése az volt, hogy minél több kulturális terméket éppen a többi szocialista országból vonjon be az irodalmi élet kommunikációs terébe.

A hatvanas évektől a nyolcvanasokig a szomszéd (szocialista) országok irodalmainak bizonyos részei belekerültek a magyar kánonokba – és pedig faramuci módon. Részben a „nemzeti kánon” kötelező és senkit nem érdeklő korpuszába, de ennél sokkal fontosabb, hogy szubkulturális és nem elfogadott, nem elismert alkánonokba kerültek be. Ennek kifejezetten politikai okai voltak: a „nemzeti kánonnal” szembe helyezkedő szubkulturák éppen azért válogattak bizonyos műveket a szomszédos országok műveiből, mert ezeket politikailag tartották fontosnak, olyan jelenségekre leltek a lengyel, cseh, szlovák, orosz, sőt keletnémet irodalomból, amelyek politikailag érzékenyek és érdekesek (ennélfogva vonzóak) voltak. A különböző országok cenzurális viszonyai eltérőek voltak, s ezekre a különbségekre az olvasóközönség hallatlanul érzékenyen reagált. Néhány példa. A Magyarországon villámgyorsan hiánycikké vált

(nyilván szándékosan korlátozott terjesztésű) könyveket olykor a romániai magyar kiadó, a Kriterion újra kiadta, és nagy példányszámban terjesztette. A Kriterion és a jugoszláviai Forum könyvheti sátra minden évben tumultuózus jelenetek helyszíne volt. Voltak gyenge pillanatai a szovjet cenzúrának is – Szolzsenyicint nagyon gyorsan lefordították magyarra, Bulgakov regényét pedig magyarul előbb lehetett teljes terjedelmében olvasni, mint oroszul. Ugyancsak volt egy-két lyuk a cseh szigoron is, és ezt jól vette észre a magyar könyvkiadás. Rengeteg mulatságos és szomorú példát lehet hozni arra, hogy annak az alapelvnek az örve alatt, hogy a szocialista országok minél szorosabb kulturális kapcsolatba kerüljenek, ez a politikai érdeklődés megtalálta a kis ösvényeket. Szokásba jött az is, hogy a rendszerrel kevésbé rokonszenvező értelmiség nagyon odafigyelt arra is, ki mit fordít. Az olyan alkotók, akik túrtak, esetleg tiltottak voltak (vagy csak tudták róluk, hogy nem a rendszer kedvencei), gyakran működtek műfordítóként, és az olvasóközönség odafigyelt, hogy Petri, Tandori, Eörsi vagy Dalos átültetésében mi jelenik meg.

A jelenből nézve úgy látszik, mindez meglehetősen torzította az értelmezést – megnövelte bizonyos művek (bizonyos értelmezésének) jelentőségét, túlságosan egy irányba fordította az olvasói várakozásokat. Az olvasók túlértékelték bizonyos szövegeket, politikai jeleket fedeztek fel ott, ahol talán nem kellett volna, minden, kicsit is politikailag sikamlós részlet méltatlanul nagy elismerést kaphatott.

Tegyük hozzá (ezt a szocializmus korszakával foglalkozók gyakran elfelejtik), hogy több formája volt a rendszerrel nem rokonszenvező ellenkánonoknak: volt olyan csoportja is az értelmező stratégiáknak, amely éppen a hagyományokhoz, a régi kultúrához, akár a háború előtti polgári eszményekhez, akár a népi kultúra „tisztaságához”, akár valami ősiséghez ragaszkodott. Ez sokféle ellenkánont jelent, egymástól nagyon különbözőeket – de ugyancsak a nemzetinek kikiáltott kánonnal szembenállóakat. A maga módján ez is politikai – és nem poétikai – szembenállás volt, és ambivalens viszony fűzte a hatalomhoz; egyszerre bizalmatlanság és remény.

Ha 1989-ben jelöljük meg azt a pontot, amikor ez a politikai orientáltságú ellenkánon-alakítás átalakult, és a szöveg megalkotottsága került a középpontba – s lett politikaiból poétikai –, akkor ez kicsit félrevezető: jóval korábban, talán Ottlik újraértelmezései idején vált világossá, hogy ez a fordulat elkerülhetetlen. Az irodalmi szöveg valóban értelmezhető a morális értékek és akár a politika szemszögéből is, de ennek akkor van igazi súlya, ha úgy van megírva a szöveg, hogy érdekes és sokrétű, és mindig új értelmezésre ad módot. Ez a magyar kánonok nagy részében a 80-as évektől uralkodó nézetté vált. 1989 abból a szempontból fontos, hogy valóban szólásszabadság lett, megszűnt a cenzúra, szabad sajtóviszonyok között működhetett az irodalom. Ráadásul a politikáról (a társadalom gondjairól, az igazságtalanságról stb.) beszélni immár nem valami titkos, izgalmas, sikamlós dolog volt, hanem író és olvasó joga és közös tapasztalata. És épp ezért – harmadszor – világos lett, hogy nem önmagában az az érdekes, hogy *mit* mond el az irodalmi szöveg (mit állít, mi mellett tesz hitet, mi mellett áll ki), hanem hogyan: politikai helyett a poétikai.

A kérdés csak az: akkor most valami rossz után jóra vált minden, és mindörökké így marad? Fejlődésről, haladásról beszélhetünk? Most akkor eljutottunk az irodalom valódi esszenciájához? Megszabadultunk a politikától, a poétika kedvéért, egyszer s mindenkorra?

Ha körbenézünk a jelenlegi szintéren – telis-tele vagyunk politikával, politikai értelmezésekkel és kánonokkal. A gender politikája, az elnyomás (politikai) kérdései a művekben (vagy akár általuk), az egyenlőtlenségek problémái, a faji kérdések stb. A kánonok szerte a világon át meg át vannak itatva a politika ügyeivel. Ráadásul: a politikai kánonoknak és ellenkánonoknak ez a kényszerű epizódja fontos szellemi és didaktikai hozadékkal járt: megtanultuk, hogy miként kell gondosan, gyanakvással, a sorok között olvasni, a politikára érzékenyen. Ettől kár volna megszabadulni.

S. HORVÁTH GÉZA

A DEFORMÁCIÓ ELJÁRÁSÁRÓL ÉS A KÁNONSÉRTÉS „HAGYOMÁNYÁRÓL” AZ OROSZ IRODALOMBAN¹

A tanulmányban a *deformáció* fogalmának nyelvfilozófiai, irodalomelméleti és irodalmi implikációit igyekszem megvizsgálni. A kánon fogalmát kétféle értelemben használom. Egyfelől metakritikai értelemben, mint az irodalmi műalkotások – elméletileg megalapozott – olvasásmódjainak összességét. Másfelől köznapi értelemben, mint nyelvi és irodalmi normát. A *deformációt* ennek megfelelően úgy tekintem, mint sajátos kánonszegést, ellenszegülést a normativitásnak, másfelől mint olyan sajátos alkotóelv és szemléletmód megmutakozását, amely nem csupán irodalomelméleti szempontból lehet fontos, hanem amennyiben egyedi poétikai és kulturológiai kapcsolatban áll az orosz irodalmi hagyománnyal, különösen az orosz regénnyel.

Az irodalomelméleti kánon létezése aligha vitatható – ugyanakkor semmi nem váltott ki olyan heves vitákat a 80-as évektől kezdve az irodalomtudományban, mint ez: kánon. Sok kánonalkotó művet lehetne elősorolni – nyilvánvalóan ilyen céllal íródott például Wellek-Warren könyve, *Az irodalom elmélete* (1949),² de megemlíthetjük Todorov válogatásgyűjteményét az orosz formalizmus alapszövegeiből (1965)³ vagy a Harold Bloom, de Man, Derrida és Hillis-Miller tanulmányait tartalmazó *Deconstruction and Criticism* címet viselő kötetet (1979).⁴ A kánonon belül „irodalmi szövegértelmező iskolák”, „értelmező közösségek” és „paradigmák” programjáról is beszélhetünk, amelyek saját elméleti terminológia kidolgozásával artikulálták az irodalmiság értelmezésének rájuk nézve mérvadónak tekintett alapelveit. Mára azonban egyre erősebben tartja magát az a közvélekedés, hogy valamiféle „posztelméleti”

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-középeurópai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült.

² Wellek R. – Warren A.: *Theory of Literature*. 1949. (Magyarul: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili J. Budapest, 2002, Osiris.)

³ Todorov, Tz.: *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris, 1965, Seuil.

⁴ *Deconstruction and Criticism*. Geoffrey H. Hartman, Jacques Derrida, Harold Bloom, Paul de Man, J. Hillis Miller. London & Henley, 1979, Routledge & Kegan Paul.

korszakba érkeztünk, amikor az irodalomolvasás és -értés „zsinórmértéke” ha nem is megszűnt, de sokat veszített a jelentőségéből. Gumbrecht úgy fogalmaz, hogy „az irodalomelmélet távozóban van”, s „ha ezt a távozást tényleg nem követi újrakezdés, akkor az akadémiai irodalomelmélet majdnem pontosan *egy évszázadon át létezett*”.⁵ Galin Tihanov 2004-ben íródott, magyar fordításban 2012-ben napvilágot látott nagyívű, az irodalomelmélet történetét áttekintő tanulmánya már kész tényként tekint az irodalomelmélet halálára. Ennek a narratívának a kezdetén az orosz formalizmus tevékenysége áll, a végén pedig Wolfgang Iser fordulata az irodalmi antropológia felé, illetve Lotman fordulata a kultúraszemiotika felé a 20. század 90-es éveiben.⁶

Mielőtt azonban levonnánk a végső következtetéseket tudományágunk jelenlegi állásáról, vessünk egy pillantást erre a lineárisnak tételezett történetre. Vajon szemléletileg egységes kánonról van-e itt szó? Ennek megvilágítására egy kanonikus (bár politikai szempontból mára dekanonizált) szerzőt hívunk segítségül, Paul de Man, aki kánonteremtő szándékú megnyilatkozásában így fogalmazott az *Ellenszegülés az elméletnek* című kései tanulmányban (1986): „A kortárs irodalomelmélet olyan esetben teljeseedik ki, amikor a saussure-i nyelvfelfogást irodalmi szövegekre alkalmazzák.”⁷ De Man ebben a tanulmányban világosan kijelöli a határt, mi tartozik a „modern irodalomelmélet” kánonjába, s mi nem. „Irodalomelmélet akkor születik, amikor az irodalmi szövegek megközelítése többé *nem nem-nyelvi – azaz történeti és esztétikai – megfontolásokra épül...*”⁸ De Man az „esztétika és filozófia” benyomulását mutatja ki többek közt Mukařovský irodalomelméletében, s ezzel szemben fogalmazza meg az *irodalmisság eredeti, nyelvi fogalmához való visszatérés* szükségességét (melyet a materialitással azonosít, s amely a fenomenalizálhatóságot mint ismereteleméleti előfeltevést is kizárja magából).⁹

⁵ Gumbrecht, H. U.: Új szószertintiség – Halkan búcsúzik a nagyratörő irodalomelmélet. Ford. Rapcsák Balázs. *Prae*, 2013/2. 12. o.

⁶ Tihanov, G.: Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?) *Common Knowledge*, January 2004/ Volume 10 (1): 61–81. o. (Magyarul: Tihanov, G.: Vajon a modern irodalomelmélet miért Közép- és Kelet-Európából ered? És ma miért halott? Ford. Scheibner Tamás. 2000, 2012/január–február, 76–91. o.)

⁷ De Man, P.: *Ellenszegülés az elméletnek*. Ford. Huba Miklós In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, 1994, Cserépfalvi, 102. o. Kiemelés tőlem, S. H. G. Angolul: „Contemporary literary theory comes into its own events as the application of Saussurian linguistics to literary texts.” de Man, P.: *The Resistance to Theory*. Minneapolis–London, 2002, University of Minnesota Press, 8. o.

⁸ Uo. 101. o.

⁹ „When Vodicka speaks of concretizations, he strongly insist that these are aesthetic concretizations, just as Jaus’s reception is an aesthetic reception, in an aesthetic process. How »aesthetic« is to be understood here is not self-evident. For Mukařovský, the aesthetic quality of the work of literature, like its historical quality, is a function of its sign-structure. In the analysis of poetic diction »the structure of the linguistic sign holds the center of attention, whereas the (nonpoetic) functions are oriented toward extralinguistic instances and goals exceeding the linguistic sign.«” de Man, P.: *Reading and History*. In de Man 1986, 63–64. o.

Ezzel a megállapításával de Man éles cezúrát von a modern irodalomelméleti kánonban, a modern irodalomelmélet kezdetét pedig Saussure nyelvfelfogásában jelöli meg. Van azonban itt egy nyugtalanító pont. Természetesen megint, mint mindig, a formalistákkal van a baj. A formalista poétika, amely Tihanov, Gumbrecht és mások koncepciója szerint a modern irodalomelmélet kezdetét jelenti, *nem* a saussure-i nyelvfelfogás alkalmazása az irodalomra.

Kezdjük talán azzal, hogy a formalisták *forma-fogalmát*, amelyre az irodalmiság elvét alapozták, *leválasztjuk a logikai, filozófiai, történetfilozófiai és esztétikai forma-fogalomról*. Ez a forma-fogalom paradox módon épp a *deformáció* – Sklovszkij megfogalmazásában: deautomatizáció, különössé tétel (*osztranyényije, defamiliari-záció*) – fogalmán keresztül válik hozzáférhetővé, amely magában foglalja a forma-képzés, formaalkotás, formálódás dinamikus folyamatát, processualitását, keletkezésben létét. Ugyanakkor az is világos, hogy itt egy *nyelvi eredetű forma-fogalomról* van szó, voltaképp *a humboldti energiea-elv újrafogalmazásáról*. Erre utal Jakobson 1935-ös brnói előadásában, amelyek a 2000-es évek elején jelentek meg Csehországban, 2011-ben pedig orosz fordításban, s amelyek az orosz formalista iskola történetét tekintik végig. Jakobson külön előadást szentel Alekszandr Potebnya koncepciójának a költői nyelvről, s kijelenti, hogy igen sok érintkezés van Potebnya és a formalisták álláspontja között, sőt, a formalisták több olyan következtetésre jutottak, amelyekre Potebnya már őket megelőzően eljutott.¹⁰ Továbbá hangsúlyozza Potebnya érdemeit annak felismerésében, hogy a *jelentés része a nyelvi jelnek* – ez az, aminek a kimondásához ő jutott el először, s amely szemben áll a saussure-iánus nyelvfelfogás alapvetésével. A legfontosabb azonban Jakobson szerint az, hogy Potebnya az egyedi beszédaktus, a beszélő nyelvi alkotása, a kreativitás, vagyis az *energiea* felől közelít a nyelvhez, szemben Saussure-rel, aki az *ergon*, a *nyelvi norma* szisztematikus leírására törekszik. Potebnya a következőképp jellemzi a szubjektivitásnak a belső formához való viszonyát:

...a művészet, a szóhoz hasonlóan, nem annyira a gondolat kifejezése, mint inkább megalkotásának eszköze; célja pedig – hasonlóan a szóéhoz – az, hogy mind megalkotójában, mind befogadójában valamely *szubjektív állapotot* hozzon létre. Egyszóval nem ergon, hanem állandóan létesülő energiea.¹¹

Ezért mondhatja Potebnya, hogy a belső forma – a nyelv és a műalkotás belső formája – csupán arra szolgál, hogy előhívja a befogadóban saját gondolatait, melyek a

¹⁰ Якобсон, Р.: *Формальная школа и современное русское литературоведение*. Ред.-Сост. Гланц, Томаш; Ред. Д. Сичинава; Перев. с чеш. Е. Бобраковой-Тимошкиной, Москва, 2011, Языки славянских культур, 31. о.

¹¹ Potebnya, A.: *A gondolat és a nyelv*. Ford. Szitár Katalin, S. Horváth Géza. In Kovács Árpád (szerk.): *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*. Budapest, 2002, Argumentum, 136. o. Kiemelés tőlem, S. H. G.

belső forma által kétségtelenül irányítottak, de nem teljesen meghatározottak, hiszen „a műalkotás tartalma a befogadóban fejlődik tovább”.¹² Ebben rejlik az az objektivitás, amely – paradox módon – a személyes tapasztalatra, a személyes alkotásra épül. Természetesen Potebnya itt továbbmegy, amennyiben a belső formát a szemantikával és a metaforaalkotással hozza kapcsolatba, s ezen az úton elindulva kidolgozza a költői szó jelelméletét.

Nos, épp ezen a ponton tűnik fel először a deformáció fogalma, méghozzá nyelvészeti értelemben. „Az a nyelvész, aki a nyelvben arra fordít figyelmet, ami benne »kreatív« (alkotói), vagyis *a nyelvi konvenció szándékos megsértésére és leküzdésére*, kétségtelenül figyelmet kell, hogy fordítson azokra a nyelvi formákra, ahol a konvenciónak ez a megsértése és megszegése szándékos komponens, mozgatóerő, vagyis figyelmet kell fordítson a költői nyelvre.”¹³ A normaszegés, az anomália a nyelvi kánon megsértése tehát a költői alkotással, a kreativitással kerül összefüggésbe: az egyedi beszélő deformálja a rendszert.

Ez a gondolat köszön majd vissza Karcevskijnél, aki a nyelvi jel dualitásáról szóló tanulmányában arra jut, hogy az új, egyéni tapasztalatot kifejező nyelvi jel használata mozgásba hozza a nyelv egész rendszerét (és nem csak egyedi jeleit), és hogy ezt a különben nem tudatosított folyamatot éppen *a nyelv eszközeinek deformáló kihasználásával* (a homonímiák és szinonimák sorával) tehetjük láthatóvá.¹⁴ Az egyéni beszélőt, azaz a beszédsubjektumot – a szubjektivitás freudi és lacani implikációit is átgondolva – Kristeva próbálja meg majd újra jelentéssé tenni 1973-as, szemanalízisről szóló tanulmányában, ahol a rendszerszerűséggel a játékot, az örömet és a vágyat állítja szembe, mint az áthágás eseményét.¹⁵ „Az áthágás a kulcsfontosságú pillanat a gyakorlatban: akkor beszélhetünk gyakorlatról, amikor megtörténik a rendszerszerűségnek, azaz a transzcendentális egót jellemző egységnek az áthágása.”¹⁶ Ricœur *Az élő metaforában* (1975) – Benveniste *Forma és értelem* tanulmányára hivatkozva – „szemiotika és szemantika vitájaként” aposztrofálja a *beszélő* és a *nyelvi rendszer* közti feszültséget, ahol a szemantika (vagyis a jelentés) a beszédaktus performativitásával függ össze (a beszédhelyzethez és a beszélő viselkedéséhez kötődik), míg a szemiotika a nyelven belüli jelek valóságára utal.¹⁷

¹² Уо.

¹³ Якобсон 2011, 34. o. Kiemelés tőlem, S. H. G.

¹⁴ Карцевский, С. О.: Об ассимметричном дуализме языкового знака. In Звегинцев В. А.: *История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях*. М., 1965. 3-е изд. Ч. 2. С. 85–93. o.

¹⁵ Kristeva, J.: A rendszer és beszélő szubjektum. Ford. Kiss Attila Atilla. In Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv*. I. Dekon-könyvek. Szeged, 1996, Ictus Könyvkiadó–JATE Irodalomelmélet Csoport, 255–265. o.

¹⁶ Kristeva 1996, 260. o.

¹⁷ Ricœur, P.: *Az élő metafora*. Ford. Földes Györgyi. Budapest, 2006, Osiris, 103–117. o.

A *deformáció* a kései Lotman kultúraszemiotikájának olyan fogalmaiban jelentkezik, mint a „véletlen”, a „robbanás” – azaz a prognosztizálhatóság határain való túllépés – vagy a „tulajdonnév”. „Az értelmi terek áthágása, mely új jelentést hoz létre, az *egyéni tudattal* függ össze” – írja Lotman.¹⁸ Teljesen világos, hogy ezzel szemben a derridai „différence” fogalmába applikált *anomália* – amely lehetne akár a deformáció analogonja is – nem az egyedi beszélőhöz, hanem *magához a nyelvi rendszerhez* tartozik. A szubjektivitás mint nyelvi funkció ebben az esetben azt jelenti, hogy „...a szubjektum csak abban az esetben válik beszélő alannyá, ha beszéde (parole) még az úgynevezett »teremtésben« (*création*), s még az úgynevezett »meghaladásban« (*transgression*) is a differenciák rendszereként felfogott nyelv szabályrendszereihez tartja magát, vagy leginkább idomul az el-különböződés általános törvényéhez azáltal, hogy igazodik a nyelv alapelvéhez...”¹⁹ A már idézett de Man-tanulmányban a szerző egyfelől jogosan mutat rá, hogy a nyelvi performativitást nem lehet konvencióként leírni, és a grammatikai kódok egyikévé alacsonyítani (lásd az austini beszédaktus-elmélettel folytatott vitát), másfelől azonban – Derridához hasonlóan – megvonja a *kreativitást* az egyedi performatív aktustól, amennyiben azt nem retorikailag, hanem intencionális aktusként (valamely helyzetre, élményre, valóságra, a világra, vagyis nyelven kívüli tényre vonatkozásként), konstitutívan értelmezzük, azaz valamilyen beszédszándékot feltételezünk, amelyre az egyedi beszédaktus irányul.

Leszögezhetjük tehát, hogy a differencia és az anomália mint a deformáció sajátos nyelvi aspektusa az orosz poétikai tradícióban az egyedi beszédesemény kreativitásával függ össze, és az alkotás modelljévé válik, míg a nyugati irodalomelméleti kánonban (Saussure, Derrida, de Man nyomán) az anomália a rendszer sajátossága, így a kreativitás és a szubjektum-státusz megvonását eredményezi.

Miroslav Petriček ugyanakkor a beszédsubjektum problémáján túllépve a deformáció jelenségét a heideggeri „világ” jelenségével és az egész-léttel hozza kapcsolatba. „A világ mint egész tehát Heideggernél is egy sajátosság »deformáció« által, valamint az egyébként rejtett »struktúra« zavartalan működésének útjába kerülő akadályok révén válik hozzáférhetővé” – írja Petriček.²⁰ Aligha tévedünk, ha a bahtyini *groteszk* szó fogalmát is kapcsolatba hozzuk a deformáció eljárásával, amely azonban az alkotás vagy teremtés másfajta, mitologikus modelljére épül, és nem az egyedi beszédsubjektum kreativitását, hanem a nem-hivatalos karneváli szimbolikus tudatot hozza műkö-

¹⁸ Lotman, J.: *Kultúra és robbanás*. Ford. Szűcs Teri. Budapest, 2001, Pannonica Kiadó, 30. o.

¹⁹ Derrida, J.: Az el-különböződés. Ford. Gyimesi Tímea. In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. H. n., Cserépfalvi, 53. o. Franciául: Jacques Derrida, J.: La Différence, conférence prononcée à la Société française de Philosophie, le 27 janvier 1968. In *Théorie d'ensemble*. Collectif, Paris, 1968, Seuil, 54. o.

²⁰ Petriček, M.: Mukařovský és a dekonstrukció. Ford. Mészáros András. *Kalligram* II. évf. 1993. január <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1993/II.-evf.-1993.-januar/Mukarovsky-es-a-dekonstrukcio>

désbe. A *nyelvi groteszk* a gesztusértékű szó kiszabadítása a nyelvi rendszerből és az absztrakt-normatív jelentések rendszeréből, melynek eredményeképpen – a megszott kapcsolatok, a dolgok és a gondolatok közti hétköznapi társítások *szétbontása*, valamint új, váratlan társítások létrehozása révén – a világ új képe tárul fel.²¹

A továbbiakban rátérek a deformáció poétikai és kulturológiai implikációjának kérdésére, vagyis a *deformáció eljárásának az orosz regényköltészet hagyományával való kapcsolatára*. Az orosz irodalom európai recepciójának egyik közhelye szerint az orosz irodalom közömbös a művészi formák iránt, szemben az európai irodalom formakultuszával, melyhez a racionalizmus és a „szép formák” esztétikája kötődik. A formátlanság, különösen a próza területén, a regények amorf, kaotikus jellege az irracionálizmussal és a messianizmussal párosulva már-már esztétikai kánonként mutatkozott meg az orosz irodalom nyugat-európai recepciójában a 20. század elején. Az előítéletet persze részben maguk az orosz írók és filozófusok is táplálták. Bergyajev szerint például az orosz nép nemzeti vonása az elemi erőkhöz való ösztönös vonzódása és a „viszonylag gyenge formaérzék”.²² Közismertek Tolsztoj sorai, melyekben az igazság, valamint a holt formák elleni lázadás nevében tagadja a művészi formát és a klasszikus tökéletességet. „A »forma szégyenlőssége« az orosz irodalmi nyelv és az orosz irodalmi műfajrendszer kezelésének állandó forrása” – írja a 20. század végi irodalom- és kultúrtörténész, Dmitrij Lihacsov, majd hozzát teszi: „Mihelyt valamely stílus, manír, műfajnyelv elkezd megrögzülni a maga formájában, mihelyt megdermed, mihelyt figyelemre méltóvá válik, a szerző azonnal elveti, és igyekszik valamely alacsonyabb rendű formából újat meríteni...”²³ A magyarországi szerzők részben hasonló módon fogadták be az orosz irodalmat (Szerb Antal, Babits Mihály, Kuncz Aladár, Kassák Lajos és mások). Akadtak persze olyanok, akik, ellenkezőleg, épp az új *formaművészt* látták például Dosztojevszkijben (ilyen volt Kosztolányi Dezső, Pilinszky János, a külföldiek közül pedig például Gide vagy Ortega y Gasset). Ehhez képest már-már ironikusnak mondható, hogy az orosz poétikai szemlélet a *formalizmus* néven vált a modern irodalomelmélet első iskolájává a 20. század első két évtizedében, s éppen a forma szerepének „túlhangsúlyozása” miatt állt a támadások kereszt-tüzében. A fentiekből kiindulva azonban megkockáztatom, hogy itt a „formátlanság”, a „strukturátlanság” mítosza, amit a századelő az orosz lélek mélységes rejtelseivel magyarázott, voltaképp az *orosz írásmód* irodalmi eljárásának következménye vagy nyoma, amely a formalizmus poétikai szemléletmódjában tudatosul majd. A terjedelmi korlátokra való tekintettel csupán néhány példát hozok ennek megvilágítására Puskin, Gogol és Dosztojevszkij regényköltészetéből.

²¹ Попова, И.: Книга М. М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. Москва, 2009, ИМЛИ РАН.

²² Бердяев, Н.: Русская идея. Вопросы философии 1990/1. 78. о.

²³ Lihacsov, D.: Az orosz kultúra két ága. Válogatott esszék és tanulmányok. Ford. Goretity József. Budapest, 2010, Russica Pannonica, 16. о.

Tinyanov az *Anyegin* kompozíciójáról szóló tanulmányában azt vizsgálja, hogyan deformálódik a versforma hangzása a prózai jelentés, míg a próza a rímek és a hangzás által a verses regény műfajában. *A hang deformációja a jelentés által* – ez a próza konstrukciós elve, míg a jelentés deformációja a hangzás által a költészet konstrukciós elve.²⁴ Jakobson ugyanakkor a futurizmus költői gyakorlata kapcsán írja: „...tárgyi világ a költői nyelv autonóm törvényei szerint átalakul, *deformálódik*, mivel a forma diktálja és alkotja meg az új tartalmat, az új viszonyt a világhoz.”²⁵ A deformáció tehát nem csupán a költői nyelvben, hanem a jelek és a jelentés viszonylatában mutatkozik meg, hanem *a jelek és a valóság viszonyának újraalkotásában is*.

Lotman szerint a deformáció eljárása Puskinnál a regény irodalmiságának meghaladásával áll összefüggésben. Az irodalmiság itt a regényről alkotott kanonikus elképzelést, a regényszerűség elvárását jelenti, amelynek meghaladása a normativitástól való eltérésként, a „struktúra állandó meghaladásaként” koncipiálódik. Lotman szerint Puskin célkitűzése vélhetően az volt, hogy a regényt úgy fogják fel, mint magát az „irodalmon kívüli valóságot” – ugyanakkor, ezzel egyidejűleg ne szűnjön meg irodalomként létezni. Ennek eredményeképpen az *Anyegin az élet amorf folyamatainak a véletlenszerű, nem tipikus megnyilvánulásává válik*. Mindezt az események véletlenszerű menetével, a kezdet és a vég elhagyásával, a közvetlenség imitálásával éri el. Az irodalmi normativitás egyúttal hamis, idegen elemként lepleződik le – lásd a hősök irodalmias gondolkodása magának az irodalomnak a szerepében lép fel –, míg az irodalom kívüli normák, amelyek korábban semmilyen irodalmi pozícióból nem számítottak „szövegnek” (azaz deszemiotizáltak, szisztémán kívüliek), irodalmi státuszra tesznek szert. A *deformáció mint alkotóelv* itt tehát az irodalmi anyag automatizmusának leleplezésével, másfelől a szemiotizálatlan anyag szöveggé alakításával kerül összefüggésbe.²⁶ Puskin ezt a *regény* és a *szabad regény* különbségével és opozícióba állításával reflektálja az *Anyegin* szövegében. Az elbeszélői szempontból befejezetlen regény önleíró metaforája a szövegben a *szabad regény* lesz.

A gogoli deformáció nyelviségére köztudottan a formalizmus egyik megalapozó szövege, Ejhenbaum közismert tanulmánya hívta fel a figyelmet még 1919-ben. Itt nem csupán a történet visszaszorulásáról, azaz a gogoli eseménytelenségről van szó, hanem az egyedi beszédaktus előtérbe állításáról a szkáz-elbeszélésben, a hangzás-metaforika jelenségéről, az artikulációról, „az értelmet meghaladó szavakról”, a hangszetusról – vagyis mindarról, amit részben a groteszk alkotásmóddal szokás azonosítani. Andrej Bélij, orosz szimbolista író és irodalomteoretikus úgy fogalmaz, hogy Gogolnál „a formából is kicsírázik a tartalom (...) a megformálás, a formába öntés

²⁴ Тынянов, Ю. Н.: О композиции «Евгения Онегина». In Тынянов Ю. Н.: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977, 52–78. o.

²⁵ Jakobson 2011, 59. o. (Saját fordításom, S. H. G.)

²⁶ Лотман, Ю. М.: Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина». Поэзия действительности. In Лотман, Ю. М.: *В школе поэтического слова. Пушкин, Гоголь, Лермонтов*. Москва, 1988, Просвещение, 30–106. o.

folyamata válik szüzsés eseménnyé”. Bélij – részben Ejhenbaum nyomán – Gogol hangírásának nevezi a szavak eltorzítását és kifordítását. „A hangírás nem más – írja Bélij –, mint amikor szétverjük az elsődleges szótövet a ritmus csapásaival (...); „...a hangírás a nyelv történelem előtti gesztikulálása; belevésődött a valamikor benne élt és soha ki nem hunyó értelem lenyomata. Jelenleg a hangírás a létrehozási folyamat csíraállapota a szóművészetben, amely egyesíti az értelmet a hanggal...”²⁷ A szavak, a jelek felbontása és kifordítása azonban szoros kapcsolatban áll az ábrázolt világ problematikájával: Ejhenbaum úgy fogalmaz, hogy a „fantasztikus” befejezés *A köpönyegben* valójában semmivel sem „fantasztikusabb” világot tár fel a novella végén, mint Akakij Akakijevics mindennapjainak groteszk realitása. A valóság ilyen módon fantasztikumként lepleződik le, a fantasztikus befejezés pedig a groteszk kifordítása (mintegy a tagadás tagadása) valóságként mutatkozik meg.²⁸ A deformáció és a formaképzés jelentéssé válik, s ahogy Jakobson írja, a világhoz való új viszony létrehozását eredményezi.

A Dosztojevszkij-regények recepciótörténetében a formátlanság toposza, a szüzsé és a kompozíció gyengeségei állandóan visszatérnek. De Vogüé szerint az orosz „Dosztojevszkij nagy pszichológus, gondolkodó, de közepes regényíró, aki nem nagyon birkózik meg a stílus és a kompozíció kérdéseivel”.²⁹ A korabeli marxista kritikus, Lunacsarszkij is úgy fogalmaz, Dosztojevszkij művei illetően le kell mondanunk a „szép forma követelményéről”. „A mondatok a regényeiben teljes keresetlenek, nem-mesterkéltek, nem művésziek.”³⁰ Közismert ugyanakkor az is, hogy Lukács György *A regény elméletében* a 19. századi (és általában vett) *regénykánonon kívüül* helyezi a Dosztojevszkij-regényt, amikor bejelenti: „Dosztojevszkij nem regényeket írt”.³¹ Gyakran visszatérő vád, miszerint Dosztojevszkij hősei és elbeszélője bőbeszédűek. Pilinszky szerint „Dosztojevszkijt egyáltalán nem érdekelte, hogy ellenőriznie kell önmagát. Ahogy esett, úgy puffant, amit leírt. De jó helyre esett, holott be kell vallani, hogy a regényeiben mindig van egy harminc oldal, ami majdnem olvashatatlan.”³²

²⁷ Bélij, A.: Gogol mestersége. Ford. Filippov Szergej. In Kroó K. (alk. szek.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe* I. Budapest, 2006, Bölcsész Konzorcium, ELTE, 216–238. o.

²⁸ Ejhenbaum B.: Hogyan készült Gogol *Köpönyege*? Ford. Gellért György. In Ejhenbaum B.: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, 1974, Gondolat, 58–79. o.

²⁹ De Vogüé, E. M.: *Az orosz regény*. Második kötet. Ford. Huszár Imre. Budapest, 1908, MTA kiadása, 65. o.

³⁰ Луначарский, А.: Достоевский как художник и мыслитель. (Стенограмма речи, произнесенной А. В. Луначарским на торжестве в честь столетия со дня рождения Ф. М. Достоевского.) *Красная новь*, 1921. № 4. 204–211. o.

³¹ Lukács Gy.: A regény elmélete. Ford. Tandori Dezső. In Lukács Gy.: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*. Budapest, 1975, Magvető, 477–593. o.

³² Pilinszky J.: A költői jelenlét (Domokos Mátyás interjúja Pilinszky Jánossal.) In Török E. (vál. és szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Budapest, 1983, Magvető, 107–108. o.

Azt kell feltételeznünk, Dosztojevszkijnél és hőseinél a nyelvhez való viszony a lét artikulációjával van összefüggésben, melyet a megnevezés, a jelölés lehetetlensége irányít. A *deformáció* itt tehát a megnevező, logikai aktusnak az elhalasztását vagy halogatását jelenti. Lotman úgy fogalmaz, hogy Dosztojevszkijnél „a szavak nem nevezik meg a tárgyakat vagy gondolatokat, hanem mintegy csak utalnak azokra, éreztetvén egyszersmind, hogy *pontos nevet nem lehet rájuk találni*”.³³

Ebben a tekintetben igen tanulságos Leonyid Grosszmannak 1924-es Sztavrogin *Gyónásáról* írott korszakos tanulmánya, melyben ismét az irodalmisággal való küzdelem mutatkozik meg, nevezetesen az, hogy igyekeznek az „irodalmiságtól” megszabadítani a vallomást. Grosszmann a klasszikus értelemben nem formalista szerző, a leírás nyelvében azonban visszaköszönnek a formalista poétika jól ismert terminusai. Grosszmann szerint Dosztojevszkijnek tökéletesen sikerült lebontania *elbeszélői sablonokat*, úgy, hogy egyfelől „*deformálta az anyagát*”, másfelől azonban megőrizte szerkezeti egésszerűségét és művészi organikusságát. Sztavrogin stilsztikáját olyan „*dezorganizált stilsztikának*” tekinti, a normatív irodalmi elbeszélés felbontásának, *deformálásának*, amelyet csak a 20. század eleji elbeszélői kísérletekhez lehet mérni – erre utalnak a helyesírási hibák, a szándékolt nyelvi és stilsztikai hibák, hebegés, dadogás, a nyelvi torzítások, az írott irodalmisággal való látszólagos szakítás, mintegy teljes mértékben az „irodalmon kívülre” helyezik Sztavrogin gyónását mint beszédaktust. „...itt az egész klasszikus orosz próza megrendült” – írja Grosszmann.³⁴ Másfelől, az aranykori álom leírásában Sztavrogin nyelve a „másik végletbe” esik: az antik dithürambuszok magasságába emelkedik, ritmizált prózává válik. Stilsztikailag tehát értékelhetlen, összeférhetetlen a szándékosan rongált nyelv, amely deformálja a schilleri óda magasságába emelkedő himnikus nyelvet, és fordítva: a himnusz, amely a rontott prózán keresztül válik deformáció tárgyává. Ám épp ez a stilsztikai non-szensz – egy kanonizált és egy kánon kívüli nyelv ütközése – teremti meg a beszédaktus szingularitását.

Dosztojevszkijnél a formaprobléma természetesen önálló kérdésfelvetés tárgya lehet – hiszen a „nem szép forma”, a „befejezetlen forma” nála nem csupán poétikai, hanem antropológiai jelentést is hordoz: részint az orosz ember sajátosságaként kon-

³³ „...Dosztojevszkij szava közelít az igazsághoz, utal rá. Az igazság átdereng a szón. De éppen csak dereng, minden szóban (...) E tekintetben nincs különbség a kompetens és az inkompetens, az értelmes beszéd és a badarság között, mivel az emberi szó természetéből fakad, hogy inadekvát viszonyban van az igazsággal, hogy el van választva tőle, de ugyanakkor az a képessége is, út legyen az igazsághoz. Nem nehéz észrevenni, hogy ebben az értelmezésben a szó nem-konvencionális jel-, hanem szimbolikus karakterű lesz.” Lotman, Ju.: *Kultúra és intellektus*. Ford. Szitár Katalin. Budapest, 2002, Argumentum, 84. o.

³⁴ Гроссман, Л. П.: Стилистика Ставрогина. К изучению новой главы „Бесов” In Долинин А. С. (ред.) *Достоевский Ф.М. Статьи и материалы*, Ленинград–Москва, 1924, Мысль, Сб. 2.

cipialódik, részint az orosz regény, a regénnyé formálódó kézirat metaforája például *A kamasz* című regényben.

Befejezésként a következőképpen összegezném a fenti gondolatmenetet: a deformáció eljárását, valamint a benne megnyilvánuló irodalomszemléletet – szinekdochikus alapon – a formalista poétika irodalomszemléletével azonosíthatjuk. Ez az irodalomszemlélet Humboldt és Potebnya nyelvfelfogásában gyökerezik, amely a kánon (nyelvi rendszer, irodalmi norma) és az egyedi beszédaktus (irodalmi műalkotás) ellentétére és ütközésére épül, mely ütközést alkotó, konstitutív, azaz jel- és jelentésképző aktusnak tekint. Ennyiben nem jelentékteleníti el és nem számolja fel az egyedi beszédaktus jelentésképző erejét. Épp a humboldti tradíció miatt a nyugati irodalomelmélet-írásban is megjelenik (lásd Heidegger, Benveniste, Ricoeur), azonban részben az irodalomelméleti kánon perifériájára szorult a 70-es években, részben kiszorult ebből a kánonból. A modern irodalomelméletet megalapozó szemléológia nem kívánta integrálni az egyedi alkotó aktust a szemléletébe, mert – Saussure nyelvfelfogásából kiindulva, ugyanakkor a fenomenalitást megkérdőjelezve – nem tekintette azt érvényesnek vagy mérvadónak. A deformáció ugyanakkor mint a formalista poétika eljárása olyan elméleti fogalom, amely az orosz regény alkotóelvi nyomán kristályosodik ki. Természetesen valamiféle metaforáról van szó, ami fogalmilag kevésbé tűnik differenciáltnak. Elméletileg tehát lehet vitatni, de meghaladni nem, mivel mögötte ott áll az orosz regényirodalom egész hagyománya. Tihanov koncepciójára visszatérve, azért fontos tudatosítani ezt a tényt, mivel ebben a tekintetben a formalista poétikát sokkal inkább a humboldti–potebnyai szófelfogás örökösének kell tekintenünk, semmint a saussure-inek, ami kérdésessé teszi szerepét abban a folyamatban, amit de Man „kortárs irodalomelméletnek” nevez. Egyúttal, megkockázatom, a modern irodalomelmélet állítólagos „halála” után sem teszi lehetetlenné, hogy visszatérjünk ezekhez a diskurzusalapító szövegekhez.³⁵

³⁵ Ilyen visszatérésnek lehetünk tanúi 2014-től, a formalimus születésének 100. évfordulójától kezdve napjainkig. A számos megjelent tanulmánykötet és antológia közül kettőt említek: 1. a Szergej Oushakin által szerkesztett, 2016-ban megjelent háromkötetes antológiát, mely *A formális módszer* címet viseli, s amely a formalista poétika kulcsszövegeit tartalmazza. (Ушакин, С. А. [Под ред.]: *Формальный метод: Антология русского модернизма*. Том I–III., Екатеринбург; Москва, 2016, Кабинетный ученый); 2. a Sklovszkij örökségét feldolgozó angol nyelvű tanulmánykötetet. Lásd Slav N. Gratchevand, Howard Mancing: *Viktor Shklovsky' s Heritage in Literature, Arts, and Philosophy*. Edited by Lanbam, Boulder, New York, London, 2019, Lexington Books.

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

MODERN, IRODALOM, ELMÉLET, KÁNON

Jan Mukařovský esete

A tanulmány címében egymás mellé rendelt négy szó többféle olvasatot rejt magában. Attól függően, mit vonunk össze, s hogyan társítjuk egymáshoz ezeket az elemeket. Lehet szó a modern irodalomelmélet kanonizálódásáról vagy kánonjáról egyfelől (*Modern, irodalomelmélet, kánon*), másfelől a modern irodalom fogalmát érintő elméleti kérdésekről, illetve azok kánonformáló hatásáról is (*Modern irodalom, elmélet, kánon*), és persze benne van a pakliban az a leosztás is (csak jól kell kevernünk a lapokat), hogy a kánon elméleti kérdéseit taglaljuk majd a modern irodalom vonatkozásában (*Modern irodalom, kánonelmélet*).

Tanulmányom mindhárom irányba tesz majd lépéseket (ha nem is járja végig ezeket az ösvényeket), megközelítésmódja és hangsúlyai alapján azonban leginkább mégiscsak az első, vagy még pontosabban az első és a második olvasat *között* megnyíló értelmezői térbe pozicionálja magát. A modern irodalom és a modern irodalomelmélet kölcsönviszonyáról fogok beszélni, s ennek kanonizációt érintő következményeiről, mégpedig egy esettanulmányon keresztül, a prágai strukturalista poétika és esztétika megalapozójának, Jan Mukařovskýnak a példáját helyezve előtérbe.

IRODALOM ÉS ELMÉLET PRODUKTÍV EGYÜTTMŰKÖDÉSE

A prágai strukturalista esztétika egy jellemzően modernista szellemiségű, irányultságú iskola volt – többféle szempontból is. Nemcsak arról van szó, hogy képviselői szoros kapcsolatot ápoltak a kor jeles költőivel, íróival, képzőművészeivel, építészeivel, színházi szakembereivel (illetve a filmművészet is megérintette őket), és kritikák, elemző tanulmányok formájában munkásságukra reflektálni, hanem arról is, hogy e művek és irányzatok poétikája, egyes szerzők alkotóelvei hatással voltak elméleti gondolkodásukra. Nagyban hozzájárultak bizonyos alapfogalmak, tézisek megfogalmazásához, szemléltető tisztázásához. A tanulmányokban kifejezésre jutó tudósi attitűd is tipikusan modernnek mondható. Abban az értelemben legalábbis, hogy a hagyományelemek szuverén szelekcióját és kritikai felülbírálását (annak eldöntését,

mi az, ami megőrzendő és elhagyandó) egy új, előremutató elméleti paradigma kiépítésének, megalapozásának a tudata vezérli. A pozitivista eredetű biografizmussal és a spekulatív pszichologizáló elemzési gyakorlattal való leszámolás egy folyamatosan reflektált módszertani alapvetés keretében valósul meg: új fogalmak, új elemzési szempontok és interpretációs eljárások, algoritmusok bevezetése történik meg Mukařovský irányadó tanulmányában.

Lássuk először elmélet és írói produkció kölcsönhatását. Hadd kezdjem egy idézettel, mely Mukařovský kéziratban maradt visszaemlékezéseiből származik: „Az irodalom fejlődésében ez egy olyan időszak volt, amikor az írók a tovább élő művészi tradíció béklyóiból való szabadulás útját keresve társultak a művészet teoretikusaival és fordítva.”¹ A megállapítás a két világháború közötti időszakra vonatkozik, amelyet tudósok és művészek, teoretikus reflexió és művészi praxis egymást kölcsönösen inspiráló viszonya jellemezett. Mukařovský monográfiája, Ondřej Sládek a következőképpen ír erről: „A tudósok érdeklődtek a művészet új formái, a poetista és szürrealista kísérletek iránt, a művészek pedig a nyelvészeti, a poétikai és az esztétikai elméletek és módszertani megközelítések iránt, amelyeket aztán az irodalmi vitákban felhasználtak a saját véleményük alátámasztásához.”²

Sládek megjegyzi továbbá, hogy jóllehet Mukařovský jól ismerte a századelő modern irodalmát és képzőművészetét, nemzedékileg és a nézeteket tekintve is sokkal közelebb állt hozzá a két világháború közötti avantgárd művészet, kiemelten a *Devět-sil* csoport alkotói köre, amelynek nem egy tagjához szoros barátság is fűzte (Karel Teige, Vítězslav Nezval, Vladislav Vančura).³ Érdekes, s talán nem véletlen egybeesés, hogy teoretikus hajlamú írókról, művészekről volt szó, akik az alkotás mellett, illetve azzal párhuzamosan rendszeresen jelentettek meg aktuális művészetelméleti kérdéseket boncolgató esszéket, tanulmányokat vagy kiáltványokat – melyekben Jan Mukařovský műveire is hivatkoztak. Ugyanez a beállítódás jellemezte a világnézet és írói poétika tekintetében meglehetősen eltérő Karel Čapeket is, akinek pályáját Mukařovský – értelmezőként és kritikusként – szintén figyelemmel kísérte.

Hozzá kell tenni, hogy Mukařovský egyes formalistákkal, például Tinyanovval vagy Sklovszkijjal ellentétben nem volt művelője az irodalomnak, sem más művészeti ágak. Kuriózumként említem csupán, hogy 1919–1921 között tagja volt annak a középiskolai tanárokból álló delegációnak, amely az újonnan alakult Csehszlovák Köztársaság kulturális és művelődési kiegészítő programja keretében színdarabokat mutatott be Szlovákia-szerte. A műkedvelő produkciók repertoárja František Xavér Svoboda, Alois Jirásek és A. P. Csehov komédiáit tartalmazta. Egy feleségének írott, 1921 augusztusában kelt levelében lelkesen ecsetelte egy selmecebányai bemutatójuk

¹ Idézi: Sládek, Ondřej: *Jan Mukařovský: Život a dílo*. Brno, 2015, Host, 120. o.

² Sládek 2015, 126. o.

³ Sládek 2015, 120. o.

sikereit.⁴ (Képzeljük el, ahogy az egyébként visszafogott, tanárossan kimért Mukařovský egy hipochonder vőlegény szerepében Csehovot játszik a szlovákoknak – ez ám a kelet-közép-európai irodalomelméleti performansz!)

A színházhoz való közvetlenebb kötődése később is megmaradt. A harmincas években Mukařovský kapcsolatba került a cseh avantgárd színházzal, és 1937-ben részt vett az avantgárd színházak nemzetközi találkozója keretében szervezett prágai konferencián. A színpadi beszéd funkciójáról szóló előadása aztán meg is jelent.⁵ Egyébként a dráma és a színház iránti érdeklődés tanárának, Otakar Zichnek a hatásával magyarázható nála és az elméletét továbbgondoló tanítványainál (Jiří Veltruský, Miroslav Procházka) úgyszintén, továbbá tágabban a prágai strukturalistáknál is.⁶

Sládek azonban hozzát teszi azt is, s ez témánk szempontjából különösen fontos kitétel, hogy Mukařovský minden személyes rokonszenv és esztétikai affinitás ellenére nem vált egyik irányzat programadó teoretikusává és elkötelezett kritikusává sem: „A művészetre vonatkozó számos véleményükben osztozott, merített belőlük, és képes volt őket kritikailag elemezni és magyarázni, nem vált azonban az új művészet szószólójává. Álláspontja a tudós álláspontja volt, aki megőrizte a tárgya vizsgálatához szükséges távolságot. Miközben viszont az alapvető művészi kifejezőeszközök, elvek és módszerek analízisének keresztül mindenki másnál jobban képes volt az avantgárd alkotók műveinek lényegi értelméig hatolni. Mukařovský esztétikája tehát soha nem volt programadó avantgárd esztétika, és nem is akart az lenni. Irányultsága alapvetően teoretikus volt (...).”⁷ Ezzel Květoslav Chvatík véleményét erősíti meg, aki ugyanígy látta avantgárd és strukturalizmus kapcsolatát.⁸ Az 1968-ban megjelent tanulmányában megjegyezte ugyanakkor azt is, hogy „a prágai strukturális esztétika szinte minden alapfogalmának megvan a reális, objektív korrelátuma a modern művészet világában”.⁹ Annak ellenére (s ez egy érdekes, akár ellentmondásosnak is minősíthető mozzanat), hogy a modern irodalom nem állt vizsgálódásaik homlokerében, illetve nem állítható, hogy domináns lett volna a többi periódushoz és irányzathoz képest. A századforduló modernista törekvéseit (szimbolizmus, impresszionizmus, szecesszió) tükröző művek és az avantgárd mellett éppúgy foglalkoztak a régebbi cseh irodalommal (különösen költészettel), mint a barokk, a felvilágosodás vagy a romantika korszakának alkotásaival.

⁴ Idézi: Sládek 2015, 146. o.

⁵ Mukařovský, Jan: Jevišt ní řeč v avantgardním divadle. In Mukařovský: *Studie I*. Brno, 2000, Host, 411–415. o.

⁶ Steiner, Petr: Kořeny strukturální estetiky. In Ondřej Sládek (szerk.): *Český strukturalismus v diskusi*. Brno, 2014, Host, 64. o.

⁷ Sládek 2015, 123. o.

⁸ Chvatík, Květoslav: Avantgarda a strukturalizmus. In Mikuláš Bakoš (szerk.): *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava, 1968, SAV, 88. o.

⁹ Chvatík 1968, 91. o.

E gondolatmenet lezárásaként kijelenthető, hogy Mukařovskýnak és a Prágai Nyelvész Kör többi tagjának a cseh művészeti és kulturális avantgárd képviselőivel folytatott élénk párbeszéde a húszas-harmincas években kulcsfontosságú volt az elmélet későbbi formálódása szempontjából. Ha erre nem került volna sor, írja Sládek, akkor a prágai strukturalizmus alakulástörténete teljesen másképp nézett volna ki.¹⁰ A következő alfejezetben épp ezekről az elmélettörténeti összefüggésekről esik majd szó.

AZ ÚJ ELMÉLETI PARADIGMA MEGALAPOZÁSA ÉS UTÓÉLETE

Azt hiszem, azon már régen túl vagyunk, hogy a prágai strukturalizmust az orosz formalizmus cseh változataként aposztrofáljuk. Mint ahogy azon is, hogy a francia strukturalizmus valamiféle előzményeként tekintsünk rá. A vonatkozó források nagyon felületes olvasásával, illetve bizonyos kulcsfogalmak (struktúra, strukturalizmus) homogenizáló, kor- és kultúraspecifikus sajátosságoktól eltekintő értelmezésével juthatunk csak ilyen, mindkét esetben alapvetően leegyszerűsítő és torzító konklúzióhoz. A képlet ennél sokkal összetettebb, árnyaltabb.

A prágai iskola nézetei a hazai tradíciók (cseh herbartizmus), az új nyelvészeti törekvések (funkcionalizmus, Vilém Mathesius), a nyugati hatások (fenomenológia, Saussure) és a keleti inspirációk (orosz formalizmus) metszeteként kristályosodtak ki. Nem egyszerű átvétel sorozatként és eklektikus puzzle-elmélet megalkotásaként kell elképzelnünk ezt a folyamatot, hanem eszmék, álláspontok és módszerek olyan dialógusaként, amelyben egyaránt felfedezhetők a folytonosság és megszakítotttság mintázatai. A legjobb tanulmányt ezekről az összefüggésekről Petr Steiner írta, mely a prágai strukturalizmus szövegeiből készített angol nyelvű válogatás előszavaként jelent meg először 1982-ben.¹¹ A cseh származású amerikai szlavista nagyon differenciáltan és pontosan ragadja meg a formalisták és a strukturalisták gondolkodásmódja közti különbségeket, rámutatva többek közt arra, miként haladta meg a formalizmust Mukařovský már a harmincas években a szemiotika, az esztétika és az axiológia irányában, hogyan jutott el a szűkebb nyelvészeti poétika elméleti horizontjából egy funkcionális-antropológiai irányú művészetmegközelítés felvázolásához.

Ez a cseh esztétikai előzményekből (is) eredő, majd a formalista bátorításnak köszönhetően új lendülettel, nagyfokú módszertani tudatossággal kibontakozó és kultúraszemiotikai irányú távlatnyitásban torkolló „elméleti mátrix” aztán jelentős hatást gyakorolt a közép-európai irodalomtudományok szinte mindegyikére, természetesen főként a csehre és a szlovákra, de érzékelhetően a lengyelre is; a legkevésbé a magyarra. Ez utóbbi okainak részletes kifejtésére itt nincs mód, lehetséges magyarízatként Veres András véleményét idézném: „A két háború között Magyarországon a

¹⁰ Sládek 2015, 139. o.

¹¹ Magam a tanulmány cseh fordítására támaszkodtam: Steiner 2014.

jelentős koráramlatok közül csak a mélylélektannak volt szélesebb, a szellemtörténetnek pedig szűkebb hatása – ami jól érzékelteti, hogy a tájékozódás elsősorban a bécsi, illetve a német kultúrához kötődött. A műközpontú értelmezéstechnika nálunk fölöttébb kezdetleges maradt; a szláv országokban virágzó formalista-strukturalista iskolák nem váltottak ki számottevő érdeklődést. Sklovskij, Eichenbaum, Bahtyin, Jakobson, Lotman, Ingarden, Brooks, Frye és a többiek nevével (így, együtt) csak a hatvanas években kezdett megismerkedni a szakma.¹²

S bár az orosz recepció sem volt buktatók nélküli, és – főként ideológiai korlátozások miatt – érdemben legalább két évtizedes fáziskéséssel kezdődött,¹³ néhány kutató munkáiban mégis nyomot hagytak, vagy legalábbis rezonáltak Mukařovský gondolatai. A legközvetlenebbül és a legreflektáltabban Jurij M. Lotman szemiotikai irányultságú írásaiban. Nem véletlenül, hiszen a cseh teoretikus által szorgalmazott összehasonlító művészetszemlélet projektje a tartui kultúraszemiotika megelőlegezéséként értelmezhető. Mukařovský úttörő szerepét e téren Lotman is hangsúlyozta.¹⁴

A prágai strukturalizmus eszméinek kelet-közép-európai térhódításában (a magyar irodalomtudományt kivéve), majd fokozatos kanonizálódásában a szláv nyelvek közötti átjárhatóság mellett (mely a fordításra való ráutaltság szerepét a minimálisra csökkentette vagy akár meg is szüntette) az egyetemi irodalom- és esztétikaoktatás játszott fontos szerepet. Mukařovský 1930-tól kezdett el tanítani a Károly Egyetemen (először docensként, majd professzorként, végül konzultánsként), s hét évig párhuzamosan a pozsonyi Komenský Egyetemen is oktatott (1930–1937). Mindkét helyen poétikai, esztétikai és szemiotikai tárgyú órákat, előadás-sorozatokat hirdetett meg.¹⁵

¹² Veres András: Az irodalomelmélet magyarországi történetéhez. *Literatúra*, 2017/4. sz. 361. o.

¹³ Oleg M. Malevič ötféle viszonyulásmódot különböztet meg Mukařovský és a prágai iskola orosz recepciójában: elutasítás (J. Barabas, A. Busmin, V. Kovalev, K. Rovda), részleges elfogadás (M. Chrapczenko, V. Krutous, A. Grjakalov), objektív információ vagy a kritika ürügye alatt végzett propagáció (I. Iljin), a marxista strukturalizmus elsajátítása (M. Poljakov) és az ideológiamentes tudományos recepció (J. Lotman, L. Ginzburg). Malevič, Oleg: *Jan Mukařovský a ruská sovětská literární věda v šedesátých až osmdesátých letech 20. století. Česká literatura*, 1992/2–3. sz. 305. o.

¹⁴ Лотман, Ю. М.: О семиотико-эстетическом трактате Мукаржовского. *Труды по знаковым системам VII*, 1975, Tartu, 242. o. Лотман, Ю. М.: Ян Мукаржовский – теоретик искусства. In Мукаржовский Я. *Структуральная поэтика*. Москва, 1996, Языки русской культуры, 7–31. o.

Lotman és Mukařovský megközelítése közti hasonlóságot S. Horváth Géza is megerősíti. Mindketten egy olyan elméleti modell kidolgozásában voltak érdekelték, írja, amely a műalkotások egyedi jelstruktúráját a mindennapi nyelv és a kulturális jelrendszerek együttes vizsgálatán keresztül igyekezett megragadni. (S. Horváth Géza: *A kelet- és közép-európai irodalomelméleti kánon kérdéséhez*. Kézirat, 2019.)

¹⁵ Eddig összesen négy kötetben adták ki a prágai és a pozsonyi előadásainak szerkesztett szövegváltozatát: Mukařovský, Jan: *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky, Praha – Bratislava*. Praha, 1995, Karolinum. Mukařovský, Jan: *Umělecké dílo jako znak*. Praha, 2008, Ústav pro českou literaturu AV ČR. Mukařovský, Jan: *Estetické přednášky I*. Praha, 2010, Ústav

Az 1969-ig tartó egyetemi tanári működésének köszönhetően a szemiológiai esztétika keretébe ágyazott irodalomtudományi strukturalizmusnak akkoriban az újdonság erejével ható eszméi és elemzési módszerei nemcsak Csehországban, hanem Szlovákiában is széles körű szakmai ismertségre tettek szert, s máig ható érvénnyel határozták meg az irodalomelmélet, az esztétika és a stilsztika későbbi alakulását, művelését. A kialakult tanítványi körnek a tagjai pedig (F. Vodička, J. Veltruský, L. Doležel, M. Procházka, M. Červenka, M. Jankovič, K. Chvatík, M. Bakoš) később, főként a 60-as években kezdeményező szerepet vállaltak Mukařovský tanulmányainak sajtó alá rendezésében, könyveinek (újra)kiadásában, külföldi népszerűsítésében, kommentálásában, továbbfejlesztésében (többek között a hermeneutika, a fikcióelmélet, a drámaszemiotika, a verselmélet irányába). Mint ahogy a személyét és az irányzatot ért korabeli ideológiai támadások szakmai szempontú ellensúlyozásában is.

Ehhez viszonyítva az irányzat és konkrétan Mukařovský nyugati (német, francia, angolszász, olasz, spanyol) recepciója felemásnak mondható, éppúgy találkozhatni benne a megtermékenyítő ösztönzés, mint a visszhangtalanság eseteivel. Az előbbire a német¹⁶ és az olasz,¹⁷ az utóbbira a francia lehet a példa. Tudomásom szerint az első francia nyelvű válogatás Mukařovský írásaiból csak tavaly jelent meg.¹⁸ A francia háttörténet elmaradása három okból is különösnek, akár még paradoxonnak is tűnik: 1. *A művészet mint szemiológiai tény* először franciául hangzott el 1934 szeptemberében a nemzetközi filozófiai kongresszuson Prágában (*L'Art comme fait sémiologique*), s csak később vált hozzáférhetővé csehül, mégpedig nem más, mint Jan Patočka fordításában (*Umění jako semiologický fakt*). 2. Mukařovskýnak a francia volt a másik szakja, s egyes visszaemlékezések szerint¹⁹ mondhatni a második anyanyelve is. Középiskolai tanárként is oktatta, s írásaiban és egyetemi előadásában gyakran hoz fel példákat, idézeteket döntő mértékben éppen a modern francia költészetből, képzőművészetből, és hivatkozik francia irodalomtörténészek, kritikusok és esztéták munkáira. A francia nyelv közvetítő szerepének fontosságáról az elmélet vonatkozásában példaértékűen tanúskodik az is, hogy 1929-ben a Prágai Nyelvész Körben Mukařovský olvasta föl Tomasevskij franciául írott előadását, mely az orosz irodalomtörténeti

pro českou literaturu AV ČR. Mukařovský, Jan: *Estetické přednášky II*. Praha, 2014, Ústav pro českou literaturu AV ČR.

¹⁶ Hollý, Jiří: Poznámky ke koncepcím „kostnické školy“ a českého strukturalismu. In Miloš Sedmidubský – Miroslav Červenka – Ivana Vízdalová (szerk.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno, 2001, Host, 271–295. o. Hollý, Jiří: Wolfgang Iser, pražská škola a některé souvislosti. In Sládek, Ondřej (szerk.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno, 2006, Host, 96–109. o.

¹⁷ Richterová, Sylvie: Tradice Pražského lingvistického kroužku v Itálii. *Česká literatura*, 1995/6. sz. 601–618. o.

¹⁸ Mukařovský, Jan: *Écrits 1928–1946*. Paris, 2018, Editions des Archives Contemporaines.

¹⁹ Tomčík, Miloš: Jan Mukařovský ako metodik literárnej vedy a estetiky. In Jan Mukařovský: *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky, Praha – Bratislava*. Praha, 1995, Karolinum, 8. o.

kutatások új módszeréről számolt be (*La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*). 3. Mind a prágai, mind a párizsi strukturalizmus születésénél ott bábáskodott (az előbbinél közvetlenül, aktív formálóként, az utóbbinál közvetetten) Roman Jakobson²⁰, Mukařovský kollégája és közeli, személyes barátja.

Miroslav Červenka szerint nem tett jót a prágai iskola nyugati recepciójának az a körülmény sem, hogy a megnevezés azonossága miatt a francia strukturalizmus kontextusában szemlélték.²¹ Ráadásul Mukařovský nyugati nyelveken való megjelenése épp arra az időszakra esett, amikor a francia irányzat már – szavait idézve – épp „kikerült a körforgásból”.²²

KANONIZÁCIÓS HATÁSOK

Látni kell, hogy a modern cseh irodalomelmélet és esztétika fokozatos érvényre jutása és kanonizálódása a modern cseh irodalom, illetve annak több tekintetben előzményeként számon tartott romantika kulcsszerzőinek a kanonizálását is magával hozta, azaz jelentős mértékben hozzájárult bizonyos művek és szerzők irodalomtörténeti pozíciójának a megerősítéséhez. Mivel a prágai iskola alapvetően műközpontú, tehát a művészi jelhasználat és a költői nyelvhasználat sajátosságainak feltárásában érdekelt irányzat volt, képviselői az elmélet produktivitását elsősorban részletesen kifejtett, aprólékos és árnyalt szövegelemzések formájában igyekeztek szemléltetni, bizonyítani. Az ennek eredményeként születő interpretációk azóta is megkerülhetetlennek számítanak a cseh irodalomtudományban. Ilyen Mukařovský – később még említendő – Mácha- és Nezval-elemzése, Karel Čapek novelláiról és regényeiről szóló tanul-

²⁰ A francia strukturalizmus kialakulásához vezetõ egyik döntõ lökés Claude Lévi-Strauss New York-i találkozója volt Roman Jakobsonnal a 40-es években. A francia antropológus neki köszönhetően ismerkedik meg a strukturalista nyelvészet eredményeivel. A bináris oppozíciókra épülő, erőteljes absztrakció jellemezte módszert először a rokonsági kapcsolatok és a mitológiai rendszerek vizsgálatánál alkalmazta, majd fokozatosan a társadalmi és kulturális jelenségek egyre szélesebb körére terjesztette ki. Megközelítésmódja, Franciaországba való visszatérését követően, nemcsak az antropológiára és etnológiára gyakorolt jelentős hatást, hanem a 60-as évek francia irodalomelméletére, különösen a mítosz és irodalom kapcsolatait firtató kutatásokra, illetve az akkoriban formálódó narratológiára is. Ezekről az összefüggésekről lásd Kyloušek, Petr: Několik souvislostí. In Kyloušek, Petr (szerk.): *Znak, struktúra, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno, 2002, Host, 313–319. o.

²¹ Tomáš Hoskovec, a Prágai Nyelvész Kör jelenlegi elnöke Jacques Lacan, Roland Barthes és Michel Foucault kapcsán egyenesen a fogalommal való visszaélésről és a módszer meg-nem-értéséről beszél: Hoskovec, Tomáš: „Vidím strukturalismus jako nepřetržitě promyšlení...” *Litikon*, 2018/1. sz. 224. o.

²² Červenka, Miroslav: Otázka pro... strukturalismus. *Slovo a smysl – Word & Sense*, 2005/3. sz. Online: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/65> (Letöltés dátuma: 2019. 8. 20.)

mányai, valamint V. Vančura prózaművészetét taglaló számos írása, melyek a későbbi – sajnos meg nem valósult – monografikus igényű összefoglalás szándékával íródtak.

Hozzá kell tenni, hogy a motívumstruktúrát, kompozíciót, képalkotást, stílust és narrációt érintő egyedi vonások megragadása együtt járt a világirodalmi összefüggések és a társművészeti tendenciák reflektálásával. A komparatív mozzanat egyébként is erőteljesen kódolva volt a prágai iskola funkciókra, viszonylatokra és rendszerszintű kölcsönhatásokra fókuszáló gondolkodásmódjában. Mukařovský Mácha képalkotását a középkori és barokk misztikus költészettel, illetve a szürrealizmussal vonja párhuzamba,²³ a másoktól átvett kifejezések, motívumok újszerű, jelentéssokszorozó montázsa kapcsán pedig Lermontov fiatalkori verseit nevezi meg a cseh költő poétikájának korabeli analóg példájaként.²⁴ Nezval kötetének bizonyos versei kapcsán régebbi és újabb képzőművészeti hatásokról és hasonlóságokról tesz említést. Az *Abszolút sírásó* szinekdoché elve szerint konstruálódó lírai alakjait Arcimboldo tárgyakból összeállított portréi felől tartja megragadhatónak.²⁵ Karel Čapek bűnügyi tárgyú, de a detektívtörténet elvárásainak nem minden tekintetben megfelelő novelláit A. C. Doyle Holmes-történeteivel veti össze, hivatkozva közben Sklovszkij klasszikus elemzésére (*A próza elmélete*),²⁶ Vančura ráérősen hömpölygő, szándékolt körülmenyességtől sem mentes elbeszélői stílusát pedig Thomas Wolfe regényéhez hasonlítja.²⁷

A tágabban értett, az avantgárdot is magában foglaló modern irodalom és művészet fogalmának tisztázásában, poétikáinak elfogadtatásában a szövegelemzések mellett fontos szerepet játszottak Mukařovský elméleti tanulmányai is. Közülük is kiemelendő *A modern művészet dialektikus ellentmondásai* (1935). Ebben az egyébként kiváló összefoglaló írásában Mukařovský ellentétes alkotói elvek, esztétikai normák és poétikai eljárások egymásnak feszülő struktúrájaként jellemzi a korszak²⁸ irodalmi és képzőművészeti alkotásait. Ezzel magyarázza az egyes irányzatok végletek közt ingázó, nemegyszer szélsőségekbe hajló kísérletező hajlamát, ami a művészi vagy műfaji önazonosság vonásainak nyomatékosítását épp úgy magában foglalja (tisztá költészet, szuprematizmus), mint az ezek meghaladásában érdekelt, a versengés vagy

²³ Mukařovský, Jan: Genetika smyslu v Máchově poezii. In Mukařovský: *Studie II*. Brno, 2001a, Host, 310. o.

²⁴ Mukařovský 2001a, 334. o.

²⁵ Mukařovský, Jan: Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař. In Mukařovský: *Studie II*. Brno, 2001b, Host, 396. o.

²⁶ Mukařovský, Jan: Vývoj Čapkovy prózy. In Mukařovský: *Studie II*. Brno, 2001c, Host, 411–412. o.

²⁷ Mukařovský, Jan: Vančurovská prolegomena. Mukařovský: *Studie II*. Brno, 2001d, Host, 548. o.

²⁸ A modern művészet korszakhatára Mukařovský szerint az irodalomban a realista-naturalista időszak és a szimbolizmus között húzódik, a képzőművészetben pedig az impresszionizmus után jelölhető ki. Mukařovský, Jan: Dialektické rozpory v moderním umění. In Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky. II*. Praha, 1948, Svoboda, 290. o.

hódítás ösztönözte imitációs törekvéseket (zeneiségre törekvő szimbolizmus, festői hatások előidézésében érdekelt impresszionizmus). Az angolul és franciául is hozzáférhető tanulmány komplexitása okán önálló elemzést érdemelne, most csupán egy olyan részletét idézném, amely ismételten megerősíti a modern művészi produkció és kortárs teória közti interferenciák fontosságát. „[...] a modern művészettel párhuzamosan különböző utakon keresztül és különböző területeken a művészetelmélet is eljut a művészi struktúra olyan felfogásához, mely szerint az a kollektív tudatban létező és a benne foglalt ellentmondások hatására folyamatosan fejlődő sor. A struktúra az egyéntől és az anyagi valóságtól függetlennek mutatkozik, de ezzel megbomlik az egyensúlya; azok az antinómiák, amelyek a művészetben rejtetten fejtik ki hatásukat, látható formát öltve a felszínre bukkannak. A műalkotás ellentmondások összességéként jelenik meg. Minden összetevője egy időben önmaga és saját ellentéte is.”²⁹

ELMÉLETI KIHÍVÁSOK

Ma már okkal merülnek fel kételyek azzal kapcsolatban, hogy létre lehet-e hozni „egy kulturális tradíciók nélküli, tiszta fogalmi elvekre épített rendszeres, normatív és univerzális irodalomtudományt”, tekintettel arra, hogy az elméleti fogalomszemléletek „nem függetleníthetők az adott kulturális közösség értelmező praxisaitól, gondolkodásától, mentális-műveltségi összetevőitől és irodalmi hagyományaitól”.³⁰ Az eddig elmondottakból az tűnik ki, hogy a 30-as és 40-es években ez még nagyon is lehetségesnek látszott. Mukařovský és a prágai strukturalizmus további képviselői is elméleti előfeltevéseik igazolását találják meg a kortárs művészetben, miközben azonban az általuk kidolgozott teória – szándékaik szerint – nemcsak egy korjellemző művészi gyakorlat reflektálásában merül(ne) ki, hanem általános érvényre tart(ana) igényt. Ennek az ambíciónak a teljesülése döntő mértékben befolyásolta-befolyásolja az irányzat kanonizálódását. Az elmélet „gyakorlati hasznossága” felől nézve a fő kihívást az jelenthette (és jelenti részben ma is), hogy milyen sikerrel vethető be olyan művek elemzésénél, amelyeket nem ellentmondásoktól feszülő dinamikus struktúra jellemez.

Nem volt céлом annak érdemi mérlegelése, hogy milyen elméleti kihívásokkal kerül szembe *ma* a prágai strukturalizmus gondolati öröksége. Ez ugyanis egy múltbeli, tudománytörténeti szempontból nézve lezárnak tekintett paradigma aktualitásának a kérdését veti fel szükségszerűen, ami viszont más irányú, szélesebb kitekintésű megközelítést igényelne, s messze túlmutat e fejtegetés keretein. Befejezőként engedtesék meg mégis csupán egy felvetés ezzel kapcsolatban, ami esetleg közvetítő elem lehet a múlt és a jelen horizontja között.

²⁹ Mukařovský 1948, 294. o.

³⁰ S. Horváth Géza, 2019.

Jan Mukařovský mindig is hangsúlyozta a művészeti ágak és a műalkotások materiális oldalát, a specifikus anyag szabta kifejezési lehetőségeket és korlátokat, ami nemcsak elméleti reflexió tárgya lehet, hanem poétikai eljárásá léphet elő. Épp a modern művészet kapcsán emelte ki azt az irodalomban és képzőművészetben egyaránt érvényesülő tendenciát, mely a más korszakokban és irányzatokban inkább elfedni kívánt *anyagszerűség* – nemegyszer nyers, kidolgozatlan formában való – előtérbe helyezésében öltött testet.³¹ Érdeemes továbbá emlékeztetni arra is, hogy háromsztatú jelfelfogásának egyik eleme a *tárgy-mű* (dílo-věc), vagy egy korábbi kifejezéssel *artefaktum* (artefakt). Ez a művészi jel érzékszerveinkkel érzékelhető fizikai oldalát takarja, ami jelentéshordozó funkcióval bír. Fontos hozzátenni, hogy Mukařovský ezt az anyag- vagy tárgyszerűséget a szándékolatlanság és a véletlen jelenségével kapcsolta össze, melyet a jelentésintegrációnak ellenálló, az értelemkereső olvasást zavarba hozó elemek előfordulásával magyarázott.

A kérdés mindezek után a következőképpen fogalmazható meg: mennyiben feleltethető meg ez a megközelítés annak, ahogyan manapság a kultúra- és a médiatudományok beszélnek materialitásról,³² a hordozók fizikai tulajdonságainak jelentés- és élményformáló szerepéről, az irodalom vonatkozásában pedig a nyelv és a szövegek anyagságáról?

³¹ A szokatlan anyagok (tükör, lakk, celluloid, galalit) újszerű felhasználásának képzőművészeti példájaként Mukařovský Moholy-Nagy László képeit említi (Mukařovský 1948, 301. o.).

³² Lásd erről Molnár Gábor Tamás áttekintő szócikkét: Molnár Gábor Tamás 2018. *Anyag*. In Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Budapest, Ráció Kiadó, 15–27. o.

FARAGÓ KORNÉLIA

KANONIZÁCIÓS STRATÉGIÁK – FORDÍTÁSIRODALMI KÉRDÉSKÖRÖK

*A modern jugoszláv próza magyar antologikus
reprezentációja*

Györe Géának

A modern jugoszláv elbeszélési irodalmat közvetítő fordításantológiák szerkesztési koncepcióit kutatva a hatvanas évek kultúraközi kanonizációs stratégiáinak működés módjára is rákérdezhetünk. Láthatóvá válnak a kortárs kulturális beidegződésekkel egybefonódó jelenségek, a forráskultúra ideológiai alapon szerveződő kanonikus képződményeinek a behatolásai a válogatói elképzelésekbe, a kanonikus átmentési törekvések, a rögzítéses áthelyeződések az egyik irodalomból a másikba, a válogatásból kitagadott elbeszélői irányulások (*Mai jugoszláv elbeszélők*), a kánonalakítási értelemben létrejövő ötvöződések, illetve az aktívabb kezdeményezések (*Kísértő igazság*), valamint a gravitációs középpontokként megnevezett folyóiratokból is merítő, új horizontokat rajzoló, merészebb válogatói gesztusok is, amelyek leginkább „a modern európai irodalom útjait” követő szerzőket (Borislav Pekić, Branimir Šćepanović, Zvonimir Majdak, Antun Šoljan, Filip David, Svetozar Vljaković stb.) kívánják antologikus keretekben elhelyezni.

Egy antológia mindig szerkesztői távlatok függvénye – a szerkesztő személyes habitusának megfelelő módon válogat –, és leginkább valamiféle kánonszerű szemlélet terméke, hiszen miközben kulturális ismereti céljai vannak, az esztétikailag jelentős kiválasztásával kánonképződési folyamatokat indít el, telepít át, erősít meg. Az áttelepítés és megerősítés, az elsődleges recepció toposzainak egyenes átvezetése akkor játszódik le a legnagyobb valószínűséggel, amikor a válogatás alapját már eleve antológiák és kiteljesedett életművekből válogató kötetek képezik. A kánonépítés műfajai és működés módjai sokfélék, „az irodalmi-művészeti kánonképzésnek számtalan eljárása van, lényegében az irodalomról és művészetről való mindenfajta nyilvános beszédnek vannak kanonizációs hatásai. Egyes eljárások hatékonyabbak és látványosabbak másoknál, de az egyetlen tiszta par excellence kanonizációs műveletnek talán az antologiaszerkesztést tekinthetjük.”¹ Különbséget kell azonban tenni a nemzeti

¹ Kappanyos András: Avantgárd és kanonizáció. *BUKSZ*, 2002/4. sz. 48. o.

irodalomból és a rajta kívül eső irodalmakból való válogatások között. Nyilvánvaló, hogy az idegen nyelvi-kulturális közegben való újrakontextualizálódás lehetőségeit és szerepét máshogyan kell értelmezni, mint a saját nyelvi közegben történő válogatói gesztusokat. A műfordítások két kánonteret érintenek egyszerre, a szövegek az egyikből vétetnek, de a másikban kell elhelyezkedniük, ily módon a szerkesztői kódoknak is kettős értelemben kell működniük. A jugoszláv nemzeti kultúrákból kiemelt szövegeknek a magyar irodalmi kultúra összefüggésrendszerébe kell beleépülniük, a szerzőiknek az itteni tekintélystruktúrákban kellene kulturális rangra emelkedniük, miközben az illető korszak magyar alkotásainak meglehetősen bonyolult értékrendszeréhez viszonyulnak, és azonos időben ahhoz a jelenséghez is, amit magyar perspektívájú világirodalmi kánonnak szokás nevezni.

A fordítás a valamilyen szinten már ismerős változati megvalósulásait, vagy éppen a saját irodalomban egyáltalán nem tapasztalható téma- és formakultúrát kívánja felmutatni. Az összehasonlító szférákban mozog akkor is, amikor szándékai szerint hiányokat pótol: azt kívánja megismertetni, ami, a maga kulturális és poétikai aspektusaival, egyértelműen, de megengedhetetlenül hiányzik a befogadó nyelv irodalmából. Bizonyos értelemben a kiválasztás, a lefordítás és az antologikus kötetbe való beiktatás minden egyes gesztusa kánonképzési részmozzanat. Azonban nem szabad megfeledkezni annak a sajátos kettős effektusnak az érvényesüléséről sem, amely a jól megoldott fordítás kulcsfontosságú szerepe felé tereli a figyelmet: „A más nyelvre átültetett mű egyszerre emelkedik kánoni rangra s fosztódik meg tőle. Egyfelől a fordíthatóság hozzáférhetőséget jelent, másrészt a lefordíthatatlanság arra emlékeztet, hogy a forma összefügg a kánonisággal.”² Az a bizonyos „megrostált halmaz” magával hozza az eredeti kánoni rangot, amit azután a műfordítás a teljes átalakulás során lebont, majd újrateremtett nyelvi erővel, a fordítás sikerességének függvényében, ismételten megkísérel megjeleníteni. Kánonszempontból az antológiába szánt fordításszövegek esetében tehát kifejezetten fontos az új nyelvi síkban is magas szinten működő forma előállítás. Mert ha a kánoniság erejénél fogva kerül kiválasztásra egy mű, a fordított változat új megformáltságának is ilyen értelemben kell igazolnia a saját pozícióját. A kultúráközi antologikus gondolat éltetője az a feltételezés, hogy a fordítás képes új „kánoni rangot biztosítani” a szövegnek a magyar irodalmi hagyomány viszonyai között azzal, hogy az eredeti kánoni rang szintjei, beszédmódjai némiképpen módosulnak.

A jugoszláv irodalmakat közvetítő antológiák esetében lényeges mozzanat, hogy a szerkesztők mindkét irodalmi örökség tradíciójában anyanyelvi otthonossággal mozogtak. A célkultúra felől tekintve az idegen szövegekkel való dialogikus viszony felállítás a lefordított művek ismeretében lehetséges, a szerkesztőknek azonban már az eredetivel és az eredeti kontextuális létével, hálózati elhelyezkedésével is minőségi

² Szegedy-Maszák Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban. Minta a szőnyegen*. Budapest, 1995, Balassi, 194. o.

párbeszédbe kell lépnie, és mindeközben szem előtt kell tartania, hogy a majdani olvasó nagy valószínűséggel ezek hiányában szembesül az általa javasolt szövegekkel. A kultúráközi kánonok csak úgy lehetségesek, ha vannak olvasók, akik képesek e kultúrákban adekvát belső perspektívákat birtokolni, tehát a relációba belépő nyelvek mindegyikén tudó olvasók. A jugoszláv–magyar reláció esetében egyértelműen olyan szerkesztőkről van szó, akik megbízhatóan ítélhettek a magyar és a jugoszláv irodalmak távlatából is, bár a jugoszláv szintér többnyelvűsége és többközpontúsága révén a szokásosnál bonyolultabb kultúráközi viszonylatokban kellett gondolkodni, szarajevói, szkopljei, belgrádi, zágrábi, ljubljanaei, podgoricai stb. kiadványokból válogatni.

Minden mű tartozik valahová a forrásnyelv irodalmi hálózatában, következőképpen speciális kanonikus elvárások mentén és/vagy ellenükben kerül értelmezésre. Ilyen vonatkozású szerkesztői ismeretek birtokában képes egy antológia eleget tenni annak a feladatának, hogy „közeget is nyújtson, mezőnyt, erőteret, ne csak szemlegesen”³ úgynevezett jó szövegeket. Egy antológia akkor jó, ha a reprezentatívnak ítélt szövegek felsorakoztatásával állít valami lényegeset, valamilyen szinten a merítési korok forrásnyelvi irodalmának a formaízlését és szemléletmódját is közvetíti, de mégis olyan szövegegyüttest kínál, amely eltérít a szokványos tételekben való gondolkodástól, és az új közegbeni megjelenésével egyaránt befolyásolni tudja a közönség irodalomismeretét és komparatív szemléletét.

Már 1958-ban megjelent egy antológia *Klasszikus jugoszláv elbeszélések* címmel, amely az ezernyolcszázad évek közepe után született szerb, horvát és szlovén szerzőktől válogatott.⁴ Azt a tényt erősítette meg, hogy minden nemzeti kánonnak van egy történetileg kimunkálódott formája, és a klasszikusnak minősített szerzők innen lépnek elő. Az életrajzi jegyzetek írója szerint a magyar olvasó előtt szinte teljesen ismeretlenek az antológia szerzői, bár vannak közöttük világirodalmi mértékkel mérve is jelentős alkotók. A szelekciós szempontok ennél finomabb hangolású mozzanatai inkább csak sejtethők. A járulékos információk olykor, a kultikus beszédmód közelébe kerülve, a fokozás nyelvi jelenségét hívják segítségül, sokszor a felsőfok alkalmazását. A szuperlatívuszok nyelvi erején túl az elsőség kultikus képzetrendjének elemei is felbukkannak. Rastko Petrović „a nyugati modernisták eredményein alapuló modern szerb széppróza egyik legkifejezőbb képviselője”⁵ Borisav Stankovićről, az elsőség dicsőségének odaítélésével, azt állítja az adattár, hogy a 20. század első két évtizedének legerőteljesebb szerb elbeszélő tehetsége: „Ő az első, aki belelát a tudat alatti rejtelmeibe.”⁶ Az a benyomásunk, hogy a szövegek, indokolva a válogatást, minden eszközükkel afelől kívánják biztosítani a célközönséget, hogy forrásnyelvi kultúrában

³ András Sándor: Amerikai költők magyarul. *Holmi*, 1991/10. sz. 1374 o.

⁴ Dudás Kálmán (vál.): *Klasszikus jugoszláv elbeszélések*. A jegyzeteket írta: Hadrovics László, Ford. Csuka Zoltán, Dudás Kálmán, Hadrovics László, Vujicsics D. Sztóján. Budapest, 1958, Európa.

⁵ Dudás 1958, 344. o.

⁶ Dudás 1958, 345. o.

erős kanonikus helyzetű szerzők kerülnek eléjük. A felsőfok illetően funkcióba állításáról a későbbi antológiák sem mondanak le.

A következő kötettel minden bizonnyal nagy adósságot törlesztett a magyar könyvkiadás. A *mai jugoszláv elbeszélők* című antológia 1960-ban látott napvilágot.⁷ Ezt a kötetet a modern irodalmat illetően egy valóságosnak mondható hiány hívta életre. Az utószó (Vujicsics D. Sztóján) jelzi, hogy a *Nyugat* kiadásában megjelenő *Mai Külföldi Dekameron* sorozatában nem szántak kötetet a délszláv elbeszélőknek. A 1934-ben indult válogatássorozat kötete a jelen idejű, kortárs szemléletű, modern jugoszláv antológiák történetében így önnön elsőségét is kimondhatja: „Ez a válogatás az *első kísérlet* a modern jugoszláv elbeszélési irodalom magyarországi bemutatására.”⁸ Egyrészt ismert, a jugoszláv irodalmakat erősen befolyásoló szerzők, másrészt magyarul még nem olvasható, „de a legjobbnak, legjellemzőbbnek vagy éppenséggel határkönek”⁹ tekintett írások kerülhettek be. Lényeges, hogy a magyar irodalmi kultúrában még publikálatlan szerzőknek is megjelenési lehetőséget nyújt az antológia, huszonegy szerző beemelésével. Az utószó egyik jellegzetessége, hogy a szerb és horvát írókat nem különíti el egymástól a magyar befogadó tájékoztatására, a szereplők közül „tizenhét szerb és horvát nemzetiségű.”¹⁰

Nem lehetett könnyű feladat egy ilyen hosszú időtáv elbeszélésanyagából válogatni, de az eredmény azt mutatja, hogy történtek döntő lépések. A már magyar fordításban is olvasható szerzőkön (Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Branko Ćopić, Miroslav Krleža, Slavko Kolar, Vladimir Nator, Ivan Goran Kovačić, Veljko Petrović) kívül, példának okáért, Vladan Desnica, a horvát tudatfolyam regény kidolgozója, vagy Antonije Isaković, a szerb új realizmus egyik eredeti képviselője, és Novak Simić, *Az ismeretlen Bosznia* írója is bemutatkozott a kötetben. „Egyaránt megtaláljuk soraikban a szűkebben vett Szerbia, Horvátország, a Vajdaság, Crna Gora, Bosznia, Hercegovina, az Adriai-tenger mellékének, Dalmáciának és Isztriának, Szlovéniának és Makedóniának a képviselőit.”¹¹

Az antológiával kapcsolatos válogatási elképzeléseket bizonyos mértékben befolyásolta a korábban már említett *Klasszikus jugoszláv elbeszélések* című kötet is. Ugyanis a horvát modernitás egyik jellegzetes alakja, Milan Begović, és a korai szerb avantgárd felől értelmezhető Rastko Petrović is megtalálhatta volna a maga helyét a modern elbeszélési irodalom képviselői között, azonban szűkítő válogatási szempontként jelent meg az a tény, hogy ez a két szerzői név már bekerült a „klasszikus elbeszélőket” felsorakoztató könyvbe. Érdekes, hogy Rastko Petrovićot illetően a koncepciózusság-

⁷ Vujicsics D. Sztóján (szerk.): *Mai jugoszláv elbeszélők*. Ford. Bán Gézáné, Csuka Zoltán, Dudás Kálmán, Horváth Miklós, Illés Sándor. Budapest, 1960, Európa.

⁸ Vujicsics D. Sztóján: Utószó. In Vujicsics 1960, 379. o.

⁹ Uo.

¹⁰ Vujicsics 1960, 38. o.

¹¹ Uo.

nak még a gyanúja sem merülhet fel, hiszen mint az utószó írója mondja, „inkább véletlenül, mintsem tudatosan” kapott helyet a 1958-as antológiában.

A kanonizáció elvileg nem a szerző személyiségét és az irodalmi kultúrában betöltött szerepét teszi meg központi mozzanattá, hanem a mű esztétikai értékét, mégis minden antológia biografikus jegyzetei kitérnek ezekre az összefüggésekre. Az egyébként dicséretes mennyiségű és minőségű életrajzi adalékok és életműértékelések, betűrendben következő szerzői nevek alatt helyezkednek el, és ahol csak megtalálhatják ennek a módját, hangsúlyozzák az európai műveltséget, az olasz verizmus, a francia realizmus ismeretét, a hamburgi, bécsi, berlini, párizsi tartózkodásokat. A külföldi tanulmányok Crnjanski, Nator, Samokovlija, Kozak, Kosmač, Desnica esetében lényegesek, a szélesebb külföldi léttapasztalat, az életvitelszerű külföldi tartózkodás Novak Simić, Ivo Andrić és Milos Crnjanski életrajzát gazdagítja, az irodalom világában elfoglalt pozíciók, szerkesztői posztok, kötetkiadások, az esetleges magyar nyelvű megjelenésekről szóló említések, színházi sikerek és díjak is szerepelnek, és a kánont érvényre juttató intézmények is feltűnnek. Olykor azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az adott szerző kánoni rangja általában hosszabb folyamat eredménye, s a különböző válogatásokban szereplő néhány műve után azt is feltételezhetjük, hogy nem is maga a szerzői életmű, csupán néhány alkotás tekinthető kánoni rangúnak.

Az irodalmi alkotások szüntelenül módosuló helyzete miatt ma már nem is mindig könnyű megítélni az egykori választások valódi jelentőségét, súlyát és indokoltságát, különösen a népfelszabadító háború szövegvariációit illetően. Az elmúlt évtizedek távlatából láthatjuk, hogy a politikai atmoszféra alól a magyar szellemi élet sem vonhatta ki magát, itt is voltak lecsapódásai a Jugoszlávia-ellenes ideológiai kampánynak, ezért a magyar–jugoszláv viszony lassú normalizálódása ellenére is a merésznek számító gesztusok között értékelhetjük a korabeli jugoszláv irodalmi kultúrák irányába tett kiadási kezdeményezéseket, miközben természetesen érzékelhetőek a különböző válogatói óvatossági eljárások is, hiszen számolni kellett azzal, hogy a háttérben ott van egy választást előíró instancia, a hatalom ellenőrizheti az ilyen antologikus ki választódások körülményeit, folyamatát és eredményeit, a paratextusok hangnemét, társadalmi-politikai utalásait.

Időbeli kereteit tekintve egy négy évtizedes periódussal számolhatunk, egy ilyen átfogó igényű elgondolásnak a megvalósítása, akaratlanul is, rendkívül szigorú selekcióval jár. A közel negyvenéves kontinuitáson belül a két világháború közötti időszak és a második világháborút követő két évtized is jelen van. Irodalomtörténeti tény, hogy a negyvenes és ötvenes évek jugoszláv irodalmaiban egyértelműen a háború témája dominált. Ez utóbbi periódus adja az antológia háborús elbeszéléseit is: a kötet szemlélete a népfelszabadító háború politikájának bizonyos aspektusokból történő dicsőítését is megengedi. Az utószó megfogalmazásában van a novellák között olyan is (pl. Ivan Dončevićé), amely „a Népfelszabadító Háború pátoszát és elszántságát árasztja magából, s a felszabadulás utáni jugoszláv szocialista-realista iroda-

lom jellegzetes darabja”¹² Mai irodalomtörténeti perspektívából azonban az is látszik, hogy Dobrica Ćosić, Mihailo Lalić, Antonije Isaković, kifejezetten a novellairódalom egyik jelentős alkotója, de Vladan Desnica, Meša Selimović és Oskar Davičo is megkíséreltek kilépni a konvencionális poétikák kereteiből, nem rombolták ugyan le egyértelműen a háborús szövegek kánonját, de megújításra törekedtek, új formákkal és eljárás módokkal kísérleteztek a belső világ, a psziché megjelenítésével, a tudatáramlás formái erejével. Így történhetett meg, hogy az ideológiai célzatúnak tűnő alkotások között nemzetközi szinten elismerhető szövegek is voltak, amelyek az esztétikai diskurzus szintjére emelve igyekeztek közvetíteni azt, amit a népfelszabadító háború, valamint a partizánság jelentett a jugoszláv térség számára. A háborús szövegek óhatatlanul felteszik a kérdést, hogy miért volt ennek politikai történésnek ilyen kivételes aurája? Hogyan lehettek olyan lényeges és tartós következményei, amelyek ezeken a területeken a 20. század „legnagyobb társadalmi transzformációjához” vezettek? Vannak művészetkutatók, akik szerint a korszak értékei között kell számon tartanunk, hogy amellet, hogy egy új szubjektivitást hozott létre, amely a művészetek számára is fontosnak tűnt, mélyreható és radikális fordulatot jelentett a politikai gondolkodás tekintetében, és egy a korábbtól teljesen eltérő gazdasági berendezéshez vezetett. „Attól függetlenül, hogy a politika (egalitárius kommunista maxima) és a művészet (tömeges szubjektivitás, szakítás a meglévő kánonnal) eljárásai különbözőnek, kölcsönösen expozív artikulációt eredményeztek.”¹³

Vujicsics D. Sztoján átfogó kimutatást közöl az antológiában szereplő alkotóknak az ellenállási mozgalomban való részvételéről, a bebörtönzött írókról, az internálásokról és szökésekről, hogy ezzel is indokolja az élményszerűséget, a háborús téma világ szokatlanul hangsúlyos jelenlétét. Tulajdonképpen nincsenek fenntartásai azokkal a művekkel szemben, amelyek kánoni rangja nagyrészt ideológiai vonalon jött létre. Az ideológiai alapon szerveződő kanonikus képződmények érvényességének hangoztatása és átmentése közben azonban mintha kissé elfeledkezne arról, hogy ekkor már színen volt a háborús és realista irodalom megújításának igénye, és az irodalmi gondolkodás felismerte a háború előtti avantgárd irodalomhoz való viszony rendezésének szükségességét is.

Az antológia a jugoszláv szinten intézményesedett kánon részeként is megmutatja az egyes nemzeti irodalmak szerzőit. De az is kiderül, hogy elszigetelt magát az új impulzusoktól egyrészt a különféle izmusok, illetve a modernség vagy modern próza-poétika viszonylatában. A műfajt döntően megváltoztató szövegek, bár ott vannak a válogató látókörében, nem kapnak helyet a gyűjteményben: „Válogatásunk bizonyos értelemben így a modern jugoszláv irodalom fejlődésrajza is, annak ellenére, hogy az utóbbi évtizedben született, s a realizmustól elszakadó elbeszélések, novellák csak

¹² Vujicsics 1960, 382–383. o.

¹³ Gal Kirn: Emlékezés a partizánokra avagy elmélkedés a partizánságról? *Híd*, 2010/8–9. sz. 133–149. o.

jelzésként szerepelnek a kötetben, a szélsőséges, formalista jelenségeket pedig mellőztük. Tehettük ezt azért is, mert a négy évtized jugoszláv irodalmában a realizmus az uralkodó művészeti módszer, s a modern jugoszláv irodalom maradandó alkotásai a társadalom realista ábrázolásának igényével születtek.¹⁴

A szerkesztői viszony a válogatandó anyaghoz kizárja a reflexív modernitás megnyilatkozásait, az eredetiség, az újszerűség, a korszakváltó formavilág nemigen szerepel a kiválasztásra érdemesült textusok jellemzői között. Azokat a műveket, amelyek teljességgel kétségbe vonták bizonyos működésben lévő kánonok érvényességét, az egyértelműen újszerű megnyilvánulásokat, a kötet összeállítója szélsőséges, formalista jelenségeknek titulálja, és irányukban semmilyen nyitottságot nem mutat. Mintha ahhoz tartaná magát, hogy az elvárások szerint a kánonnak összhangban kell lennie olyan nemzeti, politikai hagyományokkal, amelyek bizonyos közösségekben irányadóknak számítanak. Megfelelési kényszer eredménye lehet, hogy a „művészet szocialista eszmeiségének követelményeitől” eltávolodó, vagy egyenesen elforduló alkotókat, az úgynevezett polgári irányzatokat a modernista irányzatokkal váltó alkotói koncepciókat nem veszi szívesen.

Vujicsics D. Sztoján válogatói minőségben csak a realizmus különböző válfajait engedi be a kötetbe. Az ötvenes évek elejéig a novella a domináns műfaj, a tematika, a háború eseményein túlmenően, leginkább a negyvenes évek végétől bekövetkezett társadalmi és szellemi változásokat érinti. Még azoknak az alkotóknak, akiknél ki tudja mutatni a modernség nyomait – mint „a modernista újítások felé hajló Isaković” és a „realizmus talajáról egyébként szívesen lesikló Pavlović”¹⁵ – is a realista szövegjellemzőire hivatkozik, és „alapjaiban realista” alkotásokat válogat be. Az igazság kedvéért azt is el kell mondani, hogy a prózaszerkezet átfogóbb, hangsúlyosabb modernizációja ezen alkotók tekintetében is majd csak a hatvanas években játszódik le. Vujicsics azt pontosan látja, hogy a realizmus fogalmán belül egy bizonyos sokszínűség tapasztalható, hogy nem egységes arculatú, az eltérő nézetek, témák és módszerek párhuzamosan alakítják, és erőteljesen jelen van egy olyan realista irányzat, amelyet Sveta Lukić szocialista esztétizmusnak nevezett el. Az antológia többnyire élő írókat közöl (tizennyolc ilyen alkotó szerepel, az elhunytak száma mindössze három), de jelzi, hogy bizonyos szerzőktől (Nazor, Petrović, Andrić, Crnjanski) a 20-as és 30-as években írt elbeszélések kerültek be az irodalomtörténeti folyamatosság kirajzolásának hangsúlyai, így ezek a válogatás idejének tendenciáit nem érzékeltethetik. Crnjanski első világháborús szövege, az *Apoteózis* címet viselő, az ironikus tónusú pohárköszöntő retorikai formáit kiaknázó prózai alkotás így is kilép a műfaj kanonikus poétikai kereteiből.

A szerb irodalomtörténet-írásban neomodernnek nevezett alkotók többsége az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején lépett be az irodalom folyamataiba.

¹⁴ Vujicsics 1960, 379. o.

¹⁵ Vujicsics 1960, 383. o.

Az utószó írója szerint „a mai jugoszláv irodalom ellentmondásos fejlődése a jugoszláv társadalmi fejlődés ellentmondásosságát tükrözi”,¹⁶ és azzal a reménnyel kell szemlélni, hogy „útvesztőiből szerencsésen kikerülve, megleli a maga igazi hangját és kialakítja való arculatát”.¹⁷ Az antológia szerkesztője tulajdonképpen érzékeli azt a termékeny feszültséget, ami ezt a szellemi időszakot jellemzi, valahol talán még azt is, hogy horizontváltáson kellene átesnie, de mivel a realiztikus fantázia lenyűgözi, az elővigyázatosság pedig megkötö, az elütő, a disszonáns hangoknak nem ad teret, miközben olyan mennyiségben emel be a háborús közelmúltat érintő elbeszéléseket, hogy az utószó kénytelen konstatálni: „mint ez a kötet is bizonyítja a mai jugoszláv irodalomból hiányzik a mai téma.”¹⁸

Vujicsics kizáró eljárásainak perspektíváit az alábbi idézet pontosítja. A korabeli kánon rögzítése a *Savremenik* című folyóirat szerzőivel látszik lehetségesnek, míg a

„*Delo* (Alkotás) című folyóirat szerkesztő- és írógárdája az »új« utak keresése, az üres, játékos, formai kísérletezgetés mellett kardoskodott, sokban a háború előtti francia szürrealizmusra támaszkodott, s az eszmeiségnél előbbrevalónak tekintette az úgynevezett »művésziesség elvét.« (...) Jugoszláviában a két irányzat heves összecsapásáról szólva több okra is szokás hivatkozni. Az egyik okot a felszabadulást követő évek túlságosan is egyoldalú, szektás irodalompolitikájában látják, amelynek ellenhatásaként egyes írók megfelelő, egyértelmű és szilárd ideológiai támasz híján, a tartalmi és formai sematizmustól való elfordulásukban kerestek kiutat. Külső szemlélő számára is világos azonban, hogy ezek az írók a realizmus tagadásáig jutottak el, s különféle kétes értékű izmusok művelőivé váltak. (...) Ez a művészet pedig, mely elfordul a mai, való élettől, s gyakran a szabad asszociációk gáttalan, rendszertelen módszerével operál, érthetetlen és idegen a széles néptömegek számára, s noha számottevő hagyománya van a modern jugoszláv irodalomban, kevés maradandó értékkel dicsekedhet.”¹⁹

Amikor a modernség szellemében kívánjuk megérteni a kánonműködést, nem árt bevonni a kánonelméleti vizsgálódások egynémely következtetését, azt például, amely arra világít rá, hogy az antológiaszerkesztés mint az egyetlen tiszta, par excellence kanonizációs művelet, miért nem harmonizál a legújabb, a korszakküszöböt jelző alkotói elképzelésekkel: „A fejlődés, a történeti fordulat vagy akár korszakküszöb föltételezése azért nem igazán egyeztethető össze a kánoni rang eszményével, mert ez utóbbi az állandóság, sőt véglegesség képzetét kelti, a modernség viszont megérkezést nem ismerő utazást, végnélküli keresés, soha le nem zárható folyamatszerűséget su-

¹⁶ Vujicsics 1960, 382. o.

¹⁷ Vujicsics 1960, 384. o.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Vujicsics 1960, 381–382. o.

gall, s hihetőleg összefügg a mozgás följegyzésének a lehetőségével, amelyre legegyszerűbben a mozgókép ad módot.”²⁰

A kortárs jugoszláv elbeszélési irodalom témakörben az Európa Könyvkiadó 1969-ben jelentetett meg antológiát *Kísértő igazság (Mai jugoszláv elbeszélők)*²¹ címmel a *Modern Könyvtár* sorozatában, Sztjepánov Pedrág szerkesztésében. Ez a kötet érdekes válogatói kísérlet színterévé vált, nem tudta és nem is akarta függetleníteni magát a jugoszláv irodalmat intenzíven átható, új törekvésektől, nem csak azokat a szövegeket kívánja megerősíteni, amelyeket az alakuló kánonok az előző évtizedben számba vettek. A könyv tíz szerzőjének névsora (Risto Trifković, Beno Zupančić, Višnja Stahuljak, Borislav Pekić, Antun Šoljan, Taško Georgievski, Branimir Šćepanović, Zvonimir Majdak, Filip David, Svetozar Vlajković) a korábbi antológiával semmilyen egyezést nem mutat.

Míg az előző kötet a népfelzabardító háború irodalmát is közvetíteni kívánja, a *Kísértő igazság* szerkesztője szerint, bár van egy-két háborút járt szerzője is (Risto Trifković, Beno Župančić), ez az irodalom törést jelentett, merthogy szervezetlenül illeszkedett a jugoszláv modernizmus értékes hagyományvilágához. A szerkesztő megállapítja, hogy a „második világháború, a népfelzabardító harcok és az ezt követő időszak éles határvonalat jelentett az irodalomban; ezt bizonyos értelemben törésnek is nevezhetnénk. Ez az irodalom ugyanis nagyjában-egészében nem volt szerves folytatója az előző korszaknak, a rosszul értelmezett szocialista realizmus pedig a sematizmus elburjánzásához vezetett.”²² Ebből a perspektívából úgy látszik, hogy a *Kísértő igazság* előzményeként bemutatott *Mai jugoszláv elbeszélők* című antológia főként az itt érzékelt és megnevezett törés irodalmát közvetíti, akkor is, ha közben a jugoszláv modernizmuson iskolázott alkotók révén szórványosan az új irodalom felé hajló szövegminőségek is feltűnnek.

A *Kísértő igazság* kánonalakítási értelemben aktívabb kezdeményezés, és az irodalmi pluralizmus esztétikájának híveként mutatkozik. „Jelen kötetünk összeállításakor célunk az volt, hogy az újabb írónemzedék néhány jellegzetes képviselőjének bemutatásával a magyar olvasó képet kapjon a mai jugoszláv novellairódomról. A kötet olvasása közben nem valamilyen divatos új hullámot ismerhetünk meg, hanem gyakran egészen ellentétes koncepciók képviselőit, hiszen a fiatalok közt éppúgy akadnak tradicionalisták, ahogy az idősebbek között avantgardisták.”²³ Miközben ilyen logikát követ a válogatás, mindössze tíz szerzőre korlátozódik, amelyek között fiatalabb, széles körben való elismertséget még nem szerzett alkotók is vannak. Mindenekelőtt

²⁰ Szegedy-Maszák Mihály: *A kánon mibenléte: Remekmű és fejlődéstörténet*. In Szegedy-Maszák Mihály: *Megértés fordítás, kánon*. Pozsony, 2008, Kalligram, 130. o.

²¹ Sztjepánov Pedrág (szerk.): *Kísértő igazság. Mai jugoszláv elbeszélők*. Ford. Csuka Zoltán, Dudás Kálmán, Illés Sándor, Végh Katalin, Vidovity Erzsébet. Budapest, 1969, Európa Könyvkiadó.

²² Sztjepánov Pedrág: Utószó. In Sztjepánov 1969, 213. o.

²³ Sztjepánov 1969, 215. o.

olyanok, akik azzal, hogy vissza tudnak nyúlni a jugoszláv modernizmus meghatározó folyamataihoz, kapcsolatot teremtenek a két korszak között. A könyv hátlapján a következő szöveg áll a bemutatott anyag jellemzésére és a válogatás elveinek jelzésére, miszerint olyan szerzőket keresett, akik hozzárendelhetők az európai irodalmak kánonjához: „Olyan írókkal ismerkedünk, akik a modern európai irodalom útjait próbálják követni, de magukkal hozták a hazai föld színeit és ízeit is, mondanivalójuk ezért egyszerre modern és emberi.” Egyszóval olyan irodalmat közvetít az antológia, amely regionalitásában illeszkedik a világirodalmi áramlatokhoz.

Meg kell említeni, hogy az európai kánonok szerzőit nem nevesíti az antológia, és magyar viszonyítási pontokat sem keres. Az utószó a köztes elhelyezkedéssel magyarázza a kortárs jugoszláv irodalom szerzőinek egymástól sokszor teljesen ellentétes látásmódját: ez az irodalom „Kelet és Nyugat határán, a két kultúra ütközőpontján fejlődött ki”,²⁴ és ez a kettősség nemcsak az irányzatok és egyéniségek sokféleségében jut kifejezésre, hanem legtöbbször egy-egy író témavilágán, formakultúráján belül is érződnek a nyugat-európai hatások, de még „az avantgarde írói és költői sem tudtak elszakadni attól az orientalizmustól, amely évszázadokon át hatott a délszlávok szellemi életére”.²⁵

A legújabb délszláv irodalom megismertetését célzó kötet szerzői zömmel harminc év körüliek, mindössze hárman haladták meg a negyvenet. Ebből következően a kánon föltételezte értelmezési vonatkozásokról kevésbé tudósít, kevesebb a kánoni természetű mozzanatokra való utalás az életrajzokban. Mint reprezentatív nemzedéki antológia, az élményközösség modern írásművészetét színre vivő szövegeket igyekszik közölni, olyanokat, amelyek az európai hatások mellett sajátos regionális kulturális mintázatokat is mutatnak. Az antológiaszerkesztés célja hangsúlyozottan az, hogy olyan szövegeket emeljen be, amelyek a nemzetközi modernség „feltételezett irányvonalához” közelinek tűnnek, s a keresés, a módszer és felfogás kialakításának egyáltalán nem egységes vonulatait mutatják be. Predrag Sztepanov, az antológia szerkesztője, egy új horizontot rajzolva meg, igyekszik kilépni abból az ideológiai beidegződésekkel egybefonódó gondolkodásból, amely az előző antológiát még olyan erősen befolyásolta. Nem írói csoportosulásokat vagy irodalmi irányzatokat kíván reprezentálni, hanem a magyar irodalmi kultúrában kevésbé ismert, de markáns egyéniségű szerzőket akar hozzáférhetővé, átörökíthetővé, értelmezhetővé tenni.

Útkeresésekről kíván beszámolni a kötet, ezért a realista kifejezésmód, a szociologikus megjelenítés példái mellett a reflexív prózának, a groteszk mintázatnak, a valóság és fikció elegyítésének fiatal mesterei is bekerülnek. Úgy tűnik, mintha egy alternatív kánon megfogalmazásaként kívánna érvényesülni a válogatás, felelőssége pedig annyiban van, hogy a saját jelenének kulturális identitását kell a kiemelés és elrendezés révén láthatóvá tennie. A cél: a realizmus kánonjának lazításával alig feltű-

²⁴ Sztepanov 1969, 213. o.

²⁵ Uo.

nő, de annál lényegesebb összefüggésekbe kerülni az európai és a világirodalommal. A fontos források között kötetes megjelenésekre támaszkodik, jegyzékben utal az antológiába szövegeket kölcsönző könyvekre, de a periodikában közölt élő irodalomra is, három folyóiratos (*Telegram*, *Republika*, *Savremenik*) megjelenés is feltűnik benne. Feltétlenül megemlítendő, hogy éppen 1969-ben jelent meg Barbara Antkowiak *Moderne jugoslawische Prosa* (Berlin: Volk und Welt) című antológiája. A válogatás feltűnő jegye, hogy négy szerzője (Vladan Desnica, Antonije Isaković Mihajlo Lalić, Ranko Marinković) megtalálható a Vujicsics által szerkesztett, és három szerzője (Branimir Šćepanović, Risto Trifković, Beno Zupančič) a Predrag Sztepanov válogatásában napvilágot látott kötet névsorában.

A *Kísértő igazság* címoldalán kiemelt mottó Svetozar Vlajković szövegéből való: „nem volt egyéb fegyverünk, csak a nyitott szemünk meg a barátságunk” (*Forrás, nyárutón*). A kötetbe ugyanis bekerült az akkor harmincegy éves Vlajković is, akit ma a korai belgrádi urbánus érzékenységű modern próza képviselői közé sorol az irodalomtörténet-írás. S bár Župančičot és Višnja Stahuljakot is foglalkoztatta a modern város problémája, ez a fajta próza hiánycikk volt a hatvanas években (Végel László *Egy makró emlékiratai* című regényét is, amelyet Aleksandar Tišma az első szerbiai modern városregények egyikének tartott, ezért fogadta olyan emlékezetesen jól a szerb irodalmi kultúra). A nyolcvanas években Vlajkovićnak több figyelemre méltó regénye is megjelent, ma úgy tűnik, az életmű meglehetősen feltáratlan, sok részletében szinte ismeretlen, ezért többen is sürgetik az újraanonizálását.

Az antológia szerzői közül Antun Šoljan (*Árulók*, Vidovity Erzsébet ford., 1967), Beno Zupančič (*Szellemidézés*, Bodrits István ford., 1967) már rendelkezett magyar nyelvű kötettel, az előbbi 1969-ben (*Rövid kirándulás*, Borbély János ford.) az utóbbi 1972-ben gazdagodott újabb fordításkötettel (*Vészharang*, Bodrits István ford.) Zvonimir Majadak is megjelent magyarul (*A fiatalember*, Dudás Kálmán ford., 1971), mint ahogyan – mára a modern jugoszláv prózairodalom egyik meghatározó alakjának számító – Branimir Šćepanović, az antológia címadó novellájának szerzője is (*A gyalázatos nyár*, Sztepanov Predrag ford., 1974; a világhírnévre szert tevő *Földbe némult száj*, Dudás Kálmán, Szűcs Imre ford., 1978; *Megváltás*, Poór Zsigmond ford., 1986). Később aztán Borislav Pekić (*Ikarosz Gubelkijan szárnyalása és bukása / Védőbeszéd és utolsó napok*, Poór Zsigmond ford. 1982), vagy például Tasko Georgievski (*Fekete vetés / Falak*, Gyimót Ágnes ford., 1982) is elérhetővé válhatott a könyv médiumán keresztül.

TOLDI ÉVA

TRANSZLINGVÁLIS TAPASZTALAT NÉMET–MAGYAR– SZERB KONTEXTUSBAN

Melinda Nadj Abonji *Tauben fliegen auf* című regényének jelen vizsgálata ismételt kanonizálási kísérletnek is tekinthető.¹ Amikor ezzel a kérdéskörrel kezdtem foglalkozni, még nem honosodtak meg a magyar irodalomtudományban a migráns szerzők műveit leíró fogalmak, én is nyelvváltásról, nyelvváltó írókról beszéltem. Az emigráns írók idegen nyelvű szövegei is többnyire a magyar irodalomtudományi diskurzus látókörén kívül estek. A magyar irodalom az utóbbi években kerül szembe azokkal a kulturális jelenségekkel, amelyek a migrációnak mint társadalmi folyamatnak és az ezzel együtt járó kettős vagy többes kötődés tapasztalatának a velejárói.

A magyar irodalmi diskurzus elméleti terei is módosultak, egyre gyakrabban kerül szóba a kettős vagy többes kötődésű szerző/irodalom fogalma, ma már egyre többet tudunk a magyar kulturális háttérrel rendelkezőnek nevezhető írókról. Az utóbbiak olyan elméleti térrel kerülnek kapcsolatba, amelyeknek kulcsfogalmai a posztnemzeti irodalom vagy a transznyelvűség, ami „azokra az írókra vonatkozik, akik különböző okokból »elutasították« az anyanyelvüket, és vagy a lakóhelyük nyelvén írják a műveit, vagy mindkét nyelven”²

Melinda Nadj Abonji is ezek sorába tartozik. Olyan német nyelvű írónő, aki vajdasági magyar kulturális háttérrel rendelkezik, ötéves korában került a szüleihez Svájcba, és hamarosan a német lett az első nyelve – akárcsak regénye narrátorának. Munkanyelve is a német. Első regénye, az *Im Schaufenster im Frühling* Ingeborg Bachman-díjat kapott, a második, a *Tauben fliegen auf*³ pedig 2010-ben elnyerte mind a Svájci Könyvdíjat, mind a Német Könyvdíjat, a német nyelvterület legrango-

¹ Az előzményeket lásd Toldi Éva: Vendégmunkások kávézója. *Új Könyvpiac*, 2011/7–8. sz. 14–15. o., Toldi Éva: Hovatartozás-tudat, nyelvváltás, poétikai tapasztalat. *Korunk*, 2011/11. sz. 86–91. o., valamint Toldi, Éva: Esztetika multikulturalizma. In Ivana Živančević Sekeruš – Nebojša Majstorović (szerk.): *Susret kultura. Sedmi međunarodni interdisciplinarni simpozijum*. Novi Sad, 2014, Filozofski fakultet, 385–391. o.

² Roguska, Magdalena: Identitásnarratívák kortárs magyar származású írónők prózájában. *Hungarológiai Közlemények*, 2017/3. sz. 25. o.

³ Nadj Abonji, Melinda: *Tauben fliegen auf*. Salzburg und Wien, 2010, Jung und Jung, 314. o.

sabb irodalmi elismeréseit, tehát igen nagy mértékű volt kanonizáltsága, amikor magyar nyelven Blaschtki Éva⁴, szerb nyelven Dragoslav Dedović⁵ fordításában 2012-ben megjelent.

A regény egy vajdasági magyar vendégmunkás-família, a Kocsis család története, amely egyúttal a narrátor fejlődéstörténete, önmegértéstörténete. A multikulturális környezetből elszármazó család – miközben erején felül igyekszik beilleszkedni új környezetébe, a szintén többkultúrájú Svájc életébe – állandóan ingázik régi és új otthona között, ezáltal idegenség és otthonosság változatos helyzeteit éli meg. Ehhez társul a legújabb migrációs „élmény”, az 1990-es évek délszláv térségének háborúja, ami még összetettebbé teszi mind nyelvi, mind identitásszerkezetét. Tulajdonképpen ebből következik, hogy a regény többféle kulturális paradigmába is beleillik, része a migráns irodalomnak, a transznyelvű irodalomnak, a Balkán-háborúkat tematizáló irodalomnak, a családregeynek, a fejlődésregénynek, ezért különösen alkalmas arra, hogy valamely kánon része legyen.

Ezt az összetett kulturális tapasztalatot fordítja le regényében német nyelvre Melinda Nadj Abonji, tehát úgy is fel lehet fogni, hogy regénye a kultúrakutatás eszközeivel vizsgálható fordításprodukciónak.

A szerző transzlingvális tapasztalata hangsúlyosan íródik bele a regénybe, és konstituálja szereplőinek többes identitását, hovatartozás-tapasztalatuk bonyolult rendszerét. Nem csupán arról van szó, hogy a többes identitású szerzők munkáinak nyelvisége örökösen mozgó identitásfogalmat körvonalaz, azt, hogy nyelvet váltani nem jelent automatikus és azonnali identitásváltást is, a régi, a lecserélt még sokáig – és gyakran nem is túl rejtett háttértextusként, néha kulturális tapasztalat formájában, máskor a nyelviség tematizálásával vagy a nyelvi kifejezés logikájának alkalmazásával – ott munkál az új háttérben, meghatároz világszemléletet és poétikát egyaránt. Nadj Abonji Melinda szándékosan helyez el olyan kulturális és nyelvi kódokat a regényében, amelyek transznyelvűségére vonatkoznak, abból adódnak, s amelyek segítségével azt a különleges identitásnarratívát létrehozta, amely német nyelvterületen döntően meghatározta kanonizációját.

Szegedy-Maszák Mihály *Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban* című tanulmányában Beckett életművét vizsgálva arra a végkövetkeztetésre jut, hogy a kétnyelvűség végső soron csönndhöz vezethet.⁶ Melinda Nadj Abonji munkássága azonban éppen az ellenkezőjét példázza, sem a redukált nyelvi kifejezésformák alkalmazása, sem a nyelv lerombolásának indulata nem vezérli. A német nyelvű recepció szerint stílusa, nyelvhasználata perfekcionista. Kivétel nélkül megemlíti kivételes nyelvi tel-

⁴Nadj Abonji, Melinda: *Galambok röppennek föl*. Ford. Blaschtki Éva. Budapest, 2012, Magvető, 277. o.

⁵Nadj Abonji, Melinda: *Golubije srce*. Ford. Dragoslav Dedović. Beograd, 2012, Laguna, 266. o.

⁶Szegedy-Maszák Mihály: *Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban*. In Szegedy-Maszák Mihály: *Megértés, fordítás, kánon*. Pozsony, 2008, Kalligram, 409. o.

jesítményét: „*Micsoda nyelv! Micsoda fantázia!*”⁷ „*Abonyi története kiváló, de az igazi élményt a regény nyelvezete jelenti.*”⁸ Nyelve „nagyon szép”, „dallamos és ellenállhatatlan”.⁹ A nyelvi pontosság és minuciozítás, a teljes körű nyelvi beilleszkedés, a tökéletes nyelvtudás bizonyítása, az irodalmi nyelv birtoklásának bemutatása jellemzi. Mintha bizony a nyelvi gondosság egyféle bizonyítási vágyból eredhet, hogy migránsként valóban tökéletesen elsajátította a nyelvet. Az önéletrajzi elemekből szőtt regény narrátora elmondja ugyan saját nyelvtanulásának folyamatát, traumatikus élményét is, a nyelvtudás hiányából adódó diszkrimináció eseteit mégis szüleinek, az első generációs vendégmunkásoknak a példáján szemlélteti, édesanyja például az állampolgársági vizsgán pedig megbukik, mert összetéveszti a *Sudel* szót a *Strudellal*.

Figyelemfelkeltő, hogy a regény nyelvét dicséri a recepció, amely pedig rendkívül heterogén, sok elidegenítő elemet tartalmaz. Vannak benne magyar szavak és frazémák, tartalmaz szerbhorvátot is, a szereplők angolul is beszélnek. Kifejezett a hibridítésre való törekvése. A nyelvi sokféleség méltánylásának történeti és kulturális eredői vannak, a svájci irodalomtörténet szerint ugyanis a svájci irodalom arra van predesztinálva, hogy folyamatosan kulturális és nyelvi határokat lépjen át, folyamatosan résztvevője legyen a „transznacionális nyitásnak”, és érzékelje „a többnyelvűség-járó produktív nehézséget”.¹⁰

A több nyelv megjelenése mellett a regény német nyelve sem homogén. Olvashatók benne magyar idézetek németül, magyar nyelvi fordulatok németül, továbbá a magyar és a délszláv vendégmunkások tört német nyelve is megjelenik. Ezenkívül svájci német kifejezések, amelyhez különleges viszonyuk van a svájci íróknak, amennyiben úgy érzik, hogy nem ugyanazon a nyelven beszélnek (svájci német), mint amelyen írnak (*Hochdeutsch*), így az „anyanyelv” és az „apanyelv” közötti folyamatosan meglévő produktív feszültséget is érzékelik.¹¹ „A migrációs tapasztalathoz köthető nyelvi és kulturális hibridizáció ebben az értelmezésben tehát egy olyan mai tendencia, amelynek egyfajta kicsinyítő tükrői vagy előképei a Svájcban belüli pluralizálódási folyamatok.”¹² Melinda Nadj Abonji regényének nyelvi összetevői a nyelvi fordításprodukciónaként való értelmezés lehetőségét is felvetik.

⁷ Müller, Uli: *Financial Times Deutschland*, 2010. 01. 18. Letöltve: 2019. április 4. <https://masterplanet.ch/melinda/pressespiegel/tauben-fliegen-auf>

⁸ Becker, Tobias: Hier wachsen Ihnen Hörner beim Lesen! *Spiegel On-line*. Letöltve: 2019. április 4. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,721656-9,00.html>

⁹ Diener, Andrea: Ein Krieg ist ein Krieg, ein Arbeitslager ist ein Arbeitslager. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2010. 09. 10. Letöltve: 2019. április 3. <http://www.faz.net/artikel/C30347/melinda-nadj-abonji-tauben-fliegen-auf-ein-krieg-ist-ein-krieg-ein-arbeitslager-ist-ein-arbeitslager-30306615.html>

¹⁰ Peter Utzot idézi Pabis Eszter: Többnyelvűség, hibriditás és a kultúrák párbeszéde a modern svájci irodalomban. *Filológiai Közöny*, 2014/1. sz. 8. o.

¹¹ Lásd Pabis 2014, 5–28. o.

¹² Pabis 2014, 8. o.

A sokféle nyelv megjelenése kifejezetten provokálja az egybevető fordításvizsgálatot, a párhuzamos olvasást és a relevanciaelméleten alapuló ekvivalenciavizsgálatot. „A relevanciaelmélet szerint a nyelvileg kódolt megnyilatkozás mindig aluldeterminálja a kommunikálni szándékozott gondolatot, és a nyelvileg kódolt, explicit formában kifejezett jelentések (explikatúrák) csak egy részét jelentik a teljes üzenetnek. Az üzenet másik (és gyakran fontosabb) részét *következtetések* révén kapjuk meg (implikatúrák). Az, hogy az üzenetből mennyit és mit fejezünk ki explikatúrák, illetve implikatúrák formájában, a relevancia elvétől függ, tehát attól, hogy milyen hatást akarunk elérni, és ehhez milyen feldolgozási erőfeszítést tartunk optimálisnak.”¹³

Az explicitáció–implicitáció kérdése külön vizsgálatot érdemel, méghozzá a fakultatív explicitációnak nevezett jelenség, annak is a pragmatikai vonatkozása, mert úgy hiszem, az irodalmi szövegek vizsgálata során ez lehet releváns tényező. „A pragmatikai explicitáció a célnyelvi szöveg olyan kiegészítése, amelyre a forrásnyelvi és a célnyelvi olvasók háttérismereteinek különbségei miatt van szükség” – mondja Klaudy Kinga.¹⁴ A pragmatikai explicitáció a nyelvek közötti relevancián alapul, de mindig „nyelven kívüli” oka van.

Ha az explicitációt egészen tágan értelmezzük, azt mondhatjuk, hogy annak egyik változatát a forrásnyelvi szöveg – a német – is alkalmazza, méghozzá azokban az esetekben, amikor kulturális reáliákat épít be a szövegbe. Ezeket ugyanis egy másik kultúrából emeli be a német szövegbe, így elkerülhetetlenül élnie kell a magyarázat eszköztárával. Az alábbiakban azt is megvizsgáljuk, hogy a reáliák hogyan jelennek meg a magyar és a szerb fordításban.

A kulturális specifikumok érzékeltetésére a német szöveg számos magyar szöveg-egységet tartalmaz. Ezek lehetnek szavak és szókapcsolatok, valamint frazémák, amelyek a dőlt betűvel jelölt magyar szó mellett megjelennek németül is – *gyík utca, család, háború, vajdasági magyar* –, de előfordul, hogy a magyar szó jelentését németül is körülírja.

A magyar fordításban szavak és szókapcsolatok fordítása természetesen elmarad. Például:

Német: ...ich will nicht über den Krieg – *háború* – reden...

Magyar: ...a *háború*, erről én most nem szeretnék beszélni

Szerb: ...ne želim da pričam o ratu – *háború* – čujete li me...

A körülírás példája, amikor a lexéma a német forrásszövegben magyarul jelenik meg, és ott meg van magyarázva németül: „*pogácsa*... ein Salzgebäck aus Häfe, Schweinegerieben oder Quark.”

¹³ Heltai Pál: Fordítás, relevancia, feldolgozás. *Fordítástudomány*, 2009/1–2. sz. 13. o.

¹⁴ Klaudy Kinga: *Nyelv és fordítás*. Budapest, 2007, Tinta, 170. o.

A magyar célnyelvi közönségnek nincs szüksége magyarázatra, a magyar fordításban csak a pogácsa szó szerepel.

A szerb fordítás honosítani igyekszik, és ha olyan reáliáról van szó, amelynek a jelentése megközelítőleg azonos, csak magyarul tünteti fel. Ilyenkor tulajdonképpen transliterációt végez, de analógiásan gondolkodik, az analógiás fordításhoz hasonló megoldást választ. A *pogácsa* szó hangzásában megközelítőleg azonos a szerb *pogačaval*, és mindkettő tésztafélélt jelent, de nem ugyanazt, a szerbben egyfajta kenyeret neveznek meg vele. Ezért az összetevők nincsenek lefordítva. De másutt is, amikor csak lehetséges, analógiás fordítást végez, így lesz például a *fasírtból ćufte* (paradicsomszószban főtt vagdalthús-gombóc).

A regénynek két nagyjelene van, amely valóságos tárháza a reáliáknak, az egyik a vajdasági lakodalom, a másik az anya ötvenedik születésnapjának megünneplése Svájcban, amelyre összegyűlnek az ismerősök és a rokonok. Nemcsak hangulatteremtő funkciója van ekkor a forrásszövegben megtalálható reáliáknak, hanem kultúra-közvetítő is.

Ennek érzékeltetésére a forrásszöveg szó szerint lefordítja a magyar dalokat, és dőlt betűvel jelzi, hogy fordításos idézetről van szó.

Német: *Komm hierhin, geh nicht dorthin, komm hierhin, mein Herzchen, und gib mir ein Küsschen...*

Magyar: Erre gyere, ne menj arra, erre szebb út van, mint amarra, erre gyere, szívem Katicája, adj egy csókot utoljára...

Szerb: Dođi meni, dušo moja, dođi meni, ne idi tamo, dođi meni, poljubi me...

Ilyenkor a fordítás a forrásszövegben jelenik meg. A magyarban nem kell fordítani, „csak” megtalálni a magyar megfelelőt. A szerb a német alapján fordít, ám ez az eredetnél, a magyarnál mindig sokkal szimplább megoldásokat eredményez.

Különleges nyelvi megoldás valósul meg akkor, amikor a forrásnyelvi, német szövegben magyar frazeologizmusok szó szerinti fordításával találkozunk. Az alteritás érzékeltetése ilyen esetben gyakran nem elidegenítő hatású, hanem poétikus szóképeket eredményez.

Német: ...ich habe keine Auge zugerdrückt, oder, wie man auf Ungarisch sagt, meine Augen sind traumlos geblieben...

Magyar: ...le sem hunytam a szemem, vagy magyar fordulattal élve, *nem jött álom a szememre...*

Szerb: ...nisam ni oka sklopio, ili kako se kaže na mađarskom: moje oči su ostale besane...

A magyarban ilyenkor szintén helyettesítés valósul meg, a magyar fordulatra való hivatkozás pedig el is maradhatna, nem kellene a szó szerintiiséget követni. A szerbben szintén szép poétikus fordulat adja vissza a mondanivalót.

A fordítói megoldásokat az alábbi táblázat szemléleti:

	<i>Német</i>	<i>Magyar</i>	<i>Szerb</i>
Magyar lexémák/kulturális reáliák	magyar + fordítás	magyar, nincs fordítás	magyar + fordítás
Magyar lexémák/kulturális reáliák	magyar + körülírás	magyar, nincs fordítás	magyar + fordítás/honosítás
Magyar frazémák	német fordítás	magyar, nincs fordítás (helyettesítés)	fordítás

Ennek alapján azt látjuk, hogy a magyarban pótolhatatlan hiányok keletkeznek, amelyek stiláris tekintetben nagyban befolyásolják a befogadást. A magyar fordító minden bizonnyal úgy ítélte meg, hogy a *magyar lexémák, frazémák és idézetek visszafordítása magyarra* nem biztosítja kellőképpen a forrásszövegben megjelenő idegenségvonatkozások ekvivalenciáját, a vajdasági magyar reáliák magyarra visszafordítva nem közvetítenek kellő idegenségtapasztalatot, hanem neutralizálják a szöveg hatását. A fordító ezért az explicitációnak egy olyan változatához folyamodott, amelyet a szó szerinti jelentés nem, de a kontextus igazol. Ugyanúgy jár el, mint a forrásszöveg a magyar nyelvű betétekkel: néhány specifikusan a *Gastarbeiterekre* jellemző reáliát nem fordít le, hanem meghagy német nyelven. A neutralizáló hatás mellé ezzel elidegenítő effektust iktat be. Meghagyja eredetiben például a *Wäscherei, Glättereier, Büglerei* stb. szavakat, továbbá a bevándorlási hivatal kifejezéseit: *Wartefrist, Ausweis* stb. Például:

Német: Familiennachzug

Magyar: *Familiennachzug*, a „családutánavonás”, azaz a család útána költöztetése

Szerb: pravo „pridruživanja porodice”

Vagy:

Német: Papierschweizerin

Magyar: „papírszájci”, *Papierschweizerin*

Szerb: papirna Švajcarkinja

A magyar fordítás kísérletet tesz arra, hogy megteremtse a stílári ekvivalenciát, és nyakatekerten adja vissza a forrásnyelvi kifejezést. A szerb fordító nem érzi szükségét a német szavak ismétlésének, hanem szó szerint fordít, honosít, az eredetihez legközelebb álló szót találja meg a körülírásra.

További példa:

Német: ...*Friedhof* sei, wenn keine Musik läuft...

Magyar: ...*Friedhof*, azaz „temető” van, ha nem szól a zene...

Szerb: ...ovde je kao na groblju kada nema muzike...

A szerb szövegnek ekkor nincs oka arra, hogy tovább fokozza az idegenszerűséget, nem toldja meg semmivel a mondatot. A magyar fordításba pedig a másutt eltűnő idegenség kompenzációjaképpen kerül be a német szó. Kompenzációra pedig azért mutatkozik igény, mert a halmozás a regény egyik poétikai sajátosságának tekinthető, ideértve a reáliák halmozását is. Például az ételnevek, amelyek a magyar konyhára jellemzőek, németül szerepelnek a forrásnyelvi szövegben, a magyar fordításban semmiképp sem hatnak különlegesnek. A paprikás csirke, a kovászos uborka, a töltött paprika, a marhapörkölt szó nem rendelkezik olyan kultúraspecifikus erővel, mint a németben, sőt egyenesen semleges elemmé válik, tovább növelve a neutrális hatást.

A regény címe, valamint magyar és szerb fordítása külön figyelmet érdemel. Érdemes emlékeztetni, általában milyen kommunikatív funkciókat hordoz. „(1) megkülönböztető: eltér más címeiktől; (2) metatextuális: azonosítható mint cím; (3) fatikus: kapcsolatot teremt az olvasóval; (4) referenciális: informál a mű tartalmáról és stílusáról; (5) expresszív: közvetíti a szerző véleményét; (6) felhívó: erőteljes hatásával fölhívja magára a nem érdeklődő olvasók figyelmét is. A címek megszövegezésében többféle hatás érvényesül: a szituáció, vagyis az adott kultúra és az adott műfaj tényezői, valamint az érvényes irodalmi normák és az esetleges intertextuális vonatkozások hatása. E körülmények, valamint a befogadó szükségletei teremtik meg tehát azt a közeget, melyben a befogadó fölismeri a címek kommunikatív funkcióit.”¹⁵

A recepció a *Galambok röppennek föl* címben a föl szóalakot kifejezetten tájnyelveinek tartja, a kritikusok szerint ez is a regionális markerek közé tartozik, ezzel utal a tartalmára. A magyar cím fordítása szó szerinti, és jelentésében megőrzi az eredeti metaforikusságát. A galamb felröppenése a gondoktól, a múlttól való megszabadulás kifejezéséként értelmezhető, a regény kontextusában azonban a névszó első helyre kerülése még olyan képzetköröket is bevon, amelyek szintén párbeszédbe kerülnek a szöveggel: nem katonai repülőök, hanem galambok röppennek fel, és a regény többjelentésű, rétegzett galambmetaforáira hívja fel a figyelmet.

¹⁵ Boldog Györgyi: Célközönség és fordítói stratégiák. *Fordítástudomány*, 2009/1. sz. 91. o.

Az *auffliegen*nek azonban van egy másik jelentése is, a 'kiderül'. Valakiről valami kiderül. A szerb fordító feltehetően erre a jelentésre gondol, amikor elutasítja a szó szerinti fordítást. Jelen esetben azonban túlmagyaráz, bár magyarázata nem légből kapott, a szövegkontextus igazolja. A regényben, amely krimiszerűen építkezik, valóban sok minden kiderül, az is, miért éppen a galambok kerülnek a címbe: galambtenyésztő a narrátor egyik nagybátyja, aki dezertál a legutóbbi délszláv háborúban. És végül kiderül az igazi ok is, hogy az apa miért választja a vendégmunkássorsot, honnan ered örökös idegenségérzete: apját a kommunisták munkatáborba hurcolják, aminek következtében hamarosan meghal, de őt magát is minduntalan ellehetetleníti a rendszer. Egyszóval, a galambokról is sok minden kiderül. A szerb fordítónak mégsem tetszett ez a jelentés, és talált egyet, amely a szerb befogadó kulturális kontextusához közelebb áll, amely a vajdasági magyar mentalitást is jellemzi. A regény egyik nagyjelenetében az anya ötvenedik születésnapját ünneplik Svájcban, s sorra éneklük a magyar nótákat, többek között azt is, hogy „Galambszívet örököltem az édesanyámtól”. Ezt a fordulatot tartotta olyan kifejezőnek a fordító, hogy címbe emelje. „Általában könnyebb a fordítónak helyesen értelmezni a szerzői szándékot és létrehozni az ennek megfelelő hatást a célnyelvi szövegben, ha a forrásnyelvi és a célnyelvi befogadó kulturális ismeretei es elvárásai azonosak”,¹⁶ illetve ugyanazt a kulturális hagyományt ismerik. A fordító feltételezése szerint a magyar nóta az a mozzanat, amelyre leginkább ráismerhet célközönsége. A *Golubije srce*, azaz *Galambszív*, a szirupos magyar nótából vett regénycím ugyan nem teljes félreértésen alapul, mégis kontextusteremtő funkcióban van, elmozdítja a szöveg jelentéseit.

Végezetül feltehető a kérdés, hogy ezek a fordítói eljárások milyen eredményhez vezetnek. A fordításvizsgálat akkor mutat túl a szószedet határain, és válik jelentéssé, amikor kiderül, hogy az idegenségtapasztalat meghatározza a befogadást is: a német recepció az idegenszerűt újjáélesztésként fogja föl, és nagyra értékeli. Nem véletlen, hogy a migrációs háttérrel rendelkező szerzők jelentősége megnőtt, van olyan kritikus, aki szerint Melinda Nadj Abonji regénye is annak a bizonyítéka, hogy a bevándorló szerzők élesztik fel a német irodalmat.¹⁷ A feszültségtelinek és izgalmasnak tartott német mondatokat a magyar recepció nem ilyennek ítéli meg, a magyar fordítás bonyolult mondatai unalmasak és fárasztóak.¹⁸

¹⁶ Boldog 2009, 85. o.

¹⁷ Gauss, Karl-Markus: Melinda Nadj Abonji: Tauben fliegen auf. Verwehungen des Glücks. *Süddeutsche Zeitung*, 2010. 10. 5. Letölte: 2019. április 5. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/melinda-nadj-abonji-tauben-fliegen-auf-verwehungen-des-gluecks-1.1008263>

¹⁸ Szarvas Melida: A közhely, és ami nem az. *Kalligram*, 2013/5. sz. 91–94. o.

A szerb fordító számára nem elengedhetetlen, hogy külön idegen elemeket illeszzen a szövegbe, hogy újabb aspektussal támassza alá az idegenséget. „A fordítási módszer megválasztása attól függ, hogy a feltételezett célnyelvi olvasónak mi a célja, és mekkora feldolgozási erőfeszítésre hajlandó, vagy a fordító mekkora feldolgozási erőfeszítésre akarja rávenni.”¹⁹ Fordítói stratégiáját úgy választotta meg, hogy minél inkább csökkentse a „feldolgozási erőfeszítést”, és a lehetőségekhez képest csökkentse a „kontextuális hatást”. Szerb nyelvterületen nem volt recepciója. A *Golubije srcét* egy nagy példányszámú politikai magazin kritikarovatában méltatták, ennél nagyobb siker nem is várható.²⁰ A honosítási eljárások pedig afelé mutatnak, hogy a fordító jó szándékán nem múlt semmi, ő el akarta fogadtatni a regényt. Feltehetően a balkáni háború mint téma gátolja kanonizálását.

Szegedy-Maszák Mihály szerint „a fordítás sikere azon múlik, befogadja-e a célkultúra, anélkül, hogy elvesztené idegenszerűségét”²¹. Láthatjuk, hogy a magyar fordítás hősiesség küzdelmet folytat az idegenség megtartása érdekében, és sikeresnek mondható. A fordításvizsgálat után megállapíthatjuk, hogy a regény kanonizációját a fordítás minősége nem befolyásolta döntő módon. A magyar kritikusok egy része megállapítja, hogy a *Galambok röppennek föl* jó fordítás, sőt jó regény is,²² ezt véle-ményt azonban nem osztja mindenki.

Ennek okait kutatva kézenfekvő választ kapunk, ha megvizsgáljuk a német, magyar és szerb nyelvű kötet fedőlapját. A grafikai megoldások vizsgálatával általában nem jutunk releváns következtetésre a tartalmat illetően. Ebben az esetben azonban feltűnő a hasonlóság a fedőlapra kiemelt motívumok és a recepció sugallta jelentéstartalmak között. A *Tauben fliegen auf* fedőlapján egy barna Chevrolet látható, a vendégmunkások jellegzetes autója, amelyet megvásárolnak, hogy már első hazalátogatásukkor demonstrálják a jólétet, amelybe kerültek. A *Golubije srce* fedőlapján az egykori Jugoszlávia útlevele látható a nemzetek „testvéri közösségét” jelképező címerrel, valamint svájci bélyegek, s mindez együtt az 1990-es évek háborús narratíváját aktivizálja. A *Galambok röppennek föl* fedőlapján egy kávézóasztal és egy kávéscsésze látható, ami arra a tartalmi mozzanatra utal, hogy a Kocsis család Svájcban akkor érzi, hogy végre révbe ért, amikor átveszi egy helyi vállalkozótól a Mondial kávézó üzemeltetését.

¹⁹ Heltai 2009, 19. o.

²⁰ Pančić, Teofil: Bačko srce u procepu. *Vreme*, 2012. 09. 13. Letöltve: 2019. április 10. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1072218>

²¹ Szegedy-Maszák Mihály: Lehetetlen, de szükségszerű. In *A mű átváltozásai*. Pozsony, 2013, Kalligram, 196. o.

²² Szarvas Melinda: A közhely, és ami nem az. *Kalligram*, 2013/5. sz. 91–94. o.

A recepció is ennek megfelelően alakul. A német a migráció mozzanatát, az állandó úton levést, az új és a régi otthon közötti ingázást emeli ki. A szerb a Jugoszlávia történetének mozzanatait és a széthullásának következményét kiemelő tematikus síkra koncentrál. A magyar recepció pedig megosztó. A magyarországi és a vajdasági magyar megközelítés elkülönöződéséről olvashatunk Szarvas Melinda kritikájában: „érdekes felfigyelni arra, hogy ez a kritika [a magyarországi – Sz. M.], amely pontosan érzi és értékeli Ildi joggal megalázásként átélt helyzetének hiteles, találó lélektani ábrázolását, milyen mértékben érzéketlen maradt a balkáni horror-show-val szemben. Szinte csak tudomást vesz róla, anélkül, hogy érezné ennek tragikumát. Persze lehet, hogy ehhez személyes élmény kell, s nem elég az olvasói figyelem.”²³ A magyarországi recepció nem helyez hangsúlyt arra, hogy a regény jelentős mozzanata az identitás megfogalmazása, méghozzá nem általában a magyar, hanem a vajdasági magyar identitás reprezentációjára tesz kísérletet. A hovatartozás rétegzettsége és sokfélesége éppúgy nem lesz diskurzus tárgya, mint annak eltúlzott, humoros és előítéletes változata. A regény legjobban megrajzolt figurája, az apa igen harsányan ki is mondja minden alkalommal ezzel kapcsolatos gondolatait, lányai számára így képzelet el az eszményi férfit: „szerbet csak legutolsó helyen, oroszot biztosan nem, de svájcit sem, az eszményi férfi magyar, legjobb, ha mindjárt *vajdasági magyar*, akinek nem kell elmagyarázni a történelmet, aki tudja, mit jelent a kisebbséghez tartozni, és mivel tudja, ő is kivándorolt, Svájcba, olyan vajdasági magyar, aki sikeres lett Svájcban, rendes szakmája van, vagyis nem beszédből, festésből vagy zenélésből él!”²⁴ Már ennyiből is kiderül, hogy sztereotípiák sorolásáról van szó. A recepció nem veszi észre, hogy sarkított, ironikus, végletekig vitt, szándékosan túlzó ez a fajta identitáskonstrukció, ami különösen nyilvánvalóvá válik, ha tudjuk, a nemzetkarakterológiai jegyek felsorolása ezzel nem fejeződik be, jövődöbéli vejének még a következő tulajdonságokkal is rendelkeznie kell: „az ajka fölött bajuszt hord, a haja rövid, mindig elsőként veszi elő, észrevétlenül, a pénztárcáját, sosem hagyja, hogy egy nő meghívja, szeret nehéz, férfias ételeket enni, az ellentéte tehát azoknak a sápadt férfiaknak, akik úgy eszik a zöldséget meg a salátát, mint a tehenek a fűvet, ruházata rendezett, főleg a cipője.” Az elbeszélő fiatal lány ugyanis – már a másodgenerációs vendégmunkások szemszögéből – másként látja a világot, mint az apja.

A vajdasági magyar recepció érzékenyen reagál a regényben megjelenő identitás-narratívákra. Ennek ellenére összességében rendkívüli elutasító.

Mi lehet ennek a háttérben?

Legjobb lenne, ha arról írna, amit ismer, ne tévedjen olyan területre, amelyhez nem ért – hozzák fel érvként.²⁵ Ami egy olyan régi irodalomfelfogásra utal, amely

²³ Gerold László internetes bejegyzését idézi Szarvas 2013.

²⁴ Nadj Abonji, Melinda: *Galambok röppenek föl*. 2012, 180–181. o.

²⁵ Lásd Bence Erika: Szabad-e fogatlan szájjal nevetni? *Magyar Szó, Kilátó*, 2015. 10. 17–18. 24–25. o. és Szógi Csaba: Zürich retour. *Sikoly*, 2012/31–32. sz. 172–175. o.

nyilvánvalóan ma is munkál a szerzők tudatának mélyén, amikor erről a kérdéstről gondolkodnak. Pegazus-effektusnak nevezem, arról van szó ugyanis, amit a 20. század első éveiben Papp Dániel fogalmazott meg a *Tündérlak Magyarhonban* előszavában: „Mi van a fölszín alatt a Bácskában?! [...] Hogy is kaparná azt ki idegen patkó?! [...] A Pegazusnak, a patkónak odavalónak kell lenni, hogy a füvek és nádasok alatt megtalálja a tündérkastélyt.” Vagyis hogy bármely vajdasági magyar kérdéstről csak ott élő tudhat relevánsan megnyilatkozni.

Másodsorban a vajdasági recepció a kulturális félreértés jellegzetességeit mutatja. Amikor ugyanis megjelent Melinda Nagy Abonyi regénye magyarul és szerbül, felolvasóközönséget rendeztek a számára. A reklámkampány szokatlanul nagynak tűnhetett, mintha a gazdag rokont hozták volna el, hogy megmondja, mi is történt az otthon maradtakkal, holott csupán arról volt szó, hogy ez olyan könyvbemutató-körút volt, amelyet a kiadók német nyelvterületen minden írónak megszerveznek, és a könyv fordítását támogató svájci alapítvány szokásosnak gondolt, a szerb kiadásban pedig kellő partnerre talált. Ez tehát olyan kulturális félreértés volt, ami ellenérzést váltott ki. Harmadikként említhető, hogy a vajdasági magyar recepció elvárásai a szerb nyelvű kötet fedőlapja sugallta tartalmakhoz állnak közel. A vajdasági élet és balkáni háborús történet bemutatását tartja elégtelennek.²⁶ Tévedéseket vél benne találni, és – ellentétben a svájci vendégmunkásélet történeteivel – a vajdaságit hiteltelennek minősíti. Nem más ez, mint a referenciális olvasat csapdája, amely nem tekint el a regényben található dokumentum és fikció szoros összefüggésétől.

Végezetül megállapítható, hogy a Melinda Nadj Abonji regényének értékét és újdonságát elsősorban célközönsége határozza meg. A vajdasági magyar írók között szinte nincs olyan, akinek a szövegeiben ne jelenne meg a háborús tapasztalat. Közöttük vannak olyanok, akik alakulástörténetében, jelenidejűségében ragadják meg az eseményeket, s ez a felfogás ars poeticájukba is beépült, de az idő múlása azoknak is megnyilatkozási lehetőséget biztosított immár, akik az utólagos tudás és ismeret, a feldolgozott élmény távolságából és perspektívájából szemlélik a személyes történelmet. A német nyelvű regénynek a célközönsége ugyanis az a domináns társadalmi közeg, amellyel a narrátor kommunikál, amelynek hiányos ismeretei lehetnek a térségről. A regény éppen ezért teheti fel koncentráltan a legfontosabb identitáskérdéseket, és jeleníthet meg identitásmozzanatokot aprólékosan.

Ilyen nagy mennyiségű reálihalmazt, ilyen intenzitású explicitálást forrásszövegben, azaz vajdasági magyar szerző magyar művében elképzelhetetlennek tartok, az ottani szerző ugyanis mindenkor számol az implikáció tökéletes működésével a kultúrán belül, a szöveg hatásmechanizmusának eleme mindig az utalásos ráismertetés, sőt a szöveg esztétikai minősége is a rejtett utalások, a metaforák bonyolult rendszeréből áll össze. Ezért gondolom, hogy a német nyelvű szöveg legjobb értője is a magyar olvasók lehetnek. Az esztétikum sajátossága, hogy nyelvi bravúrijait, mondatainak fe-

²⁶ Lásd Bence 2015; Szögi 2012.

szültségét, rafinált szerkezetét is a magyar olvasók érzékelhetik leginkább. Nyilván ezért van, hogy a magyar germanisták mutatnak legnagyobb érdeklődést a regény iránt,²⁷ s ők a legfogékonyabbak kérdésfelvetéseire is, amivel a leginkább hozzájárulnak a regény kanonizálásához magyar nyelvterületen.

²⁷ Kiemelést érdemelnek az alábbi elemzések: Hammer Erika: Individuumnak lenni, akinek története van Identitásnarratívák Melinda Nadj Abonji *Galambok röppennek föl* című regényében. *Filológiai Közöny*, 2014/1. sz. 29–47. o.; Vincze Ferenc: A költözés mint kulturális és szocializációs mintázat. In Bányai, Éva (szerk.): *Átmenetdiskurzusok: Irodalom-és kultúrtörténeti tanulmányok*. Sepsiszentgyörgy–Bukarest, 2015, RHT Kiadó, 91–99. o.; Czeglédy, Anita: Grenzgänge in Melinda Nadj Abonjis Roman „Tauben fliegen auf”. In Balogh, F. András – Christoph, Leitgeb (Hg.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa*. Wien, 2014, Praesens Verlag, 273–289. o.; Czeglédy Anita: A hibák szépsége – az identitás problémája Melinda Nadj Abonji *Galambok röppennek föl* című regényében. In Czeglédy Anita – Seps Enikő – Szummer Csaba (szerk.): *Tükör által: Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből*. Budapest, 2016, Károli Gáspár Református Egyetem, L’Harmattan Kiadó, 93–104. o.; Czeglédy, Anita: Kultur, Identität und Ethnizität in Melinda Nadj Abonjis Roman „Tauben fliegen auf”. In Balogh, F. András – Leitgeb, Christoph (Hg.): *Zur kulturellen Funktion von kleiner Differenz: Verwandtschaften, Freundschaften und Feindschaften in Zentraleuropa*. Wien, 2017, Praesens Verlag, 123–133. o.; Lénárt, Orsolya: Kleine Differenzen in der Wahrnehmung des Eigenen und Fremden bei Melinda Nadj Abonji. In Balogh, F. András – Leitgeb, Christoph (Hrsg.): *Zur kulturellen Funktion von kleiner Differenz: Verwandtschaften, Freundschaften und Feindschaften in Zentraleuropa*. Wien, 2017, Praesens Verlag, 209–224. o.

LADÁNYI ISTVÁN

JUGOSZLÁVIAI MAGYAR IRODALOM-TANKÖNYVEK ÉS AZ IRODALMI KÁNON¹

A tanulmányban az 1960 és 1990 közötti időszak jugoszláviai magyar közoktatásának középiskolai irodalomtankönyveivel foglalkozom a regionális irodalmi kánon alakítása és reprezentációja szempontjaiból, elsősorban az irodalmi modernség és az avantgárd reprezentációját, a vajdasági magyar irodalom önreprezentációját, illetve a határon túli magyar irodalmak megjelenítését állítva előtérbe. A kérdéskör az *Új Symposion* folyóirat történetével foglalkozó kutatásaimhoz kapcsolódik. Az *Új Symposion* kapcsán mára irodalomtörténeti evidencia, hogy a folyóiratnak, a benne felnőtt szerzői körnek mély hatása volt a vajdasági magyar szellemi életre. Ez a hatás azonban nem választható külön attól, amely a symposionistáknál korábban indult nemzedék tevékenységével függ össze, akik alkotóként, irodalomtudósként, tanárként hozzájárultak a vajdasági magyar irodalom modernizálásához. Gondolok itt például Ács Károly költészetére, Major Nándor szépprózájára és esszéírására vagy Bori Imre irodalomtörténeti munkásságára. Jelen kutatás azt az előfeltételezést kívánja megvizsgálni, hogy a jelzett időszak a vajdasági magyar irodalomoktatásban is mélyreható szemléletbeli és az irodalmi kánont érintő változásokat hozott, és ezek a változások érvényesítik a közoktatásban a *Új Symposion* folyóiratban és a folyóirat működése révén is megújuló irodalomszemléletet, másrészt ezek a középiskolai oktatásban viszonylag gyorsan végbemenő változások ebben a négyszázéves kisebbségi közösségben, a középiskolákból kikerülő nemzedékek révén a modernségre, továbbá az irodalom, valamint az irodalomtudományosság folyamatos megújulására fogékony utánpótlást adtak a vajdasági magyar irodalomnak.

A vizsgált időszak első felében a vajdasági magyar középiskolások háromféle iskolatípusban tanulhattak: négyéves gimnáziumban, négyéves szakközépiskolában

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült.

(technikumban) vagy hároméves szakmunkásképző iskolában.² Az 1975/1976-os tanévtől, országos reform keretében fokozatosan kezdik átszervezni a középiskolai oktatást, az általános iskolát követően további két általános középiskolai évet vezetve be a rendszerbe, amit egységesen két szakközépiskolai év követ. Mindezt a Jugoszláv Kommunista Szövetség 1974-es, X. kongresszusának a nevelés és az oktatás megújításával kapcsolatos állásfoglalásainak megfelelően, az oktatás duális jellegének megszüntetésére törekedve. A cél az elitképzés fölszámolása, a felsőfokú tanulmányokra felkészítő gimnáziumok és a termelőmunkában való részvételt lehetővé tévő szakiskolai, illetve szakmunkásképzés különválasztásának megszüntetése.³ A két általános középiskolai évet követő egységes szakközépiskolai képzés minden érdeklődési területet megpróbál lefedni. A humán érdeklődésű és később jellemzően bölcsészettudományi felsőfokú tanulmányokat megcélzó diákok így a négyéves gimnáziumi tanulmányok helyett kétéves általános középiskolai, majd kulturológus technikus, fordítótechnikusi és más hasonló nevű szakirányú középiskolai képzésben vehetnek részt.⁴

A kutatás által átfogott időszak első felében, a fentebb említett iskolareformig a vajdasági magyar irodalomtankönyvek *Az irodalom élete*, a szöveggyűjtemények pedig *Az irodalom könyve* címmel jelennek meg, az 1980-as évek közepétől lesznek használatosak az *Irodalom, az Irodalom és művészetek*, illetve az *Olvasókönyv poétikai fogalmakkal* cím alatt futó tankönyvek, szöveggyűjtemények. A tankönyvek kiadója 1965-től kezdődően az ekkor alapított újvidéki Tartományi Tankönyvkiadó Intézet, amely az autonóm tartomány öt hivatalos nyelvén, szerbhorvátul, illetve horvátszerbül, valamint magyar, román, ruszin és szlovák nyelven jelentetett meg tankönyveket. A különböző tantárgyak magyar nyelvű tankönyveinek jelentős része szerbhorvát nyelvű munkák fordítása, csak a zenei nevelés, illetve az anyanyelvi és az irodalmi tankönyvek jelentek meg eredeti, a magyar anyanyelvű diákok számára készült kiadványként. Ezekon kívül a történelemkönyveknek voltak a magyar nemzet történetét külön tárgyaló, vajdasági magyar történészek, történelemtanárok által jegyzett fejezetei. A középiskolai irodalomkönyvek és szöveggyűjtemények meghatározó szerzői

²Tóth Lajos: A József Attila Tudományegyetem egységes kísérletének a vajdasági iskolareform szemszögéből való összehasonlító vizsgálata. *Létiünk*, 12. évf. 1982/6, 1045–1067, 1046. o.

³„A szakirányú oktatás (szakmai képzés) egész szervezeti felépítését és tartalmát úgy kell megalapozni, hogy a szakirányú oktatás egyes fázisainak befejezése után az oktatással felöltet személyek közvetlenül bekapcsolódhassanak (a megfelelő foglalkozási ágakban) a munkába, vagy a rugalmasan szervezett oktatási rendszerben folytathassák tanulmányaikat munkavégzés mellett. Egyetlenegy iskolatípus vagy oktatási forma sem készítheti elő a fiatalokat kizárólag csak a felsőszintű továbbtanulásra. Mindegyik középfokú iskola egyidejűleg képesít a munkára és a permanens továbbképzésre is.” Tóth Lajos, 1982, 1047. o.

⁴Tóth Lajos, uo. Az 1982-es cikk, minden óvatossága ellenére meglehetősen részletesen feltárja a megreformált iskolarendszerekből adódó problémákat. Lásd továbbá Csorba Béla: A lábadozástól az elsorvadásig. A vajdasági magyar iskolaügy a második világháború után. *Regio. Kisebbség, politika, társadalom*, 1994. 5. évf. 1. sz. 96–117. o.

Szeli István és Bori Imre voltak. Mellettük egy-egy szakiskolai vagy szakközépiskolai tankönyv esetében jelenik meg szerzőként Sátai Pál, Tőke István, Vajda József, Borús Rózsa, Bosnyák István, Süli Izabella, Erdélyi László. Az iskolareformot követően kiadott egységes középiskolai irodalomkönyvek esetében Bori Imre és Szeli István mellett Bosnyák István, Gerold László és Thomka Beáta az 1987-ben kiadott *Olvasókönyv poétikai fogalmakkal a középfokú oktatás és nevelés I. osztálya számára* révén jut tankönyvszerzői megbízatáshoz.

A jelzett időszakban a vajdasági magyar irodalomkönyvekről általánosságban elmondható, hogy irodalomtudományos igényesség és az irodalomtörténeti kutatások új eredményeire, valamint a kortárs irodalmi fejleményekre irányuló figyelem jellemzi őket. A művészeti és irodalmi korszakokkal, írói életrajzokkal és életművekkel operáló narratívák mellett és helyett teret kap a műfajokra, poétikai jellemzőkre, a műértelmezésre, a magyar irodalom nemzetközi összefüggéseire figyelő, a világirodalmi folyamatokat is közvetítő, komparatív irodalomszemléletet érvényesítő diskurzus. Ezek azonban nem írják felül az irodalomtörténeti korszakolás szerinti elrendezést és az alapvetően szerzőközpontú tárgyalásmódot. A jugoszláv–magyar közegben a tankönyvírók által is művelt délszláv–magyar összehasonlító irodalomtudományi és művelődéstörténeti kutatások eredményei és a történelmi együttélést reprezentáló irodalmi művek, műfordítások kiemelt figyelmet kapnak, a regionális kánonban az egyetemes magyar irodalomra jellemző kapcsolatrendszerhez képest felülreprezentálva ezeket a kapcsolatokat.

Figyelemre méltó szakmai megfontolásokat mutatnak azok a Szeli István által szerkesztett I. osztályos irodalomtankönyvek és szöveggyűjtemények, amelyeket az 1960-as és 1970-es években, az 1975/1976-os tanévben elindított oktatási reform előtt adtak ki. Ezek nem irodalomtörténeti ismeretek korszakok szerinti átadásával vezetik be az elsős gimnazistákat az irodalomba, hanem az irodalom fogalmát, műfajait járják körül, a műértelmezéshez használt legfontosabb fogalmakkal ismertetik meg, az irodalmiság változatos formáit, az emberi kultúrában betöltött változó szerepeit mutatják be a különböző korszakokban. Szeli István *Az irodalom könyve* című, a középiskolák I. osztálya számára készült 1967-es szöveggyűjteménye elsősorban a műfajokra koncentrál, és ezeken keresztül a kezdetektől a kortárs jelenségekig átfogó képet kíván adni a különböző korok és kultúrák irodalmiságáról az antikvitástól a jelenkorig, a magyar népköltészettől a kortárs amerikai regényig. A szöveggyűjtemény műrészletekkel olyan új határműfajokat is bemutat, mint a rádiós hangjáték, a tévédráma és a filmforgatókönyv (Fred von Hoerschelmann *Esperanza* című hangjátéka, Fejes Endre *A mocorgó* című filmforgatókönyve és Fedor Ágnes–Kovács Judit *Menekülés a börtönbe* című tévéjátéka). Az első évfolyamos vajdasági magyar középiskolások 1967-ben megtalálhatták a tankönyvükben Simone de Beauvoir *Egy jó családból való úrilány emlékei* című önéletrajzi prózájának, Camus *Pestisének* vagy Friedrich Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című drámájának részletét, ez utób-

bit még egy korábbi fordításban, *A milliomosnő látogatása* címmel. A szöveggyűjteményt az 1975-ös új, *Az irodalom élete* című, a tankönyv és a szöveggyűjtemény funkciót ötvöző tankönyv bevezetéséig tartalmában változatlan új kiadásokban jelenteti meg a Tartományi Tankönyvkiadó Intézet, akárcsak a szöveggyűjteményt kiegészítő, szintén Szeli István által jegyzett tankönyvet. A tankönyvet a szöveggyűjteménynek megfelelő szemlélet jellemzi. Az irodalom fogalmát körüljáró irodalomtudományi bevezetésen, verstanon, műfajelméleten keresztül ismerteti meg a középiskolába belépő tanulókat az irodalom szakmai, irodalmi szempontok szerinti megközelítésével, vagyis az I. középiskolai osztálynál a tankönyv is mellőzi az irodalomtörténetet, ehelyett az irodalommal és a társművészetekkel kapcsolatos szemléletformálást végez, és irodalomtudományos ismeretek bővítését teszi lehetővé. Az új kulturális jelenségekre való nyitottságnak persze vannak határai: a könyv aktuális didaktikai céljait mutatja, hogy Szeli István külön figyelmet fordít a giccs jelenségének a tisztázására – és teszi ezt az 1960-as évektől egyre inkább teret hódító populáris kultúra (a tankönyv megfogalmazásai szerint kifejezetten a slágerek és „a füzetes szerelmi regények”) ellenében, nem óvakodva ezek stigmatizálásától sem. Az elsősorban délszláv–magyar kulturális kapcsolatok történetével, a vajdasági magyar kultúra történetével és előtörténetével foglalkozó, klasszikus műveltségű és ízlésvilágú irodalomtörténész Szeli István nem tartozott a magas irodalom és a populáris kultúra közötti átjárások iránt érdeklődő irodalmárok közé, erről is tanúskodhat, hogy az *Új Symposion*tól is távol tartotta magát. Az *Új Symposion* folyóirat nemcsak a kísérleti irodalmi és művészeti jelenségekre volt nyitott, hanem – különösen az 1960-as évek végén – a beatzene és protestsongok jelentőségét is tematikus összeállítással ismerte el, és a későbbiekben is jellemző volt rá az ún. magas és a populáris kultúra közti határok átjárása, illetve a törekvés ezeknek a határoknak a fölszámolására.

Az irodalomtörténeti korszakok és a meghatározó szerzők szerinti áttekintés ebben az időszakban a második évfolyam tankönyveivel kezdődik, és a harmadik évfolyammal voltaképpen le is zárul. A negyedik évfolyam tankönyvei az 1960-as évek második felétől megjelent kiadásoktól kezdődően a második világháború utáni (tehát kortárs) magyar és világirodalommal, valamint a jugoszláviai magyar irodalommal foglalkoznak.

Talán szemléletbeli változást is jelez, vagy csak a közvetíteni kívánt irodalomtörténeti anyag mennyiségével függ össze (ami végső soron szintén szemléletbeli kérdés), hogy Bori Imre és Szeli István 1975-ben kiadott, *Az irodalom könyve* című I. osztályos középiskolai tankönyve már csak a *Bevezetés az irodalomba* című első részének 24 oldalán képviseli a korábbi I. osztályos tankönyvre jellemző szemléletet, és ad áttekintést az irodalom műnemeiről és műfajairól, a különböző korszakok eltérő irodalomfogalmairól, a szöveggyűjtemény jellegű második rész, *Az irodalom könyve*, illetve a tankönyv jellegű *Az irodalom élete* a kezdetektől a „népiesség korá”-ig, az Arany Jánost, Madách Imrét, Jókai Mórt és Mikszáth Kálmánt bemutató záró részéig irodalomtörténeti jelleggel reprezentálja a magyar irodalmat, minden időszaknál ki-

tekintéssel a világirodalomra, továbbá ott, ahol ez releváns lehet, foglalkozva a dél-szláv–magyar irodalmi kapcsolatokkal is. Ennek a tankönyvnek különös sajátossága, hogy kifejezetten a magyar irodalom alakulástörténete szempontjából tárgyalja az irodalmat, a világirodalom csak a magyar irodalom háttéréként szerepel benne, így egészében kimarad az ókori irodalom, a középkorból csak magyar irodalmi alkotásokat tárgyal, az első világirodalmi szerző Dante Alighieri, ezenkívül Shakespeare *Romeó és Júliája* képviseli a reneszánsz világirodalmat, majd Voltaire és Goethe a felvilágosodás korának világirodalmát, a romantika címszava alatt pedig öt szerző, Walter Scott, Byron, Puskin, Balzac és Stendhal szerepel benne.

A Bori Imre – Szeli István szerzőpáros által írt tankönyvek nyelve, különösen a Bori Imrének tulajdonítható fejezetek beszédmódja esszéisztikus irodalmi értekező nyelv: az 1970-es, *Az irodalom élete* III. osztályos gimnáziumi tankönyv modernségfejezete például nagyszabású esszé az európai és a magyar modern irodalomról, amely számos átjárást mutat Bori ekkoriban íródo tanulójaival.⁵ A könyvek irodalomtudományos értekező nyelve néha bizonyára gondot okozott a középiskolások egy részének – az irodalmi-művészeti ambíciókkal rendelkezőknek viszont lehetőséget adott betekinteni az irodalom szakmai világába. Így a jelzett tankönyv Ady-fejezete voltaképpen Ady-értekezés, ahogy tanulmány jellegű a Móricz Zsigmond-fejezet is. Mellettük informatívan átfogó képet ad a *Nyugat* folyóiratról, majd az erről szóló fejezet további részében a szerzők közül Kaffka Margitról, Csáth Gézaról, Krúdy Gyuláról rövidebben ír, aránylag nagyobb terjedelemben Babits Mihályról, úgyszintén rövidebben Tóth Árpádról, Juhász Gyuláról, Kosztolányi Dezsőről és Nagy Lajosról. Ezt követően hosszabban, a Babitsnak szentelt terjedelemhez közelítő mértékben értekezik Kassák Lajosról, és szintén bőségesen Füst Milánról. Kassák mellett külön fejezet foglalkozik a magyar avantgárd irodalom változataival, benne Barta Sándorral, a fiatal Déryvel és a „szürrealista alapokról indult” ifjú Illyés Gyulával. Ez a III. osztályos könyv tárgyalja még az Adynak szentelt terjedelemben József Attila költészetét is, valamint Szabó Lőrincet, Pap Károly novellisztikáját, Gelléri Andor Endre elbeszéléseit, illetve Radnóti Miklós költészetét. Végezetül külön fejezet foglalkozik a 20. századi magyar irodalmi népiességgel, benne a falukutató mozgalommal, illetve néhány kiemelkedő képviselőjével. Ez a III. évfolyamos gimnáziumi tankönyv ezekkel a keretekkel bőven hagyott teret arra, hogy az egész negyedik gimnáziumi év a jugoszláviai magyar irodalommal, illetve a második világháború utáni magyar és világirodalommal foglalkozzon, ami a könyvek különböző kiadásainak elkészítése idején, az 1960-as évek második felében és az 1970-es években lényegében a kortárs irodalmat jelentette.

⁵ Bori Imre – Körner Éva: *Kassák irodalma és festészete*. Budapest, 1967, Magvető; Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig*. Újvidék, 1969, Forum; Bori Imre: *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, 1970, Forum; Bori Imre: *Az avantgarde apostolai*. Újvidék, 1971, Forum.

Ezzel párhuzamosan *Az irodalom könyve* szöveggyűjtemény egymást követő kiadásai ugyancsak magukon viselik, a változások során át is Bori Imre irodalomtörténeti kutatásainak nyomait. Míg *Az irodalom könyve* – a középiskolák III. osztálya számára 1964-es kiadásában – pl. Kassák két verssel (*Júliusi földeken, Mesteremberek*) és a *Kiáltvány a művészetért* szövegével van jelen, addig a korábban említett tankönyvvel párhuzamos 1970-es szöveggyűjteményben már a változatlan világirodalmi anyag mellett Kassák hat verse szerepel, köztük *A ló meghal, a madarak kiröppülnek* és a *70.* a számozott versekből, emellett öt verssel Füst Milán, illetőleg a kizárólag az avantgárd kánonban számon tartott Barta Sándor egy verse, Déry Tibor avantgárd korszakának versei és Illyéstől is egy szürrealista ihletettséggű költemény.

Vagyis Bori Imre *Az irodalom élete* tankönyvsorozatában megjelent könyvei, illetve a Szeli Istvánnal közösen írt tankönyveinek általa írt fejezetei a Bori által kutatott témákban az aktuális és az akkori magyar irodalomtörténeti kutatásokban úttörő tanulmányainak eredményeit azonnal közvetítették. Különösen szembetűnő ez a magyar irodalmi avantgárdnak szentelt, aránylag nagy terjedelemmel, a későbbi kiadások bővülő Kassák-reprezentációjánál és Déry Tibor, valamint Illyés Gyula avantgárd korszakának tankönyvi megjelenítésénél. Bori Kassák-tanulmányai az *Új Symposion* 1965-ös és 1966-os évfolyamaiban jelennek meg, amelynek nyomán aztán, a korabeli könyvkiadási tempóhoz képest viszonylag gyorsan, 1967-ben (igaz, már Kassák halálát követően) megjelenik Körner Évával közösen írt Kassák-monográfiája.

Bori Imre kutatásai szemléletükben hatással voltak azokra az általa írt, főképp világirodalmi tankönyvfejezetekre is, amelyekben saját kutatásokat nem végzett. Bori Imre és Szeli István tankönyvei a jugoszláviai magyar irodalom markáns önreprezentációját is adják, párhuzamosan azzal az új vajdasági magyar irodalmi értékrendet létesítő folyamattal, amely az 1959-ben alapított Magyar Tanszék, a hatvanas évek elején indult symposionista nemzedék, a hatvanas évektől megújult *Híd* folyóirat és néhány további fórum tevékenységében mutatkozott meg, és párhuzamosan azzal a gondolkodási folyamattal is, amely Bori Imrének a jugoszláviai magyar irodalom narratíváját létesítő tanulmányköteteiben, monográfiáiban érvényesül, leginkább *Az irodalmunk évszázadaiban*, majd *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története* megújuló kiadásában.⁶ Ezek nemcsak Bori saját kutatásait összegezték, hanem Bányai János, Bosnyák István, Gerold László, Utasi Csaba és mások kritikusi és irodalomtörténeti munkásságának, illetve tankönyvszerző társa, Szeli István irodalom- és művelődéstörténeti kutatásainak eredményeit is.

⁶ Bori Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom története 1918–1945*. Újvidék, 1968, Forum; Bori Imre: *Irodalmi hagyományaink. Kilenc évszázad írásaiból*. Újvidék, 1971, Forum; Bori Imre: *Fejezetek irodalmunk természetrajzából*. Újvidék, 1973, Forum; Bori Imre: *Márciusi zsoltár. A jugoszláviai magyar avantgarde költészet*. Újvidék, 1973, Forum; Bori Imre: *Irodalmunk évszázadai*. Újvidék, 1975, Forum; Bori Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*. Újvidék, 1982, Forum.

Az avantgárd irodalom reprezentációja szempontjából nem minden tanulság nélküli Bori Imre kórházi ágyán adott utolsó, kissé nyers és szerkesztetlen interjújának gondolatmenete, amely mintha az *Új Symposion* megjelenéséhez kapcsolódó hagyományválasztásként interpretálná egykori avantgárdkutatásait.⁷ Kassák magyarországi recepciójából kiindulva mondja 2004-ben az interjúkészítő Franyó Zsuzsának: „Kassák sem éppen a barátilag kezelt írók közé tartozott. Szerették volna, ha nem létezett volna Kassák. De hát létezett, és sok mindent írt, és én elkezdtem az *Új Symposion*ban közölni azért, hogy az új symposionisták törekvései mögé egy kis irodalomtörténeti háttérrel is adjunk, és biztatást, hogy amit akarnak, abban van valami fantázia. Elkezdtem egy Kassák-tanulmányt írni az *Új Symposion*ba folytatásokban. Ezt maga Kassák elolvasta, és felujjongott, hogy végre valaki meg is értette azt, amit ő akar és csinál, és amikor a születésnapjára a Magvető emlékkönyvet készített, akkor Kassák azt mondta, hogy tőlem rendeljék meg az irodalmának az ismertetését.”⁸ Ha fenntartásokkal is kezeljük a több évtizeddel korábbi saját indíttatásokat értelmező nyilatkozatot, az talán nem vonható kétségbe, hogy Bori a maga nemzedékét követő symposionista generáció fellépésére is figyelemmel, a vajdasági magyar irodalom átfomálódó értékrendjére reagálva és azt alakítani kívánva választja ki, illetve hozza létre és formálja tovább kutatási témáit.

Az *Új Symposion* történetének önmagában is izgalmas fejezete a Bori Imréhez fűződő, többször polemikus, ugyanakkor meg egyféle „társutas”, együttműködő viszony. Bori voltaképpen azonnal felmérte a *Symposion* hetilapmelléklet és a belőle kinövő *Új Symposion* folyóirat jelentőségét, a nemzedéki fellépés erejét, tapasztalta Sinkó Ervin kiállítását az idősebb nemzedékek által támadott symposionisták mellett, és működésüket beillesztette a vajdasági, illetve az általa képviselt felfogás szerint a jugoszláviai magyar irodalom modernista narratívájába. Már a Szeli Istvánnal közösen írt, *Az irodalom élete* tankönyv negyedikes gimnazistáknak szóló 1967-es kiadásában a jugoszláviai magyar irodalomnak egy modernisztikus fejlődéselvet érvényesítő és az *Új Symposion* megjelenésével mintegy beteljesülő képét adják: „A hatvanas évektől ismét jelentős fordulat áll elő az irodalmi életben, amelynek legfőbb külső jegyei a könyvkiadás igen nagy mérvű fellendülése, az irodalom erőteljes differenciálódása, a fiatal írók feltűnése, az addigi irodalmi orgánumok alkalmazkodása az új helyzethez (a napi- és hetilapok irodalmi mellékleteinek rendszeresebbé válása),

⁷ Bányai János használja a kisebbségi helyzetbe került közösségek identitásformálásának kérdésköre kapcsán a hagyományválasztás esélye kifejezést. Lásd erről: Hagyomány és modernitás konfliktusa: a kisebbségi kulturális kánon. [Plenáris előadás.] In Jankovics József – Nyerges Judit (szerk.): *Irodalom, nemzet, identitás. A VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson (Debrecen, 2006. augusztus 23–26.) elhangzott előadások*. Budapest, 2010, Nemzetközi Magyarágtudományi Társaság. <http://mek.oszk.hu/08100/08170/html/#1> (Letöltés ideje: 2019. szeptember 26.)

⁸ A szabadabb szemlélet jegyében. Bori Imre utolsó interjúja. Készítette: Franyó Zsuzsa. *Híd*, 2004/7. sz. 890–893, 893. o.

majd az újszerű esztétikai felfogás térhódításának legfontosabb jeleként az *Új Symposion* című folyóirat megjelenése. A belső változások még szembetűnőbb jelei az ún. »tájirodalommal« és a provincializmussal való gyökeres szakítás óhaja, a szellemi horizontok kitágulása az egyetemes jugoszláv és az európai irodalom felé, a társadalmi és szellemi folyamatok magas irodalmi síkon való igényes kifejezése, a modern magyar irodalom rokontörekvéseinek megértő befogadása, s az ezekből adódó gondolati, művészi, formai következmények levonása és vállalása.⁹

Ebben az 1967-es tankönyvben már külön bekezdést kap a symposionisták közül az 1937-es születésű Fehér Kálmán, az 1939-es Bányai János. Az 1940-esek, tehát a húszas éveikben járó Tolnai Ottó, Domonkos István, az 1943-as Brasnyó István már csak a további fiatal tehetségek felsorolásában szerepel, de hogy nem csak a korosztályok szerinti különbségről van szó, azt jelzi, hogy ebben a felsorolásban ott van az 1937-es Koncz István is. A tankönyvírók ízlésének, értékrendjének feltehetőleg sokkal inkább megfelelt ekkor a visszafogottabb, a modernizmus hagyományaira építő és intellektualizáló Bányai János vagy Fehér Kálmán, mintsem a Bori Imrével is komoly vitákba bonyolódó, poétikájának alakításában pedig szélsőséges kísérletekre is vállalkozó Tolnai Ottó. Az új nemzedék gyors kanonizálásához hozzá tartozik, hogy a tankönyv igényes, fényes műnyomó papíron befűzött fekete-fehér illusztrációs anyaga az *Új Symposion* folyóirat, továbbá a *Symposion könyvek* sorozat egy-egy könyvének fényképeit is közli, illusztrálva a legújabb irodalmi produkció sokszínűségét.¹⁰

A kortárs irodalom reprezentációja szempontjából ugyanakkor jellemző a tankönyvszerzőkre, hogy 1967-es könyvük 1973-as, javított kiadása¹¹ szemléletében nem változott, és az időközben elmúlt hat évről anyagában sem vesz tudomást. Ráadásul, mivel az 1967-es kiadás szabadabban bánik a terjedelemmel, több idézettel illusztrálja az értekező szöveg megállapításait, így teljesebb képet nyújt az irodalmi folyamatokról. A legújabb nemzedékek kapcsán némiképp bővül a névsor a felsorolások szintjén, de például a magyar irodalom legfiatalabb nemzedékét említő mondat csak annyiban módosul, hogy a „...hallatják már hangjukat a hatvanas években első kötetükkel jelentkezők, mint Orbán Ottó vagy Horgas Béla” mondatban Horgas Béla helyére 1972-ben Tandori Dezső kerül. A világirodalmi fejezetek teljes egészében megegyeznek, az 1967-es új jelenségekhez (Gruppe 47, Az új szocialista realizmus, Az „új próza” – Michel Butor, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute) nem társulnak újak.

A jugoszláviai magyar irodalommal foglalkozó rész bővült az 1918 előtti előzményekről szóló fejezettel, a történelmi Magyarország „Délvidék”-ként megnevezett ré-

⁹ Dr. Bori Imre – Dr. Szeli István: *Az irodalom élete. Tankönyv a gimnáziumok IV. osztálya számára.* Novi Sad, 1967, Tartományi Tankönyvkiadó Intézet, 85. o.

¹⁰ Uo. a 84. és a 85. oldal között.

¹¹ Dr. Bori Imre – Dr. Szeli István: *Az irodalom élete. A gimnáziumok IV. osztálya számára.* Második, javított kiadás. Újvidék, 1973, Tartományi Tankönyvkiadó Intézet.

szének irodalmi jelenségeit fölvezető néhány bekezdéssel, az országgrész elszakítása utáni hagyománytalanságérzésből induló kezdeményezésekkel, Szenteleky Kornél szervezőmunkájának ismertetésével, illetve a háború előtti *Híd* folyóiratról szóló fejezettel. Az 1945 utáni irodalommal foglalkozó szövegegyeség alig változott, Laták István költő nevéhez például odakerül 1970-es elhalálzási éve, de néhány soron belül megoldják az ebből adódó áttördelési problémát is, és tipográfiájában is alig változik a könyv. Még az új fejlemények esetében is marad a symposionista Fehér Kálmán költészetét külön bekezdésben kiemelő, a többieket (Tolnai Ottót, Koncz Istvánt, Domonkos Istvánt és Brasnyó Istvánt) pedig csak egy felsorolásban megemlítő megoldás, még a Koncz nevében lévő sajtóhiba is átörökítődik (Koncként nevezik meg). Pedig ekkor már meglehetősen világos, hogy Tolnai Ottó költészete kiemelkedik nemzedékéből, Domonkos is már túl van a *Kormányeltörésben* című költeményén, és jelentőségét a vajdasági magyar kritika is regisztrálja. Itt tehát a tankönyvszerzők ignorálták a vajdasági irodalomkritika felismerhető értékítéleteit. A symposionista prózaírók közül továbbra is a prózai életművét ekkor már nem folytató Bányai Jánost, illetve a kevésbé újszerű Gobby Fehér Gyula prózáját emelik ki, noha ekkor már látható a kritika számára Gion Nándor prózájának jelentősége. Végel László *Egy makró emlékiratai* című nemzedéki regénye pedig akár sikeresen is kommunikálhatott volna a középiskolás korosztállyal, bár föltehetőleg nem lett volna könnyű elfogadtatni a magyartanárokkal, és talán maguk a tankönyvszerzők sem értékelték jelentősnek Végel akkoriban ellentmondásos megítélésű regényét.

Bori Imre és Szeli István 1972-es, IV-es gimnazistáknak szóló szöveggyűjteménye, *Az irodalom könyve* ugyanakkor a közben elmúlt évek tapasztalatait jobban hasznosítva már aktuálisabb képet ad a vajdasági irodalmi folyamatokról és a magyar irodalom kortárs tendenciáiról is. A kötet a jugoszláviai magyar irodalom közp generációjához tartozó szerzői mellett (Ács Károly, Fehér Ferenc, Major Nándor) tartalmazza a *Symposion*-nemzedéknek a harmincadik életévét épp hogy csak átlépett Domonkos István és Tolnai Ottó egy-egy versét is, történetesen a magyar kultúra modern zenei hagyományaira reflektáló „párversekkel”: Domonkos *Bartók Béla* című költeménye és Tolnai Ottó *Kodály* című gyászverse kerül be a kortárs jugoszláviai magyar irodalomból legutolsóként.

A kortárs irodalmi folyamatokra figyelő attitűd ott van már a két tankönyvszerző első közös, 1964-es, még a Tartományi Tankönyvkiadó Intézet megalapítása előtt, a Forum Könyvkiadó kiadásában megjelent, a gimnáziumok IV. osztálya számára összeállított, igényes megjelenésű, 358 oldalas, B/5 formátumú, kemény fedeles, félvásznon kötésű szöveggyűjteményében¹² is, amely teljes egészében az akkori kortárs irodalomra koncentrál. Első része a jugoszláviai magyar irodalom tizenkét szerzőjét mutatja be, Szirmai Károlytól Sinkó Ervinig terjedő sorrendben, a legfiatalabb szerző

¹² *Az irodalom könyve a középiskolák IV. osztálya számára*. Összeállították: Dr. Bori Imre – Dr. Szeli István. Novi Sad, 1964, Forum Könyvkiadó.

közülük a megjelenés évében 33 éves Major Nándor. A kortárs magyar irodalmat is tizenkét szerző reprezentálja, Illyés Gyulától Benjámín Lászlóig. A legfiatalabb közülük a 36 éves Juhász Ferenc. Sajátos regionális szempont érvényesül abban, hogy válogatásban szerepeltetik a Jugoszláviában rendkívül népszerű Zilahy Lajost is, aki az ötvenes évektől, amerikai emigrációjából haza-, legalábbis Európába látogatva gyakran tartózkodott huzamosabb ideig Újvidéken, ott is halt meg 1974-ben. A Forum Könyvkiadó 1965-től kezdte kiadni az életművét, talán ezzel is magyarázható, hogy a tankönyvszerzők beemelték az általuk közvetített kánonba. A szöveggyűjtemény rendkívül bőséges kortárs világirodalmi válogatást tartalmaz, kilenc amerikai regény- és drámaíró, hét francia próza-, illetve drámaíró, illetve további tizennégy kortárs világirodalmi szerző prózáját vagy verseit közlik, köztük például Eugene Ionesco *Az orrszarvú* című darabjának részletét, a mellékletek között pedig fényképet a Székek egyik előadásáról, Dürrenmatt *A fizikusok* című drámájának részletét, Camus-tól pedig nemcsak a *Közöny* és *A bukás* egy-egy részletét (a részletek megértéséhez szükséges összefoglalókkal), hanem a *Sziszüphosz mítoszát* is. A szerkesztőknek az élő irodalomra való figyelmét mutatja Günther Grass *Bádogdobja* részletének a beválogatása is. (A regényrészletet még korábbi, *A pléhdob* címváltozattal, Lukács Katalin fordításában közlik, föltehetőleg a *Nagyvilág* folyóiratban megjelent fordítás alapján¹³ – könyv alakban ennél jóval később, 1973-ban jelent meg magyarul, Szijgyártó László fordításában, már *Bádogdob* címmel.) Mindezek a példák jól mutatják a tankönyvszerzőknek azt a szemléletét, hogy akkor a magyar irodalmi közegben még kevésbé evidens, épp hogy csak megjelenő szerzőket és műveket is beemeljenek a tankönyvekbe és szöveggyűjteményeikbe, köztük a világirodalom aktuális, frissen lefordított vagy egészében le sem fordított műveit, megismertetve így a diákokat az irodalom élő folyamataival.

Az 1964-es szöveggyűjtemény ezenkívül foglalkozik a délszláv–magyar irodalmi kapcsolatokkal, főleg 20. századi fejleményekre figyelve, külön kis ciklust szentelve például az ifjú Danilo Kiš, Ady Endre, József Attila és Radnóti Miklós verseiből készült műfordításainak vagy Mladen Leskovac Babits-, Szabó Lőrinc-, Simon István- és Váci Mihály-műfordításainak – vagyis szerb nyelvű anyagokat is közölnek, lehetővé téve a negyedikes középiskolásoknak az eredeti magyar szövegek és a műfordítások összehasonlítását, továbbá a saját nemzeti irodalmuk alkotásainak presztízsét is növelve a szemükben a délszláv műfordítások által. Külön fejezetben teszik közzé néhány jugoszláviai magyar műfordító szerb, illetve horvát irodalmi műfordításait, ekképp is mutatva az élő irodalmi együttműködéseket. A könyvet a szerzőkre vonatkozó rövid életrajzi összefoglalók zárják. Érdekes például a Zilahy-életrajznak az író lektűrírói jellemzőit körülíró, némiképp elhatárolódó mondata: „Zilahy kitűnő

¹³ Lásd Günther Grass: *A Hagymapincében*. (Regényrészlet.) Lukács Katalin fordítása. *Nagyvilág*, 1961/6. sz. 827–840. o.

mesélő, s birtokában van bizonyos írói eszközöknek, amelyeknek sikereit köszönheti, de az élet felszínén mozog.”¹⁴

Ez az aktualitásokra figyelő, az irodalmat élő folyamatként láttató tankönyvírói magatartás különösen az 1960-as években és az 1970-es évek első felében írt tankönyvekre jellemző. A főntebb az *Új Symposion* nemzedéke kapcsán tárgyalt 1967-es kiadású, a negyedik gimnazistáknak írt tankönyv, egy zárójeles megjegyzés erejéig még olyan friss kapcsolattörténeti fejleményről is beszámol, mint a spliti *Mogućnosti* folyóirat 1965. április–májusi száma, amelyet egészében a magyar irodalomnak szenteltek.

A tankönyvszerzők igyekeznek tudatosítani és alakítani jugoszlávai magyar közösség sajátos helyzetét, támogatva a diákokat magyar identitásukban a dominánsan magyar tananyaggal, ugyanakkor a jugoszlávai folyamatokhoz tartozást is erősítve, és ezzel összefüggésben a jugoszlávai magyar azonosságot és saját irodalmi kánont is létesítve. Az 1967-es, negyedik gimnazistáknak írt tankönyv bevezetőjében az 1945 utáni magyarországi társadalmi és kulturális állapotokról is értekeznek a szerzők, a korabeli szocialista eszmerendszer jugoszlávai változatának ideológiai keretei között, méltatva a magyarországi szocialisztikus változásokat, bírálva ugyanakkor a Rákosi-korszakot, a személyi kultuszt. Fegyveres felkelésként megemlítik 1956-ot is, de körültekintően fogalmazva megállapítják, hogy ahhoz „nemcsak az ország életét irányító politika hibái járultak hozzá, hanem e hibákat kihasználó ellenforradalmi agitáció is”.

A kortárs vajdasági magyar irodalom reprezentációját tekintve a leginkább megterhelt Bori Imre – Szeli István szerzőpáros munkái mellett is figyelemre méltó Bosnyák István 1973-as *Magyar irodalmi olvasókönyve* a harmadikos szakmunkásképzősök számára.¹⁵ A könyv a gimnáziumi negyedik évfolyam tananyagával részben átfedésben lévő irodalomtörténeti anyagot, az 1919 és 1945 közötti, illetve az 1945 utáni magyar irodalmat, továbbá a jugoszlávai magyar irodalmat közvetíti, egyszerűre szolgálva tankönyvként és olvasókönyvként, az irodalmi szövegeket ugyanis rövid bevezető és magyarázó szövegekkel közli, továbbá ellenőrző kérdésekkel irányítja a diákok olvasását. A tankönyv beszédmódja nem mentes az ideologikus megközelítésektől, valamint szelekciójában is érvényesül némi munkásmozgalmi tendenciózusság (Kassák a Tanácsköztársaság összefüggésében kerül szóba, a könyv mindig hangsúlyozza az erre alkalmas írók kapcsán munkás vagy paraszt származásukat stb.). A tankönyvszerző következetes baloldali elkötelezettségei ismeretében ezt akár a szakmunkástanulók munkásöntudatának építéseként is értékelhetjük. Ugyancsak a befogadói közeg (elképzelt) érdeklődésének feleltethető meg, hogy a könyv külön fejezetben foglalkozik a filmművészetrel a kor filmes hangulatának megfelelően.

¹⁴ Dr. Bori Imre – Dr. Szeli István (szerk.) 1964, 350. o.

¹⁵ Bosnyák István: *Magyar irodalmi olvasókönyv a szakmunkásképző iskolák III. osztálya számára*. Újvidék, 1973, Tartományi Tankönyvkiadó Intézet.

(A vajdasági magyar fiatalok hetilapja, az *Ifjúság* például naprakészen tudósít a korabeli európai filmes eseményekről, kiemelt figyelmet fordítva a francia új hullám alkotásaira.)

A terjedelmi korlátokhoz képest és a magyar irodalmi válogatáshoz viszonyítva Bosnyák István könyve rendkívül gazdag és aktuális jugoszláviai magyar irodalmi körképet ad a szakmunkástanulóknak. Az irodalomtörténeti előzmények után bőségesen foglalkozik a symposionistákkal, ebben aktuálisabb, mint a gimnáziumok számára készült korabeli tankönyv. Külön fejezetekben, szerzői fényképpel, részletesen mutatja be a harmincas éveik elején járó Domonkos István, Tolnai Ottó és Fehér Kálmán költészetét, valamint Bányai János, Végel László és Gion Nándor szépprózáját. Bosnyák egyike volt a legaktívabb symposionistáknak, a folyóirat első főszerkesztője és a folyóirat általa körülírt értékrendjének következetes közvetítője könyveiben, tanulmányjaiban, nemzedéki naplóiban, továbbá a nemzedék szerzőinek elkötelezett interpretátora. Tankönyvében tetten érhető a folyóirat szellemiségével párhuzamba állítható jugoszláviai magyar kulturális identitás létesítésének és közvetítésének a szándéka.

Bosnyák István tankönyve nemcsak a korabeli gimnáziumi tankönyvvel összehasonlítva karakteres: a Süli Izabella – Erdélyi László szerzőpárosnak a szakiskolák számára készült harmadikos és negyedikos tankönyveivel összevetve még inkább szembetűnők a tankönyvszerző egyéni döntései.¹⁶ A négyosztályos szakiskolák számára készült tankönyvek a gimnáziumi tananyagfelosztást követik, a harmadikos tankönyv és szöveggyűjtemény a felvilágosodástól a 19. század végi realizmusig közöl gazdag magyar irodalmi anyagot. A negyedikos könyv az előző évfolyam számára készített tankönyv folytatásaként a századforduló irodalmával indul, és a magyar irodalomból is, valamint a jugoszláviai magyar irodalomból is eljut a kortársnak tekintett fejleményekig. Szelekciójában ez az anyag jóval bőségesebb, mint Bosnyák könyve (a négyéves szakiskolai képzés erre sokkal inkább módot nyújt, mint a hároméves szakmunkásképzés), ugyanakkor kevesebb és kevésbé kortárs a legfrissebbként közölt anyag. A magyar irodalomban a Juhász Ferenc–Nagy László párossal zárnak, előtte Illyés Gyula, Németh László, Déry Tibor és Weöres Sándor képviselik az 1945 utáni magyar irodalmat. A jugoszláviai magyar irodalmat Fehér Ferencsel bezárólag közvetítik, és teljesen mellőzik az 1960 után indult nemzedék(ek) bemutatását.

Érdekes módon a kortárs irodalom tárgyalása, illetve a negyedikos tankönyv összeállítása a hetvenes évek közepétől nem a kortárs irodalmi folyamatokban aktívabb Bori Imréhez, hanem az egyetemi katedrán klasszikus magyar irodalmat tanító, kutatóként pedig a hagyományos filológiában otthonos, művelődéstörténeti, délszláv–

¹⁶ Süli Izabella – Erdélyi László: *A magyar irodalom könyve. A szakiskolák III. osztálya számára.* Második kiadás. Újvidék, 1972, Tartományi Tankönyvkiadó Intézet.

Erdélyi László – Süli Izabella: *Magyar irodalom könyve. A szakiskolák IV. osztálya számára.* Második kiadás. Újvidék, 1973, Tartományi Tankönyvkiadó Intézet.

magyar kapcsolattörténeti témákban publikáló Szeli Istvánhoz került. Bori Imre a második világháború utáni magyar irodalmat és a jugoszláviai magyar irodalmat mutatja be a szöveggyűjteményi és a tankönyvi szerepnek is megfelelni kívánó *Irodalom és művészet a szakirányú középiskolák III. osztálya számára* készült könyvben,¹⁷ illetve nagyon vázlatos betekintést kínál ugyanezen időszak délszláv irodalmaiba. A háború utáni magyar irodalmat Déry Tibor, Illyés Gyula, Németh László, Weöres Sándor, Pilinszky János, Juhász Ferenc, Nagy László, Mándy Iván, Mészöly Miklós, Sánta Ferenc és Lengyel József egy-két rövid prózájával vagy versével mutatja be, illetve a tankönyvi részben rövid vázlatot kínál a jelzett korszak irodalmának alakulástörténetéről, számítva arra, hogy az ennél frissebb fejleményekkel majd a negyedik könyvben találkozhatnak a diákok. A jugoszláviai magyar irodalommal foglalkozó fejezet viszont az 1918 előtti előtörténeti vázlattól a kortárs fejleményekig követi tárgykörét, az *Új Symposion* első nemzedékének alkotóiig. A harmadik tankönyv utolsó fejezete a társművészetekre nyit Lyka Károly, Quillaume Apollinaire, Borsos Miklós, Bertolt Brecht, Kassák Lajos és Balázs Béla egy-egy szövegével.

A Szeli István szerkesztésében megjelent 1978-as, a szakirányú oktatás és nevelés IV. osztálya számára összeállított *Irodalom és művészet* tankönyv révén az első kiadások időszakában naprakésznek mondható kortárs magyar irodalmi összeállítást olvashattak a vajdasági magyar diákok. Ez Ottlik Géza, Hernádi Gyula, Nádas Péter, Csoóri Sándor, Nagy László, Tandori Dezső, Oravecz Imre, Örkény István, Gyurkó László és Páskándi Géza néhány szövegével, szövegrészletét és a kortárs irodalomról kínált összegző képet jelenti. Külön fejezet foglalkozik az akkori kortárs romániai magyar irodalommal (Sütő András, Kányádi Sándor, Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos) és a csehszlovákiai magyar irodalommal (Duba Gyula, Cselényi László). Az új tananyag-elosztásban ebben az évben szerepel a tankönyvben „a második világháború utániként” megnevezett, többé-kevésbé kortárs világirodalom, jóval szerényebb terjedelemben, mint a hatvanas évek elsős gimnazistáinak szerkesztett szöveggyűjteményekben és tankönyvekben (Jean-Paul Sartre, Alain Robbe-Grillet, G. García Márquez, Murray Leinster), az értekező részben ugyanakkor külön tárgyalva a dél-amerikai prózát, az afrikai lírát és a sci-fit. A negyedik könyv is tárgyalja Jugoszlávia népeinek és nemzetiségeinek irodalmát egy-egy szerb (Ivo Andrić), horvát (Miroslav Krleža), két jugoszláviai román (Florica Ștefan, Slavco Almăjan), egy jugoszláviai szlovák (Ján Labáth) és egy jugoszláviai ruszin (Gyura Latyak) alkotó erejéig. Ezt a könyvet is az irodalom és a társművészetek összefüggéseivel foglalkozó esszék zárják. A tankönyv az 1980-as évek végéig változatlan formában jelenik meg, a kortárs irodalomban és a határon túli irodalmakban az 1970 években még frissnek mondható hozzáállása ekkorra igencsak megkopik.

¹⁷ Bori Imre: *Irodalom és művészet a szakirányú középiskolák III. osztálya számára*. Novi Sad, 1977, Tartományi Tankönyvkiadó Intézet.

Ez utóbbi megállapítás egyébként mindkét tankönyvíró későbbi munkáira kiterjeszhető. Bori Imre és Szeli István több évtizeden át gyakorolt tankönyvszerzői munkásságánál, a könyvek aktualizáló jellegét méltatva sem mellőzhető, hogy az egyes tankönyvek ismétlődő kiadásai változatlan vagy kismértékben megújuló kiadások. Így a két tankönyvszerző 1985-ös, I. osztályos tankönyvének¹⁸ (és későbbi, változatlan kiadásainak) az anyaga lényegében az 1975-ös *Irodalom könyve. A középiskolák I. osztálya számára* változatlan utánnomása. A kiadvány impresszuma a különböző kiadásoknál mindig frissíti a kéziratleadás időpontját, az 1985-ös ötödik kiadásnál 1984 decemberére, az 1986-os hatodik kiadásnál 1986 januárjára, de a két kiadás esetében láthatólag ugyanazokkal a nyomdai anyagokkal dolgoztak, még a nyomdai munkák során keletkező szennyeződések is megegyeznek, a kézirat nyomdába érkezésére és a nyomdai munkálatokra vonatkozó mondatokat láthatólag utólag helyezték el a korábban használt nyomólemezen. A nyolcvanas évek közepének romló anyagi viszonyait jelzi ugyanakkor, hogy az 1975-ös első kiadásban még ott lévő, műnyomó papírra nyomott színes táblák 1985-re kikerülnek a kiadványból. Az 1975-ös könyv igényes tipográfiája még 1986-ban sem kopott meg, a könyv irodalomtudományi és társadalomtudományi nyelve sem évült el jelentős mértékben, ugyanakkor 1975-ben még sokkal élénkebb lehetett az alábbi állítás ironiája, noha az érvénye 1985-re sem változott meg teljesen: „Történelmi, művelődéstörténeti vagy társadalomtudományi szempontból rendkívül hasznos annak az ismerete, hogy pl. a homéroszi eposzokban »az osztály nélküli társadalom utolsó fejlődési szakának a képe tükröződik«, hogy Cervantes Don Quijote-jában a »bomló feudalizmus lényeges megnyilatkozásai« mutatkoznak meg, vagy hogy Baudelaire költészetében »a rothadó kapitalizmus hullafoltjai« ütköznek ki, de mindezt, talán részletesebben és tudományosabban megírja a történelem, nyilvántartja a szociológia, megmagyarázza a jogtörténet. Az írótól nem azt kérjük számon, hogy a kor hű krónikása legyen, s minden részletében híven tükrözze azt a valóságot, amelyben él. Az írótól az olvasó, a közönség, a társadalom azt várja, hogy az emberről, az ember érzéseiről, gondolkodásáról, jelleméről és cselekedeteiről művészien megformált, esztétikai hatást keltő képet rajzoljon. Ha ennek az alapkövetelménynek eleget tesz, műve túléli a századokat, s nem »múlik el az idővel«.”¹⁹

Ugyancsak mérséklődött a nyolcvanas évekre annak az előremutató figyelemnek a jelentősége, amely az új társművészeteket is tananyagként kanonizálta. Az 1985-ös és 1986-os tankönyv továbbra is a „láthatatlan színháznak” nevezett rádiójátékot és a tévédrámát jelzi új műfajokként, az olyan új művészeti ágakra nem reagál, mint például a képregény, ahogy nem beszél a film és a regény viszonyáról sem. Ezek az 1980-as évek közepére, a tankönyv 1975-ös nyitottságát, aktualitását folytatva elvár-

¹⁸ Dr. Bori Imre – Dr. Szeli István: *Az irodalom könyve*. Egységes középfokú nevelés és oktatás. I. osztály. Ötödik kiadás. Újvidék, 1985, Tartományi Tankönyvkiadó Intézet.

¹⁹ Dr. Bori – Dr. Szeli 1985, 8. o.

hatók lettek volna. Szembetűnő, hogy az 1970-es évek végére jelentősen átalakuló középfokú képzés számára készült tankönyvek is Bori Imre és Szeli István korábbi tankönyveinek kevésbé megújuló változatai, amelyek további javított kiadásai részben nemcsak az 1980-as éveket, hanem még az újabb, a gimnáziumi képzést visszaállító reformokat is túléltek.

Összegezve: a vajdasági magyar tankönyvek jellemzője ezekben az évtizedekben a markáns saját kánonformálás és folyamatos megújítás, beszédmódjában a klasszikus modernizmus fejlődéseszményének érvényesítése, a kortárs irodalmi változások felé való nyitás, az irodalom mint élő, változó rendszer érzékeltetése. A tankönyvekben érzékelhetők az ideológiai keretek, jelen van az irodalom társadalmi meghatározottságainak, „tükröző” jellegének felfogása, ugyanakkor érvényesül az irodalmi műalkotásra koncentráció, a művek poétikai jellemzőire figyelő, műértelmezést szorgalmazó viszony, a kortárs irodalom kapcsán pedig kifejezett kockázatvállalás, az élő irodalom közelségének, változékony természetének, az értelmezés lezáratlanságának érzékeltetése.

PÁLFALVI LAJOS

A NAGYREGÉNY, AMINT ROMBOLJA ÖNMAGÁT

Jerzy Andrzejewski: Pempő

Jerzy Andrzejewski (1909–1983) a pályája csúcán volt, amikor a hatvanas évek elején belekezdett élete legambiciózusabb vállalkozásába, a *Pempő* című nagyregénybe. Az ötvenes éveiben járó szerző már bizonyította, hogy novellistaként és hagyományos formában megírt, nem túl terjedelmes regények írójaként sikerült maradandót alkotnia; nemcsak Lengyelországban sorolják az élvonalba, hanem Nyugat-Európában is a legjelentősebb kortárs lengyel írók között tartják számon. A nemzetközileg is elismert varsói irodalmi elitnek ekkor még nem jelentettek komoly konkurenciát az emigráns írók, mert őket a háború előtti időkből maradt muzeális jelenségeknek tekintették, egy lengyel író pedig igazából csak akkor lehetett érdekes Nyugaton, ha beszámol a kommunista rendszer építése során szerzett tapasztalatokról, bátran kiélezve az ezzel járó konfliktusokat. Akkoriban nem volt még egy ország a vasfüggöny mögött, ahol ezt olyan színvonalasan lehetett elvégezni, mint Lengyelországban (a magyar íróknak esélyük sem volt erre a megtorlás után, Csehszlovákiában is csak néhány évvel később kezdődött a pezsgés). Andrzejewski is tudta, hogy eljött az ő ideje: ha jó negyedszázados írói gyakorlattal rendelkező, élő klasszikusként kezelt nagyságként minőségleg magasabb szintre lép, korszerű nagyregényt tud írni, megújítva a regénypoétikát, anélkül hogy elvesztené a 20. századi lengyel történelemhez való kötődését, a világirodalomban is a legnagyobbak közé kerül, a Nobel-díj sem elérhetetlen számára.

De nézzük, hogy jutott el ideig. Ahhoz a nemzedékhez tartozott, amely a független Lengyelországban nőtt fel, így nem kellett a nemzeti ügy szolgálatába állítania az irodalmat. 1936-ban jelenik meg az első novelláskötete. A lengyel irodalomban addigra levonul az avantgárd, felváltja a katasztrófizmus, amely már nem áltatja magát naiv társadalmi utópiákkal vagy azzal, hogy a művészet eljut a tömegekhez, ugyanakkor látnoki erővel jeleníti meg a kultúrát fenyegető veszélyeket. Az irányzat legkiemelkedőbb képviselője Witkiewicz, de Miłosz életművének köszönhetjük azt, hogy a katasztrófizmus nem maradt meg a harmincas évek kuriózumaként, hanem a háború alatt és után, a beteljesült apokalipszis perspektívájából is készültek remekművek.

Ha abszolút mércével mérjük az évtized teljesítményeit, egyet kell értenünk a tekintélyes kritikussal, Artur Sandauerrel, aki nagyobb időbeli távlatból visszatekintve

a modernség szentháromságáról beszél, más dimenzióba helyezve ezzel Witkiewiczet, Gombrowiczot és Schulzot. Ma már a legtöbben egyetértenek abban, hogy a háború előtt bemutatkozó alkotók közül Miłosz jutott el később erre a szintre, de a hatvanas évek elején még Andrzejewski is álmodozhatott valami hasonlóról.

Korai novelláiban a gazdasági világválság következményeitől megrogygant egzisztenciák szerepelnek, de nem szociográfiai eszközökkel mutatja be ezt a világot, hanem az élet filozófiai és etikai aspektusaira koncentrálnak.¹ A katolikus családban nevelkedett, de vallását nem gyakorló szerző ekkoriban olyan közegbe kerül, amely a neotomizmusban és Jacques Maritain műveiben keresi a katolikus megújulás forrásait, így első regényével – *Ład serca* (*A szív rendje*, 1937) – katolikus íróként arat sikert (noha bevallja, hogy nem tudja elfogadni a katolikus dogmákat). A kezdő író pályáját ekkoriban egy jobboldali lap segíti, de mikor erősödnek az antiszemita tendenciák, Andrzejewski szakít a pártfogóival.

Ha azt próbáljuk megérteni, hogyan élte át íróként és lengyel értelmiségiként a háborút, legjobb, ha Miłosz *Oroszország* című esszéjéből indulunk ki. Maria Janion elmélete szerint² a romantika nem lezárt korszak a lengyel kultúra történetében, hanem a 20. században is volt három nagy hulláma a két világháború alatt, majd 1980–81-ben is. A következőképpen írja le Miłosz a második hullámot: a háborús sokk hatására a legtöbb lengyel mentálisan visszatért a 19. századba, „és berendezkedett a jól ismert automatizmusok világában”. Nehéz észrevenni a nemzeti tragédiában a „véres bohózati elemeket”, nehéz megőrizni az írói távolságtartást, „mert talán csak szörnyetegek képesek belátni, hogy értelmük és megfigyelőképességük hamisságot talál a régi gesztusok ismétlésében, még akkor is, ha egy megalázott és üldözött közösség viselkedik így”³.

Andrzejewski íróként és erkölcsi lényként is kiállta a háború próbatételét. Akárcsak Miłosznak, neki sem volt ehhez szüksége arra, hogy visszameneküljön a romantikus mitológiába. A háború első éveiben írt novellákban Joseph Conradhoz hasonlóan a tragikus erkölcsi konfliktusokat helyezi a középpontba. Miłoszsal együtt aktívan részt vesz a földalatti irodalmi életben, az illegális kiadás és terjesztés olyan formáit használják, amelyek a szamizdatkorszakban élednek újjá. Emellett a londoni kormány delegatúrájának is dolgozik, az íróknak nyújtott anyagi támogatás elosztásával foglalkozik. Nem hős ellenállóként, hanem ironikus civilként viselkedik. 1942–

¹ Andrzejewski, Jerzy: *Miazga*. Oprac. Anna Synoradzka-Demadre. Wrocław, 2002, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. VIII. o. (Biblioteka narodowa). Nagy hasznát vettem a kiadást készítő Anna Synoradzka-Demadre kismonográfiával felérő előszavának.

² Janion, Maria: A romantikus paradigma alkonya. Ford. Pálfalvi Lajos. *Magyar Lettre Internationale*, 1997/26. sz. 19–21. o.

³ Miłosz, Czesław: *Családias Európa*. Ford. Bojtár E. et al. Pozsony, 2011, Kalligram, 136–137. o.

43-ban színvonalas levélesszéket váltanak Miłoszsal,⁴ a háború végén pedig előtérbe kerül a groteszk, mert csalódik a földalatti államban, amelynek mintha már nem lenne racionális stratégiája a változó erőviszonyok között. Más íróknak évtizedekre volt szükségük ahhoz, hogy – utólagos történelmi tapasztalatok birtokában – megírják az ellenállást demitologizáló műveiket, de Andrzejewski már akkor megjelenítette a német megszállás alá került Varsó abszurd hétköznapjait, „a hiteltelen pózok és az álhazafias gesztusok bizarr színpadát”⁵

A háború után elismert íróként igen sokat jelent a kommunistáknak, akik a nagy neveket maguk mellé állítva próbálják csökkenteni azt a távolságot, amely elválasztja őket a társadalomtól. Kezdetben mintha Andrzejewski és Miłosz is ugyanarra tartana (együtt akarnak forgatókönyvet írni Władysław Szpilman háborús viszontagságairól *A varsói Robinson* címmel, de ezt meghíúsítja a cenzúra). Miłosz azonban nem járja végig ezt az utat, 1951-ben emigrál, majd hamarosan gyilkos pamfletet ír volt barátjáról *Alfa avagy a moralista* címmel, melyet *A rabul ejtett értelem* egyik fejezeteként az egész világ megismer. Andrzejewski viszont megírja leghíresebb művét, a *Hamu és gyémánt* című regényét, amely még akkor is kötelező olvasmány marad, amikor a szerzőt már üldözik, betiltják, ő pedig diszkréten megpróbál visszatérni a katolikus egyházhoz. De a teljes behódolás és az írói önfelszámolás még csak eztán jön. Több kötet sztálinista publicisztika gyűlik össze, az író pedig alig tudja összeszámolni, hányféle funkciót tölt be egyszerre.

Nem érdemes hosszasan időzni ennél a terméketlen korszakánál, inkább nézzük meg, hol volt a szerzői önértelmezés szerint az a mélypont, az az összeomlás, ahonnan ismét elindult felfelé. Andrzejewski azt az epizódot emeli ki, amikor 1952. november 17-én beszédet mond az Írószövetség székházában a Maria Dąbrowska tiszteletére tartott ünnepségen. Beszéd közben azt látja, hogy ketten összesúgnak, mintha helytelenítenének valamit, ő pedig rémületében elájul. Így írja le az esetet naplójában, amelyből átemelte ezt a részletet a *Pempő* című regényébe:

Nem vagyok jó szónok, ezért, mint mindig, amikor meg kell szólalni a nyilvánosság előtt, most is megírtam előre a beszédemet. Nem lehetett hosszú: négy-öt oldal. Eleinte minden jól ment. Abban a pillanatban kezdődött a katasztrófa, amikor egyszer csak fölemeltem a tekintetemet a szónoki emelvényen heverő lapokról, és észrevettem, hogy az első sorban egymás mellett ülő Janina B., a pártalapszervezet titkára és a KB művelődési osztályát vezető Paweł H. összehajol, és suttognak valamit. Te jó Isten, hányféle megjegyzést tehetek egymásnak! Nekem viszont rögtön olyan érzésem volt, nem! ez bizonyosság, teljesen biztos voltam abban, hogy a szövegben, amelyet felolvasok, lenniük kellett valamiféle helytelen kitételeknek, és csak ezeket,

⁴ Ezt az anyagot csak 1996-ban adta ki Miłosz a háború alatt készült esszéivel együtt *A modern kor legendái* című kötetben, amely hamarosan magyar fordításban is megjelenik.

⁵ Andrzejewski 2002, XV.

kizárólag ezeket kommentálhatták az éber pedagógusok és nevelők. Esküszöm, nem gondoltam akkor arra, hogy árthat nekem politikai értelemben az ideológiai vétség. Nem gondoltam a közszereplői pozícióra és az esetleges következményekre. Kezdetből fogva a szentségtörés kifejezés járt az eszemben. Igen, akkor úgy is éreztem, ez csakis az lehet. Nem tudtam rájönni arra, hogy mit vétettem, de abban biztos voltam, hogy hibát követtem el. Szörnyű volt. Talán soha életemben nem éltem át hasonlóan tömény borzalmat. És ezért kezdett kiszállni a vér a fejemből, éreztem, hogy elsápadok, ledermedek, hideg veríték ütött ki a homlokomon, még hallottam a saját hangomat, de egyre halkabban és távolabbról, egyre idegenebbül csengett, már nem is az én hangom volt, megkaptam a jogos büntetésemért, mert megsértettem a szentséges tabut.⁶

Innen kellett újra felépítenie magát, ez pedig olyan jól sikerült, hogy hamarosan a pályája legeredményesebb szakaszába lépett. Részt vett a lengyel értelmiség anti-sztálinista küzdelmében, amikor pedig a hatalom kezdte visszavonni az 1956-ban tett engedményeket, szembefordult vele. 1957-ben kilépett a pártból, mert a korábbi ígéretek megszegve nem engedélyezték, hogy *Europa* címmel világirodalmi folyóiratot indítsanak. Ekkor kezdett együttműködni Andrzej Wajdával, ennek köszönhetően a feljavított *Hamu és gyémánt* a lengyel filmiskola alapműve lett, ez pedig Andrzejewski írói presztízsét is növelte. Bár 1956 nem hozott szabadulást, az irodalmi elit legaktívabb része számára a kommunista ideológiával való szakítást jelentette, és valamiféle irodalmi leszámolásra ösztönzött. Ennek jegyében írta Andrzejewski két tragikus regényét – *Sötétség borítja a földet*, *A paradicsom kapui* –, melyben a vallási fanatizmus példáján mutatja be az ideológiai elvakultság pusztító hatását. Ilyen mélységek után hirtelen könnyedebb hangvételre váltott, és hosszabb párizsi tartózkodás után megírta *Jó, hegyeken szökellve* címmel Párizsban játszódó bennfentes művészregényét, melynek hőstét az idős Picassóról mintázta (a *Pempő* egyik naplószerű részében említi is, hogy megkapta a regény magyar kiadását).

Mint a regényterv alakulásában fontos szerepet játszó Antoni Libera írja róla: 1963-ban a csúcson volt az elegáns öszes úr, az anyagilag független világotudató, aki közeli kapcsolatban áll a tragikus lengyel történelemmel, de Párizsban is otthonosan mozog; könnyed és ironikus, de nem hiányzik belőle a tragikus mélység. Ráadásul a jó oldalon áll: aláírta a 34-ek levelét (melyben a szellemi elit tiltakozott a cenzúra ellen), független volt, de még nem üldözött.⁷ Innen próbált még följebb lépni, létrehozva opus magnumát, a legkorszerűbb nagyregényt, amely betetőzi a lengyel regény fejlődését, és impozáns panorámában mutatja be a 20. századi lengyel történelmet és a jelent.

⁶ Andrzejewski 2002, 679. o.

⁷ Libera, Antoni: Az elmaradt menyegző. Ford. Mihályi Zsuzsa. *Európai kulturális füzetek*, 2007/23. sz. 62–71. o.

Andrzejewski a regény előtörténetét is vázolta a *Pempő*ben, de ezt interpretálandó önkommentárnak, nem pedig forrásértékű információnak kell tekintenünk. Anna Synoradzka-Demadre szerint nem 1963-ban, hanem 1960-ban kezd körvonalazódni az ötlet (erről tanúskodnak az író kiadatlan naplójegyzetei). Ekkor jelent meg lengyelül a *Doktor Faustus*, innen vette azt az ötletet, hogy terjedelmes monográfiát ír egy fiktív művészről, egy kortárs lengyel íróról. A barátja mondja el a történetét (nálá vannak a jegyzetei, a levelei és a visszaemlékezései). Érdekesen mossa össze a biográfizmust és az autobiográfizmust: a fiktívnek mutatott hősnek kulcsfontosságú ön-életrajzi vonásai vannak (még az életműve is hasonló), a szorgos krónikás viszont fiktív alak. Előlegezve a végkifejletet: a *Pempő* lett volna a lengyel *Doktor Faustus*, de így nem valósult meg, a romjaiból azonban lett valami, amit nem lehetett előre látni: komponált káosz (az első lengyel posztmodern regény) vagy írói kudarc. De hátha épp az eredeti terv kudarcából lehetne valami nagyot létrehozni. 1970-ben elkészült a mű, de mintha a kudarcból való építkezés is kudarcot vallott volna. Elmaradt a nagy siker, de tanulság így is van bőven.

1962-ben kereste meg az író Andrzej Wajda azzal az ötlettel, hogy filmet készítené Wyspiański *Menyegzőjéből*, amelyhez Andrzejewski írhatná a forgatókönyvet. Modernizált adaptációban gondolkodott, megőrizve az eredeti mű költői szövegét. Andrzejewski előállt azzal az elképzeléssel, hogy egy magas rangú pártfunkcionárius fia vehetné feleségül a Mazowsze népi együttes táncosnőjét (mintha Pawlikowski *Hiddegháború* című filmjét előlegezte volna ezzel). Wajda addig lelkesedett az ötletért, amíg Andrzejewski le nem akarta cserélni Wyspiański szövegét a sajátjára. Miután a nyakán maradt az ötlet, úgy gondolta, viszi ezt is az új regénybe. Bármilyen egyszerűnek is látszik a két terv összehozása, három év telt el, írói válságokkal és alkoholproblémákkal nehezítve, mire megszületett az új változat: az önmagáról mintázott író, a megvalósulatlan művészregény hőse is hivatalos a lakodalomba.⁸

1966 őszén jelentek meg végre az első részletek a *Kortárshoz* hasonló szerepet betöltő *Twórczość* című folyóiratban, és rögtön meg is kezdődött a megíratlan remekmű kanonizálása: ez az iróniával színezett realista próza diadala, melyben a groteszk és szatirikus elemek mellett vannak lírai és emelkedett részek is. A legvérmesebb olvasók már látni vélték a háború utáni Lengyelország nagy szintézisét, benne az író önarcképével. Már azon törték a fejüket, hogyan értelmezik át az el nem készült nagyregény ismeretében az egész életművet: végre elkészül az új, kompromisszumoktól mentes *Hamu és gyémánt*, érvénytelenítve a régit, de már benne lesz az is, amit *A paradicsom kapuiban* írt meg, parabolák és történelmi jelmezek áttétele nélkül, lírai-személyes változatban. Vagyis egy nagy író végre képes megteremtteni a nemzeti-társadalmi és az egyéni-egzisztenciális problematika egyensúlyát.

A menyegző motívuma különösen alkalmas erre, hisz a romantika óta állandóan jelen van, ezzel is alátámasztva azt a felfogást, mely szerint a modern lengyel irodalom

⁸ Vö. Andrzejewski 2002, XXXI–XXXVII. o.

a romantikus hagyomány folyamatos átértelmezéséből születik. Ezt minden nemzedék elvégzi úgy, hogy visszamegy az ősszövegekig, de reagál arra is, amit az előtte járó nemzedékek műveltek velük. A menyegző a *Pan Tadeusz*, a nemzeti eposz záró jelenetére vezethető vissza: a nemes ifjú teljesítette a haza iránti kötelességét, bizonyította, hogy nincs híján a lovagi erényeknek, így már méltó arra, hogy oltár elé vezethesse Zosiát, a dámát. Ez a séma ismétlődik lebutított változatban Sienkiewicz regényeiben, így minden lengyel öntudatlanul elsajátítja már a gyermekkori olvasmányjaiból. Ez tér vissza Wyspiański *Menyegző* című drámájában (melyben a nemzeti érdekegyeztetés az értelmiség és a parasztság szövetségében látszik megvalósulni), de Gombrowicznál, az *Esküvőben* már nem jutunk el ideig, ahogy a hatvanas évek megvalósult és megvalósulatlan remekműveiben, Mrozek *Tangójában* és Andrzejewski *Pempőjében* sem.

Ha így próbáljuk olvasni a *Hamu és gyémántot*, akkor az okozza a főszereplő tragédiáját, hogy rosszul alkalmazza a sémát. Igaza tudatában harcol a kommunisták ellen, és már a hősnak járó jutalmat is megkapja, mégis meg kell halnia, mert a kommunisták Lengyelország jótevői, nem pedig ellenségei. A *Pempő* fő motívuma az elmaradt esküvő, ezért erre még külön ki kell térnünk, de van itt egy mellékszál, amellyel már Gombrowicz is jól összezavarta ezt a sémát a *Transz-Atlantikban*: a nemzeti mitológiával összeegyeztethetetlen homoszexualitás.

Andrzejewski látszólag álcázza alteregója homoszexualitását, hisz a kései nagy szerelme egy fiatal nő, de a műbe iktatott naplórészletekből megtudjuk, kit helyettesít. A megjelenés idején a lengyel irodalom kritikusai még nem nagyon figyeltek a testiség ilyen ábrázolására. A következő naplórészletben nem a fiktív nőalakról, hanem Andrzejewski volt szeretőjéről olvashatunk, aki néhány év elteltével „triviálisabb” lett: „fiatal és szép fiúkként maradtak meg az emlékezetemben, igaz, amikor észrevettem őket, első pillantásra mintha teljesen ismeretlenek lettek volna, és jól meg kellett néznem őket, hogy az elhízott kopasz férfiban és a petyhüdt arcú alakban fölismerjem egykori testük alig észrevehető, eltorzult nyomait.”⁹

A *Pempőben* olyan esküvőre készülnek, amelynek semmi köze a sienkiewiczzi sé mához vagy a nemzeti érdekegyeztetéshez. A helyszín egy Varsó környéki 18. századi kastély, ahol a hatalmi elit és a művészvilág is idegenül mozog. A menyasszony kezdő színésznő, egy vezető beosztásban lévő pártember lánya, aki arra számít, hogy beindul a karrierje (megkapja Lady Macbeth szerepét), ha hozzámegegy a középkorú sztárhoz, egy művelt és intelligens, de kicsit romlott és cinikus férfihoz. Andrzejewski szerint itt tartott akkor a lengyel értelmiség, hosszú küzdelem után: behódolt a sztálinizmusnak, majd szembefordult vele '56-ban, aztán megint megbékélt a rendszerrel (kommunikáció, dekommunikáció, rekommunikáció). Ha megvalósulna az esküvő, egymásra találna a kulturális és a hatalmi elit, vagyis a lengyel szellemi elit hosszas

⁹ Andrzejewski 2002, 426. o. A testi mimézisről lásd Штейнбук, Фелікс Маратович: *Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ, 2007, Педагогічна преса.

vívódás után kész lesújtó kompromisszumot kötni a megvetett hatalommal. Igaz, a pártelit lenézi a művészvilágot, de bármilyen gőgös is, mégiscsak jobbágykomplexusa van, és a szalonon keresztül akar tekintélyt szerezni.

Mivel az esküvő elmarad (bár megtartják az előre megszervezett mulatságot), kulcskérdéssé válik, hogy miként lehet elmesélni azt, ami a fikció rendje szerint sem történik meg. Bizonyos epizódokat el lehet mesélni úgy, ahogy megtörténhettek volna, illetve be lehet mutatni azt, hogy milyen véletlenek miatt maradtak el, és mi történik helyettük. Ez tovább bonyolítja a fikció problémáit, hisz az ábrázolt világ nemcsak konvencionális, hanem feltételes is. De a poétikai problémák mellett a külső körülmények is ellehetetlenítik a munkát. Andrzejewski nemcsak írói válsággal küszködik, hanem elvonókúrára kényszerül, ráadásul Stuttgartban feltörik az autóját, elveszik a *Pempő* kézírata.

1968-ban tiltakozik a csehszlovákiai bevonulás ellen, ezért publikációs tilalommal sújtják, válaszul a legfontosabb lengyel emigráns kiadónál jelenteti meg a *Fellebbezés* című regényét. Vagyis néhány hónap alatt véget ér a hatvanas évek kis stabilizációnak nevezett időszak, így aktualitását veszti a szerző diagnózisa is, amely a rossz kompromisszumokra épülő egyensúly kilátástalanságát mutatta be. Mintha már be is következett volna a látnoki erővel megjövendölt katasztrófa. Mindez így együtt arra készítette Andrzejewskit, hogy menthetetlennek ítélje ambiciózus regénytervét.

A tizennyolc éves Antoni Libera irodalmi mitológiák megszállottjaként járja a folyóiratban megjelent részletek helyszíneit abban a városban, ahol emléktábla tudatja, hol lakott Wokulski, Prus *A bábu* című regényének főszereplője. 1969 tavaszán, egyetemistaként levélben gratulál Andrzejewskinek bátor ellenzéki kiállásáért. A Bristol szálló bárjában közli vele a mester, hogy nem fejezi be a művet, túlnőtt rajta a világ. De Libera pont a befejezetlenség elvében lát újabb esélyt. Évfolyamdolgozatban fejti ki a nézeteit a tudatosan kreált formátlanságról Fellini *Nyolc és fél* című filmje kapcsán, ezt el is küldi Andrzejewskinek. Olyan meggyőzőnek találja az író, hogy áthelyezi a cselekményt 1969-be, beleírja a regénybe Liberát, közli a levelét, sőt megkéri arra, hogy írjon tanulmányt az alterego, Adam Nagórski *Az utolsó óra* című, Leonardo da Vinci haláláról szóló művéről (foglalja össze a cselekményt, fejtse ki a problematikát, vesse össze a szerző más műveivel, végül dolgozza ki a portróját). Bármilyen izgalmas feladat volt ez a megíratlan könyvek szakértőjének kinevezett egyetemista számára, amikor 1970-ben megkapta a befejezett mű gépiratát, sekélyesnek, kiábrándítóan találta a végeredményt. Valóban hozzásegítette ötletével Andrzejewskit ahhoz, hogy befejezze a művét, még bele is került a regénybe, de így sem lett belőle remekmű.

Lehetett volna azonban rövid életű irodalmi szenzáció, de túl sokáig hitegette egy varsói kiadó a szerzőt azzal, hogy elviselhető cenzurális beavatkozásokkal megjelenhet a mű, amikor pedig világhosszá vált, hogy mégsem, Andrzejewski érthetetlen módon a megcsontított változatot kínálta – hiába – az emigráns kiadónak. Egy szamizdat (1979) és egy cenzúrázott (1981) kiadás után Londonban jelent meg a teljes szöveg (1992). Kiadták még szerbül (*Zrdruzgotina*, Sarajevo, 1986) és franciául is (*La pulpe*, Paris, 1989).

A magyar irodalom szempontjából talán a mű öntükröző jellege a legérdekesebb. Az 1970-es évek végén nagy feltűnést keltett Esterházy Péter *Termelési-regénye*, ezt vizsgálta Szegedy-Maszák Mihály „*A regény, amint írja önmagát*” című emlékezetes tanulmányában.¹⁰ Sok kritikus gondolta úgy, hogy nagy fordulatot hozott ez az önreflexív próza, sokféleképpen próbálták leírni az elkülönített, de lábjegyzetes formában mégis összemossott két rész viszonyát. Ha a lengyel terminológiát próbáljuk alkalmazni erre, tökéletesen illik az öntükröző műre az *autotematizmus*. A lengyel kritika ezt olyan művekre alkalmazta, már a két világháború között, mint Karol Irzykowski *Paluba* (Fajankó, 1903) vagy Ferdynand Goetel *Napról napra* című, 1933-ban magyarul is megjelent regénye.

A posztkoloniális kritika lengyel művelője, Bogusław Bakula tágabb kontextusba helyezi a jelenséget. „A kolonizáltak önreflexiója” főként azt a célt szolgálja, hogy létrehozza a „kisebb függőség szféráit”, ahol akár a koloniális ideológiával is vitába lehet szállni. 1956 és 1981 között a lengyel írók is az „enyhébb rabság” állapotába kerülhettek, ha „a valóságtól az önreflexió és az öntükröző írás felé” fordultak. Akkoriban igen elterjedt volt az a módszer, amely „az anyagra, az alkotás folyamatára, a művészre, a befogadóra, a dialógus mechanizmusaira koncentrál”. Így elegánsan, korszerű eszközökkel semlegesíthették a propaganda tartalmait. Bakula szerint már a romantika kora óta megfigyelhető a lengyel kultúrában az öntükröző formák divatja, mert „így próbálták kivédeni azt, hogy közvetlenül hassanak a kolonizált tartalmak (vagyis általában a propaganda) a mű lényegére, másrészt pedig így megtarthatták ezeket a művészi elemzés tárgyaiként” – erre Andrzejewski *Pempő* című regényét hozza fel igen jellemző példaként.

Az önreflexió „azt a vágyat fejezi ki, hogy mélyüljön el a kolonizált társadalom önismerete”, lehetővé teszi azt, hogy távolságtartással tekintsünk gyarmati létünkre. Ugyanakkor ezt a jelenséget is a kolonizált kultúra kényszeríti ki, hisz a „szabad világban az önreflexió és az öntükröző mű, amely a kommunista Lengyelországban a művészi parván egyik formájaként védte az alkotót a propagandisztikus valóságkép nyomulásától, metaművészetté alakul át, melynek egész más feladatai vannak, másfajta megismeréshez vezet”. Bakula szerint az önreflexió erősödése ugyanúgy jellemző ezekre a viszonyokra, mint másutt a Homi Bhabha által leírt mimikri vagy álcázás. Ebből az a végső tanulság kínálkozik, hogy „még a kolonizált kultúrák is ki tudják alakítani a homeosztázis mechanizmusait, amelyek megakadályozzák a teljes lezüllesztést, de ez nem jelenti azt, hogy képesek önmaguk teljes átalakítására.”¹¹

¹⁰ Szegedy-Maszák Mihály: „A regény, amint írja önmagát.” Esterházy Péter: *Termelési-regény*. In uő: „*A regény, amint írja önmagát. Elbeszélő művek vizsgálata*. Budapest, 1980, Tankönyvkiadó, 226–237. o.

¹¹ Bakula, Bogusław: Lengyelország posztkoloniális szempontból. A nemzeti viktimológia és a hegemonizmus között. Ford. Pálfalvi Lajos. In Kocsis Adrienn, Pálfalvi Lajos (összeáll.): *Távolodhatunk-e a birodalomtól. Posztkolonializmus a lengyel irodalomtudományban*. H. n., 2018, Rézsong, 112–114. o.

MODERNSÉG, KÁNON,
KOMPARATIVITÁS



MODERNISM, CANON,
COMPARATIVITY

KOVÁCS GÁBOR

KÁNONOK KONFLIKTUSA A REGÉNYBEN

*A saját szöveghagyományát megteremtő mű
(Gárdonyi Géza: A láthatatlan ember)¹*

Gárdonyi Géza, mielőtt még 1901. június 27-étől kezdve folytatásokban megjelentette volna *A láthatatlan ember* című regényét a *Budapesti Hírlap*ban, ugyanitt április 7-én közölte az *Igazítások Attila történetén* című cikkét. Gárdonyi Józseftől tudjuk,² hogy édesapja naplójában feljegyezte a regényírás kezdetét: 1900. október 18. A további feljegyzések szerint Munkácsy Mihály 1900. május 9-i grandiózus temetése juttatja eszébe újra azt a majd egy évtizeddel korábban felmerült ötletét, hogy Attila legendás temetését meg kellene írni, vagy körképként meg kellene festeni.³ Az 1900. április 14-étől november 12-éig nyitva tartó párizsi világkiállításra vezető útja során Gárdonyi felkeresi az egykori Catalaunum térségét is, hogy szemügyre vegye Attila csatájának helyszínét.⁴ S csak ezután áll neki október 18-án a regényírásnak a *Szerellem rabszolgái* munkacímmel. Persze már korábról is voltak vázlatok *A hun leány és Napenyészet* címmel.⁵ Állítólag a *Szerellem rabszolgái* címet végül is azért vetette el, mert túl jókaisnak érezte.⁶ Kisebb-nagyobb megszakításokkal 1901. június 6-áig tart az írásfolyamat. Február elején több okból is megakad a munkában – úgy tűnik, hogy a regény nagy csatajelenetének, a catalaunumi ütközetnek a megírásával sokat bajlódik. A későbbi kiadások során is itt javít a legtöbbet a szövegen.⁷ A feljegyzések szerint Gárdonyinak két problémája merült fel. Az egyik egy történelmi kérdés: ki

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült, illetve a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj keretében megvalósuló *Gárdonyi Géza prózapoétikái* című önálló kutatás eredménye.

² Gárdonyi József: *Az élő Gárdonyi II.* Budapest, 1934, Dante, 81–91. o.

³ Z. Szalai Sándor: *Gárdonyi műhelyében.* Budapest, 1970, Magvető (*Elvek és utak* sorozat), 168–169. o.

⁴ Z. Szalai Sándor: *Gárdonyi Géza – alkotásai és vallomásai tükrében.* Budapest, 1977, Szépirodalmi, 168. o.

⁵ Kispéter András: *Gárdonyi Géza.* Budapest, 1970, Gondolat, 96–97. o.

⁶ Gárdonyi József 1934, 85. o.

⁷ Z. Szalai Sándor: *Gárdonyi nagy útja.* Budapest, 2013, Kairosz, 262. o.

is nyerte meg a catalaunumi csatát? A másik egy regénypoétikai probléma: hogyan helyezze el a perszonális elbeszélői funkcióval is felruházott főszereplőt, Zétát a csatajelenetben? Minden bizonnyal ez a kétosztatú kérdésfelvetés alapvetően befolyásolja a regény prózapoétikai karakterét.

1. A REGÉNYSZÓ SOKSZÓLAMÚSÁGA A LÁTHATATLAN EMBERBEN

A tárgyleíró szó funkciója a Gárdonyi-regényben

Az első kérdés (ki is nyerte meg a catalaunumi csatát?) a történelmi regény írástechnikai fogásainak középpontjába vezet be. Tehát nem is annyira a történelmi regény műfajának,⁸ mint inkább a történelmi források szavára irányuló prózaszöveg⁹ írástechnikájának problémakörébe. Az 1901. április 7-én közölt *Igazítások Attila történetén* című cikk tárja fel ennek a kérdésnek a lényegét. A cikk így kezdődik: „Attila történeteit forgatom. Egnéhány pontot találok bennük, amire fölhívom a magyar történetírók, tankönyvírók és történelem-tanítók figyelmét.”¹⁰ Ez az „Attila történeteit forgatom” kifejezés azt jelenti, hogy Gárdonyi összegyűjt és összehasonlító módszerrel elve kritikusan átolvass mindent, ami csak hozzáférhető Attilával kapcsolatban a kortárs Priszkosztól kezdve a legfrissebb francia és magyar kutatásokig. Ennek alapján ír egy részletes cikket arról a három kérdésről, hogy (1) hol lakhatott a Kárpát-medencén belül Attila, (2) vajon ellentmondás van-e abban, hogy az egyik hitelesnek tűnő forrás szerint fatányérból, a másik szerint aranytányérből evett, s (3) hogyan is zajlott le a catalaunumi ütközet, s a közvetlen utána kivitelezett megtámadása Rómának. Persze a tanulmány még további részleteket is tartalmaz. De talán ennyi kérdés és probléma felidézése is elég ahhoz, hogy lássuk: a regényírás munkafolyamata közben megfogalmazódó cikk nyilvánvalóan mutat rá arra, milyen is volt a mű írástechnikájának egyik alapvető konstrukciós elve. Gárdonyi alaposan kiválogatott és részletesen feldolgozott történettudományi jegyzetanyagot és népi

⁸ A *láthatatlan ember* történelmi regényi műfajiságáról részletesebben lásd Z. Szalai Sándor: *Sors és történelem. Tanulmányok Gárdonyi Gézaról*. Miskolc, 2001, Felsőmagyarország, 39–41. o.

⁹ Az „irányul” kifejezés egy bahtyini terminus, amelynek segítségével el lehet különíteni a hétköznapi megnyilatkozás szavának működésmódját a művészi próza szavának működésétől: ahogy Bahtyin írja (*A szó a regényben* című programtanulmányában), a hétköznapi megnyilatkozás szava a tárgyra irányul, a regény szava pedig mindig másik szóra irányul (szó a szóról). Vö. Bahtyin, Mihail: *A tett filozófiája. A szó a regényben*. Szerk. Szergej Bocsarov, ford. Patkós Éva és S. Horváth Géza. Budapest, 2007, Gond-Cura/Osiris.

¹⁰ Gárdonyi Géza: *Igazítások Attila történetén*. In Z. Szalai Sándor, Tóth Gyula (szerk.): *Tükörképeim. Önéletírások, karcolatok, esszék*. Budapest, 1965, Szépirodalmi, 624–635. o.

hagyománygyűjteményt állít össze, amit megállás nélkül szem előtt tart akkor, amikor kidolgozza a regény történelmiként felsejlő világának részleteit. Gárdonyi József visszaemlékezése szerint édesapja a későbbiekben így nyilatkozik erről a megterhelő munkaformáról: „az adatgyűjtés és az adatok regénnyé öntése anyagilag és szellemileg is nagy áldozatot kívánt tőle. Meg is írja naplójában: »ha tetszik, ha nem, én többé aligha vállalkozom ilyen alapon regénycsinálásra. Gazdag embernek való mulatság az ilyen.«”¹¹ Mindazonáltal úgy tűnik, hogy *A láthatatlan ember* prózanyelve leíró-részletező részeinek írástechnikáját mindenekelőtt a történelmi forrásanyag adathalmazának egységes világgá építése vezérli. A mű talán csak ennyiben történelmi regény, de ennyiben mindenféleképpen az. Szegedy-Maszák Mihálynak a történelmi regényekkel kapcsolatos egyik észrevétele, miszerint „számottevő részüknek cselekménye valamely ostrom vagy csata köré szerveződik”,¹² teljesen igaz Gárdonyi művére. *A láthatatlan ember* is egy nagy jelentőségű ütközet köré épül, de valójában *nem is annyira a cselekmény, mint inkább a részletes világleírás tekintetében*. Gárdonyi regényének szavai a leíró szöveghelyeken a *történetírók szavaira irányul*, s így részben magán viseli a történelmi regény kánonjának bizonyos írástechnikai jegyeit. E regény esetében nem a cselekményszöveg mutat történelmi regényi karaktert. Elsősorban a részletezés prózanyelvének szövegelőállító mechanizmusában dominál a történelmi forrásszövegek szavai visszaadásának írástechnikája. Azonban nem csak ez irányítja *A láthatatlan ember* szövegelőállító eljárásait.

A cselekményképző szó funkciója a Gárdonyi-regényben

Ahogy említettem már, Gárdonyinak azzal is meg kellett küzdenie a csatajelenet felépítése során, hogy olykor a népszínművek fantáziájával¹³ kiegészített történelmi adatok közé hogyan helyezze el a személyes elbeszélői funkcióval is felruházott főszereplőt, Zétát. Ez máskülönben mindegyik történelminek nevezett Gárdonyi-regénynek a központi poétikai dilemmája. Ezekben a művekben a *leíró részeket* (jórészt) a történelmi források szavai uralják. A *cselekményt* azonban mindig egy partikulárisnak tűnő figura köré szervezi az író: az *Egri csillagok* középpontjában nem Dobó, hanem Bornemissza Gergely, *A láthatatlan ember* centrumában nem Attila, hanem Zéta, az *Isten rabjai* fókuszában pedig nem Margit, hanem János fráter áll. Ezeknek a figuráknak pedig van egy közös vonásuk: mindannyian forrásszövegek szerzőiként azonosítható történetírók tanítványai a regény világában. Bornemissza Gergely a his-

¹¹ Gárdonyi József 1934, 47. o.

¹² Szegedy-Maszák Mihály: A történelmi elbeszélés létezési módja. In Sztár Katalin (szerk.): *Esemény és költészet. Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára*. Veszprém, 2014, Pannon Egyetem MFTK, (130–143.) 133. o. Illetve Szegedy-Maszák Mihály: A történelmi elbeszélés létezési módja. *Filológiai Közöny*, 2014/3. sz. (332–345.) 334. o.

¹³ Vö. Lipp Tamás: *Így élt Gárdonyi*. Budapest, 1989, Móra, 150–151. o.

tóriás énekszerző Tinódi Lantos Sebestyén tanítványa; Zéta a nagy történetírónak, Priszkosznak a tanítványa; János fráter pedig a Margitról először (latin nyelven) legendát író Marcellus fráter tanítványa. Ezekben a regényekben a *cselekményszöveg tekintetében* tehát a történelmi forrás már nem kiindulópont, hanem téma.¹⁴ A narráció úgy van kialakítva az imént megnevezett központi figurák körül, hogy a regény magának a históriás éneknek, a krónikának vagy a legendának a születését tárja fel. Gárdonyinál a „nagyregény” valójában nem más, mint a nyomtatás korszaka előtti, a magyarországi narratív írásművészet kialakulásának kezdeteiről tanúskodó eminens (kéz)írással¹⁵ elbeszélőnyelvek kialakulásának a kutatása, s ezáltal egyben a szépírás tanulása is. A történelminek nevezett regényeinek *cselekményképző szava* az írott elbeszélőszó eltérő formáinak születéséről szól; s egyben azt is igyekszik körüljárni, hogy milyen világszemlélet kötődik ezekhez az elbeszélőformákhoz (ti. a históriás énekhez, a krónikához és a legendához). Míg tehát Gárdonyi „nagyregényeiben” *a világot leíró szó* a történelmi források szavainak visszaadására irányul, addig a *cselekményképző szó* már a történelmet elbeszélő írásműfajok szavainak keletkezési körülményeit igyekszik feltárni. A leíró részekkel „szemben” a regényi narráció nem megismétli azt, amit a históriás ének, a krónika vagy a legenda mond, hanem azt mutatja meg a történetírók (kitalált) tanítványaként bevezetett központi figurák nézőpontján keresztül, hogy miként jönnek létre ezek az írásműfajok. Hogyan születik a (kéz)írással emlékezet szava? Ezt viszik színre Gárdonyi „nagyregényeinek” narratív eljárásai. A három regényben eltérő fokozatban, de közös ez a metapoétikai érdeklődés.

A személyes elbeszélő szó funkciója a Gárdonyi-regényben

A láthatatlan ember azonban egy különös helyet foglal el ebben a sorban, mert míg az *Egri csillagok* és az *Isten rabjai* egyes szám harmadik személyű narrátort alkalmaz,

¹⁴ Vö. Kovács Gábor: A szomorú és szelíd mosoly (Gárdonyi Géza: *Isten rabjai*). *Magyartanítás*, 2017/3–4. 20–35. o. Illetve Kovács Gábor: Szó és szöveg viszonya Gárdonyi prózájában. *Partitúra*, 2012/2. 35–52. o.

¹⁵ Gárdonyi személyes elbeszélőt alkalmazó, vagy éppen a személyes elbeszélésbe iktatott személyes elbeszéléssel élő későbbi műveiből (pl. *Az a Hatalmas Harmadik – 1902–1903*) nyilvánvalóan érzékelhetjük, hogy Gárdonyit kifejezetten foglalkoztatta az elbeszélő íráskészség kérdésének. Az élőszó művészetének és az írásművészetnek a határán álló kéziratos narratív elbeszélés műfaja (mint a regény által vizsgálható téma) azért lehet fontos Gárdonyi „nagyregényei” kapcsán, mert az írásnak mint újfajta jelképzésnek ebben a stádiumában lehet tetten érni az íráskészség szubjektumának kialakulását. Vö. Thienemann értelmezésével: „bármily szerény és burkolt formában történjék is a név említése vagy tudatos elhallgatása: az író neve már látható jele annak, hogy egy ember áll a [kéziratos] munka mögött mint annak szerzője és felelős létrehívója. A szóhasználat személytelen névtelenségéhez mérten a szerző individualizálódott.” Thienemann Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs, 1931, Danubia, 109. o.

addig a szóban forgó regény perszonális elbeszélőt. Ez pedig tovább bonyolítja a szövegszervezést. Merthogy így a regény nemcsak az 5. századi hadvezérre emlékezik, hanem a korszak egy másik óriási hatású figuráját is felidézi, a műfajteremtő Augustinust – pontosabban szólva a *Vallomások* írástechnikáját, a perszonális szövegmű eljárásait. Ahogy Kovács Árpád rámutatott, a perszonális elbeszélés nem arra törekszik, hogy a cselekvéseket összefűzve cselekményt alkosson, hanem hogy előállítsa a „cselekvés történetét”.¹⁶ Azért beszélhetünk egyáltalán perszonális aspektusról az egyes szám első személyű elbeszélések esetében, mert az ilyen diszkurzusban nem egy sztori, hanem egy olyan egyszeri cselekedet kerül a középpontba, amely magának a diszkurzus előállításának a késztetését teremti meg. Felmerül az életünkben egy olyan bonyolult és érthetetlen tett, amely nemcsak egy cselekvés a többi között, hanem olyan kiemelkedő bekövetkezés, amely (1) a cselekvőt kikökkenti és önmagával szembesíti, (2) arra készíti, hogy új módon mondja el hirtelen érthetlenné váló élettörténetét, (3) arra kényszeríti, hogy megpróbálja megjelölni ezt a meglepő jellegében nyelvtelen és névtelen tettet, s (4) mindeközben arra is sarkallja az íróvá váló cselekvőt, hogy diszkurzíve újraalkossa megragadhatatlanná váló szubjektivitását. Gárdonyi pontosan megjelöli mindezt regénye előszavában:

Kérdezzétek Konstantinápolyban: ki ismeri Zétát? Mindenki azt mondja: – Én is. [...] Könyvtárosa ő a császárnak, és barátja a jeles Priszkosznak. Bölcs és becsületes ember. A szíve arany. [...] Bizony mondom: nem ismer engem senki. [...] Öltem. Embert öltem, nem is egyet: százat. [...] Mindezt megírtam ebben a könyvemben, mintha gyógnék.¹⁷

A békés, keresztény, bölcs, becsületes és aranyszívű írnok, Zéta – öl. Száz (vagyis: sok) embert öl meg a catalaunumi ütközetben. Ez a tett egy minden érthető összefüggésen kívüli bekövetkezés Zéta életében. Éppen ezért ez az a cselekvés, amely saját történetének elbeszélésére készíti a főszereplőt. S miközben keresi a cselekedetére legjobban illeszkedő szót, illetve tettének esetlegesen felmérhető okait és következményeit, diszkurzíve előállítja azt a „láthatatlan személyt», aki ebben az értelemben a keletkezésben levő, de még artikuláció előtti, preverbális »jövendő szó« hordozójával azonos”.¹⁸ Vagyis létrehozza elbeszélésének *perszonális* karakterét. Nyilvánvaló, hogy a catalaunumi csata és annak kiadásról kiadásra bekövetkező kijavítása és módosítása elsősorban nem is azért fontos Gárdonyi számára, mert máskülönben

¹⁶ Vö. „A cselekvés története a végrehajtásnak a cselekvőre gyakorolt hatását (1.), a hatásban gyökerező indítékot (2.), azaz a mondásra való felszólítást, illetve a jelképzést, a megnevezést és ezzel a szemantikai újítást (3.) foglalja magában.” Kovács Árpád: *Prózamű és elbeszélés*. Budapest, 2010, Argumentum (*Diszkurzívák* sorozat 12.), 78. o.

¹⁷ Gárdonyi Géza: *A láthatatlan ember*. Budapest, 1966, Szépirodalmi, 5. o. (A továbbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

¹⁸ Kovács Árpád 2010, 107–108. o.

is tisztázatlanok a csata történelmi körülményei, hanem mert ebben az ütközetben tudja előállítani azt a cselekedetet, amely Zétát a perszonális elbeszélésre készíti.¹⁹ A catalaunumi csata hevére azért van szüksége a regénynek, hogy a belecsöppenő Zétát kiközökentse megszokott cselekvéssémáiból, olyan tettere kényszerítse, amely életét tekintve teljesen impertinens, s olyan körülményeket állítson elő, amely eltaszítja a szereplőt lételveitől – így sarkallva őt (a későbbiekben) az önszembesítő elbeszélésre. Úgy tűnhet a regény korábbi fejezeteiből, hogy Zéta átalakulásának kiindulópontja a szerelembe esés; azonban éppen a részletesen kidolgozott csatajelenetek mutatnak rá arra, hogy igazából a gyilkolás tette szembesíti a főszereplőt önmagával, s ezen keresztül kezdi értelmezni a szerelembe esés által okozott változásokat is. A gyilkolás érthetetlen tettének magyarázata felől próbálja Zéta megragadni a szerelmes ember érthetlenségét. Mindennek megfelelően merül fel a regénynek a főszereplő szempontjából felmérhető központi kérdése:

De miért is fekszek én itt vérben, döglovak és idegen halottak között, magam is talán reggelre halott? Mi hozott engem ide?

Szenvedni nagy célokért, vallásért, emberi nemzetért, tudományért – valami. De szenvedni egy macskáért, egy nőnemű hun gyermekért, aki oly műveletlen, hogy az ábécét sem ismeri; olyan barbár, hogy szalonnát eszik reggelire, és aki még csak jókedvében sem néz rám szeretőn...

Minek tanultam én filozófiát, logikát és mindenféle *-ikát*, *-riát* és *-tiát*, elég lett volna tanulnom egy *iát!* (232–233. o.)

A Zéta számára felmérhetetlen tett (ti. a gyilkolás és motivációi) megnevezésére és elmondására irányuló perszonális elbeszélés írástechnikája vezérli a regénysztori fikatív (Attilát már nem érintő) aspektusainak cselekményképző eljárásrendjét, s *részben* nyelvalkotó fogásait is. Azért állítom, hogy csak *részben* irányítja a szöveg nyelvalkotó fogásait, mert akkor, amikor Zéta eljut a kritikus cselekedet elmondásáig, vagyis a catalaunumi ütközetben bekövetkező létesemény megnevezéséig, hirtelen felmerül a történelmi regény és a perszonális elbeszélés írástechnikáján kívül egy harmadik regényi prózaforma. Pillantsunk hát bele a catalaunumi ütközetbe!

¹⁹ Éppen ezért nem értek egyet azokkal az értelmezésekkel, amelyek szerint a catalaunumi csatáról szóló fejezetek túl lennének írva. Vö. „a regény egyetlen, s alig-alig észrevehető szerkezeti hibája ugyanis az, hogy a katalaunumi (vagy ahogy Gárdonyi nevezi: katalauni) ütközet elmondása a kelletténél jobban távolít a cselekmény fő sodrától” (Z. Szalai 1970, 165. o.); „a csataleírás on többször, fölöslegesen javított és bővített, túlterhelve a regényszerkezetet” (Z. Szalai 2001, 45. o. illetve Z. Szalai 2013, 262. o.).

2. A REGÉNYNYELVEK KONFLIKTUSA A LÁTHATATLAN EMBERBEN

Zéta arról próbál beszámolni, hogyan lehetne visszaemlékezni arra a kaotikus tapasztalatra, amit az ütközetben harcosként átélt. A küzdelem önkívületéről, majd egy sebesülten végigkínlódott éjszakájáról, végül pedig a pestis okozta lázas állapotáról próbál számot adni. Nehéz kihívás ez Zéta számára, mert a többi fejezetben elmesélt élményekkel (a szerelembe esés történetével) ellentétben életének legfontosabb sorsfordító eseményéről, vagyis a gyilkossá válásról, a harcról, a sebesülésről és a betegségről nincsenek megbízható emlékei. Ezekben a napokban önérzékelése erősen eltorzul, mégis éppen az ekkor bekövetkező események készítenek a perszonális elbeszélés létrehozását. A csataleírás egy háborús észvesztésről szól. Az önkívületben tomboló alakokat egy csöppet sem kézenfekvő metaforával jeleníti meg Zéta: a csata eksztázisában az ember olyan, „mintha nem csak a szája ordítana, hanem az egész teste. Emberré változott ordítás! Csak gyötrelmes álomban teremthet ilyen alakot a beteg képzelődés” (225. o.). Az „emberré változott ordítás” kifejezés az öldöklő ember új jelölője, új metaforája a regényben. A csatakiáltásban és a gyilkolásban eltorzult arcesztus az ember kiismerhetetlenségének, az ember láthatatlanságának is a megfelelője lesz. Az önmagából kifordult emberek ezen tömegébe vegyül Zéta. A csata kezdete előtt így ír magáról: „Éreztem, hogy hideg vonul át rajtam. Mintha egy láthatatlan dögkutya nyalt volna az arcomra. Egyetlen gondolat áll az agyamban, áll szinte befagyottan, s az a gondolat: a halálodba indulsz!” (216. o.). Azután ez a láthatatlan indulat a csata első pillanatában fiziológiai reakcióvá változik át: „rajtam a halál hideg borzongása fut át. Izmain, mint a fölvozt íj, várják a feszült fölszabadulást” (220. o.). Az első ütközetben pedig már Zéta is a harc eksztázisába kerül: „aztán egyszer csak valami soha nem érzett erő van bennem. Az az ordítás körülöttem, a harag erejének ordítása, az erősít meg” (221. o.). Így válik ő maga is „emberré változott ordítássá”. De erről persze már nem tudósíthat hitelesen – hiszen, ahogy ő maga írja: „a dühtől elvakultan” (226. o.) csapódik a harcolók közé. S éppen azért kell létrehoznia a teljes perszonális elbeszélést, hogy valahogy körül tudja írni azt a tettet, mire végrehajtása közben vak volt. De itt nem áll meg a feldolgozhatatlannak tűnő eseménysor. Hasonló önkívülettel kell ugyanis Zétának szembesülnie akkor is, amikor már sebesülten egyedül marad. Legalább olyan fontos a kízó sebláz és a lassú „eszmélkedés” folyamatának leírására tett kísérlet, mint a harci eksztázis elhatalmasodásának részletezése. Hiszen éppen ez az a folyamat, amely során Zéta figurája végérvényesen más karaktert ölt magára.

A csata során dárdadófes éri, lezuhan a lováról, és elájul. Éjjel a csatatér közepén ébred fel, s sebei miatt kábulat torzítja el valóságérzékelését. Hol felébred, hol újra elájul. A haldoklók nyöszörgéséből egy újabb pokoli táj rajzolódik ki körülötte a „vaksötétben” (231. o.). A csatakiáltások és ordítások világából a haldoklók hörgésének világába lép át. Zéta immár nem egy „emberré változott ordítás”, hanem maga a „nyilálló fájdalom” (231, 236. o.). „Kínos kiáltások zürzavara a világ” (231. o.). S ez

a kínzó fájdalom a jobb térdéből sugárzik ki egész testére és tudatára – a térdén éri a dárdadófé. Immár nem az ordítás torzította arc helyzetesíti az embert; a térdseb lesz az új szinekdoché.

Vaksötétség. A harcmezőt mintha gyászlepellet födte volna be az ég.

Szomjazom.

A csatatéren egyre erősebb hangon hallatszik a sebesültek kiáltozása, nyöszörgése, valami különös zsbongása a fájdalomnak.

Itt egy frank, ott egy hun, amott egy alán hörög, nyög, rikolt. Kínos kiáltások zúr-zavara a világ.

Nagy erőfeszítéssel föltápáskodtam félig-meddig. Az egyik holttestet eltoltam a lóról.

Ki akartam mászni. De nyilalló fájdalmat éreztem a jobb térdemben.

Odanyúlok, hogy talán nyíl áll benne. Érzem, hogy a térdem véres, és hogy nagy nedves sebre tapintok.

Erre majdnem még egyszer elájultam. (231. o.)

Kis idő múlva éreztem, hogy a lábam szabadul. Minden erőmet összeszedve kapaszkodtam az egyik lónak a nyergébe, s nagy nehezen föl bírtam annyira emelkedni, hogy a ló tomporára hasalhattam. Jaj, de micsoda kín nyilallt a térdembe! [...]

Nehéz nyögésekkel szívogattam a fájdalmamat. [...]

Hogy a fájdalom megszűnt, ismét a térdemre tapogattam. Akkor éreztem, hogy amit én nagy sebnek tapogatok, nem egyéb aludt vérnél. A bőrkötés hiányzott. Egyszerre csak valami keménységre is rátapintok a térdemen, s arra végignyilall rajtam a kín megint.

Percek teltek belé, míg ezt a fájdalmat is elszürcsöltem. Azután megint lenyúltam a térdemhez, és akkor már igen óvatosan. Sok szisszel-jajjal kitapogattam végre, hogy a térdem csontjában egy eltörött lándzsahegy áll.

Ha kiránthatnám..., bizonyára elszűnne a kínja. (236. o.)

Föl akartam kelni, de megint belegyökemlett a kín a térdembe. Arra föleszméltem. A fájdalom kissé szünetelt. A könnyeimet is letöröltem. Ki kell jutnom innen akár-hogy is! [...]

Óvatosan körülmarkoltam a lándzsahegyet:

– Jézus, segíts!

Összeszorítottam szememet, fogamat, s kirántottam. (237–238. o.)

A térd fájdalma válik az új jelenlétmód jelévé. Minden életmozzanat a térdbe összpontosul. A szubjektum a térdfájdalomba helyeződik át, pontosabban szólva a térdfájdalom válik szubjektumképző erővé. Minden figyelem, minden cselekedett a térd-

fájdalomból indul ki, s ehhez tér vissza. Ez jelzi Zéta számára, hogy életben van, s ennek megszüntetése nyújthat esélyt arra, hogy továbbra is életben maradjon. Zéta egész éjjel a térdsebével küzd. Végül kirántja a sebből a dárdát. Újra elájul. Reggel pedig már arra ébred, hogyan szedik össze a sebesülteket. Rájön, hogy megmenekült.

Zéta ezután arról számol be, hogyan látták el sebeit. Attila meglátogatva katonáit elsétál mellette is, s mindenkit így biztat: „a sebetek dicsőségeitek” (243. o.). A regény ekkor egy újabb csapást mér Zétára. Pestises lesz. A láz miatt újra bódult állapotba kerül, s csak alig-alig fogja fel azt, hogy egy megáradt patak hogyan sodorja el a holttestekkel együtt. A lidérces álmoknak tűnő tapasztalatok után egy kolostorban tér magához. Csodával határos módon kigyógyul a pestisből, s lassan térdsebe is gyógyulni kezd. Ez a lábadozás azért is fontos, mert ekkor kezdi el Zéta először élőszóban kialakítani élettörténetét, pontosabban szólva annak a szerelemhez kötődő részét, merthogy Emőke, az elérhetetlen hun lány iránt táplált reménytelen szerelemben keresi gyilkossá válásának magyarázatát: „egyszer aztán elmondtam neki [az őt gyógyító Lupusz püspöknek] Emőkével való történetemet” (251. o.). Több hónapos lábadozás után visszatér Attila udvarába, ahol nagy örömmel fogadják a halottnak hitt fiút. A kíváncsi ismerősöknek újra elmondja történetét, de persze nem úgy, ahogy Lupusz püspöknek, merthogy hallgatnia kell szerelméről. Így fonódik tovább az elbeszélés, amely majd perszonális írásművé érik. Története élőszóbeli elmondásának második kísérlete kapcsán így foglalja össze Zéta különös élettapasztalatát: „a fél lábamat még akkor is sajoltam, különösen, ha sokat álltam vagy jártam. Még most is, ha az időjárás változik, bizony emlegeti a térdem Katalaun síkját” (268. o.). Az írás jelenét és a régmúlt (megértendő) léteseményt tehát a térdfájás köti össze. Úgy tűnik, végül is valamilyen sajátos úton-módon a homályos élményemlékekre kárhoztatott Zéta térde különösen élénk elbeszélő emlékezőkészségre tesz szert. Ráadásul olyan emlékezőtehetségre, amelyben a térdseb története és Emőke iránt érzett szerelmének története összefonódik.

Mindennek megírásához Gárdonyi regényének egy új nyelvre van szüksége; sem a krónika, sem a történelmi regény nyelve nem képes létrehozni ezt a perszonális elbeszélést. Természetesen a lovagregény hatalmas hatású hagyományától (sőt, talán a homéroszi eposzoktól) kezdve Walter Scott vagy Alexandre Dumas (kaland) regényeiig jó pár példát lehet találni arra, hogy a háborús sebesülés és a szerelem története miként fűzhető össze. Azonban konkrétan a *térdseb* és a szerelem összekapcsolódása már ritka szövegesemény. De nem példátlan. Az azonban meglepő, hogy mely regényekben fordul elő. S ez az összefüggés egy újfajta szövegképző eljárást iktat *A láthatatlan emberbe*. Jól ismerünk legalább egy vagy inkább két olyan elbeszélést a világirodalomból, amelyben a térdseb és a szerelem története összefonódik. Diderot *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című travesztív regénye, illetve a Diderot által nyíltan hivatkozott sterne-i *Tristram Shandy* VIII. könyvének 19–22. fejezete éppen ezt állítja elő. Úgy tűnik tehát, Gárdonyi meglepő módon a travesztív regény írástechnikájához folyamodik akkor, amikor a Zéta perszonális elbeszélését késztető

sorsfordító tettek és események érthetlenségét törekszik felmutatni. Sklovszkij egy helyen azt írja Diderot 1773-as könyvéről, hogy az „antiregény”, amely „a régi regénystruktúrák építőelemeinek elutasításából nő ki”, s „a belőle előlépő figurák nem fognak megfelelni elvárásainknak, nem olyanok, akiket korábbi kalandregényekből ismerhetünk”.²⁰ Ugyanúgy, ahogy Diderot regényében a szolga kiszorítja a gazdáját, s így nyer új perspektívát a prózamű, Gárdonyi regényében is a tanítvány-Zéta kitalált figurája kiszorítja a középpontból Priszkoszt és Attilát is. S ennek megfelelően a travesztív alapokból kiinduló perszonális elbeszélés is szembeszáll a történelmi regény perspektívájával.

Az angol regényben Trim és Toby nagybácsi rövid beszélgetésében a térdseb és a szerelem történetének igencsak sikamlós összefonódása azért fontos, hogy lehetlenné tegye „Bohémia királyáról és a hét várkastélyról szóló história” elmondását.²¹ Diderot mindezt Jakab és a gazdája végtelenségig nyújtott társalgásává terjeszti ki, amely során azonban már a térdseb és a szerelem ugyancsak sikamlós módon összefonódó történetének elbeszélése odázódik el lépten-nyomon. Jakab történetében már nem Bohémiának (Csehországnak), hanem a térdnek van históriája. A francia regényben számtalanszor ki van emelve az a meggyőződés, hogy mindenki élete meg van már írva valahol, azonban mivel „az élet csupa félreértés”, és mivel „annyi paradoxon hemzseg az ember koponyájában”,²² ez az életírás kibetűzhetlenné válik. Ezt az alaptételt demonstrálja azzal a könyv, hogy a véletlenül bekövetkező események, a félreértések és a paradoxonok által kitermelt digressziók tömege elmondhatatlanná és érthetlenné teszi a kijelölt „lényegét”, ti. a térdseb és a szerelem összefonódó történetét. A sok beekelődő esemény, epizód és egyéb elbeszélendő történet eredményeként Jakab gazdája, aki pedig már a mű legelejétől kezdve „magáénak érzi” Jakab szerelmének és térdének históriáját, sohasem fogja megismerni a nevezetes történetet.²³ S a mű végén a térdseb és a szerelem összefonódására kíváncsi olvasót is tovább tereli a szöveg implikált szerzője a *Tristram Shandy* felé.²⁴ A travesztív regény kánonja által létrehozott térdsebtörténet így egy olyan világirodalmi jeggyé válik, amely a történetmondás és az értelemalkotás nehézségeit jelöli.

No mármost, amikor Gárdonyi arra kárhóztatja Zétát, hogy a perszonális elbeszélést készítő tette, ti. a gyilkolás mellett átszenvedje a térdsebesülést is, akkor a

²⁰ Shklovsky, Viktor: *Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar*. Ford. Shushan Avagyan. Champaign–Dublin–London, 2011, Dalkey Archive Press, 441–442. o. Vö. még Viktor Sklovszkij: A szolga kiszorítja gazdáját. In uő: *A széppróza*. Ford. Lányi Sarolta. Budapest, 1963, Gondolat, 262–264. o.

²¹ Sterne, Laurence: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Ford. Határ Győző. Budapest, 1989, Európa, 600–609. o.

²² Diderot, Denis: *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*. Ford. Bartócz Ilona. Budapest, 1960, Európa, 50–51. o.

²³ Uo. 21.

²⁴ Vö. i. m. 245.

térdsebtörténet elmondásához hagyományosan hozzákapcsolódó travesztív regényírás-technikát idézi fel. Persze Gárdonyi a *történetképzés szintjén* kénytelen korlátozni a travesztív digresszió folyamatának eluralkodását, hiszen figyelembe kell vennie művének történelmi regényi és perszonális elbeszélési karakterét is. A történelmi regény (Gárdonyi tekintetében releváns) kánonja kevésbé engedékeny a narráció destruktívójával szemben. A perszonális elbeszélés már nem kerülheti ki az elbeszélőszerkezet töredékessé válását, de vallomásos jellegében mégiscsak a narratív identitás megképzésére és az érthetőségre, a központban álló kérdéses tettel való elszámolásra irányul. E két ok miatt Gárdonyi regényének narratív struktúráját (strukturáltságát) is valamiféle teleologikus rend uralja. Azonban a *szövegalkotás szintjén* a travesztív próza írásmódja működésbe lép, s deformálja a másik két íráselvet. Ugyanis *A láthatatlan ember* csakis a travesztív regény írástechnikai eljárásain keresztül juthat el a szöveg-szándék központi problémájához, ti. az ember láthatatlanságának demonstrálásához (s ezzel együtt a kiismerhetetlenség és az elbeszélés nehézségeinek felmutatásához).²⁵ A szövegmű a térd szereplői alakmássá alakításával (prózanyelvi metaforizálásával) és a térdtörténet középpontba helyezésével a travesztív regény módjára homályosítja és bizonytalanítja el a történelmi és a narratív identitás maradéktalan előállításának lehetőségét. Éppen ezért kiemelkedően fontosak a csatafejezetek, amelyek a térdsebre fókuszálva bevezetik a regény világába a vakság, az elvakultság, az eksztázis, az önkívület, a delírium, az elmezavar, a tudatkiesés és az emlékezés homályosságának kategóriáit.

*

Nyilvánvaló, hogy Zéta nem olvasta az Attila koráról szóló másfél ezer évnyi történelmi kutatás anyagát, nem olvassa Szent Ágoston *Vallomásait*, és nem forgatja Sterne vagy Diderot regényeit. Saját cselekvésének értelmét kereső perszonális elbeszélőnyelvébe a regény mégis belopja a történelmi források korszakleíró szavait, a *Vallomások* diszkurzív rendjét, illetve a travesztív regénynek a megértés és az elbeszélés nehézségeit felmutató nyelvi eljárásait. A történelmi regény néhány írástechnikai fogása, a perszonális elbeszélés diszkurzív rendje, illetve a travesztív regény sajátos értelemalkotó (és értelem-összezaró) eljárásora valamiféle különös, folyamatos szemantikai konfliktusban és feszültségben álló poétikai kapcsolatot létesít e műben. A három konstrukciós elv együttállása így egy olyan specifikus regényhagyomány-szövevényt jelöl ki és teremt meg az írásmű számára, amely a mű előtt sohasem létezett. Ennek a három igencsak eltérő prózapoétikával dolgozó és csak nagyon ritkán érintkező

²⁵ Az írás és a láthatatlanság összefüggéséről lásd Eisemann György: *A láthatatlan ember és a látható nyelv*. In Bednancs Gábor, Kúspér Judit (szerk.): *Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*. Budapest, 2015, Ráció, 45–60. o. Illetve Eisemann György: *A láthatatlan ember és a látható nyelv*. In uő: *Műfaj és közeg – hatás és jelentés*. Budapest, 2018, Ráció, 198–215. o.

regénykánonnak az együttműködése szükséges ahhoz, hogy létrejöjjön egy olyan mű, amely mégsem vezethető le maradéktalanul e regénykánonok összességéből.²⁶ *A láthatatlan ember* új szövegvilága abból a teremtőaktusból szabadul fel, amely a három regényírásmódnak az írásaktusban kialakuló egymást deformáló konfliktusa eredményez, s amely létrehoz egy nem kizárólagosan történelmi, vallomások vagy travesztív, hanem egy Gárdonyi-regényt.

²⁶ Vö. „a szövegköziség csak egy vele szemben álló jelenség viszonylatában gondolható el, mégpedig abban a különleges viszonylatban, amely a szöveget összeköti azokkal a dolgokkal, amelyekről szól, s azokkal az új valóságokkal, melyeket esetleg felfedez és átalakít.” Ricœur, Paul: Pillantás az írásaktusra. Ford. Farkas Ildikó. *Helikon*, 1989/3–4. (472–477.) 474–475. o.

PAPP ÁGNES KLÁRA

ADY KÉPALKOTÁSÁNAK BAUDELAIRE-I VONÁSAI

Hatvany 1906-os *Új versek* kritikájától¹ az Ady-recepció közhelyei közé tartozik a francia költészet, ezen belül kiemelten Baudelaire Ady költészetére gyakorolt hatására hivatkozni. Ehhez képest viszont aránylag kevés a konkrét, részletekbe menő hatástörténeti vizsgálat. Ennek egyik oka lehet, hogy az ilyen jellegű tanulmányok rendre Ady szimbolizmusának kérdésébe torkollottak, és a pro vagy kontra bizonyítás kérdésében merültek el.² A legrészletesebb, szövegközpontú összehasonlítások az *Új versek* Baudelaire-fordításaival kapcsolatban láttak napvilágot, Korompay János és újabban Józán Ildikó kutatásaiban.³ Valódi hatástörténeti vizsgálat a recepció méreteihez és a fenti állítás kitartó mivoltához képest kevés jelent meg, és ahogy Józán Ildikó megállapítja, ezekben is „a hatás általában tematikus vagy szóhasználati ha-

¹ Hatvany Lajos: Ady Endre verskötete. In uő: *Ady. Cikkek, emlékezések, levelek*. Budapest, 1977, Szépirodalmi, 9–14. o.

² A teljesség igénye nélkül néhány az idevezető kutatásokból: Bóka László: Ady szimbolizmusa. *Itk*, 1954/2. sz. 125–145. o.; Komlós Aladár: *A szimbolizmus és a magyar líra*. Budapest, 1965, Akadémiai, 34–49. o. (Irodalomtörténeti füzetek); Németh G. Béla: A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez. In uő: *Mű és személyiség*. Budapest, 1971, Magvető, 542–582. o. (Elvek és utak); Rába György: A drámaelvű líra. (Ady túl a szimbolizmuson). In uő: *Csend-herceg és nikkal szamovár*. Budapest, 1986, Szépirodalmi, 17–49. o.; Veres András: Ady szimbolizmusának kérdéséhez. *Iskolakultúra*, 2006/7–8. sz. 3–10. o. (Illetve lásd még az 5. jegyzetben felsorolt tanulmányokat.) De hozzátehetjük a sorhoz Király István Ady szimbolizmusát kétségbe vonó véleményét, úgy is, mint a később megjelent tanulmányok vitapartnerét. Király István: Szimbolizmus – modernség. In uő: *Ady Endre I.* Budapest, 1972, Magvető, 256–277. o. Részletesen foglalja össze a kérdés történetét: Menyhért Anna: Kipányvázott lótszok vára. In Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, 1999, Anonymus, 115–129. o. (Újraolvasó).

³ Korompay H. János: *Műfordítás és líraszemlélet. Egy fél évszázad magyar Baudelaire-fordításai*. Budapest, 1988, Akadémiai, 143–177. o. (Irodalomtörténeti füzetek); Józán Ildikó: *Mű, fordítás, történet*. Budapest, 2009, Balassi, 278–323. o.

sonlóságokban merül ki”⁴ Ezek közül kiemelkednek Karátson Endre, Pór Péter és Szegedy-Maszák Mihály tanulmányai.⁵

Ha a vizsgált kérdések felől közelítjük meg a problémát, akkor feltétlenül *A Romlás virágai* cikluskompozíciójának Ady költészetére, köteteire gyakorolt hatása a legjobban kidolgozott területe a komparatív vizsgálatoknak.⁶ Ezenkívül megjelennek egyes versek párhuzamos elemzései, elsősorban a fent említett Baudelaire-fordításokkal kapcsolatban, így például a *La cloche féléé* (magyar címe Babits fordításában *A repedt harang* – Adynál a *Három Baudelaire-sonett* egyikeként, cím nélkül jelent meg) és a *Rázd meg a szíved* összehasonlítása Korompaynál,⁷ vagy H. Nagy Péter felvetése⁸ *Az utazás és az Új vizeken járok* egyes párhuzamos sorai, illetve a ciklusban betöltött hely alapján – ez utóbbit viszont nem támasztja alá a francia eredetivel való részletes egybevetés. A legtöbb ötlet a tematikus-motivikus párhuzamok terén bukkant fel, ezek körébe sorolható mindaz, ami már Hatvany említett kritikájában is felmerült: a Léda-versek újszerű hangjának a Baudelaire szerelmi költészetéből való ihletődése, a „sátánosság” kérdése. De hasonló, sokat emlegetett párhuzamot jelentenek Párizs, a mámor (lásd a *Magyar Pimodán* gondolatmenetét), az „új” kultusza. Ennél mélyebbre és tanulmányaiban Pór Péter, aki a két költő művészetfelfogását veti össze részletes, az egész életműre kiterjedő elemzéssel alátámasztva, „a világ jelképes értékű megalkotásának gesztusát”⁹ emelve ki Ady költészetében, egyben Ady szimbolizmusa mellett is határozott állást foglalva.¹⁰ Ami a formanyelv terén kimutatható hasonlóságokat illeti, a már említett Szegedy-Maszák-tanulmány a két költő közti párhuzamként sorolja fel a szinesztéziás képalkotást, az oximoron kedvelését, a szimbólum és

⁴ Józan 2009, 280. o.

⁵ Pór Péter: A szimbolista fordulat Ady költészetében. *Valóság*, 1974/12. sz. 42–55. o.; Pór Péter: Meditáció Ady újraolvasásának esélyeiről. *Holmi*, 2003/3. sz. 295–302. o.; Pór Péter: „Szimbólumoknak volt a szeretője.” *Tiszatáj*, 2012/12. sz. 85–108. o.; Karátson Endre: A magyar költői nyelv megújulása és Ady szimbolizmusa. In uő: *Baudelaire ajándéka*. Pécs, 1994, Jelenkor, 22–33. o. (Élő irodalom); Szegedy-Maszák Mihály: Ady és a francia szimbolizmus. In Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, 1999, Anonymus, 102–114. o. (Újraolvasó).

⁶ A teljesség igénye nélkül: H. Nagy Péter: Az Ady-líra poétikai dilemmái. *Iskolakultúra*, 1999/4. sz. 70–82. o.; Borbás Andrea: Az Ady-ciklusok terebélyes családfája. *Forrás*, 2008/11. sz. 53–59. o.; Józan 2009, 294–295. o.

⁷ Korompay 1988, 143–176. o.

⁸ H. Nagy Péter 1999, 74–75. o.

⁹ Pór Péter 2012, 92. o. Az Ady-féle teremtésesztétika kapcsán azt emelve ki, hogy „nemhogy Gautier, illetve Baudelaire mértékén nem »hibátlanok« a versei (...) hanem a szerves forma semmilyen eszményének nem felelnek meg, nem is akarnak megfelelni”, hanem e „megtagadott kompozíciós eszményben” „a világ akaratlagon nem-szerves megköltésének” (uo. 90–91. o.) akarata munkál. Végső soron „Ady fenntartotta, sőt, legyen akár negatív hatásokkal, egyre jobban hangsúlyozta a jelkép-költő vagyis a jelkép-költészet egyedülálló (ön)teremtő ihletét” (uo. 99. o.).

¹⁰ Lásd még: Pór Péter 1974, Pór Péter 2003.

allegória közti átmeneteket, a kételemű, megmagyarázott metaforákat, a hasonlatok gyakoriságát.¹¹ Ez utóbbi kérdést Földes Györgyi komparatív elemzéssel egészíti ki,¹² minek során arra jut, hogy Baudelaire-hez képest, akinél „hemzsegnék a hasonlatok”, Ady sokkal inkább metaforákból építkezik, illetve erősebben ütközteti az analógiába állított alakzat elemeit, azokat sokszor szóösszetételekként kezelve (például: „kopor-só-paripa”, „Élet-kocka”, „köd-tályog”).¹³

Mivel, mint azt az összefoglalás mutatja, lehetőségekben nincs hiány, a szöveg-központú komparatív vizsgálatokban annál inkább, mindössze egy-két kérdésnek próbálunk nyomába eredni, és azt minél több, az *Új versekből* és a *Vér és Aranyból* – a recepció szerint a francia költészet hatását legerősebben mutató kötetekből – vett elemzéssel, példával alátámasztani. Első körben Korompay Jánosnak a Baudelaire-fordítások kapcsán felvetett gondolatából indulunk ki, miszerint nem véletlen, hogy épp ezeket a szonetteket választotta ki Ady, amennyiben ezek képalkotását „a hasonlatból, hallucinációból, illetve metaforából kibontott látomás”¹⁴ határozza meg. (Ehhez teszi hozzá Józán Ildikó a *Causerie* Ady fordításában „palota volt a szívem” metaforájának *A vár fehér asszonya* képalkotására gyakorolt feltehető hatását.¹⁵) Itt kérdés lehet mindenekelőtt, hogy a fenti képalkotási mód, amit az Ady-recepció leginkább a „látomásosság” címen emleget,¹⁶ mennyiben tudható be a francia költészet és Baudelaire olvasásának,¹⁷ illetve ezen belül mennyiben tér el Baudelaire hasonló képalkotásától. Itt, még a problémafelvetés fázisában, meg kell említenünk, hogy a párhuzam kérdését az is alátámasztani látszik, hogy a korábbi Ady-versekben sokkal kisebb mértékben jelenik meg ez a képalkotási mód, mint a későbbi költészetben: a *Versekben* lényegében egyáltalán nem, és az első párizsi út előtt napvilágot

¹¹ Szegedy-Maszák 1999, 108–109. o.

¹² Földes Györgyi: Az analogikus gondolkodás és a metaforizáció kapcsolata Ady költészetében. In Földes Györgyi: *Textus, allegória szimbólum*. Budapest, 2012, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 132–155. o. (MIT füzetek).

¹³ Földes 2012, 147–148. o.

¹⁴ Korompay 1988, 146. o.

¹⁵ Józán 2009, 311. o.

¹⁶ Kimondottan a Baudelaire-hatással kapcsolatban Karátson Endre említi a francia költőt, mint Ady „látomásos ihletének” lehetséges forrását. Karátson Endre 1994, 26. o. Pór Péter pedig szintén abban a Baudelaire-rel kezdődő vonulatban helyezi el Ady költői fordulatát, amely „a lírai történesz színhelyét teljes egészében a belső térbe helyezte”. Pór 1974, 45. o.

¹⁷ Az írásbeli nyomok alapján csak az vehető biztosra, hogy Ady első, 1904-es párizsi útján olvasott Baudelaire-verseket (erről tanúskodik Bölöni György visszaemlékezése, aki szerint Ady Léda segítségével olvasott francia költőket, köztük Baudelaire-t; de Ady saját vallomása is, noha ez utóbbi nem mentes a helyzet legendásításától). Bölöni György: *Az igazi Ady*. Budapest, 1978, Szépirodalmi, 167–168, 172–177. o.; Ady Endre: Charles Baudelaire él. *Nyugat*, 1917/21. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00233/07045.htm> (Letöltés: 2019. augusztus 2.) Ennek ellenére Korompay valószínűnek tartja, hogy Ady már ez előtt is ismerhette Baudelaire egyes verseit Reviczky, Endrődi Sándor, Bródy Miksa fordításainak köszönhetően. Korompay 1988, 148–149. o.

látó *Még egyszerben* is csak alig (az egyetlen egyértelműen látomásosnak nevezhető verset, az 1903-ban keletkezett *A lápon* be is válogatja Ady az *Új versek*be, *Vízió a lápon* címmel). Ehhez, a vizsgálati teret szűkítendő, e metaforák megjelenésének legfőbb terepét jelentő én-verseket fogjuk szemügyre venni. Az én-versek kiválasztását alátámasztja Korompay Jánosnak a fent idézett megállapításához fűzött kiegészítése, miszerint ezt a képalkotási módot „nem szemlélet, hanem önszemlélet hívja létre”,¹⁸ vagy magának Adynak az *Ismeretlen Korvin-kódexben* megfogalmazott, programnak is tekinthető gondolatmenete, amelyet a következő felkiáltás foglal össze: „Azért vagyunk-e itt, hogy teremtsünk lelkünkkel valamit a lelkünkéből, ami olyan, mint a lelkünk?”¹⁹ Annál is inkább indokolható a választás, mert a nagy francia elődnel is meghatározó e képalkotás terén a szubjektum megjelenítése: „mon âme est un tombeau” („sírcsarnok lelkem is” – *A rossz szerzetes*), „Je suis un cimetière abhorré de la lune”; „Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées” („Temető vagyok én s holdra hiába várok”, „egy vén szoba vagyok, hol minden rózsza fonnyad” – *Spleen*), „dans nos cœurs maudits, / Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles” („s szívünkben, mely örök / gyászszoba, hol a holt árnyak még hörgve gyónnak” – *Varázs*), „Dans ma cervelle se promène, (...) Un beau chat” („...agyamban ide-oda jár / egy szép nagy macska” – *A macska*²⁰); „Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme” („És dobszó és zene nélkül haladva hosszú / egyhangú gyászmenet vonul lelkemen át” – *Spleen*, Szabó Lőrinc fordításában²¹). Ady nemcsak a már említett *A vár fehér asszonyában* („A lelkem ódon, babonás vár”) él a képalkotás rendkívül hasonló módszerével, hanem a *Búgnak a tárnákban* („Daloknak szent hegye: a lelkem”), az *Egy párizsi hajnalonban* („Táncolnak lelkemben... / A sugarak, a napsugarak”), a *Csolnak a Holt-tengerenben* („Holt-tenger a lelkem s az álmom”, „beevezett / lelkembe újból az az asszony”) a *Hiába kísértsz hófehérenben* („Saját lelkemből fölcibállak”). De rokon ezzel a képalkotási móddal, amikor a szubjektum (én, szív, lélek) olyan tárgygyal, természeti jelenséggel azonosítódik, amely természetes módon teremt teret, mint a *Vízió a lápon* napfelkeltéje („Elszürkül minden itt a lápon, / A lelkem villan néha-néha (...) Vagyok a fény-ember ködbe bújva...”), *A Tisza-parton* harangvirágja („A szívem egy nagy harangvirág”), a *Lelkek a pányván*

¹⁸ Korompay 1988, 146–147. o.

¹⁹ Ady Endre: *Ismeretlen Korvin-kódex* margójára. In Ady Endre: *Cikkek, tanulmányok, 7. kötet* (1905. október 1. – 1906. június 14.) <http://mek.oszk.hu/00500/00583/html/> (Letöltés: 2019. július 24.)

²⁰ A magyar fordító valamennyi eddigi idézetnél Babits Mihály. Ezeket a fordításokat Ady az *Új versek* és a *Vér és Arany* idején természetesen még nem olvashatta. A fenti versek közül egyedül *A macska* volt olvasható a *Jövendő* 1904/41. számában, Kosztolányi Dezső Lehotai álnéven megjelent fordításában. Vö. Kozocsa Sándor: *Baudelaire Magyarországon*. Budapest, 1969, ELTE BTK Francia Nyelv és Irodalom Tanszék, 50–51. o. (Bibliográfiák).

²¹ A vers már 1901-ben olvasható volt magyarul, Kun József fordításában *A Hétben*. Kozocsa 1969, 39–40. o.

csikói és magyar Mezője. Az itt felsorolt példákra egyaránt vonatkoztatható az, amit Eisemann György ír *A vár fehér asszonya* elemzésében, ahol a szubjektum (mint látó és mint látott) megkettőződését emeli ki és hasonlítja Baudelaire költészetéhez: „a vár az én látomása és az én jelölése is egyben. A látomás-funkció kiveti a beszélőt önmagából (általa láthatónak mondja), az identifikáció gesztusa pedig színre viszi (jelnezezi). (...) a látomás poétikájának szimbolizmusa átfordulhat a modern én-identifikációknak már Baudelaire-nél is tetten érhető modern allegorizációjába.”²² Ezeknél az eseteknél nem kell feltétlenül közvetlen, konkrét versek közti hatásra gyanakodnunk (noha ez sincs kizárva), sokkal valószínűbb magának a képalkotó eljárásnak hatása: a sokszor az egész vers képi világát megalapozó, a metaforikus azonosításból kibontakozó belső térnek a dominanciája, aminek leírása részleteiben aztán visszautal az eredeti metaforára. (Itt tehetjük hozzá, hogy ennek továbbgondolásaként is leírhatók azok a versek, amelyek úgy alkalmazzák a fenti eljárást, hogy az azonosítást megte-remtő tételmondatot elhagyják, mint a *Fekete zongora*.)

Ehhez a képalkotásbeli feltételezhető hatáshoz hozzátehetünk néhány megfigyelést. Először is ez a képalkotási mód az alapja mindkét költő esetében a fent és a lent ellentétének az égi–földi, isteni–sátáni, Menny–Pokol, üdvözülés–alászállás/zuhanás értelmével telítődésében.²³ Baudelaire-nél hosszan sorolhatjuk a példákat a fent és a lent kontrasztjára *Az albatrosztól*, a *Fölemelkedéstől* vagy *A vakoktól* számos spleen-versen át (*A fedő*, *Az örvény*, *Egy Ikárusz panasza*, *A gyógyíthatatlan*) a *Lázadás* ciklus „sátános” verseiig. Ezek közül most azok lesznek érdekesek, ahol a külső és belső tér elválaszthatatlanná válik: „En haut, le Ciel! ce mur de caveau qui l'étouffe, / Plafond illuminé par un opéra bouffe / (...) Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite / Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.” („mert fölötté az Ég! s lenn fojtó pince, kánpad, / fenn csillogó tető s lenn tréfás, szörnyű színpad [...] fenn fekete fedő és lenn roppant fazék ez, / hol az emberi Lét rejtett átka fő”; *Le Couvercle*, *A fedő*, Tóth Árpád fordítása), „En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève, / Le silence, l'espace affreux et captivant...” („Fenn és lenn, mindenütt a szakadék, az örvény, kietlen némaság megejtő vad tere”; *Le Gouffre*, *Az örvény* Babits fordításában), „Une Idée, une Forme, un Être / Parti de l'azur et tombé / Dans un Styx bourbeux et plombé / Où nul oeil du Ciel ne pénètre” („Egy Jelenés, egy Lény, egy Eszme, / mely azúr csúcsok-ról suhant / és sáros, vak Styxbe zuhant, / hova égi szem nem hatol be”; *L'Irrémédiab-*

²² Eisemann György: *Modernitás, nyelv, szimbólum*. In Szegedy-Maszák Mihály, Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története II*. Budapest, 2007, Gondolat, 692. o.

²³ Idekapszolható a Szegedy-Maszák Mihály megfigyelése, aki a Hatvány által is említett „sátánosság” hatását továbbgondolva Ady istenes verseire vonatkoztatja, és mindkettejükénél az istenes versek és a Sátán-kultusz kettősségét emeli ki. Ennek során az Isten–Sátán ellentét mellett a felemelkedés-leszállás motívumait hangsúlyozza. Ugyanakkor tanulmánya csak felveti, de nem részletezi, épp ezért kidolgozatlanul hagyja a kérdést. Szegedy-Maszák 1999, 104. o. (Ezt egészíti ki Józán Ildikó meglátása, aki az Ady által is lefordított *Démont* az istenes versek attitűdjét megelőlegező műként említi. Józán 2009, 314. o.)

le, *A gyógyíthatatlan* – Szabó Lőrinc fordítása). Ez utóbbiaknak még akár közvetlen hatását is feltételezhetjük a *Búgnak a tárnákban*:²⁴ „Fenn, fenn a csúcson: nagy-nagy szüzi csönd (...) Lent rémeknek harsogása”, „Egy pillanat és megindul a hegy: / a büszke tető táncos népe / belevágódik a semmiségbe”, vagy *A nyári délutánok* egyes soraiban.²⁵ De hasonlóképpen a felemelkedés és az alászállás, a felfelé és lefelé irányuló mozgás (a napfelkeltétől és a napnyugtától a repülés és mélybe süllyedés, zuhanás vagy Adynál jellemzően a földhöz ragadtság ellentétéig) lesz értelemmel teli *A vad szirttetőn állunk, A tó nevetett, az Elűzött a Földem, A magyar Ugaron, az Egy párizsi hajnalon* vagy a *Havasok és Riviéra* esetében.

A fenti képalkotási módot, a látomássá táguló metaforákat vizsgálva továbbá felfigyelhetünk arra, hogy bizonyos képzetkörök, amelyek Adynál éppúgy előfordulnak, mint Baudelaire-nél, mintha határozottan kiváltanák ezt a látásmódot, következképp megidézik a témákhoz tartozó motívumkört. Pór Péter is kiemeli, hogy a lélek, a belső világ szintérré válása stilizációt von maga után,²⁶ noha nem részletezi, hogy konkrétan milyen módon valósul ez meg – pedig a két költői világ közti párhuzam megnyilatkozásának és alkalmasint a hatásnak ez az egyik legmeghatározóbb terepe, és lényegében ebből következnek bizonyos motívikus egyezések is. Ilyen stilizációs irányt jelent mindenekelőtt a „kísértetiesnek” nevezhető témák és motívumok köre. Baudelaire-nél ez feltehetően Poe hatásának tudható be elsősorban,²⁷ és reprezentatív versei közé tartozik a *De profundis clamavi*, *A vámpír*, a *Léthe*, a *Síri bánat*, a *Jelenés*, *A kísértet*, a *Temetés*, a *Fantasztikus metszet*, az *Éjféli számvetés*, a *Tasso a börtönben*, *A földműves csontváz*, a *Danse macabre*, *A szép cseléd, kitől féltettél egykor engem*, a *Köd és eső*, de szinte valamennyi spleen-vers is kölcsönöz e motívumokból. Adynál

²⁴ Az 1905-ben keletkezett *Búgnak a tárnák* idején még nem jelent meg magyar fordításban egyik fenti Baudelaire-vers sem, tehát, ha hatásra gyanakszunk, az a francia eredetire vonatkozik. Legkorábban *A fedőt* olvashatta magyarul Ady 1906-ban a *Magyar Szemlében*, György Oszkár fordításában. Vö. Kozocsa 1969, 65. o.

²⁵ Elsősorban a vers utolsó két versszakában. Igaz, itt a fent és a lent hangsúlyos szembeállítását még inkább hasonlítható – mint erre még vissza is fogunk térni – *A vakok* című Baudelaire-vershez.

²⁶ Pór 1974, 51. o.

²⁷ Baudelaire jellemző módon nemcsak Poe szépségeszményét, műgondját emeli ki a műveihez írott előszavaiban, hanem a groteszk és a borzalom iránti vonzalmát („l’amour du grotesque”, „l’amour de l’horrible”, 143. o.), az ember eredendő gonoszsága, perverzitása („la méchanceté naturelle de l’homme”, 172. o. „la perversité primordiale de l’homme”, 178. o.) iránti érzékét. Baudelaire, Charles: *Sur Edgar Poe, Notes nouvelles sur Edgar Poe*. In Barbey D’Aureville, Jules – Baudelaire, Charles: *Sur Edgar Poe*. Bruxelles, 1990, Éditions Complexe, 97–198. o. (Le regard littéraire).

¹¹ kell megemlítenünk Papp István tanulmányát, aki a Poe–Ady-párhuzam kérdésével foglalkozik. Papp István: *Az Edgar Poe-i életérzés Ady Endre költészetében II. Acta historiae litterarum hungaricarum*, (16) 1978, 71–80. o. Noha Papp István megemlíti Poe Baudelaire-re gyakorolt meghatározó befolyását is, nem foglalkozik a közvetett, a francia költőn át gyakorolt hatás lehetőségével.

A vár fehér asszonya, a Vad szirttetőn állunk, A fehér csönd, a Félig csókolt csókok, a Hiába kísértész hófehéren, A fehér csönd, A másik kettő, a Költözés Átok-városból, A lelkek temetője, a Találkozás a Gina költőjével, a Temetés a tengeren – hogy csak az Új versek példáit soroljam. Rendkívül karakteres motívumkör tartozik e stilizációs terephez, amely nagyon sok ponton megegyezik a két költőnél (azokat az Ady-motívumokat zárójelbe teszem, amelyeknek nincs megfelelője a francia költő műveiben – nyilvánvalóan itt nem szó szerinti egyezésekről beszélünk, már csak azért sem, hiszen az utalt francia versek egy része ekkor még nem volt magyarra fordítva):²⁸ éj, sötét/fekete, sír, árny, rém (Baudelaire-nél inkább démon, lidérc, kísértet, vámpír a fordításokban), csont/váz, hold, köd, vér, koporsó, (vár – így nem, de palotával már találkozzunk Baudelaire-nél is), (csönd), könny, (seb), szív, csók, vágy, sápadt/fehér, hideg, bús, véres, (sikolt), mar, (éget), (tép), (átkoz – igeként nem, de az átkozott = maudit annál többször szerepel Baudelaire-nél). Hasonlóképpen mindkét költőnél fontos szerepet tölt be az elvagyódás életérzéséhez kötött az elégikus-szентimentális topozokat újraíró táj, ezen belül az egzotikus táj leírásának motivikája (Baudelaire hatása különösen az utóbbiban érhető tetten).²⁹ Adynál a kettő el is válik, az előbbi motívumaihoz tartoznak az est, alkony, hajnal, tavasz, kert, liget, sziget, tenger, hajó/gálya/csónak, csoda, álom, mámor, csók, vágy, szív, leány, mosoly/nevetés/kacagás/öröm, általában a változatos növényi motívika, illetve bús/szomorú, virágos, ifjú, száll/röppül (A Léda szíve, Léda a hajón, Este a Bois-ban, Szívek messze egymástól, Ha fejem lehajtom, Thaiszok tavaszi ünnepe, Léda a kertben). Amit a Dél, az azúr/kék, az illat, a pálma és más egzotikus növények, a messzeség, a parfümös, forró, buja hangol át egzotikusra. (Olyan versekben, mint a Várnak reánk Délen, Jártam már Délen, A kék tenger partján, Bolyongás Azur-országban, Havasok és Riviéra.) Jól láthatjuk, hogy e művekben – és ezért is gondolom, hogy egy-egy motívum párhuzama önmagában nem feltétlenül bizonyít hatást – a motívumok együttes megléte, a kísérteties vagy az elégikus-egzotikus stilizáció adja meg az egyes motívumok értelmezési körét. Jól példázzák ezt a dőllettel kiemelt, mindegyik képzetkörben szereplő csók, vágy, szív, bús a kontextustól függően eltérő hangulatú változatai. Ahogy a kettő ellentétét ki is aknázza Ady olyan közismert verseiben, mint A Szajna partján vagy a Lédával a bálban.

Ezeket a motívumköröket áttekintve először is azt láthatjuk, hogy a romantikus költészet toposzairól van szó, és ez alapján feltétlenül egyet kell értenünk Szege-

²⁸ A felsorolt versek közül több is megjelent 1906 előtt magyarul: az *Éjféli számvetés* (Reviczky Gyula, 1896), *A Vámpír* (*A lidérc* címen, Lenkei Henrik fordításában, 1891), a *Fantasztikus metszet* (*Fantasztikus kép* címen, Báró Bálint József fordításában, 1899), a *De profundis clamavi* (Pekry Károly, 1900), a „Quand le ciel bas et lourd” kezdetű *Spleen* (Kun József, 1901), *A síri bánat* (*Késő bánat* címen, Hegedűs István fordítása, 1903). Vö. Kozocsa, 1969.

²⁹ Olyan versekre érdemes itt gondolnunk, mint az *Exotikus illat*, *A haj*, *Útrahívás*, *Moesta et Errabunda*, *Egy kreol hölgynek*, *Egy malabár nőhöz*, *Szökőkút*, az *Utazás Cytherébe* első fele. 1906-ig a fentiek közül magyarul egyedül a *Moesta et Errabunda* (Bródy Miksa, 1903) volt olvasható.

dy-Maszák Mihály azon kijelentésével, hogy Ady a „romantikusok felől olvasta Baudelaire-t”.³⁰ Másrészt viszont azt is látnunk kell, hogy feltehetően elsősorban Baudelaire (és a szintén az ő nyomán haladó szimbolisták, főképp Verlaine)³¹ hatására, a fantasztikumba hajló romantikus dekoráció miként válik belső tájjá.

Itt éppen a külső és a belső táj megkülönböztetésénél kell az első, a két költő képalkotásának alapvető különbségére vonatkozó kiegészítésünket is megtennünk. Baudelaire-nél ugyanis nagyon sokszor valódi leírások jelentik a metaforizáció számára az elrugaskodási pontot. Különösen igaz ez az Adyra gyakorolt hatás kiemelt területeként számon tartott *Párizsi képek* ciklus esetében, ahol a nézelődő, elmélkedő flâneur, a kószáló szemével látjuk a várost és jellemző figuráit, helyszíneit, és ebből a leírásból bontakozik ki egy életérzés: az elidegenedett ember, a magát otthonos-otthonatlanul érző költő világa,³² akinek gondolataiban a külső és a belső képek, valóság és képzelet, jelen és múlt elválaszthatatlanul összekuszálódik. Ezzel szemben Adynál nagyon ritkán – a Párizs-versekben különösen ritkán – találkozunk valódi leírással. Ahogy Pór Péter összefoglalja: „Bizonyos, hogy a világnak ezt a primeren (jel)képi tapasztalatát Ady Baudelaire, illetve a Baudelaire nevéhez kötött szimbolizmus hatására alakította ki, hogy aztán (példájától már eltérően) elvileg minden jelenségre és minden területen alkalmazza (...) Ahhoz, hogy bármi bekerüljön Ady versvilágába és ott jelentést kapjon, (jel)képnek kellett lennie. (...) Úgy vélem azonban, hogy e hatás lényegesen korlátozottabb is, mint ahogy általában feltételezik. (...) Eltérően Baudelaire-től, aki következetesen törekedett rá, hogy mindig feszült, de végül mindig »tökéletes« egyensúlyban jelenítse meg a költői ént és a világot, Ady költészetét a képteremtéstől kezdve a versek felépítésén át a költői én állandó és többszörösen hangsúlyozott jelenléte uralja.”³³ Ilyen kivételes, a külső és belső látást egyensúlyban

³⁰ Szegedy-Maszák 1999, 104. Ez is azt látszik igazolni, hogy Ady nemcsak Párizsban ismerkedett Baudelaire-rel, hanem a korban megjelent magyar fordításokat is olvasta. Korompay is kiemeli, hogy a századforduló magyar Baudelaire-fordításainak legtöbbször a romantikus ízlés alapján való választás volt jellemző. Korompay 1988, 79–80. o.

³¹ Nem ő az egyedüli. Lásd például Rába György meggyőző elemzését a szintén a kísérteties képzetköréből táplálkozó, látomásos-szimbolikus *Jó Csönd-herceg előtt* című vers belga előképét jelentő Pierre Louys *Au Prince taciturne* című szonettjének hatásáról. Rába György: Szimbólum és világnézet Ady Endre: *Jó Csönd-herceg előtt*. In Rába György: *Csőnd-herceg és nikkell számovár*. Budapest, 1986, Szépirodalmi, 7–16. o. Vezér Erzsébet pedig a Van Brever és Paul Léautaud által *Poètes d'aujourd'hui* címen kiadott szimbolista antológia darabjai, illetve Rémy Gourmont *Le livre des masques* és *Promenades littéraires* című portréorozat idézetei Ady műveire gyakorolt feltételezhető motivikus hatásait mutatja ki. Vezér Erzsébet: Ady és Franciaország. In Köpeczi Béla – Sötér István: *Eszmei és irodalmi találkozások*. Budapest, 1970, Akadémiai, 304–306. o.

³² „Soha nem lenni otthon és mégis mindenütt otthon érezni magát; látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ előtt” – írja Baudelaire *A modern élet festőjében*. Charles Baudelaire: *Művészeti kuriózumok*. Ford. Csorba Géza, Budapest, 1988, Corvina, 83. o.

³³ Pór 2003, 298. o.

tartó vízió az *Este a Bois-ban* vagy a *Párisban járt az Ősz*. De már az *Egy párisi hajnalon* olyan hamar (a második versszakban) tér át valóságos térből: „Amerre járok, száll a csönd, riad, / Fölkopogom az alvó Párist, / Fényével elönt a hajnali Nap...” a képzeletbeli-szimbolikusba (és marad ott a következő tizenhét strófában): „...Ki vagyok? A győzelmes éber, / Aki bevárta, íme, a Napot”, hogy szinte feledésbe merül az eredeti a vershelyzet. Míg más esetekben már eleve szó sincs a Gare de l’Est vagy a Szajna-part leírásáról.

A külső és belső képek eltérő aránya vezet oda, hogy Baudelaire-nél a *Párizsi képek* nagy részében a példázatszerű allegorikus analógia kísért, mint *A vakokban*, *A földműves csontvázban* vagy a képalkotás e módjának egyik meghatározó forrását címevel leleplező *Haláltáncban*. Adynál ezzel szemben nincs vagy alig van valódi leírás, ami allegorikus értelemmel telítődhetne, a tér megjelenítését eleve a szubjektum belső világában ráruházott szimbolikus érték, jelentés határozza meg, ami megtörténhet a retorikus ellentét (*A Szajna partján*, kevésbé kiélezett formában *A Gare de l’Est-en*), metaforikus azonosítás (*Párizs az én Bakonyom*, de lényegében ez játszódik le Budapest „Átok-városnak” nevezése révén is a *Költözés Átok-városból* című versben), vagy megszemélyesítés által (*Léda Párisba készül*, itt maga a város antropomorfizálódik). Ahol viszont mégis valódi, és nem jelképes helyről van szó, ott az nem példázatszerű analógiának köszönhetően telítődik jelképes értelemmel, hanem metonimikus érintkezéssel, mint az *Este a Bois-bannak* a valóságos térből, „Muzsikás, halk, szomorú esté”-ből, ahol „nagymessziről zúgott a lárma” és a „Fákon át hívtak a mécskek”, a képzelet terébe „Nagy éjszakába, mintha hullnánk, / Csoda-világba, végtelenbe...” ragadó kocsiútja esetében, vagy újabb megszemélyesítés árán, mint a *Párisban járt az Ősz* esetében.

A *nyári délutánok* városképe a már említett párhuzamos motívumokon kívül (a város „ezer tornya”, a fent és a lent ellentéte)³⁴ azért is értelmezhető baudelaire-i ihletésű versként, mert a *Párisi képek* több alkotásában is megfigyelhető felépítéssel él. Ami itt kiemelendő, az *A vakok* című Baudelaire vershez rendkívül hasonló gondolati szerkezet.³⁵ Ez megmutatkozik először is az ég és a megszemélyesített város alakjá-

³⁴ A hatás felmerülhet például a *Vér és Arany*ban megjelent Ady-vers következő képe esetében: „Járunk bolondul és ittasan / Nagyvárosi utcákon égve, / Fekete, szigoru vonalak / Rajzolódnak a nyári Égre. // A város árnyas és remegő / Ezer tornya, kéménye, karja / Úgy mered a csókok ég felé, / Miként ha ölelni akarna.” Ami a *Párizsi képek* nyitóverseként megjelent *Tájkép (Paysage)* leírását látszik visszhangozni: „Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. // Il est doux, à travers les brumes, de voir naître / L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre / Les fleuves de charbon monter au firmament / Et la lune verser son pâle enchantement.” (Szabó Lőrinc hű fordításában: „a város száz torony és kürtő-árbocát / s a mennyboltot melyen öröklét ragyog át. // Jó ülni este, az ablakokban lámpa / és fent a csillagok születésére várva, / az eget szénfolyók útja csíkozta be.”) A *nyári délutánok* írása idején azonban még nem volt magyar fordítása a *Paysage*-nak. Vö. Kozocsa 1969, 143–144. o.

³⁵ A verset ekkor még csak eredetiben olvashatta Ady: az első fordítás 1917-ben jelent meg a György Oszkár által tolmácsolt *A rossz virágai* kötetben. Vö. Kozocsa 1969, 137. o.

ban megjelenő föld ellentétében, és a kettő közt álló, szó szerint is és átvitt értelemben is az égre tekintő versszubjektum (Baudelaire-nél „mon âme” = lelkem, Adynál „mi”) hármában. Ebben a hármas viszonyrendszerben az ég elérhetetlensége, kifürkészhetetlensége lesz hangsúlyos, ami a francia költőnél az égre meredő, azt nem látó vakok képében jelenik meg („Leurs yeux, d’où la divine étincelle est partie, / Comme s’ils regardaient au loin, restent levés / Au ciel” – „Szemük, honnan kiszállt, eltűnt az égi szikra, / minthogyha messze, föl, meredne, ég felé”³⁶), és a verset lezáró kérdés megválaszolatlanságában tükröződik: „Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?” („kérdem: »Vakok, mit lestek ott az égen?«”). Adynál az ismeretlen, „hideg szeretőként” megszemélyesített ég képében, amelyre éppúgy „vágyva, félve” tekint föl a szubjektum:

Szemünk könnyes, mégis nevetünk,
Föl-föltekintve, vágyva, félve,
Arra, ki szép s kit nem ismerünk,
Hideg szeretőnkre, az Égre.

Éppígy a felépítésben is találhatunk hasonlóságokat, elsősorban a külső és belső tapasztalat arányaiban, másrészt a nagyjából a vers felét kitevő leírás és a mű második felének értelmező része közt fennálló kapcsolatban. E kapcsolat minősége azonban már eltérő: Baudelaire esetében egy az egész verset átfogó analógia formájában valósul meg (amely a verset indító „Contemple-les, mon âme” = „Nézd őket lelkem” felszólítástól és az ennek alárendelt leírástól a már átvitt értelemben is veendő „Ils traversent ainsi le noir illimité” = „Így járják éjüket” megállapításon át a „Vois! je me traîne aussi!” = „én is, (...) / tántorgok, mint ezek” hasonlításig terjed az utolsó versszakban – a szerkezet szorosságát fokozza, hogy az egész a léleknek szóló felszólításra utal vissza, mint az utolsó strófában, a Babits-fordításban nem szereplő, „vois” = „nézd” is mutatja). Adynál ezzel szemben sokkal lazább a szerkezet. Középpontjában az Ég-Város ellentétnek a szerelmespárként megjelenített versszubjektum(ok) ambivalenciájában való leképeződése áll. Ennek alapját a vers közepén található hasonlítás teremti meg (ennyiben emlékeztet a Baudelaire-mű analógiás szerkezetére). Ez azonban nem közvetlenül teremt kapcsolatot a leírás addigi tárgya, a táj és a „mi” között, hanem általában hasonlítja a szerelmesekhez az Ég és a Város szembenállását („Mint zavarodott szerelmesek, / Pírral s pihegve szemben állnak / Az Ég s a Város” – erre utal előre a korábbi versszakban a „csókos Ég” és a „mintha ölelni akarna”), és ezzel kimondatlanul azonosítja őket a várost járó párral, egyszerre mind megalapozza a szubjektivitás ambivalenciáját (egyszerre ég és föld), amit aztán a nevetés és sírás, a vágy és a félelem kettőssége is leképez: „Szemünk könnyes, mégis nevetünk, / Föl-föltekintve, vágyva, félve”, „Sírván nevetünk az Ég alatt”. Azaz a felszíni szerkezet,

³⁶ A verset a továbbiakban magyarul Babits közismert fordításában idézem.

a felépítés hasonlósága, illetve a motivikus párhuzamok mellett a vers mélyszerkezete alapján: a versszubjektum ellentmondásosságának a kinti látvány által megalapozott ellentétben való leképződésében is rokonítható a két mű.

Ez az ambivalens látásmód maga – a versszerkezet, a képalkotás párhuzamai mellett – a Baudelaire-rokonság egyik legfontosabb terepe: a belső meghasonlottságnak vagy a külvilágban való leképezése, ég és föld, lent és fent vagy épp Párizs és Budapest ellentéteként való színrevitele, vagy retorikus szembeállítások, egymást kizáró fogalmak, választások, oximoronok soraként való megjelenítése. A továbbiakban ebben az irányban lesz folytatható a kutatás. Itt azonban már nemcsak az én-verseket, hanem a Baudelaire-hatás másik sokszor említett terepét, a szerelmi költészet kérdését mint az ellentmondásos, ambivalens érzelmek megfogalmazásának kiemelt területét is be kell vonnunk a vizsgálatba.

ARANY ZSUZSANNA

KOSZTOLÁNYI EURÓPA-KÉPE

Kosztolányi Dezső fontosnak tartotta mind magyarságát, mind európaiságát, amit számos fennmaradt írása, illetve nyilatkozata igazol. Mindkettőt örökségként élte meg, nem véletlenül emelte ki még szülei jellemzésekor is családi identitásuknak ezt a jellegzetességét. Míg édesapját „európai műveltségű emberként” aposztrofálta, aki „csodálatos gazdagsággal, folyamatossággal beszélt magyarul”,¹ édesanyjáról így vallott: „Tündéri, udvarias és kedves mindenkivel, én ebben a tekintetben hozzá hasonlítok. Érzi minden dolog viszonylagos voltát. Német, okos, európai.”²

Az író már kamaszkorában párhuzamosan olvasta a magyar és az európai irodalmi kánon alapműveit, iskolai dolgozataiban pedig műfordítás-elméleti kérdésekben is állást foglalt, érzékelvén és érzékeltetvén a különböző nyelvű kultúrák közötti kapcsolódási pontokat. Köztudott, hogy az író egyetemi éveiben – sok más kortársához hasonlóan – többek között Négyesy László stílusgyarkorlat óráit látogatta. Közel két évtizeddel később, amikor egyik cikkében fölelevenítette a professzor alakját, vele kapcsolatban is magyarság és európaiság kettősségét hangsúlyozta: „[Négyesy] A multat jelenti nekünk, mely érintkezik a jelennel. [...] Európai, mint Széchenyi és magyar, mint Vörösmarty.”³

Pár évvel később megint csak az „európai” jelzőt alkalmazta értékmérőként, miközben első fővárosi munkaadóját, a *Budapesti Naplót* szerkesztő Vészi Józsefet jellemezte: „Ő volt az első európai tehetség, akit láttam.”⁴ Amikor pedig Kosztolányi már egy ideje az *Élet* című katolikus lapnál dolgozott, s keményen bírálta Andor József szerkesztőt annak konzervativizmusa miatt, a következőket jegyezte meg Bodor Aladárnak szóló egyik levelében: „A lap rossz, nivótlan, s előre kijelentem, ilyen is marad, mert a kiadó kívánja így. De intelligens dolgokat azért nem utasít vissza. És

¹ [Szerző nélkül]: Mi a priusza? Kitől örökölte a tehetségét? *Színházi Élet*, 1928. július 8–14. 39. o.

² Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók*. Szerk. Réz Pál. Budapest, 1998, Osiris, 856–857. o.

³ Kosztolányi Dezső: Árnnyak az aulában. *Pesti Hírlap*, 1922. április 23. 8–9. o.

⁴ Kosztolányi Dezső: Vészi József. *Nyugat*, 1928. június 1. 827. o.

európai módon fizet.⁵ Az európaiság fogalma összetett metaforává válik Kosztolányi olvasatában, s már az idézett levélrészletben sem pusztán a nyugati műveltséget vagy a felvilágosult (szabad) szellemet jelenti, hanem például az anyagi megbecsültséget (különös tekintettel a szellem embereinek anyagi megbecsültségére) és a korrekt munkavállalói–munkáltatói viszonyt is.

Az újságíró és publicista Kosztolányi többször aktív szerepet vállalt rövidebb életű lapok, folyóiratok indításában is. Nem sokkal az első világháború kitörése előtt az *Új Magyar Szemle* körében találjuk, mely vállalkozás mindössze három lapszámot ért meg, Csécsy Imre egyik háborúellenes cikke miatt ugyanis betiltották. A fő kezdeményezők a *Nyugatban* és a *Huszdik Században* publikáló, galileista és szabadkőműves Csécsy mellett Kosztolányi, Törs Tibor és Halasi Andor voltak. A lap 1913-ban készült tervezete politikai, illetve irodalmi-kritikai fejezetet egyaránt tartalmazott, melyek közül az utóbbit Halasi és Kosztolányi állította össze, törekedve „a lap politikai részéhez méltó” színvonalra. Ennek fényében azokat kérték közreműködésre, „akiket az akadémikus irodalom mint »forradalmárokat« kiközösített magából”, illetve „akik az úgynevezett »forradalmi akadémiában« sem tudtak elhelyezkedést találni”.⁶ Egyszerre kívántak európaiak és nemzetiék lenni, elhatárolván magukat a konzervatívizmustól, de mellette a *Nyugat* jelentette modernségtől, illetve a kozmopolitizmustól is: „Az ország íróinak nem lehet az a hivatásuk, hogy idegen világok lelkét erőszakolják a magyar közönségre, hanem hogy ezen a földön hatalmassá és a nyugatot meghódítani erőssé fejlesszék azt a sajátlagos magyar kultúrát, mely ma csupán torzán ütközik ki egyes népieskedő íróink modorossága alól.”⁷

Tudjuk, hogy az első világháború eseményei – ha nem is jelentősen, de – módosították számos értelmiségi, köztük Kosztolányi Európa-képét is. Míg a kulturális élet hazai szereplői közül többen már a kezdetekkor háborúellenes meggyőződésükről tettek tanúbizonyságot, Kosztolányi az európai szellemi elit nagy részével összhangban militarista álláspontot foglalt el. Nem véletlenül írja Alain de Benoist egyik vonatkozó tanulmányában: „Az 1871-től relatív békében élő Európában az 1914 augusztusában kitört konfliktust örömmámor s lelkesedésdemonstrációk fogadták. Megszámlálhatatlanul sokan voltak azok, akik a rövidnek jósolt háborútól egy új korszak eljövételét, egy új, megifjodott ember születését várták.”⁸ Olyan írók dicsőítették a világegést, mint Anatole France, Richard Dehmel, Kipling vagy D’Annunzio. Thomas Mann *Gondolatok háborúban* címmel esszét írt, Rilke *Öt ének* ciklusában a

⁵ Kosztolányi Dezső levele Bodor Aladárnak [Budapest, 1909. január 25.]. In Kosztolányi 1998, 168. o.

⁶ Az *Új Magyar Szemle* tervezete. MOL Filmtár, Justh-hagyaték. Közli Litván György: Két adalék az 1914-es *Új Magyar Szemle* előtörténetéhez. *Irodalomtörténet*, 1974/1. sz. 156. o.

⁷ Litván 1974, 156. o.

⁸ Benoist, Alain de: Hogyan veszítette el a háborút Európa? In Markó György – Schmidt Mária (szerk.): *Európai testvérháború 1914–1918*. Budapest, 2014, Közép- és Kelet-Európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány, 97. o.

hadisten feltámadását ünnepelte, Hofmannsthal pedig a *Neue Freie Presse* hasábjain közölt háborús verset.

Elhamarkodott véleményüknek az is oka volt, hogy nemzedékük nem rendelkezett tapasztalatokkal a háborús pusztításról.⁹ „Európa a béke selyemágyából riadt föl, boldog, elkényeztetett gyermek” – utalt vissza később Kosztolányi kezdeti tájékoztatlan-ságukra.¹⁰ 1914 szeptemberében már azt is megfogalmazta, hogy az első világháború kitörése határt jelentett mindannyiuk életében, s a hadüzenetek sorával visszavonhatatlanul véget ért egy korszak.¹¹ Noha a kontinens gondolkodói nem egyformán válaszoltak a történelmi kihívásra, néhány évtized távlatából már nagyon sokan úgy vélekedtek, hogy Európa tönkretette magát a Nagy Háborúban. Míg Kosztolányinak a háború első hónapjaiban közölt hírlapi cikkein militáns – sőt nacionalista – retorika érződik, magánéleti gesztusai kezdettől fogva békepártiságot tükröztek, hiszen irtó-zott a laktanyai szellemiségtől, ódzkodott a frontszolgálattól, ekkor írt szépirodalmi műveit pedig a békeidő nosztalgiája jellemzi.

Az újságíró Kosztolányi tisztában volt a bel- és külpolitikai eseményekkel, tájékozódott a Monarchia egyik legégetőbb problémájaként említhető nemzetiségi kérdésben is. Háborúpárti cikkeiben még nietzscheiánus alapon jellemzi az új élethelyzetet a tisztító tűz metaforájával, miközben az erősek megmaradását és a puhányok vesztét jósolja. A propagandaízű retorika – az ellenség démonizálása, illetve a Monarchia erkölcsi fölényének hangsúlyozása – főként a kultúra területére vonatkoztatva jelenik meg: míg az antanthatalmak irodalmát és művészetét erős bírálattal illeti, a Monarchiával szövetséges német kultúrát nagyra értékeli. Kultúrkritikája nem utolsósorban a dekadencia ellen irányul, a dekadens kultúrához fűződő viszonya azonban ellentmondásosnak mondható. Az 1900-as évek legelején még épp az irányzat vezéralakjaként kívánt föllépni,¹² illetve több ízben újraértelmezte a dekadencia fogalmát, s a romantikával, illetve a moderniséggel rokonította azt.¹³ De gondolkodására hatott Nietzsche dekadenciakritikája és a futuristák művészetfelfogása is.

Amikor Németország 1914 augusztusában megtámadta a semleges Belgiumot, a lakosság az antanthatalmak segítségét kérte, így a belgák is a Monarchia ellenségévé váltak. Az antant háborús propagandája „Belgium (németek általi) megerőszakolá-

⁹ Lásd Gerő András: A béke utolsó hónapja a Monarchia Magyarországon. 1914. június 28. – 1914. július 28. In Majoros István (főszerk.): *Sorsok, Frontok, Eszmék. Tanulmányok az első világháború 100. évfordulójára*. Budapest, 2015, ELTE BTK, 116. o.

¹⁰ K[osztolányi]. D[ezső].: Az a nap. *A Hét*, 1915. augusztus 1. 405. o.

¹¹ Lásd Kosztolányi Dezső: A pillanat. *Nyugat*, 1914. szeptember 16. – október 1. 336. o.

¹² „mint a modern dekadens iskola elveinek hirdetője jövők kombinációjába.” Kosztolányi Dezső levele ifj. Kosztolányi Árpádnak és Brenner Józsefnek, [Budapest, 1903. november 10.]. In Buda Attila (szerk.): *Kosztolányi Dezső Levelezése I. 1901–1907*. Pozsony, 2013, Kalligram, 85. o.

¹³ Lásd Lehotai [Kosztolányi Dezső]: Baudelaire. *Magyar Szemle*, 1906. augusztus 9. 498–500. o.

sáról” beszélt, hogy megnyerje ügyének a többi semleges országot. A helyzetet Kosztolányi és Csáth is elemezte egymás között:¹⁴ míg az unokatestvér hitt abban, hogy Európában a civilizáció harcol a barbárság ellen, az író ekkor már nem osztozott ebben.¹⁵ Részből kettejük vitája ihlette a *Baudelaire és a belgák* című szöveget, melyben Kosztolányi a francia költőnek a belga kultúrára vonatkozó kritikájára hivatkozva figyelmeztet az általánosítás veszélyeire.¹⁶

A marne-i csatával egy időben jelent meg Kosztolányi *Párizs* című szövege, melynek megírásakor a németek javában folytatták támadó hadműveleteiket. A francia kormány 1914. szeptember 2-án menekült el a fővárosból, de az író még csak a kihirdetett ostromállapotra utalhatott bevezetőjében.¹⁷ A belgákról szóló tárcájával elmentésben a franciákkal kapcsolatos állásfoglalását jóval kevesebb tolerancia jellemzi. Főként azt veti az antanthatalom szemére, hogy Oroszországgal kötött szövetséget. Filozófiájuk „raison” fogalmát a háborús logikával állította szembe, a németek előre nyomulását pedig jogos büntetésnek vélte. Értelmezésében a „muszka puszipajtáság” mindössze a franciák abnormális eltévelyedését jelzi, így e szövetségnek idővel „fel kell bomlania, beteg és erkölcstelen volta miatt”. Konklúziójában a civilizáció kontra barbárság propagandisztikus frázisát visszhangozva közli: a francia–orosz kapcsolat „csomója most bomlik, és a mi kardunk bontja, hogy megmentsük az emberi méltóságát s megmentsük az eltévelyedett franciákat is, akaratuk ellenére, az emberiségnek”.¹⁸ Kosztolányi a francia kultúrát összességében nagyra tartotta, az oroszbarát politika bírálatakor pedig mindössze a dekadens irányt utasította el. A Monarchia és Németország egyik fő feladatát a nyugati és keleti dekadencia szövetkezésének föl számolásában látta. Az ellenséges államok közül egyébként főként Oroszországgal kapcsolatban voltak ellenérzései, elsősorban 48-as családi öröksége miatt.

Az író 1914 végétől már a világháború embertelenségéről ejt szót, *A szent térkép* című tárcájában pedig olyan szétázott térképről olvashatunk, melyen egybemosódnak az európai országok. A térkép a népek háborúban történő fölolvadásának allegóriája, mellyel Kosztolányi az ellenséges oldalon küzdők sajátos összetartozását fejezi ki: a közös szenvedést és Európa hatalmas tömegsírra válását.¹⁹ Közel tíz évvel a Monarchia felbomlását követően, 1927 őszén, egy Somlyó Zoltánnak adott interjúban újra felidézte ezt az időszakot, ismét az európai összetartozásra utalva: „A mai

¹⁴ Lásd Csáth Géza levele Kosztolányi Dezsőnek, Trencsén, 1915. április 13. In Csáth Géza: *Fej a pohárban. Napló és levelek 1914–1916*. Budapest, 1997, Magvető, 259–260. o. Kosztolányi Dezső: *Baudelaire és a belgák. Nyugat*, 1915. április 1. 402. o.

¹⁵ „Desiré [...] háborúról való véleménye (a civilizáció és barbarizmus harca), egészen az ellenkező” [1914. október 29.] In Csáth 1997, 42. o.

¹⁶ Lásd Kosztolányi 1915, 403. o.

¹⁷ „Most a nyárvégi éjszakákon a levegő nyugodt hullámain Párisig hat el a német tarackok durrogása.” Kosztolányi Dezső: *Páris. A Hét*, 1914. szeptember 6. 557. o.

¹⁸ Kosztolányi 1914, 558. o.

¹⁹ Lásd Kosztolányi Dezső: *A szent térkép. Nyugat*, 1914. december 16. 651–652. o.

kor tipikusan irodalomellenes! A háborúban láttam, hogy hova visz, kivétel nélkül minden európai népet... Az első hősi halott az egyéniség volt! Az emberek figyelme elterelődött arról, hogy mit gondol és mit érez az egy ember. És így van ez még ma is. Silány tömegkultúra kezdődik, amelyhez nekünk semmi közünk.”²⁰

Nem kevésbé mutatja Kosztolányi európai perspektívájú alapállását az Európa Lovagjai elnevezésű társuláshoz való csatlakozás. A szervezet fő célkitűzése a szabadkőműves eszmékkel összhangban lévő *Európai Egyesült Államok* életre hívása volt,²¹ az alapítás ötlete pedig 1917-ben merült föl.²² Kosztolányi részvételét nagyban befolyásolhatta, hogy ekkoriban nyert fölvételt a szabadkőműves testvériség kötelékébe. Aktívabb működését jelzi, hogy az alapító okiraton előkelő helyen szerepel a neve.

A társaság programját Babits Mihály, Szabó Ervin és Jászi Oszkár fogalmazta. Az alapítók eltérő nézeteiből következően – a szociáldemokratától a konzervatívig több irányból érkeztek – a három fennmaradt szövegváltozaton stiláris és tematikai eltérések vehetők észre.²³ Míg Babits az idealista-spiritualista vonalat képviselte, Jásziék pragmatikusabb és politikusabb fölfogást vallottak. Kosztolányi a Babits által képviselt vonallal azonosulhatott, melyben a középkori keresztes lovagok szellemiségével összhangban a hit és a morál jutott szerephez. Az író nemcsak a szellemi és lelki nemesség – és azok szabadsága – mellett tett hitet, de elhatárolódott a politikai alapú érdekszövetségektől is. Szabó változata mindezt egyrészt (össz-)európai perspektívával egészítette ki, másrészt a sovinizmus és nacionalizmus háttérbe szorítását, a nemzetköziséget, a szabad kereskedelmet, a konföderációs gondolatot és az uszító sajtó elleni harcot szorgalmazta.

Bár Kosztolányi az őszirózsás forradalom eseményeit óvatosan szemlélte, a Károlyi politikáját támogató *Pesti Napló* munkatársaként minden helyszínen jelen kellett lennie. Aláírta *A magyar intelligenciához* című, Károlyi mellett hitet tevő kiáltványt is, a Tanácsköztársaságtól azonban már idegenkedett. Nem pusztán a vörösteror és a lapbetiltásokkal járó munkanélküliség okozott benne komoly ellenérzést, hanem a központosító kultúrpolitikai törekvésekkel sem értett egyet, s eleve nem volt híve a kommunista ideológiának. Élesen különválasztotta a politikai és az irodalmi forradalmat, s modernizmusával mindössze az utóbbi követőjének vallotta magát. Ábrányi Emilről szóló nekrológiájában azt is megjegyezte, hogy „ritkán találkozik a történelmi és

²⁰ Somlyó Zoltán: Négyszem közt Kosztolányi Dezsővel. *Literatura*, 1927/9. sz. 308. o.

²¹ „Mi sokszor vetettük fel az európai egyesült államok gondolatát.” *Magyarország feldarabolása és a szabadkőművesség. A Párizsban 1917. évi január hó 28-án, 29-én és 30-án tartott szabadkőműves kongresszus*. Ford. Kovács István. Budapest, 1934, Buschmann, 9. o.

²² Lásd bővebben Schmid, Rachel: *Forms of Modernity. Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto–Buffalo–London, 2011, University of Toronto Press, 85. o.

²³ Lásd Babits Mihály: *The Knights of Europe*. MTAKK, Ms4699/75. Szabó fogalmazványát Babits javításaival közli Gál István: *Babits a világbékéért*. In uő: *Bartóktól Radnótiig*. Budapest, 1973, Magvető, 156. o. Jászi jegyzetét közli Sipos Lajos: *Babits Mihály és a forradalmak kora*. Budapest, 1976, Akadémiai, 19. o.

az irodalmi revolúció”²⁴ Rákosi Jenőről szóló, 1920-as portréjában pedig a világirodalom szerzőire is vonatkoztatva tételét, így fogalmazott: „Dosztojevszkij irodalmi forradalmár (romantikus) és politikai konzervatív (nacionalista–militarista), Zola ellenben politikai forradalmár (liberális–szociálista) és irodalmi konzervatív (klasszikus–naturalista)”²⁵

A forradalmak korát követően Kosztolányit köztudottan magával ragadta a történelmi hangulat. A *Pardon* rovat szerkesztésének időszakában *Az Est* körkérdést intézett néhány nevesebb íróhoz azzal kapcsolatban, válságban van-e az irodalom. Kosztolányi válaszában a „litteratura Mohácsához” hasonlította a korszakot, kritizálva az irodalom átpolitizáltságát. Bírálta a talmi hazafiaskodás jelenségét, valamint utalt a magyar kultúra európai kapcsolódására is. Magyarság-fogalmából tehát még ekkor sem hiányzik az európai perspektíva, a kontinens kultúrája mint vonatkoztatási pont: „Számúzve minden hazafiaskodást, arra kell törekednünk, hogy megtaláljuk a magyarság, a magyar szellem világküldetését, mely helyet mutat nekünk a többi népek szellemi hangversenyében. [...] A magyarság nem áll ellentétben a nyugat-európai műveltséggel. Régen, mikor magyarabbak voltak íróink, testvéríbb kapcsolatban álltak a nyugattal, mint ma.”²⁶

Az író a párizsi béketárgyalások időszakában szerkesztette a *Vérző Magyarország* című irredenta antológiát. Bár a trianoni békeszerződésben játszott politikai szerepe miatt Franciaországgal kapcsolatban erős ellenérzései voltak, a francia kultúrát és szellemet még ekkor is nagyra becsülte. „A franciákat imádom és alázatos szeretettel vallom, hogy halottas ágyamon is hálás leszek nekik, mert megismerkedtem szellemükkel. [...] De amikor szegény hazámat az ő segédkezésük mellett darabolták fel, keserűen haragudtam rájuk” – vallotta később az Ady-vitára szánt felelet fogalmazványában.²⁷

Kosztolányi a bethleni konszolidáció időszakától kezdve tulajdonképpen haláláig revizionista kultúrdiplomáciai működést fejt ki. A történelmi traumák okozta indulatokon részben túllép, és a nemzetek közötti kulturális párbeszédet szorgalmazza. Egyfelől a kisantant, másfelől az európai nagyhatalmak kultúrája és értelmiségi rétege felé nyit, melyet mind irodalmi tevékenysége (idegen nyelvű művek fordítása, külföldi színpadi művek műsorra tűzésének szorgalmazása, saját munkáinak külföldi megjelentetése), mind kultúrpolitikai gyakorlata (a budapesti PEN Kongresszus szervezése, felolvasó körutak, nyilatkozatok, programadó beszédek, a *Pesti Hírlap* revizionista akcióiban való részvétel) igazol.

²⁴ Lásd Kosztolányi Dezső: Ábrányi Emil. *Új Magyar Szemle*, 1920/6. sz. 221–224. o.

²⁵ Kosztolányi Dezső: Rákosi Jenő. *Nyugat*, 1920. november, 994. o.

²⁶ [Szerző nélkül]: Az irodalom válsága. Heltai Jenő, Kosztolányi Dezső, Kosáryné Réz Lola, Pekár Gyula és Schöpflin Aladár nyilatkozata. Szabó Dezső – dolgozik. *Az Est*, 1920. október 10. 5. o.

²⁷ Kosztolányi Dezső: Diktatúra és irodalom. Válasz, vallomás. In uő: *Kortársak I. S. a. r.*: Illyés Gyula. Budapest, [1940.] Nyugat, 299. o.

Ennek a programnak a jegyében tervezte az író, hogy 1928 tavaszán a Felvidékre látogat, felolvasóköriútját azonban a csehszlovák hatóságok koholt vádak alapján betiltották. Kosztolányi a helyi főiskolai ifjúság Szent György Körének vendége lett volna, s műveivel Komáromban, Érsekújváron, Pozsonyban, Losoncon, Kassán és Rimaszombaton lépett volna föl.²⁸ „Előadásomban a regényírás lélektanáról óhajtottam beszélni s az európai költészet újabb irányairól. Felolvasó-körutam célja az lett volna, hogy a műveltség ügyét szolgáljam és személyesen is érintkezzem felvidéki olvasóimmal” – nyilatkozta ekkor.²⁹ A kulturális együttműködést Magyarország és a kisantant között szintén összeurópai kereteken belül gondolta el, s nem húzott éles határvonalat a kontinens keleti és nyugati fele között.

Revíziós kultúrpolitikája részét képezte 1934-es erdélyi körútja is, amikor találkozott a helyi kulturális élet képviselőivel, magyarokkal és románokkal egyaránt. 1935 karácsonyán, amikor egy hírlapi nyilatkozatban fölidézte élményeit, nemcsak elismerően szólt az erdélyi magyarok működéséről, hanem a kultúrák közeledését is szorgalmazta, az európaiság jegyében: „Igen fontosnak tartok minden kultúrközeledést. A román irodalomnak egyébként nagy híve vagyok. [...] Európai írók vagyunk, és kötelességünk egymás irodalmának kérdéseire felfigyelnünk...”³⁰

Az Ady-vita során közismerten nemcsak esztétikai, hanem irodalompolitikai kérdések is fölvetődtek. A napisajtóban közölt cikkek Kosztolányi radikális szerepvállalását is emlegették, amikor az író többek között a fajvédő ideológia tételeit visszahangozta írásaiban. Nem utolsósorban ezekre a támadásokra kívánt reagálni, amikor *Diktatúra és irodalom* címmel antiszemizmusáról, nemzetfelfogásáról és politikai nézeteiről vallott egy kézíratos fogalmazványban. A szövegben fölmerül magyarság és európaiság kérdésköre is: Kosztolányi egyrészt „Európa hű fiának” vallja magát, másrészt a „nemzet mint nyelvközösség” eszméjét hirdeti. Noha az ősmagyar kultúrát sokra becsülte, a nyugati civilizációhoz való csatlakozásunkat ennél fontosabbnak gondolta. Magyarság és európaiság tehát nem pusztán egymással párhuzamosan létezik fölfogásában, hanem a két fogalom szoros kölcsönhatásban is áll egymással. Ahogy a vázlatban maradt esszében mindezt megfogalmazza: „fájlalom, hogy rovásírásunk, sok ismeretlen népregénk, szokásunk itt Nyugaton veszendőbe ment, [...] de miután erre az útra léptünk, [...] nem lehet visszaáhítozni azt, amit nem is ismerünk [...], ha magyarok vagyunk nyelvünkben, olyan szerelmi vallomást tettünk, aminél

²⁸ Lásd [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső országos körútja. *Prágai Magyar Hírlap*, 1928. március 2. 10. o.

²⁹ [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső felolvasó-körútját a csehek betiltották. *Pesti Hírlap*, 1928. március 9. 20. o.

³⁰ Széfeddin Sefket Bey: Tizenkét nagynevű magyar író nyilatkozata az erdélyi irodalomról, az erdélyi irodalom jelenéről, jövőjéről és értékeiről. A román–magyar kultúrközeledés a magyarországi írók véleményének tükrében. *Keleti Újság*, 1935. december 25. 6. o.

nem lehet nagyobb, úgy, hogy az, aki magyarul szidja a magyart, mint Ady is, magyarrabb magyar, mint aki idegen nyelven dicséri és rajong érte.³¹

Kosztolányi a harmincas évekre több irodalmi társaságnak már nemcsak tagja, de társelnöke és elnöke is. 1930. február 2-án a Magyar Írók Egyesületének első éves közgyűlésén olvasta föl *Magyarság és európaiság* című előadását, mely később *Lenni vagy nem lenni* címen jelent meg.³² Gondolatmenetének kiindulópontja Széchenyi István 1848. március 12-én elhangzott beszéde volt, amikor a gróf palotájába kérte barátait, hogy próbára tegye őket. Kosztolányi – rájátszva Széchenyi gesztusára – kora irodalmi és kulturális életének keserű látletét adja, hogy aztán visszajára fordítva retorikáját, kiálljon a magyar irodalom és nyelv ügye, az emberség, valamint az egyszerű magyar és európai szellem/identitás mellett. Beszéde zárlatában egyértelmű igennel válaszol a hamleti kérdésre: „Hát igenis lenni, lenni: elsősorban embernek és emberiesnek lenni, jó európainak lenni és jó magyarnak lenni, kétfelé vívó nyugati-nak és keletinek, nagyrafeszülő alkotó-akaratnak s alázatos munkásnak.”³³

A szenvedélyes hangú fölolvast követően sokan támadták az író. A *Népszava* hasábjain azt vetették szemére, hogy „megadta önmagának és a magyar irodalomnak a fölmentést a múlt és a jövő bűnei alól”, valamint a dzsenti perspektívájából szólt az írásművészet ügyéről.³⁴ Kosztolányi a *Budapesti Hírlap* hasábjain válaszolt. „Én írás közben embereket látok magam előtt, nem társadalmi osztályokat” – jelentette ki, majd megismételte a magyarságra és európaiságra vonatkozó tézisét. Ezúttal a két fogalmat élesen elhatárolta a szélsőségektől is, utalva a kor politikai és kulturális közéletét jellemző székértábor-logikára: „Az írónak mindenekelőtt embernek és emberiesnek kell lenni, nyugat felé tekintő, jó európainak, ha mindjárt bolseviknek is igyekezzenek feltüntetni és magyarnak, jó magyarnak, ha ezért dölyfös gentrynek nevezik.”³⁵

Pár hónappal a Magyar Írók Egyesületében történt emlékezetes szereplés után, *A magyar nyelv helye a földgolyón* című nyílt levelében anyanyelvünk védelméért emelt szót, cáfolván Paul Jules Antoine Meillet téziseit.³⁶ A francia tudós *Les langues*

³¹ Kosztolányi [1940], 298. o.

³² Lásd [Szerző nélkül]: A Magyar Írók Egyesülete. *Pesti Napló*, 1930. február 2. 20. o. Kosztolányi Dezső: *Lenni vagy nem lenni*. *Nyugat*, 1930. február 16. 249–258. o. [A továbbiakban: Kosztolányi 1930a.]

³³ Kosztolányi 1930a, 258. o.

³⁴ [Szerző nélkül]: A szegény kisgyermek panaszai a szobaleányok és mázolósegédek ellen. *Népszava*, 1930. február 5. 9. o.

³⁵ [Szerző nélkül]: A magyar író sorsa. A csillagos cikkek írója és a magyar írók. Kavarodás Kosztolányi Dezső beszéde körül. A *Népszava* és a mázolósegédek. *Budapesti Hírlap*, 1930. február 6. 5. o.

³⁶ Lásd Balassa József: Francia tudós a magyar nyelvről. *Magyar Nyelvőr*, 1930/9–10. sz. 190–195. o. Kosztolányi Dezső: A világ nyelvei. *A Pesti Hírlap Karácsonyi Albuma*, 1931. 96–98. o. Kosztolányi, Désiré: Défense d'une langue nationale. *Revue Mondiale*, 1931. január 15. 121–135. o.

dans l'Europe Nouvelle (*Az új Európa nyelvei*) címmel olyan könyvet jelentetett meg, melyben a „civilizációs erő” fogalma alapján osztályozta a kontinens nyelveit, súlyosan lebecsülve a magyarság szellemi, lelki és anyanyelvi közösségét. Kosztolányi a kötet második, 1928-as kiadását olvasta,³⁷ a korábbi (1918-as) megjelenés föltehetően a történelmi események miatt kerülhetett el figyelmét. Míg Meillet – Szegedy-Maszák Mihályt idézve – „zavarónak és megszüntetendőnek vélte a nyelvi sokféleséget”, és az „értelemre hivatkozva emelte magasra a nyelvi egyetemesség érvényét” – saját anyanyelvében látva meg ennek „legtökéletesebb megtestesülését” –,³⁸ Kosztolányi a nyelvek teljes egyenlőségét hirdette.

A francia tudós – a magyarság lebecsülésével párhuzamosan – fölértékelt a kisantant országainak nyelvét és kultúráját. A gesztusban Kosztolányi a trianoni békeszerződésakor érvényesített politikai irányvonal tudományos köntösben előadott változatát fedezte föl: „minden érthetővé válik, mihelyt [Meillet] elveti a tárgyilagosság álarcát, s vádbeszéde halotti beszéddé lesz: »Azon a napon, melyen Magyarország oligarchikus szervezete engedett volna a világon végigsöprő népies mozgalomnak, a magyar nyelv elsöprődött volna a főúri rend romjaival együtt, mely ezt a nyelvet erőszakkal kényszerítette másokra. Mert a magyar nyelvet csak ennek a rendnek politikai ereje védelmezte. Ez a nyelv nem rejt magában eredeti civilizációt.« Racionalizmus ez? Vagy nacionalizmus? Nem: ez nyelvészeti oligarchia. [...] A történelmi tények ily bohózatos ferdítésével még nem igen találkoztunk komoly munkában.»³⁹ Az élesebb bírálat ellenére a magyar író gondolatmenetét fölvilágosult európaiságának bizonyítékával zárja: „Ön francia. Szemünkben, akik e fényes műveltség áhítatában nevelkedtünk, franciának lenni annyit jelent, mint emberiesnek lenni és igazságosnak. Igazságot kérünk.”⁴⁰

Két évvel később Kosztolányi a Nemzeti Színház igazgatójával, Hevesi Sándorral és Eckhardt Sándor egyetemi tanárral közösen a Francia Köztársaság Becsületrendjének lovagja lett.⁴¹ Közrejátszott mindebben a nagypolitika is: Franciaország a bethleni konszolidáció éveiben fokozatosan nyitott Magyarország felé, ellensúlyozandó a Kelet-Közép-Európában meglévő német, illetve egyre erősödő angol és olasz befolyást.

1932-ben rendezték Budapesten a Nemzetközi PEN Kongresszust is, melynek életre hívásában Kosztolányi jelentős szereppel bírt. Két évvel korábban lett a szervezet magyar tagozatának elnöke. Székfoglaló beszédében azonos rangú feladataként szólt a

³⁷ Lásd Kosztolányi Dezső: A magyar nyelv helye a földgolyón. Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz, a Collège de France tanárjához. *Nyugat*, 1930. július 16. 81. o. [A továbbiakban: Kosztolányi 1930b.] Lásd még Meillet, Antoine: *Les langues dans l'Europe Nouvelle*. Párizs, 1928, Payot.

³⁸ Szegedy-Maszák Mihály: Kosztolányi nyelvszemlélete. In uő: *„Minta a szőnyegen”. A műértelmezés esélyei*. Budapest, 1995, Balassi, 162. o.

³⁹ Kosztolányi 1930b, 89. o.

⁴⁰ Kosztolányi 1930b, 92. o.

⁴¹ Lásd [Szerző nélkül]: Hevesi Sándor, Kosztolányi Dezső és Eckhardt Sándor a becsületrend lovagjai. *Budapesti Hírlap*, 1932. augusztus 26. 9. o.

nemzetközi szervezet által képviselt eszmék, illetve a magyar nyelv és irodalom képviselőit: „A Pen-Club a legnemesebb nemzeti alakulat, de a legnemesebb nemzetközi alakulat is. [...] ez idő szerint csak két nagy, európai nép maradt távol tőle: az egyik az olasz, mert nem találja eléggé nemzetinek, a másik az orosz, mert nem találja elég nemzetközinek. [...] minden tettemben ez a szép kettősség fog vezérelni: kifelé egy csonka ország nem-csonka lelkét mutatni, befelé pedig – minthogy egymást szükségtelen meggyőzni igazunkról – visszasugároztatni a bátor, szabad európaiságot, azt a tudatot, hogy csak a legnagyobb követelményeket támaszthatjuk önmagunkkal szemben, s csak annyiban érték a munkánk, amennyiben a világ versenyében is érték.”⁴²

Kosztolányi több irodalom- és nyelvpolitikai vitába bocsátkozott magyar pályatársaival is. Tanulmányaiban megfogalmazott gondolatai szintén magyar és európai identitásáról árulkodnak, s már eleve a magyarságfogalomba is beleértette az európaiságot. Illyés Gyulával folytatott híres szócsatájában az álnépieskedők bírálata adott apropót ahhoz, hogy kifejtse, mit ért pontosan nemzeti költészetten. Bár azt nem gondolta, hogy a magyar művelődés a népi kultúrából lenne fölépíthető, osztozott Illyésékkel az anyanyelv szeretetében és a magyarságtudatban. Mindezt azonban európai perspektívából tette: „Én, aki európai, széchenyis hivatásunkat hirdetem, szentül hiszem, hogy nyelvünk minden érzés és gondolat kifejezésére alkalmas, bármily bonyolult is az, s magunkat megszegyenítenők, ha pusztán holmi pásztori-juhászi érzés- és gondolatkört fogadnánk el magyarnak, és kirekesztenők onnan a fővárosi élet, az öntudat, az elemzés gazdag megnyilvánulásait.”⁴³

Illyés és Kosztolányi személyes kapcsolatát egészen addig beárnyékolta az irodalmi pengeváltás, míg az író egy ízben meg nem szólította fiatalabb pályatársát a Zeneakadémián. Illyés visszaemlékezése irodalomtörténeti anekdotává vált. A *véres költő* orosz fordításáról beszélgettek, majd mikor kezét fogtak, Kosztolányi „búcsúzóul hirtelen megkérdezte: »Kitől tanultál meg ilyen jól magyarul?« »Jules Renard-tól.« »Én is.« Nevettünk, értve, milyen alapeleme a jó magyarságnak a világgosság, az európaiasság.”⁴⁴

Összefoglalásomból is látható, hogy Kosztolányi a magyarság és az európaiság párhuzamossága helyett a két fogalom (identitás) *kölcsönhatásáról* beszél vonatkozó szövegeiben, elhatárolódva mind a nacionalizmustól, mind az internacionalizmustól. Míg politikai értelemben többször vallotta magát konzervatívnak (48-as liberális örökség), az irodalomban a modernség híveként lépett föl. A nemzeti kultúrát és a külföldi művészi teljesítményeket egyaránt nagyra tartotta, a múlt értékeinek megőrzését pedig ugyanolyan fontosnak vélte, mint a kortárs folyamatok nyomon követését.

⁴² Kosztolányi Dezső: Elnöki székfoglaló a PEN Clubban. MTAKK, Ms4613/91.

⁴³ Kosztolányi Dezső: Magyar versek. *A Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1932. augusztus 7. 35. o. Uő: Vojtina új levele egy fiatal költőhöz. *A Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1934. március 11. 4–5. o.

⁴⁴ Dér Zoltán: Illyés Gyula Kosztolányiról. *Üzenet*, 1975/2–3. sz. 82. o.

BÚS ÉVA

„A FELE CSODA ÉS A FELE MÓKA”

A Pendragon legenda helye az európai regénykánonban

[Szerb Antal] az úgynevezett irodalmi embert képviseli (...), amelyik szavakban és világ-irodalmi jelképekben éli az életet s minden valóság csak a betű szűrőjén jut hozzá. (...) Ez az írófajta szokott kísérletezni, játszani az irodalommal, verssel, regénnyel s húzódik a nyugati szellembástyái mögé.¹

„ÍGY KEZDŐDÖTT A DOLOG”²

Szerb Antal első regényét, *A Pendragon legendát* (1934) megjelenése óta sokféle regénytípussal hozták összefüggésbe, leginkább a korban divatosnak számító ponyva-változatokkal, azt is hozzátéve, természetesen, hogy a könyv színvonala nem hagy kétséget afelől, hogy – Bálint György korabeli könyvismertetőjét idézve a *Pesti Napló* hasábjairól – nem „irodalmi mezbe öltözött ponyvával” van a művelt olvasónak dolga, hanem, üdítő módon, „ponyva mezébe öltözött irodalom[mal]”.³ A sajátos formai kettősség, vagy inkább sokszerűség, a három évvel később megjelenő *Utazás holdvilágban* is lényegi vonás. Mindkét írásmű mintegy a gyakorlatban példázza azokat a játékos technikákat, írásmódokat, amelyek elméleti alapjaira Szerb már 1933-ban rámutat *A mai angol regény* című esszéjében,⁴ majd részletesebben kifejti őket az 1936-ban megjelenő *Hétköznapi és csodák*⁵ című, az első világháború utáni nyugati regény formálódását elemző tanulmánykötetében. Számára ezek az írásmódok hordozzák magukban a regényforma szükségszerű megújulását. Az irodalomtörténész

¹ Makkai László: *A Pendragon-legenda*. In Wágner Tibor (szerk.): *Tört Pálcák*. Budapest, 1999, Nemzeti Tankönyvkiadó, 234. o.

² Szerb Antal: *A Pendragon-legenda*. Budapest, 1957, Magvető Könyvkiadó, 11. o. Ebben a kiadásban a cím kötőjellel szerepel.

³ Wágner 1999, 241. o.

⁴ Szerb Antal: *A trubadúr szerelme. Könyvekről, írókról 1922–1944*. Budapest, 1997, Holnap Kiadó, 102–113. o.

⁵ Budapest, 1936, Révai Irodalmi Intézet Nyomdája.

Szerb Antal számára a modern történetmondásban mind a cselekmény, mind az elbeszélő technika területén szükség van megújulásra, a regényíró Szerb Antal pedig tartja magát ehhez az elvhez.

A *Pendragon legenda* korabeli fogadtatásához köthető kritikai megnyilvánulások egyértelműen rávilágítanak: az írásmű példa nélküli a magyar irodalomban. Ez a példanélküliség látszik tükröződni a regénytípus műfaji beazonosítása körüli bizonytalanságában is. Nehéz találni olyan kritikai reflexiót, amelyik csupán egy népszerű regénytípust fedez föl benne. Fikció, azaz cselekmény tekintetében leggyakrabban bűnügyi, detektív-, kísértet- és rémregény keverékeként jellemzik. Akad azonban kritikus, például Illés Endre, aki szerint a *Legenda* „szintiszta kalandregény”⁶; annak ellenére, hogy egy műfajtypust jelöl, talán ez utóbbi a legtágabb kategória, ami befogadhatja még a fantasztikumot is magában foglaló „vegyes elemű hordalékot”, amit – Horváth József szerint – a „regény meséje... görget”.⁷ Ugyanakkor az is kiderül néhány kritikából, hogy Szerb írásműve, főként annak ironikus dikciója,⁸ azaz a narráció retorikai megformáltsága okán egyben minden említett műfaji változat paródiájaként is működik. Tehát olyan szöveggént, amely „ironikus játék műfajjal, eszmékkel, egy felvetett gondolattal és egy irodalmi magatartással”.⁹ Épp ezért tekinthető, Makkai László szavaival, „roppant rafinált kísérletnek” saját korában, vagy, ahogy Thurzó Gábor fogalmaz, egyenesen „a magyar regényből kivezető megváltó lépésnek”.¹⁰ Intellektualizmusa, fanyar humora és szatirikus társadalomábrázolása miatt¹¹ mindkét kritikai vonal hangsúlyozza továbbá az írásmód hitelesen közvetített „angolszerűségét”.

A fentiek alapján a Szerb regényét értékelő kritikák két csoportba oszthatók: egy részük a magyar regénytermés legújabb képviselőjeként méltatja, és kivételes műfaji sajátosságait, egyediségének mibenlétét elemzi, egy másik részük viszont kifelé, „a nagy

⁶ Wágner 1999, 245. o.

⁷ Wágner 1999, 249. o.

⁸ A Gérard Genette *Fiction et diction* (1991) című művében használt terminológia és gondolatmenet alapján fikción a mimetikus elbeszélő tartalmat, míg dikción az adott tartalom elbeszélési módját, retorikai megformáltságát értem. Catherine Porter angol nyelvű fordítását használtam: Ithaca & London, 1993, Cornell University Press.

⁹ Wágner 1999, 234. o.

¹⁰ Wágner 1999, 235. o.

¹¹ „Szinte meg lehetne kérdezni, hogy hol az angol eredeti, amiből fordították”, írja Makkai László a *Pásztortűz*-ben megjelenő kritikában (Wágner 1999, 233. o.). Hasonló a gondolattartalma annak, amit a *The Guardian* könyvismertető rovatában a fordítás kapcsán Nicholas Lezard ír: „One of the remarkable things about that novel was its translation: it read, I remarked, as if it had been actually written in English in the first place. As it turns out, it looks as though there might be more to it than just Len Rix’s way with both Hungarian and English.” Azaz, olyan élmény volt a fordítást olvasni, mintha a regényt eleve angolul írták volna, és ebben nem csak a fordító – egyébként valóban parádés – munkája játszik közre. <https://www.theguardian.com/books/2006/jun/17/featuresreviews.guardianreview21>

nyugat-európai áramlatok”¹² irányába is tekint, s amellett, hogy rámutat a *Legenda* újszerűségére, és beazonosítja annak összetevőit, a korabeli európai regény megújulásigényének kontextusában helyezi el a művet. Már e kortárs értékelések alapján sem tűnik úgy, hogy körmönfont érvelésre és erőltetett logikára lenne szükség annak bizonyítására, hogy ez a Szerb-mű (ahogy később a másik is) megkülönböztetett helyet követel magának a modern történetmondás európai áramlataiban, annak is a britek által képviselt vonalában. Bár kissé sokat váratott magára a regények angol nyelvű fordítása, hiszen az *Utas és holdvilágé* 2001-ben, *A Pendragon legendaé* 2006-ban jelenik meg, fogadtatásuk a szigetországban megerősíti az előbbi értékelést.¹³

Az nem meglepő, ha a 20. század elején egy magyar irodalomtudós író a saját korában létező írásmódokkal és műfajokkal kísérletezik, melyeket foglalkozásából adódóan kiválóan ismer és ért, majd a kísérlet eredményeképp újdonsággal áll elő. Az viszont már meglepőnek számíthat, ha a nevezett újdonságnak számító írásmű több ponton is hasonlóságot mutat egy a brit regénykultúra korai, 18. századi fázisában megjelenő, az irodalomtörténet által leggyakrabban szeszélyesként számon tartott regényváltozat cselekmény- és szövegalkotási, valamint dikciós sajátágaival. Főleg, ha a szóban forgó író következő írása szellemiségében és szövegalkotó eljárásaiban szintén nagyfokú párhuzamot mutat egy másik 18. századi regénnyel, ami történetesen ugyanannak a szerzőnek nem kevésbé szeszélyes második műve. Ez a 18. századi szerző Laurence Sterne, aki két, formabontó fikciója és ironikus dikciója miatt méltán elhíresült regényt vallhat magáénak, a *Tristram Shandy úr élete és gondolatait* (1759–1767)¹⁴ és az *Érzékeny utazást* (1768). Terjedelmi korlátok miatt a tanulmány első részében egy Sterne- és egy Szerb-regény összevetésére van mód, így a következőkben azokról a hasonlóságokról és párhuzamokról esik szó, amelyek a *Tristram Shandy* és *A Pendragon legenda* között mutatkoznak. Az összevetéssel nem azt kívánom bizonyítani, hogy a Sterne-regény valamiféle előszöveggént vagy közvet-

¹² Wágner 1999, 239. o.

¹³ „A writer of immense subtlety and generosity, with an uncommonly light touch which masks its own artistry. His novels transform farce into poetry, comic melancholy into a kind of self-effacing grace. Can literary mastery be this quiet-seeming, this hilarious, this kind? Antal Szerb is one of the great European writers.” Ali Smith, a *The Accidental* szerzője. <https://www.amazon.com/Pendragon-Legend-Pushkin-Collection-ebook/dp/B00LGUEOFK>

¹⁴ A korabeli könyvkiadási szokások szerint hosszabb lélegzetű munkák egyszerre vagy – az írás folyamatának és tempójának függvényében – részletekben is megjelenhettek. Sterne szerzőként az utóbbi lehetőséggel élt, anyagi okok miatt is, hiszen a kiadáshoz szükséges pénzt, valamint az íráshoz is szükséges honoráriumot ún. előfizetői hozzájárulások begyűjtéséből fedezték az idő tájt. A *Tristram Shandy* első két kötete így jelent meg 1759-ben, az utolsó, a kilencedik, 1767-ben. Lásd Fanning, C.: Sterne and Print Culture. In Thomas Keymer (szerk.): *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge, 2009, Cambridge University Press, 121–141. o. és Flint, C.: *The Eighteenth-Century Novel and Print Culture: A Proposed Modesty*. In Paula R. Backscheider – Catherine Ingrassia (szerk.): *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Oxford, 2005, Blackwell, 343–364. o.

len mintaként szolgál Szerb számára a *Legenda* írásakor. A regény szövegén korabeli kritikusok is megérzik – Hevesi András szavaival – „a legjobb iskolák finoman érződő emlékét”.¹⁵ Az említett legjobb iskolákon viszont kivétel nélkül kortárs brit szerzőket értenek: Huxley intellektualizmusát és olykor cinikus, szinte sátáni iróniáját, Lawrence nyers szókimondását a test hatalmáról, Powys valóságízű „csoda-dimenzióját”, és Chesterton paradox világát és ironikus, szatirikus társadalomrajzait. Mindez fűszerezve „az irreális irányú” (ma úgy mondanánk, abszurd) angol humorral, ami „a játékos fantáziának sokkal tágabb teret nyit, mint a kontinentális tréfa”.¹⁶ Ahogy Szőnyi György Endre is említi a *Legendáról* írt tanulmányában, a Szerb-esszéikben nincs sem cím, sem tartalom alapján konkrét utalás előszöveg(ek)re.¹⁷ A Sterne-re vonatkozó megnyilvánulások száma is túl kevés Szerb tudományos életművében ahhoz, hogy közvetlen, szövegszintű megfeleléseken alapuló hatást ki lehessen mutatni. Érdekes párhuzam, még ha a pusztán véletlen számlájára is írható, hogy mindkettőjük töredékes, befejezetlen életművébe két regény fért bele, egy speciális tudást igénylő témakörben pedig, ami a lelkész Sterne esetében a vallás, Szerb esetében pedig az irodalom mint stúdium, több kötetre rúgó publikáció. Számos novellája és rövid tárcái alapján Szerb teljesítménye széleskörűbb. Tény ugyanakkor, hogy mindkét szerző a regény történetének adott korszakaiban a rendelkezésükre álló forma eszköztárát kreatívan alkalmazva olyan egyedülálló öntükröző szövegeket hozott létre, melyekben a különböző szövegdimenziók egymásra, sőt magára a regényírási folyamatra is reflektálnak, ezáltal sajátos metanarratívát hozva létre. E tekintetben mind Sterne, mind Szerb munkássága úttörő jelentőségű a maga korában.

Az *angol irodalom kistükre* (1929) az első nagyobb lélegzetű munka, amelyben Szerb átfogó értékelést ad Sterne írásművészetéről. A *Tristram Shandy* kapcsán az a meglátása, hogy Sterne a regényírásnak olyan típusát alapította meg, amelyben „nem az objektív, kívülről ellenőrizhető igazságot, alakjainak életszerű megrajzolását kereste, hanem a szubjektív, szellemi igazságot: nem az életet akarta visszaadni, amint a világban lefolyik, hanem a gondolatok világát, amint az emberi szellemben egymásra következnek”.¹⁸ Az *érzelmes utazás* rendhagyó mivolta pedig abban rejlik számára, hogy olyan útleírás, amelyből „ügyszólván semmit sem tudunk meg az átutazott városokról, de annál többet az átutazó íróról”.¹⁹ Az irodalmár Szerb első megnyilatkozásából kiderül, hogy Sterne írásmódjának megkülönböztető jegyeit a 18. századi angol regény formálódásában – akkoriban (és még sokáig) – fő áramlatnak tartott

¹⁵ Wágner 1999, 236. o.

¹⁶ Szerb 1936, 89. o.

¹⁷ Szőnyi György Endre: Az ezotéria diszkrét bája: Szerb Antal *Pendragon legendája* és néhány előképe. In Csórsz Rumen István – Szabó G. István (szerk.): „*Nem sülyed az emberiség...*” *Album amicorum Szőrényi László LX. születésnapjára*. Budapest, 2007, MTA Irodalomtudományi Intézet, 265. o.

¹⁸ Szerb Antal: *Az angol irodalom kistükre*. Budapest, 1993, Holnap Kiadó, 70–71. o.

¹⁹ Szerb 1993, uo.

realista ábrázolásmódhoz képest határozza meg, rámutatva az ír szerző által alkalmazott eszközök hitelességére a szubjektum természetének megragadásában. A később megjelenő írásai, így *A világirodalom történetében* található szűk, ám nagyon tartalmas két oldal,²⁰ majd egy hosszabb cikk 1942-ből „Lawrence (sic!) Sterne: Szentimentális utazás”²¹ címmel, arra engednek következtetni, hogy vissza-visszatér a témához, egyre elmélyültebb értelmezésekkel áll elő, és olyan technikai eljárásokra mutat rá a regényekben, amelyek aprólékos kielemezésére az angolszáz „sterneológiában” is csak a későbbi évtizedekben kerül sor, s amelyek révén Szerb szemében Sterne Prousttal kerül egy kategóriába az „Én belülnézetből” való ábrázolásának terén.²² Bátky János narrátori hangjának sajátosságait figyelembe véve úgy tűnik, az említettek mellett közel áll Szerbhez a Sterne alkotta narrátorok, Tristram Shandy és Yorick lelkes, „két ellentétesnek látszó hangulat... az irónia és a szentimentalizmus, a gúny és az érzelmesség”²³ között ingázó hangneme is: a két minőség Bátky esetében gyakran egy mondaton belül is váltja egymást.

A fikcióalkotás szempontjából központi kérdés mindkét szerző számára, hogy hol is ildomos egy történetnek kezdődnie. Azonban az egyszerű és nyilvánvaló(nak látszó) gondolat, hogy az elején, meglehetősen egyedi kidolgozást kap a regényekben. Ami a *Tristram Shandy* első fejezeteiben és a *Pendragon legenda* első szövegegységeiben olvasható, inkább azt a filozófiai természetű gondolatot taglalja, hogy mit is kell érteni egy történet elején. Sterne Horatius *ab ovo* logikáját egyszerre szó szerint és átvitt értelemben követve, Shandy életírását fogantatásának körülményeivel és embrió (*homunculus*) korával indítja, amelyből későbbi életének távolról sem szerencsés életfordulatait eredezteti.²⁴ Szerb történetének kezdete sem határozható meg egyértelműen, tekintve hogy az első két fejezetszerű szövegegységben Bátky legalább hat alkalommal utal valamiféle kezdetre. Az első mindjárt a regény első sora, egy Byron idézet angolul és magyarul: „My way is to begin at the beginning – szokásom a kezdetén kezdeni” (*Pt*, 5. o.). A második utalás a narrátor születésére és név szerinti beazonosítására: „minden történetem ott kezdődik, hogy megszülettem Budapesten és rövid idő múlva már az volt a nevem, ami most is: Bátky János” (5. o.). A harmadik a narrátor első találkozása az Earl of Gwyneddal egy úri társaságban, Londonban.

²⁰ Szerb Antal: *A világirodalom története*. Budapest, 1992, Magvető Kiadó, 370–372. o.

²¹ In Szerb Antal: *A varázsló eltörti pálcáját*. Budapest, 1978, Magvető Kiadó, 243–249. A cikk bőven tartalmaz elemzést a *Tristram Shandy*ről is.

²² Szerb, 1992, 372. o. Érdekességképp: a sterneológia egyik legelismertebb képviselője, Melwyn New, 1988-ban jelentet meg tanulmányt Sterne műveinek modern(ista) vonásairól, különös tekintettel a *Tristram Shandy* és Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényének időtápasztalat ábrázolásában mutatkozó párhuzamairól Proust's Influence on Sterne: Remembrance of Things to Come címmel. *MLN* 103. évf. 3. szám, 1031–1055. o.

²³ Szerb 1978, 244. o.

²⁴ Lásd Sterne, L.: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Ford. Határ Győző, Budapest, 1989, Európa Könyvkiadó, I. 1–4. fejezet, 8–13. o.

A negyedik, amikor Bátky kézhez kapja az earl írásos meghívását: „Így kezdődött a dolog” (11. o.). Ezzel a mondattal zárul az első szövegegység, ennek ellenére folytatódik a kezdetek sora, hiszen a történet későbbi alakulásának szempontjából lényeges, hogy utazása előtt Bátky elkezd tanulmányozni a Pendragon-ház történetét, amelynek szintén van kezdete: „A Pendragonok a nagy Llewelyntől, Gwynedd fejedelmétől származtatják magukat, bár, úgy veszem észre, a dolog nincs egészen tisztázva” (12. o.). Nem sokkal ezután indul a homályos utalásokkal teli fenyegető hangú telefonok sora (15. o.).

Visszagondolva arra, hogy hány műfaji variáns sajátosságait hordozza magán a *Legenda* fikciója, úgy tűnik, mintha majdnem minden változathoz tartozna egy kezdet, és legalább egy központi szereplő, bár gyakran keverednek az egyes cselekményi szálak, s ezzel együtt egymást váltják a főszereplők is. A Roscoe-gyilkosságra épülő bűnügyi típusnak az earl a főszereplője, tekintve hogy az ő életére törnek számos alkalommal, és az ügyet – az áldozati alanyok cseréjével – végül ő oldja meg. Ez a fikciós vonal Bátky és az earl találkozásával kezdődik, kiegészülve a titokzatos és fenyegető telefonhívásokkal. Párhuzamosan e mellett fut a gótikus szál az éjféli lovas kísértet-históriájával, amelynek történelmi vonatkozását Bátky tárja fel a családtörténet tanulmányozása során, így osztozik a főszerepen Asaph Christian Pendragonnal. Bátky mint bölcsészdoktor a főszereplője annak a cselekményvonalnak, amelyekre Szerb saját műfaji meghatározása illik a legjobban: filológiai detektívregény;²⁵ ez az earl meghívásával kezdődik, és cselekményét egy ellopott kéziratért folyó hajszja alkotja.

A *Pendragon* legendával összefüggésben említett párhuzam, a *Tristram Shandy* kapcsán Szerb már első nagyobb lélegzetű, áttekintő munkájában megemlékezik Sterne egyedi narrációs és szövegalkotó technikájáról, amelyekkel meghaladta a korát: „A meseszövést helyét az író szabad asszociációi foglalják el: közbeszótt történetek, elmélkedések, egész novellák, prédikációk, versek stb.”²⁶ A *Tristram Shandy* szövege sokszerűségénél, látszólagos *patchwork* jellegénél fogva tükrözi a brit regény 18. századbeli formálódásának folyamatát, amelyhez számos korábbi és korabeli, fikciós és nemfikciós írásforma járult hozzá. Műfaját tekintve Szerb „szeszélyes önéletrajzként” aposztrofálja Sterne írásművét, és tökéletesen igaza van; a mű (teljes) címében is szerepel az „élet” szó és a műfaj korabeli meghatározása angolul *life writing*, ami a biográfia szó majdnem tükörfordítása: „rajz” helyett „írás” jelöl meg az angol változat. Ugyanakkor lényeges, hogy Tristram életének menete gondolatain, vélekedésein (*opinions*) átszüremkedve rajzolódik ki az olvasó számára, gyakran megtámogatva tipográfiai és képi elemekkel. Az élet e jellemző és váratlan fordulatokban, kitérőkben gazdag „grafikus” narratívájának lényegét az angolszász sterneológia a labirintus pár-

²⁵ Szerb Antal: *Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák. III.* Budapest, 2002, Magvető Kiadó, 355. o.

²⁶ „A meseszövést helyét az író szabad asszociációi foglalják el: közbeszótt történetek, elmélkedések, egész novellák, prédikációk, versek stb.” Szerb, 1993, 71. o.

huzamon keresztül ragadta meg. Több jelentős tanulmányban visszatérő metafora ez, amely a regény fikciós és narrációs tartalmára egyaránt vonatkoztatható²⁷ – nem véletlenül, hiszen a kettő szorosan összefügg. Előbbi esetében a Tristram életeseményei-be beleszótt járulékos, asszociatív elemek teszik a „cselekményt” labirintusszerűvé az olvasó számára, utóbbiában pedig a sorozatos közbevetések, kitérők mentén rajzolható meg az elbeszélés folyamatának labirintust idéző vonala, mintegy grafikusán, látható módon is illusztrálva Tristram visszatérő gondolatait az életesemények történetként, azaz rendezett narratívaként való elbeszélésének nehézségeiről.

A *Legenda* kompozíciója két szempontból is emlékeztet a Sterne-i szövegalkotáshoz. Egyrészt Szerb Antal is él azzal a lehetőséggel, hogy a cselekményszövés aktusában különböző természetű szövegekkel dolgozzon. A regényszöveg nyomokban, utalásokon keresztül, vagy olykor akár szó szerinti idézetként tartalmaz diribdarabokat a *Dictionary of National Biography*ből, Shakespeare *III. Richárdjából*, Homéroszból, okkult szövegekből, walesi legendákból, a *Jelenések könyvéből*, a Rózsakeresztesek allegorikus „T” könyvéből és a du Fresnoy-kéziratból. Sajátos tér-idő szerkezet épül így a regény cselekményében: a fikciós tér elemei közül a Bátor mozgásai szempontjából jelentősek, mint például a llanvygani kastély folyosói, a Pendragon-vár vagy a Morvin-féle építmény rejtélyes útvonalaként mutatkoznak, ahonnan csak nagy nehézségek vagy olykor csupán megmagyarázhatatlan véletlen folytán lehet szabadulni. Bátor mozgásai azonban nem kizárólag a térre vonatkoztathatók, és nem pusztán a lineáris időszemléletet tükrözik. A kísértethistória és a filológiai detektívregény cselekményvonalában az idő az éjféli lovas, a hatodik earl személyében szó szerint megtestesül: ő Anglia, a Rózsakeresztesek és a Pendragonok történetének több mint háromszáz évét hordozza, s a személyével való kapcsolat időutazást is jelent Bátor és a többi 20. századi szereplő számára. A llanvygani könyvtár fóliánsaiban az idő tárgyiasul, a Pendragon-várban és a Morvin építette házban pedig térként funkcionál, amelyben múlt, jelen és – olykor a narrátor kiszólásai nyomán – a jövő dimenziói együtt léteznek. Ebben az összetett rendszerben mozognak az érintett szereplők, hogy aztán minden visszazökkenjen a maga kerékvágásába, miután a Roscoe-gyilkosok megbűnhődnek, a rejtélyes ház leég, Rózsakereszt pedig az öngyilkosságot választja.

A fikcióban történő tér- és időbeli mozgások kapcsán mind a Sterne-, mind a Szerb-regény szorosan kötődik a nyugati kultúra elbeszélő formáinak egy jellegzetes vonalához. A *Legenda* műfaji besorolása során fölmerülő változatok közül a kaland-

²⁷ A jelentősebbek közül néhány: Braun, T. E. D. – McCarthy, J. A. (szerk.): *Disrupted Patterns. On Chaos and Order in the Enlightenment*. Amsterdam–Atlanta, 2000, GA: Rodopi; Bosch, R.: *Labyrinth of Digressions. Tristram Shandy as Perceived and Influenced by Sterne's Early Imitators*. Ford. Verhoeff, P., Amsterdam & New York, 2007, Rodopi; Nelson Goodman: *Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony*. In Mitchell, W. J. T. (szerk.): *On Narrative*. Chicago, 1981, University of Chicago Press Journals, 99–115. o.

(kalandor-)²⁸, a rém- és detektívregény esetében is meghatározó szerepe van egy, az *Odüsszeia* óta meghatározó jelentőségű tevékenységnek, az utazásnak, az A pontból B pontba való eljutásnak, és a megtett utak vonalának, rajzolatának. Minden kornak van legalább egy olyan elbeszélő műfaja, amelyekben az utazásra mestercselekményként tekinthetünk, azaz a központi szereplő által térben és időben, adott okból végrehajtott mozgás szervezi a fikciós tartalmat és bír értelemképző erővel. Ilyen műfaj például a középkor lovagi románca, amely a küldetés és keresés (*quest*) elemei köré szerveződik, a 16. század alapvetően szatirikus szándékú pikareszkje, s a nagy utazások kora – a 15. század végétől kezdődően – olyan további elbeszélő formákkal gazdagítja a palettát, mint az utazó- és kalandregény, és a 19. századtól a tudományos-fantasztikus történetek. A 18. századtól a „külső” fikciós térben megtett út ábrázolása mellett egyre nagyobb szerepet kapnak a „belső”, mentális, kognitív, lelki terekben történő mozgások. A legtöbbet utazó szereplők a *Pendragon legenda*ban a narrátor Bátor és Maloney – utóbbi akkor, ha hitelt adhatunk legalább a kalandjai egy részének; mindkettőjük mozgásának vonala hasonlatos a pikareszk regények kalandor, szerencsevadász, ide-oda vetődő főszereplőjének mozgásához. Bátor esetében ez kiegészül a középkori lovagi románcok küldetést teljesítő főhősének térben és időben megtett útjaihoz, aminek vonalát a küldetés és visszatérés állomásainak mentén lehet megrajzolni. A *Legenda* narrátorának utazásai – szigorúan a regény cselekményén belül – London és Wales közötti ingázásból állnak, keret szintjén London a kiinduló- és végpont, amennyiben onnan indul el Llanvyganbe, majd a „küldetés” befejeztével oda tér vissza: „És ezzel véget is ért a walesi história. Másnap az earl elutazott Skóciába. Lene elutazott Oxfordba, Osborne és én pedig Londonba” (Pl 282. o.). Ugyanakkor ezen a befoglaló kereten belül Bátor walesi tartózkodása idején Llanvygan is tekinthető kiinduló- és végállomásnak, hiszen onnan látogat el a faluba, a Pendragonok várába, Londonba a du Fresnoy-kéziratért, s a walesi vadonban történő rövid bolyongás után oda tér vissza. A fikciós térben való mozgás alapján ez az útvonal a középkori lovagi románcok küldetés (*quest*) – küldetés teljesítése – visszatérés mintáját követi, s maga Bátor is él ezzel a párhuzammal llanvygani tartózkodása során: „Ha kóbor lovag lettem volna, felajánlottam volna szolgálataimat a vár urának, és szalagot kértem volna a várkisasszonytól, hogy pajzsomban viselhessem. Ó, ha kóbor lovag lehetnék!” (Pl 89. o.). Ha a születésére vonatkozó megjegyzésből indulunk ki, Bátor életének (térbeli) kiindulópontja Budapest; számos helyre vetődik kalandjai során Európában, melyekről a regényben be is számol, s a llanvygani „fejezet” záró soraiból megtudhatjuk, hogy a következő állomás Amerika. Ebből a szempontból mozgása inkább a pikareszk alakok által bejárt útmintával mutat hasonlóságot, amennyiben

²⁸ A *Pendragon legenda* két kritikusa is említi – igaz, kizárólag cselekményi alapon – annak a kalandorregényekkel való párhuzamát, egy magát „ygy”-ként azonosító kritikus és Marék Antal (Wagner 1999, 246, 250. o.).

ismert életútját a csapongás, az egyik kalandból a másikba való sodródás, és nem a céltudatos tervezés jellemzik.²⁹

Az utazás mestercselekményére épülő történettípusok közül a középkori románc és a kalandorregény nem pusztán a fikciós térben való mozgások vonatkozásában rendelkezik jellemző mintával, hanem az utazó karakterét tekintve is; a kettő között pedig összefüggés mutatkozik. A lovagi románcot meghatározó mozgás(ok) egy olyan archetipikus³⁰ jelentéssel is bíró alakzat mentén írható(k) le, amely a világirodalomban közel háromezer éve van jelen, és amelynek kiinduló- és végpontja alapján – némi stilizálással – körszerű jelleg tulajdonítható.³¹ Bátky esetében a regényben teljesített küldetés körszerű útvonala és az alapvetően gazdag, ám változást, formálódást nem mutató jelleme alapján ismerhető fel távoli párhuzam az Odüsszeusz-típusú utazóval, valamivel közelebbi pedig annak későbbi változataival, a középkori lovagi románcok hősével. Ugyanakkor az ábrázolt fikciós valóság és a vele olykor szétválaszthatatlanul összemosódó álom és illúzió, valamint a narrátor önmagával szemben is gyakorolt ironiája alapján mintha annak legismertebb paródiája, Cervantes *Don Quijotéja* is visszaköszönne a *Legenda* lapjairól.

„EGYSZERRE KÉT VILÁGBAN ÉLÜNK, ÉS MINDENNEK KÉT ÉRTELME VAN”³²

A regény kezdeteit tárgyaló előző egységből kimaradt két szövegrész, a Byron-idézet és Bátky bemutatkozása, melyek a regény szövegalkotási eljárásához, a narrátor személyiségének megrajzolásához és a narrációban kiütköző jellemző retorikai stratégiához köthetők szorosabban. Esett már szó a *Pendragon legenda* kiadását követő recenziók műfaji vonatkozású megjegyzéseiről, néhány kritikus azonban a műfajok keveredésén túl arra a Szerb által alkalmazott szövegezési eljárásra is kitér, ami azóta

²⁹ A pikareszk vagy kalandorregényekben lényeges bűnöző, avilági vonal a *Legendában* is szerepel, ám a műfajilag „tisztá” pikareszk regényben felvonuló kalandokkal ellentétben itt a lineáris szerkesztés lényeges, az epizódok nem felcserélhetőek.

³⁰ A Northrop Frye által *A kritika anatómiájában* (ford. Szili József, Budapest, 1998, Helikon Kiadó) adott archetipus meghatározást alkalmazva: „szimbólum, rendszerint kép, mely az irodalomban elég gyakran fordult elő ahhoz, hogy irodalmi tapasztalatunk mint egész összetevőjeként felismerhető legyen” (313. o.).

³¹ Ez mindjárt a legelső „körvonal mentén” utazó, Odüsszeusz esetében is érvényes; amikor hús év után visszatér, a személyisége alapjaiban nem mutat változást, személyisége belső terében körben jár”, ugyanaz a csavaros eszű ember és könyörtelen harcos, aki Trójába indulásakor volt, s a menet közben felmerülő kalandok során vagy egyik, vagy másik meghatározó jellemvonása kerül előtérbe. Egy kiemelkedő modern variáns az Odüsszeusz típusú, kalandok sora után hazatérő, ám jellemében alapvetően változatlan alakra Jay Gatsby F. Scott Fitzgerald *A nagy Gatsby* című regényéből.

³² Szerb 1957, 276. o.

a modernizmusra jellemző, az egész széttöredezettségét, az egyes darabok különállóságát hangsúlyozó látásmódként, és az ezzel párhuzamba állított, különféle helyekről származó darabokat *bricolage*-szerűen összeillesztő kifejezőmódként épült be a 20. század elejének kultúráját és művészetét elemző áttekintésekbe.³³ Kállay Miklós szavait idézve a *Nemzeti Újságból*, Szerb regénye „pastiche-szerűségével többféle közönséget is meghódít”,³⁴ míg Illés Endre nemes egyszerűséggel „plumpuding”-ként aposztrofálja a szöveget, amibe az írója „mindent beletesz, amit tud”.³⁵

A *Legenda* szövegének *pastiche*-szerűsége már az első mondatban megmutatkozik, hiszen idézettel indul, ráadásul két nyelven: „My way is to begin with the beginning – szokásom a kezdetén kezdeni – mondta Lord Byron, és ő csak tudta, mi illik, ha előkelő angolokról van szó” (*Pl*, 5. o.). A Byron műre való szöveges utalás további, a történetmondás európai hagyományának jelentős változataira való közvetlen és közvetett utalások hosszú sorát is elindítja.³⁶ Ezek beépülnek ugyan a regény szövegtestébe, ahogy a Byron-idézet az első mondatba, ám a narrátor filológiai és értelmező megjegyzései nyomán mégis elkülönülnek tőle.³⁷ Történik mindez azért, mert narrátorként Bátky többnyire nem azt a módszert választja, hogy az idézett szövegváltozatokat saját elbeszélésének textúrájába gyúrva tálaljon egy homogenizált *Legenda*-szöveget az olvasónak, hanem inkább a lehetőségekhez képest szöveghű idézetnél marad, sajátos kettős rétegű textust hozva létre, ahol az egyik réteg az ő narratívája, felismerhető attitűddel és nyelvhasználattal, a másik pedig a beemelt szövegeké. A Bátky szemszögéből és hangján közvetített narratíva a fikciós világ eseményein alapul, és végig igyekszik megőrizni az érzékelt és megélt tartalomhoz kötődő, azt filológiai alaposággal elemző és értékelő jelleget, a szöveg másik rétege viszont mítoszból, bibliai idézetekből, walesi folklórból, históriákból, legendából és zavaros(nak tűnő) okkult allegóriából tevődik össze. Példával illusztrálva a kétféle látás- és közlésmódot:

³³ Ahogy minden kultúra esetében igaz a nagyfokú összetettség és a folyamatos kölcsönhatás az ún. fősodor és a marginális elemek között, a 20. század első évtizedeiben kiformalódó modern kultúrát is így célszerű kezelni. A fent említett modern látás- és kifejezőmód formálódásához is sok minden hozzájárul, a kvantumfizikától és a fenomenológiától kezdve a konzumtársadalom jelenségein át a világháború tapasztalatáig. Legszembetűnőbb módon az avantgárd képzőművészeti irányzataiban jelentkeznek, de felismerhető a hagyományos esztétikai formáktól elszakadó, korszerű kifejezőmódot kereső nem avantgárd művészetben is. Lásd Bradshaw, D. (szerk.): *A Concise Companion to Modernism*. Introduction. Oxford, 2002, Wiley–Blackwell, 1–5. o.

³⁴ Wágner 1999, 240. o.

³⁵ Wágner 1999, 245. o.

³⁶ A szövegeket a tanulmány előző alfejezetében említettem.

³⁷ Wirágh András „vendégszövegeknek” nevezi ezeket a részleteket, amiket „Bátky írásaktusa során a szövegbe plántált”. A metafora találó: tekinthetjük úgy, hogy a *Legenda* szövegének otthonában ezek a szövegek vendégszövegbe jöttek, de igazából máshol „vannak otthon”. Wirágh: A kedvező megvilágítás „hermeneutikája”. *A Pendragon legenda olvasandóságáról. Iskolakultúra*, 2011/4–5. sz. 129. o.

A próféta a háza előtt ült, egy karosszékben, körülötte sok ember, feszülten figyelve az aggastyán halk előadását. A próféta külseje eléggé stílszerű volt: a nagy szakáll megvolt hozzá.

De a beszéde nem volt a próféták nyugtalan, hisztérikus kiáltozása, amit megszoktam a Hyde Park sarkán és az Üdv Hadsereg rendkívüli közgyűlésein. A szemét sem forgatta, és nem beszélt „nyelveken”, mint amerikai kollégái, akik a prófétalást jövedelmező üzletággá fejlesztették. Tempósan beszélt, mint akármelyik öreg paraszt, amikor előadja élményeit. (...)

– Valaki itt járt Rhiulból, és mesélte nekem, hogy már a tenger sem olyan, mint azelőtt volt. Angleseaben a halászok egy tündérgyermeket fogtak ki, aki azt mondta, hogy éhínség lesz...

– De én még nem tudtam, mit jelent mindez, amíg magam nem találkoztam, két hete, a Kutyával.

– Fent jártam a Moel-Sych lejtőjén, és esteledett. Ültem egy sziklán. Egyszer csak látom, hogy fent a réten, vagy száz lépésre tőlem, ott áll a Kutya. A szőre hófehér volt, és a füle vérvörös, úgy, mint a régi mesékben, amiket a nagyapámtól, Owen Gwyn Mawrtól hallottam. Csak ásott, ásott. Nem mertem odamenni, megnézni mit ás... úgy is tudom, hogy sírt ásott, valaki nagy embernek a sírját. Sokan, nagyon sokan fognak meghalni Walesben és Angliában, akik most azt hiszik, hogy hosszú életűek lesznek a földön... (Pl, 71–72. o.).

Szerb Antal regényének címében legendaként jelöli meg az elbeszélte történet műfaját, melyen – a történetből kiindulva – annak tágabb fogalmát érti, azaz valós alappal rendelkező, ám egyes elemeiben a valóságon túllépő történetet. Úgy tűnik, szövegalkotási eljárásait is úgy alakítja, hogy a végeredmény hű legyen a legenda természetéhez: az egyik szövegréteg, ami a fenti idézet első két bekezdése, a szó szerinti, racionális, és legalább is tényszerűsége törekvő közlést részesíti előnyben, míg a másik többnyire szimbolikus jelentőségű képeken keresztül közvetít homályos, józan ésszel föl nem fogható babonaszerű értelmet, ami inkább a tudatalattit szólítja meg. A Szerb által a regényben is többször említett fénykép- és mozzinteknika egyik párhuzamával élve, a *Legenda* szövege többszörösen (legalább kétszeresen) exponált képekhez hasonlít, amelyek alap- és felszíni rétege váltakozva mutatja meg magát a szemlélő nézőpontjától függően. A képet látva – a *Legendát* olvasva – nem határozható meg pontosan, hogy a Bátor szárára konkrét, érzékszervekkel felfogható, józan ésszel követhető elemek adják a történet alapját, és azokra vetül rá a látomásos és álomszerű jelenések rétege, vagy fordítva. A kettő együtt képes az összhatást elérni, a legenda (mint olyan) lényegéből valamit is megragadni és közvetíteni. Az earl első találkozásukkor a 16. századi misztikusok tudásával kapcsolatban megjegyzi: „ma nagyon sokat tudunk a természet apróka részleteiről; akkor az emberek többet tudtak az egészről. A nagy összefüggésekről, amiket nem lehet mérleggel mérni és felválni, mint a sonkát” (Pl, 8. o.), s a családhoz kötődő események elbeszélése mintha ezt a régi, holisztikus szemléletet tükrözné.

Nem lehet nem észrevenni, hogy ezzel a pastiche-szerű eljárással, a megelőző korszakok irodalmi (és helyenként nem irodalmi) örökségével való kreatív kísérletezéssel Szerb mintha az angolszász modernizmus elméleti, kritikai állásfoglalásait is követné – olykor meghökkenítő pontossággal. T. S. Eliot 1919-ben megjelenő *Hagyomány és egyéniség* című esszéjében határozza meg a „történelmi érzék” (*historical sense*) fogalmát, melynek „teljes értelme az, hogy a költő nemcsak saját nemzedékének legközvetlenebb vérrokona, hanem érzi és tudja, hogy az egész európai irodalom (Homérosztól kezdve) és ezen belül saját hazájának minden irodalmi alkotása: egyidejű az ő alkotásával – múlt és jelen ugyanabba az egységes rendszerbe tartozik.”³⁸ Itt Eliot ugyan a lírai költészet hagyományára vonatkoztatva ír, megállapításai azonban érvényesnek tekinthetők a történetmondás, különösen a regényforma korabeli útkeresésének kontextusában is. Utóbbiról pontos képet rajzol Virginia Woolf *Modern Fiction* című, szintén 1919-ben megjelenő esszéje, amelyben azon írók dilemmáját fogalmazza meg – önmagát is beleértve –, akik az élet lényegét nem a szokványos narratív rendbe „tuszkolva” akarják visszaadni, ahogy teszi azt H. G. Wells, Arnold Bennett és John Galsworthy. Szerinte olyan elbeszélői eljárásra van szükség, amely képes visszaadni azt a folyamatot, amely során az emberi elmébe napi szinten megszámlálhatatlan atomok záporán keresztül érkező milliónyi hol triviális, hol fantasztikus, hol tűnékeny, hol az acél keménységével bevésődő benyomás az élet egy hétfő vagy egy kedd élményévé rendeződik.³⁹ Vitathatatlan, hogy narrációs technika tekintetében *A Pendragon legenda* és az *Utas és holdvilág* közül inkább az utóbbiban érhető utol az élet érzékelhető élmények mentén kirajzolódó, emlékek és benyomások intuitív megragadásán keresztül való szövegesítése; ugyanakkor az egyes említett regényváltozatok tökéletes történelmi érzékkel való elegyítésében, a narrátor Bátky személyes nézőpontjának kialakításában, és az azt (is) tükröző sajátos nyelvhasználatban fölfedezhetők a Woolf által említett elvek.

„Végeredményben minden történetem ott kezdődik, hogy megszülettem Budapesten és rövid idő múlva már az volt a nevem, ami most is: Bátky János. Ezt akkor még nem tudtam” (*Pl*, 5. o.). Ha a *Legenda* első mondatába illesztett Byron-idézet, ami nem mellesleg a *Don Juan* című satirikus verses regényből való, és a hozzá fűzött szarkasztikus megjegyzés – „és ő csak tudta, mi illik, ha előkelő angolokról van szó” – után még lennének kétségeink a regény narrátorának szemszögét és hangját illetően, azt a fent idézett második bevezető mondat segíthet eloszlatni. Nem beszélve a rákövetkező összes többiről. A cselekmény mesteri ívű formálása mellett a Szerb-regény

³⁸ Eliot, T. S.: *Hagyomány és egyéniség*. Ford. Szentkuthy Miklós in *Hagyomány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai*. Budapest, 1967, Európa, 557–558. o.

³⁹ „The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of a Monday or Tuesday”. In McNeille, A. (szerk.): *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925 to 1928*. London, 1984, The Hogarth Press, 160. o.

másik nagy erőssége a narrátor ironikus látás- és beszédmódja. Amellett, hogy az irónia a maga dialektikus jellegénél fogva remekül harmonizál a regényszöveg rétegezettiségével, hisz mindkettő arra ösztönzi az olvasót, hogy az értelemkereső tevékenység során állandóan ingázzon az egyes rétegek által közvetített tartalmak között, humorából fakadóan még szórakoztatóvá is teszi a műveletet.

Bátky dikciójának másik jellemző sajátása ahhoz a látásmódhoz asszociálható, ami – Michel Foucault és Hayden White gondolatmenetét⁴⁰ követve – a modernizmus kultúrájának egyik kódja. Foucault szerint míg „a klasszikus korban... a tudás mezeje tökéletesen homogén volt: minden tetszőleges ismeretet különbségek útján raktak rendbe, a különbségeket pedig egy rend felállításával segítségével határozták meg... a 19. századtól kezdve az ismeretelméleti mező szétforgácsolódik, vagy inkább különböző irányokba széthasad”.⁴¹ Az earl korábban már idézett szavaiban is felismerhető a valóságról alkotott kép fragmentálódása: „ma nagyon sokat tudunk a természet apróka részleteiről; akkor az emberek többet tudtak az egészeiről” (*Pl*, 8. o.), míg Bátky dikciójában ez mások jellemzésekor mutatkozik meg. Tekintve, hogy regényíró kortársként Woolf tűnik hitelesnek, ismét rá hivatkozom. A *Mr. Bennett and Mrs. Brown* című esszéjében⁴² Woolf az angol irodalmat olyan vonathoz hasonlítja, amelyik épp egy új korszak felé halad, s ennek a vonatnak az egyik fülkéjében ül Mrs. Brown, az emberi élet és természet felszínén mindig változó, ám lényegét tekintve örök megtestesülése. Regényírók jönnek, regényírók mennek, fölszállnak a vonatra, majd leszállnak róla, egy részük érdeklődéssel fordul Mrs. Brown alakja felé, mások – itt újból olyan Edward-kori írókat említ, mint H. G. Wells, Arnold Bennett és John Galsworthy – ügyet sem vetnek rá. A fülkében szemlélődés helyett az ő figyelmük „kifelé” fordul, vagy kibámulnak az ablakon, gyárakra, utópikus valóságokra (ahogy teszi Galsworthy és Wells), vagy ha szét is néznek a fülkében (ahogy teszi Bennett), inkább érdekli őket az üléshez mintája, mint a rajta ülő személy.⁴³ Az, hogy egy regényíró-utazó miként viselkedik, ha egy fülkébe kerül Mrs. Brownnal, és mit tart fontosnak közölni róla, központi eleme a Woolf-esszé gondolatmenetének, s a meta-

⁴⁰ Lásd White, H.: *Methistory* (1975) és *Tropics of Discourse* (1986) című munkáit, amelyekben a történeti narráció retorikai megformáltságának, különösen négy mestertrópus, a metafora, metonímia, szinekdoché és az irónia használatának értelmezése útján érvel egy járulékos, figuratív szubtextus létrejöttével. A négy mestertrópus kulturális korszakokhoz is rendelhető, a metaforát a reneszánszhoz, a metonímiát főként a 18., század neoklasszicizmusához, a szinekdochét a 20. század első évtizedeihez, a modernizmusához, az iróniát pedig a posztmodernizmusához.

⁴¹ Foucault, M.: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Budapest, 2000, Osiris Kiadó, 386. o.

⁴² *Collected Essays. Vol. 1*. London, 1966, The Hogarth Press Ltd., 319–337. o.

⁴³ „...and not one of the Edwardian writers has so much as looked at [Mrs. Brown]. They have looked... out of the window; at factories, at Utopias, even at the decoration and upholstery of the carriage; but never at her, never at life, never at human nature”. Woolf 1966, 330. o. Az esszé eredetileg 1924-ben jelent meg.

fora arra mutat rá, hogy egy térben és időben még kortársnak számító, ám elbeszélői technikáját és eszközeit tekintve egy, alapjaiban a késő viktoriánus korszak realizmusánál leragadt személet és írásmód miatt alkalmatlan közvetíteni egy Mrs. Brownnal való találkozást az 1920-as években.

Hasonló, a közelmúlt örökségét a modernnel, azaz a korszerűvel, összevető gondolatmenetre épül Szerb Antalnak az 1920-as és 1930-as évek angol regényéről írt összefoglaló elemzése 1933-ból, valamint a három évvel később kiadott *Hétköznapiok és csodák*, amelyben az európai és amerikai regény első világháború utáni formálódását vizsgálja meg közelebbről. Az írói eszköztár és attitűd alapján történő értékelésből és besorolásból, amit a *Hétköznapiok és csodákban* (1936) végez, egyértelműen kiderül, hogy számára a regényt nem a 19. századi történetmondó hagyományokhoz való hűség vezetheti a komoly műfajok sorába, hanem a lázadás és a játékos kísérletezés. A lázadó írók, mint Huxley, Lawrence és Powys, és a játékosok, mint Shaw, Chesterton, Joyce és Woolf közös vonása, hogy más-más eszközökkel ugyan, de képesek olyan fikciós világokat formálni, amelyek olykor paradox és kifecamodott természetük ellenére is hitelesebben közvetítik a 20. század első évtizedei komplex valósgátapasztalatának meghatározó aspektusait, mint a viktoriánus realizmus örökségét dédelgető hűségeselek.⁴⁴

A *Legenda* fikciós világának megformálása valószínűleg kivívná Woolf elismerését, hiszen Szerb, illetve Bátky figyelme sosem kalandozik „kifelé”, hanem mindig Mrs. Brownra fókuszál, értve Mrs. Brownon minden fölmerülő jelentős szereplőt, valamint a bennük és általuk megragadható emberi természetet. Legelső találkozásuk alkalmával Bátky egyik első megjegyzése az earlről, hogy csodálatos feje van, „[r]égi könyvek első lapján látni ilyen fejet... [m]anapság ilyen fejek nem teremnek” (*Pl*, 6. o.). A kalandor Maloney jellemzése nagyotmondó beszédmódján keresztül történik, Osborne Pendragon leginkább arisztokratikus affektálásával jellemzi, Cyntiában a homloka a figyelemre méltó, Eileen St. Claire személyiségének lényegét hol a keze, hol szenvtelen hangja képviseli, Lenét pedig testessége, nagy keze és lába. Bár úgy tűnik, Bátky aprólékos, elemző figyelmét semmi nem kerüli el, fikciós sorstársainak jellemzésekor az összképet egyetlen részlet kiemelésével alakítja ki. Azaz, az egész annak egy része képviseli. Ez a *pars pro toto*, szinekdochikus kifejezésmód erős párhuzamot mutat a modernizmus fragmentálódott valósgátapasztalatának retorikai eszközökön keresztül való leképeződésével, s ugyanez a töredékélmény és ironia jelenik meg a saját magáról alkotott és közvetített képben is: „Félig értelmes szavakat mondtam, amelyekben több volt, mint szerelmi vallomás: jobb részem boldog kiemelés a törmelékből, amelyet ráhullattak az évek. (...) és az összetett, semmilyen én marad, akiről nem lehet másképp beszélni, mint óvó gyengédséggel és enyhe ironiával” (*Pl*, 89–90. o.).

⁴⁴ Lásd Szerb 1957, 90–135. o.

A *Pendragon legenda* fikciós és dikciós sajátságainak közelebbi vizsgálata – nem minden iróniát nélkülözve – arra kétségtelenül rávilágított, hogy a regény lényegesen több szálon kötődik a 20. század eleji kortárs európai elbeszélő kánon hagyományához, mint a magyarhoz. Pontosabban, a leginkább kimutatható mértékben a brit történetmondás meghatározó jegyeit viseli magán, azok közül is a 18. század második felében Sterne írásművészetén keresztül útjára induló öntükröző, sokféle írásformát vegyítő eljárásból fakadó elemeket, és a kortárs, 20. századi brit regény kísérletező vonalának jellemzőit. Virginia Woolf fentebb idézett, *Modern Fiction* című esszéjének egyik záróbekezdése szintén ezt a Sterne-től induló és Meredithtel záruló írásmódot méltatja, külön kiemelve azt, ahogy képes spontán módon örömet lelteni a humorban, a komédiában, ünnepelni a világ szépségét, a tevékeny, alkotó intellektust és a test nagyszerűségét. Ezt a jellemzést akár Szerb szövegéről is írhatta volna.

PATAKY ADRIENN

KANONIZÁLÓ GESZTUSOK ÉS LÍRAI (ÖN)SZEMLÉLET

*Nemes Nagy Ágnes irodalomfelfogásáról
vallomásai és levelei tükrében*

I. ÖNKANONIZÁCIÓ – „ÚJHOLDASSÁG” A PÁRTOSSÁGGAL ÉS A NÉPIEKKEK SZEMBEN

Nemes Nagy Ágnes líraszemlélete jelentősen meghatározta az *Újhold* esztétikáját, ugyanakkor a formálódó újholdas irodalomfelfogás is alakította Nemes Nagy gondolkodását. Az *újhold*ason egyrészt szakmai alapon szerveződő, írói-alkotói közösség, folyóirat értendő, amelynek Nemes Nagy az egyik vezéralakja s szerkesztője volt. Másrészt szellemi műhelyként, informális csoportosulásként is felfogható irodalmi-baráti közegekről beszélhetünk, amely a lap megszűnte után is tovább élt (az *Újhold* 1946 és 1948 között működött mint folyóirat, 1984-ben *Jelenkor*-különszámként, majd 1986 és 1991 között *Évkönyv*ként jelent meg): az *újhold*as jelző az évtizedek során esztétikai kategóriává vált.

Az önkanonizáció már az *Újhold* első írása révén reprezentálódott, amelyet Nemes Nagy egykori férje, Lengyel Balázs jegyzett, *Babits után* címmel. A cikk, s ezáltal maga a lap azonnali reakciókat váltott ki, mások mellett Lukács György bírálta élesen¹ – tehát már a kezdetektől nemcsak valami *után*, hanem valami *ellenében* is szükségessé vált a deklarált önmeghatározás. Lukács György 1945-ben *Pártköltészet*² címen tartott egy előadást, kijelölve az irodalom funkcióját és kultúrpolitikai beágyazottságát, a Petőfi–Ady–József Attila vonal tengelyén. 1948-as előadása, *A magyar irodalomtörténet revíziója* ennek a kánonnak a részletesebb ismertetése. „[A]z *Újhold* programja, a vállalt babitsi irodalomfelfogás és Lengyel Balázs irodalomtörténeti összegzése szöveg ellentétben állt Lukács tételeivel.”³ Lukács szerint az *Újhold* indulása és Lengyel cikke „feje tetejére állítja a magyar líra fejlődését”. Mert szerinte „igazi egyetemesség

¹ Lukács György: *Újhold. Forum*, 1946/1. sz. 113. o.

² Megjelent: Lukács György: „Pártköltészet”. In *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Budapest, 1970, Gondolat.

³ *A magyar irodalom története* III. 37. fejezet. „Hároméves irodalom” = <https://tinyurl.hu/c512/>

csak ott jön létre, ahol a költőnek még legszubjektívebb élményei is mélyen át vannak hatva a *nemzeti sors, a közélet* nagy problémáitól, ahol a legegényibb élmény is ezeket a kérdéseket emeli világnézeti és költői magaslatoakra” – írta Lukács 1946-ban.⁴

Az *Újhold* az éra szemében kártékony, „reakciós”, maradi, elefántcsonttorony-filozófia vezérli – bár a lap teret adott az ellenvéleményeknek is –, ezért meg kell „tisztítani” tőle a magyar irodalmat. Lukács éles cikkében politikai fenyegetés is észlelhető volt, amely „felért egy nyilvános feljelentéssel”.⁵ Mégis, „eszünk ágában sem volt azt képzelni, hogy az *Újhold* megszűnik”⁶ – fogalmazott 1981-es interjújában Nemes Nagy. Ugyanitt azonban azt is kiemeli, hogy nem számítottak annak idején arra sem, hogy az *Újhold* mivé növi majd ki magát. Válaszában folyamatos negációkkal és (ál) szerénységgel, mentegetőzéssel, mégis deklarált történetiséggel és vállalt, magától értetődő többes számban beszél a csoportosulásról:

[...] *Nem tudtuk*, hogy ilyen *extra címszó* lesz majd a magyar irodalomban. [...] *Mi semmi mást nem kívántunk*, mint egy saját folyóiratot a fiataloknak. *Már megfogalmazták többen is, elég világosan*, hogy mi az élmény, ami bennünket összekötött. A háború, az életveszély, az emberi eszmények megtipratásának az az élménye [...] ezzel a folyóiratóhajunkkal *nem vettük számításba* a voltaképpeni helyzetet. *Hát nem volt politikai gyakorlatunk* [...] Sok minden volt abban a folyóiratban, amit *ma már nem* tennék bele. Voltak benne *csacsiságok*, voltak benne sommás ítéletek, voltak *tehetséges és kevésbé tehetséges* írások, *mint minden folyóiratban*. Olyan gesztusokra *is vetemedtünk*, hogy ellenünk szóló írásokat hoztunk le az *Újholdban*. Fölényeskedő, gunyoros és politikailag is veszélyes, támadó írásokat *egyszerűen leközlöttünk* a folyóiratban, *mert így tartottuk elegánsnak*. [...]⁷

Az önreprezentáció és kanonizáció kérdésének tisztázásához érdemes egy pillantást vetni Nemes Nagy vallomásos írásaira is, amelyekből számos ismert az ötvenes évek környékéről és az azutáni időszakból, ezek célja általában az öndefiníálás, helykijelölés. Önéletrajzai közül néhány közvetlen az *Újhold* betiltása utáni években született – ezek a PIM kéziratárában találhatóak. Egy önéletrajz maradt fenn 1949-ből, illetve három 1950 és 1953 közötti, az első – ahogy Nemeskéri Luca is kiemeli⁸ – próbál megfelelni az éra ideológiájának. Ezt jól reprezentálja az alábbi részlet:

⁴ Lukács György 1946, 113. o. [Kiemelés tőlem: P. A.]

⁵ Lengyel Balázs: *Fél évszázad Újhold*. In Lengyel Balázs: *Két sorsforduló. Válogatott esszék*. Budapest, 1998, Balassi, 325. o.

⁶ Nemes Nagy Ágnes: *Látkép, gesztenyefával* [1981]. In Nemes Nagy Ágnes: *Az élők mértana* 2. Szerk. Honti Mária, Budapest, 2004, Osiris, 226. o.

⁷ Uo. [Kiemelés tőlem: P. A.]

⁸ Lásd erről Nemeskéri Luca: Nemes Nagy Ágnes hagyatékban fennmaradt önéletrajzai. In Buda Attila (szerk.): *Táguló körök. Tanulmányok, dokumentumok az Újholdról és utókoráról*. Budapest, 2014, Ráció, 85–94. o.

Irodalmi érdeklődésem *olyan emberek közé vezetett, akik segítettek osztályom szokásos világnézetét levetkezni. Az egyetemen semmiféle akkori jobboldali diákmozgalomban nem vettem részt. Az illegális Kommunisták Pártjával nem voltam közvetlen kapcsolatban, mindössze két sejtgyűlésen vettem részt, egy barátom elfogatása és bebörtönzése méginkább feljűk hajlitott. (1942.) [...] 1945-ben Debrecenben, három hónapos hadifogság után férjem a belügyminisztériumba került. [...] 45 őszén jelentkeztem a kultuszminisztériumban. Még tavasszal, Debrecenben kineveztek állami gimnáziumi tanárnak [...] Pártnak nem vagyok tagja, a polgári pártoktól már tulságosan távol, a munkáspártokhoz még nem állottam eléggé közel. A haladó irodalom, amely a felszabadulás előtt baloldalra vezetett, osztályom, családom ellenére szerzett irodalmi eszményeim már nem voltak elégségesek. Ezt a helyzetet, amelyben baloldali voltomat a fejlődés túlhaladta, nehéz volt értelmileg és érzelmileg megoldani, bár hozzásegített ehhez külföldi tanulmányutam (1947–48-ban) gazdasági, szellemi tanulságaival [...].⁹*

Ezt a szemléletet Nemes Nagynál később nem lehet megtalálni, de ekkor még érezhető a világháború utáni éveknek, a lap betiltásának és a munkahelyének való megfelelési kényszer nyomása. A '49-es dokumentumban pusztán olyan lapként említi az *Újhold*-ot, egy felsorolás részeként, amelyben publikált, nem emeli ki a többi közül. A későbbi önéletrajzok egyre inkább elhagyják a politikai felhangot, és erősítik az újholdasságot. A hatvanas-nyolcvanas évekből is ismert néhány, amelyek már sokkal inkább hangsúlyozzák az *Újhold*-hoz tartozást, főként a legutolsó, 1989-re datált. Az éppen 40 évvel későbbi önéletrajzot érdemes az első, már citált mellé helyezni: tárgyilagos hangját és immár felszabadultságát jól szemlélteti az alábbi rövid részlet az *Évkönyvekről* (másutt szerepel a szövegben az *Újhold* betiltása vagy a cenzúra nyomása is):

1986-tól egyik szerkesztője a 40 év után feléledt *Újhold*-nak, amely most évente kétszer almanachként jelenik meg, s amely a magyar irodalom legjavát igyekszik publikálni, különféle irányzatokat [...] a Nyugat nagy íróinak, Babitsnak s nem utolsó sorban az irodalmi autonómiának a szellemében.¹⁰

⁹ Lásd NNÁ 1949. január 13-i önéletrajzában (PIM Kézirattár) = Nemeskéri Luca 2014, 92–93. o. [Kiemelés tőlem: P. A.]

¹⁰ Uo.

II. A LEGÚJABB LEVELEZÉSKÖTETRŐL („LÁTHATATLAN SELYEMSÁL A SZÁMON”)

Kanonizáló-önpozicionáló gesztusok sora kísérte végig Nemes Nagy líraelméleti gondolatait, irodalomeszménye elsősorban kritikáiból, esszéiből, önéletrajzaiból, interjúiból, egyéb vallomásaiból, továbbá a levelezéséből fejthető fel – a továbbiakban ez utóbbi kap hangsúlyt.

Nemes Nagy Ágnes levelei még nem kerültek összegyűjtésre,¹¹ 1995-ben megjelent ugyan egy rövid válogatás belőlük, azonban az még – a túl közeli halál után, a személyes érintettség miatt – tapintatos igyekezett lenni, így olykor kihagyásos a szövegközlése, ráadásul ezt nem mindig jelzi, ami szerkesztői szemmel megkérdőjelezi a hitelességét. Ennek sajtó alá rendezője Lengyel Balázs volt. A kötet Nemes Nagynak, illetve általa írt leveleket tartalmaz. Majd az életmű iránti folyamatos érdeklődés folytán Pilinszky János levelei következtek, köztük Nemes Nagy Ágnes-levelekkel (1997). Ezután megjelent egy válogatás Lengyel Balázs leveleiből (1999), aztán egy évtizeddel később Fodor András különböző címzettekkel folytatott, több kötetből álló gyűjteménye (2008-tól) – ezek mindegyikében található Nemes Nagy-levél, de több Ottlik-levél és más kortárs neki írott üzenete is ismert, s éppen sajtó alá rendezés alatt áll a Nemes Nagy–Lengyel és Polcz–Mészöly-házaspár levelezésének kötete.¹²

A 2019-es könyvhétre jelent meg a „láthatatlan selyemsál a számon”. *Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs leveleiből* című kötet a Gondolat Kiadónál – Buda Attilával és Tüskés Annával rendezték sajtó alá. Tüskés Anna elsősorban a francia levelek (címzettjei pl. Paul Bordry, André Frénaud, Paul Chaulot, Bruce Berling) átírásával, fordításával és jegyzetelésével vett részt a munkában, a magyar leveleket Buda Attilával dolgoztuk fel. A gyűjtemény Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs másoknak írt, eddig kiadatlan postai leveleit közli, az 1940-es évektől a 2000-es évekig, összesen 174-et. A kötet erős válogatás, az egy-két soros köszöntőlevelek, a különösebb tartalom nélküli üdvözlőlapok nem kerültek bele. A közölt levelek egy része közgyűjteményekben, más része magántulajdonokban van – a PIM és az OSZK anyagai mellett felhasználtuk a jogörökös, Kerek Vera tulajdonában lévő leveleket, továbbá egy ma-

¹¹ A Nemes Nagy-életműkiadás második köteténél tart: a versek 2016-ban, az interjúk 2019-ben jelentek meg, várhatóan ebben a sorozatban kerülhet sorra a következő évtizedben – vagy később – a levelezés is. (Nemes Nagy Ágnes: *Összegyűjtött versek*. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a jegyzeteket és az utószót írta Ferencz Győző. [Budapest], 2016, Jelenkor; *A gyufaskatulyától Prométheuszig. Összegyűjtött interjúk, beszélgetések*. Sajtó alá rendezte Lénárt Tamás, Nemeskéri Luca, Budapest, 2019, Jelenkor.)

¹² Az alábbi bekezdés mondatai a „láthatatlan selyemsál a számon”. *Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs leveleiből* (s. a. r., bev., jegyz. Buda Attila, Pataky Adrienn, Tüskés Anna, Budapest, 2019, Gondolat) című kötet előszavából származnak. Az említett kötet sajtó alá rendezői: Hernádi Mária és Urbanik Tímea.

gánhagyaték anyagait (Nemes Nagy barátnőjét, Hrabovszky Annáét),¹³ illetve bekerült néhány ma élő szerzőnek írt levél is, például Hernádi Mária, Várady Szabolcs vagy Mesterházi Mónika tulajdonából. A levelek címzettjei között található továbbá Csorba Győző, Somlyó György, Rába György, Cs. Szabó László, Szabó Ede, Illés Endre, Solymos Ida, Szederkényi Ervin, Márványi Judit, Radnóti Sándor, Lakatos István, Áprily Lajos, Karinthy Ferenc, Rónay György, Szabó Magda, Mészöly Miklós és Polcz Alaine, Nadas Péter, illetve Tüskés Tibor, Köpeczi Béla vagy Aczél György. Ezek a levelek a magántémák mellett gyakran az *Újhold* ügyeiről szólnak, illetve a magyar irodalom külföldi reprezentációjáról, Nemes Nagy útjairól, verseinek fordításairól.

Egy író, szerkesztő, művész levélgyűjteménye a keletkezésének koráról, társadalmáról, a művelődéstörténetről és a művészeti közegről, nemegyszer politikai viszonyairól is – direkt vagy indirekt módon – olyan tudáshoz juttathatja az olvasót, amit máshonnan nem lehet megszerezni, amellettt hogy szerzőjének magánéletbe is betekintést nyújt. A magánlevelek, az emlékezetörző feljegyzések, naplók legnagyobb erénye ugyanis főképpen abban áll, hogy az életút eseményei, a szépirodalmi vagy tudományos életmű mellett közelebről megmutatják magát az alkotó személyiséget is – érdekességét vagy éppen érdektelenségét, őszinteségét és szerepjátszásait –, ami az életmű szövegszerű és referenciális értelmezéséhez, valamint a kor megismeréséhez egyaránt hozzásegít. Arra a kérdésre, hogy vajon az utókornak van-e joga mások magánlevelezését elolvasni, bizonyára többféle válasz adható, kinek-kinek a meggyőződése szerint. A kérdés azonban nyomban érvényét veszti, ha maguk az egykori címzettek és levélírók, a közvetlen leszármazottaik vagy örököseik, saját vagy felmenőik, hozzátartozóik levelezését megőrzik, majd az egészét, esetleg azt a részét, amit értékesnek, fontosnak tartanak, egy kompetens közintézményre bízják.¹⁴

Nemes Nagy halála előtt nyilatkozott erről, megadta végrendeletében azok nevét, akiket a hagyaték gondozására, illetve birtoklására kijelöl. Ferencz Győző 2008-ban, amikor Kodolányi Gyulától azt a reflexiót kapta egy szöveggözlés után, hogy nem kellett volna kiadnia Nemes Nagy hátrahagyott írásait, mert azok sokszor „jórészt elnagyoltak és megoldatlanok”, befejezetlenek, sőt van, amit esetleg szándékosan hagyott meg „torzónak, mert tudta, hogy rossz”, a *Holmi*-ben közölt jegyzetében válaszul írta le az alábbiakat:

[Nemes Nagy Ágnes] Többször is beszélt arról, miféle munka vár majd rám, kiadatlan írásai, töredékei, levelei milyen állapotban vannak. Tudatában volt tehát annak, hogy írói hagyatéka előbb-utóbb megjelenik nyomtatásban, semmiről nem rendelkezett úgy, hogy zárolni óhajtja.¹⁵

¹³ Erről lásd Buda Attila – Pataky Adrienn: Ismeretlen Nemes Nagy Ágnes-kéziratok és dokumentumok a Hrabovszky-hagyatékából. *Pannon Tükör*, 2017/4. sz. 56–60. o.

¹⁴ Az alábbi bekezdés mondatai a „láthatatlan selyemsál a számon” című kötet előszavából származnak.

¹⁵ Ferencz Győző: Nemes Nagy Ágnes látogatása Illyés Gyulánál. *Holmi*, 2008/8. sz. 1121–1126. o.

III. AZ ÚJHOLD VISSZHANGJÁRÓL ÉS NEMES NAGY „HARCAIRÓL” – A LEVELEK TÜKRÉBEN

Somlyó Györgynek, 1946-os levelében Nemes Nagy Ágnes arról ír, hogy igen gyér volt az *Újhold* visszhangja az első fél évben, s ha volt is, negatív. Somlyót szeretné a lap belső munkatársai között látni, sőt a levél azt is megmutatja, hogy Nemes Nagy saját recepcióját is szeretné egyengetni, Somlyótól kér recenziót kötetéről: „Végiggondoltam a nemzedéket, de azt hiszem, mégis elsősorban a Maga tollából szeretnék kritikát az *Újholdban*”¹⁶ – a kérés nem teljesült, a kritika nem jelent meg.

Egy másik, nem sokkal későbbi, egykorú levél a nála a magyar irodalomról érdeklődő Paul Bordrynak – aki a Franciaország Fiala Művészei (Jeunesse Artistique de France) szervezet elnöke volt ekkor – szól, ami szintén jól megmutatja Nemes Nagy korai önképét és *Újhold*-képét. A levélben Nemes Nagy összefoglalót nyújt az *Újhold* szerzőiről, kiemeli Somlyó Györgyöt, Pilinszky Jánost, Rába Györgyöt, Végh Györgyöt, Mándy Ivánt, Karinthy Ferencet, Gyárfás Miklóst, Szabolcsi Miklóst, illetve saját magáról is ír. Továbbá két lapot emel ki: a *Valóság*ot és ellenpólusként az *Újhold*at. Már ekkor többes számot használ: „Az *Újhold*, és vele jómagam is a »l’art pour l’art«-t valljuk [...] nálunk az irodalom autonómiáját, idegen hatásoktól való mentességét jelenti.”¹⁷

Ez évek után, a betiltás által éles cezúra következett: Lengyel szerint az ötvenes évek a hetvenes évekig húzódtak.¹⁸ Bár az ötvenes évek végétől és a hatvanas évek elejétől megjelenhetett egy-egy újholdas, de a „kritikai hallgatás”¹⁹ elnyúlt. „Kénytelen voltam úgy tekinteni magamra költőként, mint egy halottra” – vallotta a nyolcvanas években Nemes Nagy.²⁰ 1988-ban ezt azzal egészítette ki, hogy sokan voltak „[...] akik nagy tehetségnek indultak és befulladtak, nem bírtak többé írni. És sokan vannak – ezek közé tartozom én is – akik nagyon keveset írtak. [...] Erre van Brechtnek egy darabja, a *Kurácsi mama*. A néma Kati úgy némult meg, hogy a katonák gyerekkorában lenyomtak egy rongyot a torkán, aztán kihúzták a rongyot, de mire kihúzták, már néma volt.”²¹ *Ugyanakkor 1990-ben pedig azt mondta, hogy az Újhold szemlélete tulajdonképpen nem változott meg ‘56 után, nem volt szükség feleződésre: „nem ébredtünk fel ‘56-ban, mert el se aludtunk. Pillanatig nem volt semmiféle kétségünk afelől, hogy önkényuralomban élünk.”*²² Az *Újhold* – kimondatlan poétikájához hűen – továbbra is megpróbált túlélő maradni, „irracionalis reménnyel” viszonyulva

¹⁶ Buda–Pataky–Tüskés 2019, 36. o.

¹⁷ Buda–Pataky–Tüskés 2019, 47. o.

¹⁸ Lengyel Balázs: *A Márciusi Fronttól az Újholdig*. In Lengyel 1998, 322. o.

¹⁹ Nemes Nagy Ágnes: *Szöke bikkfák. Verselemzések*. Budapest, 1998, Móra, 740. o.

²⁰ A citátum a *Villamos* című interjúban olvasható. In Nemes Nagy 1981, 282. o.

²¹ Nemes Nagy 1998, 742. o.

²² Kelevéz Ágnes: *A lélek nyugalmáért. Beszélgetés Nemes Nagy Ágnessel [1990]. Jelenkor*, 1995/5. sz. 413. o.

saját irodalmi létéhez: „[...] kemény izomzat kellett hozzá akkor, hogy az ember ne mondjon le önmagáról, ha mindenki más lemondott is róla”²³ – fogalmazott Nemes Nagy 1990-ben.

Nemes Nagy és Lengyel évtizedek múltán is indulattal emlékezett vissza Lukács már említett, 1946-os reakciójára. Lengyel 1982-es, Mészölynek címzett levelében ezt írja:

[...] Eörsi új könyve Lukács Györgyről szól, azt az embert isteníti, aki – Neked tudnod kell |: ! :| – a sztalinista gleichsajtolást végezte nálunk, aki a magyar irodalomnak, Révai mellett, főfő-ellensége volt. Igaz, Eörsitől sok jó publicisztikai cikket olvastam, megbecsülöm e nembeli tehetségét, de sok más ok mellett nem kíváncszom az ő bátornak mondott szekértáborába. Vagy a barátaiba. Nem azért, mert gyáva vagyok, hanem mert a bátorság más formáját tartom a magam számára követendőnek és az irodalom ügye érdekében hasznosnak. [...]”²⁴

Több mint harminc év hallgatás után, 1984-ben az *Újhold Jelenkor*-különszámként megjelent – erről is olvasható néhány levél a gyűjteményben, ami árnyalja az eddig ismert körülményeket. A különszám csupán pillanatnyi reprezentáció volt, egyszeri eset, a folyamatosságot nem garantálta, mégis elősegítette: az *Újhold* periodikaként 1986-tól indult újra. Nemes Nagy utóbb az *Újhold* előzményének tekintette a szamizdat irodalmat, mert szerinte „a tilosban már kétségtelenül jelenlévő kiadványok tették lehetővé, hogy azt mondják: mi volna, hogyha egy magas színvonalú és nem politizált kiadványt egy állami kiadó megengedne magának. Ez lett az *Újhold*-Évkönyv”²⁵ – ekképp helyezi el tehát a magyar irodalomtörténet kánonában az évkönyveket.

Szintén 1984-ben jelent meg Nemes Nagy Babits-könyve *A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról* címmel. Esterházy Péter egy 1984-es levelében ezt írta Nemes Nagynak a Babits-kötetéről: „nagy könyv. – Éppen ma kaptam egy levelet, melyben azt írja vki: »most olvastam N. N. Á. B.-tanulmányait – végre valaki bepárásítja a tükröt, amelyben Lukács próbálta láttatni B.-t...« Tényleg.”²⁶

Alig két évvel később, 1986-ban (június 17.), az *Újhold* első évkönyvének megjelenése után (ami a Magvető akkori vezetőjének, Kardos Györgynek volt köszönhető) Nemes Nagy a Radnóti Sándortól kapott levelére reagál, s Radnóti „*leküzdhetetlen*

²³ Nemes Nagy Ágnes: *Látkép, gesztenyefával*. In uő: *Az élők mértana* 2. 221. o.

²⁴ „Eörsi új könyvéről: feltehetően a *Megélt gondolkodás* című, Lukács Györggyel készített életinterjúról van szó, amelyet Eörsi István és Vezér Erzsébet készített; 1982-ben Zoltai Dénes adott közre egy tanulmányt ezen a címen a *Lukács György és a magyar kultúra* című gyűjteményben. / *sztalinista gleichsajtolást: a politikai, ideológiai – irányzatokban és szerzőkben szűkítő – direktívák irodalmi érvényesítését.*” In Buda–Pataky–Tüskés 2019, 165–166. o.

²⁵ Kelevéz 1995, 406. o.

²⁶ Lengyel Balázs (szerk.): *Nemes Nagy Ágnes Levelesládája. Válogatott levelezésének kis gyűjteménye*. Budapest, 1995, Magyar Írószövetség – Belvárosi, 95. o.

öreg hang” című, Eörsi István *Az utolsó szó jogán* című kötetéről született recenziójára utal, amely 1986-ban jelent meg a *Beszélő*ben. Ebben azt írja Radnóti, hogy olvasta Nemes Nagy Babits-könyvét, amelyben Nemes Nagy szerint mint „moráljára és erkölcsi eleganciájára egyként kényes jelentékeny költő itt eleganciáját féltetve azt találja írni, hogy Lukács 1970-es Babits-bírálata annál különösebb, mert akkor már senki nem kívánt ilyesmit a »jeles professzortól«. Feledi, hogy Lukács akkor is bírálta Babitsot, amikor még senki nem kívánt tőle ilyesmit, s mintha nem sorolhatna műveltsége tárházából számtalan példát arra, hogy jelentős emberek más jelentős embereket nemcsak alantas okokból szoktak kritizálni.”²⁷ Nemes Nagy levélválaszában érvel korábbi elképzelései mellett a magyar irodalomról, kultúráról, s egyúttal számonkéri Radnótit:

[...] Ha maga olyan érzékeny a kirekesztés megnyilvánulásaira, nem meglepő-e, hogy olyan hevesen méltatja a *vallott, akart, gyakorolt önkénynek* olyan jellegzetes figuráját, amilyen Lukács? Maga szerint Lukács csak fenntartotta (bölcös) véleményét Babitsról (és annyi minden másról), csak úgy „megkritizálta” a költőt, ahogy szellemi emberek között szokás. Nem tűntek fel Magának e „kritikák” következményei az irodalomban, az életben, a berendezkedésben? [...] Gondolom, megengedhető subjektívizmus, ha egy írócsoport, amelyet *Lukács kirádirózott a magyar irodalomból*, amelynek *második számú likvidálója* volt (az első számú Révai), *nem rajong kivégzőjéért*. De – mint annyiszor a mi esetünkben – e subjektívizmus rögtön objektívumba úszik át, hiszen korántsem csak egy írócsoportról van szó, hanem a magyar irodalom, sőt, *az irodalom, a kultúra, a szellemi szabadság minimális alapjainak felszámolásáról*. Értsük meg egymást: nekünk Lukács és véleményei szellemileg irrelevánsok, nem léteznek, kívül esvén az érvek szféráján. Vitázzunk egy *ránk szegezett gépfegyver* „érvei”-vel? Egyébként érdekes, bár szokásos jelenség ez: *az erőszaktevők gyakran igyekeznek megindokolni tetteiket, előre vagy utólag*. Indokaik – természetesen – szentek. [...]²⁸

A többes szám itt is látható, ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy immár nemcsak az *Újholdra* vonatkozik a védekezés, hanem a magyar irodalom, sőt, maga a kultúra, a szellemi szabadság a tét, az újholdasság tehát felmagasztosul, s a vele szembenállók a militarizmus és az erőszakosság képviselőivé válnak Nemes Nagy szemében.

A vita az újholdasok és Lukács védelmezői között tovább folytatódott az 1986. évi, őszi *Újhold-Évkönyv* megjelenése után: Szerdahelyi István és Poszler György *Népszabadságban* megjelent írásában „mentegeti” Lukács Györgyöt. Poszler itt bemutatja, hogy Lengyel érvelése túlságosan irodalmi, Lukácsé pedig túlságosan politikai (a köl-

²⁷ Radnóti Sándor: A „leküzdhetetlen öreg hang”. Eörsi István: *Az utolsó szó jogán*. *Beszélő*, 1986/16. sz. 83–87. o.

²⁸ Buda–Pataky–Tüskés 2019, 192. o. [Kiemelés tőlem: P. A.]

tői programot politikai programként marasztalja el). Ez az időszak máskülönben az *Újhold* számára „a hatalomtól kiinduló, a belpolitikai legitimációs bázis növelésére irányuló engedékenység[é volt], amely az addig túrt szerzőket – köztük a fiatalabbakkal is megerősödött egykori újholdásokat – lassan támogatott státuszba juttatta; folyóiratot ugyan nem adva, de évente kétszeri évkönyvet biztosítva”.²⁹ Az ún. népiekkel folytatott harc alábbhagy, immár nincs akkora jelentősége az ellentétnek, mert a rendszer felbomlott – a kötet jó néhány levele viszont kiválóan reprezentálja ezt a korszakot, s mutatja, hogy Köpeczivel vagy Aczéllal szemben miként lehetett érvényesülni, hogyan lehetett velük szót érteni. Köpeczivel leginkább Lengyel levelezett, ő segítette létrejönni az *Évkönyveket*, 1977-ből pedig egy Nemes Nagy által Aczélnak írt levél szemlélteti, hogy Nemes Nagy kiállt érdekeiért, és a levél tartalmának utóéletét tekintve, el is érte célját Aczélnál (az 1977-es Graves-díj átadásának botránjáról van szó).³⁰

1991 után, egyrészt a rendszerváltás, másrészt Nemes Nagy Ágnes halála miatt megszűnt az *Újhold-Évkönyv*; az „újholdasság” mint nyelvi-gondolati kifejezésrendszer eltűnik, átalakul, a recepció tárja fel és rendszerezi, vizsgálja utóéletét, hatását. De maguk a szerzők, szerkesztők is folyamatosan újraértelmezték saját szerepüket a kezdetektől. Az utólagos önértelmezés és önkanonizáció a szépirodalomra is kiterjedt, sokszor nem függetlenül a recepciótól. Ennek egyik példája az alábbi mondat Nemes Nagytól: „*most utólag látom*, hogy mennyi feltámadási-versem van, miközben semmi reményünk nem volt arra, hogy feltámadhatunk. [...] *Nyilván nagyon óhajtottam*. Semmiféle esély nem volt rá.”³¹ Másutt megint erre utal, az *Évkönyvek* kapcsán: „Ez egyfajta feltámadás-élmény, *amiről én nagyon sokat írok* a verseimben. [...] Kiesett negyven év... [...]. Egy más világ vagyunk, ami víz alatt volt, kijött, kiáll a tengerből, olyan merev sziklák, meg hínár van rajta, szóval olyan kopár és furcsa és régi és archaikus, mint a Húsvét-szigetek. De vannak rajta *régi szobrok!*”³²

Nemes Nagy 1990-ben immár másként értelmezte, fogta fel az *Újholdat*, mint a negyvenes években – amihez nyilván hozzájárult a több évtizedes „túlélés”-tapasztalat melletti megerősödés tudata, (köz)ismertsége s a politikai éra lazulása. Élete végén az esztétikai értéket emelte piederasztálra, az alábbi kijelentése szerint kizárólagossá téve azt: „az Újholdnak a legfontosabb célja volt, hogy minél magasabb színvonalú, a lehető legmagasabb színvonalú magyar irodalmat mutassa be mindenféle műfajban, pártállásra, stílusra, ilyen-olyan különbségekre való tekintet nélkül: tehát csakis az esztétikai mérték számíton, bármilyen irodalmi avagy politikai irányzatról legyen is

²⁹ Buda–Pataky–Tüskés 2019, 14. o.

³⁰ Erről lásd Pataky Adrienn: A „népi szürrealista” és az újholdások. Juhász Ferenc kanonizációja. *Irodalmi Szemle*, 2019/7–8. sz. 23–43. o.

³¹ Nemes Nagy Ágnes: *Megkezdett beszélgetés Töttössy Beatricével. Jelenkor*, 1998/7–8. sz. 746. o. [Kiemelés tőlem: P. A.]

³² Nemes Nagy Ágnes 1998, 746. o.

szó abban a műben, ami az Újholdban megjelenik, vagy tükrözzön az a mű bármilyenfajta irányzatot.”³³

Ugyanakkor Nemes Nagy azt is érzékelte, hogy ekkor már nem olyan unikális az *Évkönyv*, mint az első két-három évben, mert utóbb megváltozott az irodalom és a társadalom/politika szabadsághelyzete, ami az ízlés, az árnyaltság és a piac változását is magával hozta. Vagyis számos új orgánus (konkurencia) indult újtára, és az üzleti érdekek is befolyásolták onnan kezdve a publikálást, egyre több (nem állami) irodalmi lap lett, s lassan egy-egy korábban monopolnak számító folyóiratnál és kiadónál kézírathány lépett fel. Az alábbi rövid áttekintésből is látható, hogy a politikai tiltás, a valamivel *szembenállás* nemcsak elnyomója, de egyúttal katalizátora, (ön)kanonizációjának egyik sarkalatos pontja is volt az újholdasoknak.

³³ Kelevéz Ágnes 1995, 405. o.

BURJÁN ÁGNES

APOKRIF A KÁNONBAN

Pilinszky Apokrifének rilkei szöveghagyománya

A Pilinszky-életmű csúcsteljesítményeként értékelt *Apokrif* intertextuális rétegzettségének eddig is kiemelt figyelmet szentelt az irodalomtudományi kutatás, a vers bibliai utalásrendszerét és a Szabó Lőrinc-i, József Attila-i költészeti hagyományhoz való kapcsolatát egyaránt feltárva. Itt és most számunkra a centrális kérdés az, miként érhetők tetten Rilke¹ poétikájának és poézisének nyomai az *Apokrif*ben.

Az 1952-ben született *Apokrif* szövegéből éppúgy, mint a vers írodása után huszonnyolc évvel későbbi önkomentárból² egyértelműen kiolvasható a költői nyelvi sémák lebontására, a nyelvi jel megújítására irányuló intenció. Az alkotói visszaemlékezés kifejezése, az „egy csecsemő szemével” való látás az analitikus megismerés előtti állapotra utal, a dolgok non-reflexív érzékelésére. Ez a tudati közvetítést megelőző appercepció Rilke alkotáslélektani fejtegetéseinek is tárgya. Míg Pilinszky legtöbbször a gyermek, Rilke az állat alakjához fordul. Egy 1926. február 26-i levélben írja, hogy az állat előnye a „tudatosság” alacsonyabb foka: „az állat a *világban van*; mi *előtte* állunk, annak a sajátos fordulatnak és fokozódásnak következtében, amelyet öntudatunk elszenvedett. [...] Az állat [...] maga előtt és maga fölött tudhatja azt a leírhatatlanul nyitott szabadságot, amelynek egyenértékű (fölöttébb ideiglenes) megfelelőjét az ember csak a szerelem első pillanataiban éli át, amikor a másikban, szerelmesében, saját világát pillantja meg – vagy az Istenhez történő felemelkedés pillanataiban”³ [kiem. az eredetiben, B. Á.]. Rilke itt egy a dolgokhoz tisztán viszo-

¹ Az olvasó és esszéíró Pilinszky kánonjának szereplői között Rilke példaképként kap központi helyet az életműben: sokszor hivatkozott az osztrák költőre, és gondolkodásában folyamatosan, végig jelen volt.

² „...az *Apokrifot* [...] sokáig írtam, s rettenetesen kellett küzdenem azért, hogy közben mindent újra és újra elfelejtsek, mert a világirodalom ismerete elronthatja az embert, olyan verseket kezd írni, mintha azok műfordítások volnának. Küzdenem kellett azért, hogy először lássak rá a dolgokra: egy csecsemő szemével.” Pilinszky János: Az *Apokrifről*. In Hafner Zoltán (szerk.): *Senkiföldjén*. Budapest, 2002, Nap, 77–78. o.

³ Rilke, Rainer Maria: *Levelek IV. 1923–1926*. Ford. Báthori Csaba. Budapest, 2014, Napkút, 2333. o.

nyuló, non-reflexív tudat eszméjét alkotja meg magának, amit a szubjektum és objektum szétválaszthatatlansága jellemez, így úgynevezett naiv, totális látást tesz lehetővé. Ebben a világerzékelésben – amelyet a kései Rilke a *Nyitott Lét* (*Das Offene*) fogalmával nevez meg – a létezés ténye a dologban magában, s nem a dolog képzetében van: „[a]z állat ott van, ahol néz, és a nézése nem tükrözi őt vissza és a dolgot sem tükrözi vissza, hanem önmagára nyitja.”⁴ Ennek ellenkezője Pilinszky szavaival a „tükör-élet”, amikor a tudati absztrakció révén „úgy tárgyasítjuk a világot, ahogy az elfáradt szerelem tárgyasítja a szexualitásban a másikat”.⁵ A tudásban lévő hiány modern emberi felfedezésének következtében mind Rilke, mind Pilinszky átalakítja a dolgok megragadásának módszerét: a tudás mögé kerülés módját a primér kifejezésben látják megvalósíthatónak, írásmódjuk a jel elsőbbségére alapozódik, náluk a hangalak lényegében megelőzi a jelentést.

Az *Apokrif* kezdősora („Mert elhagyatnak akkor mindenek”) szemantikailag jóformán üres, azonban hangalaki szervezettsége magas fokú. A második versszakban az egymás mellett álló szavak fonikus összecsengései („levegőben menekvő”) hozzájárulnak a dereferencializáláshoz: a szó mint hangalak és jelentés egysége helyett a hangot teszik a versbeli megnyilatkozás alapjává. Ez a szemantika helyett a forma oldalára helyezett nagyobb fokú rendezettség *Az áhítat* könyvének Rilkéjét is jellemzi. *A szerzetesi élet* könyvének „Ich liebe dich, du sanftestes Gesetz” kezdetű verse például szemantikai oldalon nem tesz egyebet, mint meglehetősen hermetikus nyelven színre viszi két szubjektum egymást feltételező viszonyát, utal egy köztük körkörösén zajló tevékenységre, melyet a szöveg beteljesedésként („Vollendung”) nevez meg, és amelynek elvégzéséhez a szöveg végére a versbeszélő is jártasságot szerez, a nyelv fonikus funkcióját viszont maximálisan kihasználja. Bár az eufonikus hatások mindvégig jellemzik a verset, a másik kettőtől formailag is elkülönülő utolsó versszakban érik el kidolgozottságuk tetőfokát: „Lass deine Hand am Hang der Himmel ruhn / und dulde stumm, was wir dir dunkle tun.” Az utolsó sorban a „főbb rímek és aszszonáncok [...] olyan szótagokkal kapcsolódnak egymáshoz, melyek maguk is aszszonánsak [...] vagy alliterálóak”,⁶ tehát a beteljesedés maga a vers, annak szövegvégi akusztikus sikerültsége.

A szó kontextuális függőségének megszüntetésére mindkét költő a hangot használja fel eszközül, mert a hang az egyetlen nyelvi elem, amely tökéletesen immanens. Az új világ megteremtésére utaló „külön kerülés” az *Apokrif*-ban kiegészül a „kutyaó-lak csöndjével”, így a világteremtés pilinszkys értelme a csönd világának létrehozása

⁴ Blanchot, Maurice: *Az irodalmi tér*. Ford. Németh Marcell, Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó. Budapest, 2005, Kijárat, 107. o.

⁵ Pilinszky János: A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In *Pilinszky János összes versei*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 2001, Osiris, 85. o.

⁶ De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Budapest, 2006, Magvető, 44. o.

lesz, amely lényegében az artikulációt megelőző nullpont.⁷ A csönd mint a művészi jel- és jelentésalkotás egyedüli adekvát kezdőpontja kerül elő Rilke *A szerzetesi élet könyvének* egyik, Nemes Nagy Ágnes által magyarra fordított versében („Mein Leben ist nicht diese steile Stunde...” / „Az életem nem a meredek óra...”) is. A vers második egységében a lírai beszélő magát „csöndként”, „sötét hangközként” határozza meg, mint a hangzásában virtuóz szöveg születésének helyét és feltételét: „A csönd vagyok, két hang közé bemetszve, / melyek csak lassan hangolódnak egybe: / mivel a hang Halál magasba csap – // De a sötét hangközben elrezege / megbékélnek. / S az ének szép marad.” A német eredetiben is egymás mellett álló, összecsengő Ton ‘hang’ és Tod ‘halál’ alakzata a magyar szövegben is megtestesíti a „sötét hangközt”, amely „egyszerre választja szét és egyesíti a két szót”,⁸ és hirdeti, „hogy az eufónia segítségével még a halálon is győzedelmeskedni lehet”.⁹

Az ötödik sor *madárhad* lexémája előfordulása révén különlegesnek számít a Pilinszky-életműben. Pilinszky bár köztudottan gyakran él a szavak ismétlésével, e szóalak csak ebben a versében szerepel, *A képek könyve Fortschritt* című, Nemes Nagy által *Továbbként* magyarra átültetett versében viszont megtaláljuk („rajzó elmém, mint fölcsapó madár-had, / a tölgyfalomból szeles égre szállhat”). A szó Nemes Nagy más verseiben sem olvasható, s az eredeti német nyelvű szövegben is csak *Vögel* ‘madarak’ szerepel, így lehetséges pretextusként a fordítást jelölhetjük meg. Hogy Pilinszky ismerhette a szöveget, egyaránt teszi megalapozottá Nemes Nagy Ágnessel való barátsága és a tény, hogy Nemes Nagy az 1940-es évek elején éppen a *Képek könyvének* szövegeivel kezdte meg fordítói munkáját, és a korábbinál is nagyobb intenzitással fordult felé az 1949 és 1955 közötti kényszerű hallgatás ideje alatt, a *Továbbot* pedig felvette az 1957-es *Szárzavillámba*. Miként Pilinszky költői életműve abban is egyedülálló a magyar irodalomtörténetben, hogy a különböző irodalmi hatások egymástól nehezen elhatárolható szintézisben jelennek meg benne, sem az a tény, hogy a „levégőben menekvő madárhad” az apokaliptikus víziók egyik ismert toposza, sem az a nézet, amely a *madár* motívumban József Attila-hatást tételez,¹⁰ nem zárhatja ki e lexéma összekapcsoltságát a Nemes Nagy által közvetített Rilke-verssel. A madárhadként felszálló elme, majd a tavak időtlen mélyébe zuhanó szív¹¹ szinekdochés

⁷ Vö. Szitár Katalin: A rejtőző megmutatkozása. In Horváth Kornélia – Szitár Katalin (szerk.): *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*. Budapest, 2006, Kijárat, 320. o.

⁸ de Man, Paul 2006, 45. o.

⁹ Uo. 44. o.

¹⁰ Horváth Kornélia: Léptek és rovátkák. Az *Apokrif* ars poeticája. In Füzfa Balázs (szerk.): *Apokrif*. Szombathely, 2008, Savaria University Press, 96–97. o.

¹¹ Mély és magas, zuhanás és emelkedés totalizálása egyike a rilkei költészet alaptrópusainak, Pilinszkynél pedig a *Trapéz és korlát* verseiben, leginkább rilkei módon az *Éjféli fürdésben* érhető tetten, amely a hal és a madár motívumai révén is intertextuális párbeszédbe lép Rilke fentebb elemzett versével.

trópusai a lírai beszélő „Nevezhetetlennel” meglelt kapcsolatát viszik tovább, amely a Rilke-líra jellemző szava. A versben arra az egész életművet végigkísérő koncepcióra való rátalálásra utalhat, amely annak a világ- és öntapasztalás és a nyelvi kreáció irányában egyaránt felvett sajátos pozíciónak feleltethető meg, amelynek közege a nyelvbe helyeződik.

A költői nyelv szférájába való belépés feltétele a megfelelő figyelő pozíció kialakítása, ami Rilkénél rodini eredetű. E poétikai alaptémát az *Apokrif* első versszakának vége két hasonlat révén aktivizálja, amikor is a felkelő nap a pupilla és a figyelő vadállat hasonlítottja lesz: „És látni fogjuk a kelő napot, / mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt.” A figyelő vadállat témája és a „pupilla néma” szintagmája megidézi *A párdúc*¹² Szabó Lőrinc általi fordítását. Bár korántsem zárjuk ki az eredeti német nyelvű szöveg Pilinszky általi ismeretét, feltételezzük, hogy a vers a költő emlékezetében Szabó Lőrinc fordításában élt. Jóllehet a Pilinszky-vers *néma* lexemája állítmányi szerepű, a Rilke-fordítás *néma* szava minőségjelzői bővítmény, a szókapcsolatot sorvégi szerepeltetése hangsúlyossá teszi. Másfelől a Szabó Lőrinc-fordítás második sorának kifejezése („semmit se lát”) szókinccs- és szerkezetbeli egyezést mutat Pilinszky rilkei eredetű alkotásfilozófiai kijelentésével: „addig kell írni valamit, amíg semmit se látunk belőle”.¹³ Nem elképzelhetetlen, hogy e teorema Pilinszky-féle megfogalmazásának eredetét épp e versben jelölhetjük ki, a költő ugyanis általában emlékezetből idéz, pontatlanul, gyakran több szöveget kontaminál.

A *párdúc* a legelső lírai mű, amelyben Rilke – rodini mintát követve – megvalósította a *Kunst-Ding* eszményét. Az *Új versek* kötet minden verse zárt és teljes téralkazatként működik: a tárgy saját teret és létet kap a versben; ez az átváltozás (*Verwandlung*).¹⁴ *A párdúc* alakzata magát a külső, tapasztalati világtól függetlenedett *Kunst-Dinget* mutatja fel. Az első versszak a figyelem tulajdonságával felruházott, de a ketretrácsokon túl semmit se látó állat térbeli képét tárja az olvasó elé. A harmadik versszakban viszont megtörténik a térnek az idő kategóriájával való átírása – ezt jelzi a *néha* időhatározó, valamint a szakasz *beszökik, átvillan, megszűnik* pillanat-jelentésű állítmányai. A pillantás („Csak néha fut fel a pupilla néma / függönye. Ekkor egy kép beszökik, / átvillan a feszült tagokon és a / szívbe ér – és ott megszűnik”) a látvány belsővé transzformálásának eszköze: a szívbe érő kép megszűnése a külső tér belsővé

¹² Pilinszky e Rilke-vershez fűződő pozitív viszonya olvasható ki egyik párizsi útjáról tett beszámolójából, melyben Rilke neve épp a versek tárgyát szemlélő költő kontextusában kerül elő: „A Jardin de Plantes-ban [...] sétálgatok. Valamikor Rilke üldögélt, merengett itten, ugyanezek alatt a fák alatt, ugyanezek a pázsitokon sétáltatva pillantását. Itt leste meg a Párdúcot és a Flamingókat: e csodálatos verseknek itt a fogantatási helye.” Pilinszky János: Füzetlap. In uő: *Publicisztikai írások*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 1999, Osiris, 674. o.

¹³ Pilinszky János: A költői jelenlét. In uő: *Beszélgetések*. Szerk. Török Endre. Budapest, 1983, Magvető, 93. o.

¹⁴ Vö. Pór, Peter: *Die orfische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten”*. Heidelberg, 1997, C. Winter.

alakítása, a látható láthatatlanba való átfordítása. A térben az állat ugyanis látható, a ketrectér foglya. Az idő azonban nem a világ megérthető elemei közé tartozik, a transzcendenshez kötött, így az állat a láthatatlanban nyer létet. Az eredeti német nyelvű szöveg ugyanannak a szónak, a *seinnak* két hominim verziójával kezdődik és végződik: az első („Sein”) a birtokos névmás ‘övé’, az utolsó („sein”) pedig a létige, így a vers nyelvi tere válik az állatra záruló saját léttérré.¹⁵ Mivel a pupilla „függönyét” némaság jellemzi, az új jel- és jelentésteremtés itt is a csöndben, a csönd által történik.

A második versszak az átfordulás helye. Az állat koncentrált, egy pont körüli monoton mozgását írja le, méghozzá a teljes versszöveg mértani középpontját alkotó két sorban. Ehhez a szöveg az „ájúlt, nagy akarat” jelentést rendeli, így a mozgás értelmét a kontempláció irányába mozdítja el. A körkörös mozgás már *Az áhitat* könyvének is jellemző motívuma. Az alkotói koncentráció alakzataként olvasható a Nemes Nagy által fordított *Szélesedő kört száll be a létem* kezdetű versben. A transzcendens körül keringő lét („Istent körözöm körül ősfalu tornyom”) a mozgás kiküzdött eredményként („utolsó kört el tán el nem is érem, / de megpróbálom azért”) szöveggé alakul: a vers utolsó szava „ének” („Gesang”). A művészet monoton körszerű mozgásként való megragadása Pilinszky értekező prózájának¹⁶ és verseinek egyaránt meghatározó poétikai témája. Az *Apokrif* írására alkotott metafora a költői nyelv szférájában való maradáást a diszkosszal való forgómozgás képével teszi szemléletessé. Magában a versben a pupilla jelzője „tebolyult”, mely szó etimológiája révén a bolygó szemantikai jegyét, a mozgást valósítja meg. Ez egyenletesen halad együtt a versben megjelenő alanyiség mozgásával, a vers lényegében egy nap körforgását leíró lírai mikrocselkményével, így a versszöveg kiépülésével.

A jelteremtés tehát mindkét versben a monoton koncentrált mozgáshoz, a hangtalanság állapotához és hangsúlyosan a látás percepciók módjához kötött. A *párducban* a nyitósortól kezdve az állat szeme irányítja a világ befogadását, ami az *Apokrifban* a pályáját járó Nap-szem metaforikus átvitel révén valósul meg. Ennek okát abban lephetjük fel, hogy a vizuális megértésmód közvetlensége révén kizárja a tudat (nyelviileg megelőzött) megértésmódját. Az első versszak sorai a Rilke-versben a teret, a látványt mindössze a rács képzetével jelenítik meg: a szó mind az első, a harmadik és a negyedik sorban szerepel, és a sorok szemantikai értelme nem több, mint a rácsok jelenlétének nyomatékosítása. A második sor, amelyikben a szó nincs jelen, pusztán a nem-látás tényét írja le. A sorok voltaképp a rácsok analogonjaiként működnek. A látvány jelszerűségére az *Apokrif* is felhívja a figyelmet az „És látni fogjuk a kelő napot” sorral: a szöveg terében előrehaladva ugyanis valóban láthatóvá válik a „Feljött”

¹⁵ Versinterpretációjában Pór is kitér az ismétléses szerkezet jelentőségére, de értelmezése eltér a fentitől. Lásd Pór 1997, 74. o.

¹⁶ Vö. „Kedvenc gondolatom, hogy a művészet engagement immobile, mozdulatlan elkötelezettség [...]. Olyan mozgás, cselekvés, mely leginkább a csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlanság.” Pilinszky János: *Egy lírikus naplójából* [1977]. In Pilinszky 1999, 759. o.

„nap” az ég vörös hátterén sötét vonalakkal kirajzolódó fák képével együtt (Vesszőnyi fák sötéten / a haragos ég infravörösében”). Figyelemre méltó, ahogy a képszerűséget segítő nominális szerkesztésmód kiegészül a vizuális-térbeli észlelést irányító verssorhatárral: az első sor a sötét fákat mint előteret, a második az eget mint hátteret rajzolja meg.

Ahogy a rácsok képe *A párdúcban*, úgy az *Apokrif* képei is belsővé alakulnak a „húnyt pillák alatt”. A pillanat időkategóriája Pilinszky poétikájában a jelenlét megtapasztalásának lehetősége, amikor „az egzisztencia csak és kizárólag önmagát jeleníti”.¹⁷ A pillantásban tehát megtörténhet dolog és jel konvencionális kapcsolatának szétszakítása, magának a dolognak a jellé válása. A nyelvi újrendezés tárgyát a „vonulás” és a „fák” alkotják, a folyamat lezárulását pedig a lírai énben megidéződő paradicsomi fák hangadása jelzi („Valamikor a paradicsom állt itt. / Félálomban újuló fájdalom: / hallani óriási fáit!”). A hangadó fát az első részben a lírai alannal teszi analóggá a szöveg, akinek monológjában így a paradicsomi fákéval rokon hangadást kell feltételeznünk. A lírai én e 12 soros önálló költeményként¹⁸ ható monológja, melyre a „vonulás” visszautal, az egzisztenciális tapasztalat kifejezésére tudati absztrakcióval létrehozott jelek érvénytelenségét állítja. Az élményt, a tapasztalatot egyedül a költői szó, „a létezés elsődleges nyelve” képes jelenvalóvá tenni, amely a tartalom szintjén az édenkerti *fa* toposzához kapcsoltan jelenik meg az *Apokrifban*. A *fa* Rilkenél is számos versben működik a költői jelteremtés, a nyelvváltás, az átváltoztatás alakzataként. A *Képek könyvének* bejáratí szövege (*Eingang*) például erős rokonságot mutat az *Apokrif* háttérre rajzolódó fáinak képével. Garai Gábor tolmácsolásában: „fekete fát emel képzeleted: / magában áll és háttere az ég”. A szó szerinti fordításban a szövegközi kapcsolság a fák vonalkaszerű alakjában is megképződik, és a módban, ahogy a költői világeremtés a szem tevékenységéhez kötöten a látványt nyíltan verbális jelszerűségében mutatja fel: „Szemeiddel [...] / egész lassan felemelsz egy fekete fát / és az ég elé állítod: vékonyan, egymagában.” A Rilke-vers aztán ki is mondja: „világot alkottál. És óriás, / akár a szó, amely a csöndben érett.” Paul de Man híres tanulmánya óta ismeretes, hogy Rilke metaforaképzéshez választott tárgyai olyan tárgyak, melyek külső struktúrájuk révén hozzák működésbe és irányítják „a verset artikuláló figurális játék egészét”.¹⁹ Meglátásom szerint Rilke és Pilinszky is azért teszik meg a fát a költői jelteremtés metaforájának, mert külső alaki struktúrája (tükörszimmetrikus, vertikális síkban, látható és láthatatlan térben „mozdulatlan elköteleződéssel” jelen lévő entitás) azonos a jelek megfordításának, a kiazmus nyelvi alakzatának struktúrájával. A megfordítás Rilke egész életművének meghatározó nyelvi stratégiája, és Pilinszky versnyelvétől sem idegen alakzat. Kiasztikus helycserével jön létre például a *Senkiföldjén* bolygó-szem metaforája, az *Apokrif* embert néző pupilla-Nap alakja, az

¹⁷ Schein Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Budapest, 1998, Universitas, 181. o.

¹⁸ Vö. Tverdota György: Hány vers az *Apokrif*? In *Fűzfa* 2008, 56. o.

¹⁹ de Man 2006, 50. o.

Önarckép 1944-ből sírástengelye a „fiú” léttereként. Pilinszky szerkezeti cserén alapuló alakzatok iránti fogékonysága mutatkozik meg egy a nagynénje verbális defektusára reflektáló nyilatkozatában: a nagynéni arra a kérdésre, hogy miért nem szereti a fákat, azt válaszolja: „Azért, mert mindig szelet kavár.”²⁰ A mondat példázza azt a létszerű, tudáson túli világmegértést, melyet Pilinszky nyelvi ideálként alkotott újjá magának.

A fa ellentétes pólusai révén zárt totalitást alkot, alakjában megtestesül az egység, melyet Rilke és Pilinszky is tudáson túli térként, pontosabban a „mindenség” ideális tudásának tereként gondolt el. Koncepciójuk közös előzményként Nicolaus Cusanus ismeretelméleti tételeit érdemes ideidézni.²¹ Cusanus gondolkodásában központi szerepet kap a *coincidentia oppositorum*, az ellentétek összebékítésének problémája.²² Nézete szerint „a legnagyobb minden ellentétet megelőz, mert mindent átfog és magába foglal.”²³ Az abszolút legnagyobb Cusanus szerint „az Egynek felel meg”²⁴, az egységnek, amely maga a létezés. „Az egybefoglaló létező, magasabb fokon, magába foglalja azokat a nála alacsonyabb rendű létezőket, amelyek az egybefoglaló létező összetömörült kibontásai. [...] Tehát [...] minden létező az összetömörült minden-ség.”²⁵ A legnagyobb létezőt pedig, „mivel maga a végtelen igazság; nem érhetjük el másként, mint megragadhatatlan módon”²⁶ csakis a *tudós tudatlanság* helyzetéből. Ezért Rilke és Pilinszky költői koncepciójában a költői nyelvnek a gondolat e tudáson túli terét kell aktivizálnia.

A fák hangadása az *Apokrifban* a félálom állapotához és a fájdalom érzéséhez kötött. Az álom szerkezete a költői szóval analóg, benne „minden együtt és egyben van még. Kint és bent, ember és táj, anyag és forma, érzék és szellem. [...] maga a tiltott paradicsom helye.”²⁷ A paradicsomi fa kanonizált jelentése, a tudás helyett az emberi tapasztalat fájává lesz, jelezve, hogy a tudás eszközeivel nem jöhet létre autentikus világmegértés.

²⁰ Pilinszky János: Megmentett hangszalagok. In uő: *Beszélgetések*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 1994, Századvég, 141. o.

²¹ Pilinszky világnézeti gondolkodásának cusanusi előzményeire Szitár Katalin hívja fel a figyelmet: A rejtőző megmutatkozása. In Horváth Kornélia – Szitár Katalin 2006, 312–313. o. A Rilke-líra cusanusi kapcsoltágáról pedig Norbert Westhof írt gondolatébresztő tanulmányt: Rilke und Cusanus. In Böhr, Christoph – Euler, Walter Andreas – Bohnert, Niels (herausg.): *Cusanus Jahrbuch*, 2. Trier, 2010, Paulinus, 97–108. o.

²² Vö. Eco, Umberto: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Ford. Sz. Márton Ibolya. Budapest, 2002, Európa, 273. o.

²³ Cusanus, Nikolaus: *A tudós tudatlanság*. Ford. Erdő Péter. Budapest, 1999, Paulus Hungarus – Kairosz, 58. o.

²⁴ Uo, 9. o.

²⁵ Santinellót idézi Eco 2002, 275. o.

²⁶ Cusanus, Nikolaus 1999, 13. o.

²⁷ Pilinszky János: *Ars poetica helyett*. In Pilinszky 2001, 91. o.

Az új megértésmód hiányállapotot feltételez. A *párduc* és az *Apokrif* intertextuális kapcsoltsága az ábrázolt szubjektumok e hiányt jelölő attribútumain keresztül is megképződik: a figyelem, a pillantás és a lépkedés tulajdonságain túl különösen jelentős megfosztottságuk. A Rilke-vers párduca rab, és „semmit se lát”, az *Apokrif* lépkedő szubjektuma a Pilinszky-líra tipikus alakját, a fegyencet idézi meg: „botja”, „rabruhája”, „árnyéka” van, de ezen túl „semmije” sincs. Az alakok hiányokkal való jellemzése eredményezi azt a hiánystruktúrát, ami szükséges a saját jel létrehozásához. A kategorikus tulajdonságok a versek szövegterének kiépülésével megfordulnak, hogy olyan létezőt teremthessenek, „mely zárt totalitás is egyben”.²⁸ A *párduc*-ban a saját terétől, mozgásától, látásától megfosztott ragadozó jele fordul át a rilkei „láthatatlan” terébe, a kizárólag önmagában létező és önmagát jelentő műalkotás-tárggyá, A *párduc* versalakzatává. Az *Apokrif*-ben a „Nincs semmije” értelmezhető a saját lét nélküliség reprezentációjaként, amit megerősít az alak határozatlan névelővel ellátott általános megnevezése („egy ember”). Ugyanakkor a szöveg a pusztulással szemközt induló, tehát a halállal szembenező helyzetet is társítja az alakhoz, vagyis heideggeri értelemben a halált mint „legsajátabb létét önmaga által és önmagától vállalja”.²⁹ A „jelenlétét legsajátabb lehetőségeként” értett halál gondolatának szellemi hátterét közismerten Rilke életműve adja. Ezt a felismerést a *saját halál* fogalmáról elmélkedő Pilinszky maga is artikulálja: „Rilke, majd Rilke nyomán Heidegger mély és legalábbis újszerű megfogalmazását adták az egyéni halál jelentésének. Mert más »a halál« és más az én »saját halálom«. ”³⁰ Rilke a halált nem kívülről és váratlanul érkező, az életet lezáró eseményként fogja fel, hanem a lét immanens részének tekinti, ugyanakkor „ez az immanencia [...] nem adott, meg kell valósítani”.³¹ Rilke alakzataival kifejezve a halál az egyénben „zölden, méze-fosztva / gyümölcsként függ [...], éretlenül”, a „saját halál” az egyén „létében érik” (Nemes Nagy Ágnes fordításai). Az ember saját módján és idejében megtörtént halála áll itt szemben a személytelen halállal. E témát Rilkénél és Pilinszky-nél is alapvetően a háború okozta tömeghalál és a jelenlétvesztett nagyváros tapasztalata táplálja. Az *Apokrif* lírai hősnének halálhoz való viszonya nem a kitérés, a menekülés helyzetében, hanem az egzisztenciát meghatározó létlehetőségként rajzolódik ki a szövegben, így cselekvés- és állapotmozzanatai jól értelmezhetők a heideggeri *előrefutás*³² fogalmával. A lírai hős halottiságát reprezentáló 3. szakasz („Akkorra

²⁸ de Man 2006, 51–52. o.

²⁹ Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Budapest, 2007, Osiris, 306. o.

³⁰ Pilinszky János: *A jobbik lator*. In Pilinszky 1999, 508. o.

³¹ Blanchot 2005, 101. o.

³² „A halálhoz viszonyuló tulajdonképpeni lét nem térhet ki legsajátabb, vonatkozás nélküli lehetősége elől, és ebben a menekülésben ez a lehetőség nem válhat *elfedetté* és nem *értelmeződhet* át az akarki közönséges értelme számára. A halálhoz viszonyuló tulajdonképpeni lét egzisztenciális kivetülésének ennélfogva egy olyan létnek azokat a mozzanatait kell kidolgoznia, amelyek azt mint a halál megértését a jellemzett lehetőséghez viszonyuló nem-

én már mint a kő vagyok/halott redő, ezer rovátka rajza”) pedig a szubjektum létében érlelt, rilkei saját halál-alakját rajzolja meg, így fordulva át a lét nélküliség alakjából saját létet nyert totális létezővé. Ennél azonban többről is szó van. A halálhoz való viszonyulás Rilkenél összefügg a „láthatatlan” poétikai fogalmával: „A halál az életnek szemünktől elfordított, szemünktől megvilágítatlan oldala: meg kell kísérelnünk *teljesíteni* létünknek legmagasabb öntudatát, mely *mindkét elkerítetlen területen* mélyre vájja gyökereit, s *mindkettőből táplálkozik, kimeríthetetlenül*... Az élet valódi formája átterjeszkedik *mindkét* területre, [...] sem földi lét nincsen, sem túlvilági lét, csak a nagy egység létezik”³³ [kiem. az eredetiben, B. Á.]. A saját létehez mint halandó léthez viszonyuló létmegértés párhuzamba állítható azzal a megértésmóddal, amelyet Rilke és Pilinszky a költészet nyelvi terére kidolgozott. A magasabb, ideális tudat eléréséhez nélkülözhetetlen minden előzetes tudástól, nyelvtől való megszabadulást Pilinszky is a halálhoz való túljutással példázza: „[a] költő [...] valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. [...] Furcsa módon e nélkül az átmeneti kudarc nélkül [...] nincs autentikus »alkotás«. A halálnak bele kell épülnie a versbe, hogy a sorok életre kelhessenek.”³⁴ Máskor így fogalmaz: „Az emberi szellem a létezés elsődleges nyelvén, [...] egyedül akkor szólhat meg, ha előbb belenémul a kifejezés reménytelen erőfeszítésébe, mintegy belehal, belepusztul vállalkozásába. Átkel a pusztaság létezésnek a kifejezés számára halálos zónáján, hogy túljutva [...] csakugyan nyelven túli nyelvvé válhasson. Egyedül így lehet több, mint kifejezés, egyedül így nyerhet önálló létet is.”³⁵ Ha emellé felidézzük, hogy a lírai én mozgása párhuzamosan halad a versszöveg mozgásával, a verstér kiépülésével a lírai szubjektum írásként („ezer rovátka rajza”) való versvégi olvashatósága lehetőséget nyújt, hogy alakját mint a létrehozott, önálló létet nyert új jelben beteljesedő versalakzatot olvassuk.

menekülő és nem-elfedő lét értelmében konstituálják. [...] a halálhoz viszonyuló létet mint *egy lehetőséghez viszonyuló létet* jellemezzük. [...] A lehetőséghez viszonyuló létnek mint halálhoz viszonyuló létnek azonban úgy kell viszonyulnia a *halálhoz*, hogy az ebben a létben és e lét számára *mint lehetőség* mutatkozzék meg. Az ilyen, lehetőséghez viszonyuló létet terminológiaiailag a *lehetőségbe való előrefutásként* ragadjuk meg. [...] Az előrefutás nem más, mint a *legsajátabb*, legvégső lenni-tudás megértésének lehetősége, vagyis a *tulajdonképpeni egzisztencia* lehetősége” [kiem. az eredetiben, B. Á.]. Heidegger 2007, 302–306. o.

³³ Rilke, 2014, 2259. o.

³⁴ Pilinszky János: *Egy lírikus naplójából* [1971]. In Pilinszky 1999, 639. o.

³⁵ Uo. 685. o.

SZMESKÓ GÁBOR

PILINSZKY WEILT OLVAS

Pilinszky János – filológiailag bizonyíthatóan – 1963-ban került kapcsolatba Simone Weil szövegeivel.¹ A kritika egyetért abban, hogy a zsidó származású francia gondolkodó életműve igen nagy hatással volt a költőre. A kapcsolat hatástörténeti, filológiai elemzése azonban szinte vakfolt a Pilinszky-recepcióban. Jelen tanulmány Pilinszky Weil olvasásának vizsgálatával foglalkozik. Pilinszky publicisztikája alapján megállapítható, hogy 1963–1967 között a költő sajátos viszonyt igyekszik kialakítani Weil szövegeivel.² Pilinszky publicisztikája arról tanúskodik, hogy a költő szerint magyarázatra szorul, hogy miért érdemes Weil életművével behatóan foglalkozni. Habár Weil nem volt tagja a katolikus egyháznak, Pilinszky visszatérően szentnek és misztikusnak nevezi, s az igazság kérlelhetetlen kutatóját ismeri fel benne. Ezt a megközelítési módot világossá kellett tennie saját maga és környezete számára (*Vigilia, Új Ember*). Egyfelől, mert a 60-as évek egyházában – noha a II. vatikáni zsinat szellemisége nem lehetett teljesen idegen – egyáltalán nem volt egyértelmű, hogy miért nevezi Pilinszky szentnek és misztikusnak Weilt. Másfelől Weil széttartó életművének olvasási módszerét, saját értelmezésének fókuszát is meg kellett határoznia.

¹ Pilinszky 1963-as franciaországi látogatása során szerzett be néhány Weil-szöveget, amelyeket 1964 nyarán kezdett el fordítani. A publicisztika tanulsága alapján 1964–65 között a francia gondolkodó két válogatott szövegeit tartalmazó kötetét ismerte meg: a *La paysan et la grace*-t és az *Attente de Dieu*-t. Az 1963-as kezdődátum a '64-ben kezdett fordítások ellenére fenntartható, mivel 1963. október 20-án az *Új Ember*ben megjelent Pilinszky *A küszöb misztikusa* című esszéje, amely meghatározza Pilinszky Weilhez való viszonyának az irányát, súlypontjait.

² Pilinszky visszatérő kijelentése, hogy Weil (teljes) életművét ismerte. A költő szövegeinek (naplók, töredékek, levelek, publicisztika, versek, széppróza) vizsgálatának tanulsága alapján azonban Pilinszky csak a francia gondolkodó 1939 utáni (utolsó) korszakát ismerte behatóbban. Korszakolásokat lásd Simone Weil: *Szerencsétlenség és istenszeretet, válogatott írások*. Ford. Bende József. Budapest, 1998, *Vigilia*, 1998, 7–8. o.; Vető Miklós: *Simone Weil vallásos metafizikája*. Budapest, 2005, 19–22. o.

Pilinszky és Weil kapcsolatának szisztematikus elemzése a költő életművének újraértelmezésében (misztika), és a lírai életmű korszakainak újragondolása kapcsán sorolható a Pilinszky-recepció kulcsfontosságú kérdései közé. A kapcsolat feltárásának első lépései közé tartozik annak a problematikának a vizsgálata, hogy Pilinszky mivel magyarázza Simone Weil szövegeinek a katolikus lelkiesség számára is befogadható, sőt kényszerítő erejű súlyát, hogyan formálta olyan – talán a bibliai szóhasználatához közelebb álló értelemben – kanonizált szerzővé, akivel csak egyetérteni lehet.

PILINSZKY WEIL-OLVASÁSÁNAK ALAPMOTÍVUMAI

Pilinszky János 1963–67 között írt cikkeiben olyan olvasási, befogadói stratégiát alakít ki, mely lehetővé teszi, hogy megkérdőjelezhetetlen tekintélyként, szinte szent szövegek szerzőjeként hivatkozhatson Simone Weilre.³ A stratégia kialakításának motivációi két pont köré csoportosíthatók. Egyfelől Pilinszky is látja azokat a(z elméleti) nehézségeket, melyek Weil széttartó életművéből következnek, hiszen a francia gondolkodó – Pilinszky (és a kortárs kritika) számára érdekessé vált – szövegeinek túlnyomó része naplójegyzetekből áll, mely igen eltérő olvasási stratégiáknak képes teret adni. Másfelől a Pilinszky-életmű változásának dinamikájában a Weil-œuvre az „abszurd kísértésnek” (Camus-vita) elméleti megválaszolásában is fontos szerepet játszik.⁴ Ebből a szempontból a problematika egyik megválaszolójaként, valamint egy új szemlélet kidolgozásának alapköveként hivatkozhatunk Weil életművére. A továbbiakban az első ponthoz kapcsolódó kérdésekkel foglalkozom. Ebben a perspektívában központi dilemmaként jelenik meg Weil szövegeinek és a kereszténységnek a kapcsolata, mivel Weil sohasem keresztelkedett meg, írásaiban mégis a keresztény élet központi problémáival foglalkozott.

A kérdés súlyának megértéséhez újra meg kell jegyeznünk, hogy Pilinszky cikkei a 60-as évek Magyarországnak keretek közé szorított katolikus sajtójának – a *Vigilia* és az *Új Ember* – hasábjain jelentek meg. A korszakban az egyház és az egyházon

³ A kultikus olvasat problémáját Pilinszky publicisztikájának alábbi szövegei explicit tárgyalják: A küszöb misztikusa (1963), Simone Weilről (1965), Az Egyház küszöbén (1965), Simone Weil a szerencsétlenség és istenszeretetről (1965), Simone Weil imája (1966), Simone Weilről (1967), valamint egy későbbi cikk sorolható ide: A kelet-európai kultúrák néhány adottságáról (1972).

⁴ Az abszurd problematikáján 60-as évek esszéiben detektálható túllépés (Vö. Hankovszky Tamás: Krisztus és Sziszüphosz. In Tasi József (szerk.): *Merre, hogyan?* Budapest, 1997, PIM, 127. o.) nem jelenti azt, hogy a problematika ne jelenne meg az életmű (kimondottan a versek) későbbi szakaszában. (Vö. Szávai Dorottya: *Bűn és imádság: a Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*. Budapest, 2005, Akadémiai, 73, 77, 80–81. o.) Azonban arra fel kell figyelni, hogy Pilinszky ezt követően kezdi el kidolgozni egyre részletesebben esztétikáját, s a lírai életműben érzékelt törés is ez után következik be (*Szállkák*). Ez a változás, mely a Weil hatás kibontakozásával párhuzamosan történik, további kutatást kíván.

kívülállók viszonyában – noha a II. vatikáni zsinat szellemisége már nyilvánvalóan jelen volt – egyáltalán nem mondható evidenciának a nemkeresztények parttalan elfogadása. Pilinszky e szigorúbb egyházkép szerint szocializálódva fogalmazta meg állításait.

1963–67 között a költő többször utal arra, hogy Weil gondolatvilága ellentmondásokkal és tévedésekkel terhelt.⁵ Emellett esszéiben azonban azt is kiemeli, hogy olyan megközelítési módra, gondolatformákra talált a francia gondolkodó (1939 utáni) életművében, mely képes gazdagítani azt a római katolikus hagyományon nyugvó gondolkodási formát, melyhez a Pilinszky-életmű is ezer szállal kötődik.⁶ E befogadási stratégia kialakítása, megalapozása azért tűnik fontosnak a költő és az őt körülvevő csoportok számára (gondolok itt az *Új Ember* és a *Vigília* köreire), mert egyértelművé kell tenni, hogy mit érdemes kiemelni Simone Weil életművéből, mely nemcsak vázlatossága, hanem a kereszténységhez való (nem) csatlakozása kapcsán is problematikusnak tűnik. Pilinszky vonatkozó, '63–67 között keletkezett szövegeinek dilemmáit találóan foglalja össze az egyik esszé címe: *Az Egyház küszöbén – A megfeythetetlen talány: Simone Weil nem tartozott hozzánk, de a miénk is*. Másképp megfogalmazva: milyen módon közelíthet Weil szövegeihez egy keresztény gondolkodó?

A dilemma megválaszolásában igyekszem feltárni azokat az okokat, melyek 1. a kereszténységhez való csatlakozástól Pilinszky szerint elriaszthatták Weilt, s ezzel párhuzamosan felmutatni azokat az érveket, melyek 2. alapján a költő Weilt „sajátjának” tekinthette (vagyis feljogosítva gondolhatta magát arra, hogy a szent, illetve a misztikus jelzőket használja vele kapcsolatban).

WEIL KÍVÜLLÁLÁSA

Egyes legendák szerint Weil halálos ágyán megkeresztelkedett. Pilinszky azonban azokkal ért egyet, akik azt állítják, hogy Weil nem vette fel a keresztiséget, vagyis – a költő szavaival élve – „nem tartozott közénk”,⁷ máshol: „életében zsidó volt a zsidóságon, és keresztény a kereszténységen kívül. Mégis: írásaiban a vallásos, sőt a keresztény misztika modern irodalmának kivételes szépségű lapjait hagyta ránk.”⁸ Az

⁵ Vö. Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 1999, Osiris, 316, 422, 424–429. o.

⁶ Például „Művét az életszentség, a valóság formálta páratlan súlyossá és kristályosan áttetszővé.” *Nehézkedés és kegyelem*, Pilinszky 1999, 377. o. Máshol: „Kezünkbe adta egy új esztétika, egy új humanizmus és egy új mindenki életére lefordítható köznapi, mégis mélyeséges misztika kulcsát.” *Simone Weilről*, Pilinszky 1999, 529. o.

⁷ Pilinszky 1999, 424. o.

⁸ Pilinszky 1999, 316. o.

utóbbi idézett, a legkorábbi Weilről szóló cikk szemléletét közvetíti,⁹ mely a francia gondolkodót a keresztyények és a nemkeresztyények között álló, közvetítő alakként írja le,¹⁰ az életmű későbbi részében meghatározó értelmezési perspektívává válik. A közvetítő szerep vizsgálatában Pilinszky megfogalmazza azokat a szempontokat is, melyek Weilt távol tartották az egyházhoz való csatlakozástól.

Weil kívülállásának okait a következő pontokban összegzi Pilinszky, főként Weil népszerű gyűjteményes kötetében (*Attente de Dieu*) olvasható levelek alapján: egyházszerkezeti, intézményi problémák,¹¹ az egyháztörténet bizonyos eseményei (keresztes háborúk, inkvizíció),¹² önmaga elégtelensége,¹³ valamint az isteni akarathoz való engedelmesség.¹⁴ Az utolsó ponttal kapcsolatban Pilinszky publicisztikájára jellemző, s talán az egyetlen éles Weillel szembeni negatív kritikát fogalmazza meg a költő: „Erről írt sorai az egyház szívéből, s főként tanításai felől nézve, tarthatatlannak.”¹⁵ Ugyanakkor az „elégtelenség” gondolatát is hibás érvnek tartja Pilinszky.¹⁶ E téves ok értelmezésével kapcsolatban mégis megjegyzi: „tévedéseit mindig kivételes erényekkel ellentételezte, s ezzel csodálatosan gazdag, drámai egyensúlyát teremti meg értelmi-érzelmi életének.”¹⁷ Vagyis kritikája mellett talál olyan jellemzőt – jelen esetben valamiféle alázatosságot¹⁸ – mely kapcsán a francia gondolkodó életét példaadónak tekintheti. A költő Weil egyháztörténeti és egyházszerkezeti dilemmáira nem reagál, vagy hallgatólagosan elismeri azokat. Ez a hallgatás látszólagosnak tűnik, ha azt feltételezzük, hogy Pilinszky Weil problémái mögött az egyház nemkeresztyényekhez való viszonyának kritikáját véli felfedezni. Éppen ezért, sokkal fontosabbnak tartja az egyház „jelenlegi” (1960-as évek végi) helyzetére felhívni a figyelmet. A II. vatikáni zsinat (1962–1965) határozatai – többféle reformon túl – nagyfokú nyitást jeleztek az egyházon kívülállók felé, főként az *Unitatis redintegratio* (az ökumenizmus témakörében), a *Dignitatis humanae* (a vallásszabadsággal kapcsolatban) és a *Gau-*

⁹ *A küszöb misztikusa*. A megjelenés helye és ideje tekintetében a Publicisztikát kiegészítem és pontosítom: *Új Ember*, 1963/42. sz. 2. o. – A Katolikus szemmel rovatban, névtelenül (Vö. Pilinszky 1999, 316, 863. o.).

¹⁰ „[Weil] eleven küszöbévé lett Isten házának.” Pilinszky 1999, 316. o.

¹¹ „... az akkori egyház bizonyos, szemében leküzdhetetlennek tűnő hatalmi magatartását nem tudta teljes szívvel magáévá tenni.” Pilinszky 1999, 441. o. Máshol: Pilinszky 1999, 426–427, 529. o.

¹² Pilinszky 1999, 427. o.

¹³ Pilinszky 1999, 428, 441. o.

¹⁴ Pilinszky 1999, 425–426. o.

¹⁵ Pilinszky 1999, 426. o.

¹⁶ Az elégtelenség gondolatának hibájáról nem ír Pilinszky. Feltehetően ellenkezésében az a jézusi szentencia áll, miszerint: „Nem az egészségeseknek kell az orvos, hanem a betegeknek. Menjetek és tanuljátok meg, mit jelent: Irgalmasságot akarok, nem áldozatot. Nem azért jöttem, hogy az igazakat hívjam, hanem hogy a bűnösöket.” Mt 9, 12–13.

¹⁷ Az Egyház küszöbén. Pilinszky 1999, 428. o.

¹⁸ Vö. Az Egyház küszöbén. Pilinszky 1999, 428–429. o. [lásd a fordításokat]

dium et spes (az egyházzól a mai világban) kezdetű konstitúciók.¹⁹ Mivel az egyház nyitást jelzett az egyházon kívülállók felé, Pilinszky úgy vél(het)te, Weil vonatkozó ellenvetései csupán látszólagosak, illetve a jelen helyzetben megoldottnak tűnnek. Ahogy írja: „fájdalmasan gondolunk arra: miért nem érthette meg Simone Weil az egyház kebelén ma lejátszódó megújulást. Azt a csodálatos nyitást, amit XXIII. János »uralkodása« jelentett?”²⁰ Amennyiben elfogadjuk ezt a rekonstrukciót, felszínesnek kell értékelnünk Pilinszky válaszát, mert ezzel csak egy általános szemléletmódot mutatott fel, s nem magyarázta meg azokat a konkrét jelenségeket, melyeket Weil megnevezett (inkvizíció, keresztes háborúk, egyház és hatalom viszonya). Azonban érdemes felhívni a figyelmet Pilinszky azon törekvésére, mely – habár elismeri, hogy Weil nem volt keresztény – igyekszik a kereszténységhez közelíteni a francia gondolkodót.²¹

Úgy tűnik, Weil kívülállásában Pilinszky csak az egyházhoz nem tartozás szempontját vélte fontosnak megemlíteni, az emögött álló filozófiai-teológiai gondolatrendszer vizsgálatára nyilvánvalóan nem a költőnek kellett volna vállalkoznia,²² de – ahogy látni fogjuk – egy ilyen elméleti jellegű megközelítéssel, amely ráadásul Weil elutasítását szorgalmazná, Pilinszky nem értett egyet. Feltűnő az is, hogy Weilnek az egyháztól való távolságtartásában (is) a közeledés lehetőségét kereste,²³ kérdéseinek legalapvetőbb mozgatórugója az azonosság keresése, rácsodálkozás Weil szövegeire és életére.²⁴

WEIL KISAJÁTÍTÁSA

Weil kívülállásának kritikai súlypontja az életmű szövegeinek tartalmi vizsgálatával lenne kapcsolatos, mely nyilvánvalóan összefüggésben van azzal, hogy Weil nem

¹⁹ A zsinat határozataival való szimpatizálás a költő több esszéjében megjelenik. Vö. Visszatérés a lényeghez. Pilinszky 1999, 324–325. o.; Hivatottságunk a szentségre. Pilinszky 1999, 404–407. o.; Közelebb az oltárhoz. Pilinszky 1999, 407–408. o.; Az Egyház küszöbén. Pilinszky 1999, 427–428. o. Ekkor a zsinati dokumentumok még nyilvánvalóan nem jelentek meg, de zsinati vitáinak alakulását a katolikus sajtó figyelemmel kísérte.

²⁰ Az Egyház küszöbén. Pilinszky 1999, 428. o.

²¹ Csak jelzem, hogy Pilinszky összefoglalójából hiányzik Weilnek az a félelme, miszerint nézeteinek bizonyos részleteit az egyház elutasítaná.

²² Érdemes idézni Pilinszky filozófiához való viszonyulása kapcsán a következő (1964-es) naplóbejegyzést: „A filozófia, bár nem zárja ki az igazságot, nem útja a megigazulásnak.” Pilinszky János: *Naplók, töredékek*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 1995, Osiris, 57. o.

²³ Összesen negyvenhét esszében jelenik meg legalább egyszer Weil neve, s ezek között egy esszében (Az Egyház küszöbén) olvashatunk éles, negatív kritikát.

²⁴ A számtalan példából csak néhányat említve: „Weil stilisztának, költőnek és gondolkodónak egyaránt kitévő.” Pilinszky 1999, 377. o., „életműve a modern katolikus irodalom legnehezebb és legvonzóbb problémája”. Pilinszky 1999, 441. o.

akart csatlakozni az egyházhoz. Ezzel kapcsolatban figyelemre méltó, hogy Pilinszky nem említ tartalmi jellegű kritikát – holott a katolikus recepció egyik központi kérdése éppen az lenne, hogy vannak-e a katolikus felfogással ellenkező tézisei az életműnek. Pilinszky ezt a kérdést nem kerüli, hanem egyszerűen tévesnek tartja. Többször hangsúlyozza, hogy az eretnekség vádja értelmetlen, hiszen eretnek csak az lehet, aki az egyházhoz tartozik, Weil azonban sohasem volt tagja az egyháznak.²⁵

Abból, hogy Weil nem lehet eretnek, még nem következik az, hogy ne lenne értelmetlen számonkérni szövegein a katolikus dogmatika kijelentéseit. A megközelítés annál inkább evidensnek tűnik, ha megjegyezzük, hogy Weil – habár nem volt keresztény – istenélményei, és sajátos hite a katolikus vallásgyakorlat alapvető elemeihez kapcsolódnak (templomi tér, gregorián, az Újszövetség olvasása, Jézus és az Atya imádatának központi szerepe stb.).²⁶ Vagyis Weil tapasztalatainak,²⁷ s így szövegeinek számos rétege igen komoly párhuzamokat mutat a keresztény lelki élet alapvető kérdéseivel (szenvedés, szeretet, rászorultak megsegítése, Istenhez való kapcsolódás stb.).²⁸

Pilinszky a Weilt bíráló megközelítés *szemléletmódjával* nem ért egyet. Ahogy írja: „Simone Weilt így kell látnunk: a közeledés, és nem a távolodás rendjében.”²⁹ Más-hol: „Művének gazdagságát gyümölcsözően csak egyféleképpen közelíthetjük meg, akkor, ha elfogadjuk élete alaptartását. Ha megértjük, hogy Simone Weil a *várakozás hőse*, lángelméje volt.”³⁰ Vagyis Pilinszky kérdése az azonosságra kérdez rá (s ezzel párhuzamosan az azonosulás gesztusai figyelhetők meg az életműben), emellett szóló érvei azonban nem tűnnek meggyőzőnek abból a szempontból, hogy miért *csak* ezt a szemléletmódot fogadja el. Egyfelől – ahogy a fenti idézetek is utalnak rá – Weilben az egyházhoz közeledőt tartja célravezetőnek kutatni, talán éppen azért, mert egy ellenkező szempontú vizsgálat annyi szembenállást vélne felfedezni az egyház

²⁵ Vö. Pilinszky 1999, 316, 424, 441. o.

²⁶ Pilinszky is ad egy felsorolást: „Feljegyzéseiben egyre többet és egyre csodálatosabbat olvashatunk a teremtésről, a megtestesülésről, Jézus megváltó szerepéről, az Oltáriszentségről, a felebarátról, s főként a szenvedésről és a szeretetről.” Pilinszky 1999, 421. o.

²⁷ Weil életművének ‘39 utáni szakaszának központi kérdése, ahogy Bende József írja, az „emberi létezés megtisztítása” (Bende 1998, 9. o.), másképp, Vető Miklós rekapitulációjában: az „egén megtérése, visszatérése Istenhez” (Vető 2005, 19. o.)

²⁸ Ezeknek a kereszténységgel való rokonsága kapcsán érdemes egy levelét is idézni: „nagy örömmel hallottam öntől [J. Perrintől], hogy gondolataim, ahogy azokat megfogalmaztam önnek, nem összeegyeztethetetlenek az egyházhoz való tartozással, s következésképpen nem vagyok számára lélekben idegen.” Bende 1998, 126–127. o.

²⁹ Pilinszky 1999, 316. o.

³⁰ Pilinszky János: Simone Weiről. In Pilinszky 1999, 529. o. Kiemelés az eredetiben. Egy korábbi megfogalmazása ennek a gondolatnak: Simone Weil a misztikusok szomjúságával kereste Isten és kegyelme forrását. [...] Számunkra életművének legértékesebb jegye épp e küszöb megszentelése kell, hogy legyen. [...] Életével és halálával valóban eleven küszöbévé lett Isten házána, misztikus kapocs hívők és hitetlenek között.” Pilinszky 1999, 316. o.

tanításával szemben, hogy Pilinszky által elismert érdemeit nem ismerné fel, hanem egyszerűen elutasítaná a francia gondolkodó szövegeit.³¹ Másfelől igyekszik a vele azonos álláspontját képviselő, az egyházon belül is elismert tekintélyekre hivatkozni (*argumentum ad verecundiam*) – például: Gabriel Marcel,³² Perrin, Joseph-Marie atya,³³ J. Kaelin SJ³⁴ vagy VI. Pál pápa.³⁵

Weilnek mint közeledőnek az értelmezése mellett van még egy sokat hangoztatott érve Pilinszkynek: „Ő az a titkos bánya, ami mindenkit ösztönöz, senki nem tudja megkerülni, de olyan követelményekkel lép elő, a *megélt igazságnak* egy olyan követelésével, amivel nagyon nehéz együtt élni. Valóban nehéz a művészek számára. Ezt én is tudom.”³⁶ Vagyis Weil az igazság keresésében állít olyan példát a költő elé, amely képes a felekezeti különbségeket feledtetni. A francia gondolkodó intellektuális becsületessége, cselekedetei és gondolkodása közötti összhangteremtésre irányuló törekvése – melyek az igazság(osság) kérlelhetetlen kutatójává teszik – megkérdőjelezhetetlen tekintéllyé avatják Pilinszky számára.³⁷ Ezt a hozzáállást támogatták a zsinati reformok szemlélete,³⁸ biblikus alapokat is megalapozható,³⁹ s azt is el kell ismerni, hogy a Weil-olvasás fent jelzett módja (mindenki olvassa, de nem hivatkozzák) valóban sajátos jellegzetessége volt a 40-es, majd a 60–70-es éveknek is.⁴⁰ Úgy tűnik, ezt a tételt – az előbb említett, nem túlzottan súlyos *argumentum ad verecundiam* jellegű érveken túl – a filozófusnő szövegeinek ismertetésével igyekszik alátámasztani Pilinszky. Ezek mellett többször kifejezi csodálatát Weillel kapcsolatban:

³¹ Ez a lehetőség Weilt is zavarta, ahogy egyik J. Maritainnak írt levelében olvashatjuk: „Nem tudom rászanni magam annak elfogadására, hogy kötelességem lenne alávetni gondolkodásomat az egyház bíraskodásának, hogy azonnal hamisnak tekintsek egy gondolatot, mihelyt az egyház az *anathema sit* szavakkal aljasságnak nyilvánítja.” Bende 1998, 162. o.

³² Pilinszky 1999, 441. o.

³³ Pilinszky 1999, 375. o.

³⁴ Pilinszky 1999, 477. o.

³⁵ Pilinszky 1999, 529. o.

³⁶ Pilinszky János: Megmentett hangszalagok. In Pilinszky János: *Beszélgetések*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 2016, Magvető, 67. o. Kiemelés tőlem (Sz. G.).

³⁷ Még 1979-ben is központi érvek tartja ezt a meglátást. Vö. Pilinszky János: Pásztorlány és katona. In Pilinszky 1999, 797–798. o.

³⁸ Ahogy Bende József is írja: „Weil alakját, akit francia körökben többen az akkor zajló II. Vatikáni zsinat egyfajta előfutárának tekintettek, ismeretei alapján ő is minden bizonnyal szorosan összekapcsolta a katolikus megújulás kérdéskörével, s ezért is érezhette szükségét annak, hogy alaposabban megismerje.” Bende József: *Kapcsolatok Pilinszky és Simone Weil életműve között*. *Vigilia*, 2000/7. sz. 515. o.

³⁹ Vö. „Én vagyok az út, az igazság és az élet – válaszolta Jézus”. Jn 14, 6; „Jézusban van az igazság” Ef 4, 21.

⁴⁰ Weil Európa-szerte népes olvasótáborra tett szert, mint például (a tanulmányban eddig említettekén kívül) A. Camus, W. Gombrowicz, T. Hughes, T. S. Eliot, S. Bellow, Z. Herbert, E. Cioran, P. Emmanuel.

„Be kell vallanom, számomra az ő tanúvallomás fölöttébb drága”,⁴¹ máshol: „Simone Weil gyönyörűen kifejti”,⁴² „stilisztának, költőnek és gondolkodónak egyaránt kitűnő. [...] Lehetetlen őt be nem fogadnunk”,⁴³ „Alázata és szeretete emelte stílusát oly tökélyre, amire semmiféle intellektuális gőg és semmiféle szenvedélyes kísérlet nem képes”.⁴⁴ Ezekből az idézetekből nagyfokú elfogódottság olvasható ki. Úgy tűnik, Pilinszky elegendő érvnek szánta a francia gondolkodóra való hivatkozást vagy a tőle való idézést, mintsem elmagyarázza, mit jelent, hogy Weil életműve szorosan kapcsolódik a keresztény életszemlélethez.

Az eddigiekben azt vizsgáltam, hogy milyen érveket használ Pilinszky annak a kérdésnek a megválaszolásában, hogy miért válhat olvashatóvá Weil életműve. Erre háromfajta választ vázoltam fel. Egyfelől azért érdemes Weilt olvasni, mert mások is olvashatónak tartják (*argumentum ad verecundiam*), másfelől mert valamiféle köztes/közvetítő szerepben van, harmadrészt, mert az igazságot keresi. A következőkben a két utóbbi érv tartalmát igyekszem világosabbá tenni.

Weil a megkeresztelkedés kérdését érintő leveleiben az egyháztól mint szociális intézménytől való távolságtartása mellett hangsúlyozza, hogy a katolicitásnak mint egyetemességnek a fogalmát csak olyan értelemben fogadja el, amely szerint az egyházba mindenki beletartozik. Ennek megfelelően írja: „elvileg vagyok az egyház tagja, és nem ténylegesen”.⁴⁵ Vulgárisan a „Jézus igen, az egyház nem” szavakkal összefoglalható magatartásra támaszkodik a közvetítőnek, illetve a küszöbönállónak titulált szerepvállalás.⁴⁶ A rokonságnak ezt a módját az elkötelezett igazságkeresés jellemzőjével foglalja össze Pilinszky. Az igazságkeresés – filozófiai megközelítésben – mint praxis vagy – teológiai megközelítésben – mint aszkézis. Meglátásom szerint mindkét fogalom gyakorlat és elmélet egységben látását tartalmazza. Az igazságkeresés akkor lehet rokonító tényező, ha az igazság nem (vagy nem csak) viszonyfogalom, hanem abszolút tartalommal (is) bír.⁴⁷ Vagyis az igazság nem (csak) valamihez képest az, hanem önmagában, a körülményektől függetlenül igazság. Az igazság abszolút fogalmából következik, hogy ha többen is keresik, akkor is ugyanazt a dolgot

⁴¹ Pilinszky 1999, 424. o.

⁴² Pilinszky 1999, 397. o.

⁴³ Pilinszky 1999, 377–378. o.

⁴⁴ Pilinszky 1999, 529. o.

⁴⁵ Simone Weil: *Ami személyes, és ami szent: válogatott írások*. Szerk. Reisinger János. Budapest, 1998, Vigilia, 189. o.

⁴⁶ Weil és Pilinszky szóhasználatát is bemutatja az alábbi esszé: Az Egyház küszöbén [– Kívülről Krisztus mellett című fejezet]. In Pilinszky 1999, 426–427. o.

⁴⁷ A II. vatikáni zsinat után a katolikus egyházban az erkölcszociológia súlyos kérdések keresztüzébe került. Erre a válságra válaszolt II. János Pál pápa a *Veritatis splendor* kezdetű, nagy visszhangot kiváltó enciklikájával, mely az igazság abszolút értelmezése mellett foglalt állást (lásd ezen belül például: 9–11. §).

keresik. Következésképpen, ha Weil és Pilinszky az abszolút igazságot keresik, akkor ugyanazt keresik. Ez alkothatja a kettejük közötti rokonságot.

Weil olvashatóvá tételének központi érve tehát az lehet, hogy Weil is ugyanazt az abszolút igazságot kutatta, mint Pilinszky. Így zárójelezhetővé válnak az egyéb különbségek, s Weil érdemessé válhat arra, hogy a költő az életmű saját kérdésfeltevéseivel egybecsengő részeit kutassa. Habár ez a rekapituláció sem zárja ki, hogy miért nem érdemes a különbségeket kutatni (pontosabban szóvá tenni, hiszen ha azt állítjuk, hogy a közös dolgokról beszélünk, akkor feltételezzük, hogy tudásunk van az elmentés dolgokról is). Mindenesetre Pilinszky kisajátító olvasatának – talán – kulcsát adó közös igazságkutatás kérdésének a vizsgálata vezetne el oda, hogy e stratégiát pontosabban meghatározzuk, hiszen továbbra is kérdéses, hogy ha az (abszolút) igazságra hivatkozik Pilinszky, akkor vajon mit ért rajta.

Ugyanakkor fel kell figyelni arra, hogy Pilinszky Weil el/befogadására irányuló gesztusai erős kisajátító értelmezést is jelentenek.⁴⁸ Miközben elismerte Weil kívülállását, kizárólag a katolikus szemléletbe ágyazható irányból olvasta a francia gondolkodó műveit. Vagyis Pilinszky egyoldalúan keresztény szempontból tekintett Weil életművére,⁴⁹ ami többek között megközelíthető a buddhizmus, taoizmus, püthagoreizmus, platonizmus, sztoicizmus, az egzisztencializmus, akár a Kabbala vagy a gnosztikusok, a manicheisták, a katharizmus vagy Descartes, Spinoza, illetve Kant filozófiájának szempontjából is.⁵⁰ Pilinszky katolikus szemléletű kisajátító gesztusának részletes bemutatásához a költőnek a francia gondolkodó szövegeivel kialakított viszonyát kellene vizsgálni.⁵¹

Pilinszky katolikus szemléletű olvasatát két érvcsoport támasztja alá. Egyfelől a megjelenések helye – Pilinszky vonatkozó cikkeit mindig a korabeli katolikus sajtóban közölte. Másfelől az idesorolható publicisztikákban, levelekben, naplókban található Weil-idézetek kommentárjai, azok szövegkörnyezete és a francia gondolkodóról írt elmélkedések. Pilinszky olvasásának szemléletét, Weil értelmezését találóan jellemzi az alábbi feljegyzés: „Weil sajátos utam felismerését sugallja. Isten távollétének kegyelmét kerestem én is, egy esztelen és valódi találkozás reményében. [...] Weil és

⁴⁸ Ahogy Gabriel Marcel is írja: „Mindenki a saját javát kereste benne. A metafizikusok egy új Spinoza művét szerették volna benne látni, a konvertitákra specializálódott kutatók pedig ugyanúgy megpróbálták a magukénak követelni, akárcsak Bergsont.” Gabriel Marcel: Simone Weil, egy modern Don Quijote. *Vigilia*, 2003/8. sz. 579. o.

⁴⁹ Vö. Pilinszky János: Simone Weilről, Simone Weil imája; Simone Weil a szerencsétlenség és istenszeretetről, In Pilinszky 1999, 529, 477, 441. o.

⁵⁰ Vö. McCullough, L.: *The religious philosophy of Simone Weil*. New York, 2014, I. B. Tauris; Rozelle-Stone, A. R. – Stone, L.: *Simone Weil and theology*. London, 2013, Bloomsbury; Vető 2005.

⁵¹ Alapvető kérdések: Weil mely szövegeit olvasta Pilinszky, mikor, megállapítható-e, milyen alapossággal, felfedezhető-e, hogy félreértette a francia gondolkodót, milyen szövegrészekre hivatkozik visszatérően, kerül-e valamilyen gondolatot? Ezeket nyilvánvalóan önálló munkában kell vizsgálni.

köztem egyedül a teljes őszinteség, a »kis út« maradéktalan végigjárása, a szeretet, egyszóval: az Evangélium, Jézus Krisztus lehet a kapocs, a véghetetlen »kiegészítés«. Egy új lírai feladat: mind mélyebbre szállva »Isten távollétébe« – minél közelebb kerülni hozzá.”⁵² Tehát úgy tűnik, Pilinszky Weilen keresztül véli megérteni katolicitásának mélyebb rétegeit, s ebbe a szemléletbe ágyazva Weilt mint katolikus gondolkodót értelmezi.

A költő kisajátító gesztusát nem kritikaként, hanem sajátos jellegzetességként értelmezem, annyiban félreolvasás, amennyiben minden olvasás az. Weil szövegeiben számos olyan jel van, mely a katolikus szemlélet számára befogadható, sőt Joseph Perrin sarkalatos teológiai ellentéteket sem vett észre a francia gondolkodó szövegeiben, ahogy Weil is írja egy levelében: „nagy örömmel hallottam öntől [J. Perrintől], hogy gondolataim, ahogy azokat megfogalmaztam önnek, nem összeegyeztethetetlenek az egyházhoz való tartozással, s következésképpen nem vagyok számára lélekben idegen.”⁵³

*

A költő publicisztikájának vizsgálata arra enged következtetni, hogy 1963–1967 között lezárult az a folyamat, melynek központi kérdése a Weilhez kapcsolódó viszony kialakítása. Ahogy láttuk, a dilemma legfontosabb eleme a francia gondolkodó egyházhoz való közeledésének, közelítésének hangsúlyozása. Ennek megfelelően Pilinszky visszatérően hangsúlyozza: „Művének gazdagságát gyümölcsözően csak egyféleképpen közelíthetjük meg, akkor, ha elfogadjuk élete alaptartását. Ha megértjük, hogy Simone Weil a *várakozás hőse*, lángelméje volt.”⁵⁴ A tekintélyekre való hivatkozásokon kívül Weil olvashatóvá tételének kulcsát az igazságkereső – a „megélt igazság” közvetítőjének – szerepe biztosította, amely hosszú időn keresztül képes volt rajongást kiváltani a költőből. Ennek köszönhető, hogy szövegeiben Pilinszky abszolút tekintélyként hivatkozik Weilre.

⁵² A teljes fogalmazvány nagyon találó megállapításokat tartalmaz, vö. Pilinszky 1995, 79. o.

⁵³ Bende 1998, 126–127. o.

⁵⁴ Pilinszky János: Simone Weiről. In Pilinszky 1999, 529. o. Kiemelés az eredetiben.

KORTÁRS MAGYAR KÁNONOK
EURÓPAI, KELET-KÖZÉP-EURÓPAI
ÉS KOMPARATÍV VETÜLETBEN



CONTEMPORARY HUNGARIAN
CANONS IN EAST CENTRAL
EUROPEAN AND COMPARATIVE
PERSPECTIVE

MÁRJÁNOVICS DIÁNA

„A SZUPER-REALIZMUS HITELESSÉGE”

*A Pontos történetek, útközben olvasatainak
kanonizációs stratégiái*

Az 1960-as évek végén Mészöly Miklós új regényének megírását ösztönző teoretikus kérdésekről nyilatkozott; a *Pontos történetek, útközben* munkálatairól szóló közlés az irodalmi szöveg és az életanyag viszonyának problémáját tárgyalta. „Túlságosan is megszoktuk, hogy örökölt blendével és látószöggel lássunk. Jól bevált előítéleteink vannak a valóságról”¹ – szól a bevett textuális formálásmódtól eltérni igyekvő író kijelentése. Mészöly észrevételét az életmű egészét tekintve meghatározó mondatként tételezem; a rendre újabb gondolati problémákat, poétikai megoldásokat érvényesítő Mészöly-mű a sematikus megértési mintáktól, formálási módozatoktól eltérően, az „örökölt blende” által biztosított látószögből kimozdulva keletkezett.

Az 1970-ben publikált *Pontos történetek, útközben* az életmű fordulatot hozó kötete. A regény kanonikus státusza a recepció jelen állása szerint problémás. A mű – amint azt a Jelenkor Kiadó új életműsorozatának szerkesztője is hangsúlyozza – Mészöly egyik legritkábban emlegetett regénye: „[k]imaradt a szerző regényeit tartalmazó gyűjteményes kötetekből, stílusa is jelentősen eltér a többi Mészöly-műtől, az olvasók ezt érezhetik legkevésbé »mészölyös«-nek.”² A szerző – hagyatékban található, két folióból álló, gépiratos – regényinterpretációjában a *Saulus* és a *Pontos történetek, útközben* poétikai törekvéseit egyértelműen megkülönbözteti, utóbbi kötettel kapcsolatban pedig kiemeli a műfajt illető auctori dilemmákat: „[ú]j könyvem nem regény, műfajával magam is zavarban vagyok. Egy biztos: pontosan ellenkezője a *Saulus*nak. Úgyszólván semmi kitalálás nincs benne. Majdnem dokumentum – ha a formátlan életérzéseknek, kiszámíthatatlanul kapcsolódó élethelyzeteknek lépésről lépésre való tettenérését értjük alatta. Azt a banális valóságot <...> próbálok nyomozni benne, amit szüntelenül megélünk, de nem vesszük észre, hogyan. A célok és

¹ A hivatkozott szövegrész a Petőfi Irodalmi Múzeum Mészöly Miklós-hagyatékának *Pontos történetek, útközben* című dobozában található gépirat részlete. (A hagyaték naplószáma: 2010/27; datálás nélküli folio.)

² Szolláth Dávid: Mészöly és társa. A *Pontos történetek, útközben* és a Mészöly–Polcz munkakapcsolat. *Jelenkor*, 2018/1. sz. 66. o.

feladatok ugyanis tiszteletreméltóan aktívvá tesznek bennünket, de mi tagadás, kicsit süketé is.”³

A *Pontos történetek, útközben* műfaját a recepció számos különféle architextussal azonosította. A publikálást követő évben megjelent *Alföld*-kritikájában Horpácsi Sándor állítja, hogy a kötetben „a hagyományokkal szakító”⁴ szerző egy elfeledett, a modern magyar prózában kevésbé népszerű műfajt elevenít fel, az *utazásregényt* „lényegit[i] át”⁵. Az *epika megtisztítása és felvezetése* című meghatározó értelmezésében Béládi Miklós a műfaji definiálhatatlanságot hangsúlyozza, amint a *szociográfiához* közelítő, ám e műfajtól – a kortárs kontextust tekintve is – elkülönülő szöveggé határozza meg a művet.⁶ Thomka Beáta szerint pedig a kötet a non-fiction irodalom lehetőségeinek a tágításával próbálkozó szövegek közt jegyzendő.⁷ Az utóbbi években keletkezett elemzések közül Balajthy Ágnes disszertációja *antiutazási regényként*⁸ olvassa a *Pontos történetek, útközben*; Keresztesi József pedig – Balajthyhoz hasonlóan, a műfaji elemek dekonstruálását hangsúlyozva – a szövegben az *útleírás*, illetve az *úti napló* alapszerkezetét véli felfedezni.⁹

A *Pontos történetek, útközben* architextusának problémás volta a kötet – bahtyini tételnek¹⁰ megfelelő – kísérleti törekvéseit mutatja. Mészöly fent megfogalmazott szerzői megfontolásai – a referencialitás kérdése,¹¹ a „banális valóság” tettenérésének szándéka – épp azon episztemológiai, értelemkonstitúcióval kapcsolatos problémákat jelzik, melyek az 1950-es évektől kezdődően a francia új regény szerzőit fog-

³ PIM, Mészöly-hagyaték, *Pontos történetek, útközben* című doboz. A textológiai jelölések feloldását lásd a tanulmány zárlatában.

⁴ Horpácsi Sándor: Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*. *Alföld*, 1971/3. sz. 90. o.

⁵ Uo.

⁶ Béládi Miklós: Az epika megtisztítása és felvezetése. In Béládi Miklós: *Válaszutak*. Budapest, 1983, Szépirodalmi Könyvkiadó, 318. o.

⁷ Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*. Pozsony, 1995, Kalligram Kiadó, hozzáférés: 2019. augusztus 15. http://dia.pool.pim.hu/xhtml/_szakirodalom/meszoly_thomka_meszoly_miklos.xhtml.

⁸ Balajthy Ágnes: *Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában*. Doktori értekezés. Debrecen, 2018, Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola, 36. o.

⁹ Keresztesi József: *Vízjelek és szellemképek*. Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*. In Keresztesi József: *Meteorokövek*. Miskolc, 2018, Műút Könyvek, 85. o.

¹⁰ Bahtyin, Mihail: Az eposz és a regény. Ford. Hetesi István. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei* 3. Pécs, 1997, Jelenkor Kiadó – Janus Pannonius Tudományegyetem, 27. o.

¹¹ A pillanatnyi eseményeket a maguk közvetlenségében ábrázolni szándékozó elbeszélésmóddal Mészöly az irodalmin túli textuális realizmus megvalósításának kísérletét végzi: „[t]alán ezen az úton lehetne felkelteni az olvasó számára egy olyan szuper-realizmusnak a hitelességét, hogy a dolgok valóban így történnek. Egy ilyen módon megszerkesztett spontaneitás papíron visszaolvasva túlmutat önmagán: hitelesebben kelti fel az olvasóban azt az érzést, hogy ő most valóságot lát és nem egy tőle távol tartó konstrukciót, irodalmat” – Mészöly Miklós: *Megszerkesztett spontaneitás*. Béládi Miklós beszélgetése. *Jelenkor*, 2018/1. sz. 57. o.

lalkoztatták.¹² A *Pontos történetek, útközben* a nouveau romanhoz ellentmondásos jelleggel kötődik. A francia hatást egyes értelmezők egyértelműen állítják; s míg a szerző 1967-es (a regény megírásának idején keletkezett) levele a nouveau roman textusainak ismeretét tanúsítja, igazolja – a szemléletformáló befolyást nem kizárva – Mészöly hozzá való ambivalens viszonyát is.¹³

A recepció bevett eljárása a francia új regény hatásának hangsúlyozása. Faragó Vilmos a Mészöly-művet a kánonból kiszorítani igyekvő, vonalas írásában állítja, hogy a nouveau romanra Magyarországon „francia minták nyomán Mészöly Miklós *Pontos történetek, útközben* című műve kínál példát”.¹⁴ Szentesi Zsolt 2012-es tanulmányában pedig árnyaltabban¹⁵ vizsgálja a francia új regény és a *Pontos történetek* kapcsolatát.

A francia „új regény” című kötet sokszor citált mondata *A holnap regényének egyik útja* című Robbe-Grillet-szöveg passzusa, miszerint „a világ sem nem jelentéstartó, sem nem abszurd. Egyszerűen: van. S annyi biztos, hogy ez a legfigyelemreméltóbb benne”.¹⁶ A részletet felvezető gondolat kevésbé ismert, esetünkben azonban lényegi. A szöveghelyen Robbe-Grillet metaforikus képpel fejezi ki elméleti megfontolásait a textus és a valóság viszonyáról, az érzékelő szubjektum látásmódjának sajátosságáról: „[a] legkevésbé kondicionált megfigyelő sem képes a maga szemével látni a környező világot. [...] A kultúra melléktermékei (lélektan, erkölcs, metafizika stb.) minden pillanatban ránőnek a dolgokra, s azok ennek következtében már nem is látszanak annyira idegennek: érthetőbbé, megnyugtatóbbá válnak. [...] Hozzászoktunk, hogy ez az irodalom (a kifejezés itt lekicsinyelő) úgy működik, mint egy különféle üvegekkel felszerelt rács, mely elsajátítható kis négyzetekké tördeli a látómezőnköt.”¹⁷

A citátum utolsó mondata Mészöly *Pontos történetek, útközben* szövegéhez fűzött – felütésben is idézett – reflexiójához kapcsolható, mely a szemlélő szubjektum

¹² Meretoja, Hanna: *The Narrative Turn in Fiction and Theory. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. London, 2014, Palgrave Macmillan.

¹³ Mészöly levelének részlete következőképpen szól – a kortárs magyar irodalmi kontextust tekintve haladó szellemiségű – *A francia „új regény”* című fordításkötetről: „[m]egvettem a »nouveau roman« szöveggyűjteményt. Az esszék, nyilatkozatok az új regényről izgalmasabbak, mint maguk a művek. De Beckett – csodálatos! Van egy hosszabb novellája a kötetben – megrendítő, remekmű. S milyen egyszerű eszközökkel!” – Mészöly Miklós és Polcz Alaine: *A bilinc a szabadság legyen. Mészöly Miklós és Polcz Alaine levelezése, 1948–1997*. Kiad., jegyz., utószó: Nagy Boglárka. Budapest, 2017, Jelenkor Kiadó, 462. o.

¹⁴ Faragó Vilmos: *Új regény?* In Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Budapest, 2004, Nap Kiadó, 159. o.

¹⁵ Szentesi Zsolt: A mellérendeltség mint világgépet és poétikai alakításmódot szintetizáló regénykonstitutív mozzanat. (Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*.) *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2012/3. sz. 325. o.

¹⁶ Robbe-Grillet, Alain: *A holnap regényének egyik útja*. Ford. Réz Pál. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II*. Budapest, 1967, Európa Könyvkiadó, 63. o.

¹⁷ Robbe-Grillet 1967, 62–63. o.

befogadói preconcepcióiról, az irodalmi textus és a valóság viszonyának problémájáról, a reális ábrázolásmód lehetőségeiről szól: „[t]úláságosan is megszoktuk, hogy örökölt blendével és látószöggel lássunk. Jól bevált előítéleteink vannak a valóságról. Új könyvem személytelenül is nagyon személyes hőse <...> egy asszony. <...> Jön-megy a világban, s egy sereg különböző, furcsa és közönséges dolog törté<...>nik vele. Ahogy az életben is. A különbség, hogy minderről olyan konkrét és műszerpontos észrevételekkel számol be, melyeket általában mellőzni szoktunk, mert semmiségnek tűnnek, és főképp irodalmiatlannak. Ezt a könyvet <...> [a] [emend.] megfigyelt élet szerkeszti, nem én. Én csak a blendét és a látószöveget adom hozzá.”¹⁸

Mindkét szerző kijelentése tehát a szubjektív perspektíva korlátainak lebontását, az „örökölt” megértési módozatoktól, interpretatív reflexektől mentes leírást célzó törekvést emeli ki. Ezek a szempontok első ránézésre közelíthetők a francia új regény általános jellemzőihez – ami azonban eleve problémás, ugyanis a nouveau roman-ról mint irányzatról, egységes programról szóló kijelentések nincsenek tekintettel az egyéni szerzői törekvésekre, poétikai különbségekre. A fentiekből pedig egyértelműen kiténik Mészöly és Robbe-Grillet koncepciójának különbsége. Robbe-Grillet – akinek műveiben a hagyományos értelemben nincsenek protagonisták és egyéb szereplők¹⁹ – deklarált célja, hogy a nouveau roman a magyarázó teóriák szerint értelmezett (lélektani, társadalmi, funkcionális) „jelentések világának”²⁰ láttatása helyett a „szilárdabb [...] világ”²¹ közvetlen leírását kísérelje meg. S a tárgyak ezzel ne az emberi tekintet szűrőjén keresztül, „a hős kusza érzelmeinek kusza visszafényeként”²² nyerjék el értelmüket. Mészöly ugyanakkor – a robbe-grillet-i programtól alapvetően eltérő módon – az antropocentrizmus érvényességét nem kérdőjelezi meg; sőt, a realitás megragadásához a szubjektív látásmód szükségességét feltételezi. A *Pontos történetek* írása közben folytatott kísérlete szerint a valóság tetten érése emberi percepcióhoz kötött: „[v]alami szubjektívat mégis csak hozzá kell adni a valósághoz, hogy reálisnak higgyük el.”²³

Mészöly Miklós idézett interpretációja kapcsán fontos megjegyezni: a *Pontos történetek, útközben* pretextusainak vizsgálata bizonyítja, hogy a szerzői szerkesztettség hiányáról szóló állítás túlzó, minthogy a *Pontos történetek* poétikai újdonsága abból is

¹⁸ A hivatkozott szövegrész a PIM Mészöly-hagyatékának *Pontos történetek, útközben* címen jegyzett dobozában található gépirat részlete.

¹⁹ „Mivel könyveinkben a szó hagyományos értelmében véve nincsenek »szereplők«, kissé elsietve megállapították, hogy egyáltalán nincsenek bennük emberek” – lásd bővebben Robbe-Grillet, Alain: „Új regény, új ember”. Ford. Réz Pál. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II.* Budapest, 1967, Európa Könyvkiadó, 97. o.

²⁰ Robbe-Grillet 1967, 65. o.

²¹ Uo.

²² Uo.

²³ A hivatkozott szövegrész a PIM Mészöly-hagyatékának *Pontos történetek, útközben* címen jegyzett dobozában található gépirat részlete.

adódik, hogy a regény idegen élményanyagot dolgoz fel. Mészöly ösztönzésére Polcz Alaine tudatosan gyűjtötte utazásainak eseményeit, a szerző felesége emlékeit írta újra regényében. A Petőfi Irodalmi Múzeumban végzett hagyatéki kutatásom során fedeztem fel, hogy a regény autográf javításokkal ellátott gépiratához kapcsolódó Polcz-jegyzetanyagot a PIM kéziratára őrzi.²⁴

A kéziratár *Pontos történetek, útközben* címen jegyzett palliumában található, 496 folióból álló szöveganyag – a kutatás jelenlegi fázisában – a regény első kiadásával összevetve az alábbi textuális egységek szerint írható le.

	<i>pretextusok</i>	1970-es kiadás
1.	cím / felütés: <i>Történet /1/; Jegyzet</i> dátum: 1967. 08. foliók száma, tartalma: 1–9.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival 10–19.: a Polcz-hanganyag leirata	1–22.
2.	cím / felütés: <i>Történet /5/; Szobák vasárnap délután</i> dátum: 1968. 06. [?] 02. foliók száma, tartalma: 1–18.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival 19–31.: a Polcz-hanganyag leirata	22–44.
3.	cím / felütés: „Mondja anyám, hogy menjek el Ilonkához...” dátum: – foliók száma, tartalma: 1–17.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival	22–44.
4.	cím / felütés: <i>Történet /2/; Jegyzet Miklósnak</i> dátum: 1967. 10. 30. foliók száma, tartalma: 1–10.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival 11–18.: a Polcz-hanganyag leirata	44–55.
5.	cím / felütés: <i>Történet /3/</i> dátum: 1967. 11. 12. foliók száma, tartalma: 1–11.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival 12–26.: a Polcz-hanganyag leirata	56–73.
6.	cím / felütés: <i>Történet /4/</i> dátum: 1968. 03. 28. foliók száma, tartalma: 1–80.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival	75–189.

²⁴Lásd Márjánovics Diána: „a reális élet által szuggerált anyag” – Mészöly Miklós hagyatéka a Petőfi Irodalmi Múzeumban. *Anafora*, 2019/1. sz. 223–238. o. hozzáférés: 2019. augusztus 13. <https://www.ffos.unios.hr/anafora/vol-6-no-1-2019>.

	<i>pretextusok</i>	1970-es kiadás
7.	cím / felütés: <i>Jegyzet</i> dátum: – foliók száma, tartalma: 1–20.: a Polcz-hanganyag leirata	82–151.
8.	cím / felütés: <i>Látogatás Évánaknál</i> dátum: – foliók száma, tartalma: 1–9.: a Polcz-hanganyag leirata 10–18.: Mészöly autográf szövegtöredéke	122–134.
9.	cím / felütés: „Attól félek, folytatja Gigi, hogyha a szemfedő nem jól áll...” dátum: – foliók száma, tartalma: 1–24.: a Polcz-hanganyag leirata	151–186
10.	cím / felütés: „Jegyzet” dátum: – foliók száma, tartalma: 1–36.: a Polcz-hanganyag leirata 37–38.: Mészöly gépiratos regényinterpretációja	189–249.
11.	cím / felütés: „Pár napja kaptam meg Kolozsvárról a füzetet...” dátum: – foliók száma, tartalma: 1–63.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival	189–249.
12.	cím / felütés: „Pár napja kaptam meg Kolozsvárról a füzetet...” dátum: 1968. 09. 02. foliók száma, tartalma: 1–59.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival	189–249.
13.	cím / felütés: „Éget a por, ami a szandálomba nyomódik...” dátum: 1969. 02. 12. foliók száma, tartalma: 1–57.: a <i>Pontos történetek</i> gépiratos variánsa, Mészöly autográf javításaival	249–322.
14.	cím / felütés: „Luca hív, hogy délután menjünk ki a malomhoz...” dátum: – foliók száma, tartalma: 1–26.: a Polcz-hanganyag leirata	260–290.

A táblázat első oszlopában 1., 2., 4., 5. számmal jelölt szövegcsoporthoz a regény (autográf javításokkal ellátott) variánsait foglalja magában, a gépiratokhoz a Polcz-féle hanganyag leiratai kapcsolódnak. A 3., 6., 11., 12., 13. tétel a *Pontos történetek, útközben* – Mészöly korrekcióival ellátott – szövegvariánsait jegyzi. A 7., 9., 14. sor a Polcz-féle hanganyag leiratait jelöli; a 8. és 10. tétel szerint a Polcz-leiratokhoz (autográf, illetve gépiratos) Mészöly-jegyzetek kapcsolódnak. A fenti anyagok mellett, a *Pontos történetek, útközben* feliratú dobozban kapott helyet a kötet 1969-es datálású, autográf javításokat tartalmazó (már az ajánlás paratextusát [„Hálával A.-nak, hogy

megőrizte ezeket a történeteket”] is jegyző) gépirata, illetve a Magvető Kiadó kefelevonata, melyen ugyancsak az 1969-es dátum szerepel. A kötetet a Magvető, a Szépirodalmi Könyvkiadó és a Jelenkor–Kalligram Kiadó publikálta (1970; 1977, 1989; 2001); a fentiek alapján kitűnik, hogy az 1977-es, *Három év múlva* című fejezettel bővített – a 2001-es kiadás datálása szerint 1974-ben és 1975-ben keletkezett – szöveganyag (*Öregek, halottak; A templom*) nem képezi a *Pontos történetek, útközben* doboz anyagának részét.

A *Pontos történetek, útközben* egyik nívója az autobiografikus szöveg jellemzőinek újragondolása, a szerzőség fogalmának átértelmezése. A faktuális eseményekről szóló, Polcz Alaine erdélyi és dunántúli utazásainak történéseit rögzítő mű az autobiografikus szöveghagyományhoz kapcsolható. A lejeune-i (szerző, elbeszélő és szereplő azonosságát állító) önéletírói paktum,²⁵ mely a Polcz-féle pretextusok, hangzó útinaplók (és egyéb Polcz-írások, például: *Asszony a fronton* [1991], *Macskaregény* [1995], *Leányregény* [2000], *Karácsonyi utazás* [2002]) esetében érvényes,²⁶ a Mészöly által megmunkált regényszövegben felbomlik.

A *Pontos történetek, útközben* kötetben az – 1960-as években rokonait Erdélyben meglátogató, s az *Utazások Pannóniában* fejezetben egy kisvárosban szervezett szakmai ankéton részt vevő – elbeszélő személyes életútjának részletét ismerhetjük meg. A narrátor privát életeményeiről szóló szövegnek (a műfaj ideáltipikus darabjaitól eltérően) nem célja a narratori identitás feltérképezése, a lelki önvizsgálat,²⁷ a személyiség fejlődésének, alakulásának értelmezése. A narrátor szubjektuma az elbeszélés során – legfőképp az *Utazások Erdélyben* fejezetben – csaknem reflektálatlan marad.

Az elbeszélésben a jelen idejű megszólalás dominál; a regényszöveg nagyrészt egyidejű eseményeket ír le. A *Pontos történetek, útközben* címadása szubverzív gesztusnak tekinthető: a narráció megbontja a *történet* fogalmához kötődő szabályokat,²⁸

²⁵ Lejeune, Philippe: Az önéletírói paktum. Ford. Varga Róbert. *Fosszília*, 2002/1–4. sz. 133. o.

²⁶ Utóbbi két kötettel kapcsolatban Fogarassy Miklós állítja a szerző–elbeszélő–szereplő azonosságát: „[m]int minden önéletrajzi írásnak, persze ezeknek a műveknek is a beszélő, a történetet elénk táró személy a voltaképpeni protagonistája – a *Karácsonyi utazás*nak és a *Leányregény*nek Polcz Alaine az igazi főszereplője vagy pontosabban: a személyes fókusza. Mint másokon segíteni kész figyelmes valaki, aki köznapi helyzetekben is pszichológusként viselkedik” – Fogarassy Miklós: *Pontos történetek* – eredeti változatok. *Holmi*, 2004/1. sz. 97–100. o.

²⁷ Lásd bővebben Gusdorf, Georges: *Conditions and Limits of Autobiography*. In Olney, James (ed.): *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton, 1980, Princeton University Press.

²⁸ Lásd Bagi Zsolt – a narratív identitás elméletéhez és klasszikus retorikához kötődő – történetdefinícióját: „egy történet szigorú struktúra, amelynek van eleje, közepe és vége, ahogyan azt Arisztotelész a *Poétikában* meghatározta; eseményei okozati rendben követik egymást, és ezért irreverzibilis (határozott iránya van); alpmeghatározottsága általában véve is az időiség, még pontosabban a szukcesszió, az események egymásra következése; egysége szigorúbb vagy megengedőbb módon, de biztosított (legszigorúbb formája szintén Arisztotelészétől ismert:

felfüggeszti az ok-okozatiság elvén alapuló szukcessziót. A jelen idejű elbeszélés jellemző eljárása az előzetes utalásoktól mentes fabuláris síkváltás: az *Utazások Pannóniában* című fejezetben a narrátor az elhibázott vonatcsatlakozás miatt az állomáson vár Rétszilason élő nagynénjére; a narráció hirtelen síkváltással, átvezetés nélkül tér új helyszínre.²⁹ A befogadó felvezetés és előreutaló jelzések nélkül szembesül az új szituációval. A kontinuitás ellen ható fragmentális szerkezet miatt a történetrészeket összekötő okozati elv felfejthetetlen marad.

A *Történet /2/, „Jegyzet Miklósnak”* című pretextus anyagát feldolgozó szövegrészben (táblázat: 4. tétel) az is megfigyelhető, hogy a kauzálisan kapcsolódó események sem szervesen kötődnek egymáshoz. A felütésben idézett fiatalasszony a szövegrész első oldalain Libust Brassóba invitálja: „»[...] ha meglátogat Brassóban. Magának szívesen megmutatnám a gyerekemet.« Szvettere zsebéből noteszt vesz elő, apró ceruzát. Vési a betűket, nem írja. Kitépi a lapot. »Akármikor jön, megtalál. Most biztos nem ülök vonatra sokáig.«³⁰ E mondatot követően hirtelen síkváltást észlelünk: az elbeszélő máris Brassó utcáin jár („Brassóban mindjárt érdeklődni kezdek az utca után. Nem ismerik. Nem nyugszom bele”³¹); a két találkozás közti eseményekről az olvasó nem kap tájékoztatást.

A látszólag komponálatlan történetelemek jelenetezésének vizsgálata során kiderül, hogy a *Pontos történetek, útközben* dramaturgiája módszeresen kidolgozott. Az állítást a pretextusok és a regényszöveg összevető vizsgálata erősíti. Az *Utazások Erdélyben* Kolozsvár külvárosában játszódó piaci jelenetét leíró szöveg a 1967. november 12-re datált *Történet /3/* pretextus átírata. A piaci forgatagról a Polcz-pretextus³² és a regényszöveg³³ a következőképpen szól:

akkor van »készen«, ha se hozzáadni, se elvenni nem lehet belőle) – Bagi Zsolt: „Emancipáció túl a modernség horizontján. A mai magyar irodalom elköteleződéseiről”. In Földes György és Antal Attila (szerk.): *Holtpont. Társadalomkritikai tanulmányok Magyarország elmúlt 25 évéről*. Budapest, 2016, Napvilág Kiadó, 307. o.

²⁹ A fikció szerint Libus a vasúti várót elhagyva a következőképp nyilatkozik: „[j]ólesik kilépni a szélbe. Hajadonfőtt állnak [a tiszt és a forgalmista – M. D.] a lépcsőn, a cipőtisztító rács két oldalán. Már nem kísérek ki a dudáló autóhoz” (232. o.). A következő mondatban pedig már a szilasi környezetbe csöppenünk: „[a] nap kisütött mára, minden nedvesen csillog. Kint a kertben báméskodunk Tusi nagynénémmel, a tyúkól mögött” – Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*. Budapest, 1970, Magvető Kiadó, 233. o.

³⁰ Mészöly 1970, 48–49. o.

³¹ Mészöly 1970, 49. o.

³² A hivatkozott szövegrész a PIM Mészöly-hagyatékának *Pontos történetek, útközben* címen jegyzett dobozában található gépirat részlete.

³³ Mészöly 1970, 60. o.

„Az egyik csomagolópapíron a következőket látom: egy biciklilánc, Palma gumi<talp>sarok, alig használt. Megkérdezem, hogy mennyi az ára. Öt<ven> lei. Fölemeli és boldogan mutatja. Ez régi, még a háború előtti. Most már ilyen gumitalpat nem lehet kapni. Ezt kell megvegye tőlem. De nincs szükségem gumitalpra, védekezem. Ezt a legtermészetesebbnek találja, hogy csak érdeklődöm, nyugodtan folytatja a beszélgetést, elmondja a biciklilánc történetét. <...> A ruhák következnek.”

„Piros csomagolópapír. A papír közepén biciklilánc, négy Palma gumisarkok. Tanáros külsejű, idősebb férfi árulja. Nagyon kékek a szemei, kicsit vizenyősek. A nyakkendője is piros. Tétován megállok, őt nézem. Azt hiszi, a gumisarkot nézem. Halkan, választékosan beszél. »Ez még régi, háború előtti. Ilyen gumisarkot már nem lehet kapni.« Kétszobás lakása van, csak a címét nem tudjuk pontosan. Cím nélkül nem tudjuk utána küldeni a bicikliláncot.« Elsodornak mellőle, próbálok visszanézni. Elfordítja a fejét.”

A pretextus és az átirat összehasonlításával látható, hogy a szerzői kéz lényegesen módosította a regényszöveggént publikált variánst. A *Pontos történetek*ben a piaci árus karakterének rövid jellemzésével egészül ki a szövegrész (tanáros külső, vizenyős, kék szemek); a biciklilánchoz kötődő – a Polcz-féle pretextusban csak utalásként említett – történet egy család szétszakadását, apa és fiú eltávolodását sejteti. A bekezdésnyi jeleneget Mészöly (a pretextusban nem jegyzett) átvezető sorokkal zárja, mely a piaci forgatag intenzivitását hivatott kifejezni: „[e]lsodornak mellőle, próbálok visszanézni”.³⁴

Fontos megjegyezni, hogy a regényszöveg *Utazások Erdélyben* fejezetében – a pretextusok összetételének tanúsága szerint is – semleges narrátori pozíció figyelhető meg, viszont egyes utalásokból egyértelműen következtethetünk az elbeszélő nemére,³⁵ társadalmi státuszára. A Vízakna felé vezető vonatúton nagynénjéhez igyekvő Libust utastársai személyes kérdésekkel faggatják; a válaszokból megtudhatjuk, hogy az elbeszélő – a pretextus szerzőjéhez hasonlóan – Erdélyben született, férjezett, gyermektelen.³⁶ A regény számos szöveghelye az elbeszélő műveltségéről, főképp képzőművészeti ismereteiről is hírt ad. A szebeni vasútállomáson szemlélődő Libus egy tehenet ábrázoló plakátra lesz figyelmes, a tehén tőgyei mögött feltűnő tájat pedig

³⁴ Uo.

³⁵ Itt szükséges említeni a fontos elemzői megfigyelést, miszerint Mészöly a *Pontos történetek* első lapjain a regény narrátorának nemét nem érzékelteti: „csak a tizennegyedik oldalon derül ki, hogy [a narrátor – M. D.] nő, abból, hogy látjuk, a táskájában púder és kölni is van. (A *Pontos történetek*, éppúgy mint *Az atléta halála* provokálja azt az olvasói automatizmust, hogy egy férfi szerzői névvel ellátott regény esetén férfielbeszélőre számítunk.)” – Szolláth Dávid: Mészöly és társa. A *Pontos történetek, útközben* és a Mészöly–Polcz munkakapcsolat. *Jelenkor*, 2018/1. sz. 72. o.

³⁶ Mészöly 1970, 92. o.

(iróniától nem mentesen) Van Eyck munkáihoz hasonlítja;³⁷ a vízaknai táj vízmosásos útszakaszáról a svájci festő, Max Buri kövecses, meredek útjai jutnak eszébe;³⁸ az esős vonatút során a ködfüggönybe vesző tájat Corot képeihez hasonlítja;³⁹ Tusi néniéknél pedig egy pufók anygalt ábrázoló Murillo-mélynyomatra ismer.⁴⁰ A fentiek alapján a narrátor intellektusára, társadalmi státuszára vonatkozóan egyértelmű következtetést vonhat le a befogadó.

A recepció számos alkalommal felhívta a figyelmet a regény elbeszélőjének speciális nézőpontjára (Tandori Dezső,⁴¹ Faragó Vilmos,⁴² Balajthy Ágnes⁴³); ezen értelmezések azonban nem észrevételezték, hogy a regény egy pontján a narratori szólamban változás figyelhető meg.⁴⁴ A kontinuitást nem mutató, végső célt nélkülöző, állomástól állomásig tartó utazások során tapasztalt eseményeket passzívan észlelő narrátor személye az *Utazások Pannóniában* részeiben előtérbe kerül.

A regény második nagy szövegegységében a Libusként nevezett elbeszélő egy szakmai ankét előadójaként érkezik a névtelen kisvárosba. A narrátor személyes reflexiói továbbra is a minimális közlésre szorítkoznak, ám egyes szövegrészekben szokatlanul személyes tudattartalmakra ismerhetünk, melyek a Polcz elszenvedte háborús abúzusnak – az *Asszony a fronton*ban dokumentarista módon rögzített – tapasztalataival azonosíthatók. A személyes vonatkozásokat a regényből következetesen törölő Mészöly a háborús trauma (jellegzetesen női) tapasztalatát fontosnak tartotta szerepeltetni a szövegrészben. A pretextus⁴⁵ szerint a csatlakozást elvétő Libus éjszaka, egy vasúti váróteremben négy idegen férfi társaságában rostokol; a situáció csakhamar félelemérzetet okoz, a narrátor privát reflexióiról a regény⁴⁶ befogadója ezúttal pontosan értesül.

³⁷ Mészöly 1970, 95. o.

³⁸ Mészöly 1970, 116. o.

³⁹ Mészöly 1970, 249. o.

⁴⁰ Mészöly 1970, 292. o.

⁴¹ Tandori Dezső: Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben. Kritika*, 1970/11. sz. 57–58. o. Kiemelések az eredeti szövegben.

⁴² Faragó Vilmos: Új regény? In Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Budapest, 2004, Nap Kiadó, 159. o.

⁴³ Balajthy Ágnes 2018, 229. o.

⁴⁴ Keresztesi József *Meteorokövek* kötetének *Pontos történetek, útközben* szövegét vizsgáló tanulmánya szintén hangsúlyozza, hogy „a két rész [*Utazások Erdélyben, Utazások Pannóniában*] között a legszembetűnőbb változás éppenséggel az elbeszélő plasztikusabb szerepe” – Keresztesi 2018, 89. o.

⁴⁵ A bal hasámban szereplő szövegrész a PIM Mészöly-hagyatékának *Pontos történetek, útközben* címen jegyzett dobozában található gépirat részlete.

⁴⁶ Mészöly 1970, 222. o.

„rossz érzésem is van, nyilván a háború miatt. A négy férfi, sehol nő, sehol egy ház a közelben. Erre is nagyon emlékszem. De béke van, mondom magamnak. Béke van, és ezek most szolgálatban vannak. De a katonák is szolgálatban voltak.”

„rossz érzés is kerülget, nyilván a háború miatt. De most béke van, gondolom, a négy férfi szolgálatban. Igaz, a katonák is szolgálatban voltak.”

A citátum a regény azon szövegelemeinek egyikét emeli ki, melyek a Ceaușescu-érában élni kényszerülő nők szereplehetőségeit reprezentálják. A *Pontos történetek, útközben* a férfi–nő viszonyt ugyan nem sematikus módon írja le, a férfi szereplőket is árnyaltan jeleníti meg, mégis feltűnő az agresszorként feltűnő férfiak⁴⁷ és a diszfunkcionális családok gyakori szerepeltetése.

A regényterben a narrátor személye többnyire háttérben marad, társadalmi neme azonban számos szöveghelyen jelentéssé válik. Amennyiben a narrátor vizsgálatakor Daniel Punday koncepciójának alapvető elemzési szempontját érvényesítjük, és megvizsgáljuk, hogy az elbeszélő teste a narratívában miként érvényesül, s milyen szerepet játszik a történet alakulásában,⁴⁸ a recepcióban eddig kevésbé hangsúlyozott meglátásokra juthatunk.

A *Pontos történetek, útközben* interpretációi, melyek a narrátori neutralitást állítják, főképp az elbeszélő diszkurzív megnyilvánulásait elemzik,⁴⁹ s nem jelzik, hogy

⁴⁷ A *Pontos történetek* felütésében a Libussal egy kupében utazó idős hölgy a következőképpen szól a férfi szerepmintákról: „[n]em tudtam kipróbálni a házasság nehézségeit. Behívták az uramat, aztán nem jött vissza. [...] »Honnét tudja, hogy rossz lett volna« – kérdi Libus. – »Tudom. [...] A házasság rossz szokott lenni. Ivott volna. Vert volna. Nekem így volt szerencsém«” (14–15.). Gigi házasságát illetően az elbeszélő hasonló szcenáriót vázol: „[Giginek] már két gyereke van. De nem sokat éltek együtt. Mindig akkor jött vissza az ura, amikor szült meg szoptatott. Iszik az, vagy még annál is rosszabb. Csak beállított, simogatta a Gigi nagy hasát meg a tejes mellét. Nem is az a baj, hogy részeges. Még rosszabb” (103.). A regényben reprezentált férfiközpontú szemléletet a hat fiúgyereket nevelő Éva története erősíti: „[...] Egyszer hátba ütött az apósom, mikor hathónapos voltam. És még aznap éjszaka elment. Az biztos lány lett volna. Nem is jártunk össze két évig, az uram úgy megharagudott.« »És az apósd miatt...?« »Nem tudom. Dühös volt, hogy lányt akarunk, és az biztos lány lett volna.«” (128.).

⁴⁸ „...we can ask how the body is used as a component of stories, and can do so using traditional narrative elements like plot, character, and setting. A corporeal narratology pursued in this direction enriches these traditional terms for speaking about narrative, and provides practical analytic tools for categorizing stories and analyzing their effects. A corporeal narratology in this sense helps us to see the body at work in elements of the story where we may not have recognized it otherwise.” – Punday, Daniel: *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*. New York, 2003, Palgrave Macmillan, ix. o.

⁴⁹ Lásd például Danyi Magdolna: Beszéd és idézet. Az én-elbeszélés és az idegen tudatok interakciói a *Pontos történetek, útközben* kompozíciójában. *Híd*, 1981/11–12. sz. 1375. o. Kiemelés az eredeti szövegben.

a narrátor korporalitása a szöveg számos részén jelentésszerű. Az elbeszélő testtel kapcsolatos megfigyeléseit rögzítik a következő szövegrészek: „[b]lúdom alatt hűvös a mellem, az arcom ég”,⁵⁰ „a kombiném a bőrömhöz tapad”,⁵¹ „[l]assan, ügyetlenül vetkőzöm, az ágy deszkaszéle vágja a combomat, a szalmazsák jó öt centivel mélyebben van”,⁵² „[i]dőnként lenézek a zacskóra, ahogy a combomhoz ütődik; nem nehéz, de kis idő múlva mégis húzni kezd, muszáj átvennem a másik kezembe”.⁵³

A narrátor korporális érzéleteiről szóló megjegyzések tehát egyértelműen hangsúlyozzák az elbeszélő nemét; egyes testtel kapcsolatos reflexiók gyakran a – regény folyamán mindvégig magányosan, ismerős társaság nélkül utazó – nő fenyegetettségérzését fejezik ki. A Vízaknára igyekvő, négy férfi társaságában utazó Libus például a következőképpen beszél el utazása történetének részletét: „[a] zöld pulóveres cigarettával kínálja [a kalauzt]. »Nem jössz játszani?« A kalauz a lábamat nézi. »Nem... szolgálatban vagyok« – de aztán mégis leül. Odaül mellém. Elég szorosan felzárkózik, s amikor igyekszem továbbhúzódní, az összes fogát kivillantja”,⁵⁴ „[k]ét társuk félig lehunytt szemmel ül, köztük a zöld pulóveres. De nem tudom eldönteni, hogy engem néznek-e vagy bóbiscolnak. Kis remegés szoritja össze a gyomromat, majd ugyanígy elmúlik”.⁵⁵ Az önkéntelen testi reakciókban megnyilvánuló affektusok leírásai mutatják, hogy a narrátor korporalitása az elbeszélés lényegi, többletjelentéssel bíró eleme. A fentiekben – a tanulmány kereteire tekintettel csak – röviden ismertetett összehasonlító vizsgálat pedig igazolhatja, hogy a Mészöly-hagyatékban található dokumentumok a Mészöly-mű keletkezés-történetének részleteiről tanúskodnak, a recepció revíziójának lehetőségét biztosítják.

Textológiai jelölések

- [] A közreadói közlés és kiegészítés szögletes zárójelben szerepel.
 [...] A szögletes zárójelben szereplő ellipsis a kihagyást jelöli.
 [?] A szögletes zárójelben szereplő kérdőjel a bizonytalan olvasat jele.
 emend. Az autográf kéziratok és a gépiratok szövegét emendálom, amennyiben azokból kimaradt egy vagy több betű. A szövegközlés valamennyi változtatást jegyez.
 < > A szerző által áthúzott szó, javítás, szövegdarab, kihagyás ékzárójelben szerepel.
 < > A szerző által áthúzott, olvashatatlan betűt ékzárójelben szereplő pont jelöli.
 < ... > A szerző által áthúzott, olvashatatlan szövegrészt ékzárójelben szereplő ellipsis jelzi.

⁵⁰ Mészöly 1970, 74. o.

⁵¹ Mészöly 1970, 82. o.

⁵² Mészöly 1970, 110–111. o.

⁵³ Mészöly 1970, 314. o.

⁵⁴ Mészöly 1970, 91. o.

⁵⁵ Mészöly 1970, 93. o.

GÖRÖZDI JUDIT

ESTERHÁZY PÉTER A KÖZÉP-EURÓPAI IRODALMI KÁNONBAN

A szlovák példa¹

Gondolatmenetem abból a kérdésből indul ki, hogy a közép-európaiság mint diszkurzív fogalom miként hoz létre olyan valóságot, amely (1) konkrét szövegekánnon-korpuszban (azaz: valamiféle közép-európai „szöveglistában”), illetve (2) a kanonizációs műveletek értelmezési feltételrendszerében (azaz: a listára sorolt szövegek közép-európaiságának vizsgálatában) ragadható meg. Már is két dolog látszik kirajzolódni, hiszen a fontosként számon tartott közép-európai irodalmi szövegek kánonkorpusza nem feltétlenül esik egybe a közép-európaiság mentén értelmezhető közép-európai szövegek korpuszával. Ráadásul a kérdésvetítés háttérként feltételez egy regionális (avagy areális) irodalomtörténetet, amely a valóságban nem áll a rendelkezésünkre.² További szórást eredményez, hogy a különböző közép-európai nemzeti irodalmakban sem azonos a közép-európai kánonkorpusz (s ebben nagy szerepe van a fordításoknak: meglétüknek/hiányuknak, minőségüknek). Az európai, illetve világirodalom felől (értsük bármiként) tekintve megint más kép mutatkozik.

A közép-európai irodalmi kánon nem művek jegyzéke, ilyen lista/listák nem állnak a rendelkezésünkre. Kizárólag valamiféle dinamikus halmazként képzelhető el, amelyet a közép-európaiság mint diszkurzív fogalom alapoz meg, és amely ki van téve a kánonképzés valamennyi tudatos (intézményi, értelmezői közösségek általi stb.) és a kánonképződés valamennyi kulturális műveletének.³ A dinamikus irodalmi kánont Roman Mikuláš szlovák irodalomteoretikus a következőképpen írja le: „A kánon egy nem definiált (és nem strukturált) dinamikus mennyiség válogatásá-

¹ A tanulmány a VEGA 2/0071/17 sz. projekt keretében jött létre.

² A különböző nyelveken és más-más megközelítéssel megírt kísérletekről Bojtár Endre: Egy regionális irodalomtörténet múltja, jelene és... In Judit Görözdí – Gabriela Magová (szerk.): *Tvorivosť literárnej recepcie / Az irodalmi recepció kreativitása*. Bratislava, 2008, ÚSVL SAV – Veda, 201–210. o.

³ Vö. Kálmán C. György: Közösségek, kánonok, rendszerek. In *Te rongyos (elm)élet!* Budapest, 1998, Balassi. 91–301. o.; Boka László: Kanonizáció és a „szerzői arc” az 1957 utáni erdélyi magyar irodalom magyarországi recepciójában. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2001/1–2. sz. 57–70. o.

nak, értékelésének, orientációjának, redukciójának a kérdése egy körülírt tér viszonylatában. Egy konszenzus létrehozásának a kérdése az irodalmi rendszer kódolásáról, esztétikai kritériumairól, az értékesről és értéktelenről, a fontosról és triviálisról, a jegyekről és feltételekről.”⁴ Roman Mikuláš meghatározása a kánonképzés folyamatára, az irodalmi rendszerben betöltött funkciójára helyezi a hangsúlyt. Véleményem szerint a közép-európai irodalmi kánon – ha egyáltalán, akkor – így ragadható meg: nem stabil érték kategóriaként és szövegtörzsként, hanem állandó mozgásban lévő folyamatként, törekvés-ként, műveletek soraként, amelyek az értelmezést és a szövegek „listáját” egyaránt érintik.

Ebben a dinamikus rendszerben fontos szerep jut a műfordításnak, fontosabb, mint az univerzálisnak tekintett világirodalmi kánon esetében, hiszen a fordítás megléte alapfeltétele minden következő kanonizációs műveletnek. A kánon és műfordítás kapcsolatát vizsgálva, a világ-, illetve európai irodalom kanonikus szövegeinek a szlovák irodalmi kanonikus pozíciójáról, ezen belül a műfordítás szerepéről gondolkodva Katarína Bednárová szlovák transzlatológus azokat az összefüggéseket/kontextusokat tekinti át – a további gondolatmenetem szempontjából is releváns módon –, amelyek egy-egy szövegnek a befogadó nemzeti irodalmon belüli státuszát alakítják. Felhívja a figyelmet például arra, hogy

- egy-egy szöveg szélesebb kanonizálódása az irodalmi rendszeren belül csakis fokozatosságban gondolható el: forrásirodalom – idegen nyelvű fordítás – több idegen nyelvű fordítás és recepció – szélesebb regionális/világirodalmi pozíció; s ebben lényegi szerepe van a műfordításnak (tegyük hozzá, főleg ha a forrásirodalom ún. kis irodalom, mint amilyen a magyar);
- a műfordítás egy nemzeti irodalmon belül egyrészt a nemzeti műfordítástörténet, másrészt a nemzeti irodalomtörténet keretében ágyazódik be, s kanonikus pozícióját ez is formálja (főleg ha ún. kis irodalom a befogadó irodalom is, mint amilyen a szlovák, amelyben a műfordításoknak mindig nagyobb a súlya, mint az „önellátóbb”, ún. nagy irodalmakban);
- a befogadó irodalom és kultúra helyzete (hagyománya, illetve aktuális kérdésirányai, trendjei, hiányai) erőteljesebben hat egy adott műfordítás fogadtatására/pozicionálására, mint a szöveg forrásirodalmi helyzete;
- egy adott műfordítás dinamikus mozgását a más nemzeti kánonkorpuszban a *diakron* (hagyomány, „klasszikus”) – *szinkron* (aktuális irodalmi helyzet) – *perspektivikus* (az aktuális hiányaiból, illetve fejlődésirányaiból származó törekvés, amely a szöveg eredeti/sajátos minőségeiből merít) viszonyrendjében lehet megragadni.⁵

⁴Roman Mikuláš: Kánon ako funkcia v autoreflexii systému literatúry. *World Literature Studies*, 2015/3. sz. 63–75. o., idézet: 65. o.

⁵Katarína Bednárová: Literárny kánon v prekladovom a kultúrnom priestore. *World Literature Studies*, 2019/1. sz. 15–41. o.

A közép-európai irodalmi kánon dinamikus, azaz folyamatos mozgásban/változásban levésével számolva és alapul véve Katarína Bednárová megfontolásait, amelyek az irodalmi mű és a (szűkebb-tágabb) irodalmi rendszerek kölcsönhatásaira, valamint az ezeket alakító tényezőkre vonatkoznak, a továbbiakban, dolgozatom példaanyagában Esterházy Péter szövegeinek szlovák befogadása alapján azt próbálom végignézni, hogy a szerző miként kanonizálódott a szlovák irodalomban közép-európai szerzőként, és ebben milyen tényezők játszottak közre.

Válogatás ■ Mint tudjuk, a kánon mindenkor válogatás. Kortárs szerző esetében az ímént sorolt irodalomtörténeti szempontokon és irodalmi rendszerbeli mozgásokon túl ebben szerepet játszanak a kultúrtranszfert segítő tevékenységek is. Esterházy Péter kanonikus pozíciója magyar irodalomban, nemzetközi elismertsége annak ellenére is megkésett szlovák recepciót vont maga után, hogy a szlovák irodalom hagyományosan erőteljesen figyeli a magyar irodalmat: hogy csupán 2005-ben jelent meg az első könyve szlovákul (a *Harmonia caelestis* Deák Renáta fordításában a Kalligramnál), ennek a rendszerváltás előtt ideológiai, a rendszerváltás után főleg a kiadói struktúra újraelakulásából adódó okai voltak.

A kultúrtranszfert segítő tevékenységek a Kalligram Kiadóhoz és Szigeti László igazgatóhoz fűződnek, ezt egy írásomban feldolgoztam,⁶ itt csak vázlatosan említem a legfőbb tényezőit: 2005-től Esterházy könyveit szlovákul már rendszeresen megjeleníti a kiadó, ami az *Egyszerű történet*-kötetekre majdhogynem párhuzamos megjelenést eredményezett,⁷ sőt a *Mercedes Benz* című drámát 2016-ban a szerző egyenesen szlovák színházi felkérésre készítette (azaz a célkultúra, nem pedig a forráskultúra volt az elsődleges címzett). Esterházy Péter rendszeres személyes és sajtóbeli jelenléte a szlovák kulturális közegben szintén erősítették a szlovák figyelmet, amit természetesen a könyvek fogadtatását dokumentáló recenziókban, esszéikben, analitikusabb szövegeértelmező írásokban kísérhetünk nyomon.

A szlovák recepciót Paszmár Lívია⁸ és Németh Zoltán is feldolgozta, Németh kiért arra az összefüggésre is, amit az elméleti bevezetőben érintettünk a műfordítás

⁶ Görözdí Judit: Nyomulás hajszálereken. In Rudolf Chmel (szerk.): *Volt egyszer...* Budapest, 2019, Kalligram (megjelenés előtt).

⁷ Esterházy Péter szlovákul megjelent kötetei (valamennyi a Kalligram Kiadónál Pozsonyban): *Harmonia caelestis* 2005, ford. Deák Renáta; *Opravené vydanie* (Javított kiadás) 2006, ford. Deák Renáta; *Pomocné slovesá srdca* (A szív segédigéi) 2009, ford. Julia Szolnokiová; *Žiadne umenie* (Semmi művészet) 2009, ford. Julia Szolnokiová; *Jedna žena* (Egy nő) 2011, ford. Deák Renáta; *Jednoduchý príbeh čarka sto strán – šermovacia verzia* (Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat) 2013, ford. Deák Renáta; *Jednoduchý príbeh čarka sto strán – verzia podľa Marka* (Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat) 2014, ford. Deák Renáta; *Pankreasník* (Hasnyálmirigynapló) 2018, ford. Deák Renáta.

⁸ Paszmár Lívია: Esterházy Péter műveinek szlovák recepciója. In Tóth Katalin (szerk.): *Nyelv és művészet II.* Nyitra, 2015, KFE KTK, 157–167. o.; Paszmár Lívია: Remegés, mozgás, repedés.

pozíciójáról ejtve szót a befogadó irodalomban: számba vette azokat a hatásokat is, amelyeket egyértelműen, illetve valószínűsíthetően Esterházy gyakorolt a szlovák irodalomra (például Balla, Peter Macsovszky, Dora Kaprálová szövegeire).⁹ Ezek a hatások az Esterházy-életmű kanonizálódását szlovák irodalomtörténeti vonatkozásban támasztják alá (sőt Kaprálová esetében bővül a közép-európai tér a cseh irodalommal, ő ugyanis cseh szerző, de az *Egy férfi* című könyvét az *Egy nő* szlovák fordítása ihlette). A szerző megbecsültségét az is igazolja, hogy a szlovák irodalom, irodalomtudomány, filozófia és közírás legjelentősebb szereplői írtak róla értő módon (például Miroslav Marcelli, Peter Michalovič, Pavel Vilikovský, Daniel Hevier, Fedor Gál, Etela Farkašová, Silvester Lavrik, Veronika Šikulová).

Műfordítás ■ Esterházy szövegeinek a többségét Deák Renáta fordította szlovákra. Olyan fordítói stratégia érvényesítésével, amely a nyelvi megformálásban kifejezett szerzői intenciót tartja elsődlegesnek, egy sajátos szlovák irodalmi nyelvet alkotott meg az Esterházy-szövegüniverzum közvetítésére.¹⁰ E tekintetben sem hagyhatjuk figyelmen kívül a befogadó irodalom helyzetét: a nyelvi/szövegi megelőzöttség tapasztalatának a magyarhoz, főleg Esterházyhoz hasonló megjelenítése a szlovák irodalomban a 2000-es évek elején/közepén nem volt használatos/kidolgozott, illetve ha egyes szerzők (például Vilikovský, Pišťanek) alkalmaztak is ilyen elbeszélőnyelvi gondolkodást kifejező megoldásokat, átfogó szemléletet nem képviseltek. A műfordítónak így majdhogynem a nulláról kellett ezt az Esterházy-szövegekben és -szövegek által felépítenie. Természetesen nem egy új szlovák nyelv „feltalálásáról” van szó, hanem a szlovák nyelv adottságainak olyan kiaknázásáról/mozgósításáról, amelyet az Esterházy-poétika inspirált. A 2005-ben megjelent szlovák *Harmonia caelestis* (ráadásul szlovákul ez volt az első Esterházy-könyv, vagyis nem volt szlovák előzménye a szerzői életmű szempontjából sem) fel is kavarta az állóvizet, az üdvözlő reakciók mellett volt távolságtartás és elutasítás,¹¹ majd a következő évben (már a *Javított kiadásért* megítélt) nagy presztízsű fordítói díj. Az idegenkedés mára teljesen feloldódott, nyilvánvaló, hogy az Esterházy-szövegek Deák Renáta „szlovák hangján” egy olyan nyelvi természetű heteronóm beavatkozást hajtottak végre a befogadó irodalomban, amely minimálisan is egy újfajta olvasói-értelmezői érzékenységet váltott ki.

Kánon és fordítás kapcsolatát Esterházy példáján Anita Huťková szlovák transzlatológus vizsgálta, pontosabban azt elemezte, hogy egy kanonikus szerző, akinek

Esterházy Péter és az intertextualitás a szlovák befogadói közegben. *Kalligram*, 2016/6. sz. 72–75. o.

⁹ Németh Zoltán: „amit meg kellene még álmodni”. Az Esterházy Péter-oeuvre és szlovák/szlovákiai magyar kontextusa. *Irodalmi Szemle*, 2017/7–8. sz. 77–87. o., hivatkozás: 80–82. o.

¹⁰ Görözdí Judit: Homológia-elvű fordítás és posztmodern irodalom. Magyar kortárs regények szlovák fordítása. In Benyovszky Krisztián (szerk.): *Fordítás és kétnyelvűség az irodalomban*. Nyitra, 2010, KFE KTK, 2010, 47–61. o.

¹¹ Például Juraj Bindzár: Jedna skvelá multišaráda. *Slovenské pohľady*, 2009/11. sz. 101–104. o.

a hazai kanonikus pozíciója részben nyelvi-szövegi újszerűségének köszönhető, átültethető-e kanonikusként egy másik irodalom rendszerébe. A tanulmány szintén kiemeli Deák Renáta fordításainak a jelentőségét e tekintetben, de összegző értékelését a másik szlovák Esterházy-fordítóra, Juliana Szolnokiovára is vonatkoztatja: „A posztmodern szövegekben az értelmezések hordalékai átfedik a jelentéseket, és a fordítónak nem az a feladata, hogy ezeket a ráakódásokat eltávolítsa, és tiszta szöveggel dolgozzon. Tiszta szöveg tulajdonképpen nem is létezik. Már az olvasás is értelmezés, az azt követő fordítás is az, és ez a játék a fordítás olvasásával folytatódik. Esterházy szlovák fordításai a posztmodern kihívásaira reagáltak, és olyan fordítói stratégiákat mutattak fel, amelyek a művek kreatív kiterjedését, hibrid identitását és a nyelvnek a szövegbeli dominanciáját érvényesítették.”¹² Tegyük hozzá – Katarína Bednárová hivatkozott koncepciójára támaszkodó – kérdésfelvetésünk alapján, hogy annyi már ma is látszik, Esterházy Péter szövegei beágyazódtak a szlovák műfordítások kánonkorpuszába, továbbá hogy minden jel arra mutat (ezt még majd a jövőnek kell igazolnia), hogy hatásként, irodalmi/poétikai/tartalmi hivatkozási felületként a szlovák irodalomtörténet is regisztrálja őket.

Esterházy szlovák fordításai tág téma, itt most még arról a visszahatásról szeretnék említést tenni, amely Deák Renáta fordítói stratégiájának a következménye az *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* című regény szövegére. A regény a nyitott mű elvének egy, szinte a végletekig elvitt szövegváltozata, amelynek lényegi vonása a nézőpontok, kultúrák, nyelvek, hangok, szövegek, értelmezések, világszemléletek, hagyományok sokszínűségének a felmutatása, párbeszédbe vonása, ütköztetése. A kompozíció szintjén ez a főszöveg és a lapalji jegyzetekben előadott mellék-szöveg tagozásával valósul meg. A lapalji jegyzetek a szerző nevének kezdőbetűivel szignózott kommentárokkal dolgoznak, így folytat párbeszédet a szerzői elbeszélő a fikció elbeszélőivel és az olvasóval. A szlovák változatban azonban a fordító jegyzetei is beilleszkednek, az említett párbeszédbe a fordító is beszáll, például abban a szövegrészben, amikor az Úr egy Rousseau-tól vett francia mondatban nyilatkozik meg. Így a narrátori főszöveg: „... (Rögtön meg is adta a magyar fordítását, hiszen ha a Föld Isten kalapja, Magyarország a bokréta rajta: mert a beszéd felfedezése elsősorban nem szükségletekből, hanem szenvedélyekből származik.)” Majd a három csillaghoz kapcsolódó lábjegyzet: „Az! – E. P.”¹³ A szlovák változat reakcióképpen önnön pozíciójára, hogy a francia mondat magyar fordítását szlovák nyelven adja elő, tovább szövi a játékot, a „kalapot” látja el jegyzettel és szignózza a fordító nevének iniciáléjával:

¹² Anita Huťková: Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade. *World Literature Studies*, 2019/1. sz. 51–69. o., idézet: 65. o.

¹³ Esterházy Péter: *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat*. Budapest, 2013, Magvető, 23. o.

„Értelemszerűen Isten a szlovák fordítást is rendelkezésre bocsátotta, hiszen azon a bizonyos kalapon természetesen Szlovákia is egy rozsmaringág. – D. R.”¹⁴

A fordítói lapalji jegyzetek az idézett példához hasonlóan a fordítás alaphelyzetére vagy átültetési problémákra reflektálnak, illetve szlovák reáliákat, irodalmi allúziókat vonnak dialógusba (a domesztikáció eljárásaként), ami a szerzői szándékot másolja, de a szöveg szlovák verziójában a szlovák olvasó kulturális/irodalmi hagyományát (is) mozgósítja. A szlovák regény szövege ily módon nem azonos a magyaréval, egy olyan variánsa az eredetinek, amely – egyfajtaközép-európai párbeszédet kezdeményezve – szlovák irányba tágitja a szöveg kulturális terét.

A szerző egyébként minden betoldást, amely túlmegy a műfordítással együtt járó elkerülhetetlen apró módosításokon, autorizált. Az eljárást Esterházy Péter az adott szövegre vonatkozóan indokoltnak tartotta, a szöveg polifonikus hangzásának bővítése a fordító „hangjával” elnyerte a tetszését, és mint fordítási lehetőséget közvetítette a regény más nyelvű fordítóinak is; ezzel a német fordító, Heike Flemming élt (nem azonos módon és helyeken, mint Deák Renáta, hanem a német nyelvből és saját fordítói stratégiáiból adódó változatban).¹⁵

Közép-európaiság ■ Idáig amellet próbáltam érvelni, hogy a regionális/areális irodalmi kánonba kerülés közbülső fokozataként Esterházy Péter műve a szlovák közegben a kortárs műfordításirodalom kánonába beépült. Most azt tekintem át röviden, ennek milyen *közép-európaiság*-vonatkozású értelmezési kerete lehet/van.

Egyrészt Esterházy Péter par excellence közép-európai szerző, gondoljunk a *Hahn-Hanh grófnő pillantására*, a *Hrabal* könyvére, a *Harmonia caelestis*re, de akár a *Kis magyar pornográfiára*, a *Javított kiadásra* vagy az *Egyszerű történet...*-sorozat darabjaira stb. Mind a hazai, mind a külföldi recepcióban ez a jegy kiemelésre kerül, ezt természetesen átveszik, illetve használják a szlovákok is a szöveginterpretációk és a szerzői életmű kontextualizálása során.

Másrészt szlovák szempontból érdekesek az Esterházy-szövegek által képviselt közép-európaiság tartalmi összefüggései is, ez véleményem szerint két, egymást nem kizáró kategóriában ragadható meg, amelyekre a szövegek nemcsak építenek, hanem amelyeket le is bontanak, illetve szétírnak:¹⁶ a kommunista/posztkommunista Közép-Európa tapasztalatában (ami Milan Kundera meghatározásával cseng egybe az Európa közepén élő, nyugati orientációjú, de keletről a szovjet hatalom

¹⁴ „Boh samozrejme poskytol aj slovenský preklad, lebo samozrejme i Slovensko je rozmarínom na onom klobúku. – R. D.” Péter Esterházy: *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia*. Bratislava, 2013, Kalligram, 24. o.

¹⁵ Péter Esterházy: *Die Mantel-und-Degen-Version: Einfache Geschichte Komma hundert Seiten*. Ford. Heike Flemming. Berlin, 2015, Hanser.

¹⁶ Vö. Görözdi Judit: Közép-Európára tekintve. Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő pillantása és Pavel Vilikovský Kutya az úton című esszéregénye alapján. *Irodalmi Szemle*, 2019/3. sz. 57–65. o.

által leigázott kis nemzetekről), vagy a monarchikus történelmi múlttal bíró Közép-Európa tapasztalatában (ilyen értelemben a Mitteleuropa-koncepcióhoz, illetve a Duna-menti népek Közép-Európája koncepcióhoz kapcsolható). Azt a széles körű társadalmi visszhangot, amit a *Javított kiadás* váltott ki Szlovákiában, például nyilván a posztkommunista szlovák társadalmat is ugyanúgy foglalkoztató aktualitás, az ügynökmúlttal való szembenézés alapozta meg. A közös monarchikus történelem Esterházy-féle felmutatása viszont épp a tapasztalat mássága okán keltett figyelmet. A monarchikus történelem a szlovák kollektív emlékezetben ugyanis nagyon más kontúrokkal bír: nemcsak a nemzeti elnyomás keretében tétéleződik, s mint ilyen alapvetően negatív konnotációjú, hanem nem igazán számít sajátjának, azaz olyan történelmi múltnak, amelynek az alakításában a nemzet részt vett volna, így – ha egyáltalán – alulnézeti szemszögből tematizálódik az irodalomban. Esterháznak a „dinasztikus” nézőpontot is tartalmazó, kritikus és önkritikus történelemszemlélete, mint amit pl. a *Harmonia caelestis* tükröz, így teljesen új elem a szlovákok számára a közös monarchikus múlt feldolgozásában.¹⁷

Harmadrészt megfontolásra érdemes még az a kérdés, hogy Esterházy Péternek a közép-európai irodalmi kánonban való pozicionáltságára, sőt ennek szlovák összefüggéseire reflektálnak-e maguk az Esterházy-szövegek, vagyis hogy a szerző visszaírja-e azt a tapasztalatot, amelyről eddig szó volt, a műveibe. Példaként a *Mercedes Benz* című drámát, Esterházy Péter utolsó színpadi művét vizsgálom, amelyet a Szlovák Nemzeti Színház megrendelésére írt, s amelynek bemutatóján 2017 januárjában már nem lehetett jelen. (Magyarul egyébként csak idén, 2019-ben került színpadra Székesfehérvárott.)

A *Mercedes Benz* az emberiségköltemények, illetve világdramák hagyományába tagozódik, Madách Imre *Az ember tragédiája* című művének alapstruktúráját használja. A cselekmény az Úr és Lucifer paktumából bontakozik ki, amelynek tétje a teremtés sikerültsége/tökéletessége, illetve a teremtmények hűsége. A próbát az Esterházy család helyállása jelenti, akiket már az első (még név nélküli) említéskor Közép-Európa-hoz köt a szöveg: „Van egy magyar család. Laktak itt is [értsd: Pozsonyban], Bécsben is, de magyarok”¹⁸ (296. o.). A család megpróbáltatásainak jelenetei

¹⁷ A dinasztikus monarchikus múlt kérdését a szlovák recepció több szövege fontosnak tartja kiemelni, Peter Michalovič például ezt írja: „Úgy is mondhatjuk, hogy az Esterházy-nemzetiség történelme és Ausztria, Ausztria-Magyarország, majd később Magyarország történelme úgy hatottak egymásra, ahogy a makrokozmosz hat a mikrokozmoszra. Az Esterházyak aktívan és tudatosan vettek részt a történelem alakításában, a történelem pedig mindig megtalálta az Esterházyakat, még akkor is, amikor a legszívesebben elbújtak volna előle. Az Esterházy név iránt még a magyar kommunista állambiztonság is érdeklődött.” Peter Michalovič: *Jestvovat znamená vyfabrikovať si pre seba minulosť. K&S*, 2005/9. sz. 13. o.

¹⁸ A drámából származó idézetek forrása, amire a zárójelben megadott oldalszám is hivatkozik: Esterházy Péter: *Mercedes Benz*. Történelmi revü két részben. In Esterházy Péter: *Drámák*. Budapest, 2016, Magvető, 291–438. o.

a Jób megtöretésére irányuló sátáni csapásokat idézik, jórészt a *Harmonia caelestis*ben feldolgozott történelmi epizódokra épülnek. Mintha Mészöly Miklós kaleidoszkóp-hasonlata jutna érvényre az irodalmi anyag alkotórészeinek a másként- és másként-elrendezéséről, mintha a szerző a *Harmonia* anyagát rázta volna újra meg, hogy az elemek új rendbe, új összefüggésekbe kerüljenek. Az újrafelhasználás, újraírás, mint tudjuk, Esterháznak kedvelt eljárása, azzal dolgozik, hogy a motívumok, epizódok, mondatok, vendégszövegek újrapozicionálása egy új szöveg kontextusában mindig új jelentésárnyalatokkal gazdagítja az értelmezést. A dráma esetében a már ismert elemek/történetfoszlányok inkább csak utalásszerűen idéződnek fel az éppen tárgyalt történelmi próba illusztrálására, de olykor akár pontos szövegrészletek vagy már a *Harmoniában* is vendégszöveggéként szereplő átvételek formájában.

A kísértés, amivel Lucifer (üggyvédként) megkönyékezi az Esterházyakat, azonban már egy szlovákiai vonatkozás, ha tetszik, a közép-európai államhatár-változások abszurd következményeinek esete: egy rommá lett kastély restitúciós perére akarja rávenni őket, s tudható, hogy a valóban félig romos állapotban levő, pontosabban csak a legutóbbi években rekonstruálni kezdett galántai neogótikus Esterházy-kastélyról van szó: „Ez akkor is a tied. Vagy a fiadé. Vagy a fiad fiáé. Hisz ki másé? Szerezd vissza. Pereljetek. [...] Mindenesetre ezt perled. Trianon nem peresíthető” (403. o.). A történelmi anyagnak és a tárgyalt problematikának a címzettre (azaz a szlovák közönségre) igazítása a szövegben több vonatkozásban tetten érhető, „... nemdebár, nemdebár, ez itt most nem Magyarország” (305. o.) – jegyzi meg például a Lucifer-üggyvéd figura. Ezek olykor közvetlen utalások a pozsonyi színház munkatársaira, Pozsonyra mint helyszínre, a szlovák–magyar kapcsolatok egyes momentumaira (például bős-nagymarosi vízműre) vagy ad hoc módon egyéb szlovák vonatkozásra (például Andy Warhol szlovák származására), esetleg a szerző személyes kötődéseire (például a szlovák köteteit gondozó és a dráma létrejötté körül is bábáskodó kiadói igazgatóra, Szigeti Lászlóra Dunaszerdahely emlegetésével). A szlovák utalások a közép-európaisággal foglalkozó passzusokba is beépülnek, például Közép-Európa multikulturalitásának érzékeltetése során vagy Közép-Európa nacionalizmusáról szólva: „AZ ÚR: ...A magyarok szerint Shakespeare is magyar volt. SZOLGÁLÓ: Szlovák! Shakespeare szlovák volt. Ugyanott született, ahol Ondrej Varhola, úgy is mint Andy Warhol, Medzilaborcében. [...] AZ ÚR: Szlovák vagy magyar, hát nem mindegy? MINDENKI (aki a színpadon van, vagy a közelben): Nem!” (329. o.).

A műben valamiféle hangsúlyeltolódás is észlelhető a magyar nézőpontról a közép-európai nézőpontra. Ugyan a szerző közép-európai horizontja korábbi szövegeiben is látható, egyértelmű és példaértékű, mégis, elsősorban a magyar történelem és történelmi emlékezet, a magyar társadalom ügyei foglalkoztatják, a hangsúly ezeken van. A *Mercedes Benz*ben viszont erőteljesebb az elvonatkoztatás, egy általánosabb közép-európai érvény keresése/körüljárása érzékelhető, ennek rendelődnek alá a magyar példák/történelmi epizódok is. A közép-európaiság kérdésköre egyébként – né-

hány más fogalomhoz hasonlóan, mint például a *hagyomány/örökség* vagy *töredék* – bűvópatakként vonul végig a művön, azaz újra és újra felbukkan a legkülönbözőbb eszmefutattásokban, szervezi a széttartó jelenetek, szereplők, gondolatvilágok értelmezését, s mint ilyen, értelmezési viszonypontként működik. Így értődik kétséget kizáróan a közép-európai történelem allegóriájaként a Nagy-Magyarország térképét ollóztató Herceg megszólalásában a gyerekmondóka: „Ez elment vadászni, ez meglötte, ez hazavitte, ez megsütötte, icipici mind megette” (380. o.).

Esterházy drámája is érzékeli, hogy van valamiféle törésvonal, ha a közép-európaira magyar, illetve szlovák szempontból tekintünk; talán csak az érzékenység apró változása, a toleranciaküszöb elmozdulása. Gondoljunk csak arra, hogy a szlovák nyelv éles különbséget tesz Magyarország megnevezésében, ha az 1918 előtti, illetve az 1918 utáni Magyarországról beszél (Uhorsko – Maďarsko). Ami tehát a magyar történelmi tudatban magyar történelmi kontinuitás, az a szlovákban két külön történet. A történelemmagyarázó narratívák ideológiai hordalékainak a mélyén azonban közös a tapasztalat. A tapasztalat, ami a zsigerekbe égett, ami hasonló reakciókban/reflexekben tör felszínre.

Esterházy Péter a *Mercedes Benz*ben ennek több vetületével foglalkozik:

„Remek, megjelent a színpadon a félelem. A közép-kelet-európai lét sine qua non-ja. Egy csipetnyi félelem, egy kis adag rémület és egy leheletnyi rettegés – rázd össze, tégy hozzá kevéske nacionalizmust, szórd meg rasszizmussal, antiszemitizmusból csak éppen hogy, az íze végett, kis nemzeti frusztráció, melyet természetesen nacionalista nagypofájúsággal kompenzálunk, és koktélnkat érteni fogják itt is, ott is” (302. o.).

„[Az Úr t]ényleg mindent tud, tutin jelesre érettségizne, de hogy mi Közép-Kelet-Európa, azt ő sem tudja... Az nem valami, hogy tudni lehessen, hogy mi, hanem meggy valahová. Azt meg jobb nem tudni” (360–361. o.).

„Minden közepes itt,
itt is, ott is, amott is,
a hazáról csak papolnak, üresen rizsáznak,
alibiznek,
alibi-haza, alibi-isten” (341. o.).

„Az örökséget át kell venni? Itt csak zabrálás folyik. Lopott holmik visszalopásának a lopása. Hol a múlt, hol a jövő?” (339. o.).

Talán ez a Közép-(illetve Közép-Kelet-)Európa fogalom valós tartalma: nem földrajzi térség, nem nagyhatalmaknak való történelmi kiszolgáltatottság tudata, nem társadalmi rendszerek vagy kulturális irányulások hatásaival leírható valami, hanem zsi-

gerekben hordozott tapasztalat, amit „furcsa”, olykor értelmezhetetlen reakciókban fedezünk fel egymásban ismerősként.

Akár közép-európai szerzők alkotásaiból összeállított szövegtörzshöz képzünk el a közép-európai irodalmi kánont, akár a közép-európaiságot tematizáló-értelmező szövegek válogatásának, ennek a dinamikus kánonnak Esterházy Péter életműve egy-értelműen részét képezi. Dolgozatomban azt próbáltam körüljárni a szerző szlovák recepciója alapján (értve a szlovákot közbülső célkultúráként a hazai – közép-európai kanonizációs tengelyen), milyen tényezők mozgatják a másnemzeti közép-európai író befogadását egy szintén közép-európai kultúrában. Esterházy Péter szlovák példája azt is mutatja, hogy a közép-európaiság tartalmi vonatkozásai nemcsak a befogadó közegben gazdagítják a Közép-Európáról szóló diszkurzust új aspektusokkal, hanem hogy ez az új diszkurzív tér visszahathat a művekre is, bemozdíthatja az általuk képviselt közép-európaiság-felfogást, ami egyrészt a szövegekben (itt a *Mercedes Benzben*), másrészt a műfordítás kulturális horizontjának tágításában (itt *Az egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* Deák Renáta-féle fordításában) érhető tetten.

KOVÁCS ÁRPÁD

A JAVÍTOTT KIADÁS MINT PRÓZAMŰ

A *Hasnyálmirigynapló* poétikájához

Első kísérlet

Nem egyszerű közel kerülni a valósághoz, még
a sajátomhoz se. (Esterházy Péter)

A MONDAT, A MEGNYILATKOZÁS ÉS A METANYELVI PREZENTÁCIÓ

A prózaműben érintett valósághoz a szöveg tematikai egysége felől közelíthetünk. Megértése azért ütközik nehézségekbe, mert a közvetítések bonyolult hálója fonja át ezt a szuverén világot. Tudniillik Esterházy Péter úgy látja: „Mind a halál, mind az élet a nyelv hatalmában van” (174. o.). A tematikus egység komponensei már a *mondatok* szintjén megjelennek. De a mondatok folytonosságát EP¹ azonnal korrigálja, megbontva a kijelentés grammatikai-logikai következetességét. Töredékekre tagol minden kijelentést, hogy a benne megfogalmazott állításokat destabilizálja, hogy végsőnek szánt ítéletek ne uralhassák a megnyilatkozást. Történik ez a művelet azzal a céllal, hogy a meghatározás, a direkt predikáció révén rögzített jelentést, az állítás jelentését visszavonja, és egy olyan *megnyilatkozásba* illeszti a szavakat, amelyben az állításra visszautaló választ is a megnyilatkozás metalingvisztikai egységébe, a szövegbe implikálja. A prózanyelvi gondolkodás tehát az állítást és a viszont-állítást, illetve a választ egybefogva, *dialogikus* kölcsönhatásukban prezentálja. S végül magát a három szinten konkretizált tematikus egységet, a „szöveg világát” (Hans-Georg Gadamer, Paul Ricœur) konstituáló hármas-egységet a *nyelvi prezentációval* tetözteti be, amit EP „megmutatásnak” nevez. Tehát a javítás és aktusa, az írás manifestálja, olvashatóvá teszi azt a műveletet, amely a tematikus egységet szemantikus potenciállá alakítja át. Mármost ezzel az empirikus tapasztalatot (a „hasnyálmirigyet”) nyelvi tapasztalattal egészíti ki (a „napló”). Ezúton pedig a valóság személyes elsajátítását teszi olvashatóvá („könyv”). Ily módon az empirikus élet életvilággá (értelmezésre

¹ Esterházy Péter monogramja a mű szövegében.

felszólító képződménnyé) „valósl át”: „Az kell, hogy a szöveg mutassa azt a világot, amelyet egyébként ő teremt meg. Nem fityeghet csak úgy az űrben” (109. o.).² Mutasza azt, ami keletkezőben van, létesül az írás aktusaiban; tehát azt, ami még nem kész, nem történt meg, de kezdeményeződik éppen. Ezt a konkrét valóságot – mint jelenvalóságot – nevezi EP „történeendőnek” (63. o.). Például: „Az elején vagyok a végnek, vicceskedhetnék” (1. o.).

A művészi szöveg világának relevanciája EP írásaiban nem kifejezés, nem ábrázolás, nem leírás eredménye; lényegéhez tartozik az őt létesítő nyelvi produkció (nem a kész produktum) permanens önprezentációja: vagyis esetünkben az *írásesemény*, melynek célja a javítás. A javított kiadás pedig azt mutatja be, hogy a valóság nem végleges, folytonos keletkezésben van, az újrakezdés aktusai által létesül. Csak az átvalósulás³ konkrét – a személyes tapasztalat perszonális megnyilatkozása a prózában. Ezért a naplóműfaj hagyománya nem releváns a szövegképzésben: „A naplóíró az időt ellenőrizné, a napot szeretné rögzíteni mindenestül. Engem mintha csak a baj tenne azzá. Ez történt a *Javított kiadás* esetében is. Próbáltam, próbálok a bajt nyakon csípni. Mondatok igájába hajlítani. Mondatok igája – hát ilyenekből látszik a baj” (1. o.). A baj tehát nem a tumor áttételével következik be, hanem a róla való megnyilatkozás hiteles nyelvi prezentációjában. A „mondatok igája” dagályos. A rákbetegség adva van, biológiai evidencia, ám a rák diszkurzusa, mely a megváltozott életmód értelmezését tenné lehetővé, hiányzik.

A baj leginkább a gond megfelelője lehet. Az a valóság, amely a releváns diszkurzusnyelv hiányából származik, leginkább abból, hogy nem biztos, hogy amit mondunk, egyezik azzal, amit mondani akartunk. Ebből fakad a gond – a gondolat meghamisításából. Valamint az írásigény is, nevezetesen, a javított változat javítása.

Az állításra szolgáló kijelentés permanens fölülírása azt teszi észlelhetővé, hogy az izolált mondat mindig kiszakított töredék, valamely konkrét megnyilatkozás-egészből kiragadott beszédcsonk. Ami akadályozza a válasz-megnyilatkozás (többnyire anticipált) érvényesülését, melyben a beszédegész⁴ értelmi tartománya kiteljesedik, valamint azon műfaji, stílusi nyelvjátékokat, amelyek a szociális funkcióikból fakadnak, pragmatikusak és instrumentálisak. Erről beszél az író, amikor a mondattal kapcsolatos fenntartásait megfogalmazza. A nyelvjátékok ugyanis mindig a múltból hozott, közmegegyezés révén ránk testált szabályrendszerekkel vezérlik a kommuni-

² A regény szövegét idézem. Vö. Esterházy Péter: *Hasnyálmirigy napló*. Budapest, 2016, Magvető. A lapszámokat a továbbiakban is zárójelben adom meg.

³ Hamvas Béla kifejezése: „Ez a metanoia. Az átvalósulás. A megvalósulás. Csak ha teljesen valódi vagyok, üdvözültem.” Vö. Hamvas Béla: *Silentium, Titkos jegyzőkönyv*. Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár, Unikornis, http://www.ppek.hu/konyvek/Hamvas_Bela_Silentium_Titkos_jegyzokonyv_Unicornis_1.pdf, 18. o.

⁴ Berzsenyi költészetfelfogásának egyik transzlingvisztikai alapegysége. Vö. Berzsenyi Dániel: *Poétai harmonistika*. In *Berzsenyi Dániel összes művei*. Budapest, 1956, Szépirodalmi, 399–464. o.

kációt. Ezt a kiszolgáltatottságot függeszti föl a prózanyelv: „Azt hiszem, bármilyen állítást teszek, állításhoz jutok, elbizonytalanodom, hogy tényleg ezt akarom mondani, hogy tényleg igaz-e ez” (62. o.). A mondat és a mondás (megmutatás) diszkrepanciája teszi elkerülhetlenné a javítást, amely a szót – kiszakítva a logikai predikáció és a társas nyelv konvencióinak szorításából – egy egyszeri és megismételhetetlen szöveggel izomorf egységként prezentálja. Ilyen gond a *rák* szó kölcsönhatása az élet és a halál, a test és a lélek, a véges és a végtelen, az érzéki és az érzéken túli (stb.) szférákat prezentáló megnyilatkozásokkal.

Kijelenthető például: „Isten van”; meg az is: „Isten nincs”. EP szövege az intervallumra szavaz, mivel – úgy tartja – a végtelenre vonatkozó tapasztalattal nem rendelkezünk. Ezért a megnyilatkozást – javítások javítását – ekképpen egészíti ki: „(inkább van)”. A javítás az első két állítás alternatíváját illeszti a megnyilatkozásba; e művellettel ugyanis kikerüli az ellentmondásmentes következtetés logikájának kényszerét, helyette új *tételezést* kezdeményez: „Mintha azt mondaná, lehet, hogy nincs Isten (de inkább van), de ez nem látszik nagy bajnak. Szívszorító, ezt is lehetne mondani. Mondani, ami a létező és nem létező Isten közti résben van” (89. o.). A rés annak az időbeli intervallumnak felel meg, melyet a történeendő valóság – a cselekvés aktusa tölt ki, azaz a lehetőség valósággá tévése. Ezáltal realizálódik egy szenvedéstörténet írásba foglalása. Csak ezen a személyes szövegen belül történhet meg a gond kifejtése, a „szenvédésprojekt” értelmezése, vagyis az onkológiai túl egy ontológiai probléma. A résben – vagyis a jelenvaló lét megjelenésében – jön létre az a szöveg, amely nem akarja abszolútumként meghatározni Istent, levezetni az *ego* saját „Istenképéből”, végső soron egy képzetből vagy reprezentációjából kiindulva. A cselekvés-végrehajtás intervallumában az az önértékű szó jön létre, amely mind a fogalom (eszme), mind a reprezentáció (kép) rögzített konstrukcióit függeszti föl, a logocentrikus kijelentéseket javításnak veti alá. EP egy helyütt azt mondja, hogy Isten „kép-telen” – nem látható, de a szóban hallható (204. o.). A résben azok a szavak keletkeznek, amelyek „felfoghatóvá teszik, hogy ő felfoghatatlan”. És a megmutatás: „Így nem fogok közelebb kerülni a lét titkaihoz.” Majd nyomban következik a javítás demonstrálása is: „Vagy ki tudja.”⁵ Továbbá a visszatérés aktusa: „(Meg ne válaszold, hogy ki)” (42. o.).

Az állítások referenciája nem terjed ki a személyes tapasztalat egyszeri valóságára, a konkrét realitásra, s akadályozza, hogy az onkológiai fabula ontológiai szüzsévé módosuljon, hogy a testet rongáló sejtburjánzás, a „baj” a gond, a személyes egzisztencia szintjén tárulhasson fel. Ezt EP „hasnyálfüggő” hatásként értelmezi: „Ahogy a hasnyál megváltoztatja a mondatok értelmét, körbeveszi a mondatokat, hirtelen mindennek ő lett a szövegkörnyezete, ha akarom, ha nem. Ezt nevezem érdekesnek.

⁵Ez egyúttal Montaigne logójára – „Mit tudom én” – is utalhat: *que-sais-je*. Esterházy prózája leginkább a műfaj megteremtőjének írásmódjához, az *esszé*hez áll közel. A francia gondolkodónál is a személyes tapasztalatot értelmező írásmű dominál, a személyes elbeszélés s benne a gondolatkísérletek sora.

Hogy ez az érdekesség mindennél fontosabb, életnél, halálnál” (200. o.). Vagyis a megmutatás – a megnyilatkozás metanyelvi prezentációja – az az esemény, mely a gond diszkurzusát állítja elő. Ebben a cselekvés alanyának, az írás szubjektumának egyéni és egyszeri története valósul meg. A valóság tehát átvalósulás – nem tények (képek és reprezentációk) halmaza, hanem esemény. A rákfabula az írás hatására átminősül a megértés-szüzsé (az önmegértés) történetévé.

A mondat nem érvényes, ha kiragadják valós kontextusaiból, a szinguláris beszéd-egészből. A szövegkontextusban ugyanis az értelemképzést mozgató diszpozíció tárul fel – hol a derű, hol meg a melankólia, egyszer az irónia, másszor a drámaiság affektusával. Majd a szemantikai modell felől új alternatívája kerül megvalósításra: „A derű is hülyit, a ború is” (45. o.). A diszpozíció csak akkor értelmezhető, ha természetét sikerül releváns nyelvi prezentációval, azaz szemantizációval a prózanyelvi szövegbe transzponálni.

A szubjektív hangoltság erős készítése a javításnak, mely a valóság értelmét az alany megértésigényével és eszméléstörténetével egészíti ki. Tehát akkor az élet és a halál témájánál (absztrakcióinál, meghatározásainál, szimbólumainál) fontosabb és érdekesebb a meghalás-történetben érintett személy átvalósulása, az élek-halok ikerszubjektumának megszületése, amit a felfüggeszthetetlen írásban-való-lét mint jelenvaló öntevékenység állít elő. A szövegkontextus az ontológiai derű nyelvi megnyilatkozása kölcsönhatásban a szenvedéstörténeti projekt, például a Teremtés, a szeretet és a rossz paradox egysége, melynek intertextuális háttere a Voltaire és Leibniz által képviselt filozófiai – optimista és pesszimista – beszédmodok polémiája. Az írás a teremtés személyes, öntevékeny módja.

A javítás aktusában a folytonos visszatérés testesül meg – nem a meghatározás el-lentmondásmentes képződménye, hanem a benne szereplő *szavak újra-jelölése*. Azaz nem a szintézis, hanem az új *tételezés* kezdeményezése, mivel ekkor a szó megelőzi a gondolatot, s nem annak kifejezésére, hanem a gondolkodás készítésére irányul. A cél, hogy a nyelvi kreativitás megelőzze a gondolat rögzítését, a szó – a jelentést. Ezúton az empirikus, érzékelhető valósághoz a személyes jelenlét saját diszkurzusnyelvén keresztül történik meg az értelmezésre váró valóság. Ez pedig végső soron az *örökkévalóság* problémájának exponálását teszi szükségessé. Az, amit az író „hasnyál-független” (204. o.) tapasztalatnak nevez.

A javítások rendje kicsiben az „örök visszatérés” működéséről tanúskodik, ami által az intenzívebb és produktívabb vitalitást szolgálja akár egyetlen mondat keretében is, például a hamis és a valós katarzis kapcsán: „Persze ott az np, vagyis a P személy mucijától megrendültek száma nagy, viszont az R(np), vagyis a rendültség foka vélhetően kisebb, így az R1(np) [a rendülttől rendülőök rendültségének foka] esetleg már nem is mérhető” (50. o.).⁶ Ezzel a konkrét megrendülés tartalma esik áldozatul a

⁶ Itt történhet utalás a kvantumfizika megalapozója, Max Plank „legkisebb állandójára”, amely a fizika nyelvzete szerint már nem materiális elem, tovább nem tagolható jelenség (?); talán a

nyelvjáték által kreált álvalóságának. A megrendülés eme kumulációja – „a rendülttől rendülők rendültségének foka” – nem az ember szenvedésére reagál, hanem a beteg testrésztől (Muci), a ráktól való félelem affektusára. Judit a kiadóban elszörnyed, amikor EP tréfásan ezt mondja: „élek-halok magáért”. S a halálos beteg jó humorát (nyelvjátékát) dicséri, alibit keresve „megrendülése” takarására. Így valósul át álvalósággá az egzisztenciális helyzet, mely emiatt folytonos rákérdezésre készíti az írás alanyát.

A DIMENZIÓTLAN PROBLÉMÁJA

A javított kiadás a most tárgyalandó megközelítésben nem a már ismert könyvre, nem egy címre vonatkozik, bár a párhuzam többször is említésre kerül a könyvben. Úgy látom, hogy itt a szövegképző gyakorlattal, az írásban-való-lét demonstrációjával szembeállít olvasóját a szövegsubjektum: írok, tehát javítok; sőt tovább tágítható a jelentéskör: írok, tehát javítok – javítok, tehát élek, vagyis javulok, jobb leszek.

Az onkológiai kezelésre utaló följegyzések a mindennapi fabula általános, rutin-gépies mechanizmusát formálják meg, többnyire ironikus hangnem kíséretében. Ezt a cetlikre följegyzett töredékeken olvashatja – s értelmezheti újra – a gépelésre készülő elbeszélő, vagyis azt, amit elbeszél – és ott, ahol az olvasó nem fér hozzá a szöveghez. A napló mint napi beszámoló, azaz mint narratíva vagy leírás tehát nem formalizálódik, csupán a rögzítés tényéről értesülünk. Ám a javítás aktusa is, szövege is írásba foglaltatik, mivel annak valósága sem evidens. Az írás ebben a tekintetben a nyelvi kreativitás készítésének bizonyul.

Már rögtön az első följegyzés ezt az eljárást mutatja be: „Rák, ez a jó kezdőszó.” Azért jó, mert szövegésznek bizonyul az átírások folyamatában. Ha van kezdete a javításnak, ami egy szó, akkor arra gondolhatunk, vége is van. Ott, a zárlatban ezt olvashatjuk: „A mindigét javítom örökkére.” Majd megismételve, a könyvnek nevezett szöveg utolsó sorában tér vissza: „Valahol le kell zárni, és persze írni tovább. Az elég jó utolsó mondat volna, hogy a mindigét javítom örökkére.”

A füzetekben, papírlapokon és cetlikén rögzített följegyzéseket most kezdi gépelni az író, azaz kezdi újra a javítást, ami a gépiratban fog realizálódni, s publikálásra kerül. Aláhúznám, a gépirat is változat: „Attól is függ ez, hogy ki gépeli. Ha én, ak-

„résnek” is megfeleltethető entitás. A Plank-állandó a hatáskvantum, dimenziótlan energéma, „frekvenciaintervallum”. Leginkább a sugárzásenergiával vethető össze. Mivel a Plank-állandó jele – h, lehet a hasnyálmirigy, Hasnyálfka utolsó megjelölésének – a H. indexnek – az ekvivalense. Ez a „névfosztó” csere ugyanis valóban dimenziótlan entitássá teszi a testen belüli virtuális nőalakok sorozatában megszemélyesített „muciságot”; etimológiai olvasatban – az állathívogató kedvességet. A H.-val való együttlét – különösen az örök – a dimenziótlan valóság, a szellemi létben őrzött emberi „hatáskvantum”. H. befogadása az együttlét valóságába az élet nullapontjának felismerését és elfogadását jelenti.

kor biztos belemaszatolok, úgy bánok vele, ahogy egy szöveggel kell. Addig is: írom vers, ahogy jön” (7. o.). A kezdőszó – leírva önértékű szó, a műalkotás egysége, nem a tumor neve: „Jel, nevezzük jelnek, noha nem gondoltam, hogy az valaminek a jele volna...” (uo.). Nem neve a test károsan növekedő részének – annak nevei vannak, az agresszív terjeszkedésért, növekedésért felelős nő alakmásaiban. A rák szót az írás változtatja szövegegységgé, megszüntetve hasnyálfüggő valóságvonatkozásait.

Ezt a gépelésre váró változatot nevezi Könyvnek Esterházy a szöveg utolsó oldalán. Vagyis az írás olvashatóvá átvalósított művét. Márpedig az olvasás késztetéseként és a szöveg interpretációjaként „hasnyálfüggetlen” dimenzióba kerül az írásmű, talán egyfajta örökkévalóságba, a szellemi örökség tárába.

A szöveg végén természetesen a gond nőalakos, feminin megszemélyesítéseinek hosszú sora is megszakad: „Hát persze! Most már soha nem leszek egyedül. H. mindig velem. A mindiget javítom örökké” (237. o.). Elsajátítva valóságát H. a szövegsubjektumot, az „új magam” tételezését hivatott prezentálni. A halál beálltával ugyanis a növekedés, a test térbeli terjeszkedése is megszűnik – nincs kit becézgetni. H. viszont beíródik a Könyvbe – örökre.

Az utolsó – kiemelt – javítás arra irányul, hogy a „soha”/„mindig” vonatkozási rendszer kiiktatásra kerülhessen. EP ugyanis az idő mélységi dimenzióját kívánja érvényesíteni, nem a végest és a végtelent, hanem a személyesen tapasztalható vitális drámát, vagyis a meghalás „minden pillanatában” részt vállaló jelenvalóságot. Nem pedig a végtelen térbeli, kiterjedésre utaló analógiáit, tehát érvek nélküli tagadását („soha”) vagy érvek nélküli állítását („mindig”). A „végtelen nagy” és a „végtelen kicsi” mellett, Pascallal összhangban, EP megkülönböztet egy „harmadik dimenziót”, az emberét. A pascali „középlény” annak az eseménynek az aktora a lét genezisében, amelynek során a cselekvés alanya, aki a két dimenzió érintkezését biztosítja ottlétével. Ez a „gondolkodó nádszál”, az emberi jelenség kvantumja, mindkettő jelenségeiből értelmi és spirituális képződményeket hoz létre, értelmet és értéket tulajdonít a Teremtésnek. Rendeltetése, hogy létrehozza a lét dimenziótlan szféráját.

„Örök” tehát az értelem, a szellemi lét folytonossága az életvilágban és a kultúrában. A javítás utolsó aktusa a két megközelíthetetlen távlat interakciójának felismeréséről, illetve elfogadásáról tanúskodik: „együtt”. Vele együtt lehet az életemet elfogadni. Mondhatni: a rákom is „én vagyok”. A személytörténet végső soron akkor teljeseedik ki, válik az öneszmélés tényezőjévé, amikor benne az „új magamnak” titulált alanyra ismer az író, a rákérdések sorozatában konstituált szubjektumra. Az alanyi elv a részesülés: azt az igényt veti fel, miszerint lehet-e „együtt lenni” az átalakuló új testtel, a szenvedéstörténet inkarnációjával. Nem könnyű döntést hozni, mivel „a krisztusit egyre inkább fölvaltja a farizeusi” (7. o.). De végső soron „a Teremtés nem kívánságműsor”: „egyesülnöm kéne a testemmel” (44. o.), melynek fogyatkozásai egyre inkább a korpuszt idézik. Ezért merülhet fel, hogy H. „mintegy megváltja az emberiséget...” (49. o.).

Az egyesülés *elsajátítást* jelent, a test és a szubjektum kapcsolatának újraértelmezését mint közvetítő közeget, mint a megmutatás médiumát, ami természetesen eltér a materiális hústest, a fizikum jelenségétől. Például, a test mint a korpusz vagy a szépség médiumától. Ebben az esetben az alany elsajátított teste is a személyes identitás aktusrendjébe illeszkedik: „Tényleg, én hogy érzem magam a testemben? Vagy a testem bennem? Vagy hogy is” (57. o.). Végül is a test az „új magam” tartományába kerül. A vele való együttműködésből is származhat életerő – még a vitális dráma is a személyes konstitúció, a perszonalizálódás („veled”) eseménye. Az elfogadás feltétel nélküli, úgy, mint a személyes szerelemben. Ezt fogalmazza meg EP a sorscsapás ellenére: „Szeretni szerettem, az is valami” (61. o.). Ezért fiktív nőalakmá képviseli a beteg rosszkedő társát. A H-val jelölt aktor a személyes együttes nélkülözhetetlen tagja. Sem a rákra, sem a nőre nem utal. A ketten lenni – talán ez a legkisebb állandó. A H. független a Hasnyálka szótól is meg jelentettjétől, illetve a referált betegségtől is. H. nem a testrésze jele immár, hanem *jeltest* – „ő ott bent, bennem, én és nem én” (49. o.). Szövegszignumként az írásaktusok szubjektumával azonosítható, a hasnyál-független értelmi tartomány indexe.

A halál mint elmúlás mindig velünk van – a könyv ezt sugallja; ténylegesen már a kezdetektől fogva, csak nem fogjuk fel, hogy a rák egy konkrét személytörténetnek az alete, akkor is, ha krízishelyzetbe sodor. S csak azért lehetséges, mert az élet aprioritása megszüntethetetlen. Rák csak ott lehet, ahol már élet van, és mindig volt. A lét és nemlét közötti intervallumban az a diszkurzus jön létre, amely az élet valóságát a halál valóságával egészíti ki. Nem a Semmivel. Erre utal a jónak minősített utolsó mondat: „örökké együtt”. A „mindig” itt már nem releváns, mert minden egyes pillanatra vonatkozik, míg az „örökké” a létre – téren és időn kívül. „Előbb-utóbb mindig ma lesz [...]” (214. o.). De a ma paradigmájának nincs mélységi dimenziója: a vég felől szemlélve a sorozat elveszti érvényességét, nem hoz több tapasztalatot, csupán bekövetkezik.

A szubjektum határhelyzetben cselekvő személy: túl az élet valóságán (valamint a megírt szövegen), s innen a halálon, a megírhatatlan, mert felfoghatatlan, de nem megmásítható bizonyosságon. A határon létesülő alanyiség prezentációja az írás továbbírása a könyv kiadása után is. Ez az abszolút jelen megnyilvánulása. Az örökvaló tehát nem spekulatív – naturalista vagy spiritualista – eszmei képződmény ebben a könyvben, hanem a személyesedés konkrét történetének összetevője. Végző soron az örökkévaló benne van a szubjektumlét „minden pillanatában”, melynek elsajátítására törekszik. Hiszen, ha az írás mint javítás az élet kiteljesítése értelmének feltárása révén, akkor az írás mint kompetencia hozzátartozik az emberi jelenség természetéhez: tud írni és muszáj írnia, ha nem is tudja, miért. Ahogy Mozart sem, aki nem tudhatja, miért van az embernek hallása, s neki miért adatott abszolút hallás. Zenéje a személyes identitás alanyának feltárulkozása öntevékeny létmódjában – a zenélésben.

Ejtenünk kell néhány szót a testi sorvadás előtörténetéről is, persze csak lezárulása, a diétás szakasz távlatából. Az életbeli romlás (a rákinspiráció) attribútumai: egyebek

mellett a „haspókos”, „hurkás”, „kolbászos”, „rakottkrumplis”, „rántotthúsos”, „túrós-barackos” meg italos élvezeteknek kiszolgáltatott életvitel, amely mint megannyi, mindennapos támadás a test ellen, a tumor előtörténeteként olvasható. Mondhatjuk: a rák csupán záróepizódja az elmúlást explicitté tevő meghalás természetének, mely folyamatosan és rutinosan történik már a mindennapi élet szintjén. Ekkor látható be, tudniillik amikor a jólétnek vége szakad: „A jó is megvisel. A jó az jó, de az is rossz” (91.). Például az ízletes magyar falat. Megtörténik ismét egy paradox kifejezést megkövetelő javítás: „A reggel nyomasztó, én meg nyomasztott. [...] Sokat ettem tegnap [...] jó fűszeresen. [...] Már megint elfelejtettem, hogy ezt szabad vagy nem szabad nekem” (91. o.). A rák rossz, de a „rák” kezdőszó bizony nagyon jó. „Akkor nincs is nem jó, nincs is rossz? Elvileg még maradna a haldoklás mint rossz. De erről majd akkor. Addig is élek-halok *érted*” (61. o.). Az élek-halok, az ismeretlen – prózanyelvi megközelítésben: a történelmi – valóság megnyilvánulása a nyelvben.

A folyton közeledő vég tapasztalatát EP szövege két sorstársa álláspontjával szembesíti Kosztolányi Dezső és Harold Brodkey idézése kapcsán. Majd a filozófiai beszédmódok polémiája, illetve az ontológiai derű vetületében Leibniz és Voltaire vélekedését.

Kosztolányi így fogalmaz: „Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat sikerül is megragadnom, az, hogy meghalok.” Esterházy reflexiója így hangzik: „Belátom, hogy az én egyetlen mondanivalóm ennél kisebb. Az én mondanivalóm, azt hiszem, bármily kis tárgyat sikerül is megragadnom, az, hogy élek. Most elvileg közelebb vagyok a halálhoz, mint negyven éve, de nem látom, hogy ez változott volna” (234. o.). Ebből fakad, hogy a rendkívüli szituációban olyan dolgok válnak tapasztalhatóan az élet megnyilvánulásává, amelyek ezt megelőzően nem tartoztak az „én életem” dolgai közé. Az írás aktusai ezek „megragadását” teszik lehetővé: bármely kis tárgyat is, bármely közönséges részletet is az életerő megnyilvánulásaként fedez fel az író.

TÚL A NYELVJÁTÉKON: HALLGATÁS, HANGZÁS, HANGNYELV

A javítás aktusai az írásműben a megnyilatkozás retorizáltságát hivatottak felfüggeszteni, pontosabban az elhasznált figuralitást, a retorikai toposzok logocentrikus hatalmát a nyelv felett. Az írás a prózában a reprezentációt (a már ismert képeket és állításokat) destabilizálja – annak érdekében, hogy a nyelvi szemantika újításait hajtsa végre, produktív metaforákat hozzon létre.

Esterházy Péter erről az irodalom vetületében értekezve azt mondja, hogy az írott szó „a nyelvjátékok hallgatáson túli beszédéig”⁷ (Esterházy, 2003, 24. o.) ívelő sávban

⁷ Esterházy Péter: *A szavak csodálatos élete*. Budapest, 2003, Magvető, 24. o.

produktív, mentes mindenféle szabályrendszer művelőjének rutinos retorikájától és stilisztikájától, bármiféle esztétikai minőségtől vagy kánontól. De minek a jegyében?

A nyelvjátékok mindig a múltból hozott, közmegegyezés révén ránk testált szabályrendszerekkel vezérelnek a kommunikációt. A *Hasnyálmirigynapló* szövegét olvasva kiderül: a halál abszolút bizonyosságának értelmezése nem közelíthető meg egyetlen nyelvjátékkal sem. Esterházy idézi aktuális olvasmánya¹ szerzőjének a szavait: „Brodkey a halált a hallgatással hozza kapcsolatba. Hogy ideje volna a hallgatásnak, hogy eljött az ideje. Ha így nézem, akkor, sajna, nem vagyok érett a halálra” (63.). Brodkey ugyanis csak azt az apróságot nem vette észre írás közben, hogy még agóniája terhe alatt is beszél: „Szeretem az életemet, írja Brodkey. Én is. Ezt is, írja. Én is” (uo.). Mert az egész ontológiai derű a létezés abszurditásai ellenére sem rendíthető meg, semmiféle iróniával és semmiféle sztoikus közömbösséggel. Hiszen elfogadni az életet (nem csak a sajátomat) azért lehetséges – mint Esterházy írja –, mert képesek vagyunk szeretni. Nem valamit vagy valakit, hanem akarni az életre való akarást, gyakorolni a feltétlen odaadást, a személyes részesülést. Ez a másikkal, a világgal és a léttel szemben tanúsított odatartozóság nem más, mint az, amit a filozófusok jelenvalóként neveznek.

Úgy tűnik, mintha eljött volna immár a hallgatás ideje, állítja Brodkey. Ám, hogy mi az élet referense, azt nem tudjuk meghatározni, azt keressük, akkor is, amikor hallgatni akarnánk, ha már tudjuk bizonynyal: meghalunk – ehhez nem fér kétség. Ekkor a cselekvés jelenik meg a hallgatás tartományában, melynek a tárgya a prózában maga az írásesemény. Vagyis a személyes, tevékeny cselekvés, mivel olyan szellemi próbatétel, amely a jelenben történő történetet, azaz a „történetendőt” tárja elénk, melynek egyszerűségével szemben a nyelvjátékok tehetetlenek. Ezzel perlekedik az írásaktus ágense. Íme: „várjuk ki a végét. Attól függ, tudok-e kezdeni (ismét az újrakezdés érvényesül) kezdeni valamit a történetendőkkel. (Azon epizódokkal, melyek sora még nem ért véget, s a végtelen fogalma felől nem közelíthető meg.) Én persze az írásra gondolok, Micus láthatóan nem” (uo.). A hasnyálmirigyen élősködő rák megismerésített figurája – a már alkalmazott nyelvjátékok automatizmusainak hatása alatt – a végét a halállal és a hallgatással azonosítja. (Holott a hallgatással elkezdődik egy ismételt újrakezdés, jelesül a nem spontán, az akarással támogatott figyelésé.⁸ A tragikusban az unalmas, az unalmasban az érdekes felismerése.)

Ezért ellenfele a kisasszony („tragikus alkat”) a nem ironikus hangvételnél s a derűnél. Mintáit a tragikus pátosz arzenáljából meríti („ő a lélek tragikus potenciáljáról beszél, én meg a szavakéről”). Úgy látja, mint a nyelvjátékok vezéralakja: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” Esterházy más véleményen van: éppen arról

⁸ Esterházy Kurtág György különleges képességére hivatkozik: „Látni a nagyságot és azt is, hogy ez miben áll. Megkockáztatom, a figyelemben. Ahogy Kurtág figyelni tud” (231. o.). Nemcsak meghallgatásról van szó, hanem a figyelni akarásról, mely nem a hangra és fülre, hanem – amint a zenemű hallgatása esetén – az ember személyes jelenlétére hangolódásról.

kell beszélni, amire nem találunk szavakat. Mert a végességet az írással töltött tevékenységet (nem a halál) egzisztenciális életmegnyilvánulásának tekinti. Nem dőlt el ugyanis, amit a végzetes Hasnyálka nevében a rák már eldöntött a végről folytatott fatalista nyelvjáték bizonyosságainak tudatában. Lehet spekulálni – mondja Esterházy az élet pozíciójából –, spekulálni azon: „Hogy az életem tud-e mit kezdeni avval, ami most történik.” Ezzel szemben tenni is lehet, rákérdezni: „Én meg úgy gondolom, hogy ha az írásom tud, akkor az életem is *tudott*. – Megyek csak körbe-körbe” (uo.). Mondhatni: javításról javításra... Ám az, ami változatlanul megmarad, nem más, mint az írás írása, mert abban szükségszerűen a rákérdezni akarás – nem az ego akarata – nyilvánul meg, szüntelenül és elodázhatatlanul. Megnyilvánul: „A változat, amint írja önmagát.” Amint a csonka mondatok halmaza szöveggé változik át. Azért a javítás, mert – mint Montaigne mondja – minden változat kísérlet (*essai*), mert az utolsó szó még nem hangzott el. Mert témája, a valóság átvalósulása nem fejeződött be – az örökké történik.

A KUMULATÍV SZÖVEGKÉPZÉS

Az írás fényében a kezdőszó ellenáll az alany és állítmány révén történő jelentésképzésnek, és az ismétlés egyik típusát követi. Én ezt az eljárást – a javítás javításának és egyúttal metanyelvi prezentálásának műveletét – az értelemképzésben érvényesülő *kumulatív* elvnek nevezem. Ahhoz hasonló eljárásról van szó, amit Illyés Gyula követ az *Egy mondat a zsarnokságról* című versben. (Természetesen nem hatásról beszélek.) Pusztán azért említem, mert a rövideg okán könnyebb illusztrálni az itt tárgyalt önműködést. Az egész szöveg egyetlenegy mondatból áll, melyet a verssorok rendje, szakítva a szintaxis szabályaival, újratagol. Minden egyes sorban új predikációval – pontosabban metaforikus kiterjesztésével – szembesülünk, a központi téma, ismételt újratételezésével. Következésképpen a verssor és a mondattal rokonított szöveg egyaránt ugyanarról nyilatkozik – a zsarnokság természetéről. Pontosabban: a zsarnokság korábban nem explicitált, szemantikailag új megnyilvánulásairól az életvilágban. De annak a működésnek megfelelően, ahogy a predikatív jelentés beíródik a metaforikus megnyilatkozás értelmi tartományába. A szó rögzült fogalmától a költői nyelv elválasztja a jelentőt, és a politikai szférán kívüli területek tapasztalatának azonosítására használja, mert ez a poétikailag értelmezett zsarnokságszubsztancia valójában ott van „külön minden keretben”. Úgy tűnik, a jelenvaló lét természetéhez tartozik: „hol zsarnokság van, ott van jelenvalóan mindenekben”. Jelenvalóan akkor is, ha nem ezzel a szóval nevezzük meg, hanem olyanokkal írjuk le, melyek álcájának takarásában spontán érvényesül az önkény; például a társ szép szavaiban: „az ott van a búcsúcsókban, / ahogy így szól a hitves / mikor jössz haza, kedves”. Ez a mindenekben ott munkáló totális önkény, nem intézményes zsarnokság egzisztenciálévvá módosul a metaforikus azonosítások sorában: így valósul át a jelölő az életvilág bármely szegmensével koreferens szövegszóvá.

Következésképpen ebben az összefüggésben a szó és a szöveg izomorf képződménynek bizonyul. Minden egyes sor az előzőhöz képest szemantikai újítást konkretizál. Ennek hatására kialakul egy nem triviális értelmi potenciál, amelynek a konvencionálisan vett zsarnokság, a zsarnokság mint fogalom (vagy eszme) nem lehet predikátuma. Valójában nem is az önkényuralomról mint politikai tényezőről szól a vers, hanem az önkényeskedés megnyilvánulásairól a mindennapi élet bármely területén, minden sejtjében: a barátságban, a szerelemben, a vágyban, a nászi ágyban, a munkában, a vallomásban, a gondolatban, már az ecsetben, a szép szóban, a dalban, még a versben is. Minden sor tehát visszatérít az előző témájához avégett, hogy annak utalásirányát kiegészítse egy újabb, még nem ismert, de tapasztalható megnyilvánulásával. Ezúton teszi koreferenssé a megnyilatkozást a versnyelv kumulatív eljárása. A működés elvét a költő a művön belül deklarálja, mondván: „mindenki szem a láncban”. Valamely láncszem megragadása az egész lánc aktiválását jelenti. Hozzátenném a mechanikus modell korrigálása okán: az ismétlődő elem az előző lokális referencia hiátusára adott *válaszként* fogható föl, ami az újraképzés lehetőségét aktivizálja. Nem az a kérdés, mi a zsarnokság. A kérdés az: hogyan képes észrevétlenül zsarolni a cselekvés önáltató alanya? Esterházy szövegében is találunk hasonló „láncszemet” – ez a hasnyálmirigy, az a testrészt, amely túlműködésével a többi szervre telepszik, azok normális működését destabilizálja, s végül az egész testi valóságot, önmagával együtt kizsigereli.

A kumulatív elv konkretizálódik már Esterházy első mondatában: „*Rák*, ez a jó kezdőszó, noha nem rögtön hangzott el, nem hamar, bár azt nem gondolnám, hogy kerülték az orvosok a szót. Sőt, én voltam, aki derűsen *rákérdeztem*. [...] Tettem művészi formába.” A *rákérdezéssel* koreferens szó a „művészi” formateremtés kezdetének a jele: nem a daganaté, hanem az íráseseményé. A *rákérdezés* a rutinszerű megállapítások hitelességét, az evidenciák hatalmát veszi célba, és pedig újraértelmezésük érdekében. De egyúttal a „művészi forma” konstitutív elvének felelteti meg: a leírás (vagy elbeszélés) helyett az írásaktus maga tehet eleget a poétikum érvényesítésének. *Rákérdezni* a *rákra* és ezen keresztül a létre (s benne a rossz természetére) – a prózanyelvi megformálás feladata. A művészi szöveg ennek értelmében túllép a „kifejezés”, az „ábrázolás” vagy a „leírás” tematikus alakzatain. Az írásesemény saját világot alkot, melyből jól kivehető, hogy a prózanyelvi alkotás több, mint napló, visszaemlékezés, vallomás. Az írástevékenység személyes létmód. Nem megismerés és kifejezés.

A kumulatív rend a szavaknál kisebb elemek szintjén is érvényesül, s valamiféle koherens hangnyelvet alakít ki: *rák* – *rákérdeztem* – *rákúrunk* stb. Az önreprezentáció EP művében az írásban elvégzett javítás megjelenítése felel meg. Azon aktusoké, amelyek a verbális szövegmű többletét, a demonstrált nyelvi értékeket prezentálják, azaz a szöveg *szemantikai világát* konstituálják.

Nemcsak a meghatározásra törekvő állítás, de a képnek nevezett analógia is félrevezető lehet mind az érzéki, mind az érzékin túli tartomány valósága tekintetében:

Kétszeres jelkép Isten kép-telensége: Legyen szabad az ember mindennel szemben, amit ő maga alkotott. Ne keverje össze művét Istennel. De legyen Isten is szabad mindavval szemben, amit az ember róla gondol. Az ember ne keverje össze az emberi elképzeléseit Istennel. Isten nem látható képen, Isten hallható szóban. Mik tehát a legitim Isten-képek? Minden elképzelés és gondolat, mely felfoghatóvá teszi, hogy ő felfoghatatlan. Felfoghatatlan, megismerhetetlen az ember mint Isten hasonmása. Az emberről is tilos képet csinálnod, mely végleges volna. (207. o.)

Hallható szóban valami, ami elbeszélhetetlen vagy nem látható a térben. Amennyiben a szó önértékű, a zenei hangnyelvhez mérhető. Például, ha a prózanyelvben produkálni tudja azt, amit Mozart – mondjuk – a *Requiem*-ben. Nevezetesen: az ontológiai derűt a drámában is. A derű ugyanis EP szerint Istené (7. o.), s ezért kapja nevezett attribútumot a javítás írásmódja: „derűsen rákérdeztem”. Forman filmje, az *Amadeus* kapcsán írja:

Jó nézmem. Ahogy Salieri beszél Mozart zenéjéről mint az Isten zenéjéről. Valahogy így. Ennél kevesebbet nem lehet akarni. Nem érdemes. Hát ettől elég messze vagyok (lehetek). Akkor tehát életben maradok még egy ideig: évégett. (52. o.)

A hangnyelvi közvetítés a hangzó valóság preverbális elsajátítását teszi manifesztté, illetve az olvasható szövegben – értelmezhetővé. De a hangnyelv javított kiadása – itt a prózanyelvi átírása – fényében a zenemű transliterációja is megtörténik. Az írásmű szövegében szemantikai potenciállá valósul át, akárcsak Salieri szavai hatására a mozarti muzsika. A szóban tételezett hallható univerzum Esterházy Péter művében – a „szép elmondhatatlan”

MAYER LISA

A PASSIÓ STÁCIÓI

*Krasznahorkai László műveinek
német nyelvű recepciójáról*

Krasznahorkai László népszerűsége – bátran állíthatjuk – itthon és külföldön egyaránt töretlen. A szerző szavaival élve: vannak művei, melyek mindenütt megszólalnak (*Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája*), köszönhető ez a „cinkostársainak”, azaz a fordítóinak, valamint az egyes nemzetek érzékenységének. Jelen tanulmányban e népszerűség okait, miértjeit keresem. Azon fogalmak mentén indulok el, melyek többsége a hazai recepcióban is jelentős részét képezi a kritikáknak (bűn, bűnhődés, kegyelem, megváltás hiánya), s melyek valamiféle köztes térben lebegnek. Se profanizációra, se szakralizációra nem képesek teljes mértékben, ezáltal minden fogalom viszonylagossá válik, úgymint egyéni és általános, jó és rossz, káosz és rend. De szükséges-e, hogy ezek a fogalmak egymás ellenpólusai legyenek? Vagy sokkal inkább egymás kiegészítőivé kell válniuk? Efféle vitatott kérdésekkel szembesülünk nemcsak a hazai, de a német tanulmányok olvasása során is. Miként lehet a Krasznahorkai-féle magyarországi passiót „kiterjeszteni” úgy, hogy közben ne csak a művek politikai olvasata domborodjon ki? Hogyan jelenik meg a regények német recepcióban a (kelet-)közép-európaiság, egyáltalán ebben a recepcióban vannak-e, és ha vannak, akkor melyek a közös értelmezési pontok?

A kérdések lehetséges megválaszolásához mindenekelőtt Fried István Kelet-Közép-Európa névmagyarozatával kapcsolatos gondolatát idézném: „Közép-Európa keleti részéről van szó, »konkrétabban« az orosz és a (birodalmi) német között elterülő, nyitott, változó határokkal rendelkező irodalmi tájról (*Literaturlandschaft*), ahol a keleti és a nyugati kereszténység találkozik (...).”¹ A földrajzi meghatározáson túl, az elemzés szempontjából lényegesebb észrevétel, hogy Kelet-Közép-Európa egy „köztes” kulturális-művészeti tér is. „Ez a köztesség egyben nyitottság is. Egy virtuális szellemi tér, amely fogalmilag ritkán kap határozott kontúrokat, szellemileg, a művekben, a kultúrában és a kulturális közösségekben (...) azonban létező, munkáló

¹Fried István: *Bolyongás a (kelet-)közép-európai irodalmi labirintusban. Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természet”-rajza*. Budapest, 2014, Lucidus Kiadó, 26. o.

tényező, amely (...) azt a ráismerést érzékelteti, amikor a sajátban megbúvó idegen és az idegenben megbúvó saját tudomásul veszi a maga összetettségét.”²

A tanulmány célja, hogy valamiképp feltárja azt a közös halmazt, melyben találkozik a saját és az idegen, s melyben a Fried István által is említett összetettség problematikája kibontakozik. Krasznahorkai írásainak háttérében gyakran állnak intertextuális utalásrendszerek, a bibliai kultúrkör adja kiterjedtebb vonatkozásrendszerüket. A filozófiai eszmefuttatások, a szereplők bölcséleti beszédei mellett azonban a diktatúra közelsége is erősen érzékelhető. Nem könnyű eldönteni, hogy Krasznahorkai prózavilágában ki az áldozat és ki a bűnös; ki az üldöző és ki az üldözött. A Jó és a Gonosz fogalmára újra és újra rákérdéznek az alkotások, ezáltal „gondolkodásunk alapkategóriái értékelődnek át”³

A *Sátántangó* a magyarországi 1985-ös megjelenését követően, 1990-ben Hans Skirecki fordításában németül is megjelent, és jelentős feltűnést keltett. A nagyobb lapok kritikusai szinte kivétel nélkül foglalkoztak vele. Valamennyien a kelet-európai változásokkal összefüggésben értelmezték a művet. Noha számos jel mutat arra, hogy a *Sátántangó* tere, színhelye valahol Gyula közvetlen szomszédságában keresendő, konkrétan nem lokalizálható, éppoly kevésbé, mint a cselekmény időpontja. Egy azonban bizonyos: ez az elátkozott világ valahol Magyarországon van, és a történet valamikor a 20. században játszódik. „Mintha egy évszámokat elmosó »tejüvegen« át figyelnének a cselekményt”⁴ hangsúlyozza Hellenbart Gyula, a mű egyik kritikusja. Más szóval azt sem tudjuk, hogy 1945 előtt vagy után játszódik-e. Az idő kapcsán egy pillanatra kitérnék – habár nem a német recepcióról van szó – Radnóti Sándor *Megalázottak és megszorítottak* című tanulmányára, melynek szerzője azt fejtegeti, hogy a regényben a *Füles* című lap már létezik – 1957-ben alapították –, a kevert még jóval tíz forint alatt van, s a telepen még nincs tévé, melynek a 70-es évek elejétől legalábbis a kocsmában már működnie kellene a regény aprólékos kidolgozottságának megfelelően.⁵ Haldimann Éva a *Neue Zürcher Zeitung*-ban már 1986-ban, a mű eredeti megjelenése után leszögezte, amit a német kiadó mintegy reklámjaként ismételt meg a borítón: „a regény Kelet-Közép-Európa *hic et nunc*-jának jelképes és hiteles kifejezése.”⁶ A *Frankfurter Rundschau* munkatársa is hasonlóan értelmezte a regényt. Szerinte a történet szereplőinek kudarcba fulladt kitérője a telep sivárságából mind vallási értelemben, mind politikai metaforaként a „nem csak kelet-európai változások” körmozgását, helybenjárását jelképezi.⁷ Ez a *sátántangó* egy olyan csárdás, amelynek koreográfiája nem ismer menekülést. Erre vall a regény

²I. m. 33. o.

³Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*. Pozsony, 1999, Kalligram, 9. o.

⁴Hellenbart Gyula: Mindenütt Magyarország van... (1991). In Keresztury Tibor (szerk.): *Krasznahorkai olvasókönyv*. Budapest, 2002, Széphalom Könyvműhely, 238. o.

⁵Radnóti Sándor: *Megalázottak és megszorítottak* (1985). In Keresztury Tibor 2002, 32. o.

⁶Hellenbart Gyula 1991. In Keresztury Tibor, 2002, 238. o.

⁷Uo.

ciklikus felépítése is. Jogos tehát a Krasznahorkai-művek értelmezésekor oly gyakran előkerülő karkai párhuzam, mely többek között arra az analógiára (is) épül, hogy a karkai világban (akárcsak Krasznahorkaiéban) a bürokrácia és a titkosrendőrség valamilyen szinten a bennlakók korlátoltságára épül. Ebben a szituációban a telep néhány lakója Irimiásba veti utolsó reményét. Ez a „messiás” azonban egy közönséges csaló, így a várva várt csoda elmarad. Irimiás alapvetően be sem csapja a tanítványait. Azok ugyanis örökösen függő és kiszolgáltatott helyzetükben, saját kezdeményezésre képtelenül arra vannak kárhóztatva, hogy egy megváltóra várjanak. Ennek alátámasztásául idézném Irimiást: „Eszük? (...) Ezeknek? Cselédek voltak, és azok is maradnak életük végéig. Ülnek a konyhában, a sarokba szarnak, és néha kinéznek az ablakon, hogy mit csinál a másik. (...) Gyanakodva figyelik egymást, (...) és – várnak. Várnak szívósan és kitartóan, és azt hiszik, egyszerűen becsapták őket.”⁸ Mintha a telepen élők minden tánclépése szükségképpen hibás lépés lenne. Krasznahorkai olyan szerző, aki miközben a ténylegesen létező szocializmus összeomlását annyi kelet-európai társához hasonlóan pesszimizmussal nyugtázza, a történelmet nyilvánvalóan csak mint sorsszerű végzetet, mint negatív istenbizonyítékot tudja fel-fogni. Mintha a megszabadulás az ő tájain mindenkor pusztán csak annyit jelentene, hogy megkönnyebbülten leszakad a régóta készülődő eső, az ereszcatornából pedig akadálytalanul ömlik a víz.

A regény a társadalmi lázadás dokumentuma, csak áttételesen szól a politikai szabadságról, valójában a megváltás problémáját, leginkább annak hiányát tárgyalja – erre tér ki kritikájában⁹ Gregor Dotzauer. A probléma vizsgálata érthető, hiszen Krasznahorkai szereplői valamiféle kilátástalan szenvedésnek adják át magukat, remélve, hogy ezáltal legalább maga a szenvedés eleven marad. Mintha a szenvedés – ez a szükségszerű passió – lenne az egyedüli, ami emlékeztetné ezeket az alakokat arra, hogy még éreznek és élnek, s talán ezt a némileg megnevezhetetlen állapotot, a passzív (negatív) életet is ez tartja fenn. Krasznahorkai nyelvhasználata is megjeleníti a kilátástalanságot. A közvetlen megnyilatkozások többnyire zárójelbe kerülnek, mutatva: a személyiség és a nyelv egyformán védtelenül áll valamilyen megmagyarázhatatlan túlerővel szemben. Krasznahorkai figurái megfoghatatlan elveken rágódnak, emellett pedig hiányolják azt az erőt, amely kijelölné számukra a világtörténelemben elfoglalt helyüket. Minden szétfolyik számukra, életüket semmilyen középpont köré nem tudják szervezni, önazonosságuk szétforgácsolódik. Kiszolgáltatottak a törvénytelen hatalmaknak, és ez nem csak a *Sátántangó* alakjaira igaz. Idéznék a *Kegyelmi viszonyokból*: „Mintha vak erő lökne, haladunk...”,¹⁰ olvasható az *El Bogdanovichtól* című szövegben. Hogyan lázad az egyszerű ember az őt körülvevő merev társadalmi

⁸ Krasznahorkai László: *Sátántangó*. Budapest, 2005, Magvető Kiadó, 48. o.

⁹ Dotzauer, Gregor: Töredékes történet (1990). In Keresztury Tibor 2002, 244. o.

¹⁰ Krasznahorkai László: *Kegyelmi viszonyok. (Halálnovellák)*. Budapest, 2017, Magvető Kiadó, 91. o.

rend ellen, illetve a láthatatlan, ugyanakkor mindent behálózó hatalom ellen? Egyáltalán milyen formái vannak a lázadásnak? S vezet-e valahova a lázadás? Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket problematizál Krasznahorkai László a műveiben.

Az ellenállás melankóliája itthon 1989-ben jelent meg, és szinte nem akadt olyan folyóirat, mely ne közölt volna recenziót a regényről. A honi kritikusok közül kevesen szóltak *Az ellenállás melankóliája* aktualitásáról – jegyzi meg Kardos Péter.¹¹ Más volt aktuális: az MSZMP októberi kongresszusa, a novemberi népszavazás, a berlini fal leomlása, a bársonyos prágai és a véres romániai forradalom. Krasznahorkai akkor épp nem. Kardos ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy a német olvasó ezzel másként van. A könyvet – ha kelet-európai – az egyre lidércesebb aktualitások fényében kezdi el olvasni. A Kárpátok lábánál elterülő nevesincs településre törő regénybeli csőcselék, az ítélet álruhás angyalai, a gyermekbandák és emlékműgyalázások, a megfékezhetetlenül terebélyesedő zürzavar ismerős képeket idéz fel benne. Erről hall, olvas nap nap után a kelet-európai tudósításokban. Idézném Kardos Pétert: „A magyar irodalom e művét a kelet- és közép-európai politikai változás hasonlataként olvashatjuk.”¹² Krasznahorkai előrevetítette a szociális remények gyötrelmes kudarcát. Amikor más örült az új rend eljövetelének, ő már a csőcselékből toborzott, új rendőrséget festette le, az új poszttotalitárius rend kicsinyes rendteremtési buzgalmát: „beindult a TISZTA UDVAR, RENDES HÁZ mozgalom is, s mert már öt nappal a »szörnyű banditizmus« után kinyitottak a boltok, s a polcokon »az árubőség jelei kezdtek megmutatkozni«, a lakosság egy emberként tette a dolgát, s teszi azt még ma is; ha jórészt régi apparátusokkal, de új szellemben... életre keltek a közhivatalok... megint van benzin.”¹³ Ahogy a német olvasó belemerül a könyvbe, ráébred arra, hogy azért mégsem teljesen politikai parabolát olvas. Érdekes megemlíteni Martin Halter kritikáját, mely szerint kardinális kérdés, hogy vajon Krasznahorkai a kelet-európai átalakulásra, az értelmiség csődjére, esetleg az intelligencia kudarcára gondolt-e.¹⁴ *Az ellenállás melankóliájáról* mindenesetre lehámlik a pusztán politikai olvasat rétege. Az olvasatok egymásra rétegződnek, s folyvást le is hámlanak egymásról. A mű szüntelen dinamikában van. Minden viszonylagossá minősül. Vagyis az 1989-es fordulat előtt keletkezett regénynek több olvasata is lehetséges. A német recepcióban leginkább a politikai példázatoság szembeötlő, a totalitárius világban bekövetkező hatalmi váltás természetrajza jelenik meg. A totalitárius állam belső viszonyai egyfajta kettéosztott társadalomban tükröződnek vissza a regényben. Az egyik oldalon a rendőri közeg által fémljelzett nyilvánosság áll, a másikon az elbarikádózott privát szféra található.

¹¹ Kardos Péter: Krasznahorkai Zürichben (1993). In Keresztury 2002, 250. o.

¹² I. m. 252. o.

¹³ Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. [Digitális Irodalmi Akadémia] http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KRASZNAHORKAI/krasznahorkai00014_kv.html

¹⁴ Halter, Martin: Hidegben megvilágosodnak a dolgok (1993). In Keresztury 2002, 265. o.

A regényvilágban harcias asszonyok, részegesek, a hideget pálinkával ellensúlyozó rendőrök és szent bolondok, harmóniát kereső álmodozók, kispolgári lelkek élnek egymás mellett. Szereplőink azonban változatlanul tengetik tovább boldogtalan életüket. Az erőszak kitörése ebben a regényben nem forradalmat jelent, a huligánok távolról sem hősök, hanem csak az apokaliptikus ítélet végrehajtói. Leverésük sem eredményez felszabadulást, ellenben olyan új berendezkedést segít hatalomra, amely a régi szisztéma megismétlése. A minta tehát ismert. Azonban kezdettől fogva nem kevés jel mutat arra, hogy többről van szó, mint pusztán történelmi-politikai példabeszédről. A dél-magyarországi kisváros groteszk módon eltorzult végjáték színterévé válik, amelynek előjelei (a hideg, a szeméttel borított utcák, a patkányok, a kidőlt nyárfa stb.) már a félelmetes cirkuszkocsi megérkezése előtt szorongást keltenek. A kocsiból és az azt benépesítő furcsa figurákból egyszerre árad fizikai és metafizikai fenyegetés. Mindenekelőtt a titokzatos Herceg érdemel közülnök említést. Őt még senki sem látta, azt rebesgetik róla, hogy három szeme van, tíz kilót nyom, ő válik a fékevesztett apokaliptikus pusztítás démoni középpontjává. A várost feldúlják és kifosztják, Pflaumét meggyilkolják. Csakúgy, mint a nyílt utcán üldözött házaspár gyermekét. A halál tehát kimondva, kimondatlanul mindenhol ott van.

Robin Detje legélesebb gondolata a művel kapcsolatban, amikor azt írja: „Már megkezdődött a balkáni háború. Az ellenállás céltalan. Ami visszamarad, csupán rom – és melankólia.”¹⁵ És mintha a regény világa valóban azzal szembesítene minket, hogy valami már a kezdet kezdetén kizökkent a megszokott kerékvágásból. Hol jönnek a vonatok, hol nem, s ha jönnek, nem biztos, hogy elérik rendeltetési helyüket: „Mindez már senkit sem lepett meg igazán, hiszen az uralkodó állapotok természetesen ugyanúgy éreztették hatásukat a vasúti közlekedésben, mint bármi másban: (...) a mindennapi beidegződéseket szétzilálta egy megfégezhetetlenül terebélyesedő zűrzavar (...) amikor már az sem elképzelhetetlen, hogy egyetlen ajtó nem nyílik többé, és a földben a búza befelé nő (...)”¹⁶ A létező szocializmus utolsó stádiumára jellemző atmoszféra az Apokalipszist sejteti meg. Kétségkívül valamilyen végidő ez. Az a két ember pedig, akinek egyedül sikerült a zavargásokból valami tanulságot levonni, a megvilágosodás fénysugarát megpillantani (tudniillik azt, hogy milyen az emberi természet és miért halálos a totalitárius logika), ez a két ember a változások nagy vesztesévé válik. Valuska a bolondokházába kerül, ahol Eszter György naponta kétszer meglátogatja, hogy együtt hallgassanak. A merész ostobaság (a pillanatnyi megvilágosodás) csak rövid ideig működőképes. Martin Halter írja, hogy „olybá tűnik az egész, mintha Kafka, Beckett és Thomas Bernhard ültek volna össze, hogy kiötöljék a hiábavalóság szürreális fantazmagóriáját”.¹⁷ Krasznahorkai a Kafkáéra emlékezte-

¹⁵ Detje, Robin: *Üres az ég* (1993). In Keresztury 2002, 269. o.

¹⁶ Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája*. [Digitális Irodalmi Akadémia] http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KRASZNAHORKAI/krasznahorkai00014_kv.html

¹⁷ Halter, Martin 1993. In Keresztury 2002, 262. o.

tó univerzumot hoz létre. A cselekmény helye és ideje itt sem rögzített konkrétan, a léghör valamennyi jellemet meghatározza, ahogy a kollektív trauma is elnyomja az egyéni felháborodást. A csöcselék alaktalan tömegként marad homályban, s maga a Herceg valójában fantom csak: sem követői nem látják, sem pedig az olvasó nem találkozik vele színről színre.

Krasznahorkai a formát szegezi szembe a megjelenített szörnyűséggel, úgy is mondhatnánk, hogy a formával lázad. Márpedig a forma tudatos alkalmazása – amint azt az 1989-ben elhunyt Danilo Kiš megfogalmazta – különösen jellemző a közép-európai írókra: „A forma mint az élet, a metafizikai kétértelműségek értelmesebbé tételére való törekvés, a forma mint választási lehetőség (...) a forma mint a barbárság okozta pusztulásnak és az ösztön irracionális választásának ellentettje (...)”¹⁸ Ezek a gondolatok Krasznahorkai könyvének tematikai centrumába is elvezetnek. A cirkuszban fellépő Herceg nevezetű kis szörny (akit még senki sem látott) egy vészterhes hatalom ismeretlen és baljóslatú középpontjává válik. Krasznahorkai ezzel mintegy mellékesen minden (totalitárius) hatalom rejtett mechanizmusainak definícióját kínálja. Vagyis minél kevésbé tetten érhető birtokosának személyisége, annál nagyobb ennek a hatalomnak a hatása. És tényleg: a Herceg „bandája” előbb csak dühöng és rombol, bizonytalanra téve az egész várost, míg egy szép napon nyílt lázadásba megy át, tettelegességre és gyilkolásra vetemedve.

Azonban Krasznahorkai nem egyszerűen egy általánosságban vett délkelet-európai közösségbe csábítja olvasóját, sokkal inkább úgy tűnik, univerzális méreteket ölt. Nem kielégítő tehát az az értelmezés, mely szerint a regényben csupán az egykori keleti blokk országokban uralkodó viszonyok sötét paraboláját kellene látni. Krasznahorkai prózája ellenszegül a földrajzi behatárolás kísérletének. Noha a regényben itt-ott található valós időre és földrajzilag tényleg létező helyre történő utalások, ezek a szürrealitás szférájában folytatódnak. A valóság lidérces álomba megy át. Arról az apokaliptikus elvről tudósít, amelyből nincs kiszabadulás.

„Az egyenlőtlenségre, a hierarchiára való ilyenén érzékenység végiggondolt írói demokratizmus”¹⁹ – írja Radnóti Sándor. Valamilyen elemi erejű a részvétről van szó, melynek a szinte kivétel nélkül minden Krasznahorkai-műre kiterjedő esszenciáját Irimiás mondja ki a *Sátántangó* kontextusán belül némi megtévesztő pátosszal: „Mert ebben a képben látnom kellett a mindörökre kisémmizettek nyomorúságát, a szerencsétlenek és kitaszítottak, a tengődők és védtelenek tömegét, s a maguk szuszogásából, horkolásából, nyögéseiből hallanom kellett a parancsoló segélykiáltást is (...)”²⁰ A felszabadulás vágya – csodavárás formájában – valóban a regények létalapja lesz.

¹⁸ Kiš, Danilo: Variációk közép-európai témákra (esszé). Ford. Gállos Orsolya. *Jelenkor*, 1989/1. sz. 42. o.

¹⁹ Radnóti Sándor 1985. In Keresztury 2002, 30. o.

²⁰ Krasznahorkai 2005, 175. o.

És ez a vágy kétségbevonhatatlanul jogos, mivel alapja az emberi méltóság. A művek a szociológiai-történelmi kiindulópontok, a rejtett társadalomábrázolás nélkül nem jutottak volna el világképének ilyen intenzív megformálásáig. Krasznahorkai a méltatlanságot, az ember megcsúfolását a társadalom időn kívüli konkrétumokkal történő megrajzolásával érvényesíti. Az elnémulás, az artikulálatlanság állandósága a történelmet nem a „nagyok”, nem a társadalom látszólagos teremtői felől mutatja meg, hanem valóságos elszenvetői felől. Talán a közép-európaisága is leginkább ebben mutatkozik meg: olyan rendszereket ábrázol, melyeket jelen esetben a magyar és a német olvasó és kritikus is ért, melyeket valahogyan közösen is értünk, s melyek talán nem is szűnnek meg, pusztán átalakulnak. Közös marad tehát a csodavárás, a „közép-európai csodavárás”.

BÁNYAI ÉVA

KANONIZÁLT DADOGÁSTÖRTÉNETEK

Vida Gábor *Ahol az ő lelke*¹ című, 2013-ban megjelent, az első világháborút tematizáló regénye kissé átrendezi a trianoni mitológiát,² s ugyancsak kánonalakító stratégiákat mozgósít a 2017-ben megjelent új Vida-regény, az *Egy dadogás története*,³ amely úgy bővíti az Erdély-re-prezentációk legfrissebb gyűjteményét,⁴ hogy azokkal – közös tematikus, motivikus, nyelvi hálót alkotva – egy új kánonalakító és -formáló irodalmi közeget hoz létre.

A korábban megjelent, az előbbi lábjegyzetben felsorolt kötetekhez hasonlóan műfaji hibriditás jellemzi ezt a prózakötetet is, lehet családregény, kvázi-történelmi regény, korrajz, diktatúratörténet, lokalitásirodalom, memoár, emlékirat, fejlődésregény, énéregény stb. olvasata is. „Szakállas vicc”-kategóriába épp nem sorolható, bár már az elején az arcszőrzethez pozicionálja magát az elbeszélő, s a szakáll, haj meglete visszatérő motívum lesz a későbbiek során, akár rendszerellenálló toposzként is: „De mivel én egyszer megfogadtam, hogy ha Ceaușescu diktatúrája megbukik, szakállt növesztek, nem vághatom le, egy nő miatt sem tenném, nemhogy az apám kedvéért, kétezervalahányban. Hiába magyarázom neki, élete javát a diktatúrában élte, mégsem vágyott szakállra, nőkről pedig soha nem beszélünk, ahogy annyi min-

¹ Vida Gábor: *Ahol az ő lelke*. Budapest, 2013, Magvető.

² A szinte egy időben megjelenő *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben* című Tompa Andrea-regénnyel együtt.

³ Vida Gábor: *Egy dadogás története*. Budapest, 2017, Magvető. A továbbiakban a lábjegyzetekben erre a Vida-regényre utalok.

⁴ Pl. Tompa Andrea: *A hóhér háza*. Pozsony, 2010, Kalligram; Tompa Andrea: *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben*. Budapest, 2014, Libri; Tompa Andrea: *Omerta. Hallgatások könyve*. Budapest, 2017, Jelenkor; Láng Zsolt: *Bestiárium Transylvaniae IV. A föld állatai*. Pozsony, 2011, Kalligram; Papp Sándor Zsigmond: *Semmi kis életek*. Budapest, 2011, Libri; Bodor Ádám: *Verhovina madarai*. Budapest, 2011, Magvető; Szabó Róbert Csaba: *Temetés este tízkor*. Csikszereda, 2011, Bookart; Szabó Róbert Csaba: *Alakváltók*. Budapest, 2016, Libri; Dragomán György: *A fehér király*. Budapest, 2005, Magvető; Dragomán György: *Máglya*. Budapest, 2014, Magvető; Demény Péter: *Visszaforgatás*. Kolozsvár, 2006, Koinónia stb.

den másról sem.”⁵ Túlzás lenne azt állítani, hogy ebbe a mondatba sűrítendő a regény „alaptézise”, hiszen egy ilyen hibrid műfajú, többretegzettségű regény esetében nem is lehet ezt tételezni, de bizonyos markerek kijelölhetők, amelyek mentén értelmezhető Vida dadogás-története: „Ceaușescu”, „diktatúra”, „szakáll”, „nő miatt”, „apám kedve”, „kétezervalahányban”, „hiába magyarázni”, „nem beszélni”, „másról se”...

Az elhallgatás, nem beszélés több kortárs regény alapalakzata, a Vida-regény is sokszor tematizálja, ugyanakkor erős az elbeszélés kitergetés-jellege is. Ez nemcsak a családtörténet tabutörténeteire vonatkozik (lásd pl.: „Ha csak a székely atyafiság volna a család, akik azt gondolják, hogy békében és szeretetben élnek a maguk szerény, csendes, istenfélő életét, közben keresztbe-kasul gyűlölik egymást, és minden kérdésre, megszólalásra felfeslik valamilyen elhallgatott vagy éppen elhazudott valóságdarab, és a rá- vagy visszakérdezőt atyai pofon vagy anyai átok fenyegeti”⁶), hanem az írás, alkotás folyamatára is: Vida regénye abban tér el (legfőképp) a korábban megjelent Erdély-regényektől, hogy bevallja a bevallhatatlant: úgy hoz létre egy újabb Erdély-regényt, hogy közben a hiányát konstruálja meg.

Az egyes szám első személyű, vállaltan önelbeszélő narrátor megadja az általa korábban és hosszasan tervezett regény színopszisztát, de jelzi az okokat is, amelyek miatt nem tudja megírni: „A Nagy Erdély-regényt most nem tudom megírni, mert valami egészen más jár az eszemben, egy vagy több lépcsőfokkal mélyebben.”⁷ Vida is folytatja a Bodor Ádám által elkezdett mítosztalanítást: „Különben Erdély ma már egy kisregény csupán, zsugorodik, és unja mindenki, elege van belőle, fárasztó, lerágott csont, és miközben a múltra meg a hagyományokra épülő jövőt firtatjuk, mindenki elfelé tart. Száz éve már nincs itt magyar jövő, régebben sem volt talán, csak úgy tűnt, már be se kell ismerni, ezen is túl vagyunk, bár éppen arról írok, hogy nem akarok ilyen egyszerűen túl lenni rajta.”⁸ Akár új (al)műfajként is definiálható a kudarcbevalló narratíva,⁹ másrészt mégiscsak újra és átírja Vida is Transzilvániát, a saját családtörténetének metszete a megírhatatlan nagytörténet halmazának része lesz.

A legújabb prózalétrehozási törekvések arra is irányulnak, hogy az írók (akár önterapeutikus jelleggel írt) ki- és elbeszélhetetlen magán- és családtörténetei formába rendeződjenek, az elbeszélés általi rend(szer) hangot adjon az elhallgatott, tabusított történeteknek. „Ha csak a székely atyafiság volna, az is bőven sok, bár meglehetősen attraktív anyag, hiszen a magunkról alkotott kép és a valóság annyira nem fedi egy-

⁵ Vida 7. o.

⁶ Vida 72. o.

⁷ Vida 26. o.

⁸ Vida 26–27. o.

⁹ Tompa Andrea utólag bevallotta, hogy az *Omerta* című regénye egyik tervezett elbeszélője egy ló lett volna, az *Annuska könyvéből* ismert Pujó, de az írás folyamán nem tudott mit kezdeni a nonhumán szereplővel és inkább ejtette ezt a szálát. Lásd Tompa Andrea: *Írás közben sokkal boldogabb minden*. Rostás Eni interjúja. https://konyves.blog.hu/2018/06/29/tompa_andrea_iras_kozben_sokkal_boldogabb_minden [Letöltés ideje: 2019. szeptember 30.]

mást, hogy ebben a tündéri neurózisban egy jó regényíró élete végéig tobzódhat.”¹⁰ A kiüresedett „Erdély: tündér-kert” metafora a térségi neurózist hozza előtérbe, az önáltatás és a „valóság” eltolásának a téziseit, a képzelt, idillikus Erdély-önkép és a nyers való közötti diszkrepanciát. „Itt van a nagyregény, csak le kell írni, szépen, ügyesen, bőbeszédűen kellene strukturálni az egészet: zordon atya, kitett gyermek, vallási téboly, Trianon, Észak-Erdély, Ceaușescu, magyarok, székelyek, románok és hazugság mindenütt, ami mögött nem az igazság van, nem is több vagy elágazó igazságok, hanem életek, férfiak és nők, sok szenvedés, kevés szex, sok alkohol, vagy legyen sok szex sok alkohollal, a vérfertőző kapcsolat már nem divat, vagy nem probléma, hát akkor pedofil mizé, arra van kereslet ma, legitimálni még nem kell, de közelíteni lehet hozzá, egy kis pszeudotájszólással, legyen erdélyi gasztró még benne, őstermészet, borvíz és medveszar.”¹¹ A Vida-regény tematizálja – bőséges és célzott iróniával – azokat a bejáratott, kanonizált, elcsépelet, elvárt toposzokat, amelyek mentén szerencsére nem íródik meg egy újabb Erdély-narratíva (de igény lenne rá).

A regény egyik kiemelt tétje a régió transzkulturális vonatkozásainak megképzése, amely egyaránt érvényes a térség etnikai viszonyaira, de a szűkebb-tágabb régió – korábbi regényekben csak érintőlegesen tárgyalt – belső tagoltóságának a sokirányú viszonyrendszerére is. „Ez a *csak-magyar* Erdély mindig is hamis volt, száz év transzilván irodalomból alig derül ki, hogy itt románok, németek, zsidók, örmények, cigányok is éltek, élnek. Mi csak attól kapjuk fel a fejünket, ha a magyarokról valaki megfélelkezik, vagy olyasmit talál mondani, ami nem egyezik az elvárásainkkal.”¹² A mítoszok lebontásához hozzátartozik egy többes szám első személyű perspektíva, egy MI, ami egyúttal a kollektív félrebeszélésre és elvárásrendszerre is utal. A regény az ún. összerdélyi wassalbert-mítosz újralebontását képezi meg, a lassan kanonizáló tényezőként számon tartható mítosztalanítás hagyományosulása zajlik: a Bodor Ádám által elkezdett folyamat kiteljesítése válik láthatóvá, olvashatóvá az utóbbi évek Erdély-rekonstrukciói révén, egy olyan diskurzus váltotta a nemzetmentés, nyelv-megőrzés képviselői szerepét, amely a hagyományeltörlés révén válik kanonizálttá. A homogén, etnocentrikus beszédmódot a plurális, a köztesség érvényességét és a határidentitás meglétét állító narratíva váltja fel.

A korábban lábjegyzetben felsorolt (és általam már jórészt értelmezett) regények kiemelt attribútuma a köztesség, a transzkulturális lét- és látásmód, a másság/idegenség szövegalkotó és prózálétrehozó képessége. Az új Vida-regényben egy újfajta másság-idegenség jelenségre hívnám fel a figyelmet: a Vida-féle *belső másság* megformálására, amely elsősorban az apa figurájához kötődik: a kisjenői, partiumi elkülönülést hordozza védjegyként, elkülönítendő az erdélyiektől és főleg a székelyektől. Korábbi szövegolvasatokban is értelmezésgeneráló szerepe volt a geopoétikai olva-

¹⁰ Vida 72. o.

¹¹ Vida 72–73. o.

¹² Vida 27. o.

sásmódnak, amely elsősorban a geokulturális tapasztalat eltérő megértésmódjában érezteti a hatását: a prózát alkotó különböző nyelvi és tárgyi attribútumok használata miatt elkülönülő, helyhez kötött narratívák és értelmezések jönnek létre. Vagyis más-ként értelmezik azok, akik belül-, és mások, akik kívül vannak a kulturális nyelvhatárokon.¹³ A kötet a rituális koherenciáról a textuális koherenciára való átmenetet¹⁴ is példázza, olyan nyelvi és nem nyelvi dokumentumok tárháza, amely azt a kultúrát tárja fel és írja le, amelyben létrejött.¹⁵

Az új Vida-regény esetében – hogy egy általa használt metaforával éljek – elcsúszik a csavarment, megfutott menetű csavar lesz: „Bonyolítja némileg a helyzetet, hogy apám súlyosan magyar, nem is érti, hogy lehet valaki más, egyáltalán mi az. A románokat, a németeket, a cigányokat úgy-ahogy érti, az erdélyieket nem, a széke-lyekre meg csak legyint, neki az történelem vagy félreértés.”¹⁶ Egyébként minden a megszokott diskurzus szerint értelmeződik: „magyarok vagyunk, mindenki gyanús, aki tőlünk különbözik. A románok barmok, a németek zsugoriak, a Bánátban akkor még a svábokról szól az etnikai vicc, zsidók már nincsenek, örmények pedig *A Musza Dagh negyven napjában*, de azt akkor még csak anyám olvasta.”¹⁷

Tehát a korábban bejáratott, elkülönítő etnikumértelmezés rétegeire bomlik, létrejön egy, illetve több újabb kategória, amely kérdésessé teszi a korábbi „közös tapasztalaton” nyugvó narratívát. Az elbeszélő apja „Egész életében Romániában élt, sosem érezte vagy tartotta magát erdélyinek, bár volt kolozsvári egyetemista, és nem érti, miért mondják őt a nyolcvanas évektől erdélyinek a magyarok, pedig ő ágyai vagy kisjenői – aradi, a gyengébbek kedvéért. Ugyanazt a nyelvjárást beszéli, mint a határ túoldalán a magyarok, bár a kiejtésén csiszolt az iskola meg az egyetem, románul is úgy beszél, azzal az akcentussal, mint a gyulai románok, azt tanulta gyerekkorában, akkor még az volt a környéken a román nyelv uralkodó tájszólása.”¹⁸ Az erdélyiség (s ezáltal a magyarság) meghatározhatatlansága, körülírhatatlansága, köztessége is egy újabb problémakérdést vet fel, a sokat tárgyalt „KI/MI a magyar” kérdéskör újabb narratívák beindítását vonja maga után. A regénybeli apa számára az önértelmező

¹³ Egy adott irodalmi szöveget „Másként olvasnak azok, akik *kommunikatív* emlékezettel rendelkeznek a szöveg által befogott tér-időről, ezen idő egy részéről legalább, s akiben mindegyik név, fogalom, tárgyforma egy múltbeli, belső világszegmentumot nyit meg, akik saját történetüket, saját egykori kérdéseiket olvashatják bele. És merőben másként értik azok, akik biografikus emlékezet hiányában olvasnak, és újkeletű kérdéseik az olvasás idejében fogannak.” (Kiemelés az eredetiben.) Faragó Kornélia: Geo-anarchikus tériesség, néma történelem. In Bányai Éva – Szonda Szabolcs (szerk.): *Idő(m)értékek, kontextusok. Írások Molnár Szabolcs 65. születésnapjára*. Bukarest–Sepsiszentgyörgy, 2008, RHT Kiadó, 42. o.

¹⁴ Assman, Jan: *A kulturális emlékezet*. Budapest, 1999, Atlantisz Könyvkiadó, 89. o.

¹⁵ Vö. Faragó Kornélia: Térirányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben. *Újvidék*, 2001, Forum Könyvkiadó, 7. o.

¹⁶ Vida 9–10. o.

¹⁷ Vida 58. o.

¹⁸ Vida 10. o.

felfedezés a narrátori értelmezésben ironikusan, a mai társadalmi/politikai közállapotokra vonatkoztatva kitágul: „Erdély pedig egy kiábrándító világ a számára, mint a legtöbb magyar turistának, miután lekopik a szemüvegről a csillagösvény pora, és látni engedi magát a valóság.”¹⁹

Tompa Andrea korábban idézett regénye is tematizálja a centrum és periféria viszonyát, a *Fejtől s lábtól* múlt század eleji diskurzusában az ország „második legnagyobb” városaként tételeződik Kolozsvár, amely a „második legnagyobb” egyetemmel rendelkezik, kisközség stb. jelzõt kap, Kolozsvár minor szerepe Budapesthez képest, Budapest meg Bécshez képest formálódik meg a prózaszövegben. Tehát minden szűkebb-tágabb régióban van egy belső tagoltság, belső hierarchia, legtöbbször a partiumi „részek” (kényszerű ismétlés!) többször visszatérő kulturális-gazdasági-társadalmi stb. frusztrációja Kolozsvárhoz viszonyítva kap diszkurzív szerepet. Az apa partiumi felsőbbrendűségtudattal nézi le és ítéli el a székely, tehát az idegenbe (Arad környékére) szakadt feleségének a familiáját, akik a székelységben is egy újabb kisebbséget alkotnak az eltérő hitük és annak gyakorlása révén: „A baróti atyafiság vallásos szárnyáról az apám ítélete lesújtó, mert attól a primitív vallásosságtól, amit a barótiak művelnek és hirdetnek, attól az álszent, képmutató, erőszakos bigottériától, aminek a székely nagyapám a pátriárkája, neki mindig felfordul a gyomra.”²⁰

Egy olyan Erdély-rekonstrukció képződik meg Vida *Dadogás*-könyve révén, amely a külső-belső elkülönböződések, a mi/ki a magyar (vagy minden más) szociálantropológiai vonatkozásokat a nyelvi megformáltságban testesíti meg, az elhallgatás ellen az elbeszéléssel lép fel, a dadogásban a DE teste kap formát.

Ez a tagadó szócska, a DE foglalja keretbe a regényt, ezzel kezdődik és ezzel zárul: „DE-vel nem kezdünk mondatot, nyilatkoztatta ki apám, én pedig azonnal rávágtam: de. Visszatérő jelenet ez [...]”²¹ és valóban visszatérő, ahogy Vida létértelmezését adja az apjával kapcsolatos viszonyának. A korábbi Vida-könyvben, az *Ahol az ő lelke* című regényben volt ugyan egy erős apafigura, aki a megbízhatatlannak tartott, magát az életnek és élvezeteknek átadó anyától a messzi Kárpátokba viszi felnevelni a fiát, hogy az később ne tartson vele álmai Amerikájába, hanem a háború elől szökve Afrikában kerüljön ilyen-olyan kalandokba. A fiúk részéről a legtöbb esetben ez a DE az apához való hozzáállás, még akkor is, ha a *Dadogás*ban, ebben a legerősebbnek tűnő önéletrajzi regényben jelzi az elbeszélő, hogy: „annyira nem vagyunk jóban, hogy a mondatait, kijelentéseit elemezzem”²², noha: „Amikor az apám által kipécézett mondatot írtam, prózai művek elismert szerzője voltam, erdélyi magyar író, afféle szökött magyartanár, bár én fogalmazást író gyerekekkel iskolában nem foglal-

¹⁹ Uo.

²⁰ Vida 58. o.

²¹ Vida 5. o.

²² Uo.

koztam.”²³ Az apafigurát a hiány alakzata tölti ki: az apa az, aki csak úgy „van”, akire nem lehet számítani, aki nem látja a fiát, vagy ha igen, akkor jobb lett volna, ha mégsem. Csak a külsőségekkel törődik (az elején jelzett haj, szakáll megléte vagy nemléte), nincs releváns kommunikáció közöttük felnőtt korban sem, de gyerekként még kevésbé érezte a narrátor az apa jelenlétét, jórészt azért is, mert még kisgyerekként a nagyszülőkhöz adták a neveléstől eltántorodó szülők. Az apa egy elbaltázott figura, aki nem ért semmihez, „egy szeget se tud rendesen beverni, férfiak között ez és a megfutott menetű csavar olyan blamázs, mint focikapusnak a kötény”²⁴, de mégis mindenhez ért, jobban, mint bárki.

A megértés távol, egy foszlott, csesztonsapkás, mindent csak „tajkoló” apakép van, a hiány végérvényesen betöltetlen marad, a felnőtté válás korában, aztán az egész élet végigkísérően csak a kényszerű dadogás marad az egyedüli nyelv – a diktatúráról, az azt le- és megképző társadalomról. Az általam unalomig menően ismételt, a tér viszonyteremtő és a viszonyok teresülésére vonatkozó Merleau-Ponty gondolat a Vida-regénynek is szövegkonstruáló attribútuma: makro- és mikroszinten, a társadalmi/politikai közegről és a családról, az emberi viszonyokról is csak dadogásban lehet beszélni.

Vida (is) folyamatosan reflektál az emlékezés folyamatára. Azok a kortárs írók, akik az erdélyi/romániai rendszerváltás, fordulat, a ‘89-es események, a totalitarizmus történeteinek le- és megképezésére vállalkoztak, mindannyian „történészekké”, történetírókká is váltak. „Az emlékezet kötelessége mindenkit önmaga történészévé tesz” – írja Pierre Nora,²⁵ szinte kötelező, mulaszthatatlan és pótolhatatlan feladattá vált az emlékezet helyeinek képzése, kutatása, az archiválás kényszere, a nyomok rögzítése, a muzealizáció, a múlt teresülése és a viszonyok közegének körülhatárolása. Az egyéni kényszeren túl közösségi kötelezettség is, ezért a korábban lábjegyzetben felsorolt prózaművek jó része az egyéni és családtörténeti réteg mellett a romániai/erdélyi köz- és magándiskurzusoknak, a kollektív és a privát emlékezet irodalmi-fikciós konstrukciói is.

Az emlékezet és felejtés szoros kölcsönhatásában mutatkozik meg a történelem, az emlékezetre és a történelemre egyaránt jellemző narratív struktúra bevonásával írhatók le a múlt eseményei másként, más álláspontból és más perspektívából.²⁶ A Vida-könyvben megszólaló hang csak egy a lehetséges sok közül, erre többször is reflektál, mintegy megerősítve a ricoeuri nézetet, miszerint nem egy igazság van, hanem nézőpont, kultúra, hely és idő által determinált szubjektív igazságok. „És én hiába írok le mindent pontosan úgy, ahogy történt, vagy ahogy legjobb tudásom sze-

²³ Vida 6. o.

²⁴ Vida 13. o.

²⁵ Nora, Pierre: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. Ford. K. Horváth Zsolt. *Múlt és Jövő*, 2003/4. sz. 3. o.

²⁶ Vö. Ricoeur, Paul: Emlékezet – felejtés – történelem. In N. Kovács Tímea (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest, 1999, Kijárat Kiadó, 51–67. o.

rint megesett, mert azonnal fikció lesz belőle, kitaláció, ami újabbakat vonz magához, mindig a mondhatóság mentén haladok a történet vége felé, ami lehet, hogy az igazság, de ki tudja ezt most megígérni?”²⁷

Lejeune a szerző, az elbeszélő és a szereplő azonosságában jelöli ki az önéletírás műfaji ismértét,²⁸ amely leírásnak sok szinten megfelel Vida Gábor könyve is. „Akkor most engem fogunk megírni, mondtam 2015 márciusában, amikor egy regény első fejezeteit félretettem, és hirtelen megkönnyebbültem, mint aki levetett egy kényelmentlen szerepet.”²⁹ A végül elvetett Erdély-regény helyett Vida egy énregényt ír meg önmagával („engem fogunk megírni”), az írás(folyamat)³⁰ is ugyanúgy ironikusan és önironikusan reflektált lesz, mint a névadás is: „eredetileg az én nevem is Zoltán lett volna, de szóltak anyámnak, hogy Ágyán minden cigány gyerek Zolti, hát ezért lettem Gábor...”³¹

Önéleti narratívaként, identitást, arcot megkonstruáló szöveggént is olvasható, a különböző események leírásakor, felelevenítésekor egy fiú, majd férfi arca, életei, identitásai megalkotására kerül sor. Egy férfié, aki élete különböző, önmaga által kiemelt eseményeinek felelevenítésével önmaga arcát, identitását is igyekszik megteremtteni és ezáltal megérteni, a Paul de Man-i önéletírás alapjai szerint, „azt képzeljük, hogy az élet úgy hozza létre (*produces*) az önéletrajzot, ahogy egy tett a maga következményeit, de nem volna-e éppoly jogos azt feltételezni, hogy talán az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, és hogy bármit is tesz az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmi vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg?”³² De Man az önéletrajzban a nyelv által megteremtett arcot, identitást akarja megragadni: az önéletírás az arc- és identitásteremtés gesztusával íródik, az események elbeszélésé alakulásával az élet- és eseménysor olyan nyelvbe rendeződik, amely által olvashatóvá, megérthetővé válik. „A korábban kezdett emlékirat szövegét elszórtam, pedig most fontos lenne, tulajdonképpen azt folytatom, mert rengeteg kacskaringó után rájöttem, hogy mindig magamról írok. Ezt mintha kezdetben egészen pontosan tudtam volna, bár néha sikerült kellemes vagy kedélyes távolságra kerülni magamtól, aztán kiderült, hogy mégsem. Nyomasztó közelség lettem, fárasztó hasonlóság, ismétlés, mánia, mert mindig betüremkedik az önmagam, akivel nem szeretek együtt lenni, és már annyi apró dologra nem em-

²⁷ Vida 33. o.

²⁸ Lejeune, Philippe: *Önéletírás, élettörténet, napló*. Budapest, 2003, L'Harmattan Kiadó.

²⁹ Vida 22. o.

³⁰ „A regény is egészen másról szól, mert nem én írom, hanem írja magát, nem érdeklí a gondosan elkészített vázlat, csak akkor még nem értem, hogy a próza miért viselkedik úgy, mint egy szeszélyes folyó, nem tudom, hogy a nyelv tulajdonképpen egy hatalmas élőlény, de érzem.” Vida 21. o.

³¹ Vida 88. o.

³² de Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 1997/2–3. sz. 94. o.

lékszem pontosan, annyit meséltem, fabuláltam, hozzáírtam és hallgattam el, hogy magamban is kételkedem.”³³

Paul de Man az önéletírás terapeutikus jellegét is állítja, az öngyógyítás és az újra-teremtődés szövegeként, ugyanakkor az önteremtés és önmegértés egy lezárhatatlan és beteljesülhetetlen folyamat. A visszaemlékező elbeszélő saját traumáit is igyekszik kibeszélni, miként az összes, hasonló tematikájú, korábban felsorolt regény elbeszélője, mint ahogy mindegyik regény valamiképp traumatörténet is, a kollektív emlékezet és kollektív trauma olyan nyomokat hagyott a társadalomban és az azt képező egyedekben, ami további traumákat generál. A nyolcvanas évek diktatúra-időszaka ekképp érzékelhető: „Ez valami más volt, sötét, hideg és nedves, ízre savanyú, mint az ezüstnyelű késnek a pengéje, amiről tudom, hogy nikkelezett, ha megérinti az ajkamat, nem vág el, de érzem a kibuggyanni kész vér lüktetését a nyálkahártya alatt. Kollektív félelem volt, ami alól az ember nem tudja kivonni magát, mert ez a félelem abból él és abból táplálkozik, amit nem tudunk egymásnak őszintén elmesélni, hogy igenis félünk. Én félek. Abban a pillanatban, amikor ezt magamnak sikerült beismernem, már nem is féltem igazán.”³⁴

A félelem tehát valamilyen szinten, a kimondás, beismerés révén képes megszűnni, de valahol a mélyben, a pórusokba beivódva végigkíséri a diktatúrát a saját bőrén megélt személyeket, miként a többi trauma és az ebből fakadó függőség is. A tabuk megtöréséhez, a vállalhatatlan eldadogásához hozzátartozik az elbeszélő felmenőinek és saját alkoholizmusának a kitergetése is, az alkoholizmus mint a nyomorba döntő és ott tartó tartó tényező Erdélyt magában foglaló rettenetes, mitizált alkoholizálás rémuralmaként is tételeződik.

Nem mellékes a regény azon rétege sem, amely az elbeszélőnek az irodalomhoz, a kánonokhoz való viszonyát teresíti. A mindent felforgató Szilágyi Domokos-kötet antikváriumbeli rátalálása az olvasáshoz való hozzáállást is átfordítja, a későbbi ön-reflexiók a mindenben való kettősséget, a köztességet emelik ki: „olyan büszkeség és nyugalom volt bennem, mint amikor megpillantom a Csonkatornyot, mert ott van Szalonta, ott lakott Arany János. Azóta se értem, hogy ha el kell magyaráznom magamat, miért nem ezt mondom: ha felmentem a padlásra gyerekkoromban, tiszta időben egyszerre látszott a Csonkatorony és a világsi vár. Naturam furca expellas...”³⁵ A kulturális megalapozás, a látható többlet és a 1849-es forradalom leverésének a helyszínei egyaránt képezik az elbeszélő saját kánonját, mint ahogyan a kulturális, szociális beágyazódása is kettős: a nagyapák világát is ekképp írták meg az irodalomban: „Hogy az egyiknek a világát Móricz Zsigmond írta meg pontosan, a másikét Tamási Áron, nem okoz gondot, ezek a paraszti világok egy mezőt alkotnak, és ká-

³³ Vida 22. o.

³⁴ Vida 371. o.

³⁵ Vida 97. o.

romlásnak hat, de sajnos igaz, hogy az alkoholizmus és a vallási megszállottság egy tőről fakad, ugyanannak a dolognak a két arca.”³⁶

Az apa a fia irodalmi beágyazódottságával sem tud mit kezdeni, a tévében látva a szakállát kifogásolja: „Én viszont engedetlen vagyok, szófogadatlan, ilyen a természetem, mondja. Ülök nyakkendő nélkül és szakállasan egy irodalmi rendezvényen Markó Béla mellett, ő nagy ember, én kicsi vagyok, ő gazdag, én szegény, ő a Fejedelem, én csak egy író vagyok, ezt mutatja a tévé a szüleimnek a kortárs erdélyi magyar irodalomból. De azért jó, hogy komoly és disztिंगvált emberek társaságában látnak, meg is kérdezi apám egyszer, hogy ez az Esterházy Péter rokona-e annak a valamikor focistának?”³⁷ A szülők, mint ahogy sok esetben a társadalom, a szűkebb-tágabb közeg sem tud mit kezdeni az íróssággal, de az elbeszélő is nehezen avatja be magát a kanonizált irodalmi világba, jóllehet már a nyolcvanas évek közepén eldöntötte, hogy író lesz, a kényszerű (nyelvi) dadogás leküzdésére tett kísérletek eredménye kanonizálttá vált: „A fél életművem már a polcon. És ha valaki megkérdezné, hogy ennyi az egész, akkor azt mondhatnám, igen. De.”³⁸

³⁶ Vida 105. o.

³⁷ Vida 19. o.

³⁸ Vida 373. o.

FÖLDES GYÖRGYI

SHOW. KLASSZIKUS ÉS MODERN EURÓPAI MINTÁK BORBÉLY SZILÁRD DRÁMÁIBAN¹

Borbély Szilárd drámakötetében,² a *Szemünk előtt vonulnak elben*³ a vallási hagyományokhoz kapcsolódó műfajoknak és az antik drámahagyománynak a modern európai drámai és színházi törekvésekkel való ötvözésével kísérletezik, ezeket próbálja egybehangolni. Az eredményt leírhatjuk műfaji mozaikszerűséggel, sokszoros történeti rétegzettséggel, ugyanakkor mégiscsak jellemzi valamiféle organikus összeérett-ség is, s az sem kérdéses, hogy úgy épül be a variábilis európai (nyugat-európai és kelet-közép-európai) kánonba, hogy önmagában is – mintegy modellként – felmutatja annak sokszínűségét.

Az *Olaszliszkai*⁴ a görög sorstragédiák kifordítása (a szerző megfogalmazása szerint sorstalandróma), melybe közben beékelődnek a pézsachi Haggáda történetei. Az *Akár akárki*⁵ a 15. századi moralitásjáték egy újabb modern (ellen)verziója, egyesítve a haláltánc elemeivel és a Brecht-féle színház elemeivel (Borbély ámorálisának nevezi). A *Szemünk előtt vonulnak el*⁶ „teológiai-politikai revü”, cirkuszi elemekkel, barokkos élőkép-flashekkal és az abszurd darabokra jellemző dialógustechnikával, az *Istenasszony Debreczen*⁷ pedig Kazinczy emlékiratai alapján megírt „theátrumi bohózkodás”, vásári komédia. (Ez utóbbi darabról ebben az előadásban most nem lesz szó, mert a többenél kevésbé mozgatja meg a kelet-közép-európai és a nyugat-európai műfaji kánont.)

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült.

² Jelen írás előzménye: Földes Györgyi: Műfaji kavalkádban vonulnak el. *Beszélő*, 2011/9. sz. 55–60. o.

³ Borbély Szilárd: *Szemünk előtt vonulnak el (drámák)*. Budapest, 2011, Palatinus.

⁴ Borbély Szilárd: Az Olaszliszkai. In Borbély 2011, 5–50. o.

⁵ Borbély Szilárd: Akár Akárki. Borbély 2011, 51–177. o.

⁶ Borbély Szilárd: *Szemünk előtt vonulnak el*. Borbély 2011, 179–242. o.

⁷ Borbély Szilárd: *Istenasszony Debreczen*. Borbély 2011, 243–340. o.

Olaszliszka szőlősein kívül sokáig csodarabbijairól volt leginkább nevezetes (a 19. századi hászid cádikról, reb Herseléről, és a már 20. században élt Friedländer Hermanról), aztán a 2006-os lincselés azok számára is ismertté tette a nevét, akik még nem hallottak erről a hegyaljai településről. A drámában tematikailag egy újsághírből indulunk tehát, ám például a műfaji meghatározás („sorstalandráma”) a sorsdráma műfaját mozgósítja, azt visszájára fordítva. Formailag illeszkedik hozzá, mert bír az eredeti, ógörög változat egyes jellegzetességeivel (legfontosabb a kar jelenléte és rezonőr funkciója), ám főszereplője, a kislányai szeme láttára megölt tanár – aki névtelen, s megjelölése is ennyi: „Áldozat” – már csak mai emberként is szükségszerűen magában hordozza sorstalanságát: senki nem lehet a sorsával teljesen tisztában, az abszurdításba átcúszott világ kiszámíthatatlansága folytán eleve is sorstalanságra ítéli a pusztán „bioprogramként” élő embert, akinek kiüresedett élete számok ígézetében, bűnügyi hírek, reklámok kevéssé reflektált befogadásával s céltalan járkálással telik. Itt azonban már egy dramaturgiai problémához érkezünk, a főszereplő ugyanis idealizmusa folytán mégis kissé kilóg az átlagemberek közül, s emiatt nehéz eldönteni, gerincességét igyekszik őrizni, vagy egyszerűen csak vak; hogy csodáljuk ezt az erkölcsiséget, vagy végérvényesen múzeumi tárlóba való, mumifikálódott csodalényként tekintünk a férfitra. Mindkét álláspont alátámasztására lehetnek érveink. Az egyikhez utalhatunk a többször is megidézett Jób-történetre, aki minden megpróbáltatása ellenére, elszántan megmarad Isten tiszteleténél, s nem hagyja magát megkísérteni a Sátán által. Másrészt viszont ott vannak a főhősnél bizonyos értelemben sokkal tisztábban látó, alig tizennégy éves lánya replikái, az újságírók kara által levont konzekvenciák, s a már megemlített műfaji megjelölés: ezek viszont azt a feltevést erősítik bennünk, hogy a főszereplő nem világos akarattal megy elébe a sorsának, annak lényegét nem látja, képtelen számot vetni a hagyományos etika és értékrend – sőt logika – felszámolásával. (Ekképpen a sorstalanság szó két irányból – a szereplő beállítódása és a világ alapminősége felől – is megközelíthető lenne, akárcsak Kertész Imre regényének esetében. A kegyetlen gyilkosság ekképpen nem több pusztán „bal-esetnél”, mint azt a megfelelő felvonás címe is mutatja.) A lét abszurditását bizonyítja a tettesek magatartása is, akiket – féktelen brutalitásuk mellett – leginkább a felelősségükkel, bűnükkel való számvetés teljes hiánya, s legfőképp irracionalitásuk jellemmez. Előbbire példa a már említett, dokumentumstátuszú levél és a vádban szereplő „lincselés” szóért való kártérítés követelése, utóbbira a helyszínelésen elhangzott, a teljes értelemnélküliséget felmutató párbeszéd, amelyek mindegyike a nyelv semmiért garanciát nem vállaló voltáig visz el.

Ehhez képest viszont mintha mégis lenne feloldás, de aztán még sincs: sokszoros csavar ez, vagy még inkább, a levonható tanulság árnyalása? Mert most jutottunk el a mű másik, első pillantásra kicsit szervesetlenül érintkező rétegéhez, a zsidó valláshoz kapcsolódó többféle forrásból táplálkozó utaláshoz, idézethez, tradícióhoz: a bibliai Jób-történethez, a pészachi Haggáda láncolatos gödölye-meséjéhez (ahol a gödölyét felfalja a macska, a macskát széjjelszagatja a véreb, azt megveri a furkósbot, s így

tovább, mígnem el nem jutunk a „mindennél erősebb” Isten szintjéig), a híres lizskai cádik által elmondott anekdotához, és az ő sírját megtekinteni szándékozó Idegen olaszliszkai látogatásához. (A darab egyik forrásául szolgáló Haggada műfaji összetettsége egyébként meg is előlegezi a dráma ilyen jellegű sokszínűségét, amennyiben többféle műfajú szöveget, szerkezeti elemet vegyít: narratív részeket, áldásokat, imákat, zsoltárokat, verseket, meséket, kommentárokat, dalokat.) A források közös interpretációja, kontextusba beilleszthetősége mintha három alapvető irányba mutatna: egyfelől a zsidó és a keresztény vallás összeegyeztethetősége felé, aztán az „Isten mindennél hatalmasabb”-elv irányába (ami sugallhatja egyfelől a sors elfogadását, de – főleg a gödölye-mesére gondolva – a büntetés szükségszerű bekövetkeztetését is), harmadrészt pedig a zsidó vallásosságnak a hagyományon s az ennek továbbélését biztosító emlékezésen alapuló volta felé („emlékezni muszáj”, „emlékezzünk, hogy mond hassuk együtt, Ámén”,⁸ mondja a kar). Csakhogy az emlékezetet meg az elbeszélés őrzi, a tényeket átíró nyelv, és természetesen alakítja a felejtés is: így lesz az emlékezet által igaz a hamis, megtörténtté a soha meg nem történt, s erre már az Isten mindentudása sincs kihatással. A kar lezáró szavai szerint „Isten előtt nincs Áldozat. / Nincs Gyilkos önmagában, / csak a többiek, testvérek, / barátok, rokonok között. / Minden tett, a jó meg a rossz is / az emlékezet által marad fenn, / és kapja meg azt, / hogy mi a jó, mi a rossz éppen. / Csak a fájdalom marad, / ami lerakódik a csontba / keményen...”⁹ A darab komplex szerkezetű, s különálló részei – amelyek közül némelyiket dalként és tánccal szokás előadni – valójában előrevezetnek ahhoz a modern revüműfajhoz, amely a kötet két belső (második és harmadik) darabját jellemzi; viszont érdekes módon már a múlt felől erre predestinálta a darabot a Haggada felépíthetősége is, mármint hogy dalokat és betétszövegeket tartalmaz.

Ugyancsak régi, ezúttal középkori hagyományokat elevenít fel az *Akár Akárki*, olyanokat, amelyeket természetszerűleg azóta már továbbírt a (poszt)modern is. Vagyis egyfelől, amint a cím is mutatja, az *Akárki* című középkori allegorikus moralitásjátékot használja fel nyolc példázatával, melynek egyéb újabb – közelmúltbeli és kortárs, nyugat- és kelet-közép-európai – verziói is beépülnek intertextuálisan, másfelől a késő középkori és reneszánsz haláltánc-tradíció is átüt a szerkezeten (a haláltánc-hoz hasonló, bár egy kicsit szigorúbb láncszerkezetre példa a drámatörténetből szexualitás-tematikában juthat az eszünkbe: Schnitzlertől a *Körbe-körbe*, Kornis Mihálytól pedig a *Körmagyar*).

Az *Akárki*-hagyomány amúgy rendkívül széles, Tóth Miklós rendező doktori disszertációjában például a ténylegesen e körbe tartozó színdarabokat három csoportba sorolja:¹⁰

⁸ Borbély 2011, 22, 23. o.

⁹ Uo. 41. o.

¹⁰ Tóth Miklós: *Akárki a kortárs európai drámaidadalomban* (doktori disszertáció). Budapest, 2013, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola.

1. csoport (Tóth Miklós itt Hofmannstahl 1911-es átdolgozásából indul ki, bár szerintem épp ez a mű ennél kicsit absztraktabbúl értelmezhető): az e csoportba tartozó darabok a főhős köré valóság-hű életfolyamatokat és valós emberi viszonylatokat teremtenek – Kárpáti Péter (*Akárki*), Garaczi László (*Jederman*), Roland Schimmelpfennig (*Berlin, Greifswalderstrasse*) és Tasnádi István (*Finito*).
2. csoport (idetartozik az eredeti, a 15. századi darab is): Akárkit, megfosztva valós emberi viszonylataitól, megtartja a teatralitás absztrakt közegében – Tadeusz Słobodzianek – Piotr Tomaszuk (*Borsógörgető*), Thuróczy Katalin (*Akárki*).
3. csoport: itt már kifejezetten és hangsúlyosan színházi előadásként (például revü-ként) absztrahált Akárki-darabokról van szó – Sybille Berg (*Helge élete*), és idesorolható Borbély Szilárd *Akár Akárkije*, amelyet most vizsgálni fogunk.

Csupán illusztrációként egy-egy részletesebb példa a három csoportból: Garaczi *Jedermannjában*¹¹ – amelynek műfaja „mortalitás” – az önmagát halálos betegnek hívő Árpi vállalkozásba kezd a majdan özvegységre jutó felesége megsegítésére (holott utóbb kiderül, az megcsalja, és minden tekintetben elárulja): üzeneteket visz pénzért a hozzátartozóktól az elhunytaknak. A lengyel színház fenegyerekének számító Tadeusz Słobodzianek és Piotr Tomaszuk közös alkotásában, a *Borsógörgetőben*,¹² amely egyszerre Akárki-parafraíz és Megváltó-történet, a Fiú lelkéért küzd az Ördög és Szenteske, ám ő hiába váltaná meg szeretetével és fájdalmas próbatételével a szüleit, azok munkában és a hétköznapiságban kiürült lelke már nem képes érzelmekre. A harmadik csoportban találjuk Sybille Bergtől a *Helge élete*¹³ című zenés-táncos revüjét – amely így formailag is rokon az *Akár Akárkivel* –, amelyben egy posztapokaliptikus vízió keretében az emberek helyét átvevő állatok minden este egy-egy halott ember életéből idéznek fel, játszanak el jeleneteket, most éppen egy hétköznapi nő, Helge sorsát mutatják be.

Visszatérve a Borbély-darabra, abban a „mindenki halandó”-tétel alapján olyan társadalmilag különböző státuszú – bár jellemzően városi környezetben élő – szereplőket ér el a vég, mint a külvárosi, lecsúszott értelmiségi, a banki reklámakciókat leső nő, a pénzbehajtó, a Jehova Tanúja, a banki alkalmazott, a színházi takarítónő; de akik átmenetileg megússzák, azok is roppant aktuális alakok: egyszerűbb képletű, sematikusabban felvázolt „szomszédok” (hajléktalan, eladólány), néha pedig erősebb kontúrokkal felvitt, illetve időszerűségük ellenére is egyenesen groteszkül vagy legalábbis karikatúraszerűen ható figurák, mint a bérsorbanálló, vagy az egyéjszakás kalandjából hajnalban munkába tartó nő, a transzvesztita, meg a vele elmélyült pár-

¹¹ Garaczi László: *Jedermann*. In Garaczi László: *Bálnák tánca: három színpadi játék*. Budapest, 1994, Pesti Szalon, 91–129. o.

¹² Tadeusz Słobodzianek: *Borsógörgető*. In Tadeusz Słobodzianek: *A mi osztályunk*. Ford. Pásztor Patrícia. Pozsony, 2012, Kalligram, 59–87. o.

¹³ Sybille Berg: *Helge élete*. In Szilágyi Mária (szerk.): *Az arab éjszaka: kortárs német drámaírók antológiája*. Ford. Forgách András. Budapest, 2013, OSZMI – Creatív Média, 229–262. o.

beszédet folytató hajléktalan filozófus. Tehát – akárcsak az előbbi drámában – ők sem realista, pszichológiai megközelítéssel is elérhető karakterek: elrajzoltáguk ellenére ugyancsak típusok, s életszerűségüket elbizonytalanítja dramaturgiai szerepük is. Mint a darab bevezetőjében a szerző felvázolja: „a jelenetekben három aktív cselekvő vesz részt: Beszélő, Ellenlábás, illetve Rezonőr.” Mert persze mire is szolgálna mindez, ha nem annak megmutatására, hogy mindenkit elvisz a kaszás, hogy szükségszerűen lecsap a fogyasztói társadalom bio- és konzumlénnyé egyszerűsödött és az élet által amúgy is bedarált tagjaira is (kevés a kivétel, pl. a holland rabbi, a filozófus, a szerzetes); ám a pillanatot és a halálnemet illetően elég véletlenszerűen teszi ezt, mintegy így is felmutatva a lét értelmetlenségét. A szereplők azonban rendelkeznek valamiféle tudatossággal, maguk beszélnek saját életük hiábavalóságáról, s egyáltalán a modern lét abszurdításáról: ez azonban részben műfaji sajátosság, a haláltáncok fontos vonása, hogy a vég pillanatában és perspektívájában a delikvens átlátja saját életének hiábavalóságát – csak éppen itt a többiek is ekként nyilvánulnak meg.

Mindehhez még hozzájárulnak a brechti epikus színház paneljei is, az elidegenítő effektek, amelyek a beleélést ellehetetlenítve elgondolkodásra, kritikus magatartásra sarkallják a nézőt. Ezek közé tartozik például a Prológus, a nézőtér bevonása a játékba, az ide-oda vándorló Akárkimaszk, továbbá hogy a jeleneteket, e minidarabokat dalok választják el egymástól, amelyeket hol az embereket játszó szereplők, hol Akárki, hol az Akárkimaszkit viselő Holttest ad elő, olykor tánc kíséretében.

Ezek a dalok egyszerre szólnak hétköznapi kilátástalanságokról és relativitásokról (az *Alkalmazott-dal*, a *Bérember dala*, *A nemi identitás dala*) meg az anyagban, a teremtés materiális voltában kódolt mulandóságról (*Gólem dala*, *DNS-dal*). A „színház a színházban”-effektust, a hangsúlyozott színházszerűséget az intertextualitás is segíti, mert a 15. századi moralitással ellentétben a különböző, az életben valamiképpen fontosságra szert tevő emberi tulajdonságokat nem allegorikus alakok jelenítik meg, hanem színházi szerepként hivatkoznak rájuk, egy Akárki-előadás részeként, amelyre a Lelkiismeret vásárolhat jegyet (merthogy „végül is minden játék csupán, / az emberek közötti viszonyok, lám”).¹⁴ Aztán a szerző *A szerepek dalában* az összes erény hiábavalóságát, csupán nyelvi, s emiatt relatív létezését figurázza ki – ebben a tekintetben Pirandello híres darabjával, a *Hat szerep keres egy szerzőt* cíművel is látok némi rokonságot –, majd a tanulság kimondását kerülgető, végül mégiscsak megfogalmazó Epilógus után tanúi lehetünk a fergeteges haláltánc-shownak. Bár a brechti elemek adják talán a legfontosabb referenciapontokat, érdemes emlékeztetni, hogy a revüszereűség, majdnem cirkuszi hatás vizont ugyancsak visszavezethető Max Reinhardt arénaszínházáig, aki a Berlieni Nagyszínházban például ókori görög drámákat rendezett meg, de a Salzburgi Ünnepi Játékokon éppen Hoffmanstahl *Akárkijét* is színre vitte – a tömegjelenetekből és mozgalmasságból következhet ez az előadás is.

~~~~~  
<sup>14</sup> Borbély 2011, 145. o.

Ráadásul, ha Borbély *Akár Akárkije* revü, a *Szemünk előtt vonulnak el* végképp az, s még inkább cirkuszi látványosságnak tekinthető, mint klasszikusan színpadnak: Követek és Kengyelfutók, Tanácsosok, Szolgák, Kísérők, Statiszták, gogo-girlek és gogo-boyok zenés parádéja, amelyet Újságírók hada kísér. S míg az kérdéses, találnak-e egy Kurt Weil-tehetségű, de legalábbis méltó komponistát az előbbi darab amúgy briliáns dalszövegeihez, itt pontosan meg van határozva a zenei aláfestés: különös módon többnyire klasszikus, olykor kifejezetten vallásos alkotások, Bach, Purcell, Vivaldi művei (illetve egy ízben megszólal a *Dead Can Dance* is). A szereplők bohócosan öltözött, egyszersmind marionettszerű figurák, zsinóron rángatott mozgó bábok, barokkos gesztusokkal, művi hanghordozással. Sőt, valamiféle kikacsintást is felfedezhetünk a joggingot viselő kengyelfutók mozgását és párbeszédét illetően az abszurd (más megközelítés szerint: groteszk) filmjátszás felé is, nevezetesen a Terry Gilliam – Terry Jones-féle *Gyalog-galopp* híres, ló nélkül lovaglós kezdőjelenetére (különösen, hogy a szóban forgó jelenet kísérőzenéje éppen Purcell Artúr királya). Ebben a tekintetben – a teatralitást, illetve még pontosabban a cirkuszi látványszerűség előtérbe kerülését illetően – a darab közelíthető Schilling Árpád kísérleteihez, a *Hazámhazámhoz* (a Krétakör Fővárosi Nagycirkuszbeli előadása, társszerző: Tasnádi István), sőt, indirekt módon a párizsi La Villette-ben előadott narratív újcirkusz-rendezéséhez is (*Városi nyulak*).

Borbély *Szemünk előtt vonulnak...* című drámája mindamellett egy platóni ihletésű dallal kezdődik. Csakhogy e percben a dolgok már nem árnyak, valami árnyai, modelljük mintha elveszett volna, a képek mögül eltűnt, ami szavatolná érvényességüket: Baudrillard-féle szimulákrumok ók.<sup>15</sup> Legfőképpen a Herceg az, aki pedig az Első Mozgató, sőt az Első Mozgató Mozgató Mozgató, vagyis mindennek tőle kellene függnie. Arcát nem látta soha senki, parancsairól mindenki csak hallomásból tud: a világ tehát e semminek az – ekképpen kiüresedett – következménye. Ehhez képest viszont a Herceg a szeretetet hirdető Jézus is, továbbá az ország rettegett diktátora (uralkodását inség, terror és teljes anyagi és kulturális lepusztultság jellemezi, az udvartartást leszámítva a lakosság arctalan, félállati létbe csúszott „bennszülöttek” masszája). Szimulákrumország groteszkre hangolva, ahol is az Epifánia, a megtestesülés a legfőbb ünnep, melynek legfőbb ceremóniája az idea megtestesülésének felmutatása helyett a képcseré: ekkor találkoznak a voltaképpen körbe-körbejáró követi menetek, hogy miután végighordozták az országon, átadják egymásnak – immár sokadjára – a Herceg és az Infánsnő arcképeit, mintegy pótlendő a tényleges, testi szerelmen is alapuló házasságot. Csakhogy „baleset” történik, az Infánsnő portréja helyére titokzatos módon egy szegény sorsú, s a gyermekét a karján hordozó, aranszegélyes kék-vörös ruhás fiatalasszony arcképe kerül, s az ezúttal viszont tényleges, élő modell azt állítja, beleszeretett a Herceg képmásába, ráadásul gyermekének fogantatása homályos előt-

<sup>15</sup> Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* Szeged, 1996, Ictus-JATE, 161–193. o.

te. Sok vonásában ismerős história, Jézus-születéstörténet verzió, amelyben ráadásul Apa és Fiú lényegi azonossága is benne foglaltatik, sőt az előbbi eredeti láthatatlansága is érthetővé válik. Itt valahogy végleg keserűvé lesznek a történések: a madonnát és kisfiát – biztos, ami biztos alapon – elhurcolják, a Halál Menetébe számúzik, s továbbra is él bennünk a kétely: ez a kegyetlen Isten nem létezik, csak a rá hivatkozó, s belőle élő intézményesített gonoszság mutatja fel nekünk mindegyre a képét.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> A darabok színházi előadásainak revüszerezését bemutató két videotrailer: az egyik a budapesti Katona József Színház *Az Olaszliszkai* című bemutatójának előzetese (rendező: Máté Gábor): <https://www.youtube.com/watch?v=bCsNTJe0piU>, illetve az *Akár Akárki* előadása a Homo Ludens Project és a Maszk Együttes együttműködésében (rendező: Benkő Imola): [https://www.youtube.com/watch?v=\\_y52UiagBrY](https://www.youtube.com/watch?v=_y52UiagBrY)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

---

## VONATÚT A VILÁGIRODALOMBA

*Borbély, Kafka, Kosztolányi*

A magyar irodalom jelentős életművei között léteznek olyanok, amelyeket a kritikai recepció könnyebben helyezett el világirodalmi kontextusban, mint a magyar irodalmi hagyományok kínálta vonatkoztatási rendszerben. Kertész Imre lehet a legismeretesebb példa, de úgy tűnik, Borbély Szilárd munkásságának is vannak olyan rétegei, amelyek – a magyar irodalom különböző hagyományaival folytatott, erőteljes, intertextuálisan is markánsan jelölt párbeszéde ellenére – nem a magyar irodalom nyelvi és nemzeti keretei között tárulkoznak fel. Különös megvilágítást nyer ez a sajátosság azon körülmény által, hogy Borbély már posztumusz kiadott, *Kafkas Sohn* (Kafka fia) című prózakötete – jogi okok miatt – egyelőre csak német kiadásban, fordításban férhető hozzá nyilvánosan, olyan címen, amely egy nemzeti irodalmi besorolhatóságának közismerten sok tekintetben ellenálló alkotó fiktív genealógiájához kapcsolja a szöveget – úgy ráadásul, hogy inverzére fordítja Kafka híres, apjához intézett leveleinek alapszituációját. Kafka, elsősorban Felice Bauerhez írott leveleinek beillesztésével, fontos szerepet játszik a *Berlin & Hamlet* című verseskötetben (2003) kirajzolt világirodalmi hálózatban is, ahol Borbély hol arra tesz kísérletet, hogy a modern magyar líranyelvet oltsa be egy német irodalmi környezetbe, hol arra vállalkozik, hogy magyar irodalmi szövegeket berlini városrészek leírásaként működtessen.

2001-ben írott, *A bolgár kalauz* című prózaszövege (novellája?) Kafkát írja bele a magyar irodalom terébe, olyan átutazóként, akinek így nemcsak arra nyílt alkalm, hogy (1915-ben) ténylegesen keresztülvonatozzon az akkori – már az I. világháború nyomait hordozó – Magyarország nagy részén (az útbeszámoló meglehetősen egyes benyomásokat rögzít, különösen érdekes az utazás nyelvi és etnikai sokszínűsége: cseh, magyar, német, osztrák, zsidó útitársak megfigyelésére adódik alkalom Bécs és Sátoraljaújhely között<sup>1</sup>), hanem arra is, hogy – Gérard Genette terminológiájában talán a „diegetikus transzpozíció”<sup>2</sup> egy esetét megvalósítva – fiktív szereplő-

---

<sup>1</sup> Vö. Kafka, F.: *Naplók*. Budapest, 2008, Európa, 539–545. o.

<sup>2</sup> Vö. Genette, G.: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt, 1993, Suhrkamp, 544 o. /Aesthetica/



ként tanújává válhasson Kosztolányi egyik leghíresebb elbeszélésének, az *Esti Kornél* kilencedik fejezetének, amely a főhősnek a bolgár kalauzzal folytatott különös beszélgetéséről számol be. Borbély szövege három részből áll, három fiktív „talált” szövegből.<sup>3</sup> Az első rövid részlet egy, a Magyarország 20. századi történetének alakulását nemegyszer erőteljesen befolyásoló cseh politikusnak, Edvard Benešnek tulajdonított parlamenti felszólalásból, amely „a bolgárok és magyarok párbeszédét” európai fül számára idegennek bélyegzi: az európai ember „nyelvüket, akárcsak a természet hangjait, dallamuk és melódiájuk szerint ítéli meg” (Borbély Sz.: *A bolgár kalauz*. In uő: *Árnyképrajzoló. Közvetlírások*. Pozsony, 2008, Kalligram, 129. o.). Ezt követi Kafka egy fiktív naplóbejegyzése, amely egy Max Broddal közös, álombeli utazásról (a valódi Kafkától kölcsönzött szóval: „múzsai utazásról”)<sup>4</sup> számol be: az álom régi tervet teljesít be azzal, hogy „a bolgárok földjére” (130. o.) vezeti Kafkát, ami nyilvánvaló allúzió az oly kitaróan tervezgetett palesztinai útra, amelyre a szövegrész aztán két nyílt utalást is tesz (132. o., 138. o.). A vonatút keresztülvezet Magyarországon, amelynek Kafka nem sok figyelmet szentel („úgy gondoltuk el, hogy mintegy behunyt szemmel kell magunk mögött hagynunk”; „Így gondoltunk mindig Magyarországra, amely alighogy felkelti a vágyat, már ki is oltja, és amelynek hangja nem ér el hozzánk városaiból, zsúfolt, füstös pályaudvarairól” – 130. o.). Magyarország afféle *némafilm*ként tárulkozik fel az átutazó számára (ezt a szót egyébként Esti használja a Kosztolányi-történetben az olyan utazó benyomásait jellemezve, aki nem érti annak az országnak a nyelvét, ahol jár: Kosztolányi D.: *Esti Kornél*. Pozsony, 2011, Kalligram, 174. o. /Kosztolányi Dezső Összes Művei/). Kafka szájakat lát, „amelyek ütemesen mozogva talán valamilyen üzenetet közvetítenek felénk”, ezek pedig a szírének hallgatására (Borbély, 131. o.), vagyis egyben Kafka saját, híres elbeszélésére, a *Das Schweigen der Sirenen*re emlékeztetnek, egy olyan szövegre, amely rendkívül szofisztikált módon gátolja meg olvasóját még abban is, hogy a hallgatást egyszerűen és egyértelműen hallgatásként azonosítsa.<sup>5</sup> Kafka álombeli topográfija itt húzza meg Európa határait (131. o., 132. o.), ami érdekes áthelyeződést eredményez a Beneš-idezethez képest, amelyre az álomról beszélő Kafka maga is utal majd egy későbbi ponton (137. o.). Az Estihez hasonlóan álmatlan Kafka a bolgár határt (és így: Európát) elhagyva lesz szemtanúja egy magyar férfi (akit korábban „a magyarok lágy, furcsa, érthetetlen nyelvén” beszélni is hallott) azon kísérletének, hogy anélkül kezdemé-

<sup>3</sup> A szöveg egyébként egy bolgár–magyar kétnyelvű irodalmi vállalkozás keretei között született, amelyben a két ország írói tettek kísérletet Kosztolányi novellájának újraírására: Kjoszeva, Sz. (szerk.): *A bolgár kalauz – Българският кондуктор*. Budapest, 2003, Pro Schola Bulgarica Alapítvány, 119 o. A kötetről lásd Bedecs L.: Jegyeket, bérleteket. *Bárka*, 2010/2. sz. 23–26. o.

<sup>4</sup> Mint arra Valastyán felhívja a figyelmet (Valastyán T.: Az átírás gesztusa. *Alföld*, 2018/11. sz. 99. o.), Kafka Broddal közösen tett, 1912-es weimari útját emlegeti így. Vö. Kafka: *Levelek Felicének*. Budapest, 2009, Palatinus, 5. o.

<sup>5</sup> Lásd ehhez Menke alapos elemzését: Menke, B.: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München, 2000, Fink, 610–655. o.

nyezzen és tartson fenn beszélgetést azzal a bolgár kalauzzal, akinek beszéde viszont „dörmögés” volt, hogy egy szót is értene (és így: szólna) bolgárul. Ez a kockázatos játék – talán Estinek a Kosztolányi-novellában nyújtott jellemzéséhez képest túlzó egyértelműséggel – a magyar férfi felsőbbrendűségéről tanúskodik Kafka számára, ezen keresztül pedig az európai kultúra azon, kegyetlen erejéről (ezt Borbély Kafkájára a „megfigyelés” kifinomult képességében látja kifejeződni), amely lehetővé tette a férfi számára, hogy „érzéketlen legyen, és megalázó módon játsszon a kalauzzal, *mint egy regény szereplőjével*, aki fölött megsemmisítő hatalma van” (138. o., kiem. KSzZ.). Fontos, hogy a beékeltségen kívül Kafka mintha nem csupán a bolgár kalauzzal szemben metakommunikatív eszközökkel fölénybe kerülő Estire, hanem mintha az Esti figuráját és magát a jelenetet megalkotó Kosztolányira is kiterjesztené kritikus pillantását. Az európai Esti „szenvtelenségével, közönyével és megvetésével” megint csak a szirének baljós hallgatását idézi fel, és Esti – bizonyos értelemben – valóban hallgat, valóban a hallgatását formálja hatékony fegyverré (ahogyan Kafka fegyvernek nevezte a szirének hallgatását)<sup>6</sup> a kockázatos játék során.

A Borbély-szöveg harmadik része tulajdonképpen egy – talán kevesebb sikerrel megoldott – Benjamin-*pastiche*, egy „ismeretlen feljegyzés”, amely *A műfordító feladata* című esszé kérdésvetéseinek egyikét érinti, meghozza a Benjamin által „tiszta nyelvnek” elkeresztelt instancia egyik lehetséges – magában a Benjamin-esszében ebben a formában fel nem merülő – megnyilvánulását, „amikor a beszélők nem ismerik egymás nyelvét, mégis, és talán ennek ellenére, avagy épp ezért párbeszéd jön létre közöttük. (...) A nyelv nélküli dialógus eseteit kerestem” (141. o.). Benjamin eme fiktív, tulajdonképpen valamiféle posztstrukturalista zsargon többé-kevésbé sikeres imitálása révén megfogalmazott<sup>7</sup> okfejtése keretében utal – immár mint szövegre – Kosztolányi (német nyersfordításban olvasott) elbeszélésére, amelyről elemzése arra a lesújtó következtetésre jut, hogy az – mivel a bolgár nyelvet „a beszéd hatalmából kirekesztett területet” használja, a „területen kívüliség jelölésének eszközeként” (amely területen kívüliség itt is Európán kívüliséget jelent) – „kulturális sovinizmust” és „xenofóbiát” nyilvánít meg (143–144. o.). Esti hallgatása Benjaminszerűen is Kafkára, Kafka hallgató szirénekéről írott szövegére emlékezteti, amely felől nézve Kosztolányi elbeszélése „tapintatlan és érzéketlen elbeszélésnek” látszik. Végül Benjamin is reterritoralizálja Esti és a fiktív Kafka Európa-térképét, nála Európa határvonalai

<sup>6</sup> „Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen.” (Kafka: *Das Schweigen der Sirenen*. In uő: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt, 1966, Fischer, 58. o.); „Mármost van azonban a sziréneknek egy éneküknél is borzalmasabb fegyvere, nevezetesen a hallgatásuk.” (Uő: *A szirének hallgatása*. Tandori D. ford. In uő: *Elbeszélések*. Budapest, 2001, Palatinus, 378. o.)

<sup>7</sup> Egy ponton például „szoláris metaforákat” emleget, amit Borbély alighanem Paul de Mantól kölcsönöz (vö. de Man, P.: *Az önéletrajz mint arcrongálás. Pompeji*, 1997/2–3. sz. 102, 105. o.), ahogyan valószínűleg a kritikai „vakság” többször használt képzetét is.

vagy áthaladnak a magyarokon, vagy – akárcsak a Benešnek tulajdonított felszólalásban – ugyanúgy kizárják őket, mint a bolgárokat.<sup>8</sup>

A fikatív Kafka természetesen – a fikció keretein belül legalábbis – nem Kosztolányira, vagyis Kosztolányi szövegére irányítja módfelett kritikus észrevételeit (bár, mint fentebb látható volt, voltaképpen ezt is megteszi), hanem Esti Kornélra, akiről számtalan előnytelen jelző segítségével fogalmazza meg álombéli benyomásait. Esti – többek között – „erőltetetten volt kedves és mutogatta magabiztosságát”, „túlságosan önhitt és hiú”, „furcsa állatot látott” a kalauzban, „kiáltása fájdalmasan éles és érzéketlen volt”. Borbély Kafkája ezt az attitűdöt „a jólétben élő ember közönyével” hozza összefüggésbe, akinek „az előkelőbb osztályok öntudata” és „a gazdag, polgárait megvédő országokba született emberek felsőbbrendűsége” alapozza meg a magabiztosságát, amelynek legfőbb eszköze a már említett képesség, „a megfigyelés szenvtelenségének kifinomult képessége” (135. o.). Ehhez persze rögtön hozzá kell fűzni, hogy Borbély történetében a szenvtelen megfigyelő eme pozícióját nemcsak Esti, hanem maga Kafka is megteszteli persze. A kalauz ezzel szemben egy művészi sikerének elismerésére vágyó, „sértett és narcisztikus íróra” emlékeztet (136. o.).

Borbély, akinél természetesen található példa ennél jóval affirmatívabb Kosztolányi-átíráásra is (pl. *A számítógép este* című megragadó versében), olyan olvasatot vázol itt fel az Esti-történetéről, amely meglehetősen idegennek és talán igazságtalannak is<sup>10</sup> mutatkozna az *Esti Kornél* értelmezési hagyományában. És valóban jó pár érvet lehetne felhozni amellett, hogy Borbély (Kafkája) milyen pontokon tekint el a magyar elbeszélő irodalom kánonjában aligha megkérdőjelezhető pozíciójú Kosztolányi-szöveg narratív építményének összetettségétől. Ennek részletes tárgyalásába itt

<sup>8</sup> „Tapintatlan és érzéketlen elbeszélésében, talán éppen nyílt tapintatlansága és durva érzéketlensége révén a magyar író, akinek sajnos nem emlékszem a nevére, a szellemi Európa határaitól tudósított szövege vakságát tekintve meglepő előrelátással. Nem akarom hinni, hogy azért, mert ezek a határok manapság a magyarokban találhatók [Persze, mit jelent itt ez a »manapság«? Borbély szövegének kritikai éle nyilvánvalóan a saját korára is vonatkoztatható ezen a ponton. K. Sz. Z.], hanem sokkal inkább azért, mivel maguk is ezen a határon, a megvetettségnek ebben a kivetítésében élnek, Európa süllyedő, Atlantiszt idéző szigeteinek egyikén.”

<sup>9</sup> „A másik férfi győzelme teljes volt [Kosztolányinál itt fakad sírva a kalauz, Estit azonban e megnyilvánulás értelmezhetetlensége vagy értelmetlensége nyomán ekkor kevésbé a diadaléret keríti hatalmába, mint inkább a kétségbeesés: „a kétségbeesés környezetett”. K. Sz. Z.], megrázta, maga felé fordította a kalauz arcát, és élesen, a *fegyverzár csattanásának* baljós hidegségével többször az arcába kiáltott” (kiem. K. Sz. Z.). Erről a kiáltásról van szó: „Keményen megragadtam a kalauz két vállát, hogy lelket öntsek beléje s fülebe ezt kiáltottam bolgárul háromszor: »Nem, nem, nem«” (Kosztolányi, 183–184. o.). Érdekes, hogy a Borbély Kafkája által nyújtott jellemzés Kosztolányinál nem Esti, hanem a kalauz diskurzusának leírásához áll közelebb: „A kérdések egyre gyorsabban és határozottabban *kattogtak, mint a gépfegyverek*, a mellemnek szögezve” – ezt nem sokkal később ugyanis Esti mondja a kalauz beszédéről (kiem. K. Sz. Z.).

<sup>10</sup> Valastyán pl. „erőszakos magyarázatról”, „jogtalan kritikáról” beszél: Valastyán, 100. o.

persze nincs mód belebonyolódni, néhány rövid utalás mindazonáltal idekíváncozik. Nyilvánvaló, hogy Esti egyfelől legalább annyira kiteszi magát a kockázatnak, mint amennyire biztosítja a főlényét is abban a beszélgetésben, amelyet egy számára ismeretlen nyelven, azaz majdhogynem némán, elsősorban metakommunikatív készségeire – színészi játékára (vö. Kosztolányi, 179. o.) – hagyatkozva folytat. Másfelől Esti a hallatlan történetet olyan nyelvkritikai előfeltevésekre támaszkodva adja elő hallgatóságának, amelyek a saját nyelvére nézve is érvényesek. „Az életben még nem fordult elő olyan helyzet – mondja például –, melyre nem lehetett volna alkalmazni, hogy »ilyen az élet«. Ha valaki meghal, akkor is csak azt mondjuk, »Ilyen az élet«” (182. o.). Ugyanígy hagyatkozik az ellentétes jelentések egymásba fordíthatóságára az igenek és nemek mondásának játékában, amely itt nyilvánvalóan bibliai, elsősorban Jézus hegyi beszédére irányuló vonatkozást is hordoz (vö. Mt 5,33-37),<sup>11</sup> és amelyben Esti azt a megfigyelését juttatja érvényre, mely szerint „az »igen« legtöbbször »nem« is” (178. o.). Esti szinte csak ezekre a szavakra korlátozódó szókincsénél tulajdonképpen nem sokkal meggyőzőbb az sem, amit magyarul ad elő, vagyis az egész történet, amelyet – mint a novellaciklusban oly sokszor – egy meghatározott hallgatóságnak mesél el, melynek bizalmára kénytelen apellálni ott, ahol, miután kijelentette, hogy „amint tudjátok, tíz nyelven beszélek” (175. o.), eskü alatt tesz tanúbizonyosságot mellette, hogy a bolgár szókincsé valóban nem terjed túl néhány szón (196. o.). Esküt tesz, vagyis ebben a vonatkozásban (tehát nem csupán az igenek és a nemek közötti – amúgy a történet végén mégis igénybe vett – határozott különbségtételt illető kétegyében) is szembehelyezkedik az eskütételt tiltó újszövetségi pretextussal. Ez persze mindenekelőtt Esti beszédhelyzetében is feltárja a kockázat, a kockáztatás mozzanatát: saját nyelvszemlélete erősíti meg abban, hogy az egész történet hitelét kell szükségszerűen kockára tennie, amennyiben nem támaszkodhat a referenciális és szemantikai visszaigazolás semmiféle instanciájára. Esti ebben a tekintetben módfelett magabiztos ugyan („Ez a história kétségtelenül pajkos lehetett, s akadtak részletei, melyek egyenesen pajzánok voltak, talán dévajok és borsosak is” – állapítja meg egy alkalommal a kalauz előadásáról [180. o.], másutt a saját arckifejezését is olvashatónak ítéli: „egy néma pillantást vetettem feléje, mely ezt fejezte ki: »Az, amit tettél, nem volt szép, de tévedni emberi dolog, ez egyszer megbocsátok«” [185. o.]), de bizonyos értelemben ugyanúgy kiszolgáltatja magát (mint elbeszélőt) a közönségének, mint a kalauz a saját történetét Estinek. Ebből a szempontból talán az sem teljesen mellékes, hogy Esti testamentális karakterű, saját (vagyis a történet hitelességét igazoló egyetlen instancia) halálát megelőlegező kitételeket iktat az elbeszélésébe („Ott történt velem ez, amit kár volna elhallgatnom. Végre akármikor meghalhatok – egy hajszálér megpattan a szívben vagy az agyban – s másvalaki – ebben bizonyos vagyok – ilyesmit nem élhet meg, soha” [175. o.]; „Olyan gyorsan aludtam el, mint aki szívszélhűdés

<sup>11</sup> Lásd erről Balassa P.: A bolgár kalauz. In uő: *A bolgár kalauz. Tanulmányok, esszék*. Budapest, 1996, Pesti Szalon, 9–12. o.

következtében szörnyethal” [184. o.]), illetve van olyan részlet az elbeszélésben, ahol pedig nyilvánvalóan parodisztikus nyelvhasználatba vált át, a rózsásujjú hajnal hőméroszi kliséjére (*rhododaktylos Ēōs*) nyújtva sajátos *fordítási* alternatívát („A hamuszürke égen a pitymallat bazsarózsái nyiladoztak” – 181. o.).

Esti továbbá – hallgatagságának kommunikatív sikerét magyarázva – a nyelv ismeretlenségében rejlő fenyegetést vagy kihívást a saját anyanyelvére is kiterjeszti: „Az idegeneket az jellemzi, hogy mindig annak az országnak a nyelvén igyekeznek beszélni, melyben utaznak, ezen a téren túlságosan is buzgólkodnak s akkor egy-kettőre kisül, hogy idegenek. Viszont az odavalók, a bennszülöttek csak bólintanak, jelekkel értetik meg magukat. harapófogóval kell kiszedni belőlük a szót” (177. o.). Ez az okfejtése is kétértelmű persze. Egyfelől ismét kommunikatív stratégiájának fölényét bizonyítja, az átgondolt szimulációs csel sikerét, másfelől viszont a beszéd azon univerzális (és jó okkal a hallgatás felé terelő) fenyegetésének felismerését is, hogy az a sokat beszélőkről azt fogja elárulni, hogy „tulajdon anyanyelvükhöz sem konyítanak”. Esti – innen nézve – erre a fenyegetésre is válaszol a hallgató kommunikáció fenntartásához való ragaszkodásával. Végül megemlítendő, hogy Borbély Kafkája értelemszerűen nem vet, nem vethet számot a Kosztolányi-elbeszélés alapvető narratív gesztusával, az elbeszélő és Esti mint másodlagos, megtett elbeszélő (vagy akár Kosztolányi és – a sokszor ugyan az író valamiféle alakmásának tekintett – Esti) közötti különbségtétellel. Az álmodó Kafka ugyanis nemhogy a Kosztolányi-novella diegézisébe, hanem egy másodlagos diegézisébe, voltaképpen az elbeszélés történetébe, Esti elbeszélésébe mint történetbe épül be. Az elbeszélő és a főhős közötti különbségtételről (vagyis Esti perspektívájának közvetítettségéről) csak Benjamin fiktív töredéke tudhat, aki szöveggként szembesül Kosztolányi történetével (ő „az író alteregóját” emlegeti [Borbély, 142. o.], illetve elmarasztalja az elbeszélőt, aki „kevesebbet tud, mint a hőse”, mert – jelentsen ez itt bármit – „csak saját írását kívánja értelmezni” [144–145. o.]). Borbély fiktív Kafkájának kritikai perspektívája éppen ezért, mondhatni kézenfekvő módon, a Kosztolányi/Esti-figura köré kiépült irodalom- és kultúrtörténeti klisére irányítva a legélesebb. A bolgár kalauzzal beszélgető férfi *bohémnak akart látszani*. Ez talán a legsúlyosabb megfigyelése, amely tagadhatatlanul rávilágít a bohém író, utazó és megfigyelő típuszerű, szociokulturálisan is behatárolható alakját alkalmazó Kosztolányi/Esti-klisé éppen kulturális vonatkozásait tekintve kétes konstrukciójára. „Bohémnek igyekezett látszani. Önfeledtnek, sejtelmesnek és kiismerhetetlennek, aki mint egy varázsló, titkokat ismer, mély, borzongató, felfoghatatlan rejtelmeket. (...) Valójában kopott ripacsnak látszott. (...) Tudod, Max, újabban az ilyenekkel tele vannak a nagyvárosok. A Grábenen is futkos belőlük jónéhány. Amikor az elhízott, szétesni akaró, különféle irányba futó szíjakkal feszesen összepántolt katonák a határon az iratait kérték, véletlenül láttam, arcukba mosolygott és drága, aranyvégű cigarettával kínálhatta őket” (134. o., vö. Kosztolányi, 176, 179. o.). Kafka perspektívájából Kosztolányi/Esti – éppenséggel nem *egyedüli példány*. Hogy ez a megfigyelés könnyebben megfogalmazható e sajátos világirodalmi konstellációban (a németül író

prágai zsidó egy Törökország felé haladó vonaton szemtanúja lesz a magyar írófigura néma beszélgetésének egy – nemcsak Kafka, de tulajdonképpen a részint persze ironizáló Esti szerint is – epikai erényeket csillogtató bolgár kalauzzal<sup>12</sup>), mint a nemzeti kánon keretei között, az nem szorul magyarázatra. Talán az sem különösebben, hogy miért éppen Kafka hordozza ezt a perspektívát, vagyis egy olyan szerző, akinek megkésett világirodalmi kanonizációjában értelemszerűen kevés szerephez jutottak az életmű keletkezésének időszakát meghatározó nemzeti és kulturális keretek,<sup>13</sup> és akinek a „kisebbségi” (tulajdonképpen: kis) irodalomról alkotott, később nagy karriert befutó elképzelése részben az irodalmi nyelv „deterritorizálásának” lehetőségén alapul.<sup>14</sup> Borbély Kosztolányi-átiratát valamiféle világirodalmi példázatként olvasva Kafka színreléptetése egyfelől azokra a vakfoltokra világíthat rá (pl. a kulturális dominancia látens érvényesítésére vagy az egyediség tételezésére), amelyek egy irodalom nemzeti keretek által meghatározott önértelmezése produkál, másfelől pedig arra, hogy a domináns pozícióból az idegen felé forduló kultúra nem kis mértékben a hallgatás és a nem-értés révén tartja fenn ezt a fölényt.

A kisebbségi irodalom Deleuze és Guattari által javasolt karkai alternatívája a sajátban való idegenség felismerése: „Saját nyelvünkben idegenként létezni, akár Kafka nagy úszója.”<sup>15</sup> Kafka itt említett prózatöredéke Borbély Kosztolányi-átirata mellé helyezve különösen tanulságos. Az olimpiai bajnok úszó, akit számára ismeretlen szülővárosában köszöntenek, nem érti azt, amit körülötte beszélnek, sőt azt sem, miért őt küldte el az az ország, amely nem a hazája, az olimpiára annak ellenére, hogy nem is tud úszni. Az olimpiai bajnok ott van, de még sincs, talán sosem lehet a hazájában („Zunächst muss ich feststellen, dass ich hier nicht in meinem Vaterland bin und trotz grosser Anstrengung kein Wort von dem verstehe was hier gesprochen wird”<sup>16</sup>), és ez

<sup>12</sup> „Mondatainak üteméből mindenesetre kiéreztem, hogy egy kedélyes, vidám, hosszúlélezetű és összefüggő történetet az elő, mely széles, epikai mederben lassan és méltóságosan hömpölyög a kifejlet felé.” Kosztolányi, 20., 180. o.

<sup>13</sup> Casanova, P.: *The World Republic of Letters*. Cambridge–London, 2004, Harvard UP, 353. o.

<sup>14</sup> Vö. Deleuze, G. – Guattari, F.: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Budapest, 2009, Qadmon, 37–38. o. Deleuze-ék elgondolásának bírálatát, amely azonban az itt kiemelt összefüggést nem érinti, és leginkább a koncepció nem kielégítő megalapozottsága mellett szolgál érvekkel, lásd Casanova 2004, 203–204. o. A vonatkozó eszmefuttatásában (Kafka: *Naplók*, 238–242. o.) Kafka egyébként „az irodalmi munka sokféle előnye” között felsorolja „a külső életben többnyire tétlen és mindig szétforgácsolódo nemzeti tudat belső összetartását, azt a büszkeséget és támaszt, amelyet a nemzet az irodalom révén önmagának és az ellenséges külvilággal szemben szerez”, „a nemzet figyelmének önnön körére való korlátozódását és az idegennek csupán tükrözésben való átvételét”, de „az apák és fiúk közötti ellentétek megnevesítését és megbeszélési lehetőségét” is! A kis(ebbségi) irodalmakban nagyobb az ellenállás az ellen, hogy „bevezessék idegen irodalmak eredményeit, vagy utánozzák a már bevezetett idegen irodalmat”.

<sup>15</sup> Deleuze–Guattari 2009, 55. o.

<sup>16</sup> Kafka, F.: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 321. o. („Először is le kell szögeznem, hogy itt én nem a hazámban vagyok, és a legnagyobb erőfeszítés ellenére sem értek egy szót

az ellentmondás talán elmondható arról a pozícióról is, amelyet a nemzeti irodalmak alkotásai töltenek be akkor, amikor a világirodalom (az irodalom olimpiája) szabja meg a helyüket és a rájuk irányított perspektívát. Kafka úszóját végső soron nem zavarja, hogy nem értik egymást beszédének hallgatóságával („es stört mich nicht sehr, dass ich Sie nicht verstehe und auch Sie scheint es nicht sehr zu stören, dass Sie mich nicht verstehen”<sup>17</sup>), éppoly kevésbé, mint ahogyan Esti Kornél és a bolgár kalauz beszélgetését sem gátolja meg ez a körülmény. Mi több, Borbély szövegében Kafka fiktív beszámolója sem támaszkodhat többre a jelenet értelmezése során, mint Esti a bolgár kalauz történetének megfejtésekor, hiszen ő sem érti sem a kalauzt, sem a keveset szóló Estit. Megfigyelő pozíciójának világirodalmi dominanciája éppoly törekeny tehát, éppannyira kockázatos, mint Estié a bolgár kalauzzal szemben. A világirodalom – és ezt Kafka, Kosztolányi és Borbély is láthatóan tudták – mindig képes arra, hogy megkérdőjelezze egy nemzeti irodalom önszemléletének építményét, ennek azonban az olyasfajta, kockázatos, hallgatag megértés az ára, amely Esti Kornél talán csupán látszólagos fölényét biztosította a bolgár kalauzzal folytatott beszélgetésben.

sem abból, ami elhangzik.” – In Kafka, F.: *Töredékek füzetekből és papírlapokról*. Budapest, 2001, Cartaphilus Tandori ford., 98. o.)

<sup>17</sup> Kafka, F.: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 322. o. („nem nagyon zavar, hogy nem értem önöket, és a jelek szerint önöket sem nagyon zavarja, hogy engem nem értenek” – In Kafka 2001, 99. o.)

RUDAŠ JUTKA

---

## A TOLNAI-SZÖVEGVILÁG NORMATIVITÁSA ÉS KANONIZÁLÁSA

Az irodalmi szövegek kultúrába ágyazottan léteznek, s ezáltal működésbe hozzák az implicit kulturális jelentéseket. Így az irodalmon keresztül mindjobban érzékel(het)jük világunk sokszínűségét és összetettségét, a kultúrák sokféleségét, és ennek részeként a nyelvek/nyelvváltozatok és mentalitások ezerféleségét. Ez a történelmi, (multi) kulturális bázis a maga burjánzó szövevényességével elkápráztatja, egyszersmind termékenyen el is bizonytalanít(hat)ja az olvasót. Ezért is fontos szempont, hogy a regionális, többszólamú kánonalakítás milyen módozatokban rajzolja át az egyetemes magyar irodalmi szövegtereket, és ebben milyen szerepe van a befogadónak mint minden esztétikai kultúra hordozójának.

Tolnai Ottó poétikája ragyogóan rámutat arra, hogyan hozza létre a maga „saját” diskurzusait az „idegen” hagyományból, tudniillik poétikájának magyar a hagyománya, a magyar kultúra keretei között létrejött karaktere pedig természeténél fogva kulturaközi, hiszen alkotásmódján keresztül a több kultúrához való egyidejű kapcsolódás mutatkozik meg. Ez a kulturaköziség a térség történelmi helyzetéből fakad, és az irodalmakközöttséget, a nyitottságot, a közvetítést is jelenti. A világ pluralitására épülő Tolnai-szövegvilág a kulturálisan terhelt motívumaival, összefüggő asszociációs futamaival, a vizuális percepcióival radikálisan kimozdít(hat) bennünket kényelmes olvasási stratégiánkból. Tolnai poétikája valamiképpen kikényszeríti, hogy megértsük a konkrét világra való utalásokat, ezzel mintegy megragadjuk a – szövege révén megnyíló – világ (többször)jelentéseit.

Tolnai Ottó művészetének alapvető pillérét az erős tény- és anyagszerűség, valamint az egyedülálló, „tolnais” imagináció, a meglepően távlatokat bejáró képzelőerő kettőssége alkotja. „Áriáiban” – ahogy sajátos műfajú írásait nevezi – „a formátlansággal való formázást” tapasztalhatja meg a teljesen egyedi poétikával, szövegformával szembesülő olvasó. Életművészetének háttérében „saját” kultúrájának mély hedonizmusa húzódik meg. Szövege ide-oda dobál, mint parafaúszót a hullám az Adrián. A nyelvi allúziók, illúziók szeszélye sodor bennünket magával minden egyes könyvben. Alkotásmódja olyan valóságképzetet teremt, amelyben egyszerre vannak jelen valós és anekdotikus, mitikus, fiktív szemléleti elemek, vagyis szoros



összefüggés van a világban való bennelét, valamint annak művészi artikulációja között. Szövegeinek ereje az apró karcolásokban és repedésekben mutatkozik meg leginkább, melyekbe az exjugoszláv kultúra gazdag tapasztalata szabadon behatol.

Tolnai Ottó művészetét a nyitottság, az országok, tájak, kultúrák és hagyományok közötti átjárás szuverén szabadsága hatja át. Életműve a magyar, valamint az (ex) jugoszláv szellemi örökség, erkölcsi és politikai hagyomány elemeinek sokaságából merít és válogat. „Hiszen az ún. Nagy-Jugoszlávia azonos volt az életemmel. Egybeestek. Így hozta a történelem (...) én ugyanis megszoktam, hogy egy olyan országban élek, ahol sok nagyváros van, s valamiféleképpen mindegyikben barátaim vannak, mindegyikben otthon vagyok. Igen, előbb voltam otthon Skopjében és Ljubljanában, Szarajevóban és Titográsban, Boka Kotorskában, Dubrovnikban és Fiumében, Mostarban és Zágrábban, mint Pesten például. Ezeregy kis intim helyem volt szerte az országban. (...) Szerencsém volt, hogy két forrásból meríthettem, a kelet- és nyugat-európai kultúrából, és e kettőt bizonyos módon enteriőrízálhattam...”<sup>1</sup> Ezt az ezernyi kis intim helyet, tapasztalatot, a sokoldalú kulturális inspirációkat kamatoztatja, billenti át saját kontextusába. Természetesen ez a kultúraköziség a térség történelmi helyzetéből fakad, és messze nem azt jelentheti, hogy a kisebbségi irodalom csupán a regionális, provinciális aspektus hordozója: sokkal inkább az irodalmak közöttiségé, a nyitottságé, a közvetítésé. E kultúra „konnektív struktúrájának” (Assman) összefűző hatását Tolnai azon a társadalomtörténeti síkon és idődimenzióban fejti ki, ahol a cselekedetek láncolatai felismerhető mintákba rendeződnek, egy közös kultúra azonosítható mozzanataként. Tolnai tapasztalattal egy kultúra múltján és élő jelenén megy végbe.

Az 1990-es években a kelet-európai régió egészét érintő politikai fordulat nagymértékben hatott az egyetemes magyar irodalmi rendszer átalakulására. Tolnai könyvei a 90-es évek óta, a határok megnyitásával szélesebb kontextusba helyeződnek, kezdetben a pécsi Jelenkor, később a pozsonyi, majd a budapesti Kalligram adja ki őket (ez utóbbinál jelent meg a *Költő disznózsírból* című monumentális „rádióinterjú regénye”, melyért 2005-ben megkapta a Magyar Irodalmi Díjat). Mégis kérdés, hogyan illeszkedik be a Tolnai-szövegvilág az olvasatok láncolatába, és kialakítja-e a normativitásnak és kanonizálásnak azt a fajtáját, amelyet az egyetemes magyar kultúrán belül a „nagy” művekről elismerünk. Tudniillik a regionális irodalmak nemcsak a magyar (regionális és nemzeti) hagyományokból merítenek, hanem a többségi nemzet (állam) hagyományaiból is, hiszen az emberek, a kultúrák, a szokások, hiedelmek keverednek, és a kultúra elemei átkerülnek az egyik készletből a másikba. Ugyanis vannak a magyar irodalomnak és kultúrájának olyan egymástól eltérő, de egymást nem kizáró kulturális keretei – azaz hasonlóságok és különbözőségek kötnek bennünket össze –, amelyek között más-más irodalmi, kulturális értékek is artikulálódnak, illet-

<sup>1</sup>Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*. Pozsony, 2004, Kalligram Kiadó, 205. o.

ve megmutatkoznak azok az árnyalatok is, amelyek egy sajátos kisközösségi/regionális kultúrát működtetnek. Ami nem jelentheti azt, hogy a kisebbségi irodalom csupán a regionális, provinciális aspektus hordozója legyen – ahogy fentebb említettem –, „hanem sokkal inkább az irodalomköziségé, a nyitottságé, hisz a nemzetiségi-kisebbségi irodalom léte eleve kizárja az irodalomról való sematikus gondolkodásmódot. A regionalitás és parcialitás aspektusa így viszonylagossá válik.”<sup>2</sup>

A másik iránti nyitottságunkban foghatjuk fel a különbséget, mert ami más, az összehasonlíthatatlanul szembetűnőbb. A narratív identitás „elválaszthatatlan a személyes és a közösségi narratív identitás átalakulásaitól, melynek következtében nemcsak a szövegekről, elbeszélések sorozatáról alkotunk magunknak hosszabb vagy rövidebb időre érvényes képet, hanem magunkat és egy kulturális közösséget is felismerünk bennük és általuk”<sup>3</sup>. Ebben a kontextusban fontosnak tartom a kultúraelméleti összefüggések többszempontúságát, Thomka Beáta gondolatmenetét követve – hogy némiképp áttekinthetővé váljék az a szellemi horizont, amelyben az elbeszélésszövegek akár mint világmetszetek vagy mikrovilágok létrejönnek. „Az irodalom ugyanakkor természetes összefüggésébe, a kultúra kontextusába kívánkozik, ami a hagyományos közelítésekhez viszonyítva jóval tágabb keret.”<sup>4</sup>

Manapság kulturális pluralizmusról beszélünk, amely éppúgy élesíti a kultúratudatot, mint ahogyan több nyelv ismerete a nyelvi tudatosságot csiszolja. Kiegészül a kulturális reflexió metaszintje, az implicit normák és axiómák kodifikált törvényekként lépnek színre. Azonban nagyon érdekes, hogy milyen lehet egy műnek egy adott közönségre gyakorolt hatása, a közönség sajátos beállítottságától függően, amelyből az egyes olvasók szubjektív megértése fakad. Mert mint minden pillanatnyi tapasztalathoz, az addig ismeretlen művet birtokba vevő irodalmi tapasztalathoz is hozzájárul egyfajta „előzetes tudás, amely magának a tapasztalásnak egyik mozzanata, és amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy az új ismeretanyag fölfogható – azaz egy bizonyos tapasztalati kontextusban olvasható – legyen”<sup>5</sup>. A befogadásnak fontos tényezője az olvasó saját elvárási horizontja, a közönségreakciók és a kritikai ítélet (siker, elutasítás, megértés). Az irodalmi környezet ismert műveihez való implicit viszonyunk nagymértékben meghatározza, hogy mekkora erőfeszítéssel vagyunk képesek a megszokástól eltérő módon olvasni és megérteni egy adott szöveget. Beszélhetünk az ízlés affektusairól és normáiról, a befogadó szubjektum tapasztalatáról, az irodal-

<sup>2</sup> Csányi Erzsébet: *Lírai szövegmezők (Vajdasági magyar versterek, lírai szövegmezők)*. Újvidék, 2010, Vajdasági Tudományos és Művészeti Akadémia, 12. o.

<sup>3</sup> Thomka Beáta: *Világmetszetek, mikrovilágok, szemcsék*. Letöltve: 2019. május 22. <http://gizi.dote.hu/~hajnal/alf9602/thomka.html>

<sup>4</sup> Thomka Beáta: *Irodalom, kritika, kultúra*. Letöltve: 2019. május 22. <http://gizi.dote.hu/~hajnal/alf9602/thomka.html>

<sup>5</sup> G. Buck *Lernen und Erfahrung* című művét idézi Jauss, Hans Robert: *Recepcióelmélet in Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, 1999, Osiris, 52. o.

mi hagyományról, a nyelvi és gondolkodási szokásokról. Továbbá, az olvasó irodalmi élménye az elvárásoktól, a műfaj korábbi ismeretétől, az előző művek formájától, tematikájától, a költői nyelvtől, a köznyelvtől stb. függ; a megértés produktív jellege pedig nagymértékben az olvasási ízléstől, a befogadó szubjektum ízlésétől, a társadalom esztétikai ízlésétől, a kialakult normától, a műalkotás esztétikai karakterétől, az esztétikai reflexiótól, azaz az olvasó és a szöveg közötti dialógus létrejöttétől. Kibontakoztathatnak-e a Tolnai-szövegek olyan jelentéshalmazt, amely által a befogadóban keltett sajátos affektusok élvezete kerül felszínre. Goethe egyik aforizmája frappánsan így érzékelteti a műalkotás olvasóját és annak élvezetét: „háromfajta olvasó van: egy, aki ítélet nélkül élvez, egy harmadik, aki élvezés helyett ítéel, a középső, aki élvezve ítéel és ítéelve élvez; tulajdonképpen ő reprodukálja újra a műalkotást”.<sup>6</sup> Tolnai poétikai univerzumát a valóság és a történelem metaforává lényegítésének következetes végigvitele alakítja. Ezen átlényegítés olyan irányokat vesz, olyan dimenziókba helyeződik, és úgy íródik tovább, hogy amennyiben nincs ismeretünk a metaforaképzés alapjáról, elsiklunk a lényeg, a művészi esszencia fölött. Tolnai legkülönbözőbb művészei, írói, festői, történelmi személyiségei, vagy éppen félnótás, civil „hősei” a mediterrán-balkáni sáv enciklopédiájából jönnek; itt történnek a valóság banalitásai, a „semmit dolgok”, melyek egy erősen kódolt, sajátos, „tolnais” varázslatban mégis teljes értékű művészi világot teremtenek. A legfontosabb valóság Tolnai számára mégis az *Adria*, a *tiszavirágzás*, a *csicsóka* és a *flamingó térde*, mint a gyönyörök forrása, valamint a *véres vászon* és a *Vértó* mint a balkáni háború metaforája.

Az *Adria* állandó „tolnais” motívum: felidéz, életre hív egy sajátos térségi és történelmi jellegű létértelmezést. Az *Adria* poétája felvázolja azt a szélesebb (kultur) történeti perspektívát, amely hőseinek egyedi életét orientálja, melynek specifikus aspektusa olyan pluralizmus létrehozása, amely egyedek közötti kapcsolatokon nyugszik. Ezek az egyedek lehetnek infaustusok, alteregók, maszkok, létező és nem létező figurák stb., de ez az átfogó szellemi horizont hozza továbbá létre a metaforákban „a prezentálás formáját”, amelyek Danto szerint azokkal a jelentésekkel és asszociációkkal rendelkeznek, amelyekkel a korszak kulturális kerete. Szövegein át egy mikrokozmoszon keresztül a makroeseménynek, az Egésznek a dramaturgiáját nyújtja. A Tolnai-opus egy archivált emlék, ahol – Ricœurrel élve – az emlék „mindenkor-enyémvalóságát” analogikus átvitel révén az emlék „mindenkor-miénkvalóságává”<sup>7</sup> tágítja maszkokkal vagy maszkok nélkül.

A hangok heterogén, polifón kölcsönhatása, a mindennapok beszélgetései, dialógusai, a narrációs technikákkal való kísérletezés elburjánzása, az elbeszélés önreflexivitása jelölik ki az elbeszélői tér koordinátáit. A nagyformák helyett a kisformák dominanciája lép előtérbe: „lám, lassan már rászokom, hogy Nagy-Jugoszlávia helyett

<sup>6</sup> Jauss 1999, 177. o.

<sup>7</sup> Paul Ricœur: Emlékezet – felejtés – történelem. In Thomka Beáta (szerk.): *A kultúra narratívái*. Budapest, 1999, Kijarat Kiadó, 56. o. /Narratívák 3./

(ami számomra olyan fontos nagyforma volt, mint a Monarchia, és mint lesz majd minden bizonnyal az Egyesült Európa, jóllehet nálam a nagyformák mindig már eleve kis, semmis formákkal, semmis, ám annál konkrétabb tartományokkal, régiókkal, helyekkel, *fájkiskössége*ekkel – mint amilyen Vajdaság vagy Észak-Bácska (...) illetve a Járás és a Vértó például – ellentpontoszódnak) immár úgy általában, térségünkről beszéljek.<sup>8</sup> A kultúra által közvetített információk a maguk másságában jelennek meg. A kultúra szimbólumrendszer, a jelentést hordozó szimbólumok rendszere, mondja Geertz, amely „egyfelől a valóságról alkotott modell, másfelől a valóságnak a modellje.”<sup>9</sup>

Tolnai Ottó művei azt tanúsítják, hogy individuális írástechnikával állunk szemben, amelyben nagyrészt a szerző maga teremti a szabályokat, így nehezítve a megértést, amely valamiféle kongenialitást feltételez. Az író a világok összjátékát egyre összetettebb formával látja el. Az úgynevezett igaz- és álreferenciáknak megvan a maguk irodalmi funkciója. Olyan fabulák, mikrotörténetek ezek, melyek igaz voltukról tanúskodnak, amelyekben az írói képzelet minden öltését valós részletek igazolnak, és minél kifinomultabb módon kerül elő a valós világ, annál bonyolultabb lesz a két világot összekötő kapcsolatháló. Természetesen, azok a realitáselemek, amelyek bejutnak a Tolnai-lexikonba többé már nem kötődnek mélyen azon rendszerek szervezettségéhez, amelyből vétettek. Viszont egy ilyen kvázi-fiktív világban, ahol összevegyül igaz és hamis, számos olyan forrás bukkan elő, amelyek a legmélyebb történelmi beágyazódásra hívják fel a figyelmet. Képzőművészei, irodalmi és történelmi személyiségei is többé vagy kevésbé felismerhető formában vannak jelen, némelykor új felosztásban lépnek be a szövegbe. „Bem (Apó. És persze: Bojan. Bojan Bem.)”<sup>10</sup> Hogy saját anekdotikus, fiktív szövegvilágában mennyire használja fel nyersanyagként a valóságot, így ír: „Teljes egészében felhasználom. Így próbálom megváltani, kiemelni-felmutatni kisebbségi létem mint nem-kisebbségi létet... Egy századfordulós salakbeton villában élek, amit Homokvárnak neveztem volt el (lévén, hogy gyerekkoromban, a csicsóka, a sulyom és a tiszavirág korszakában, a Tisza partján intenzíven építettem, csöpögtettem volt a homokvárakat), ugyanis a salakbeton könnyen homokká bomlik. Na már most ezen a váron (valóban egy különálló építményről van szó – ahol saját független életemet próbáltam, próbálom külön külüggyel-belüggyel, flórával és faunával kialakítani, felmutatni) újabban veszélyes repedések kezdtek mutatkozni.”<sup>11</sup>

Az Adria hagyományos „tolnais” motívum itt valójában felidéz, életre hív egy sajátos térségi és történelmi jellegű értelmezést. Könyvei lényegében a térség kulturális

<sup>8</sup> Tolnai Ottó: *A pompeji szerelmesek*. Pécs, 2007, Gondolat, 297. o.

<sup>9</sup> Iser, Wolfgang: *Az értelmezés világa*. Budapest, 2004, Gondolat Kiadó, 102. o.

<sup>10</sup> Tolnai Ottó: *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Pozsony, 2004, Kalligram Kiadó, 25. o.

<sup>11</sup> A görbe egyenes – A költővel Rudaš Jutka beszélget. *Parnasszus*, 2012/4. sz. 11. o.

tapasztalatának újraértelmezésére vállalkoznak, és egy másfajta távlatba helyezik az Adria–Balkán–Jugoszlávia-mítoszjelentéskörét. Ilyen értelemben a *Költő disznósírból* című műve az egyik kiemelkedő alkotása, Tolnai művészi logikájának működése könnyen eltéveszthet bennünket ebben a képzőművészeti, irodalom-, társadalomtörténeti alakokat megidéző, saját művészetének esszenciáját újrafelfedező sokaságban, interdiszciplinaritásban. Főképpen pedig azok az ismeretanyagok vezethetik az olvasót tévútra, melyek oly könnyedséggel és természetességgel foglalkoznak a volt jugoszláv (szlovén, szerb, horvát, bosnyák, macedón) képzőművészettel, irodalommal, hiszen ez a művész sajátja; ez az ő világa. A jugoszlávságon keresztül megtapasztalt nyitottság nála inkább intellektuális ekhó, semmint nemzeti identitásvesztés, „aki művészi-szellemi értelemben valamiképpen többséginek, »szuperiorikusnak« álmodja, tudja magát (aki belülről ismerhette Danilo Kišnek és Mészölynek, ennek az akkortájt szinte ikerpárnak tűnő írónak a munkásságát, megbeszélhette velük a részletkérdéseket, az használhat ilyen nagyképűnek tűnő szavakat, annak legalábbis nem muszáj, hogy kisebbségi komplexusai legyenek, különösen nem, ha ehhez még hozzáadjuk Kosztolányi, Csáth, Sinkó, Krleža, Tišma közelségét, irodalmunkba való inkorporálását).” Egy „balkáni babér” ő, akinek mássága, a már említett „sorseseményből” kiindulva a nemzetek identitásbeli káosza fölé emelkedik.

Életművébe akarva-akaratlanul belejátszik a már említett szerb, horvát, szlovén, bosnyák, azaz a „volt” jugoszláv valóság. A létezésben lévő másmilyen jellemvonások nyelvi beszédmódban, diskurzusban, értelmezésformában is megnyilvánulnak. Tolnai nyelve teljesen megfelel világszemlélete különösségének, s a szemantika átfogó vonatkozási mezejének rendelődik alá. Vagyis – Ricœurrel élve – „a szöveg egy lehetséges világról beszél, a benne lévő tájékozódás lehetséges módjáról” és „ennek a világnak a dimenziói a szöveg révén nyílnak ki és válnak ismertté”.<sup>12</sup> A „tolnais” nyelvnek tulajdonképpen nem a nyelvi kompetenciához, hanem a kulturális kompetenciához van köze, pontosabban a kulturális kompetencia formális aspektusához. A magyarországi magyar viszonyoktól idegen életérzés és problémavilág éppen a (magyar) nyelven keresztül jut kifejezésre. Írásai – noha magyarul íródnak – Magyarországon kissé eltérő kultúrtörténeti tradícióval rendelkező befogadói közegbe érkeznek. A magyar olvasó számára a kulturális jegyek jelenléte a szövegben egyszerre rejtőzködő és feltárulkozó jellegű lehet, ám a referencia dekódolásához sok esetben nincs meg az a háttértudás, amelynek ismerete megkönnyítené a jelentésképzést, hiszen a Tolnai-művek számos olyan referenciával bírnak, amelyek nagyobb művészeti és szellemi kihívást jelentenek a magyar olvasók számára, mintsem a volt jugoszláv olvasóinak. Műveiben ezért a nyelv által közvetített kulturális információk a magyarországi magyar olvasók számára másként, másságukban jelennek meg. A nyelv rámutató funkciója ugyanis a figurációban mutatkozik meg – fogalmazza meg Iser –, amely

<sup>12</sup> Ricœur, Paul: A szöveg mint modell: a hermeneutikai megértés. Ford. Szabó Márton. *Magyar Lettre Internationale*, 2001/42. sz. 71. o.

nem mentes a referenciáktól, s ennek eredménye az, hogy „analógiaként megengedi és szabályozza a dolgok elgondolhatóságát, ám jelként saját referenciáinak nyelvi átültethetlenségét jelöli”.<sup>13</sup> Iser fontos megállapítása, miszerint a jelzések jelentőségét „csak sajátos, történetileg változó és a szerzők és közönségük által osztott konvenciók adják meg”. Ezek csupán konvenciókat hoznak fölszínre, amelynek egyik alapja a szerző és az olvasó szerződése lehet. Az ilyen szövegek megkövetelik az olvasótól addigi magatartásának megváltoztatását. „A szövegben ábrázolt valóság nem a valóság ábrázolását szolgálja, hanem valami önmagán túlira mutat; az a feladata, hogy ezt a valamit fölfoghatóvá tegye.”<sup>14</sup> Természetesen „a fennmaradás (kanonizálás) sokkal összetettebb társadalmi kontextussal rendelkezik, mintsem, hogy az egyedi olvasó választását figyelembe vehessük”.<sup>15</sup> Ám általában minden olvasat előzetesen kódolt, s így a megértés – a nemzeti irodalmak esetében is – a kánonra alapozódik. „Az elfogadás ugyanakkor tényszerűen a kánonképződés mechanizmusát mutatja.”<sup>16</sup> Gadamer horizont-összeolvadásának aspektusait figyelembe véve egy nyitottabb befogadói közege van szüksége a Tolnai-szövegvilágnak, amelyben „az interpretáló egy szövegben legyőzi azt, ami idegenül hat, és ezzel az olvasót hozzásegíti a szöveg megértéséhez, akkor saját háttérbevonulása nem eltűnést jelent negatív értelemben, hanem a kommunikációba való belépést, oly módon, hogy feloldódik a szöveg horizontja és az olvasó horizontja közötti feszültség.”<sup>17</sup> Ilyen értelemben a kanonizációs jelenséget a gadameri hatástörténeti tudat common sense-összefüggésével rokoníthatjuk. A befogadói tudatnak fogékonynak kell lennie a szöveg mássága iránt, és aki meg akar érteni egy szöveget, annak engedni kell, hogy a szöveg magától mondjon valamit. „Tudatában kell lennünk saját elfogultságunknak, hogy maga a szöveg megmutatkozzék a maga másságában, s ezzel lehetővé váljék számára, hogy tárgyi igazságát kijátszhassa a mi előzetes véleményünkkel szemben.”<sup>18</sup> Továbbá, a kánonok a kultúra emlékezetét is képviselik, de emlékezés nélkül nincsenek. A kánonok a kulturális örökség tárházaként identitásképzők. Kánon aligha létezhet közvetítés, a kulturális kommunikáció és ennek intézményes formái nélkül. A Tolnai-művekben több különféle kultúra szoros kapcsolatba kerül egymással, és kölcsönös megértésre törekszik nem kizárólag a sa-

<sup>13</sup> Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, 2001, Osiris, 14. o.

<sup>14</sup> Iser 2001, 35. o.

<sup>15</sup> Guillory, John: *Irodalom az elmélet után. Paul de Man tanulsága*. In Rohonyi Zoltán (szerk.): *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Budapest, 2001, Osiris, 241–276. o.

<sup>16</sup> Rohonyi Zoltán: *Előszó. Kánon, kánonképződés, kanonizáció. Vázlat egy fogalmi tartomány működéséről és történeti funkcionálisáról*. In Rohonyi Zoltán (szerk.): *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Budapest, 2001, Osiris, 7–16. o.

<sup>17</sup> Gadamer, Hans Georg: *Szöveg és interpretáció*. In Bacsó Béla (szerk.) *Szöveg és interpretáció*. Budapest, 1991, Cserépfalvi, 32. o.

<sup>18</sup> Gadamer, Hans Georg: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, 1984, Gondolat, 193. o.

ját fogalmi szerint, hanem igyekszik értelmezni a vele érintkező kultúrák fogalmait is. Minél idegenebb a másik kultúra, annál megkerülhetlenebb az értelmezés valamilyen formájának alkalmazása, mivel annak a kultúrának a sajátosságai, amellyel szembe találjuk magunkat, csak úgy érthetők meg, ha a már ismerős talajára vetítjük ki őket, tehát létfontosságú az összehasonlításai alap. Tolnai Ottó műveinek magyarországi kiadásai ugyan enyhítik az átjárást (a regionálisból az egyetemesbe), de nem helyettesíthetik a kanonikus regionális irodalomból az egyetemes magyar irodalomba való (re)kanonizációját. Ez annak a ténynek tulajdonítható, hogy a kiadott szövegek önmagukban nem határozhatják meg saját olvasatukat, mert minden szöveg csak az olvasás által jön létre. A fenti kérdések (feltevések) szorosan kapcsolódnak olyan kérdésekhez, amelyek a kánonképződést általában befolyásolják. A kánon „olyan érték, amelynek a megszerzésére törekedni kell” – mondja Iser.<sup>19</sup> A kánon egyben kulturális tőke is.

„A kánonképzés problémája a kulturális tőke fölépítésének és elosztásának, vagy másképpen szólva, az irodalmi termeléshez és fogyasztáshoz való hozzáférési lehetőségek kérdésévé lett. Ezért az irodalmi művekre úgy kell tekinteni, mint az ideológiai fogalmak vektoraira, melyek tulajdonképpen nem a művekben magukban lelhetők fel, hanem az intézményesült megjelenésük szövegkörnyezetében, azaz, sokkal egyszerűbben fogalmazva, azokban a formákban, ahogy tanítják őket.”<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Iser 2001, 51. o.

<sup>20</sup> Uo.

VISY BEATRIX

---

## „MELYIK A CSONT ÉS MELYIK A MÁRVÁNY”

*A Világpor két kiadásáról, avagy homo totus a malomban*

Tolnai Ottó *Világpor* című kötetének új kiadása legalább olyan impozáns jegyekkel rendelkezik, mint az Újvidéken 1980-ban megjelent könyv.<sup>1</sup> Am ahogy erre Bencsik Orsolya recenziója is kitér,<sup>2</sup> a Bicskei Zoltán grafikaival ellátott első kötet és borító egészen más olvasói elvárásokat, hangulatot implikált, mint a Bojan Bem *Orangerie* című festményének felhasználásával készített újabb könyv. Ez a rögtön szembevető eltérés nem csupán felszíni jele a két *Világpor* 36 évnyi távolságának, hanem a külső jegyek különbségétől indulva számos kérdés merülhet fel a két kiadás kontextusával kapcsolatban.

A Jelenkor Kiadó által 2016-ban elindított, és a Bojan Bem képeivel beborított Tolnai-életműsorozat első tagja a *Világpor* volt. A kiadói szándék szerint a sorozat révén az egykor Jugoszláviában megjelent, a vasfüggöny miatt Magyarországra alig-alig eljutó, és a mai napig nehezen felhajtható kötetek (újra) hozzáférhetővé és olvashatóvá válnak. Az új, egységes stílust öltő sorozat eddig megjelent négy kötetéből azonban csak kettő tekinthető régebbi művek újrakiadásának, a másik két könyv, a *Nem könnyű* (2017), a 2000-es év<sup>3</sup> után keletkezett verseket közreadó gyűjtemény és a 2018-as *Szeméremékszerek, A két steril pohár* című új regény elegyedik a korábbi művekkel. Elgondolkodtató, hogy miért éppen ezek a korai Tolnai-kötetek kerültek elsőként újrakiadásra, és a mostani megjelenéssel miként és hogyan kezdtek vagy kezdik meg kényszerűen megkésett működésüket a 2010-es évek második felének kortárs irodalmi közegében. Továbbá befogadásukat számos más tényező mellett hogyan befolyásolják, módosítják az életmű azóta írt darabjai, a rendszerváltozás után Magyarországon vagy Vajdaságban megjelent kötetek. Úgy tűnik, hogy ez esetben, ahogy ez a Tolnai-interjúkból is kiderül, szerző és kiadó közös válogatásáról, valami féle – kanonizációs – előszűrésről van szó. Tehát egyáltalán nem az életmű kezdeténél vagyunk, hiszen Tolnai első könyve a ‘63-as *Homorú versek*, első önálló prózakötete

---

<sup>1</sup> Tolnai Ottó: *Világpor*. Újvidék, 1980, Forum.

<sup>2</sup> Bencsik Orsolya: A nullásba írt, üvöltő Tolnai-vízjel. *Műút*, 2016/58. sz. 7–81. o.

<sup>3</sup> Pontosán 2001–2017 között.



pedig a *Rovarház* 1969-ből. A Jelenkor által indított sorozat (egyelőre) 1972-ig lépett vissza, a *Gogol halála* prózai ciklushoz, amely az 1983-as *Virág utca* 3-mal közös kötetben jelent meg szintén 2016-ban. Ez utóbbi páros, azon túl, hogy szintén további kérdéseket generál, időben körülöleli a jelen esetben tárgyalt 1980-as *Világport*. Ám ezen évszámok – 1972 és 1983 – által közrefogott évtizednyi intervallumban más Tolnai-kötetek is megjelentek az egykori Jugoszláviában, mint például a szintén jelentősnek tartott *Legyek karfiol* vagy az 1975-ös, a recepció által leginkább szintéziskísérletnek minősülő *Versek. Rekapituláció* című kötet is. A magyarországi új kiadások tehát nemcsak a más hely, más idő által, de az életműből való válogatás, kötetpárosítások által is egészen új kontextusba állítják a szerző műveit, illetve az egyes kötetek pozícióját, jelentőségét az oeuvre-ön belül.

A *Világpor* újrapozícionálásához hozzájárul még Tolnai Ottó új kiadáshoz készített *Utószava* is, amelyben mintegy 35 év távlatából tekint vissza kötetére, számvetése nemcsak könnyed múltba révedés, hanem komoly „perújrafelvétel” is egyben: „Thomka Beáta figyelt fel rá, hogy a *Világpor* a hetedik verseskötet. Igen, a hetedik te magad légy.”<sup>4</sup> Találkozása az egykor lezárt versenyaggal egyfelől érzékelteti az időben, életútban, költészetben és poétikában megtett távolságot, eltávolodást, másrészt az újra megelevenedő versanyag felkavaró, rádöbbenő hatását is: „A *Világpor* olvasása közben minduntalan a fejemhez kaptam. Szinte pontosan éreztem, imaginációs képességeim mekkora adagját, karfiolrögeit-rózsáit vette, vájta, szakította ki.”<sup>5</sup> E záró esszében nemcsak a keletkezés időszakának életrajzi, szellemi hátterét és az őt ért művészi hatásokat, inspirációkat tárja fel, vagy a versek motívumainak, alakjainak „meséit” osztja meg, hanem feltárja alkotói intencióit, poétikai törekvéseit, értelmezi a versanyagot,<sup>6</sup> illetve a kötet életműbeli helyét tárgyalva önkanonizációját is (el)végzi. Vitatható, általában miként értékeljük a szerző önértelmező tevékenységét, ám Tolnai jól ismert önreflexív, önmitizáló alkata, intellektuális közelítésmódja, szerteindázó gondolatai és műfaji határtalansága némileg enyhíteni látszanak e kérdést. Már csak azért is, mert az esszé által feltártak lényegében nem térnek el a recepció értelmezéseinek fő vonulatától, elemeitől, inkább affirmálják a korábban elhangzottakat. A szakirodalom és a szerző önértelmezésének hermeneutikai oda-vissza, körkörös természete érezhetően működésben volt és van, a kötethez társuló tartalmi-formai meglátások, markáns kijelentések, jelentésirányok és a versgyűjtemény kritikai értékelése, tehát az értelmezés sarokpontjai egyre inkább megcsontosodni látszanak. Ennél lényegesebbnek tűnik, hogy az *Utószó*ban a szerző felcímkezi, mintegy kulcs-

<sup>4</sup>Tolnai Ottó: *Világpor*. Budapest, 2016, Jelenkor, 249. o.

<sup>5</sup>Tolnai 2016, 256. o.

<sup>6</sup>Például maga előtt is ismert, máskor is alkalmazott komponálási gyakorlatáról így vall: „A könyv bizonyos merészségei ellenére is hasonlóan kezdődik, mint általában a könyveim. Szerves, gyakran már-már naiv kis ciklus vezet be. Aztán a szétrobbantó ciklusok. Majd képzőművészeti és irodalomtörténeti vonatkozású darabok. A Pinakotéka. Szintetizáló tömbök.” Záró versek, Tolnai 2016, 257. o.

alakokba, kulcsfogalmakba söpri porszemeit, (nyers)anyagát. Így például a kötet térbeliségét Újvidékben jelöli ki, és a nyilatkozatokból utólag úgy tűnik, a versek geográfiai ihlete fontos és emlékezetes a költő számára: „Próbálok térben elhelyezni a könyvet, próbálok belső terét, föld- és vízrajzát, városait újraélni, porlasztott világból mint ködből előtűnő hőseit megidézni. Először is Újvidék. Ez egy újvidéki könyv. Ott íródott az épülő Szabadság híd tövében.”<sup>7</sup> De ugyanígy kitér a kötet színére, zajára, zenéjére vagy fotósára is: „Ahogyan Stupica a festője, Schönberg a zeneszerzője, Char a költője, úgy Poulet a filozófusa, kritikusa e könyvnek.”<sup>8</sup> És virága is van, a gladiola. E sűrítésből, névsorból is kitűnik, hogy a 70-es évek második felében Tolnai inspirációi, kapcsolódási pontjai közt mennyire nincsenek jelen a magyarországi művészeti hatások, közegek, alkotók. Mindez önkéntelenül is megerősíti azokat a történelmi, irodalomtörténeti vonatkozásokat, amelyek a vasfüggöny által kulturálisan elválasztott országok egymás irányában kényszerűen és kölcsönösen zárt közegét, eltérő hatástörténetét, fejlődési ívét tételezik. S bár számos mottó, idézet vagy például az utolsó, *Pinakotéka* című ciklus versei között találkozunk magyarországi művészekkel is, mégis alapvetően a délszláv alkotók, az Adria és Nyugat-Európa felé nyíló tekintet, orientáció a szembeötlő, és az utolsó tanúsága szerint évtizedek múltán is ez az emlékezetes és meghatározó a szerző számára. Árvacsáth és Kosztolányi is majd csak a 80-as évek második felétől emelkednek a fontos alakmások, elődök közé a magyar irodalomtörténeti kánon tagjai közül, ám éppen bácskaiságuk, szabadkaiságuk miatt „hódítandók” vissza Tolnai és a vajdasági irodalom nagy elődei, kezdőpontjai közé.

A *Világpor* korabeli fogadtatása jelentősnek értékelhető, nemcsak a vajdasági irodalmi közegben kapott kitüntetett figyelmet, amit például a *Híd* 1981-es 3. számának öt írását tartalmazó *Világpor*-blokkja is érzékeltet, hanem a magyarországi recepcióban is ez az első olyan Tolnai-kötet, amelyet több írás is értékelt, míg a korábbi művekről elvétve található egy-két kritikai szöveg. Thomka Beáta már a *Híd* említett számában szentesítő kijelentéseket tesz az alkotóról, és biztos kézzel helyezi el a *Világport* az addigi életműben: „a modern magyar líra egyik legösszetettebb és barokkosan gazdag költői műve a Tolnai Ottóé. [A *Világpor* s]zintézis és torzó egy időben, melyben kihívás és megtorpanás, a költői befogadás és áttekintés korlátainak merész

<sup>7</sup>Tolnai 2016, 254. o. Ugyanakkor egy interjúban Fruška Gorát (magyarul Tarcál-hegység a Szerémség északi részén) is megjelöli, de talán inkább mint tájat, inspiráló közeget, hangulatot, színeket: „a dalszerű, természetközeli bevezető versekről újraolvasva észrevettem, hogy a Fruška Gorában játszódnak. Egyszer sem írtam le, hogy ott játszódnak, most mégis fölismerem véltém. Mikor a kötet született, intenzíven jártunk oda a feleségemmel, mert állattenyésztéssel foglalkoztunk, és a Fruška Gora lankáin béreltünk hereföldet.” [https://konyves.blog.hu/2016/05/06/tolnai\\_otto\\_atrendezodes\\_egy\\_bizonyos\\_verstipussal\\_es\\_eletformaval\\_szemben](https://konyves.blog.hu/2016/05/06/tolnai_otto_atrendezodes_egy_bizonyos_verstipussal_es_eletformaval_szemben)

„A *Világpor* egy másik érdekes része, ha a városokat lajstromozzuk, Zágrábban játszódik. Említettem már semmis világunkhoz kötődő topográfiai szenvedélyemet.” Tolnai 2016, 258. o.

<sup>8</sup>Tolnai 2016, 256. o.

kimozdítása és parcializálódás, szociográfiai hitelű autentikusság és önmitizálás érvényesül egyidőben.”<sup>9</sup> E pozicionálás nemcsak azért fontos, mert Thomka a *Kortárs* 1982-es 7. számában ugyanezt az írást teszi közzé a magyarországi olvasók számára, hanem mert egyrészt épp e kötet kapcsán fogalmazza meg Tolnai jelentésanalízisét, a motívumok jelteremtésének, jelentéssé válásának fázisait, a motívumok rendszerre, hálóra fejlődésének folyamatát. (Megjegyzendő, hogy a motívumképződés lépései, efféle szabályszerűsége némileg talán „túlrendezettnek” tűnik Tolnai antipoetikusnak minősített költői gesztusaihoz, alkotói szabadságához mérve.) Másrészt az irodalomtörténész lényegében épp ezt a gondolatmenetet, a költő poétikai működés-módjának e folyamatát, lefolyását – írásának más megállapításaival együtt – emelte át 1994-es monográfiájába is.<sup>10</sup> Ám ahhoz, hogy e líra működésmódja már 1980-ban tetten érhető legyen, a korábbi kötetek motívumszövegei eljárásainak is látszódnia kellett, a *Legyek karfioltól*, tehát 1973-tól mindenképpen. Ez a sokszor kis dolgokból, nüanszokból, konkrét helyekből és terekből épülő költői világ, életmű a hipertrófia alakzatával jellemezhető. A részletek megnövesztése, felnagyítása, jelentéssé tétele, az erős fókuszálás a szerző látás- és ábrázolásmódjának alapja, ezért talán nem merészség a fotografikus látás optikáját említeni látásmódjával kapcsolatban. Tolnai leírásai, történetei, költeményei, de még (képző)művészeti esszéi is a *détail*okból, apróságokból indulnak, ezekre a kiindulópontokra szövi érzelmi-gondolati, kulturális, (inter)textuális hálóját, és jut el, általában, valami számára lényeges, jelentőségeltjes, immár az egészre, életre, létre vonatkoztatható végpontig. Ez a jellemzés még akkor is érvényesnek tartható, ha a korai kötetekkel kapcsolatban elsősorban a korábbi, ún. hagyományos lírai beszédmód lebontását, az ellenpoétikát, apoézist volt szokás kiemelni. A monográfus szerint korábban „kihívásnak tűnt volna a Tolnai-vers retorikájának, poétikájának fölvetése”, ám a *Világpor* idejére, kötetére a költő „eszköz-készlete és költői nyelve fokozatosan létrehozta saját normáit”.<sup>11</sup> Így lehet a *Világpor* a ‘75-ös *Versek, Rekapituláció*, alcímében is jelzett szintéziskísérletével<sup>12</sup> párban szintén számvetés, leszámolás és összegzés, ugyanakkor az új irányok, nyitányok megerősítése, egyre tudatosabbá válása és vállalása is. Mindez szépen egybevágt Tolnai 2015-ös önértelmezésével, ő maga is a porlasztást és az azt követő új, centrum nélküli, bonyo-

<sup>9</sup> Thomka Beáta: A szabad ötlet poétikája felé, 1981/3. sz. 306. o., továbbá ugyanez a szöveg más címmel: Thomka Beáta: Tolnai Ottó: *Világpor*. *Kortárs*, 1982/7. sz. 1158. o.

<sup>10</sup> „Az elvetett szerkezetek helyén új szervezőelvek lépnek működésbe. Ez mindenekelőtt a jelteremtés folyamatait érinti, mely Tolnainál különös intenzitásról tanúskodik. Szakaszai: 1. a jelek létrejötte és kiemelkedése a szövegkörnyezetből (motívummá válás); 2. állandósulásuk, bekerülésük a költő alapszótárába; 3. újabb előfordulásuk más szövegkörnyezetben (jelentésgazdagodás); 4. a versek közötti kapcsolatok erősödése általuk; 5. intertextuális háló képződése a szövegközi térben.” Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*. Budapest, 1994, Kalligram, 80. o.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Thomka monográfiájának fejezetcíme: *Összegzéskísérlet (Versek, 1975)*, vö. Thomka, 1994. 73. o.

lult struktúrák, fraktál- és rizómaszövevények formálódását, fizikai metamorfózisait emeli ki: „A *Világport* tán úgy is lehetne jellemezni, hogy újraporlasztódik az alapanyag, újra a gipsz, a mész, mind a porok, lisztek (lángliszt, nullás, 8-as liszt, avagy a korpa), mind a púderek. Általános őrlés, porlasztás, melyben *az örült molnárt is örölik...* Hogy aztán, akárha a gyerekek a homokozóban (felénk a homok tele volt gyöngyházmorzsával), afféle gurábli szakasztóval új formákat, guráblicsillagot, csicsókákat, karfiolokat szakítsak, préseljek.”<sup>13</sup>

A korabeli recenzió minden szegmensének és szempontjának összegzésére itt most nincs lehetőség, annyi azonban állítható, hogy az írások többsége a kísérletezést, a költői nyelv megújítását, a szürrealizmus és dadaizmus alkotásmódját emeli ki, illetve a hagyományos jelzővel illetett költészet és verspoétika lebontását, destrukcióját, az anti- és apoetikus gesztusokat, tehát alapvetően a poétikai-retorikai, formai, versnyelvi jegyek és törekvések mentén közelítik meg Tolnai líráját.<sup>14</sup> A költő világképéről, gondolatiságáról, érzésvilágáról, a társadalmi közeg által meghatározott hangulatáról, metafizikai irányultságáról jóval kevesebb szó esik, ritkák a Bányai János-féle egzisztencialista ihletettséggű megállapítások, aki Tolnai lírájának jelenbeliségét, az *ittben, mostban* való benne létezést emeli ki, és a vajdasági költészet válságának és hiányérzetének kifejeződéséként értelmezi a kötetet.<sup>15</sup> Hasonló közelítésmód a magyar oldalon Csordás Gábor szemléjében található, aki a világrend viszonylagossá válásával hozza összefüggésbe a vers és a kompozíció felbomlását. „Megkezdődik a költészet nagy visszavonulása a nyelvhez, mely azon túl, hogy minden lehetséges világértelmezés hordozója, maga is az egyre szorongatottabb bensőség közölhetőségének utolsó, legellenállóbb garanciája.”<sup>16</sup> S bár írása nagy részében ő maga is visszavonul Tolnai versnyelvéhez, annak jelszerűségének és az anyagnak, anyagnévnek a vizsgálatához, ám konklúziójában a *Világport* egyetlen hatalmas poémaként tételezi, amelyet utalások bonyolult hálózata jellemez, és amelyben a jelek első fokon egymásra utalnak ugyan, de meglátása szerint érvényük nem pusztán szemiotikai, hanem ontikus is egyben, együttesük, felhalmozottságuk és szétszórt működtetésük összességében a világra mutat vissza.<sup>17</sup> Szintén feltűnő, hogy a korabeli befogadás, érthető módon,

<sup>13</sup> Tolnai 2016, 251. o.

<sup>14</sup> Például Thomka, 1981. Bosnyák István: Világporos-a-kalapom-úgy-tudják-hogy-abbalakom avagy vidám kis újévi ellen-ESZ-ZÉ-skandallum a VILÁGPOR béke-poraira. *Híd*, 1981/3. sz. 328–352. o.

<sup>15</sup> Vö. Bányai János: Csüng az ének-ón. *Híd*, 1981/3. sz. 305. o. „...a költészet csak akkor lehet *igazi* [...], ha a *jelenbe* fészkel be magát, ha az éppen mostban, a most történetében, keletkezében és alakulóban mond *mást*. Ha létezése számára nincs is más idő, mint a jelen, akkor is, ha *innen* a múlt felé tájékozódik, ha *innen* lép rá az állandóságok, a metafizikai minőségek időtlenségének színpadára.”; „A *Vilápor* verseiben „az *itt*-létet, a *most*-ban való *benne* létezést: életünket, sorsunkat fedezhetjük fel.” 304, 305. o.

<sup>16</sup> Csordás Gábor, Tolnai Ottó: Világpor. *Forrás*, 1981/4 sz. 82. o.

<sup>17</sup> Csordás 1981, 83. o.

kevésbé érintette Tolnai köteteinek az elnyomásra, cenzúrára, meghurcoltatásra, sőt a korabeli valóság árnyoldalaira vonatkozatható jegyeit, és az elemzésekben, méltatásokban a poétikára, formára, Tolnai forradalmi esztétikai programjára, az avantgárdhoz és a hagyományhoz való viszonyára fókuszáltak, ebben például Thomka Beáta is élen járt.<sup>18</sup> Az értelmezők általánosságokban, nagy vonalakban intézték el a szerző saját jelenéhez való morális, társadalmi, emberi viszonyát. Ám a recepció minden megerőltetés nélkül tehette mindezt, mert a szerző maga is, meglehetősen tudatossággal menekült az alkotásba, műalkotásba, saját költői programjába, a szabadság ki- és megélésének számára akkoriban egyik vagy egyetlen formájába. A *Világpor* kapcsán legerőteljesebben Bosnyák István hosszú skandallum-esszéje tér ki a szabadság-rabság paradoxonjaira, a szabadságasszociációkba merülés szabadságára és a nagyfokú féktelen szabadság önrabságára, az alkotószabadságra mint életrabságra, a kivívott versnyi szabadság versnyi rabságára.<sup>19</sup> Továbbá ő emeli ki azt is, hogy a költő, az úgynevezett homo ludens és homo aestheticus nem függetlenítheti magát énjének, identitásának többi elemétől, politikai, morális, életbeli önmagától, és szerinte ezért a *Világpor* az „abszolút lírikus” kötete, „akinek örült malmaiban minden lírává őrlődik, amit csak fölönt a garatra: a természeti lét és az erotika, a technikai/technológiai valóság és a világpolitika, a művészet és a filozófia”<sup>20</sup>

A *Világpor* megjelenése után három évvel, 1983-ban *Vidéki Orfeusz* címmel jelent meg a költő első kötete Magyarországon, amely bőséges lírai és kispórizai válogatást adott közre műveiből.<sup>21</sup> Ennek kapcsán a magyarországi recepció igyekszik felzárkózni, és az addigi életmű egészére reflektálni, így a *Világporra* is, ám leginkább Bori Imre 1982-es, *A jugoszláviai magyar irodalom* (akkor még) *rövid történetének*<sup>22</sup> Tolnai-portréjában írtakat ismételtetik. Ekkor válik slágerré, hogy Tolnai verseit a költészet hagyományos fogalmai és műfajai felől nem lehet megközelíteni, illetve a korábbi recepcióra hagyatkozva a Tolnai-líra jegyeit fogalmi felsorolásokba és oppozíciókba burjánzóztató értelmezések igen gyakran az új formaeszmény metaforájaként a tetszetős tonalitás-tolnaitás<sup>23</sup> világporbeli játékára futnak ki, magukkal ragadva harmadik-

<sup>18</sup> Az 1994-es monográfia értelmezői szempontjai sem nyitnak ebbe az irányba, a monográfus Tolnai műveinek társadalmi közérzetére, érzésvilágára kevésbé reflektál a kötetek értelmezése során. Vö. Thomka, 1994.

<sup>19</sup> Vö. Bosnyák 1981, 342–343. o.

<sup>20</sup> Bosnyák 1981, 342. o.

<sup>21</sup> A *Világporból* a 2. *És kedvesemnek láthatatlan púder agyar-ék*, a 3. *Vizesnyolcas-tüzesnyolcas*, a 6. *Változatok gipszre* teljes egészében, az 5. és a 8. *Celebesz Celebesz nélkül* és *Nullás liszt* részek apró kihagyásokkal és sorrendi változtatással, a záróciklus, *Pinakotéka* versei pedig részben kerültek be a *Vidéki Orfeusz* válogatásába. Vö. Tolnai Ottó: *Vidéki Orfeusz. Válogatott versek*. Budapest, 1983, Magvető.

<sup>22</sup> Bori Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*. Újvidék, 1982. Forum. 246–260. o.

<sup>23</sup> „*méhészeti könyveket tanulmányozva / visszaindulunk akár jézus / a tengeren / mert démonok szagatják szét / a tonalitást\* / de ha a papírt a sorok közé szorítjuk / az ujjaink megbarnulnak.*” Lábjegyzetben: *\*tolnaitás. A fehér holló, Világpor, 241. o.*

ként a totalitás kifejezést is.<sup>24</sup> A magyarországi recepcióban az anti- és apoetikusság mellett, és különösen a korai kötetekre vonatkozóan az avantgárd és neoavantgárd felőli megközelítés erősödik fel a 80-as évektől kezdődően (mint viszonylag kézzelfogható, kontextualizálható, a magyarországi irodalmárok számára (is) biztonságosan kezelhető irodalomtörténeti terület), így például Pomogáts Béla *Modern költő konzervatív térben* című írásában is.<sup>25</sup>

Mindenesetre az 1990-es évektől kezdődően a Tolnai-művek kiadási helyeinek, elérhetőségének kiegyenlítettébbé válásával, illetve az első monográfiák, tanulmánykötetek megjelenésének is köszönhetően egy jóval kiegyensúlyozottabb, időszerűbb befogadás jöhetett létre. Az újabb művek, kötetek recepciói, interpretációi visszafelé is hatnak, mindez sajátosan bonyolítja a rendszerváltás előtti, Újvidéken megjelent művek befogadását és értékelését. Ezért is eshetett a választás a *Világpor* újbóli kiadására. Esetében a kötet és az alkotó kanonikus pozíciójának szilárdítása egyértelműnek tűnik, a gyűjteményt a recepció is e költészet egyik kulcskötetként tartja számon, a szerző is egyik legjelentősebb verseskötetének vallja, és mintha valóban jóval többet reprezentálna, mint a szintézisként intencionált *Versék. Rekapituláció* című kötet. Meglátásom szerint a részekből összeáll(íthat)ó, vagy az atomiban, semmisben (por) megmutatkozó egésszerűség, világszerűség távolságát, a végletek oximoron-szerű társíthatóságát is érzékeltető kötet cím, kiterjesztve az egész oeuvre-re, Tolnai világhoz, művészethez való viszonyának alapképletét is magában hordozza: a metonimikus, szinekdochikus – a pars pro toto-féle – létszemlélet szélsőséges feszítvóját, csúcsra járatását.

A *Világpor* tehát bőséges és szerteágazó versgyűjtemény, nagy anyag, életművön belüli jelentőségét, fordulat- és összegző jellegét az adja, ahogy erről már esett szó, hogy egyfelől lezár bizonyos poétikai kísérleteket, másrészt határozottan továbbvisz és nagyobb összefüggésbe állít korábban megkezdett irányokat, motívumköröket, szemléletmódokat, amelyek, főként a már említett *Legyek karfioltól* datálhatóan, Tolnai hetvenes évekbeli lírájának, világképének elmélyülését mutatja meg. A kilenc ciklusba szórt porlasztás a szerző 2015-ös utószavával, a kötet versvilágát, keletkezését feltáró írással együtt habarcsolódik múltból (át)hozott, jelentésszerű, jelentőséges, új(ra) életre kelthető tömbbé. Ezért némileg meglepő, hogy a magyarországi újrakiadásról viszonylag kevés írás készült, az *Élet és Irodalom* nem hozott róla recenziót, és a nagyobb magyarországi irodalmi folyóiratok közül is csak az *Alföld*, a *Műhely* és a

<sup>24</sup> Például Botlik József: Tonalitás – tolnaitás – totalitás. Jegyzetek Tolnai Ottó műveiről (*Forrás*, 1986/2. sz. 67–70. o.) című írása.

<sup>25</sup> Pomogáts Béla: Magyar költő konzervatív térben. Tolnai Ottó lírájáról. *Kortárs*, 1995/12. sz. 81–85. o.

*Műút*<sup>26</sup> közölt róla kritikát. A kötet rekatapultálását inkább a szerzővel készített beszélgetések és interjúk végezték, végzik a Tolnai-mitológia szövevényes határtalanságának közegében. Mondhatjuk, a lehetőség megvan, hogy e költői világ még porlad, világpora még a levegőben száll, „pillék kénpora / világpor lángol”<sup>27</sup>, de egyszer majd földközélbe ér.

<sup>26</sup> Bencsik, 2016; Márjánovics Diána, Atolnaitás. Tolnai Ottó: Világpor. *Műhely*, 2017/1. sz. 70–71. o.; Visy Beatrix: „Ki szórta szét ki szórta szét” Tolnai Ottó: Világpor, Tolnai Ottó: Gogol halála & Virág utca 3. *Alföld*, 2017/6 sz. 108–113. o.

<sup>27</sup> Címadó vers, *Világpor*. 26. o.

SZÁVAI DOROTTYA

---

## EGY MŰFAJI KÁNON TÖRTÉNETÉRŐL

*Az elégiáról kortárs magyar összefüggésben<sup>1</sup>*

„Maga a nyelv is elégia.” (Emmanuel Hocquard)

„Ezek a sötétzöld, zsinóros, fémgombos dzsekik / azontúl téged idéztek, a középeurópai őszök. / – A villamoson egy kövér nő viseli majd, / ezerkilencszáznolcvanegy, Magyarország, / Föld.” (Takács Zsuzsa)

A *The New Princeton Encyclopedia of Poetry* szócikke szerint az elégia „a szó modern értelmében ceremonialis tónusban megírt rövid vers, mely valakinek a halálát beszél el, mely a bánat elbeszélésétől a vigasz felé tart. Tágabb irodalomtörténeti perspektívában leggyakrabban meditatív költemény a szerelmi vagy halállíra kereteiben. Az elégia eredetét és fejlődését övező viták a nyugat-európai költészetet illetően abból a fogalmi dilemmából adódnak, hogy mi módon lehet különbséget tenni az elégikus beszédmód (vagy motívum) és az elégiaforma között, miközben utóbbi egészben vagy részben egybeesik az elégikus beszédmóddal.”<sup>2</sup> Az elégia hagyományosan három funkcióval bír: panasz, dicsőítés, vigasz. A panasznak hagyományosan az a szerepe, hogy kifejezze a bánatot és emléket állítson az elveszítettnek, a vigasznak pedig, hogy a lírai én vigaszt találjon a meditációban, morális, metafizikai vagy vallási értékekben.<sup>3</sup>

A *The Oxford handbook of the elegy*<sup>4</sup> bevezetőjében a kötetet jegyző Karen Wiesman ugyancsak azzal a kérdéssel indít, hogy az elégia és az elégikus között hogyan

---

<sup>1</sup> A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN\_17 pályázat keretében készült.

<sup>2</sup> *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* by Roland Greene. Princeton, 1993, Princeton University Press, 322. o.

<sup>3</sup> *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 324. o.

<sup>4</sup> *The Oxford handbook of the elegy* by Karen Wiesman. Oxford, 2010, Oxford University Press, 2. o.



kell és lehet különbséget tenni. Tanulmányom jelen formájában inkább csak jelezni tudom a fogalmi distinkció szükségességét, és érzékeltetni annak a jelenkori magyar költői praxisban való néhány megvalósulását, mintsem érdemben kifejtetni ezt a nagy volumenű elméleti problémát. E kérdésnek Jean-Michel Maulpoix 2018-as francia nyelvű monográfiájában ugyancsak teljes fejezetet szentel. Itt idézném a monográfus egy fontos észrevételét, mely szerint a kortárs szakirodalom egy része abba a tévedésbe esik, hogy úgy véli, az elégia mintegy felszámolódik, feloldódik az elégikusban. Noha a valóságban – mondja – az elégia jelenkorunkban újraéled, és számtalan metamorfózis formájában mutatkozik meg.<sup>5</sup>

Tudjuk, a 20. század kiemelten elégikus század volt („a distinctly elegiac age” – Peter Sacks).<sup>6</sup> „Az elégia az antik kezdetek óta olyan művek sorát jelenti, melyek szüntelenül idézik, imitálják, nemegyszer parodizálják egymást: teletűzdelve referenciákkal, az egyik elégia a másikra íródik rá, az egyik a másiktól nő ki, valamiféle testamentális láncolatot alkotva” – olvashatjuk Jean-Michel Maulpoix-nál.<sup>7</sup> Ami Maulpoix szerint talán egyetlen lírai műfajra sem jellemző ilyen fokig. „Az »elégia« mint címadó elem egy költészettörténeti hagyományhoz való kötődést jelöl, sokszor kritikai éllel vagy kifordító jelleggel. Így a kortárs költők effajta formai játékokhoz folyamodnak, sokszor a fordítói tevékenységükkel összefüggésben.”<sup>8</sup>

A kortárs magyar költészetben az utóbbi időben szembeötlően fölerősödött az elégia műfajának a jelenléte. Annyira, hogy az utóbbi pár év líratermésében számos olyan kötetet találunk, mely címében is hordozza a műfaji jelölőt. Ilyen például Krusovszky Dénes *Elégiazaj* (2015), Turczy István *Üresség. Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben* (2017) vagy Vörös István az *Elégia lakói* (2018) című könyve, vagy bizonyos megszorításokkal Jász Attila *El* (2016) című verseskönyve. A műfaji kánonoknak ez a fajta, alább kifejtett átrendeződése foglalkoztat, az alakulást komparatív, azaz történeti szemmel is igyekszem követni, mert ez tágabb kontextusban a mai magyar irodalom alakulástörténetére nézve is fontos tanulságokkal szolgálhat.

Tanulmányomban az alábbi kérdéseket szeretném érinteni:

1. A New Criticism és az amerikai dekonstrukció nevezetes elgondolásai óta (de Man, Culler) milyen irányt vettek az elégiaira vonatkozó legújabb líra- és műfajelméleti kutatások?
2. Melyek okfejtésem műfaj- és líraelméleti keretei? „A kritika célja a műfajokkal nem annyira az, hogy osztályozzon, hanem inkább az, hogy megvilágítsa a [...]

<sup>5</sup> Jean-Michel Maulpoix: *Une histoire de l'élegie: poétique, historique, anthologie*. Paris, 2018, Pocket, 23. o.

<sup>6</sup> Uo.

<sup>7</sup> Lásd Michel Deguy: *Tombeau de Du Bellay*; Philippe Jacottet fordítja és kommentálja Rilket. Korábban Chénier vagy Chateaubriand Thomas Gray nevezetes *Élégie écrite dans un cimetière de campagne* című munkáját (Maulpoix 2018, 10–11. o.)

<sup>8</sup> Uo.

hagyományokat és rokonságokat, s ezáltal mutasson rá sok olyan irodalmi kapcsolatra, mely észrevétlenül maradna, ha nem jelezzük a kidomborításához szükséges kontextust.” Northrop Frye idézett kijelentése *A kritika anatómiájából*<sup>9</sup> remekül megvilágítja a műfajra, kánonra és komparatiztikára vonatkozó értelmezői terek szoros összetartozását. Röviden tudom itt jelezni, hogy milyen elméleti kérdések alapozzák meg az elégia jelenkori műfaji kánonjáról szóló elgondolásaimat.

Az első kérdés: az elméleti kánonok kérdése, az, amit közös kutatásunkban az irodalmi kánonképződés „*metakritikai*” aspektusának neveztünk. Másként, hogy a „kortárs magyar, közép-európai vagy európai elégiáról” beszélni voltaképpen *diszkurzív konstrukció*. Hiszen az olyan fogalmak, mint az európai, közép-európai vagy kelet-közép-európai irodalmak, csakúgy, mint a regionális irodalmak diszkurzív konstrukciók úgy a szépirodalmi szövegekben, mint a róluk szóló reflexív gondolkodásban.

A második kérdés, újfent metakritikai vagy az elméleti kánont illető, hogy ti. mennyire releváns egyáltalán a műfajkritikai terminus, amikor is a 60-as évek fordulójától, a műfaji kánonokról való gondolkodást döntően meghatározó posztstrukturalizmus, valamint francia dekonstrukció közegében felbukkanó meghatározó elméleti műfajra vonatkozó felfogásából indulunk ki. Blanchot, Todorov, Genette vagy Derrida nevezetes tanulmányai ugyanis jóval komplexebb, ha nem ambivalensebb képet mutatnak a műfaj fogalmát és a műfajiság problémáját illetően, mint ha leegyszerűsítőleg úgy fogalmaznánk, hogy az utóbbi ötven év elméleti kánonja a műfaj fogalmát teljességgel kritika alá vonta, elvetette vagy felszámolta volna.<sup>10</sup>

Nem is csak az az érdekes mindebben, hogy a műfajra vonatkozó elméleti kutatások mára éppúgy meghaladták a hivatkozott műfajkritikai irány kereteit, mint a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának nevezetes amerikai kánonvitája a sajátjait. És éppenséggel nem is az, hogy a komparatiztika vagy világirodalom egykori fogalmi és diszkurzív tere milyen erős kritikai kérdőjelek közé került,<sup>11</sup> hanem hogy mind ebből mi az, ami ma is érvényes kérdésirány mindhárom vonatkozásban.

<sup>9</sup> Northrop Frye: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, 1998, Helikon, 188. o.

<sup>10</sup> Erről bővebben írtam alábbi tanulmányomban: Szávai Dorottya: „...el is vagyok veszítve, / meg is vagyok találva”. Az elégia visszatéréséről és az elégiko-ironikusról a kortárs magyar költészetben. *Híd*, 9. sz., 2017. szeptember, 72–93. o.

<sup>11</sup> Todorov szerint „a műfaj a diszkurzív tulajdonságok történetileg hitelesített kodifikációja” (Tzvetan Todorov: *A műfajok eredete*. In Kanyó Zoltán, Síklai István [szerk.]: *Tanulmányok az irodalomtudományok köréből*. Budapest, 1988, Tankönyvkiadó, 288. o.) A műfajok történeti létezése a műfajokra vonatkozó közlésfolyamat által meghatározott; ez mégsem jelenti azt, hogy a műfajok csak metadiszkurzív és nem diszkurzív fogalmak.” (Todorov 1988, 286. o.)

Másrésről: hogy a kánonkérdés az általam vizsgált kontextusban is elválaszthatatlan a történetiség/irodalomtörténet, illetve az értelmező közösségek kérdésétől, arra az alábbi Todorov-gondolat is rámutat: „A műfajok intézményként léteznek, hogy az olvasók számára mint »elvárási horizontok«, a szerzők számára mint az »írás modelljei« funkcionálnak. Ez valójában a műfajok történeti létezésének két aspektusa (vagy [...] annak a metadiszkurzív

Koncepcióm további elméleti kerete Paul de Man, illetve Jonathan Culler elégiára vonatkozó elgondolásából indul ki, eszerint a – költői szövegbe az aposztrophé alakzata által beírt – *temporalitás-probléma* legeminensebb példája éppen az *elégia* műfaja: „az aposztrophikus lírában [...] temporális probléma vetődik fel: valami egykor jelenlévő veszve vagy eltűnőben van, a veszteség elbeszélhető, de az időbeli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. [...] Ennek a struktúrának a legvilágosabb példája természetesen az elégia, amely a visszafordíthatatlan időbeli szétválasztást, az élettől a halál felé tartó mozgást a gyász és vigasz attitűdjei közötti dialektikus váltakozással, a jelenlétnek és távollétnek a megidézésével helyettesíti. [...] a vers visszaemlékezésekkel tagadja a temporalitást [...]”.<sup>12</sup>

A kései de Man szerint „a líra jellegzetesen az aposztrophé és a prozopopeia [...] alakzatain alapul, amelyek a lírát a hanghoz társítják, és az én–te relációk tételezése és előtérbe helyezése által antropomorfizmusokat hoznak létre”.<sup>13</sup> Ehhez a korábbiakban Tóth Krisztina líráját vettem alapul. A Tóth Krisztina-versekben megképződő *prozopopeia*-alakzatok nemcsak e költészet antropomorfizáló hajlamától, de elégikus beállítódásától is elválaszthatatlanok, s ennyiben is felidéznek az elégia műfajának egyik eredeti, görög jelentését: *gyászdal*, *siratódal*.<sup>14</sup>

3. Az elégia műfaja, mely az európai költészettörténeti hagyománnyal egyidős, azal élő és változó kanonikus lírai műfaj, a magyar költészetben a Tandori–Petri-féle fordulattól egészen a legutóbbi időkig eléggé visszaszorult, vagyis a hatvanas–hetvenes évek fordulójától az új lírai nyelv kanonizációs stratégiái nyomán a műfaji kánonban relatíve háttérhelyzetbe került. A kép azonban ennél jóval árnyaltabb, onnan kezdve, hogy ismeretes, a Petri-lírában rendkívül markáns az elégia, illetve az elégikus jelenléte. Innen tekintve a Petri-költészet paradigmatis *„határhelyzete”* az elégia vagy az elégikus beszéd rekanonizációs jelenségeként is értelmezhető. Dolgozatom kiérleltebb formájában szeretnék eljutni annak a kérdésnek a tisztázásáig, mely már most is megkerülhetetlennek tűnik, tudniillik hogy a magyar költészet mennyire

közlésfolyamatnak az aspektusai, amelyeknek a műfajok a tárgyai). Egyfelől a szerzők egy létező műfaji rendszer funkcionálásaként (ami nem azt jelenti, hogy ezzel összhangban) írnak, amit a szövegben és azon kívül is demonstrálhatnak, sőt valamiképpen a kettő között is: a könyv borítóján. [...] Másfelől az olvasók egy műfaji rendszer funkcionálásaként olvasnak, mindazonáltal nem szükségszerű, hogy tudatában legyenek ennek a rendszernek.” (Todorov 1988, 287. o.)

<sup>12</sup> Jonathan Culler: Aposztrophé. *Helikon*, 2000/3. sz. 383–384. o.

<sup>13</sup> Idézi Jonathan Culler: *Líraolvasás*. Ford. Füzi Izabella és Odorics Ferenc (szerk.): *Retorikai füzetek I. Figurák*. Budapest–Szeged, 2004, Gondolat–Pompeji, 122–123. o.

<sup>14</sup> A *Síró ponyva*-kötet még kompozicionális elvében is az elégikus látásmódot példázza: a kötet ciklusai a *Macabre*-tól az *Őszi kékig* ívelnek, a villoni haláltánctól a kései Arany halállírájáig járva körbe „danse macabre”-ként a kulturális emlékezet mérföldköveit. (Vö. Szávai Dorottya: „Az emlékező «Te»”. In Szávai Dorottya: *A „Te” alakzatai*. Budapest, 2009, Kijárat, 156–157. o.) Tóth Krisztina legutolsó verseskötetében, a *Világadapter*ben ugyancsak meghatározó az elégikus hang, ahogy az elégia hagyományának de- és rekanonizáló eljárásai is.

foglal el sajátos státuszt ebben a tekintetben is: nevezzük ezt Kulcsár Szabó Ernő nyomán akár irodalomtörténeti *megkésettségnek*, akár egyszerűen valamiféle specifikus történeti *derivátumnak*. Gondolok itt arra, hogy azzal szemben, amit a mai elégiakutatások kortárs elégiaként, antielegiaként vagy self-élégiaként neveznek meg, és a 20. század közepétől látnak kanonikus műfajnak vagy formának, s melyet lényegében a múltra való emlékezés kanonikus módozatainak radikális átformálódásaként, mindenfajta hagyomány iránti szkepszisként azonosítanak, a mi költészetünk történetében kevésbé (vagy nem minden esetben) jelent egyértelmű vagy látványos szemléletváltást. Vagyis a múlttal, a tradícióval való szembefordulás nem feltétlenül egyértelmű, ha túltekintünk a poétikai korszakhatárokon. Mégpedig, ahogy erre Petri költészete a legtökéletesebb példa, éppen történelmi-politikai okokból kifolyólag nem az, sem a rendszerváltás előtt, sem azután. Ezért is képlékenyek e határok ebben a paradigmaváltó, döntő irodalomtörténeti fordulatot hozó lírai életműben is: a Petri-líra, mint ismeretes, ama határon áll, a késő modern végső határán, de azon teljesen át nem billenve, valamiféle „már nem-még nem” történeti pozícióban. Ahogy arra Szabó Gábor *„Vagyok, mit érdekelne”* című tanulmányában felhívja a figyelmet – melyben komoly figyelmet szentel a Petri-féle elégiának, illetve elégikusnak –, Petrinél „az »emlékező én« szólama a jelen lehangelő tapasztalatát sok esetben a múlthoz fűződő viszony tisztázásának kísérletein át értelmezi, a személyes identitást egy átláthatóan egybefüggő múlt megképezhetőségétől reméli. (...) Az »emlékezés ideológiája«, a múlt tisztázása: nem csak az identitás megszerzethetősége, hanem etikai szükségszerűség is. (...) Az emlékezés fenntartása: a Kádár-rendszer amnéziájával szemben személyes, morális és ideológiai feladata.”<sup>15</sup> Vagyis a Petri-líra ugyan több szinten is újrarajzolja a tradíciót, s benne a hagyományos elégiaformát, ez azonban mégis merőben különbözik attól a tendenciától, amit az utóbbi több mint fél évszázad amerikai és európai elégiamegújító költészeti kezdeményezéseiben egyértelműen *antikommemoratív* fordulatként emlegetnek. (Vö. R. Clifton Spargo lentebb hivatkozott tanulmányával.) Idekívánkoznak Heller Ágnes alighanem ugyancsak specifikusan kelet-közép- európai gondolatai: „Korszakváltás nem létezik, csak perspektívaváltás”, írja a filozófus a modern és posztmodern dikurzus(formák) kialakulását tárgyaló esszéjében.<sup>16</sup> Legalábbis a magyar irodalomtörténetben – tehetjük hozzá.

Sajátos (geo-)kulturális és történelmi diszpozícióink hatása a művészeti, irodalmi, költészeti kánonjainkra – s ezen belül is az elégia műfaját lebontó-megújító rekanonizációs folyamatokra – e vonatkozásban is ékesen megmutatkozik. Ebből pedig az következik, hogy a sajátosan magyar, illetve kelet-közép-európai irodalom európai kontextusban való vizsgálata ugyan komparatisztikai szemmel kvázi imperatívusz, de korántsem komplikáció-, sőt ellentmondásmentes.

<sup>15</sup> Szabó Gábor: *„Vagyok, mit érdekelne.” Szélgjegyzetek Petrihez*. Miskolc, 2013, Múút Könyvek, 118. o.

<sup>16</sup> Heller Ágnes: *Mi a posztmodern – húsz év után*. *Alföld*, 2013/2. sz. 7. o.

Petri „[k]öltészetének tanúsága szerint az örökletes hagyományozódás megszakadása, az emlékezet manipulatív irányítottsága a jelent mint veszteséget, hiányállapotot hozza létre, amely legjobb esetben is csak a pillanatnyiság, a töredezettség vagy az abszurd időnkívüliség (...) tapasztalatában ölthet testet. (...) a versek megszólalását, a jelenlét retorikája által teremtett aktuális most-ban kijelölő költői eljárások – az aposztofék halmozása, a dialogicitás formaelvvé emelése – a költemények tematikai szintjén sem közvetítik bármiféle közösségteremtő konszenzus lehetőségét a jelen értelmes megszilárdíthatóságát illetően.”<sup>17</sup> Ez a sajátosság erősen közelíti a Petri-elégiát a kortárs amerikai és európai „új-elégiához”. Ahogy az is igaz, hogy a Petri-recepció nagy hangsúlyt fektet e líra nagyfokú, valóban a posztmodern poétikát előkészítő (ön)reflexivitására, de éppennyire megkérdőjelezhetetlenként tekint annak alapvetően *etikai* irányultságára. Ez az etikai horizont pedig, mint korábbi elégia-tanulmányaimban is megállapítottam, s alább is utalok rá, mély nyomokat hagyott a mai magyar költészet bizonyos hagyományain is, különösen Kemény István életművén. „Petri lírájának az a következetesen végiggondolt esztétikai és egyszersmind etikai programja, mely szerint a jelen csupán a maga elbeszélhetőségében létezővé tett múlt feltételeként válhat valóságossá”<sup>18</sup> – ami legpregnansabban a politikai költészetében érhető tetten. Ennek folytán viszont a Petri-féle elégia csak részben illeszkedik a kortárs elégia nemzetközi *mainstreamjébe*, részben viszont határozottan eltér attól. Így sem a *self-elegy* kategóriájával, sem az *anti-elegyével* nem írható le. A *kortárs self-elégia (self-elegy)* ugyanis a következőképpen határozható meg egy 2012-es angol nyelvű kézikönyv szerint: a self-elégia olyan implicit elégia, a tradicionális elégia „kistestvére”, mely az eredeti formával szemben nem bír az elveszített másokra vonatkozó gyász magasrendű etikai alapjaival. A self-elégia mélyen *nárcisztikus* poétikai forma, ahol a lírai én egyszerre van a gyászoló és a gyászolt személy szerepében, s mely ekként módosítja az etikai viszonyrendszer leglényegibb elemét: önmagunkat a másikkal való viszonyban elképzelni.<sup>19</sup>

Pontosabban a *self-elegy*nek is vannak olyan ismérvei, melyek nagyon is érvényre jutnak Petrinél: ilyen például az, amit Jahan Ramazani a „form’s central perplexity” fordulattal ír le Yeats kapcsán: a vers sokkal inkább önreflexivitasában nyilvánul meg, mely a lírai hang és az általa kimondott hiány feszültségéből fakad. A self-elegynek ez a feszültség a központi magva.<sup>20</sup> A self-elégia – akár implicit, akár explicit módon – mindig a költő és saját költeményei közti viszony kérdésén alapul. A hagyományos elégiaformától eltérően, mely mementóként szolgál, annak jeleként, hogy az elveszí-

<sup>17</sup> Szabó 2013, 120. o.

<sup>18</sup> Szabó 2013, 124. o.

<sup>19</sup> Sorum, E. C.: *The Self-Elegy*. In *A Companion to Poetic Genre*. By Erik Martiny. Chichester, 2012, Hoboken, N. J.: Wiley-Blackwell, 93. o.

<sup>20</sup> Idézi Sorum 2012, 93. o.

tett személy nem merül feledésbe, a self-elégia mindig *proleptikus*, előremutató jellegű, s ekként bizonytalan önnön emlékmű státuszát illetően.<sup>21</sup>

Nézőpontomból kimondottan relevánsnak tűnik az itt leírt fogalmat és koncepciót a Petri-líra, valamint az általam vizsgált kortárs magyar szerzők kontextusában több szinten is végiggondolni, Petrinél különösen a Sári-versek, valamint az utolsó kötet, az *Amíg lehet* halállírása összefüggésében. Ugyancsak érdemlegesnek tűnhet ugyanez a kérdés Kemény István és Tóth Krisztina általam korábban elemzett ars poeticus versei, prosopopeia-formációi, illetve apaverseit illetően.<sup>22</sup>

4. A self-elégia élesen láttatja a költőt mint korának és geokulturális identitásának lenyomatát.<sup>23</sup> Az elégia műfaj tanulmányozása a mai magyar költészet „posztmodernnek” mondott vonulatában, pontosabban vonulataiban egyúttal szükségessé teszi a posztmodern kánon kérdésének kritikai újragondolását e vonatkozásban, párbeszédben állva Németh Zoltán *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*<sup>24</sup> című könyvének számos elgondolásával.

A posztmodern Németh Zoltán szerint sem monolit képződmény. Továbbá – a jelentős kortárs posztmodern-elméletek nyomán – olyan markerek jellemzik, mint a posztmodern három P-je<sup>25</sup>, melynek kapcsán a paródia, a pastiche és a paranoia fogalmi válnak hangsúlyossá, valamint a palimpszeszt, az intertextualitás, az identitásjátékok, a maszkok, a hagyománnyal folytatott dialógus vagy a posztmodern paródia dekonstruktív és szubverzív potenciálja. Szempontomból különösen figyelemre méltó, hogy a legújabb európai és amerikai kutatások a mai elégiát ugyanezen attribútumokkal ruházzák fel.<sup>26</sup>

Másfelől felmerül a kérdés: melyek a mélyebb okai ennek a műfaji vagy modális változásnak (utóbbi, amint fentebb említettem, maga is alapvető elméleti kérdés, melyre a kortárs kritikai reflexió körületekintően kitér: ti. műfaj vagy modalitás, elégia vagy elégikus<sup>27</sup>), kánoni átstrukturálódásnak, a műfaji kánonterkép finom, de határozott átrajzolódásának? Az egyik válasz, ami evidensen adódik, a *posztmodernen túli* állapot, vagy az imént idézett megközelítésben a *posztmodernizmus nem monolitikus* képződményként való tételezése.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Lásd Szávai 2009, 133–211. o.

<sup>23</sup> Sorum 2012, 103. o.

<sup>24</sup> Németh Zoltán: *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*. Budapest, 2012, Kalligram.

<sup>25</sup> Pettman, D.: Thomas Pynchon. In Hans Bertens – Joseph Natoli (szerk.): *Postmodernism: The Key Figures*. Malden–Oxford, 2002, Blackwell Publishers Ltd, 261. o. Idézi Németh 2012, 11. o.

<sup>26</sup> Vö. pl. Maulpoix 2018, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 2013; Melissa F. Zieger: *Beyond Consolation. Death, sexuality, and the changing shapes of Elegy*. Ithaca and London, 1997, Cornell University Press.

<sup>27</sup> Erről lásd Maulpoix 2018, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 2013; *The Oxford handbook of the Elegy* 2010.

Németh hármass posztmodern stratégia koncepcióját továbbgondolva a kérdés egy olyan perspektívában is megragadható, hogy az elégia műfajának újabb reneszánsza, illetve az elégiko-ironikus előretörése vajon melyik stratégiához sorolja a vizsgált korpusz egyes darabjait a neokonzervatív vagy a posztstrukturalista (lásd Hol Foster)<sup>28</sup>, a referenciális vagy a nemreferenciális (lásd Hans Bertens),<sup>29</sup> illetve a három stratégia közül a korai posztmodern, az areferenciális posztmodern vagy az antropológiai posztmodern kategóriájába. Hiszen a vizsgált példák korántsem mutatnak e szempontból sem egységes képet.

Mármost feltűnően sok olyan attribútumot sorol fel Németh Zoltán az általa areferenciálisnak, valamint antropológiaiának nevezett posztmodern kapcsán, melyeket a kortárs líraelméletek az „új elégia” átformálódó(tt) műfaji jellegzetességeinek tekintenek. Itt hivatkozom *A posztmodern magyar irodalom három stratégiája* néhány fontos részletére: „Az ún. második vagy areferenciális posztmodernben válik hangsúlyossá, sőt gyakran radikálissá az önmagát író, öntükröző szöveg poétikája, amely kizárja a valóság és a realizmus kategóriáit érdeklődési köréből. A költészetre a deretorizálás, depoetizálás, töredékesség, versszerűtlenség, az antimimetizmus és a rontott nyelv poétikája jellemző. Mind a lírában, mind a prózában rendkívül fontos jelentőségre tesz szert a tudatos intertextualitás, a palimpszeszteszerűség, az önreflexivitás és a metafikció, illetve az újraírás mint szimuláció. A második posztmodern érdeklődésének középpontjában a nyelv és a szöveg áll, jellegzetes vonása a pastiche, a parodisztikus szövegformálás, a nyelvi poénok és a legtágabb értelemben vett, radikális stíluseklettika. Míg a korai posztmodern szövegalkotás a realizmusra és az egzisztencializmusra adott válaszként értelmezhető, addig az areferenciális posztmodern a neoavantgarde kihívásaira válaszol a szöveg materiális szintjén. Azonban a jellegzetesen neoavantgarde elemeket – mint a lázadásra, a hagyományt eltörlő eredetiségre és újszerűsége törekvést – a múlt, a történelem és a hagyomány tudatos felhasználása, szövegbe építése (intertextualitás) váltja fel. A magyar irodalomtörténet-írásban hagyományosan kizárólag ez a nyelvcentrikus, nyelvjátékos »szövegirodalom« számít posztmodernnek, amelynek megjelenése a hetvenes évek prózafordulatával hozható kapcsolatba.”<sup>30</sup>

„A harmadik vagy antropológiai posztmodern az irodalomelmélet »kulturális fordulatához« köthető egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköre izgatja, a »másik«, illetve a másság természete, a marginális nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd. Mindez a fikció és a referencialitás határán, mindkét elem felhasználásával történik, de rendkívül erős a szövegek konkrét, világba nyúló, tranzitív irányultsága. A harmadik posztmodern élesen hatalomellenes, gyakran nyíltan politikaiként viselkedik, a patriarchális, tota-

<sup>28</sup> Idézi Németh 2012, 13–14. o.

<sup>29</sup> Idézi Németh 2012, 14. o.

<sup>30</sup> Németh 2012, 25. o.

lizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából.”<sup>31</sup>

Németh az általam az elégia kontextusában vizsgált szerzők közül Parti Nagyot az areferenciális posztmodernhez sorolja, Keményt és Tóth Krisztinát a harmadik, antropológiai posztmodernhez. De ő is felhívja a figyelmet arra, hogy a második és harmadik posztmodern között „határfeszültségek” vannak, azok nem mindig különülnek el élesen. Saját olvasatomban is erre a következtetésre jutok, hiszen a jelenkori költészet elégikus mozgásai/elégiadinamikái sokszor mutatnak áthajlásokat a leírt alparadigmák között, sőt nem is választhatók el egyértelműen egymástól, mint például Keménynél az areferenciális posztmodernre jellemző deretorizálás, depoetizálás, a rontott nyelv poétikája vagy Tóth Krisztinánál a tudatos intertextualitás, a palimpszesztszerűség, az önreflexivitás, illetve az újraírás mint szimuláció például az antropológiai posztmodern mainstream-ellenes attitűdjétől vagy a marginális nézőpontok megjelenítésétől.

5. Korábbi kutatásaim során a fentebb vázolt líratörténeti, illetve kanonizációs tendenciát az általam megalkotott *elégiko-ironikus* fogalmával írtam le.<sup>32</sup> Konceptióm eredeti inspirátora Petri György és Parti Nagy Lajos költészete volt: mindkettőben uralkodónak mutatkozik az általam vázolt poétikai jelenség. A Petri-versek, és nem csupán az utolsó kötet, az *Amíg lehet* darabjai, eminens példái az „elégiko-ironikusnak” (például a kiemelkedő jelentőségű *Hogy elérjek a napsütötte sávig*), mégpedig szoros összefüggésben alapvető *etikai* irányultságukkal.

Az elégiko-ironikus fogalma némiképp feloldja azt az ellentmondást, hogy a posztmodern ironia nem teszi hozzáférhetővé, mintegy „dekanonizálja” az elégikusat. Ezt a magam részéről úgy értelmeztem, mint az ironikus beszédpozíciót átható és átformáló elégikus lírai beszéd térnyerését. Minthogy a posztmodernnel az én modernségbeli integritása is végképp megtört, az elégia műfaji hagyományára épülő kortárs magyar lírában az elégikus beszédpozíció ab ovo hasadt: a beszélő szubjektum olyannyira reflexívvé válik, hogy valamiféle *hasadás* következik be a lírai én és az általa – épp a hagyományon át – megszólaltatott, illetve megszólított lírai műfaj, az elégia között, minek következtében az elégikus hagyomány integrálása elsődlegesen az ironikus beszédpozíción keresztül válik hozzáférhetővé, afféle *belső szólamként*. Az ekként „kétszólamúvá” váló kortárs magyar elégia műfaji identitása elsődlegesen intertextuális lesz tehát.<sup>33</sup>

Mármost mindez viszonylag pontosan megfeleltethető az elégiára vonatkozó legújabb nemzetközi kutatások alapvető és konszenzusos meglátásainak, melyek fé-

<sup>31</sup> Németh 2012, 35–36. o.

<sup>32</sup> Vö. Szávai Dorottya 2017.

<sup>33</sup> Erről bővebben lásd korábbi tanulmányomat: Szávai Dorottya: Az elégia visszavág. A kortárs magyar elégiáról. Vázlat. *Filológiai Közöny*, 2015/1. sz. LXL évf. 73–84. o. Műfaji identitás az európai irodalmi hagyományban (szerk.: S. Horváth Géza – Szávai Dorottya).



nyében a műfaj kortárs változatait a magas fokú *önreflexivitás*, az erősen *kritikai hagyományértelmezés* és a *metanyelvi* jelleg felerősödése határozza meg. Jean-Michel Maulpoix *Une histoire de l'élegie* című kézikönyvének bevezetőjéből idézve: „az elégia közkeletű, olykor sztereotip definíciója (a panasz műfajához közeli költemény, mely az idő múlását idézi meg és az eltűnt szeretteket siratja) nem vet számot e lírai műfaj gazdagságával, variabilitásával és szofisztikáltságával, sem reflexív mélységével.” A francia monográfia szerzője szerint az elégia nem a könnyfakasztó lamentálás, hanem az éleslátó önreflexivitás műfaja. Éppen ezért – mondja Maulpoix – az elégia a kritika által mostohán kezelt téma, mely kevésbé tárta föl ennek az ősi lírai műfajnak a jelentőségét és tétjét, s azt nemegyszer összemosta az „elégikus” fogalmával. Épp ezért van szükség a kritikai előítéletektől mentes újraértelmezésére ennek a nagyon is élő, újabb és újabb, néhol meglepő metamorfózisokban megmutatkozó lírai műfajnak<sup>34</sup>.

Az elégiát tárgyaló angolszász szakirodalom szerint a műfaj jelenkori kánonja leginkább olyan fogalmakkal írható le, mint az *antielégia* (*anti-elegy*) vagy a *self-elégia* (*self-elegy*).

Szemponctomból igen tanulságosak, koncepciómba szorosan illeszkednek az elégiáról szóló mai kutatások sorában azok a kezdeményezések, melyek a kortárs *antielégiáról* szólnak. A 2010-es *The Oxford handbook of the Elegy* egyik fejezete az antielégia fogalmát vezeti be, melyhez az általam használt elégiko-ironikus igen közel áll. A *The contemporary anti-elegy* című írásában Clifton Spargo a következőket írja: Az antielégia kevésbé egy új költészeti formát vagy a tradícióval való szakítást jelent, mintsem az elégikus költészet egy olyfajta tendenciáját, amely úgy áll ellen a vigasznak, hogy a kortárs elégiköltő szembefordul a múlt kulturális hagyományával és költői konvencióival. E tendencia a 20. század közepén vált jellemzővé, a 20. század végén és a 21. század elején teljesedett ki. Az antielégia megszületése egybeesik a 20. századi kultúra *antikommemoratív* fordulatával, a múzeumkultúra és a realista mimézis megkérdőjelezésével.<sup>35</sup>

A jelenkori elégiakutatások tanúsága szerint e versforma vagy lírai műfaj imént vázolt jellegzetességei az engem foglalkoztató problémára rimelnek, nevezetesen hogy az elégia műfaji kánonjának megújítási kísérletei miként szabnak határt a mai magyar versben az ironikus megszólalásnak, pontosabban hogyan rajzolják át azt, s mindez milyen összefüggésben áll e lírai korpuszoknak az európai tradícióba ágyazottságával. Tudniillik az én önreprezentációjában, mely az elégián belül létrejön, az ironikus én megszólítja az elégikusot, méghozzá sokszor éppen a költészettörténeti hagyománnyal folytatott dialógusában. Ami feltehetőleg szoros összefüggésben áll azzal, hogy mind az európai, mind a magyar költészetből vett reprezentatív és/vagy

<sup>34</sup> Maulpoix 2018, 9–10. o.

<sup>35</sup> Spargo, R. C.: The contemporary anti-elegy. In Wiesman, K.: *The Oxford handbook of the Elegy*. Oxford, 2010, Oxford University Press (chapter 23), 427. o.

kanonikus példák többségükben olyan *ars poeticus*, *autopoetikus*, *önreferenciális*, illetve *apoztrofikus* költemények, melyek a líratörténeti hagyomány markáns újraértelmezéseiként állnak előttünk. Utóbbi pedig, mint láthattuk, az elégia kanonikus műfaji sajátossága.

Itt hivatkoznék egy korábbi megállapításomra: „Máshonnan közelítve a kérdést: miért éppen most, az utóbbi évtizedekben hódít újult erővel – legalábbis a mai magyar költészet bizonyos rétegeiben, bizonyos életműveiben – az az ősi lírai műfaj, melyet a meghatározó kortárs irodalmi kánon több évtizedre kiszorított, de legalábbis relatíve periferikus helyzetbe utalt? A válaszadás illúziója vagy kényszere helyett alábbi kérdésirányokat kínálok, illetve e poétikai műfajelméleti-történeti kérdés *társadalmi* beágyazottságára utalnék, másként a műfaji kánon átrendeződéésének tágabb, irodalmon túlmutató kontextusára.<sup>36</sup> Vagyis érdemes odafigyelni arra, hogy a kortárs magyar líra általam kiszemelt korpusza az elégia műfaját alighanem *társadalomkritikai* okokból is tünteti ki ekkora figyelemmel, de legalábbis a magyar jelenkor társadalmi kihívásaira, krízisére való nagyfokú érzékenységet tanúsít. Másképp fogalmazva: végiggondolásra méltó problémának látom – mely egy másik tanulmány tárgya lehetne –, hogy a kortárs magyar elégia vajon nem illeszkedik-e szervesen bele abba a jóval tágabb poétikai trendbe, mely a mai magyar prózairodalomban a költészetnél is erősebben fókuszál a szociális kérdésekre, s melyet *szegénységirodalom*ként szokás megnevezni. Azzal a kitételrel persze, hogy az elégia esetében a társadalmi konnotáció a költészet természetéből adódóan jóval kevésbé transzparens, vagyis több áttételen keresztül jelenik meg.”<sup>37</sup>

E ponton fontos felhívnom a figyelmet arra, hogy az elégiára vonatkozó legújabb (elméleti és történeti) kutatásokban, főképp angolszász közegben, nagy hangsúlyt kap a mai, globalizált nyugati civilizáció kontextusa mint meghatározó műfaj (újra) teremtő tényező. Így például Melissa F. Zieger *Beyond Consolation. Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy*<sup>38</sup> című monográfiájának bevezetőjében egészen odáig megy, hogy a műfaj reneszánszának szociális eredetét (többek közt) olyan jellegzetesen kortárs szimptomákban is kijelöli, mint az AIDS vagy a mellrák. Zieger, ahogy az elégia kortárs angolszász kutatóinak többsége, abból indul ki, hogy az utóbbi húsz évben az elégia újjászületésének lehetünk tanúi a költészetben, csakúgy, mint a kritikai reflexióban, olyan fokig, mint egyetlen más lírai műfaj esetében sem. Az elégiához való kulturális visszafordulás – mondja Zieger – nem pusztán intenzív kritikai újragondolást jelent, hanem komoly politikai implikációi is vannak.<sup>39</sup> Az elégia kritikai újratárgyalása a kulturális és irodalmi tér középpontjába helyezi a kortárs

<sup>36</sup> „A műfajok az intézményesülés eszközeivel kommunikálnak azzal a társadalommal, amelyikben kivirágzanak. [...] annak a társadalomnak a jellemző vonásait nyilvánítják ki, amelyhez tartoznak.” (Todorov 1988, 288. o.)

<sup>37</sup> Szávai 2017, 75–76. o.

<sup>38</sup> Zieger 1997, 1. o.

<sup>39</sup> Uo.

elégiát. E kézikönyv, csakúgy, mint angol és francia nyelvű társai, arról győz meg, hogy a mai európai, de legalábbis angolszász és francia költészetben az elégia, illetve az elégikus előretörése a mai magyar irodalomhoz hasonlóan meghatározó, és több tekintetben hasonló poétikai mozgásokhoz kapcsolható.

6. Milyen módon és formában kötődik a kortárs magyar elégia európai mintáihoz? Viszonylag egyértelmű, hogy a *baudelaire-i*, illetve a *rilkei elégia* hatástörténeti összefüggésével kell mindenekelőtt számot vetni, melyek a műfaj európai történetében a modernség két eltérő, ám megkerülhetetlen kánonját jelölik. A kortárs magyar elégia-ában ez a kettős hatástörténeti előzmény markánsan kimutatható. A magyar líratörténeti modernséget illető előzményekből kiemelendő a Szabó Lőrinc-líra: az életmű baudelaire-i aspektusaival korábban foglalkoztam,<sup>40</sup> melyek a spleen-versek és azok fordításai kapcsán szintén összefüggésben állnak az elégia műfaji áthagyományozódásával és rekanonizálásával.

Az elégia ugyanis nem pusztán a gyász kitüntetett műfaja, hanem a *poétikai genealógiák* kijelöléséé is, hiszen olyan lírai forma, amely mélyen implikált az irodalomtörténet alakításában. Az alábbiakban szóba hozott kortárs magyar közéleti elégia kontextusában különös figyelmet érdemel egy fontos költésztörténeti előzmény, tudniillik hogy már Milton elégiaiban megjelent az egyházi és politikai korrupció leleplezésének gesztusa.<sup>41</sup>

7. A kortárs magyar lírára vonatkozó vizsgálódásaim ugyancsak arra a belátásra vezettek, hogy az elégia, az újraolvasás és a tradíció sajátos viszonyrendszert alkot. Ahogy Emmanuel Hocquard, kortárs francia költő vallja: vagyis „»a nyelv maga is elégia« [»la langue même est élegie«]: a távolság és a hagyomány próbája, egy olyan nyomvonal, amit óvatosan kell kezelni. (...) A *melankolikus* szöveghagyományban az elégia nem egy puszta elem: alapjaiban kritikus; az elégikus a kutatás, keresés, a hivatkozás, az újrafordítás, a kommentálás tárgya. Metanyelvi dimenziója az elégiát a kritikai és meditatív költészet par excellence tárgyává teszi.”<sup>42</sup>

Álljon itt tehát néhány példa a kortárs magyar költészetből, dolgozatomban jelen változatomban inkább elgondolásaim illusztrációjaképp, mintsem kifejtett interpretáció keretében. Igen izgalmas az elégia műfaji megújulását tekintve a legutóbbi líratermés néhány fontos korpusza, ciklusa, illetve darabja, ami egyértelműen mutatja az európai kánoni minta követését: Kemény István versei – első pillantásra talán meglepő módon – a baudelaire-i mintát, Vörös István *Az elégia lakói* című kötetének nyitó ciklusa, a *Rilke-fraktál* a rilkei hagyományt bontja le, építi újra, vagyis rekanonizálja. A kötet legelső versének címe egyértelműsíti az erős kötődést és a kánonban való

<sup>40</sup> Vö. Szávai Dorotty: „Sátánna koronáztam magamat.” Szabó Lőrinc és Baudelaire. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár-Szabó Zoltán, L. Varga Péter, Palkó Gábor (szerk.): *Örök véget és örök kezdetet. Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Budapest, 2019, PIM–Prae Kiadó, 307–331. o.

<sup>41</sup> *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 324. o.

<sup>42</sup> Maulpoix 2018, 11–12. o.

újrászituálás jelentőségét: *Mínusz egyedik duinói elégia*. A továbbiakban többek közt ezen a ponton tervezem kibontani a hagyománytörténet, tudniillik hogy miként rendeződik át és válik teljes kötetszervező elvvé a Vörös-féle újraírásban az elégia, a rilkei elégia s ezen belül is a *Duinói elégiák* kánoni helye.

Mínthogy a kötet érdemi interpretációjára jelen keretek közt nincs mód, most csupán arra hívnám fel a figyelmet, hogy *Az elégia lakóiban* Vörös István a rilkei hagyomány középpontba állításával beteljesíti a kortárs elégia számos olyan ismervét, melyről fentebb már szó esett: a *self-elegy* attribútumaitól az *anti-elegy* attribútumaiig. Másrészt az elégikusnak nevezett költői hagyomány azon sajátosságát is megismétli, mely az öntükrözés, az önreflexivitás által sokszorosán kiforgatott, ám sokszoros mélységű hagyomány-újraértelmezést hajtja végre. Mindennek külön jelentőséget ad, hogy Rilke *Duinói Elégiáiban* az elégia maga lesz a költészet, mely a modern ember léthelyzet végességének tudását/tudatosítását jelenti.<sup>43</sup>

Hogy az elégia a végesség műfaja, az nyilvánvalóan minden elégiáról szóló gondolatmenetnek a kiindulópontja kell legyen, evidencia. Mindannak ellenére, amit az újabb elégiakoncepciók a műfaji kánonok alapvető átrendezéséről állítanak, ez volna voltaképpen az elégiaforma változatlan, változtathatatlan, mozdíthatatlan magva, csakis e körül tud elrendeződni mindenfajta pastiche, palimpszeszt, paródia és önreflexió. A kortárs magyar lírából vett példáim is kivétel nélkül ezt igazolják.

Megelőző kutatásaim során legfőbb példám Kemény István költészete volt, az egyik legkanonikusabb mai magyar lírai életmű, mely többek közt épp a műfaji és olvasási kánonok mentén hozta többszörösen zavarba a kritikát. Gondolok itt a magam szempontrendszerében elsődlegesen az elégiko-ironikusra.<sup>44</sup>

Kemény baudelaire-i kötődését kevésbé reflektálta eddig a kritikai recepció. Kemény István költészete – legalábbis a *Királynál* című kötetig – ebből a perspektívából tekintve a *spleen és ideál* költészetének látszik. Igaz, ez az örökség talán valóban nem annyira szembeötlő első látásra. Tudomásom szerint egyedül Bodor Béla *Élőbeszéd*-ről írott kritikájában érinti röviden, ám lényeglátóan a kérdést éppen Adyra, Rilkére

<sup>43</sup> Erről lásd: Maulpoix 2018, 12. o.

<sup>44</sup> „Paradigmatikusnak mondható, hogy Kemény *Haláldal* című versében a kései Kosztolányi-líra egyik olyan csúcspontját idézi meg, amely döntően elégikus. A *Haláldal* és az *Esti Kornéléneke* közti architextuális kötődés a dal műfaján túl az elégia műfajára is vonatkozik. Az elégia mint műfaji identitás vizsgálata egyszerre mutatkozhat tehát az összehasonlító módszer tárgyaként és a »minden összehasonlításon túli« jelenségeként. Tudniillik egy korszakparadigma, a posztmodern (?) komparatív, asszimilatív jellege áll szemben az egyedi műalkotás, az egy és megismételhetetlen – itt elégia formáját öltő – vers szingularitásával. Másként fogalmazva a paradigmán (kortárs magyar irodalom/posztmodern) belül dominánsként tételezett műfaji azonosság/összemérhetőség képzete, az összehasonlítás »kísérteties« kényszere kerül szembe az elégikus, illetve az ironiko-elégikus beszédhelyzet »egyediként«, »egyszeriként« való értelmezhetőségének lehetőségével.” Szávai 2015.

és Baudelaire-re hivatkozva.<sup>45</sup> Bodor a *Fel és alá az érldligeti állomáson* ciklusra hivatkozik, én magam korábban az azonos című verset elégikaként elemeztem, még pontosabban az elégiko-ironikus egyik mesterpéldájaként.<sup>46</sup>

Kemény István markáns poétikai, nyelvi, sőt etikai távolságtartása a mindenkori kanonikus trendektől,<sup>47</sup> ami sajátosan paradox viszonyban áll azzal a ténnyel, hogy irodalmi munkássága és tevékenysége a mai magyar költészetben nemcsak centrális, de meghatározóan kánonalakító is,<sup>48</sup> mélyen rokon olyan nagy magyar és európai modernnek kánonalapító kívülállásával, mint Ady, Kafka vagy éppen Baudelaire. S joggal nevezhetjük ezt az eljárást *dekanonizációs* törekvésnek is, mely Németh Zoltán *harmadik posztmodernjével* hozható összefüggésbe.

Kemény verseinek Adyhoz fűződő viszonya pedig döntően elégikus, vagy még inkább elégiko-ironikus. Ettől nem független Kemény költészetének egy másik poétikai jellegzetessége, amit én „az egy archeológiájának” neveztem, ugyancsak szoros összefüggésben a *kánonkérdés archeológiai* vonatkozásával (ti. a *kulturális kánon* fogalma, mely a kontinuitást, a hagyomány folytonosságát hangsúlyozza, valamint az elfeledett hagyomány újrafelfedezését<sup>49</sup>), csakúgy, mint az elégia kánoni rangjának „rehabilitálásával”.

Emellett legutóbbi kötetében, a *Nilusban* – amelyet Aegon-díjra jelöltek, vagyis kánoni rangja ebben a regiszterben is érvényre jut – megítélésem szerint ugyancsak erősen érvényesül az elégikus, illetve az elégiko-ironikus hang, s vele az elégia-műfaj kanonikus pozíciójának érvényesítése.

És amiről itt csak említést tehetek: Ady és Kemény, Kelet-Közép-Európa és a Komp-ország. Erről is kellene szólnom: hatástörténet, kánon, Nyugat–Kelet, centrum–periféria és így tovább. Itt és most csupán jegyeznék meg, hogy a *Lúdbőr 50+1* irodalmi pillérében, vagyis saját olvasói kánonjának katalógusában Kemény egy fejezetet szentel Szücs Jenő nevezetes könyvének: „Vázlat Európa három történeti régiójáról”.

További kérdésirány lehetne, de sokkal inkább egy másik tanulmány tárgya, hogy e klasszikus, kanonikus és kánonképző költői műfaj, az elégia kortárs magyar vál-

<sup>45</sup> „És akkor vissza a rövidebb, magukban, vagy a *Fel és alá az érldligeti állomáson* ciklusban található egyes darabokhoz. [...] Ha a hosszabb darabokat az 1930-as évek prózájához hasonlítottam, ezek a versek még korábbi dolgokat, Adyt, Rilket, helyenként Baudelaire-t juttatják eszembe. Mintha Kemény annál a pontnál keresne feleleveníthető poétikai szisztémákat, ahol a szimbolizmus kezdett elválni a romantikától, a szimbólum a metaforától és az allegóriától.” (Bodor Béla: „...Betonperon, a gazban cigarettás...” Kemény István: *Élőbeszéd* című kötetéről. *Litera*, 2006. június 3. Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 25.)

<sup>46</sup> Vö. Szávai 2017.

<sup>47</sup> Ez a fajta távolságtartás bontakozik ki a *Lúdbőr* című esszékötetben is (Budapest, 2018, Magvető).

<sup>48</sup> A *Turista és zarándok* című tanulmánykötet egyenesen iskolaalapítóról beszél. (Vö. Balajthy Ágnes – Borsik Miklós, Budapest, 2016, JAK-Prae.)

<sup>49</sup> Vö. Boka László: *Egyszólamú kánon? Tanulmányok és kritikák*. Budapest, 2013, Gondolat.

tozatainak vannak-e sajátosan közép-európai vonatkozásai, netán poétikai jegyei. E tekintetben leginkább Kemény István és Vörös István vonatkozó versei látszanak releváns korpusznak, Vörös szlavista/bohemista mivolta okán is. De a két szerzőnek van egy közös, Prágához kötődő könyve is, a *Kafka-paradigma*, ami e szempontból szintén figyelmet érdemel. (Fülszövegében ráadásul ott a „posztmodern” jelző.)

A legfrissebb kortárs líratermés is rendkívül gazdag és inspiratív szempontomból, most csupán két rövid példát hozok. A sor persze szinte a végtelenségig volna folytatható Térey Jánostól (főként a 2017-ben szintén Aegon-díjra jelölt *Őszi hadjárat*) Géczy János említett kötetén át Háy Jánosig (különösen legutolsó verses kötete, *Az öregté felé*).

Az egyik példám Krusovszky Dénes *Az elégiázaj* című 2015-ös kötete, mely már címében is hordozza a műfaji kánon problematikusságát. Az elégia ugyanis mint „zaj” határozódik meg benne, azaz mint derivátum, eltérés a normától, így a műfaji kánontól is.

Mohácsi Balázs írja a *Múút*-ban megjelent kritikájában: „A *Csengery utca*, ott érjen el az új Krusovszky-kötet talán legszebb (legjobb, *legbb* stb.) verse, amely első olvasásra is napjaink közérzetéből kiinduló fohász – generációs fohász” – teszi hozzá. Mohácsi az elégiikus beszédet Krusovszky „költői anyanyelvének” nevezi. „Másodszor talán érdemes a kötet verseinek elégikumáról szólni. Az elégia (de nem elsősorban műfajról, mint inkább beszédmódról van szó), az elégiikus beszéd egyáltalán nem idegen Krusovszkytól, kis túlzással mondhatnánk költői anyanyelvének is, de természetesen az óvatos átpolitizálódással e nyelv is módosult részben: az idő- és értékszembesítésnek a személyes életem, a személyes történelmen keresztül immár közösségi tétjei vannak. Az idő kérdése – nem meglepő módon – kardinális problémává válik. Egyik fontos vetülete az önazonosság megkérdőjeleződése, felszámolódása az idő múlásával, amely azonban a többes szám első személyű megszólalás miatt csakúgy olvasható generációs beszédként, mint a *Csengery utca*...: „Régi tekintetünk hártáit, / mint egy hámozókés, kíméletlen / rétegekben húzta le rólunk az idő” (*A vadállat nyár*, EZ, 13); „Minden, amit valaha mondtunk, / hirtelen kiegészítésre szorul, / bármi, amibe fogtunk, / most felmentését keresi” (*Kenotáfium*, EZ, 76).<sup>50</sup>

2019 egyik legkanonikusabb, ha nem a legkanonikusabb verseskönyve Takács Zsuzsa *A vak remény* című kötete. Az összegyűjtött versek élén a legújabb, kötetben most először közölt *Vak Remény*-versekkel, a kötet lezárásaként pedig a régi és új India-költeményekkel. Az idei év Aegon-díjas könyvét mind a kritika, mind a befogadói közösség messzemenőig kanonizálta. *Ha van lelkünk ugyan* című verse pedig a 2017-es év legolvasottabb online versközleménye volt. A verseskötet nagy arányban tartalmaz elégiákat, illetve elégiiko-ironikus darabokat. „Takács Zsuzsa verseiben a modern me-

<sup>50</sup> Mohácsi Balázs: Az emlékezés hideg bugyraiban. Krusovszky Dénes: *Elégiázaj. Múút*, 2015/9. sz. <https://www.muut.hu/archivum/14631> (Utolsó meglátogatás: 2019. május 28.)

lankólia líráját alkotja meg. Ennek a modernségben újra megerősödött hagyománynak azonban kétszeresen is új jelentést ad. [...]”<sup>51</sup> Márpedig az elégiko-ironikus jelensége éppen a kánon- és komparatiztikaprobléma kereszteződésében helyezhető el: kánonproblémák és komparatiztikai kérdések egész sorát veti fel az értelmezőben.

Az *Indiána* című kötetében pedig (2010–2018), mely a gyűjteményes *A vak remény* végén kapott helyet, uralkodó a *fohász* műfaja.<sup>52</sup> Az a kérdés is foglalkoztat a teljes, általam vizsgált költői anyagot illetően, hogy az elégia műfajilag a panasz, a jeremiáda genetikusan leszármazottjaként, mennyiben és milyen minőségben áll rokonságban a fohász műfaji kánonjával.

Végkövetkeztetés vagy összegzés helyett: az *orpheuszi* lírai narratíva, az orfikus hagyomány az elégiai hagyomány egyik meghatározó vonulata, hiszen Orpheusz a gyászoló költő modelljének mesterpéldája, magának a költői nyelvnek mint olyannak a megtestesítője.<sup>53</sup> Az elégia kortárs irodalmi térhódításának orpheuszi gesztusához álljon itt végül egy megfontolandó szempont: „Milyen nehéz is megérteni azt a viszonyt, ami az elégiaműfaj működését a saját életünkben megélt veszteségtapasztalatokhoz fűzi. Ám ebben a viszonyban az élet elemi megnyilatkozását fedezhetjük fel.”

<sup>51</sup> Pór Péter fűlszövege *A Vak Reményhez* (Budapest, 2018, Magvető) című kötethez.

<sup>52</sup> Erről lásd Forgách András, Revizor: <https://revizoronline.com/hu/cikk/7476/takacs-zsuzsa-a-vak-remeny/>

<sup>53</sup> Erről lásd Zieger 1997, 2. o.

