



Bodrogi Ferenc Máté (1980) irodalomtörténész, egyetemi oktató a Debreceni Egyetemen. Szakmai érdeklődésének főbb területei: civilizációs beszédmódok a 18–19. század fordulóján; az esztétikai élmény mibenléte. (Fotó: magánarchívum)

BODROGI
FERENC
MÁTÉ

„NEDNIMINDEN NEPPÉKSÁMÁSKÉPPEN NAVAN”

BODROGI
FERENC
MÁTÉ

E tanulmánykötet szerzője irodalomtörténészként elsősorban nem primer szépirodalommal, hanem úgynevezett „másodlagos” szövegekkel (levélváltásokkal, non-fiction publikációkkal, szónoklatokkal, folyóiratközleményekkel), vagyis inkább retorikai, mintsem poétikai írásművekkel foglalatosskodik. Jelen antológia azonban ennek ellenére mást kínál: egyrészt kompakt műelemzéseket, másrészt egy adott műfajt, a szaktudományos recenzió műfaját reprezentáló cikkeket. Berzsenyi, Vörösmarty, Kazinczy a klasszikus magyar irodalom korszakát idézik, ám Szerb Antal, Borbély Szilárd és Péterfy Gergely elvezetik az olvasót a modernség korán át egészen a kortársakig. Lírai és epikus művek újraolvasásai, illetve újraolvasásokon alapuló monografikus érvényű szakmunkákról szóló tudósítások mintázzák tehát e válogatást. Ami mindegyikben közös – az az irodalom különleges szeretete.

2980 HUF 8 EUR



 Savaria University Press

„MINDEN MÁSKÉPPEN VAN”

SAVARIA UNIVERSITY PRESS

BODROGI FERENC MÁTÉ

„MINDEN MÁSKÉPPEN VAN”

Bodrogi Ferenc Máté

„MINDEN MÁSKÉPPEN VAN”

Műértelmezések és szakkritikák

SAVARIA UNIVERSITY PRESS
Szombathely – 2023

TARTALOM

7	Előszó
11	Az Uránia Fanni-exempluma (Kármán József: <i>Fanni bagyományai</i>)
35	<i>A vén cigány</i> kiegészítéseinek kiegészítése (Vörösmarty Mihály: <i>A vén cigány</i>)
47	Az ősz, az ősz: <i>A közelítő tél</i> mint beszédesemény és mint szövegváltozat (Berzsenyi Dániel: <i>A közelítő tél</i>)
77	Egy identitásfelmutató programvers (szöveg)identitásáról (Kazinczy Ferenc: <i>A' Tanítvány</i>)
95	A prózaelemzés örökzöld szempontjairól (Szerb Antal: <i>A Pendragon legenda</i>)
115	„mindig történhetik valami” (Szerb Antal: <i>Utas és holdvilág</i>)
144	Narratológia, ideológia, történetiség (Péterfy Gergely: <i>Kitömött barbár</i>)
178	Apák és fiúk (Borbély Szilárd: <i>Kafka fia</i>)
188	Vadernisztikus (Vaderna Gábor: <i>A költészet születése. A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben</i>)

- 200 Minden megvan (Szilágyi Márton: *A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói*)
- 208 A mulandó és a múlhatatlan (Tóth Orsolya: *A mulandó és a múlhatatlan. Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjainak diszkurzív határai*)
- 219 Anthológia (Onder Csaba: *Illetlen megjegyzések. Tanulmányok és esszék*)
- 228 A nyitott horizont példája (Balogh Piroska: *Arscientiae. Közelítések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaiboz és Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai*)
- 241 „Minden körülnézés olvasás” (Fűzfa Balázs: *Mentes másként. Tanulmányok, esszék irodalomról, olvasásról, tanításról*)
- 248 A kötetben szereplő írások eredeti megjelenési helyei

ELŐSZÓ

A 'minden másképpen van' frappáns és provokatív közlékenysége elsősre igen invenciózus fogásnak, eredeti ötletnek tűnt, ám nem sokkal később jött a szembesülés, hogy Karinthy Frigyes egyik gyűjteményes kötete is ezt a címet kapta. Karinthyét, aki meg sem jelenik e lapokon, bár számunkra kétséggkívül nagyon kedves. Ott persze más a kontextus, így a jelentés sem azonos, e hivatlan vendégszöveg mégis hordozhat valamiféle termékeny és beszédes szemléletbeli hasonlóságot. Mert bár Karinthy és Bodrogi (sajnos, sajnos) igen távol állnak egymástól bármiféle teljesítményben, e kötet összeválogatott írásai mégiscsak szintén felmutatnak valamit a címben jelölt kifejezés enyhe mámorából.

E sorok írója irodalomtörténészként elsősorban nem primer szépirodalommal, hanem úgynevezett „másodlagos” szövegekkel (levélváltásokkal, programszerű non-fiction publikációkkal, politikai avagy művészi szónoklatokkal, folyóiratközleményekkel), vagyis inkább retorikai mintsem poétikai írásművekkel foglalatosskodik kultúrtörténet és eszmetörténet határvidékén. A jelen antológia azonban ennek ellenére mást kínál: egyrészt kompakt szépirodalmi műelemzéseket, másrészt egy adott műfajt, a szaktudományos recenzió műfaját reprezentáló cikkeket. A kötet ilyenénképpen nem is igazán jellemzi szerzőjét, hiszen sokkal termékenyebb kritikai munkássággal bíró kollégái vannak, illetve a komplexebb szépirodalmi műelemzések sem jelentik tehát szakmai érdeklődésének fókuszát – valószínűleg teljesítményének csúcsait sem –, mégis szépen rámutathatnak a markánsabb újraértelmezés, az igazán más fényben látás izgalmas hermeneuti-

kájára, melynek gyönyörét a magunkfajta tudós emberek (és az egyetemi szeminaristák, köszönet nekik) jobbára kifejezetten kedvelik.

Ugyanakkor a 'minden másképpen van' nagy élményét árasztják a recenzeált tudományos munkák is, egytől egyig példaadó jelleggel. Tulajdonképp éppen azért bizonyultak ámulatba ejtőnek annak idején, mert érvényesen mondtak valami egészen újat választott tárgyukról. Nem zajos paradigmaváltások voltak ezek sem, de igen jelentékeny és termékeny rekontextualizálások, újraértések.

A válogatás meritése nem korszakkötött. Kármán József, Berzsenyi, Vörösmarty, Kazinczy a klasszikus magyar irodalom korszakát idézik, ám Szerb Antal, Borbély Szilárd, Péterfy Gergely elvezetik az olvasót a modernség korán át egészen a kortársak világáig. Kortárs és klasszikus – nem csupán az alliteráció cseng szépen, hanem az általuk kirajzolódó ívnek is van húzása, amiből e kötet talán képes felvillantani egy keveset.

Lírai és epikus művek újraolvasásai, illetve újraolvasásokon alapuló monografikus érvényű munkákról szóló tudósítások mintázzák tehát e második tanulmánykötetünket, amely remény szerint legalább olyan közel tud kerülni egy Karinthy-féle éthoszhoz, mint amennyire távol áll tőle. Van a mezőnyben nagyon régi dolgozat (*Utas és boldvilág*), illetve egészen új (*Kitömött barbár*), változatlan közlés, de akad kiegészített, továbbfejlesztett írás is (*A vén cigány*). Ami mindegyikben közös, az jó eséllyel közös Karinthyval is: az irodalom különleges szeretete.

A Szerző

AZ URÁNIA FANNI-EXEMPLUMA

(KÁRMÁN JÓZSEF: *FANNI HAGYOMÁNYAI*)

Bár Kazinczy Ferenc *Bácsmegyejének* csiszoltság főku-
szú elemzése már megtörtént,¹ lehetne még hozzá
fűzni ilyen irányú, de ellentétes előjelű megjegyzéseket,
melyek tükrében a főhős éppenhogy nem a csiszolt em-
ber egyik első magyar „szépliteratúrai” karaktereként áll
elő, sokkal inkább annak radikálisan érzékenyített ellen-
tétéként. A cselekmény valódi párkapcsolatai ugyanis nél-
külözik azt a fajta érzelmi végletességet, ami a cím-
szereplő sajátja. A szatellit-szereplők társas kapcsolatai
sokkal józanabbak, ugyanakkor nem kevésbé harmoni-
kusak, mint amilyenre a főhős vágyik. A csiszoltság igaz
úriemberei tehát voltaképpen az odaadó, felettébb szim-
patikus mellékszereplők² – a barátok –, nem pedig a mér-
téket, józan okosságot, prakticitást egyáltalán nem ismerő
(túlságosan is) érzékeny Bácsmegyey, akinek „epedezésé-
vel” kapcsolatban már a kortársak is határozott fenntar-
tásokat fogalmaztak meg.³ Bácsmegyey még akkor is

¹ DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Universitas, Bp., 2009, 419–423.

² „A regényben az altruista érzések leginkább a főhőst szenvedéseiben vizsgáztatók részéről, a szerencsétlenül járt szerelmessel való együttérzés formájában jelennek meg.” LACZHÁZI Gyula, *Társasság és együttérzés a fehérlágosodás magyar irodalmában*, Ráció, Bp., 2014, 166.

³ Pl. „Az én szegény Bátsmegyeyem nem tetsze Patakon. Azt mondják, hogy azt a’ haszontalan fityogást nem szenvedhetik[.]” KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I. kötet, 238. sz., 440. (Kazinczy Ferenc Vitéz Imrének, Miskolc, 1789. aug. 23.) Beszédes ugyanakkor az is, amikor a 2010-es akadémiai kézikönyv szerzői úgy fogalmaznak,

szélsőséges figura, ha csiszolt életmódot folytat, szerelmi vágyának végpontja pedig a házasság.⁴ Mint Laczházi Gyula írja, a *Bácsmegye*ben kétféle szerelemkoncepció ötvöződik: „a házassághoz vezető érzékeny szerelem és az érzés autonómiáján alapuló entuziasztikus szerelem.”⁵ Az utóbbi, elomló, szenvedélyt jelentő radikalizált szerelem (melyben a hős voltaképpen kirekesztődik a társadalomból, és elemészte önmagát meghal) azonban ebben a szövegben mégiscsak uralkodóvá válik.⁶ Felettébb hasonló módon az úgynevezett szélsőséges érzékenység, a *Radikalempfindsamkeit*⁷ megjelenítésének műveként „csiszoltság-szöveg” a *Fanni’ hagyományai* is.

A’ nemzet’ tsinosodása írójának tulajdonítható, de legalábbis az illető programirat közvetlen szövegterében megjelenő, leginkább levélregénynek mondott, folytatásokban közölt szövegkompozíció valamilyen oknál fogva mindeddig kimaradt a magyarországi *politeness* interpretációs tartományából, pedig evidensen kínálja fel magát, már csak a mű elsődleges hordozója, az *Uránia* miatt is. Az *Uránia* önértelmező vezérszövege, a *Bé-vezetés* összhangot mutat az előbb említett, a lapban utolsóként meg-

hogy Bácsmegye „örülten” szereti a szövegbéli Mantzit, az 1814-es átdolgozás folyamányaként pedig viselkedése csak még inkább „örültségnek” minősítendő. SZILÁGYI Márton, VADERNA Gábor, *A klasszikus magyar irodalom (kb. 1750-től kb. 1900-ig) = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Bp., 2010, 387–388.

⁴ Vö. LACZHÁZI, *i. m.*, 165.

⁵ *Uo.*, 168.

⁶ Vö. Laczházi előző megállapításával, ugyanabból a tanulmányból: „[a] szerelem kódja itt nem a józan szerelem, hanem az ész által nem korlátozható, egyetlen személyre vonatkozó szenvedély” *Uo.*, 166.

⁷ Nikolaus WEGMANN, *Diskurse der Empfindsamkeit: Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart, 1988, 100, 104.

jelenő deklaratív, nagyívű eszmefuttatással, e szövegpárt pedig a magyarországi csiszoltság művelődéskoncepciójának letéteményeseként szokás számon tartani. A folyóirat szerkesztési elvei, törekvései, cikkei harmonizálni látszanak ezzel a programossággal.⁸

A szakirodalom által már jócskán feldolgozott bibliai-kegyességi (pl. ima, meditáció, passió), antik (pl. idill, platonizmus), vagy éppen kurrens irodalmi, művelődéstörténeti intertextusokon túl (pl. Gessner, vagy a különféle orvostani hagyományok) van tehát egy másik, ha úgy tesszük *intratextuális* viszonyrendszere is a levélregénynek: az *Uránia*-ban megjelenő deklaratív és fiktív iratok azon igen releváns csoportjáé, amely a helyes „csinosodás” kérdéseit boncolgatja.

Amikor a monográfus Szilágyi Márton úgy fogalmaz, hogy Fanni szerelme, T-ai kezdetben „csak a csinos, illetendő fiatalember leírásához alkalmazott közhelyekkel jellemeztetik”,⁹ ezek a közhelyek, az illető „megelőző Udvariság” éppen a csiszolt ember karakterjegyeit jelentik. Ezeket azonban T-ai csak eljátsza, alakoskodva Fanni

⁸ Szilágyi Márton *A' nemzet' tsinosodásának* fajsúlyos – és azóta sokat vitatott – eredetiség-koncepciója kapcsán még kételyeit fogalmazta meg az *Uránia* gyakorlati megvalósulása és az elviekben kibontott deklarációk összehangolhatóságával kapcsolatban (vö. SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998, 404.), az újabb szakirodalom azonban e tekintetben is arra jut, hogy nincsenek ellentmondások, sokkal inkább egy jól végiggondolt szerkesztői projektum megvalósításáról van szó. Vö. FÓRIZS Gergely, *Kontextusok az Uránia programszövegeinek képzési modelljéhez*, Irodalomtörténet, 2015/2., 119–145.

⁹ SZILÁGYI, i. m., 386.

családja előtt,¹⁰ míg valódi viselkedése, többek között Fanni magára hagyásában – utólagos, jócskán teátrális előszóbeli szánakozása ellenére is (ti. hogy az ő karjai között halt meg) –, nem éppen igazi úriemberhez méltó. (Vö. 69–71.) Monográfiájában Szilágyi is tesz megjegyzéseket T-ai ellentmondásos viselkedésével kapcsolatosan, melyek legfontosabbika, hogy végig nem válik világossá, miért nem keresi föl a betegeskedő Fannit, pontosabban miért csak akkor jelenik meg – tulajdonképpen a halál óráján –, amikor a hősnő naplójegyzeteiben ennek már nem lehet nyoma.¹¹ T-ai semmit nem tesz az apa döntése ellen sem, helyette a barátnő Teréz mer kezdeményezni.¹² Szilágyi szerint azért nem kerül sor az apa és a szerelmes férfi találkozásának megírására a szövegben, mert próza-poétikailag nehezen lett volna kivitelezhető egy, a feminin lágyságot és a családalapításra késznek mutató konvencionális társadalmi férfiszerepet egyaránt felmutató karaktert úgy ábrázolni, hogy „eszményi mivolta valamilyen formában ne sérült volna meg”.¹³ Nos, az

¹⁰ Vö. „Igyekezett az Anyámnak tetszeni[.]” KÁRMÁN József, *Fanni' hagyományai = Első folyóirataink: Uránia*, kiad. SZILÁGYI Márton, Csonkai Könyvtár. Források 6, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999, 262. (Az e szövegkiadásra mutató hivatkozások a továbbiakban az idézetek után, zárójelben.)

¹¹ SZILÁGYI, *i. m.*, 388–389. A szöveg dramaturgiája nem mellékesen tudtul adja, hogy a főhős első rosszullététől megijedt Teréz és a Fanni számára kedves háznép más „kegyetlen Szánakozói” tiltják meg T-ainak, hogy látogatásaival felzaklassa szerelmét. (Vö. 275.) A férfi sokkal inkább minduntalan „megrendülő” (Szilágyi) semmint érett, cselekvő viselkedése azonban ennek ellenére is bőven problematizálható.

¹² Az apa alakja egyébként szintén ellentmondásos, mert bár T-ai szemében valóságos „Tyrannus”, azért megszeppenve ápolgatja beteggé vált lányát. (Vö. 69, 71.)

¹³ SZILÁGYI, *i. m.*, 388.

általunk felkínált elemzési távlatban éppen az lett volna az „eszményi”, ha ennek a kettősségnek a színrevitele megtörténik, vagyis ha az illető figura a feminin érzékenységet és a maszkulin erényeket egyezteteti, a csiszolt úriember ideáltípusának tükrében. Vagyis itt éppen ellentétes szempontból, mintegy „kritikailag” beszédes az illető színrevitt magatartásforma.¹⁴ De miképp nem igazán gentleman T-ai, akképp nem csiszolt ember Fanni sem. Érzékeny ember, egy szimbolikus életkorú 16 éves, a maga műveltségében kifinomult lány (ezt nyelvhasználatának rétegzettsége ékesen bizonyítja, mely a szakirodalmi hagyomány egyik legfőbb kutatási terepeként azonosítható), aki azonban nem válik okossá, „nagykorúvá” is egyben.¹⁵

Amikor a legintimebb, Gessner poétikája által kultúrált szerelmi jelenetekben e tükörképszerű *fiatalok* együtt vannak, akkor is csupán karakteres érzékeny emberek, nem pedig kifinomultak. Egy mellékszereplőt, Gróf É-nét jellemzi a szöveg a valódi csiszoltság nyelvezetében,¹⁶

¹⁴ Ebben a távlatban T-ai okoskodóan sejtető, elomlóan lírizált-patetizált, egyébiránt nagyon is fontos kulcsmondatai („El-szakadozott Töredékek, apró Gondolatok – de a’ mellyekből egy szép Egészet öszverakhat a’ – Gondolkozó” [179.]) éppen saját fejére hullanak vissza.

¹⁵ Szilágyi Márton szerint a mű eliminálja a nemi különbségeket, hogy az egyetemes emberi lélek lényegi azonossága ezáltal is kidomborodhasson (SZILÁGYI, *i. m.*, 288.). Meglátásunk szerint azonban markánsan hasonló embertípusok szerepeltetéséről van itt szó inkább, pontosabban ugyanannak a speciális embertípusnak a férfi és női változatáról (amelyek ilyenén minőségükben kerülnek erősen közel egymáshoz).

¹⁶ Vö. „[M]inden Tekintetben érdemes [Dáma] [...] Azon kevés Személyek közzé [tartozik], a’ kik első Látásokra elragadnak [...] nyájas Magatartása, hozzá vonzó, mert Szívétől veszi Eredetét. Okos és

illetve Fanni elszegényedett, ám egykor jobb sorsú, „magas Nevelésű” nemes barátnéját, kvázi-tanítónőjét, Báró L-nét szólaltatja meg a *politeness* szócsöveként. Ő figyelmezteti ugyanis Fannit az „érzékeny” szerelem veszélyeire az „okos” ellenében, hogy a „villámló Dörgés” előtt nem árt menedéket keresni az „Értelem elszánásainak” segítségével: „Szeressen! de a’ Természet’, és a’ józan Értelem’ Törvényei szerint; a’ Szerelem jó! – de a’ vak Szerelem veszedelmes. (...) Nem Akaratunktól függ, hogy szeressünk – de az Okosság azt megelőzheti, hogy azt ne szeressük, a’ ki arra nem érdemes.” (187–188.) A józan ész, az okosság (*prudencia*) fontossága mellett a társiasság, a konverzáció érvényét hangsúlyozza még Báró L-né, s ösztönzi Fannit, lelje meg helyét a közösségben (társadalomban), ami ha úgy tetszik alapvető politeness-tananyag,¹⁷ de ugyanúgy a *Bé-vezetés* és *A’ nemzet’ tsinosodása* visszhangzása is.¹⁸ Nem véletlen, hogy a bárónő és a grófnő újra egymásra talál – egy külön idézett, a beszédet mint diskurzusreprezentációt is felmutató, narratív szempontból is különleges szövegrészlet beemeléseivel¹⁹ – míg a lány tovasodródik.

méltóságos minden Külseje, érett is természetes minden Szava...” (270, 271.)

¹⁷ A tanítás szerint az elérendő cél egyfajta bölcs egyensúly fenntartása az egyéni belső lelki élet, illetve a közösséggel való igényes kapcsolatok ápolása között: „Ne fusson a’ Társaságtól édes Barátném, de ne is helyeztesse minden Bóldogságát a’ Társalkodás Mulattságaiban. Éljen magának – de másoknak is.” (189.)

¹⁸ Pl. „A’ Magánosságba’ öszveszorúl a’ Szív, és megakaratosodik_[i]” (189.) (A programszövegben a mezei animális élet egyik legfőbb veszélye ez.) A konkordanciákat tovább lehetne még listázni.

¹⁹ Fontos, hogy a mű csak itt prezentál Fannién kívüli alternatív szöveget a paratextusokon kívül. Kiemelendő az is, hogy Gróf É-né

A báróné tehát valóban „kulcsfigura”, de nem egészen úgy, ahogy Szilágyi állítja. Szerinte ugyanis jelentősége abban áll, hogy indukálja Fanniban a szerelem érzését, illetve ő mutatja ki a szerelemnek mint érzelmi reakciónak az eredendő meglétét, ami nem a házasságért van, mert tárgya eleve idealitás.²⁰ Életsorsának története azonban nem feltétlenül ennek példázata, hanem egy csiszolt úriemberrel kötött házasság, e boldog házasságban pedig csak tovább „tökéletesedő” nő példája, akinek az élete önhibáján, illetve hitese ura hibáján kívül válik tragikussá (majd kap újra lehetőséget egy másik csiszolt társától, a grófnétól). Az sem egyértelmű, hogy a báróné a szerelem intenzitását fontosabbnak látja, mint időtartamát, Szilágyi által idézett szerelemfilozófiája²¹ pedig nem feltétlenül tulajdonít alárendelt szerepet a szerelem „házasságba torkolló finalitásának”, egyszerűen a *jó* házasságot védi a lehetséges típushibák elősorolásával.²² Ebben az olvasatban tehát Báró L-né azon „tréfás fenyegetése”, miszerint megharagszik, ha Fanni a bálból „Szívét épen haza nem hozza” (189.), nem ironikus gesztus, amely szuggerálja a szerelembe rohanást,²³ hanem nyájas, a (szülői) szigort játékosan megszelídítő, de őszinte aggo-

„tökélletes Barátnéjának” nevezi magát e Báró L-néhez írott segítségnyújtó levelében. (Vö. 272.) Megjegyzendő továbbá, hogy a bárónő élettörténeti narratívumában a csiszoltság mintaképeként beszél egykori férjéről: „[a]z ő leírhatatlan kedves, okos Módja [modora], szép Vezetése [életvitele], és érlelt Bánása [viselkedése].” (184.)

²⁰ SZILÁGYI, *i. m.*, 379–380.

²¹ Ld. *uo.*, 379. Vö. a *Fanniban*: 188.

²² Szilágyi maga is tesz némi ilyen irányú engedményt interpretációjában: „Az idézett részlet önmagában még jelenthetné persze csupán a körültekintő válogatás ajánlását.” SZILÁGYI, *i. m.*, 380.

²³ Vö. *uo.*; SZILÁGYI, VADERNA, *i. m.*, 391.

dalom, óvás.²⁴ E gondolatláncolat végén pedig azzal sem tudunk egyetérteni, hogy Fanni biztos párválasztásának az lenne a garanciája, hogy „érzelmi intuíciójának immár tévedhetetlenül kell választania, hiszen a hősnő – éppen barátnője révén – eljutott az önismeret fokára: gyermekből ezáltal vált nővé.”²⁵ Olvasatunkban ugyanis Fanni félreérti a bárónét (avagy meg sem érti), s éppenséggel az itt a dráma, hogy nem válik „nagykorúvá”.

A báróné barátsága egy kölcsönös megértésen és gyengédségen alapuló intim kapcsolat, mely általánosítható, másokra is kiterjeszthető minőség, míg Fanni szerelme csakis két emberre vonatkozhat.²⁶ Ezt Laczházi „fokozott társiasságnak” is nevezi,²⁷ de voltaképpen nem valódi társiasság ez, hisz ez a kizárólagos másik csupán eszköz, hogy a „lélek” minél közelebb kerüljön egy másik lélekhez, de olyasféléhez, aki eleve úgy fest mint önmaga, vagyis a „saját” narcisztikus-egoisztikus megkettőződése. Fanni, kizárva magát a társadalomból, a külvilágot érzéketlennek minősíti, őt magát azonban leginkább a szenvedés érzelmi bizonyysága uralja.²⁸ Az emberi természet

²⁴ Laczházi is kiemeli, hogy a báróné nem a házasság nélküli szerelemre buzdítja Fannit, csupán arra figyelmezteti, hogy csak igazi szerelemből szabad megházasodni. „Szerelemre vonatkozó fejtegetéseiben az ésszerű szerelem koncepciója fogalmazódik meg: a józan értelem feladata, hogy az érdemet figyelembe véve szabjon irányt a szeretetnek. Fanni ezt a tanítást nem követi[.]” LACZHÁZI, *i. m.*, 172. Ennek a megközelítésnek pedig nem mond ellent a báróné későbbi, T-ai megjelenése utáni viselkedése, mondanivalója sem. Például: „Elmégy most majd oda, a’ hol ő van. Vele leszel, vele társalkodol. Légy szemes!” (263.)

²⁵ SZILÁGYI, *i. m.*, 380.

²⁶ LACZHÁZI, *i. m.*, 170, 172.

²⁷ *Uo.*, 158.

²⁸ *Uo.*, 167.

romlottságának hangoztatása s a pozitív érzelmeken alapuló közösség eszményítése, a kölcsönös jóindulaton alapuló társaság iránti vágy jellemzi Fannit Lacházi jellemzésében, és Debreczeni Attila is tesz olyan irányú megjegyzéseket, hogy e hősnőt a hasznos élet is foglalkoztatja, attitűdkészlete tehát nem teljesen világidegen.²⁹ Ám Fanni mindkettejük által hivatkozott méhekhez intézett dicsérő szózata – „eggyező Társaságtokba közszerelemmel munkáltok” (179.) – nem vonatkoztatható az ő szövegbeli viselkedésének egyetlen megvalósuló momentumára sem. A méh metafora ugyanis voltaképpen a politeness társadalmának kép(zet)e, amely Fannit valójában hidegen hagyja, amit nem ért meg, a közbenjáró segítség ellenére sem. Ez magyarázhatja többek között, hogy Laczházi maga is arra jut, a szövegben a „józan szerelem”, az „értelem és az érzés összhangján alapuló gyengéd kapcsolat nem mutatkozik olyan modellnek, amely lehetővé tenné a magány feloldását.”³⁰ Fanni „altruizmus”³¹ egy bizonytalan kontextusú, deviáns és infantilis minőség, melyben a „szeretet édes melege” többek között a politeness mértékletességének, standardjainak elvesztésében, helyesebben elvételében áll.

Fanni viselkedése, szerelme életképtelen, mert nem válik társadalmiasítottá, okossá. A fiatal lány nem nő fel, nem válik tájékozottá, körültekintővé, társiassá, fajlagos műveltsége ellenére sem. Átesztétizált, passiószerű, antikizáló, végletesen érzékenyített szerelmi bánatába

²⁹ *Uo.*, 170; DEBRECZENI, *i. m.*, 64, 66.

³⁰ LACZHÁZI, *i. m.*, 170.

³¹ *Uo.*, 176.

belehal (mely egészen „különleges”,³² mely az életszerűség valóságos paródiája testetlen szerelemkonceptiójával és a halál mint vőlegény képzetének – korabeli értelemben is vett – atipikusságával), ám már előtte is a mégoly igényes magány(os olvasgatás) a legjellemzőbb jellemvonása karakterének. Fanni számára terhes a többi emberhez való alkalmazkodás, még akkor is, ha ez az ábrázolt magyarországi, ráadásul vidéki közeg nem éppen a „good company” társasága. Az elemzésekben gyakran kiemelt kis magyar „valóság” e szövegben valóban meglehetősen gonosz – nemcsak Fanni számára kihívás, a báróné férjének is gyilkosa –, mindazonáltal mégiscsak környezet, melynek éppen oly vad bárdolatlansága miatt van nagy szüksége a csinosodás processzusára.³³ Bíró Ferenc is azt emeli ki, hogy Fanni magával a szenvedéllyel szemben ellenállóképtelen,³⁴ nem bír kiérlelt önkontrollal, nem válik „állampolgárrá” még akkor sem, ha egy ilyen környezetbe tényleg igen nehéz belesimulni. Fanni a levelek érzékeny nyelvén beszél, ám a grófné személyesen társalog; *tanítja*, ugyanakkor nem *neveli* Fannit, akinek nincs édesanyja, aki ezt megtenné, aki beteljesítené feladatát. Fanni

³² Legutóbbi *Fanni*-elemzésében Bódi Katalin szempontunkból külön érdekes megfigyelése, hogy a szerelmes állapotot a szöveg a test betegségének tüneteivel írja le, melyben a szenvedély egyúttal szenvedés is. Vö. BÓDI Katalin, „Édes melankólia”: *A Fanni bagyományai emberképéről*, Studia Litteraria, 2019/3-4, 59–72.

³³ Szilágyi *A' nemzet' tsinosodása* elemzésekor figyelmeztet, hogy az értekezés éppenséggel eltúlozni látszik a kortárs hazai művelődési viszonyok rajzát: a kulturális állapotok nyomorúságának, vadságának ábrázolása ugyanis alapvető logikai kiindulópont a csinosodás jövőbe futó perfekcionista folyamata szükségességének gondolatmenetéhez. SZILÁGYI, *i. m.*, 412, 416.

³⁴ BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Balassi, Bp., 2013, 214.

árvasága döntő tényező itt. Többek között ezért van, hogy nem tudja nyelviesíteni belső világát, de később sem lesz párbeszédképes társadalmi valóságával. A bálon átmenetileg feloldódik az esemény minőségében – „cifra” nélküli, természetes öltözkéiben egészen olyan, mint egy elbűvölően elegáns csiszolt szépség (vö. 189–190.) –, ám az sokkal inkább valamiféle galantériát, sem mint kifinomult társiasságot jelent.

Tehát, mintha a mű azt kívánta volna bemutatni, hogy egy egyébként graciózus és érzékeny, tiszta nő miért nem elég ahhoz, hogy normalizált, működőképes társadalmi (és szerelmi) életet éljen. Hogy nem elég érzékenynek *lenni*, csiszolttá is kell *válni*. E levélregény olvasható ennek a különbségnek az intő példajaként, a fejlődési folyamat, a *Bildung* kudarcaként, hiszen ebben a hamupipőke-szerű³⁵ történetben nem következik be a főhős jellembeli átváltozása. A markánsnak mondható társadalomkritikai töltet pedig annak színrevitelében ölt testet, hogy mindez nemcsak a főhős Fannin múlik, hanem önmagát hamisan „tsinos Társaságnak” (186.) tartó, álszent családi környezetén is.³⁶

³⁵ Vö. HERMANN Zoltán, *Hamupipőke és Fanni* = H. Z., *Varázs/szer/tár: A varázmese kánonjai a régiségben és a romantikában*, L'Harmattan, Bp., 2012, 128–144.

³⁶ Mint már említettük, Báró L. tragédiája is sokat köszönhet a szövegben a „nagy Világ” (185.) gonoszságának. Fried István a „rendi társadalmi” konvenciókba beilleszkedni képtelen ifjakraól beszél egyik *Fanni*-elemzésében (FRIED István, *A (túl)érzékeny posztmodern. Fanni – mai hagyományai*, Palócföld, 2004, Ünnepi könyvheti különszám, 447.), ám később már finomabban, „a társadalmi értékhierarchiába betagozódni képtelenségről” gondolkodik. (*Ua.*, 452.) Mindezen túl ugyanakkor azért megjegyzendő, hogy Fanni nem csupán a „feudalizmus” intézményeivel áll szemben, hanem az egész mesterséges világgal. Vö. LACZHÁZI, *i. m.*, 176.

A szöveg egyik lehetséges értelmezési iránya azt mondja, hogy a természet szerelem-alapú „metafizikáját” képviseli Fanni. A szerelem e történetben platonikus jellegű idealitásként jelenik meg a halál-üdvözülés-feltámadás beszélgetésekben felsejlő motívumai által. A halál rettenetként bekövetkező, középkorias képzetét félretéve Fanninál annak humanizált, antikosan átesztétizált felfogása jelenik meg: a halál vőlegényként jön el – klasszicizáló mintára –, s kiszabadítja testéből a szárnyaló lelket. A saját halál ekképp adódhat a kiteljesedés lehetőségként, nem pedig veszteségként.³⁷ Borbély Szilárd véleménye, hogy Fanni történetében a virtus mint a szerelmi virtus példája jelenik meg, a hősnő halálig tartó kitartása e virtus mellett pedig hősie cselekedetként olvasható, vagy szakrális értelemben mártíriumként: „a halál vállalásában a »gonosz« világ elutasítása és a példaadás ereje által – mások számára – a megváltás reménye fogalmazódhat meg”.³⁸ Az adott elemzési távlatban azonban ezen értelmezések egyike sem igen tartható. Debreczeni Attila írja, hogy az érzékeny ember mint olvasóképzet identifikációs erővel bír, ami az adekvát befogadás által realizálódik; az érzékeny ember identitásának alapja a szövegek által felkínált életmintával való azonosulás; az olvasásmód mintegy elfogadja a közönségképzet ajánlatát, sőt, csak a kettő közötti kizárólagos megfelelést tekinti érvényesnek.³⁹ Ez a regény azonban mintha nem az előzőek alapján kívánna

³⁷ SZILÁGYI, VADERNA, *i. m.*, 391–392. Vö. még: „az első előszóban a virtus példájává emelkedő sors a szöveg előrehaladtával egyre inkább egy szerelemkoncepció példázata is lesz, vagyis a mű egésze az erkölcsösségnek egy új felfogása mellett is szól.” SZILÁGYI, *i. m.*, 390.

³⁸ BORBÉLY Szilárd, *Műfaji minták a Fanni hagyományaitban*, Studia Literaria, 1998, 177.

³⁹ DEBRECZENI, *i. m.*, 425.

működni. Mintha tehát éppen negatív exemplum lenne. Kazinczy éppen ilyen korú „könnyező leánykája” mint az életviteli ízlés elsajátítására leginkább alkalmas *érzékeny szuperolvasó*⁴⁰ itt figyelmeztetést kap, még a szövegben kódolt, mégoly markáns, ugyanakkor azért még a korban is jócskán megkérdőjelezett szerelem-apológia ellenére is,⁴¹ melynél a társadalmi élet azért bonyolultabb. Mindez

⁴⁰ Vö. „Az én szegény Bátsmegyeim nem tetsze Patakon. Azt mondják, hogy azt a’ haszontalan fityogást nem szenvedhetik, és hogy tőlem nem Románt vártak. Így itél gyakorta igazabban egy tizenhat esztendő Leány némelly nemű írárok felett az eruditióval tellyes Criticusnál.” KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I. kötet, 238. sz., 440. (Kazinczy Ferenc Vitéz Imrének, Miskolc, 1789. aug. 23.) „Az én Bátsmegyeimről azt mondták most, Patakon keresztül jövőn, hogy egy alá-való munka, mert mihelyt 2 levelet elolvas az ember, mindjárt tudja mi van benne. Ez a’ gánts az Autort és nem Fordítót illeti: de ne Sutor ultra. – Egy Román érdeme felől egy 15 esztendő Leány jobban itél, mint 2 Tisztelendő Professor Ur; ’s a’ Leányka ki-tsorduló könny tsepe édesebb jutalom az érzékeny írónak, mint a’ Professor Urak bölts ítélete.” KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I. kötet, 240. sz., 448. (Kazinczy Ferenc Aranka Györgynek, Miskolc, 1789. augusztus 26.) Vö. még mindehhez: DEBRECZENI, *i. m.*, 424.

⁴¹ A korszakban a tiszta lelki (platonizáló) szerelem és a buja testi szerelem közötti éles és hierarchizált megkülönböztetés uralkodott egyes literátori körökben, mely a korabeli román-vitákban vízvázalstónak számított. Ez a distinkció az 1790-es évek elején népszerű, ám nem jellemző általában, és mindig is belső kételyekkel fonódott össze egyúttal. (Vö. DEBRECZENI 2009, *i. m.*, 416.) Az illető műben Fanni imája ennek a felfogásnak a legsűrítettebb mintapéldája. (Vö. 269.) Fanni e szerelemkoncepciójának szinte szlogenszerű mottója – „Öszveroskad ez a’ Test, a’ Lélek’ édes Erőszakja alatt.” (268.) – ugyanakkor kiválóan jelzi a csiszoltság kis-episztéméjétől való távol-ságát, hiszen abban test és lélek interpenetratív, harmonikus együtt-működéséről van mindig szó. Ha úgy tetszik, „külső érzékenység” és „belső érzékenység” egyeztetéséről, nem pedig hierarchizálásáról. Vagyis abban értelmezhetetlen egy olyasféle szerelemfelfogás, amely „üres minden Salakjaitól a’ Testiségnek”. (269.)

nem zárja ki annak középponti érvényét, hogy itt az adekvát befogadási forma a könnyezés; hogy, miként a szövegek hősei, sírnak, akik olvassák Fanni történetét.⁴² Kérdés azonban, hogy e sírás identifikációs tényező, avagy egy elrettentő példa empátikus vagy akár csak szánakozó részvétnyilvánítása-e a mélyérzés hermeneutikájában.⁴³

Az ellentmondásos T-ai bevezetői szintén ellentmondásosak. Elfogultak, végletesen patetikusak és teátrálisak, csalfák. Ha jobban szemügyre vesszük, ugyanilyen „csalfa” a legelső, szerkesztői előszó is, a hétköznapi hősiességről értekezve. Lacházi szerint – véleményünkkel ellentétben – a bevezető szövegek egyáltalán nem támasztanak alá olyan értelmezést, amely szerint a mű az olvasó hölgyeket a kontrollálatlan szenvedély veszélyeire figyelmeztető példázat lenne.⁴⁴ Szilágyi szerint a mű időközben túlnőtte („dinamikusan felszámolta”) az Uránia programos bevezetőjében artikulált, szűkebb írói lehetőségeket kínáló „erkölcsnemesítő” célkitűzéseket.⁴⁵ Le-

⁴² DEBRECZENI, *i. m.*, 45; legutóbb ehhez: BÓDI, *i. m.*, 71.

⁴³ Lacházi szerint a műben az olvasó egy szerencsétlenül járt, szenvedő érzékeny ember történetét ismerheti meg, így sorsa részvétet kelthet, ugyanakkor vigaszt is nyújthat, amennyiben az olvasó virtuális baráttra, társra lelhet a főhős személyében. Vö. „A regény azonban éppen lehetetlen szerelemkoncepciójából és annak szomorú következményeiből kifolyólag egyfajta – aligha az olvasók Fannihoz hasonló elsorvadásához vezető – gondolatkíséretre is lehetőséget nyújtott a Fannihoz hasonlóan melankolikus olvasók számára[.]” LACHÁZI, *i. m.*, 175.

⁴⁴ *Uo.*

⁴⁵ SZILÁGYI, *i. m.*, 374. Fried István a morális hetilapok célkitűzéseihez utalja az előszót, mely által egyértelmű politeness-távlatot ad annak. (Vö. *uo.*, 373.) Ebben a perspektívában nem igazán lehet egy halálba tartó élet pozitív példa a kivételes személyiségek heroizmusának párhuzamaként. Egyik legújabb tanulmányában Bényei Péter

hetséges, hogy túlnőtte ezeket, de fel nem számolta: a pusztá erkölcsnemesítésnél azért jóval többet jelentő magyarországi csiszoltság programját semmiképpen sem. A „felséges” Nap történelmi léptéke ellenében felmutatott „vonszó” Hold hétköznapi, szelíd heroizmusa, a David Hume tiszta patakját evokáló „Tsergeteg” (vö. *middle station of life*)⁴⁶ ebben a bevezetésben a háztartás, a kiscsalád szintjéről szól. A mindennapi hősök horizontja ez, amely megintcsak jól ízesül a csiszoltság paradigmájához. A *Fanni*-szövegkorpusz szerkesztői felütésében, a sztenderd és túlzottan is evidensnek tartott szakirodalmi állásponttal szemben tehát nem Fanniról van szó, hanem ennek a paradigmának az embereszményéről, amelyben a férfi olyan, mint a „jó Polgár”, „jó Atya” és „jó Barát”, női párjai pedig, akik „Férjeket és Háznépeket bóldoggá tettek, „jó Anyák”, „jó Feleségek”, „jó Leányok”, „Szűléik’ Örömei voltak”. (68.) Nem a halált vőlegényként váró gyereklányok, akik voltaképpen nem a valós személybe, hanem saját álomszerű⁴⁷, kulturálisan mégoly összetett szerelemkonceptiójukba szerelmesednek bele,

is kiemeli, hogy „[é]rdekes (de érthető), hogy nem a szerelemben felémésztődő női test és női lélek követendő mintáját rögzíti a bevezetés, hanem az etikus viselkedési normákhoz igazodó, megelégedett családéletet élő ember (férfi, nő) ideálképét.” BÉNYEI Péter, *Az érzékenység (túl)szelídítése. Jósika Miklós: Abafi = „Közöttünk a’ Mester”: Tanítványi köszöntőkötet a 60 éves Debreczeni Attila tiszteletére*, szerk. BÓDI Katalin, BODROGI Ferenc Máté, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2019, 225.

⁴⁶ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2000, 96.

⁴⁷ Devescovi Balázs nyomán Szilágyi mutat rá, hogy Fanni szerelmi állapota kezdettől az éjszakával kapcsolódik össze, a kisregény végén pedig arra panaszkodik, hogy felköltötték, noha szunnyadozásában a legszebb álmok lebegtek előtte. (SZILÁGYI, *i. m.*, 383.) Vagyis a szöveg játszik a realizálhatatlanság vonatkozásaival.

az „okos” szerelem szentesített formáitól elrettentő távolságokra kerülve.

Ilyeténképpen leginkább Milbacher Róbert álláspontjával értünk egyet, amennyiben nála a *Fanni* az *Uránia* nőnevelő programjába illeszkedik.⁴⁸ Ugyanakkor hangsúlyozandó, hogy sem az előszó, sem maga a történet nem teljesen egyértelmű, hanem nyitott. Vagyis a művész olyan bátran bízik a felkészült és figyelmes, ilyen értelemben *nagykorú* befogadóban, ami páratlannak tetszik ebben az irodalomtörténeti időszakban.⁴⁹ A báróné Fannihoz inté-

⁴⁸ Bővebben: „Az *Uránia* felvilágosult programja olyan életvitelbeli, etikai, sőt gyakorlati modelleket kínál különös tekintettel a hölgyolvasókra, amelyek segítenek eligazodni a korabeli »modern« világban. Ennek a nevelési programnak kereteibe, kontextusába illeszkedik a *Fanni hagyományai* is, vagyis nem az érzelmek kultuszáról és eleve értékelítettségéről beszél, hanem arról tanít, hogy a hölgyolvasóknak miért *nem* szabad átadnia magát a saját, immár adottságként értett érzelmi késztetéseinek. [...] Fanni történetét és sorsát tehát nem csupán az érzelmek és az érzékeny ember kultuszaként lehet szemügyre venni, hanem bizony éppen az érzelmek hatalmának kontrollját tanító példázatként is.” MILBACHER Róbert, *Kármán, Fanni és a hagyományok* (*A Fanni hagyományainak története*), Árkadia Szakmódszertani Portál, <http://www.arkadiafolyoirat.hu/index.php/1-a-nyelvujitas-kora/107-karman-fanni-es-a-hagyomanyok-a-fanni-hagyomanyainak-tortenete> (2023.01.06.)

⁴⁹ Az újabb szakirodalom szerint Kölcsey novellisztikájában egy olyan prózaeszmény mutatkozik meg, amely nem a hazafias és/vagy az erkölcsnevelő didakszisnak akarja alárendelni a szöveget, hanem a befogadói aktivitásra építve lehetővé teszi a szabad jelentésképzést. (Vö. SZILÁGYI, VADERNA, *i. m.*, 541.) Kölcsey e 19. századi „befogadói aktivitást kiaknázó” novellisztikája nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen a 18. századi *Fanni*’ *hagyományai* működésmódjával, a hasonlóságok e perspektívában (és szövegteljesítményben) mégis szembeötlőek. Szilágyi a kihagyásos, asszociatív szövegkapcsolódásokat alkalmazó szerkesztésmód kapcsán fogalmaz úgy, hogy „a mű

zett felszólítása ennyiben e feltételezett olvasásmód allegóriájaként is értelmezhető: „Légy szemes!” (263.)

Függelék: az Uránia helye

Mint Debreczeni kifejti, az európai érzékeny hőstípus a csiszoltság eszményéből bontakozik ki, ettől később eloldódik, de alapvető jellemzője marad a viselkedésmód és a lelki-erkölcsi értelmű kifinomultság példaszerűsége.⁵⁰ A korabeli érzékeny irodalom főhőse mindazonáltal nem feltétlenül mindig a csiszoltság embere, bár kétségtelenül közel vannak egymáshoz ezek a szépirodalmi karaktertípusok. Még az erényes érzékeny ember sem mindig csiszolt ugyanis, vagy nem magától értetődően az. Az okos, kifinomult, közösségi, „nagykorú” ember ugyanakkor mindig érzékeny, erényes lélek is egyben. Az érzékenységre nagyon jó alap a csinosodáshoz – de meghaladandó alap. Még akkor is, ha történetileg e két antropológiai konstrukció fordítva következik egymásra. Itt szükséges utalni Fried István Norbert Eliast citáló figyelemztetésére, mely szerint az érzékenységre voltaképpen „civilizációs válságtermékként” is fölfogható,⁵¹ a lelki élet válságaként a régi/új környezetben, tehát ha úgy tetszik izgalmasan inverz csiszoltság-kritika is. Ugyanakkor érdemes emlékez-

a befogadó aktivitásának megnövelésére apellál; a textus nincsen – legalábbis deklarált formában biztosan nincsen – teljes mértékben uralva. Fanni története a »gondolkozó«, azaz az olvasó révén teljesíthető ki.” SZILÁGYI, *i. m.*, 375. A *Fanni*-interpretációk különbözősége ékes bizonyossága ennek a megállapításnak; Bódi Katalinnal: „nincs olyan értelmezői stratégia, olyan fogalmi rendszer [...] amely maradéktalanul érvényesíthető lenne a teljes szöveg interpretációjában.” BÓDI, *i. m.*, 70.

⁵⁰ DEBRECZENI, *i. m.*, 111.

⁵¹ FRIED, *i. m.*, 449.

tetni Wegmann egyik elhatárolására, melynek értelmében az érzékenység egy külön fajtáját jelenti a „pedagógiai”, „filantróp” típus, melynek fő célkitűzése az érzékenység elvárásainak és az életvilágbeli normáknak, standardoknak az egyeztetése.⁵² Az érzékenység ernyőfogalma által megnevezett folyamatok, látásmódok tehát hol nagyon közel, hol nagyon távol állnak a *politeness* horizontjától, de voltaképpen sohasem azonosak azzal.

Itt érdemes önmagunkat is jócskán pontosítani, hiszen az érzékenységnek számos megvalósulása van tehát, már csak a magyar viszonylatok vonatkozásában is. A radikális érzékenység típusa – ha úgy tetszik a Fanni-féle *Radikalempfindsamkeit* – otthontalan a tapasztalat valóságában, kreál hát magának egy saját világot a rajongó, entuziasztikus szerelemmel a középpontjában, de leginkább az életvilágbeli anomáliák következtében a valós boldogság beteljesülése rendszerint így is elmarad, ezért aztán mindig az önfelszámoló kilépés, a halál a végkifejlet. Mint-hogy a „kritikus tömeg” valóságával összeegyeztethetetlen ez a szemléletmód, transzformálása történetileg kényszerítően szükségszerűvé válik.⁵³ Ezt végzi el többek között Kisfaludy Sándor hősnőjének, Lízának „megszelídített érzékenysége”, amelyben a virtus és kötelesség többet jelent a szív szavánál, már egyértelműen egy társadalmiasított, józan szerelemfelfogást preferálva (vö. Wegmann *Zärtlichkeit* kategóriájával), mely jellemzően a

⁵² WEGMANN, *i. m.*, 116–127.

⁵³ DEBRECZENI Attila, *Kisfaludy Sándor „érzékeny évtizede”* = KISFALUDY Sándor, *Szépprózai művek*, kiad. DEBRECZENI Attila, Csokonai Könyvtár. Források 1, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997, 221. Vö. „[A] Fannik, Bácsmegyeyk valójában mégsem lehetnek életminták [...] átalakulása szükségszerűen bekövetkezik” (*Uo.*)

házasságban szentesítődik.⁵⁴ Az „élet nem román és a román nem élet” Kazinczy-féle Bácsmegyei-korrekciójában ugyanez a folyamat ismerhető fel. Miként Laczházi fogalmaz: „Az entuziasztikus szerelem itt határozott erkölcsi kritika tárgya, a hős érzékenysége a képzelőerőnek az ész rovására való veszélyes túltengéseként azonosított. [...] E művek azonban nemcsak az individuális vágyak és a társadalmi kényszerek közötti feszültséget tárják fel, hanem azt is, hogy a metafizikai színezetű szerelemfelfogás [...] csak utópiaként gondolható el.”⁵⁵ Nos, a szóban forgó „metafizikai” szerelemfelfogás szempontunkból egyenesen *ellen-utópiaként* adódik, a rajongó entuziazmus, az ájulásoktól tarkított én-vesztések ugyanis a csiszoltság eszmevilágában meghaladandó alternatívák, azok a józan ész, a jó ízlés által temperált és társadalmiasított szerelemmé kell hogy alakuljanak, illetve az embernek eleve ki kell kerülnie ezt az eshetőséget. Az efféle rajongáskritika illetéknéppen már a Fannival elkezdődik Magyarországon.⁵⁶ A gondolatsor lezárásaként pedig az sem érdektelen adalék, hogy Kisfaludynál a *Radikalempfindsamkeit* entuziazmusa a „Nemzet” fogalmát használja fel tüzes hazafisággá, heves patriotizmussá válva,⁵⁷ megintcsak az

⁵⁴ *Uo.*, 222. Egy újabb alternatív típust képvisel a *Méla Tempefői* Rozáliája, aki helyet talál magának a valóságban – „csupán” a civilizálatlan honi világgal áll szemben –, s akinek gondolkodásában a közösség haszna valóban jelentős helyen áll, viselkedésével a művelt, társias életvitelt is reprezentálva. (Vö. DEBRECZENI, *i. m.*, 64.)

⁵⁵ LACZHÁZI, *i. m.*, 179.

⁵⁶ Melynek egyik jelentékeny állomása a Laczházi által is kiemelt Kölcsey-novellisztika. (*Uo.*, 179, 558. jegyzet.) Bővebben minderről: TÓTH Orsolya, *Andalgók, merengők, ábrándozók és rajongók: Megjegyzések Kölcsey Ferenc A' vadászlak című elbeszélésehez*, Irodalomtörténet, 2017/2, 147–176.

⁵⁷ Vö. DEBRECZENI 1997, *i. m.*, 223.

életvilágbeli-társadalmi relevanciák közösségi érvényét nyomatékosítva, mely nélkül az európai és a magyar politeness egyaránt nehezen lenne értelmezhető.⁵⁸

Mindaz, amire a *Fanni* szövege olvasatunkban irányul – ti. a magyar nemzeti csinosodás programja –, és számos ideologikus motívum, amit hordozója, az *Uránia* tartalmaz, mint a korábbiakban már utaltunk rá, hálózatosan szétterülve ott van tehát az egész folyóirat projektumában, a lap különféle publikációiban. Már a kulcsszavakban gazdag ajánlás ideáltipizálása is bőven olvasható ebben a távlatban, továbbá persze a *Bé-vezetés*, mely zárlatában a *Fanni*-ban is sarkalatossá váló „Társalkodóné” metaforikus szerepét ölti a kiadványra, hogy az hasznosan tanítsa „Hazánk’ szerelmes Leányait”. (17.) Ez az utat mutató kedves társalkodónő, aki a lapban hol Báró L-né, hol Gróf H. L-né (vö. 31.) nevét veszi fel, a csiszoltság azon elveit tükrözi, amelyekről Schedius Lajos is beszél lapbéli vezércikkében a helyes vallásosság kapcsán, töb-

⁵⁸ E ponton érdemes nyomatékosítani azt a közismert tény, hogy az *Uránia* programjában is milyen fontos a saját társadalmi-kulturális közösség (a Nemzet) vonatkozása. Vö. ehhez egy kevésbé ismert szöveghelyet, a lap második számának bevezetőjéből: „Azok a’ szegyenleni való Idők, a’ hol Betsületet kerestünk abban, ha Nemzetünket lehányván Idegenekké áttalváltoztunk – ezek az Idők többé nintsenek. Igazságtalan lesz ma hólnap az a’ Panasz, hogy magyarul a’ Magyarok nem olvasnak. Igazságtalan az a’ Panasz is, hogy Hazánk Fő-nemessége az anyai Litteráturát megveti.” (*Uránia*, i. m., 116.) A továbbiakban minden *Uránia*-hivatkozás a már eddig is használt szövegkiadásra mutat a puszta oldalszám megadásával, zárójelben.

bek között a „Jóizlés” és a „Mértékletesség” vezérfogalmaival.⁵⁹

Az *Embernek külömb-féle Nemeiről* című írás első része – közvetlenül a *Fanni’ hagyományai* második, a történetet elindító közleménye előtt – az előbbiekkal összhangban így ér véget: „Eggy pallérozott Nemzet, a’ melly jó Allapotban él, rendes, és tsendes Élethez szokott, és a’ jó Igazgatás által, a’ Nyomorúságoktól Bátorságban vagyon, következésképpen, az Életre szükséges Dolgok nélkül nem szűkölködik, tsak ezen eggy Okból is, erősebb, szebb, és jobban termett Embereket mutathat, mint eggy vad, független Nép, a’ hol mindegyik kéntelen maga magának keresni Elelmét, mások’ Segedelmétől megfosztatván, majd Éhséget szenved, majd a’ Mértékletlenségnek Következéseit szenvedí”. (178.) Az Uránia írásai-
ban – azon túl, hogy számos cikk szól az ízlésfejlesztés elvén alapuló művészeti ismeretterjesztésről – a *házasság* kulcsfogalom; külön írás (*A’ Nemzetek’ külömb-féle Szokásai a’ Házasodáskor* c.) foglalkozik ezek változatos, nemzetenkénti megvalósulásairól. Száraz ecetet, húslevet csinálni, porcelánt reparálni, napégette bőrt regenerálni, húst füstölni, kávébabot tisztítani – ezek a közlemények

⁵⁹ Ld. „Nem tiltja a’ Vallás az Elésben-való Könnyebbséget, a’ tsínos Ruházatot, szép Házat, Szolgálatot, a’ Multságokat, Társaságokat, Tréfákat ’s a’ t. de tanít bennünket azokkal úgy élni, a’ mint Testünknek Állapotja, és Környül-állásaink meg-kívánják, úgy, hogy Hívatalunkat el-ne mulassuk [...] Tanít bennünket, miképpen fűszerszámozzuk Beszéllgetéseinket Okossággal és Leereszkedéssel; miképpen édesítsük Tréfáinkat az Igazság, Illendőség, és Szeretet által; hanem ój bennünket a’ Puhaságtól, és a’ Mértékletlenségtől, a’ melly a’ Testnek és Léleknek Erőit ki-meríti; őriz a’ Pompától, a’ melly Rangunkon, és Jövedelmünkön fellyül-van, a’ melly a’ Tisztesség’ és Barátság’ helyében Gyűlölséget és Nevetséget szerez.” (28.)

is mind a háztartás, a kiscsalád optimalizálásáról szólnak. (Vö. 207–212.)

Az *Egy Újj-házas' Levelei Barátjához* című szövegben a férj azért ünnepli lelkesen „szelíd” feleségét, mert ő „okosan gondolkozva” készen áll tanítani és nevelni, mert „boldog Foglalatosságban” éli háztartását, ahol a mégoly pallérozott „Idő-vesztegetőknek” sincs helye, ahol néhány igaz barátnője többet ér „a' Világ' minden Conversátziójánál”, s ahol a „ragadozó Módi-Játékok” nem vernek tanyát. (56–57.)⁶⁰ A bálba készülődő Fannit evokálja a férj következő szövegbeli leírása: „Nem tartja Méltóságát a' gyermekes Híjába-valóságnak drága és affectált Tzifraságaiban. Természet szerént-való tiszta Öltözet, minden Pompája,a' mellybe' annál Szeretetre méltóbb, mennél inkább a' Természetnek adja benne az Elsőséget[.]” (57.) A *Fanni* szerkesztői előszava pedig ekként előlegeződik benne: „Az emberi Erőtlenység' Monumentomi... a' Titulusok előtte nevetségesesek.” (58.)

A *Szeretet és Házasság* című rövid értekezés a házasság lelki mozgatóira figyel a sokszor eltúlzott testi aspektusok ellenében – a házasságnak ugyanis nem az a célja, hogy „a' testi Érzékenységeknek Részegetet vásároljon” (137.) –, a működőképesség lényegét pedig a vagyontól független neveltetés minőségében látja. Ahol ugyanis „Fő” és „Szív” nem jó „Formálást” kapnak, ott „felforr” ugyan néha a „vér” – megintcsak a *Fannira* lehet itt gondolni –, de nem alakul ki „tiszta 's állandó Szeretet”,

⁶⁰ Vö. még: „Meg-tanúltt ő igaz Anyai Módon érzeni, tudja, melly drágák lennének neki ezen Zálogok [...] Tsak *Példája* volna Gyermkeinek *Tanító-Mesteré!* [...] Tanúlnának *tiszta* és *munkás* Vallást, Ember-szeretetet, Nyájasságot, mindenekhez-való Jó-akaratot, Dolgosságot, Engedelmességet, szoktatná Szíveiket szép Hajlandóságokra[.]” (56.)

melynek fundamentumai „Ész”, „Tiszta-szívűség” és „meg-próbáltt Érzékenység”, „Józan-okosság” és „Virtus”, „okos Fő”, mely zabolázza az indulatot. A beszélő – *A' nemzet' tsinosodása* elmaradottság-kritikájával szinkronban – azon kesereg, hogy a „tisztá Gondolkozás” és a „Szívnek jó Formálása” a „mostani Nevelés mellett” nem kielégítő. (138.)

A' Módi című közlemény elítéli mindazokat, akik a mértéktelen divat törvényei szerint kívánnak élni, akiket a *luxus* megront, és akik nem egyeztetik a különféle kulturális behatásokat a saját örökséggel. Szerencsétlen az a ház és házasság, ahol „az Asszonyt az idegen Országok’ Bolondságainak Követése, az egymással-való Vetélkedés, a’ Gyermeakeskedés, Módi, Betsület-kívánás, el-ámították, és így előtte az Ártatlanságot nevetségessé, az Férjéhez-való Hívseget szükségtelessé tették; a’ kiből a’ nagy Világ az anyai, és feleségi Érzéseket ki-írtott.” (147.)⁶¹ Az egyszerre érzékeny és csiszolt, csinos és „csinosodott”, erkölcsös és szellemes, *expressis verbis* *polgárleánynak* mondott eszménykép mindazonáltal egy kis gyöngyszemben, az egyik anekdotában rögzül szépen:

⁶¹ A cikkek szemelvényeiben szépen kibontakozik a mértéktelenség, a felesleges „Tzifra”, a luxus bírálata, mely az úgynevezett népi felvilágosítás, a *Volksauklärung* egyik kedvelt vádjá a csinosodás világlátásával szemben, „hamis felvilágosodásnak” titulálva azt. (Vö. KOVÁCS Ákos András, *Egy 18. század végi életút eszméletörténeti értelmezésének lehetőségei: Debreczeni Bárány Péter (1763–1829)*, PhD disszertáció, ELTE, Bp., 2013, 100–116.) Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy a csiszoltság korabeli magyar, és persze európai beszédrendjeiben – mint itt is látható – állandó elem a helyes, mértékletes, harmonikus csinosodás működtetésére irányuló korrekciós figyelmeztetés. A *luxuskritika* a politeness szerves belső jegye is, vagyis a korabeli kritikusok tulajdonképpen kreált ideológiai anomáliákkal viaskodnak, vaskos republikánus-konzervatív retorikai panelektől sem mentesen.

„Eggy Nagy-Úr indulatosan bele-szeretvén eggy szép, és jó Erköltsű Polgár-Leányba, több Hizedkedései közt azt mondja néki... Egyedűl szép Virtusaiért szeretem... 'Te hát mondá a' Leány, *ne kívánja, hogy elveszítsem mind azt, a' miért szeret.*” (109. Kiemelés tőlem.)

A VÉN CIGÁNY KIEGÉSZÍTÉSEINEK KIEGÉSZÍTÉSE

(VÖRÖSMARTY MIHÁLY: *A VÉN CIGÁNY*)

M ottó helyett: a részegség fázisai a mentálhigiénés tipológiákban nagyjából a következőképpen néznek ki kb. 0,1 és kb. 2,5 ezrelékes véralkoholszint között: az első a „jókedv” fázisa, a következő az „akadozó beszéd” stádiuma, a harmadik a „minden összemosódik” fokozata, majd ezt követi az „összeesés”, az „ájulás”.¹ Mindez még fontos lesz.

A jelen olvasat, olvasatszerű reflexió Milbacher Róbert egyik Vörösmarty-kommentárjához kapcsolódik.² Az elemzési távlat szakmai salonképességében nem azért vagyok bizonytalan, mert ne hinnék a teljesítőképességében, hanem mert eddig – ahogy Milbacher mondaná – „végzetesen figyelmen kívül hagytuk”³, tulajdonképpen nem is értem, miért. Talán mert túlon túl evidens, vagy talán mert nem elég elemelt egy Vörösmartyhoz. A felismerés mindazonáltal az egyik diákom szemináriumi felkiáltásából ered, mely akkor harsant fel, amikor épp a versbeszélő nyelvben kódolt affektusdinamikájára figyeltünk: „Tanár úr, ez egyre részegebb!” Hasonló perspektívák persze jócskán megjelennek az elemzésekben, de érdekes módon nem kapnak kellő súlyt, nem válnak az

¹ B. K., *A részegség 6 fokozata*, lektorálta Dr. LESZNYÁK Judit, KamaszPanasz, 2022. 12. 31., https://www.kamaszpanasz.hu/hirek-/drog_cigi_alkohol/5380/reszegseg-fokozatai (2023.01.06.)

² MILBACHER Róbert, „Szóval, ennyit a lázadásról”. *A vén cigány mint a romantikus lázadás visszaéneklése*, Alföld, 2015/1., 60–73.

³ Uo., 62.

értelmezések kulcsává, pedig olvasat akad szép számmal, olykor egyszerre egy egész kötetnyire való.⁴

Jelen interpretáció a félreolvasás tipikus útját járja, abban az értelemben (is), ahogy Milbacher gondolkodik róla: saját kontextust rendel a szöveghez, a cél pedig ennek a sajátnak a megerősítése, mely akkor is végbemegy, ha eliminálódik mondjuk a mű egész történeti dimenziója (nem feltétlenül fog), vagy ha a modernné olvasás gyanújába keveredünk (hidegen hagy, ha netán igen). Ez a bizonyos saját összefüggésrendszer „hipersztatív” irányultságú, a költemény kommunikációs pragmatikájának komolyan vételéről szól. A „klasszmagyaros” kurzusaimon ugyanis azt szoktuk csinálni bizonyosfajta gyakorló *close reading* jegyében, hogy először csak erősen nézzük a szöveget. Ha lehet, nem kapcsolgatjuk be mindjárt korszakspecifikus háttértudásunkat, hanem azt térképezzük fel szándék szerint prozopoétikus és aposztrofé-érzékeny olvasásmóddal, hogy az a lírai beszédesemény, amely éppen szembe jött velünk, milyen archoz köthető. Hogy a hang, amely szól hozzánk, miként beszél, kihez beszél, honnan beszél. Az „elsődleges kontextus” helyett tehát egyfajta „elsődleges szituativitás” mozgat minket kezdetben, a beszédhelyzet lehetséges inszcenírozásával mindig gondosan számot vetünk, abban az általam jócskán szuggerált hitben, hogy amivel dolgozunk van, tulajdonképpen nem mű-, hanem eseményesztétika. Hogy a líranyelv mindig felér egy egész színházi előadással, ahol díszletek és maszkok dolgoznak, melyben kevéssé a jelentéshordozás, mint inkább egyfajta érintettség a tét, ami mindig mond is valamit egyúttal.

⁴ *A vén cigány. A tizenkét legszebb magyar vers*, 10., szerk. FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2012. (Negyvenkét konferencia-előadás írott változatával.)

A beszédesemény tere, a versbeszélő szólama által megteremtődő szóláshelyzet alaposabb vizsgálata válik itt és most tehát elsődlegessé. Egészen radikálisan beleál-lunk abba a vonulatba, amely helyzetdalként „tünteti föl” a költeményt, „jelenetet kerít” a szöveg köré, s a beszélő arcképszerű megjelenítésével „próbálkozik”.⁵

Senki nem kérdőjelezi meg a mű kapcsán, hogy a kiinduló beszédhelyzet a sírva vigadás nagy magyar krono-toposza. Érdekes ez, mert a szöveg – azon túl, hogy per-sze felidézi a bordal-hagyomány helyzetmondatait, szó-fordulatait, referenciáit – sehol nem képezi meg a sírva vigadozó figuráját. Ez nem valamiféle csikóbőrös duhaj-kodás, haláltánc-mulatozás, sokkal inkább permanens *mediális fordítás* zene és beszéd között (ti. hogy ugyanazt a tapasztalatot közvetítsék a saját móduszaik által), a szö-vegbeli én által is instruálva, illetve a nyelv anyagában ma-gában is megérezkítve. A zene azért kell, hogy a *vihar* kulcsmotívumában a beszéd afirmatív, kiegészítő meta-forája, szólama legyen, nem azért, hogy húzza a mégoly reménytelen tivornyás talpalávalót. Az egyetemes kétség-beesésnek, „szilajságnak” az a foka, amelyet ebben a be-szédeseményben megtapasztalhatunk, nem teljesíti be a sírva vigadozás effektusát azért sem, mert annak szemé-lyessége, privát érdekeltsége idegen tőle – a zenész (bárki legyen is az) nem ezért kell ide.

Ami mindazonáltal leginkább közös a dárídóban és ebben a beszédeseményben, az kétségtelenül az *illuminá-ció* effektusa, nem éppen a kivilágítás értelmében. Hogy a beszélő „mámoros”, lépten-nyomon előkerül a szakiro-

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A vén cigány változó megítélése = A vén cigány. A tizenkét legszebb magyar vers, i. m.*, 242.

dalomban, de „fokozódó mámorról”⁶ meglepően kevesen beszélnek. Olyan mondatok, amelyek az első versszakban elhangzanak, egy kocsmában, csárdában vagy borospincében szoktak elhangzani – utóbbi különösen izgalmas feltételezett tér, ha már a versben oly közel a pokol –, már mindenki megitta a magáét, a szív is tele van borral meg a pohár is. A szövegbéli „hang” (bárki legyen is az) már a kezdet kezdetén jócskán hangulatban van – ahogy a hallgatóim szokták mondani –, „már „okossá itta magát”, pincefilozófál is rendesen, amit Csetri Lajos lettébb sokatmondóan közhelybölcseletnek nevez.⁷ Mindez eddig nagyon ismerős lehet, azt azonban aligha látni tehát a különböző szakmai érvvezetésekben, hogy e „tudatmódosult” kognitív-diszkurzív állapot a lírabeszéd ideje alatt egyre csak radikalizálódik. Pedig az első versszakok agrammatizmusai, a partikulák hiánya, a bizarr asszociációk, az atipikus szórendek, a reciprok kauzalitások, a megszállott pátosz, a paroxizmus, vagyis a sokak által vélelmezett örületbeszéd abnormalitása nem „szent örület”, hanem egy egyre ittasabb ágens nyelvisége, aki a háborúk pusztá tényének botrányában fulladozik, egyfajta általános egzisztenciális hangoltság médiumaként, nem pedig saját élményének forrásaként.⁸ Na de hogyan válik egyre ittasabbá?

Sajnos nem én, hanem a tanítványaim találták ki, de a refrénekekben, amelyek a szöveg mintegy negyven(!) száza-

⁶ S. VARGA Pál, *Ellenséges istenek Bábele. A romantikus „új mitológia” alakulása Vörösmarty lírájában = Az újraszótt báló. Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, Ráció, Bp., 2014, 160.

⁷ CSETRI Lajos, *A vén cigány = Amathus. Válogatott tanulmányok*, II., összeáll. SZAJBÉLY Mihály, ZENTAI Mária, L'Harmattan, Bp., 2007, 159.

⁸ S. VARGA, *i. m.*, 157.

lékát teszik ki. Számos elemző utal rá, hogy a refrén destruálja, lassítja a szó áradását e lírában, a belső versszakokban egészen szervesen tapadva meg a szövegelőzményeken. Ez a költemény a refrének nélkül sokkal egységesebb, lehangzóbb, egy szuszra elszavalható korpusz lenne. Gintli Tibor kényszeres ismétlésről, extatikus önkívületről beszél e monotonitás kapcsán,⁹ mi azonban az órán lejjebb adjuk: körök ezek. Merthogy a refrén nem csupán a „ne gondolj a gondol” bordal-maximáját recitálja – a beszélő dühös kétségbeesését, zenei instrukcióit tekintve teljesen ellentmondásosan –, nemcsak a *hangszerből fegyver* metamorfózisának drámai lehetségeségére figyelmeztet újra és újra, hanem minduntalan jelzi: tele a pohár és a szív is borral. Miként az első versszak nem jelöli a beszédteret, csupán helyzetmondatokkal utal rá, a hatszor, hat refrénben felhajtott pohár sem jelölt, csupán utalt. De miként a refrén mint szöveg széttördeli magát a beszédeseményt, akként ugyanez a refrén mint panelszerű pragmatikai szünet, mint „beszédes” mozdulat szintén ezt teszi: fel kell hajtani a következő adagot (el kell ismételni, *meg* kell ismételni ugyanazt), mielőtt folytatom a nagymonológomat.

A „hang” akit hallunk, tehát egy zaklatott és kétségbeesett, egyre ittasabb „arc”. Ki tudja, min van túl, amikor elkezdjük hallgatni, de utána még legalább hat teli kupa (hat versszak) következik. Normális ember úgy nem gondolkodik, nem beszél, ahogy ő, ez azonban – még egyszer – nem örület, hanem illumináció. Minél többet iszik, annál jobban belelovalja magát az ember embertől antropológiai végzetébe, vagyis nem csupán a „tudata” módo-

⁹ GINTLI Tibor, *Kollokvialitás és pátoasz = A vén cigány. A tizenkét legszebb magyar vers, i. m.*, 85.

sul folyamatosan (a lehetséges *hangszer-fegyver* átalakulás középponti motívumát a lerészegedés útjának egyre inkompetensebb nyelvhasználatában, a beszéd mód modulációiban is felmutatva), hanem a lelkiállapota is. Az a bizonyos negyedik versszak egy egyenes vonalú felívelésben ezáltal válik nyelvi affektus-zenitté, ahol „kockacsend”-szerű fenomenalizálhatatlanságokkal¹⁰, „hallomásokkal” (Milbacher) szembesülhetünk. Az emelendő e ponton ki – arról most nem beszélve, hogy ez a negyedik etap mint a romantikus burke-i borzongató fenséges, a *thrill* auditív és vizuális effektusaiból álló sorozat a filmes thriller műfajának több majdani hatáselemével rokon –, hogy a beszélő itt a legeredetibb. S. Varga Pál egymással összeegyeztethetetlen toposzok sorjázásaként érti a vonatkozó szöveghelyet, mely toposzok a nyelv elégtelenségét, a nyelvvesztés tapasztalatát demonstrálják,¹¹ az emlékezetes sorok a hulló angyalokkal, tört szívvel, égi dörömböléssel, pokoli malommal (származzon ez akár Miltontól)¹² ugyanakkor romantikus hapaxokként is olvashatók, melyek mégiscsak megérzékítenek valamit, sőt referálnak is valamire. E perspektívában az első versszak *locus communis*ai után áradni kezdő, igencsak innovatív saját nyelv itt éri el teljesítőképességének csúcsát, s egyben saját határait is. A nyelvvesztés ugyanakkor valóban bekövetkezik majd a versben, ez viszont a saját autentikus nyelv elvesztését jelenti. Mert a negyedik versszak tetőpontja után – szakirodalmi evidencia – valóban megváltozik a nyelvezet, retorikussá, eruditussá

¹⁰ Vö. „Kilép a többiek közül, / megáll a kockacsendben, / mint vetített kép hunyorog / rabruha és fegyencfej.” (PILINSZKY János: *Ravensbrücki passió* c. – Kiemelés tőlem.)

¹¹ S. VARGA, *i. m.*, 157.

¹² Vö. MILBACHER, *i. m.*, 66.

válí a beszéd, s jönnek a nagy emblémák és mitológé-
mák a görög-római és judeo-keresztény hagyományok-
ból, ez azonban már tradicionális szólamok (fel)idézése,
közösségi diszkurzivitás. Ha diegézisről lenne szó (s ki-
csit arról is van), azt mondhatnánk, hogy *narratív hang* (Ki
beszél?) és *narratív perspektíva* (Ki lát?) itt már egészen
szétválí, s a beszélő immár kulturális vendégszövegek
szemével néz ugyanarra a tragédiára. Közös alpművelt-
ségen nyugvó mitikus történeteket visszhangoz borissza
elragadtatottságában, átadva a szót a kéznéllevőnek. Még
nem részeg annyira, hogy ezt ne tenné meg, de ahhoz
már eléggé az, hogy feladja a saját perspektívát és auto-
nómiát. A látásmódot csalfa módon hordozó nyelv le-
tisztul, de ez nem jár együtt kijózanodással. Sőt, a saját
levében forgó vak csillag képe után – még egy utolsó sor-
nyi zseniális magánbeszéd – már Noé bárkájának (inter-
textuális) végletessége és kérlelhetetlensége jön, a szöveg
második nagy affektív csúcseseményeként.

A legkevésbé sem osztja a kitartott „bor-metamorfó-
zis” e koncepciója az olyan, egyébként kiváló olvasatokat,
melyek szerint a vak csillagot már indulat nélkül szemlél-
nénk,¹³ vagy hogy Noé bárkája a felnyíló üdvtörténeti
távlatához való megtérés versbeli kezdete lenne.¹⁴ Noéval,
az özönvíz radikalitásával ugyanis a dühének újabb rap-
szodikus tetőpontjára érkező, egyre ázottabb beszélő itt
egy totális restartot áhít a bibliai Jónás-diskurzus heves
agresszivitásával, ama „nyűtt vonóbúl” lett „bot” mint
fegyver „zuhanásainak” visszhangjaival, vagyis a refré-

¹³ JELENITS István, *A vén cigány – és a Biblia = A vén cigány. A tizenkét
legszebb magyar vers, i. m., 93.*

¹⁴ STURM László, *Minden elveszett? Vörösmarty Mihály: A vén cigány =
uo., 199.*

nekben ismételtgetett lehetséges végzetes metamorfózis drámájának beszédaktusbéli beteljesülésével.¹⁵

A mondandó lassan véget ér, a textualizált én elhallgat, ahogy a hallgatók fogalmaznak: „pad alá issza magát”. De még mielőtt ez megtörténne, gyönyörű és felemelő dolgokat, ünnepet, békét, isteneket – halkan nyomatékosítjuk: nem Istent – hoz szóba. A szakirodalomban erősen megoszlik a vélemény a költemény lezárásáról, mentegetik is miatta erősen Vörösmartyt. Többen kijózanodásról, föleszmélésről beszélnek, terápiás megtisztulásról, a *Biblia* eszkatologikus távlatáról, a Schöpflin Aladár óta ható „mégis-hitről”, kiáltásszerű életösztönről, transzcendens bizakodásról, romantikus reményről, a csend erejéről, vagy éppen sokértelmű próféciáról. Bárhogyan is van, normállogikát itt is bajos keresnünk: az utolsó versszak ugyanis nem azt mondja, hogy a második özönvíz után lehet majd újra ünnepelni, hanem akkor, ha majd egyszer *elfárad* a vész és *elvérzik* a háborúskodás. Összeviasszaság van ebben a beszédben, nincs benne rendszer: a hatodik versszakból nem következik az utolsó. A feltételezett líralogika szerint ugyanakkor itt már bőven túl vagyunk az egyéni nyelv elvesztésén, nem kevés borral szívünkben. Az utóbbi aspektus indokolja a generális abnormalitást, előbbi pedig a társas nyelvi önműködés automatizmusait keresi. A már-már viccesen elemelt „szűd teljék meg az öröm borával” frázis pedig bizony ilyen: ugyanúgy egy *rubrum vinum bibi nocte*-szerű,

¹⁵ Vö. „Nincs is itt haszna szépszónak s imának, / csak harcnak és a hatalom nyilának. / Én Jónás, ki csak a Békét szerettem, / harc és pusztulás prófétája lettem. / Harcolj velük hát, Uram, sujtsd le őket! / *Irtsd ki a korszajt s gonosz nemzedéket,* / mert nem lesz addig igazság, se béke, / míg gőgös Ninive lángja nem csap az égre.” (BABITS Mihály: *Jónás könyve* c. – Kiemelés tőlem.)

az első versszak világára emlékeztető helyzetmondat, vagyis jelöletlen idézet, mint a „lesz még egyszer ünnep a világon” jócskán patetikus közhelye, vagy magának az ünnepnek a paradicsomi emblémája. Ugyanezt látjuk az utolsó sorban, mely csak aforizmaszerűbbé, kifejtettebbé teszi azt a bordal-maximát, amelyet a refrének már jócskán előadtak (jelezték egyúttal azt is, hogy újat már nem lehet mondani, csupán a meglévőt variálni).

Szegedy-Maszák Mihály azt írja, hogy *A vén cigányt* nem annyira terméknek kell tekinteni, mint inkább a nyelv tevékenységének eredményét kell látnunk benne.¹⁶ Ez a megállapítás az utolsó versszak fényében több szempontból is igen találó. Hiszen a beszélő itt már végképp nem ágens, nincsen tartása: gyönyörű panelekben beszél, ám a perspektíva ezzel együtt már a diskurzusé. Csak a (narratív) hangja marad, melynek mondandóját egy belevaló előadás mindenféle kapatos torok- és gégehangok (értsd: alkoholittas csuklások és böfögések) környezetében tudná igazán jól és hatásosan visszaadni. Ezek a „kísérőzajok” lennének az ironia és paródia jelölői e szavaltban, mert ebben a távlatban a befejezést csak ironikusan és parodisztikusan lehet értelmezni. Akkor mondja ugyanis versbéli beszélőnk a legszebbeket, amikor a legkevésbé lehet már komolyan venni. Boldog pártosza, „hurrá-optimizmus” (Nemes Nagy Ágnes) ugyanis a semmiből következik. A versszak elhangzásának egyetlen oka, hogy a lírafigura immár „elfáradt”, „elvérezett”, a háborúra és az éltre egyaránt vonatkozó olyan metonimikus megfeleltetésben, mint a vihar előző kulcsmotívumánál (úgy tombol mint a vihar, majd úgy fogy el mint a vihar). A csendnek, amelyre a zenészt inti, nincsen

¹⁶ SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 237.

filozófiája; egyszerűen csak elege van. Nem az asztalra csap, mint Schöpflin írja, hanem legyint egyet.

A szövegmű felhajtóereje ugyanakkor nem lesz csekélyebb e kontextusban, annak ellenére és azzal együtt sem, hogy a beszélő elbukik, nevetségessé válik, szava nem szent örület, hanem részeg közhelytár lesz, még ha az antropológiai „gond” által kiváltott igen eredeti és monstruózus furor volt is az eredője. Ez a felettébb optimista és vehemens prófétálásba csapó (ironikus) diskurzusparódia ugyanis leszámolás a közhelyes szólamokkal, az olcsó gyógyírral, a gyanúsan magasztos naív hitekkal – tán költői görbe tükör is. E költészet nagysága, hogy ezt a maga módján igencsak felemelő tragédiát, személyiségképletet, nyelvfelfogást fel meri és fel tudja mutatni. Lehet, hogy nagyot tévedek, de ez a dimenzió a kései Vörösmarty-líra világának egészétől sem éppen idegen.

Egy szereplehetőség végét jelenti be tehát ez a költemény, legalábbis ahogy mi látjuk. A depressziós, öreg Vörösmarty utolsó korszakának (vö. 1854) legnagyobb verse ez, mely nem a bárdköltői önértelmezés utolsó megéneklése, visszaéneklése, hanem ennek a szerepváltozatnak az eltemetése; a nemzeti költő maszkjával való, éppen a líraszöveg ellentmondásaiban „látványos” leszámolás.¹⁷

¹⁷ Hangsúlyozandó, hogy ez a perspektíva sokat köszönhet Borbély Szilárd provokatív Vörösmarty-képének, melynek vonatkozó részletei a következőkben foglalhatók össze: Vörösmarty tizenhat évesen már kész költő, aki mindig is inkább a nyelvre hagyatkozik mintsem a mondanivalóra – a költői nyelv hangzó anyagára, annak is kevésbé a romantikus, mint inkább a barokkos pompájára. (BORBÉLY Szilárd, *Homonna völgye. Egy töredék Vörösmarty* [Utószó] = *Vörösmarty Mihály válogatott versei*, szerk. B. Sz., Palatinus, Bp., 2005, 203,204.) A negyvenes évekre a politika közelébe sodródó Vörösmarty költészete „szürkén közéleti jelleget ölt”, a „témaverselés barokk poétikai ha-

Közhelyek színháza ez a vers, nagyszabású állásfoglalásként abban a saját bejáratú kérdésben is, hogy az ember inkább „őrült sár” avagy inkább „istenarcú lény”, miután a szerző előzetesen már leírta egy másik hatalmas szövegművében, hogy az ember bizony „sárkányfog-vetemény”, s hogy „nincsen remény” (*Az emberek*, 1846). Ez az olvasati lehetőség pedig jól passzol ahhoz az aktuális tankönyvi-kézikönyvi szintű értékítélethez, miszerint Vörösmarty harmincas évekbéli kételyteli költészetétől mind poétikailag, mind szemléletileg csupán egy lépésre van a „végső kiábrándulás katarzisa”: „[m]iközben a negyvenes évek második felétől Vörösmarty lírája a nyelv retorikai teljesítőképességének határait kutatja, mindeközben az a lírai szerep is kétségessé válik, melyeken az egyes költemények megszólalnak.”¹⁸

gyománya” jegyében. (*Uo.*, 207.) Költői világa ekkor leszűkül, nyelve „retorikus, patetikus hivatali” költészetté válik már a harmincas évektől. A jelent buzdító és tanító reprezentatív „vezérköltő” feladattát bízzák rá, mely szerep egy „Zrínyire visszakacsintó”, nem modern, sokkal inkább régi kulturális minta: „[a] nemzeti költő szerepét a hit bajnokaként, hadvezérként, bajvívóként, barokk figuraként, idejétmúlt idolként találják ki a barátai számára”. (*Uo.*, 218.) A nemzet költője szerep aztán a szabadságharc után lefoszlik róla, s ez „költészetének megmentője”: „[o]lyan szerencse, amely visszavezeti fiatalkora forrásaihoz, nyelvének és poétikájának radikális megújításához”. (*Uo.*, 209.) Vörösmarty „zaklatott, nyugtalan, ideges alakja számunkra a modern lélek elő megjelenése” – mondja Borbély –, mely képletet kései, zseniális költészete egyértelműen mutatja fel. (*Uo.*, 218, 220.)

¹⁸ SZILÁGYI Márton, VADERNA Gábor, *A klasszikus magyar irodalom (kb. 1750-től kb. 1900-ig) = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Bp., 2010, 446. „[N]emzeti bárdköltészetünk szimbolikus figurája, aki verses epikájával és hazafias lírájával a bárdok között is vezető szerepre tett szert az évek folyamán, miközben e szerepnek

Mindezen perspektívák pedig nem is állnak olyan távol Milbacher konklúziójától, miszerint *A vén cigány* az emberi méltóság és autonómia kudarcát diagnosztizálja és fogadja el, többek között abban a hitben, hogy a történelem nem emberi akarat alapján működik, hanem sorsszerűen.¹⁹ Az emberi autonómia a mi közelítésünkben a nyelv ideologikus, topikus, polifón diszkurzivitásának színpadán destruálódik, egy széteső „mámoros” szubjektum *nyelvi, nem-nyelvi* metamorfózisában.²⁰

még helyel-közzel megfelel, a költői beszéd lehetetlenségét kezdi állítani.” *Uo.*, 447. E megállapítás szerintünk csak radikalizálható *A vén cigány* vonatkozásában tehát: úgy tetszik, itt már a szerepmegfelelés lehetetlenségét is állítja az implicit szerző.

¹⁹ MILBACHER, *i. m.*, 70. A vers legutóbbi, grandiózus analízisét Gyapay László végezte el. (GYAPAY László, *Istenektől elhagyatva: sértettség és bűntudat mint szövegmotiváló tényező. Vörösmarty Mihály: A vén cigány*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2021/4., 467–500.) Elemzése elsősorban az „elsődleges” (korabeli) műfaji meghatározottságok kontextusait mozgatja, ezért szükségszerűen tér el a miénktől mind kérdésfeltevéseiben, mind válaszaiban. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy olvasata nem összeegyeztethetetlen, sőt több ponton is igen közeli az e lapokon kifejtett értelmezéssel.

²⁰ Visy Beatrix a kimondhatatlan kimondhatatlanságának belátásaként, a *logosz* kudarcaként olvassa a verset. (VISY Beatrix, „*Mi zokog mint malom a pokolban*” – mérték, látomás, fenség *A vén cigányban* = *A vén cigány. A tízenkét legszebb magyar vers, i. m.*, 138.) Rokonszenves interpretációját a miénk kissé oldja, amennyiben esetünkben nem a *logosz* kudarcáról, hanem a *logosz* lebontásáról, viszonylagosításáról, interdiszkurzív kiszolgáltatottságának felmutatásáról van szó.

AZ ŐSZ, AZ ŐSZ: *A KÖZELÍTŐ TÉL* MINT
BESZÉDESEMÉNY ÉS MINT
SZÖVEGVÁLTOZAT
(BERZSENYI DÁNIEL: *A KÖZELÍTŐ TÉL*)

„Behunyom szemem, ott leszek talán
~~Ahol együtt vártok rám.~~
Ma is elhiszem, hogy visszavár
Újra az a régi nyár!”
(Venus: *Régi nyár*)

A módszerről

A Debreceni Egyetem magyar szakán tartott klaszikus magyar irodalmi korszak-szemináriumok egyik alapelve úgy alakítani a tematikát, hogy abban jelentős mértékben jelenjenek meg a középiskolában is tanítandó transzparens szövegek. A mindenkori közoktatásbeli szöveggyűjtemény (illetve a párhuzamos egyetemi előadáshoz tartozó vizsga alapkövetelménye) tehát az a bázis, amely irányt mutat, mit beszéljünk át, mit olvassunk újra ezeken a kurzusokon. Immár jó pár éve tartó ezirányú közös munkálkodásom a szeminaristáimmal kitermelt egy-két újszerűnek és produktívnak vélt alternatív értelmezési javaslatot, amelyeknek igen jó a teljesítőképesége a hallgatók körében, módszertanilag is.

A közös elemzés menete, mely az évek során kristályosodott ki, már bejáratott metódusnak tekinthető. Először úgy olvassuk az éppen aktuális költeményt, hogy ujjunkkal (képletesen, de akár konkrétan is) letakarjuk a verstestet megelőző szerző nevét, illetve az azt lezáró keletkezési évszámot. Ezt követően felfedjük az évszámot; majd, a harmadik elemzési körben, a szerzői nevet is.

Ezek az interpretációs körök világosan utalnak bizonyos irodalomolvasási paradigmákra, melyek konkretizálása bizonyára minden szakembernél kicsit másképpen nézne ki. Nálam, hermeneutikai alapokon bár, de leginkább az immár hosszú évekkel ezelőtt lezajlott ún. kontextualista-vagy *Mi, filológusok*-vita kiválóan tanítható (s több szempontból is valóban kifejezetten tanulságos) anyagának fényében,¹ a következőképpen.

A radikálisan kitakaró kezdeti olvasásmód bármiféle jelentés(re)konstrukció „utolsó kontextusát” helyezi előtérbe, illetve egyfajta nem-kontextualista retorikai poétikakezelést működtet. Vagyis tulajdonképpen azt tudatosítja, hogy minden egyes olvasás a hermeneutikailag meghatározott befogadói pozícióból ered, annak összefüggésrendszere a műveleti forrása. Ilyenkor hangsúlyozottan az éppen aktív (különleges) tudat találkozik az adott (általános) szöveggel, legyen is ennek a tudatnak bármiféle háttérismerete avagy világlátása. Ennek az olvasásmódnak akkor is tudnia kell kezdeni valamit a művel, ha a szerző, a keletkezés korszaka nem ismeretes. Mindez nem jelenti azonban azt, hogy nyakló nélkül aktualizálgatunk vagy pszichologizálgatunk, hanem a szöveg saját logikájára (egy régi szép kifejezéssel: játéksza-

¹ TAKÁTS József, *Nyolc év az elsődleges kontextus mellett*, Irodalomtörténeti Közlemények (ItK), 2001/3–4, 316–324; SÁRI László, *Érvek az „utolsó kontextus” mellett*, ItK, 2003/1, 96–111; TAKÁTS József, *Az irodalomtörténet-írással kapcsolatos meggyőződéseimről*, ItK, 2003/6, 729–741; SZILASI László, „Nem ma”: *Az irodalom küllőgyeitől való ideiglenes tartózkodásom okairól* (Válasz Takáts Józsefnek), ItK, 2003/6, 742–755; TAKÁTS József, *Válasz Szilasi László „Nem ma” című írására*, ItK, 2003/6, 756–759; DÁVIDHÁZI Péter, *Mi, filológusok, és a bizonyosság vágya* (Pozitívista kötődéseink egy szakmai vita fényében), ItK, 2004/1, 3–55. A vitához lásd még: <http://magyar-irodalom.elte.hu/arianna/filologia/index.html> (2023.01.06.)

bály-horizontjára), illetve azokra a szövegjelenségekre figyelünk, amelyek minden specifikusabb felkészültség nélkül mindig feltérképezhetők: prosopopeia, aposztrophé, vershelyzet, beszédhelyzet, retorikai-grammatikai alakítástechnika, intertextualitás. Jellemző a magyar közoktatásra még mindig, hogy erről a típusú olvasói hozzáállásról kell a legtöbbet beszélni a szemináriumokon, mert nem áll hozott tudásként rendelkezésre. Egyfajta, a hagyományos középiskolai beidegződéseket szándék szerint felfüggesztő szoros olvasás jegyében mindig azt kérem az adott szeminárium fiatal kollégáitól ennek kapcsán, hogy próbáljanak a versszövegre valamiféle nem mindennapi beszédeseményként tekinteni. Ne keressék rögtön a rendszerint jól ismert író (Csokonai, Vörösmarty, Petőfi, Berzsenyi, Kölcsey) védjegyeit a versszakokban, hanem hagyják az éppen velük találkozó nyelvet hatni, megszemélyesülni.² A verset megvalósító hangot próbálják úgy kötni egy közel sem egyértelműen adott beszélőhöz, hogy annak személyessége ne egy eleve feltételezett tudat megnyilvánulásaként tételveződjön, hanem mint e beszéd által a szemük előtt körvonalazódó alakzat.³ Az a líraesemény, ami egy odaadó, érdemi olva-

² Ez persze lehetetlen kihívás (bár törekedni azért lehet a gyakorlására), hiszen valóban jól ismert, a közoktatásban akár többszörösen is feldolgozott művekről van szó, melyek kapcsán éppen azok az adatszerű vagy frázisos háttérismeretek élnek élénken a hallgatók emlékezetében, amelyeket egy időre ki kellene kapcsolni ahhoz, hogy más, de alapvető értelemösszefüggéseket pillanthassanak meg. Ehhez hasonló műelemző problémákról bővebben: MOLNÁR Gábor Tamás, *Mit jelent a megértés történetisége? (Egy Zrínyi-epigramma példája)*, Alföld, 2012/3, 92–96.

³ Vö. „A személyiség nem kifejeződik – a kifejezés az, ami valami képp mindig megszemélyesül. [...] A személyességet nem egy

sás során végbemegy, sohasem egyvágányú, de lehetséges kimenetei soha nem is szóródnak a végtelenbe. Ami leginkább szabályt ad egy, a mindennapi nyelvhasználathoz képest mindig normaszegő szépirodalmi beszédnek, az a megszólalásnak, a hangnak az a berendezett és kikutatható világa, amelyben teljesít. Ilyen paraméter e beszéd szituativitása, jelenetezése, díszletezése, kronotopikus-sága, kommunikációs megoldásai, maszkolási, párbeszédképző stratégiái. Az efféle szövegtípusoknak az a közismert tulajdonsága, hogy bennük mindig bizonyos szintű teatralitás van: a hanghoz arc társul, amely fiktív perszónaként alakoskodik, maszkol, tehát voltaképpen mindig valamilyennek mutatkozó álarc (*prozópon*). Ez a dramatizált „beszélő arc” mindig fordul valakihez, mindig viszonyra lép egy szubjektumként kezelt másikkal (dologgal vagy személlyel), az olvasó számára ugyanakkor mindig adott a lehetőség, hogy mindezt kikémlelje, kihallgassa egy *aposztróphé*-háromszög részeként. Vagyis adott a lehetőség végigkövetni azt, hogy az eleve textuális versbéli személy miként válik karakteressé, élővé. Miként közeledik hozzánk, felöltöztetve, fazonírozva (*fashioning*) önmagát a nyelv, a vershelyzet színházában, többek között azáltal, hogy miként beszél, miben áll nála a figurativitás, milyennek láttatja magát, és hogy kihez intézi igencsak keresett szavait.

feltételezett tudat megnyilvánulásaként tételezhetjük, hanem az olvasóban megképződő beszéd termeli ki mint hatást.” LAPIS József, *Enyhe mámor. A legújabb líra kibívásai az ezredforduló után*, Alföld, 2009/12, 81. Ezek a mondatok nem a klasszikus magyar irodalom korszakának költészetéhez fűződő líraolvasás kapcsán születtek meg, de azt gondolom, arra is érvényesek. Hasonló érvényűek, mint ahogy Culler fogalmaz az aposztrophéval kapcsolatban: „lehetséges lenne ezt az alakzatot magával a lírával azonosítani”. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 372.

Egy vers ugyanakkor mindig történeti képződmény is egyben. A szöveg temporalitását a korszakindexet, vagyis a keletkezési évszámot felmutató második kör tárja fel. Ez jár utána „az elsődleges kontextus” (itt hermeneutikai maximákkal egyeztetett) perspektívájának, mely a szöveg eredeti körülményeire kíváncsi, a lehetséges mértékig és igényességig visszahelyezkedve azokba. Finomhangolja a szöveg beszédmódjainak, retorikai fogásainak beágyazottságát, pontosítja és újrapozicionálja a szókészlet jelentésrétegeit, felülvizsgálja az első olvasat asszociációit, versbeszélőről alkotott elképzeléseit. Egyáltalán, tudatosítja, hogy a mű, amivel dolga van, nem csupán egy *személy* alkotása, hanem *személytelen* (nyelvi), illetve *személyközi* (társadalmi) rendszerek összjátékának eredménye; olyan köztes közeg, amely különféle alakítástechnikák találkozási pontján mozog, és folyamatosan változtatja önmaga megértésének feltételeit az időben.⁴

A szerzői nevet felfedő utolsó fázis aztán már könyvedebb, sematikusabb terep, mivel otthonos rendet visz a témába (például elhelyezi a verset az írói pályaképben), és aktivizálja a megelőző tanulmányokból amúgy is ismerősebb referenciális tézismondatokat az életrajzi adatösszefüggéseket illetően. Jobb esetben ugyanakkor – a megelőző körök fényében – problematikussá, rövidre zárttá, naivvá és művivé is válhat ennek a szintnek a jó része, legalábbis lelepleződnek életrajzi következtetései közül a súlytalanok és semmitmondóak, az adott költő-személy átlagostól eltérő nagyságát kultikusan firtató helyzetmondatokról nem is beszélve. Ezt a távlatot az órákon mi jellemzően arra használjuk fel, hogy segítségével

⁴ BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*, Kölcsey Társaság, Fehérgyarmat, 1995, 13. (Kiemelés tőlem.)

az illető szerző költészetének adott irányvonalát belehelyezzük röviden a korabeli hazai, illetve európai tendenciákba, vagy kiemeljük evokatív, illetve más szövegek megmintázásában tevékeny hatástörténeti jelentőségét. Miközben ezeket az interpretációs köröket rovom a seminaristákkal – amelyek átérhetnek egymásba –, természetesen folyamatosan ismertetek fontosnak ítélt szakirodalmi álláspontokat, illetve emlékeztetek ilyenekre, melyek közül egyeseket üdvözlünk, másokkal vitába szállunk. A metodológia természetéből fakadóan kevesebb ilyen pont van az első szakaszban, ahol tényleg az önállóság, az autonóm dialogicitás kialakítása a cél, s több a második, különösen a harmadik etapban.

A közelítő tél (*A' Közelítő Tél*) című Berzsényi Dániel költemény e tanulmányban lejegyzett értelmezése az előzőekben vázolt műveletsor szellemében artikulálódott csoportosan, melynek kilencven perces szemináriumi dinamikáját nehezen tudja leképezni írott szakszöveg. A maga korlátozott módján azonban képes számot adni róla, s szólni az ezen olvasási gyakorlat nyomán felvetődő irodalomtanítási anomáliákról is.

Csak mi és a szöveg

A (lírai) perszóna egy kigondolt és megmunkált közegben képződik meg *A közelítő tél*-ben, s egy jellegzetesen egységes, jólformált szubjektumképlet rajzolódik ki a szöveg egyszólamúságában. A Lolliját emlegető férfi művelt ember: egyszerre több diszkurzív regiszttert mozgat, súlya van annak, amit mond, összetett és gazdag a szókészlete, veretes a stílusa. Idéz, a klasszikus Horatiust visszhangozza, mondandójának egyik legfőbb viszonyítási pontja és mintája egyértelműen az antik hagyomány.

Ez a művelt férfi „ligetünk”-ről beszél, *mi*-alakzatban. Attól a pillanattól lehetünk részesei ennek a (nyelvi) eseménynek, hogy a férfi ráveti szemét a tájra. Nem deríthető ki pontosan, kihez fordul oda, az azonban bizonyos, hogy egyre kevésbé érdekli a Másik, magának (és magáról) beszél. Az ő koszorújáról, az ő tavaszáról, az ő koráról, az ő behunyt szeméről. A legjellemzőbb szemínáriumi feloldása a vershelyzetnek, hogy a beszélő már a kezdet kezdetétől önmagához intézi szavait, tulajdonképpen monologizál. Egyfajta belső magánbeszéd ez, a másik tehát legalább olyan kvázi-partner csupán, mint a szöveg mindenkori (ki)hallgatója. A szöveg inkább gondolat itt, tulajdonképpen belülről szól, erőteljes *auto-aposztrophé*ban. A jelenetkeretet leginkább úgy szoktuk elképzelni az órán, hogy a férfi egy ablakból nézi a tájat – az ablak általában is igen jól keretező, hálás médium –, hátratett kézzel mereng (kontemplál), lassan, csendesen. Nincsen kint abban a térben, amit szuggesztív szavaival lefest, tablószerű egységében is látja a tájat, melyen végigpásztázza tekintetét, vagyis perspektivikus távolság áll rendelkezésére, ugyanakkor annyira mégis közel van mindehhez, hogy lássa a részleteket, a hulló levelek szintjéig. A látvány, amit a férfi közöl, nem *cosa mentale*, nem előzetesen rögzített és determinált kép, nem gépies *pittura*.⁵ Gondja van arra, hogy autonóm tekintete kamera-

⁵ Nem „lelki táj”, miként az az elemzésekben sűrűn előbukkan, mert nincs okunk feltételezni, hogy ne volna reáliaként felfogható. Vagyis kérdéses az a nézet, hogy „az alany nem egy empirikus természeti térben áll, hanem a szemléletében megformált, szubjektív értelmű tájban”. BÉCSY Ágnes, *Berzsenyi Dániel: A közelítő tél = Irodalomtörténet a harmadik évezredben*, szerk. SIPOS Lajos, Bp., Krónika Nova, 2006, 441. A dolog, úgy tetszik, éppen fordítva van: a feltáru-
ló táj fogja a szemléletet, a szemlélő gondolatait formálni.

szerűen követhető legyen: fentről lefelé (1. vsz.), fentről lefelé (2. vsz.), majd távolra (3. vsz.), kitágítva a teret a hegyekig, hogy utána újra fókuszáljon, a lankák szőlőtöveire (a bíbor thyrusokra). Mindezt oly módon teszi, hogy az órákon ezen a példán keresztül szoktam figyelmeztetni a nyelv egyedülálló kettős performatív teljesítményére, miszerint az egyszerre tud *enargikus* – vagyis konkrét materialitásával, hangzósságával, lüktetésével érzéki gyönyört okozó, fület gyönyörködtető –, illetve *enargikus* – plasztikus, kifejező, a színek, illatok, hanghatások, textúrák érzeteit szimulatíve létrehozó, szavakkal illuzionisztikus ingerületekké transzformáló – lenni. Az időmértékes verselés, az 'o', 'l' és 'r' hangok összjátéka (vö. *energeia*), illetve az öt érzékszerv liget-leírásban végbemenő lehangolása a bűgő madárhangtól a lengedező szellőn át az illatozó, színes völgyig (vö. *enargeia*) szakirodalmi közhelyek – de hogy mi is ez a liget, az már kevésbé egyértelmű.

Hogy a tájleírás itt „negatív festés”, azt mindig elmondja az ember, vagyis hogy itt a terület éppen hiányában jelenül meg, ám ez nem mindig szokott meggyőzőnek bizonyulni az órákon. Inkább tudnak azonosulni a hallgatók azzal az ennél egyszerűbb lehetőséggel, hogy a felékesített táj a beszélő számára nem jelenik meg, csupán *tudja*, hogy ilyen volt; csupán híradást kapunk róla, s az olvasóban is csupán felvillannak ezek a nagyon intenzivált, performatív effektusok (madárdal, csermelycsobogás, szüreti mulatság), de valójában egy sivár őszi táj a valós tapasztalat.⁶ Tartósan egy ilyet látunk, melyet a

⁶ Ekkor tehát megkérdőjeleződnek az ilyesfajta álláspontok: „[A]z idilli liget nem pusztán emlékképként, de létező realitásként is jelen van a beszélő számára.” VADERNA Gábor, *A legszebb tizenkettő*:

beszélő is néz, elmélkedőn, mélán. Ez a táj pedig nem *olyan*, mint ő, hanem ez a táj ő maga. Táj és férfi *egy*, ráadásul abban a stadialitásban is, amilyen a táj egykor volt (amilyen a férfi most) és amilyenné lett (amilyenné a férfi egészen biztosan válni fog). A beszélő önmagát látja meg, az ablak voltaképpen tükör. Nem metaforikusan utal az őszi liget erre a férfiúra, hanem én-allegóriaként identikusan jelenti őt. Az egyszerre szédítően kitáguló, majd ugyanolyan szédítő sebességgel egy kis virágra fókuszáló intertextuális aforizma ebből a felismerésből fakad fel. S ettől a ponttól nem tudjuk osztani a szakirodalom szintén sztenderdnek mondható azon álláspontját sem, hogy itt végig egy sztoikus bölcs rezignáltságával állunk szemben,⁷ mert a beszéd az 'Oh' indulatszótól kezdődően egzaltálttá válik, a kezdeti szemlélődő, lassú, elgondolkodó hangnem ezzel keveredik; a *contemplatio* először a *meditatio* (4. vsz.), majd pedig a *lamentatio* retorikájába vált át, mely ívet a vers kitarított elégikus színezete is alátámasztja. A textualizált én diszkurzív pályája a kesergés, a siralom tónusában alakul tovább, a megelőző színezettel hektikusan váltakozva (a kijelentő és felkiáltó mondatmódusok egymásra felelgető összjátékában is, melyről hajlamosak

Berzsenyi Dániel A' közelítő Tél című versének újabb olvasatairól, Irodalomismeret, 2014/1, 80.

⁷ Többek között Csetri beszél „férfiasan visszafogott líráról” (CSETRI Lajos, *Berzsenyi Dániel A közelítő tél című versének előtörténete* = Cs. L., *Amathus: Válogatott tanulmányok II.*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, ZENTAI Mária, L'Harmattan, Bp., 2007, 114.), de Bécsy Ágnes is így fogalmaz: „Nyelvi modalitás tekintetében a vers szövege tűntetően egysíkú: kijelentő.” BÉCSY, *i. m.*, 438. Vö. még: „Érzélgősségnek, siránkozásnak nyoma sincs a versben: a költő panasza a bölcs, sztoikus férfi hangján szólal meg[.]” (Név nélküli kortárs elemzés. <http://verselemzes.hu/berzsenyi-kozelito-tel-verselemzes/5/> (2023.01.06.)

elfeledkezni a különféle interpretációk, mondván, hogy ez jellemzően egy egymodalitású, fegyelmezett szövegmű).

Az első körös olvasatnak csak ezzel a szövegverzióval van dolga, melynek értelemképző centruma a 'közelítő' tél címbeli konceptusa. A tél, mely ott ólálkodik már a lefestett őszi tájban is, közhelyes mitopoétikával utalva a halálra, melyen még a szerelem sem segít, mely a férfi siralmainak éppen eléggé indokolt oka, hiszen mi lehet drámaibb ennél a távlatnál? A halál „torokszorító félelme”⁸ pedig, ha már össze kell gyűjteni szövegbeli utaltjait, ott van a hervadásban, a táj kihaltságában, a szárnyas időben, az enyészetben, az elvirító koszorúban, a becsukott szemben.

Ezen a ponton érdemes átkapcsolni azonban a második fázisra, amikor tehát beengedjük a történeti dimenziót a szövegértelmezésbe, s arra is kíváncsiak vagyunk most már, hogy miként működhetett, mit mondhatott a szöveg keletkezésének jelenében. Itt tehát már bővebb és speciálisabb műveltségbeli háttértudás szükséges, melyek közül a szempontunkból legfontosabb a megelőző, „asztalfióknak” írt szövegváltozat kérdése (köztudottan: *Az őszi* című), mely a szerző minden ráhatástól, diskurzuspolitikától és tekintélyalapú hatalmi relációtól mentes *eredetije*. Merthogy az általunk eddig elemzett, és az iskolákban kizárólagosan tanított *szövegváltozat* tudhatóan egy „második szerző” (Kazinczy Ferenc) hatására készült *átírat*. Az eredeti pedig éppen ezért nem ugyanolyan – sokkal koherensebben, problémamentesebben és megejtőbben beszél valami másról, mint a halál.

⁸ Vö. VADAI István, *Távolodó nyár: Berzsenyi Dániel: A' Közelítő Tél című verséről*, Tiszatáj, 2006/12, 9.

A vers a 19. század legelején, 1804 körül keletkezett. Közismert, hogy Kazinczy 1808-as kritikai megjegyzéseinek hatására Berzsenyi változtat a szövegén, így lesz 'barna' csalétből 'durva', 'nectár' thyrsusból 'bíbor', 'hervadozó' bimbóból 'elvirító', Bartsi kökényszeméből pedig Lolli szemöldöke, mert amaz „nem illik ódába”.⁹ És nem mellesleg győz a Kazinczy-féle címadás: „Nem Ősz, hanem közelítő tél.”¹⁰ Tulajdonképpen lehetetlen az átdolgozott változatot illető preconcepciók nélkül rátekinteni az autentikus Berzsenyi-verzióra – olyan ez, mint megfilmesítés után olvasni egy könyvet –, az órán mi mégis megpróbáljuk. Ebben a szövegtérben pedig sehol nincsen tél, ahogy a megelőzőnél is csupán a cím sugallta. És nincsen halál sem, mert nem arról szól. Nem *elmúlás* van benne, hanem *múlás*, de az meglehetősen radikalitással.

A megjelenített táj, amely a szemünk előtt bontakozik ki ezen a kivételes, egyszerre energikus és enargikus nyelven, nem a közelítő tél tere; jóval több köze van a pompázatos és lüktető tavaszhoz, illetve – mint azt az e dolgozatot leginkább ösztönző Vadai István kiemeli – a „távolodó” nyárhoz.¹¹ A tavasz–későnyár érzéki kontinuum (a zefír tavaszt hozó meleg fuvallata, a bűgő gerlice, a tavaszkor virágzó erdei viola, majd az egyre csak erőszólószemek és az aranyősz szüreti mulatsága) ugyanakkor nincsen már jelen ebben a tájban, amely voltaképpen a beszélő személyazonossága. Amikor a 'szomorun kihalt'

⁹ Kazinczy Berzsenyinek, 1808. december 23., KAZINCZY Ferenc *levelezése*, VI. kötet, 1389. sz., 162.

¹⁰ *Uo.*

¹¹ VADAI, *i. m.*, 9.

látványról van szó,¹² az mindazonáltal nem azt jelenti, hogy a természet halott, hanem hogy elhagyatott, sivár, üres, kiveszett belőle a tavasz és a nyár *élettelisége*. A szárnas idő végzete sem a halál ebben a szövegben, a kis nefelejcs által szimbolizált mindenség ugyanis ’enyész’. Az *enyészet* fogalma pedig – amelyet a Berzsenyi-szakirodalom egyöntetűen kiemel, de leginkább, mint Bécsy Ágnes¹³, a „semmivé tesz”, vagyis tulajdonképpen az elpusztulás kontextusában – ezt is jelenti: lassú szétesés és bomlás, tovatűnés. Vagyis nem kell itt halálnak lennie ahhoz, hogy a helyzet drámai legyen, hiszen a krízis annak felismerésében is állhat, hogy lassan, de biztosan elfogyunk, elenyészünk, napról napra, fokról fokra, minden egyes élőlény totalitásában.¹⁴ A halál végezetül nincsen ott az utolsó elemzői mentsvárban, a ’béhunyt szem’-ben sem, pedig ennek feloldásában is egyöntetű a szakirodalom.¹⁵ Nincsen olyan szótár ugyanis (MÉKSz, MNyTSz, TESz, Cz–F., Mnyelvúj.Sz, MTsz, ÚMTsz stb.), amelyik ne hozná hamarabb a *behuny* igének a képzelődés, fantáziálás, álmodozás köré vonható jelentéstartományát, mintsem a halálét. A mai napig úgy fogalmazunk egyébként is inkább ha valakinek a halálát eufemizáljuk, hogy „örökre lehunyta szemét”. Amiről itt szó van, arról Petőfi beszél nagyon kifejezően: „Testi szemeimet / Behunyom, és lelkem szemeivel nézek.” (*Kis-Kunság* c.) Vagyis itt a behunyt szem nem egy halott metonímiája,¹⁶ hanem a

¹² Az első verziót Vadai István szövegközlése nyomán idézem: *Uo.*, 10.

¹³ BÉCSY, *i. m.*, 440.

¹⁴ Vadai István is ebben a kontextusban (ti. mulandóság) emeli ki az enyészet szó szerepét. Vö. VADAI, *i. m.*, 4.

¹⁵ BÉCSY, *i. m.*, 437–438, de még Vadai is: VADAI, *i. m.*, 9.

¹⁶ Vö. BÉCSY, *i. m.*, 438.

koncentrált emlékezésnek, az intenzivált benső jelenvalóvátételnek, vagyis az imaginárius vágybeteljesítés igyekezetének a jelölője. A vágy itt azonban nem teljeseedik be, mert még a szerető Bartsi varázslatosan nagy, barna, kerek (kőkény) szemének emléke sem „igézheti fel” ezt a férfiút. A ’fel nem igézheti’ szekvencia pedig nem azt jelenti, hogy „megigéző erejével fel nem idézheti, vagyis támaszthatja”¹⁷, tehát nem halottak revitalizálásáról van szó,¹⁸ hanem – mint a szótári jelentések, s Vadai is egyértelműen kifejti¹⁹ – a bűvöletről, az elbájoltságról. A könynyebbség kedvéért megint csak Petőfivel: „En beléptem, ő rámnézett, / Aligha meg nem igézett!” (*Befordúltam a könyhára...* c.) Vagyis úgy fordítható köznapi prózára a zárórész, hogy még ábrándos emlékezéseimben sem válik valódi vágyakozássá mindaz, amit a szerelmem jelentett – minden édességével együtt sem *izgat* már fel.

A szövegmű egyre inkább kitárulkozó alakja nem azért kesereg, mert meg fog halni, nem ezt látja meg a tájban. Hanem azt, hogy „repül az idő”: hogy odahagyja, s vissza se tér majd ’gyönyörű’ kora. Elhagyja a fiatalság tavasza, de a férfikor nyara is, pedig még ki sem használta az időt igazán, még alig kezdődött el a ’zsenge virágok’-

¹⁷ *Uo.*, 437.

¹⁸ Mint például a *Barátomhoz* című, valószínűsíthetően közel azonos időben keletkező másik Berzsenyi-versben, ahol ugyanakkor egyértelműen ’felidéz’ alak szerepel: „Elmarad tőlünk szeretett barátnénk, / Itt hagyunk mindent, valamit szerettünk, / Semmi nem kísér szomorú koporsónk / Néma ölébe. // A piros hajnal derülő sugára, / A barátságunk kegyes ápolási, / A legesdeklőbb szerelem siralmi / Fel nem idéznek!”

¹⁹ VADAI, *i. m.*, 7.

ban kódolt igazi, nektárdús, tartalmas élet.²⁰ S bár mindez még itt van, miért gondolható, hogy nem túl távoli az az idő, amikor végérvényesen őszi tájjá változik? Mert tulajdonképpen (vö. enyészet) mindez *már* történik: 'Lassanként koszorúm' bimbaja elvirít.' Pontosabban, hogy az eredetit idézzük: 'Lassanként koszorúm bimbaja *hervadoz*.'

Közhely, hogy a koszorú a hírnév, a dicsőség, a földi glória jelképe, vagy – mint Bécsy Ágnes mondja e vers kapcsán – a felkentség, elismertség ősi jelvénye.²¹ Ebben a versben azonban egyértelműsége ellenére problematikus, mert nem igazán van helyi értelme itt ennek a motí-

²⁰ Csetri Lajos alapvető értelmezésében az elmúlásnak még csak a sejtelve ütötte meg a költőt, „gyönyörű kora” még nagyon is itt van, szép tavasza nektárját még csak most ízleli ajaka, zsenge virágait még alig kezdte el illetni. (CSETRI, *i. m.*, 114.) Egyetérthetünk abban, hogy egyfajta beteljesült eszményi kor a versjelen, melyben a lírai én megérzi ennek mulandóságát, de semmi nem utal arra, hogy ez még csak most kezdődött volna el; a 'még alig' annyit jelent, hogy túl keveset ahhoz képest, amilyen közel jár az ősz (mert 'lassanként' itt van). Többek között ezért sem indokolt támogatni az ún. *ideale Gegenwart*, az „eszményi jelenvalóság” számos értelmező által hangoztatott koncepcióját (BÉCSY, *i. m.*, 442; VADERNA, *i. m.*, 80; CSETRI, *i. m.*, 112.), amely újabb „túlolvasásként” tűnik fel. Ez a léthelyzet/vershelyzet éppen nem az ideális jelenlét – még úgy sem, ha arra fektetjük a hangsúlyt, hogy negatív jelenik meg –, hiszen a táj felvillanásaiban, emlékfoszlányaiban idillikus csupán, valójában hervadó és üres, a beszélőt pedig nem a harmónia ünneplése boldogítja, hanem az ősz hirtelen tudatosuló antropológiai gondja keseríti. Sokkal inkább látszik akkor már idevonatkoztathatónak Horváth János teóriája a „regényes önszemléletről”, amennyiben itt is egy szituációt látunk magunk előtt – noha itt elsősorban nem az emlékezését –, s ily módon az (el)beszélés „mostja” „tágul ki” előttünk. Vö. SZILÁGYI Márton, VADERNA Gábor, *A klasszikus magyar irodalom (kb. 1750-től kb. 1900-ig)* = *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Bp., 2010, 351.

²¹ BÉCSY, *i. m.*, 437.

vumnak, maximum úgy, ha egy isteneknek tetsző mindenkori sikeres, dicső élet, vagy egyfajta elvont életerő jelentéstartományában értjük.²² Ám ha végiggondoljuk, hogy ezt a férfit „zsenge virágokat” illető „szép tavaszának”, „gyönyörű korának” folyamatos elenyészése zaklatja,²³ mely lassan de annál biztosabban oda vezet, hogy még legkedvesebb szeretőjének ábrándos emléke sem „igézheti” többé fel, az illető sor (is) egészen más értelmet nyer. S ezzel benne vagyunk e tanulmány, illetve a szemináriumi elemzés *közepében*.

A mindenki által jól ismert, átírt változatban az a bizonyos „koszorú-bimbó” lassan elvirít. Az most mellékes, hogy a hétköznapi normállogikát tekintve e változtatás nagy mellélövés, hiszen kizárólag élő virág tud elvirítani (cselekvő ige), koszorún díszlő nemigen, de nem ez a fontos, a líralogika egyébként is csodákra képes. Az elgondolkodtatóbb itt és most az, hogy az eredeti változatban a koszorú bimbaja egyre csak *hervadozik*, egy grammatikailag passzív igeiszínezetű, folyamatos igeiszemléletű, tartós-huzamos igejellegű szerkezetben, amelynek ilyenénképpen (is) az a fő jellemzője, hogy kitartottan történik, folyamatosan, hosszasan megy végbe (vö. enyészet), nem úgy, mint a jóval aktívabb ’elvirít’ alak esetén, amelynek mozzanatos-befejezett igeisége sokkal jobban

²² Ha szerzői-biográfiai perspektívából olvasunk, vagyis ha Berzsenyi a költő szól, akkor is bajos művészi dicsőségről, babérkoszorús halhatatlanságról beszélni egy 1804 körüli versnél, amikor a dunántúli földesúr még csak az asztalfióknak írja költeményeit.

²³ Itt jegyzendő meg újra, hogy ez az olvasat a „gyönyörű kor” feloldását nem a költő (Berzsenyi) felől érkező kommunikáció részeként érti, s nem hisz abban, hogy az Ámor és a Múzsák együttes ereje által ihletett lélek állapota lenne ez a „gyönyörű kor”. (CSETRI, *i. m.*, 113.) A gyönyörű kor itt egészen egyszerűen életkori stádiumot jelent, amelyet az antik tradíció az *akmé* fogalmával ír le (fénykor, virágkor).

is rímel a halál radikális pontszerűségére. Az első verzióban tehát „hervadozunk”, mégpedig egy olyan versben, ahol az antropológiai küszöbhelyzetet nem annak drámája adja, hogy meghalunk, hanem egyáltalán, hogy addig is egyre csak *öregszünk*. Hogy a vágy végül már nem lesz elevenítő, csupán archiváló jellegű. Hogy nem lesznek többé leszakajtható zsenge virágok. Az áthallások mögött egy koherens vonatkoztatási mező húzódik meg, amiről általában még mindig kínos beszélni a mi meglehetősen maradi magyar iskolakultúránkban, s jellemzően virágnyelven szoktunk róla számot adni.

Az órán emlékeztethetünk arra, hogy a koszorú egyik alapjelentése (a korszakban is) csupán annyi, hogy karikafüzér, kördísz. Vagy utánanézhetünk, milyen kontextusokban jelenik meg a korabeli populáris kultúrában a bimbó motívuma. Amikor ennyire kiélezzük a témát a versszöveg által nem mellesleg markánsan kijelölt irányba, amikor újra összefoglaljuk, hogy e líra alanyának gondja itt az, hogy egy időszak visszavonhatatlanul bekövetkező, végérvényes végével kell rövidesen szembenéznie, melyben testi-lelki szemeit nem fogja felvillanyozni többé már semmi sem, s melyben állandósul a kérdés, hogy „Hol van az a régi nyár?”, akkor sokan már csalfán pislognak az órákon arra a kérdésre, hogy mit is jelent itt ez a szólam: ’koszorúm bimbaja hervadoz’ – hiszen ekkor már zavarba ejtően jól látják a *képet*. Amely azt mutatja (Bersenyit evokáló, bár csalfa választékossággal), hogy Priaposz ennél a férfinél nem áll éppen jól. Ekkor, ebben a hermeneutikai nyomkövetésben már egészen világos, hogy e sor olvasható a hím genitália egyes anatómiai képleteinek megnevezéseként, illetve annak leginkább a korral járó élettani-pszichés diszfunkciójaként. Ennek a réme a testi-lelki öregség, az ősz, mely az első változat

címe is volt. Ekkor pedig – csakúgy, mint az illető korszakszemináriumok dekonstruktív példamondatában: „*Vak* tyúk is talál *szemet*.” (na de szemgolyót vagy gabonaszemet?) – nem egy szubjektum, sokkal inkább maga a nyelv beszél. Benne pedig eldönthetetlenül, vagy éppen párhuzamosan működő a poliszemikus jelentéspár: az ősz mint évszakallegória, illetve az ősz(ülő) ember. Bár-hogyan is van, a versbeszéd pillanatában még nem ősz hajú férfiú nem szimulálja, amit mond; nem „eirón”, mondott és gondolt között nincsen nála ironikus különbség, sőt éppen hogy a maga módján felettébb szóki-mondó, kíméletlenül őszinte pontosság jellemzi. Ez a férfi dokumentátor: saját testi érzékleteinek, lelki érzéseinek dokumentálója, melyet hol csendesebb, hol hangosabb monologikus beszédként visz színre.

Nem szeretnék a túlolvasás olyan hibáiba esni ezeken az órákon (sem), melybe a *bon mot* szerint azok a pszichoanalitikus olvasatok, amelyek a művekben minden fekvő dolgot női, minden állót férfi nemi szervnek látnak, mégsem szoktam letorkollni az ezen a szinten olykor-olykor jellemzően már megtáltosodó hallgatók azon gondolatfutamait, miszerint nem véletlenül finomít a 'Nectár thyrusokon' is Berzsenyi, bíborrá téve azokat. Mert bizony e szőlőtövek sem egyszerű szőlőtövek, hanem a mámor istenének, Dionüszosznak fenyőtobozban végződő – ráadásul itt isteni nedűvel telt – botjaként fallikus utalások, mely megfigyelés kontextusán belül az sem véletlen, hogy a 'nectár' jelölő az eredetiben kétszer fordul elő, másodjára egyértelműen a „tavaszias” élet gyönyöreinek hívószavaként. Nyilván nem feltételezzük ezeket intencionális olvasatoknak, s nyilván ésszerű kereket kell adni minden egyes interpretációnak, de ha levezethető, védhető, számot kell vele vetni. Ráadásul itt a

szövegmű belső líralogikája és a történeti (rekonstruktív) olvasásmód egyaránt lehetővé teszi ezeket az értelmezői irányvonalakat, melyek fényében még az sem mellékes, hogy a *hervad* igével kezdődik ennek a lassanként „hervadozó” figurának a mondandója. Ítéletünk szerint ezek az összefüggések még mindig jobban védhetők, mint az egyébként kiváló szakemberek efféle eszmefuttatásai a verstestben egyszerűen meg nem jelenülő téllal kapcsolatban: „A közelítés mint poétikai kerülőút arra enged következtetni, hogy *A közelítő tél* egészen egyszerűen az élet dicsérete, és azért hiányzik belőle a tél, mert a magyar verstradícióban sem idegen szimbolikája szerint ez az év-szak már a nem-élet ideje.”²⁴

Berzsenyi e költeményét, főként annak eredetijét lehet egyfajta (szexuál)gerontológiai távlatban olvasni tehát, mert nem a halál van benne – amit mindig belevetítünk kazinczyánus hevülettel –, hanem az enyészet így is éppen eléggé fajsúlyos testi-lelki drámája.²⁵ A *vanitatum vanitas*, a *theatrum mundi*, vagyis a ’minden csak jelenés’ élménye, az elkeseredés, a lamentáció szövegbeli foka éppen eléggé indokolt egy ilyen kontextusban is. Ráadásul ekkor még az az értékítélet is megkockáztatható e költeményt illetően, hogy bár halál-versként tisztos helyet foglal el a

²⁴ FARAGÓ Kornélia, *A közelítő (Berzsenyi Dániel: A közelítő tél) = A közelítő tél. A tízenkét legjobb magyar vers*, 9., szerk. FÚZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2012, 201.

²⁵ Vagy amivel a leginkább egyet lehet érteni, ha már mindenképpen a halál volumenével akarunk dolgozni: „ez az élmény a halált nem mint elgondolható jövődőt tartalmazza, hanem mint örökös jelent”. BÉCSY, *i. m.*, 443.

magyar szépirodalom élmezőnyében, öregedés-versként egyenesen párját ritkítja.²⁶

Bár Csetri Lajossal láthatóan több ponton nem értünk egyet, az a megfigyelése kiemelkedően fontos számunkra, hogy a szövegműben voltaképpen kétféle táj jelenik meg, „egymásba úsztatva”.²⁷ Az egyik az antikizáló, és a szemináriumokon jellemzően sorban lefordítandó szókészlet (labyrinth, Zephyr, symphonia, thyrsus) emelkedett, „fentebb” reprezentációjában, a másik a saját, vernakuláris nyelvváltozat hétköznapi dunántúliságában épül ki (tarlott, gerlice, család, gerezd).²⁸ Ezek összjátéka az első változatban kiegyenlítettebb, leginkább az utolsó sor következtében (‘Bartsim barna kökényszeme’), mely a ‘Lollim barna szemöldöke’ második verziójánál sokkal keresetlenebb és ismerősebb még ma is, ha máshonnan nem, hát Kukorica Jancsi kökényszemű Iluskájára emlékeztetve. Az első verzióban több a kapcsolóelem, a hervadás (*Hervad már ligetünk – koszorom bimbaja hervadoz*), a barnaság (*barna család – barna kökényszeme*), illetve a nektár metafora (*Nektár thyrsusain – Nektárját ajakam*) momen-

²⁶ Az efféle költemények említhetők még egyenrangú intertextusként a kevés közül: „Haldoklik a sárgult határ, / Üllői-úti fák. / Nyugszik a kedvem napja már, / a szél búsan dúdolván jár, / s megöl minden csirát. / *Hová repül az ifjúság?* / Feleljetek, bús lombu fák, / Üllői-úti fák. (KOSZTOLÁNYI Dezső: *Üllői-úti fák* c. – Kiemelés tőlem.)

²⁷ Erről bővebben: VADAI, *i. m.*, 8.

²⁸ A szótárak és a szakirodalom viszonylatában van némi ellentmondás a tekintetben, hogy a költemény nem antik diszkurzív rétegét illetően mely szavak tájnyelvek, régiesek, hétköznapiak, s melyek nyelvújítások, válassztékosak, eszményítőek (vö. ‘család’, ‘csermely’, ‘gerlice’). A szótárak szerint az első, Bécsy Ágnesnél hangsúlyozottan az utóbbiak aránya nagyobb (vö. BÉCSY, *i. m.*, 437.), ám ő is kiemeli a költemény grammatikai megoldásainak tájnyelvi dominanciáját.

tumaiban, amelyek egymásra felelnek a „kontempláló” és „lamentáló” szövegrészekben. Többek között ezek egy-
ségestik a verstestet, a tagadó móduszok hálószerűen ki-
terített megoldásával egyetemben, kompaktabbá téve a
verskompozíciót. Az első verzió is ódikus, de mintha sok-
kal hangsúlyosabban közelítene az óda-hagyomány *car-*
men-vonulataihoz: jóval dalszerűbb, közvetlenebb, le-
tisztultabb.²⁹ Ennek a keresetlenségnek sincsen azonban
kisebb drámaisága, hiszen benne van többek között a
versközépi „meditáció” nem éppen elitkulturális és fenn-
költ (enyésző) nefelejcsé, az igaz szerelem és az örök hű-
ség szimbolikus kis virága, mely igencsak beszédes. Már
csak nevében, annak imperatívuszában is (*Ne felejts!*). Fő-
ként, ha összekapcsoljuk a zárlat képével, az odaadó em-
lékezőt performáló „béhunyt szem” általunk ajánlott
értelmezésével. Mindez pedig megejtően népdalszerű is
egyszersmind. Ehhez az utóbbi összefüggéshez azonban
már indokolt bevezetni a szerzői nevet is.

Nevek (B. D., Bartsi, Czenczi, Lolli)

Most, hogy már a ’Berzsenyi Dániel’ név is látszik a vers
előtt, szabadabban kezelhetjük az irodalomtörténeti cím-
kéket. A ’Lassanként koszorum bimbaja hervadoz’ imén-
ti olvasata nem éppen egy neoklasszicista elégiko-óda il-
letékességi köre, bár így is gyönyörű, hiszen valóságos
műalkotásként állnak elő benne az elsődleges nemi jelleg
szomatikus markerei, melyek mint „díszek” „hullanak”.
Ennél a változatnál ugyanakkor nem lép közbe Lolli
barna szemöldöke, hogy végérvényesen megemelje a dis-

²⁹ Ezt a különbséget a szakirodalom széles körűen hangsúlyozza is:
VADERNA, *i. m.*, 81; VADAI, *i. m.*, 8–11; CSETRI, *i. m.*, 114.

kurzust, itt a jóval földhözragadtabb Borbála néz ránk kökényszemeivel. Ezen utóbbi, eredeti verzió rendre veszít a szakmai utóéletben a másik valóban füleket „igéző” dallamvezetése, illetve a szemöldök motívumban az Erósz-himnuszok szintjére emelt költői dikció ellenében, amelyről például Bécsy Ágnes értekezik ihletett szépséggel.³⁰ Az most kevésbé fontos, hogy ez a szemöldök volt már barokk, volt már petrarkista műveltségnyom,³¹ világokat kormányzó jupiteri attribútum,³² sőt a minden irónia nélküli órai kedvencünk, egy sírdombot formázó (egyben a halott férfit szimbolizáló) „grafikusan” közlékeny testrész is.³³ A lényeges az, hogy klasszicizálóbbá, választékosabbá teszi ugyan a költeményt, ugyanakkor a másik átíráshoz, a koszorún élő virágként elvirító bimbóhoz hasonlóan a képzavar határát súrolja, és személytelenebbé, elvontabbá válik tőle a vers.³⁴ A személyesség, az individuális líra Berzsenyit illető fontossága³⁵ pedig nemcsak az első változatban kifejezettebb, de általában a *népköltészet*-ben, *közköltészet*-ben is az.

Legutóbb Vaderna Gábor fejtette ki korszakmonográfiájában, hogy elitkultúra (*műköltészet*), folklorikus kultúra (*népköltészet*) és populáris kultúra (*közköltészet*) között egyáltalán nincsen olyan éles különbség a korszakban,

³⁰ BÉCSY, *i. m.*, 443–444. Vö. még: „[Az első változat utolsó sora] az elégikus hangnemű vers végére valóban stílustörést hozott, de a végleges szöveg nagyszerű stílusérzékről tanúskodó javításával az Erósz-himnuszok szintjére emelte Berzsenyi.” CSETRI, *i. m.*, 114.

³¹ Bővebben ezekről: VADERNA, *i. m.*, 78–79.

³² CSETRI, *i. m.*, 114; BÉCSY, *i. m.*, 438.

³³ Vö. <http://verselemzes.hu/berzsenyi-kozelito-tel-verselemzes/6/>. (2023.01.06.) Figyelemre méltó, hogy „kiégett” férfiként beszél a név nélküli elemző a behunytt szemű lírai énről.

³⁴ Vö. VADAI, *i. m.*, 11.

³⁵ Vö. BÉCSY, *i. m.*, 436.

mint ahogy azt mi utólag hisszük.³⁶ A népköltéssel egészen könnyedén összekeverhető – s a korban is gyakran összekevert – közköltéssel a neoklasszicista érzékenység magasirodalmát az antropológiai horizont, az intenzíven megélt érzelmek egyéni kifejezésének távlata fűzi egybe, ez kanalizálja leginkább a dalkultúra különböző (a nagy- és a kishagyományban egyaránt kódolt) regisztereit is. E paraszti-népi és nemesi-közköltészeti kultúra ráadásul újra és újra visszacsatolódik a társadalmi elit világába: a lírai köznyelvben az alanyi dalköltészet válik a 19. század egyik legfontosabb lírai formájává.³⁷

Valami olyasféle összefüggés látszik itt körvonalazódni, amely kikezdi az eddigi, Berzsenyit is nagyban érintő irodalomtörténeti sémákat. Közismerten sokat foglalatoskodik ugyanis a Berzsenyi-szakirodalom annak az eldöntésével, hogy a klasszikus vagy a romantikus kisépiztémé világába utalja-e a kemenesaljai Mestert, esetleg éppen abban lássa jelentőségét, hogy e két korszak határának, az ún. hermeneutikai korszakküszöbnek a reprezentánsa.³⁸ Akárhogyan is van, ami Berzsenyiben „romantikus” (például a szubjektum és az időbevetettség

³⁶ VADERNA Gábor, *A költészet születése: A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben*, Universitas, Bp., 2017, 58–65.

³⁷ Vö. „[A] 19. századi költészet éppen a közköltészettől veszi át egyik legfontosabb témáját és az azzal járó poétikai és létszemléletet. A költészet különböző hagyományai között éppen a közköltészet volt az, amely évszázadokon keresztül igen nagy teret engedett a szubjektivitásnak: a szerelmi dalok, a gúnyolódó versek, a mulattatók értelemszerűen emberi érzésekről számolnak be. Ahogy a 19. században a modernizálódó (elit) líra szubjektivizálódik, úgy szorul háttérbe a szubjektivitás mellé szerzői autoritást még nem rendelő közköltészeti hagyomány.” *Uo.*, 64–65.

³⁸ Vö. ehhez árnyaltabban: VADERNA, *A legszebb tizenkettő, i. m.*, 77.

nagy traumája), az – e versben legalábbis – megelőzi még a klasszikából romantikába átmenetet is, és markánsan szülőföldi, „alapnyelvi” poézis. Vagy ha úgy jobban tesszük (anya)nyelvközösségi, a népköltészet és a közköltészet e tanulmányban tovább nem pontosítandó nagy elegyeként. Vagyis Berzsenyi tulajdonképpen nem előbb klasszicista, mint romantikus – már ha van értelme egyáltalán ennek a dilemmának –, de még az is lehet, hogy a dolog egyenesen fordítva van, mely sejtést *Az ősz / A közelítő tél* című szövegpáros igencsak alátámasztja. A rózsza, a bűgő gerlice, a viola, a nefelejcs, a bimbó, a kökényszem mind megtalálható motívum abban a folklórban, lírai popularitásban, amely Berzsenyi saját somogyi *anyanyelvét* is konstituálta, s amely lexémákat minden további nélkül alkalmazza az olyan veretes műfajokban is, mint az óda. Voltaképpen a romantika poétikáját, programját műveli a kezdetektől, tökéletesen reflektálatlanul, egész egyszerűen saját vernakuláris kultúráját használva.³⁹ Nosztrifikálja Horatiust, egyik legfontosabb magyar applikálójává válik, de e magával hozott kultúra kontextusán belül. A nyelvi regiszterek keveredése jórészt emiatt lesz olyan sajátosan egyedi nála, mint elemzett versében is.

A reflexió szintjén ugyanakkor az antik beszédhagyomány, mint legfontosabb elsajátított *idegennyelvre*, láthatóan a legfontosabb számára. Emiatt lesz a klasszicista Kazinczy lelkes híve, „sugallatára” jócskán átdolgozván *Az ősz* című versét is, s emiatt vallja azt, hogy a ’nektár’

³⁹ Legalábbis a romantika ernyőfogalmának azt a változatát, amit például a Grimm testvérek neve – Magyarországon pedig leginkább Kölcsey hagyományközösségi gondolkodása – jelent. Vö. S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Bp., 2005, 131–140, 426–440.

szóban az egész hellén mitológia képzetköre benne van, amit meg kell tudnunk látni benne.⁴⁰ Mindezek fényében a verset illető női nevek egyenesen poétikatörténeti jelölőknek tekinthetők: *Bartsi* a közköltészeti/népköltészeti paradigmának, a Kazinczy által alternatívául felkínált *Csenczy* a klasszicizmus fennkölt és elemelt normatív poétikai paradigmájának, s e helyett végül a *Lolli* alak mint az előbbi kettőt kontamináló, s a korszakban nem is olyan ritka harmadik lehetőségnek a címkéje. E női nevektől függetlenül a vers továbbra is olvasható úgy mindenestre, amiképpen beszéltünk róla: öregedésversként, a maga módján merőben szókimondó panaszdalként, sor-sénekként, fiatalságsiratóként. Olyan szöveggént, melynek közköltészeti/népköltészeti visszhangjai ott vannak a különböző vénembercsúfolókban, életkorgúnyolókban, bosszantó rímekben, keservekben, sőt még Csokonai *Dorottya*jának vénlány-paródiájában is.⁴¹ Ráadásul egy ilyen távlatban világosan látszik, hogy Berzsenyi „közköltészetileg” és „klasszikailag” egyaránt jól tudhatta, mit jelent a sikamlós témákat játékosan kezelő, avagy esztétikailag megemelő képes beszéd, vagy ha úgy tetszik, a „virág-ének-logika”.

⁴⁰ BERZSENYI Dániel, „*Észrevételek Kölcsey Recenziójára*” = BERZSENYI Dániel *Prózai munkái*, kiad. FÓRIZS Gergely, Editio Princeps, Bp., 2011, 138. Erről bővebben: S. VARGA Pál, *Berzsenyi – Arany – Horác: A klasszikus örökség nosztrifikálásának útjai a romantika előtt és után = Az ismeretlen klasszikus: Berzsenyi-tanulmányok*, szerk. FÓRIZS Gergely, VADERNA Gábor, reciti, Bp., 2018, 145.

⁴¹ Az életkorral kapcsolatos panaszdalokra, keservekre bővebb példa: *Közköltészet 3 / B. Közkerülés és egyéni sors. Régi Magyar Költők Tára XVIII.*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, KÜLLŐS Imola, Universitas, Bp., 2015. Híres még: *Pajkos énekek*, szerk. STOLL Béla, Szépirodalmi, Bp., 1984.

Csetri Bíró Ferenc nyomán nyomatékositja, hogy Berzsenyi számára az egyszeri lét válik értékke, s a személyes élet időbeli fenyegetettsége a negatív alapélmény,⁴² individuális lírájának ezért középpontja a *mulandóság* életerzése, a szakirodalmi konszenzus szerint is. Valóban történik itt egy nagy váltás a neosztoikus-keresztény emberfelfogáshoz képest, hiszen ennek a versnek a Berzsenyije nem igazán hisz a napról napra gyarapodó emberi bölcsesség, a „szép öregség” képzetében, egy másik élet ígéretére várva, mint például a *Fohászkodás* című versében. Ez a melankolikus beszélő igen konkrét veszteségeként érzel minden múltó napot az enyészet bizonyosságától elborzadva, mely fokról fokra következik be a többértelmű aranykor után. Hasonlóan kíméletlen perspektíva ez, mint a vénembercsúfolók, vagy akár a férfiaságsíratók, verses életkori panaszok sokszor igen vaskos világa, vagyis az időbe vetett szubjektum drámája nemcsak az ún. „romantika” ügye, hanem jellegzetesen benne van az azt megelőző alacsony-irodalomban is. De – egészen máshonnan érkezve – ilyen irányultságú az antikvitás korabeli recepciójának embereszménye is, melyben az egyik legfontosabb érték az Apollón-szobor kapcsán éppen az, hogy örökifjú (időtlen).⁴³ Vagyis egy olyan idealizáció, mint amilyen az eszményi természet korabeli elképzelése is – ebből az aranyállapotból esik ki a beszélő, legyen a cím *Az ősz* vagy akár *A közelítő tél*.

Az illető szövegmű szinkron (1804 körüli) intratextusainak rövid exponálása jön még jól az órákon. Adódik rögtön a *Barátomhoz* című költemény ezekből az évekből, amely ugyanazon életerzéssel foglalkozik, ám még kon-

⁴² CSETRI, *i. m.*, 111.

⁴³ Vö. RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következők*, Atlantisz, Bp., 2010.

centráltabban „vernakuláris”, mint a koszorúval körül-
vett hervadozó bimbó.⁴⁴ A *Levéltöredék barátnémböz*, mely-
ben Kazinczy korrekciója előtt szintén jellemzően több
volt a somogyi tájszó, s melyben ott van a mi egész kon-
cepciónk az *’elestvéledtem’* páratlanul kifejező hapaxában,
szintén fontos testvérszöveg. A tűz, a láng, a szikra mo-
tívuma evidens érvénnyel szervezi a kompozíciót, melyet
csodaszépen rövidre lehet zárni átvitt értelmű alakzat-
ként, amennyiben Berzsenyi költői lelkének tüzeről van
itt szó, a fennkölt ihletettség allegóriájaként. De hát per-
sze a ’tüzemet gerjesztem’ sor tulajdonképpen a pipa sze-
leltetéséről szól, s a ’kanóc pislogó lángja’ is az, ami, minden
felesleges virágnyelv-áthallás nélkül... Ami viszont tény-
leg meggondolandó, hogy a vers második fele szinte
ugyanazt az emlékező férfit viszi színre, mint e tanul-
mány elemzett költeményének utolsó versszak, akinél a
szerelem jobb híján már ugyanúgy csupán szelíd, ham-
vadó szikra, hangulata pedig nem kevésbé melankolikus.
Ami a két szöveg között végezetül feltűnően hasonlóan
működik még, az a képiség, a látvány elsődlegessége,
amennyiben *A közéleti téke* is igaznak véljük azt, amit
Vaderna ír a *Levéltöredékről*: „olvasható egy olyan poétikai
kísérletként, mely az ént képként akarja elbeszélni, illetve
egy látványt akar átfordítani a lírai közlés nyelvére.”⁴⁵

Minden ilyen szemináriumon megfogalmazódik a kér-
dés, hogy a körülbelül harminc éves Berzsenyt valóban
foglalkoztathatta-e annak drámája, hogy lassanként már
nem fogják nagy barna kökényszemek tágitani pupilláit.
A kérdést jellemzően jobban implikálja az eredeti, szemé-

⁴⁴ Vö. „[A virágkor m]elly rövid s kedves! valamint az első / Éjjelünk,
mellyen szeretőnk ölében / Életünk legszebb örömébe égve / Kós-
tola szívünk.”

⁴⁵ SZILÁGYI, VADERNA, *i. m.*, 352.

lyesebb és keresetlenebb versváltozat, ahol nem éppen a „szellemi nemző” Erósról szól a történet az ő szemöldökével. Beszédesebb, ahogy Csetri ír a dilemmáról, miszerint a „hatalmas szerelmes” Berzsenyiről alig tudunk valamit, legfeljebb „sejtelmeink” lehetnek róla. Vallomásai lehetnek mítoszteremtők, lehetnek igazak, „de valószínű, hogy nem az az éterien vágyakozó szerelmes volt, amilyennek a dalai mutatják”.⁴⁶ Az ősz előbbiekben bemutatott értelmezése éppen nem egy „éter” szerelmest tételez – itt a szerelem nagyon is testi természetű. Csetri szerint Berzsenyi ideális szerelmes költő, szentimentális epedéssel, a német polgári dalköltészet gyengéd és eszményi érzéseivel.⁴⁷ Nos, szerintünk, legalábbis ennek a költeménynek az eredetijében, éppen annyira közköltészeti és reális, mint amennyire polgári és ideális. S ne feledjük mindehhez a főleg szempontunkból kihagyhatatlan, jól ismert és sokat idézett – harmincöt évesen éppen Kazinczynak írt – önreprezentációt sem: „Én egy korúim között legelső magyar tánczos voltam, lovat, embert, asztalt által ugrani nékem játék volt. Sopronyban magam tizenkét németeket megvertem és azokat a város’ tavába hánytam, és az én első szeretőm az én karjaim között elalélt.”⁴⁸ Itt aztán nyilván bele lehetne kapaszkodni az utolsó tagmondatba, s ennek kapcsán kiélezní a „hervadozás” versbéli helyi értékét, vagyis annak tragédiáját, hogy ez a vad dunántúli férfiú, ez a pesti finom literátorok között is csak cigányzenét hallgató szilaj magyar eztán már soha többé nem lesz olyan „kemény legény”. Ehelyett ráírá-

⁴⁶ CSETRI, *i. m.*, 113.

⁴⁷ *Uo.*

⁴⁸ Berzsenyi Kazinczynak, 1811. március 13., KAZINCZY Ferenc *levelezése*, VIII. kötet, 1961. sz., 393.

nyítanám a figyelmet a levélrészlet folytatására: „Én már mast formalis öreg vagyok”.⁴⁹

Szerintem

Bevallom, nehezen tudom úgy tanítani ezt a verset, hogy ne süssön rólam, mennyire rontottnak érzem a Kazinczy-féle változatot (nyilván a hallgatónak kellene ítélni). Azét a Kazinczyét, akit a szakemberek elnéző mosolyú bevett véleményével szemben egyáltalán nem tartok rossz költőnek, hanem korabeli (klasszicista) tehetségnek, de ez egy másik téma. Valamiféle fennkölt elvontság szellemében Kazinczy nem kívánhatott kevesebbet a halál nagy emblémájánál, amit beleolvasott a költeménybe, mert elvétette azokat a téteket, amelyek nem voltak ismerősek számára sem poétikailag, sem egzisztenciálisan. Valamiféle normatív stilisztikai választékosság jegyében számon kérte a somogyi dialektus (számára) szokatlan grammatikája mellett többek között a „szóismétléseket”, Berzsenyi pedig meghajolt, ezáltal egy dekoratívabb, megmunkáltabb szövegművet kaptunk, az intimitásában legbátrabb szövegmomentumok (kökényszem, hervadozás) kiiktatásával. Hatásvadász sarkítással: Kazinczy „rárontott” és „elrontotta” ezt a költeményt – bár meglehet, hogy olvasatommal én is „megrontom” azt (a végsőkéig kihasználva az egész témát körüllebegő füledt áthallásokat).

Mindenesetre úgy gondolom, sok szempontból produktív ez az értelmezés, hiszen kérdéseket, problémákat, konzekvenciákat ösztönöz. Például azt, hogy e műnél tekintetbe kell venni a szövegváltozatokat, még a közép-

⁴⁹ Uo.

iskolában is. Ennek kapcsán pedig osztályközösségtől függően fel lehet villantani a genetikus szövegkiadás fontos alapelvét, mely szerint nincsen felettes szövegváltozata egyetlen irodalmi műnek sem, hanem az tulajdonképpen mindig fellelhető változatainak összessége, amelyeket egyenrangúakként kell kezelni, transzformációik összjátékára figyelve.⁵⁰

Mindaz, ami a közoktatás irodalmi szöveggyűjteményeiben benne van egy-egy korszakot illetően, az csupán a jéghegy csúcsa. Ám miként Ady korai költészete nem érthető például az adott évek városi folklórjának, slágerreinek ismerete nélkül, úgy a kisebb századforduló világa sem érthető igazán a tömegkulturalitás legalább részleges órai felvillantása nélkül, mely jóval többször fontos kontextusa egy-egy ismert szövegnek vagy költészetnek – például a *János vitéz*nek, illetve Petőfi írásművészetének⁵¹ – mint azt gondolnánk. Vagyis a tanításba sokkal több „közköltészet” kellene, a kultúratudományos fordulat popkultúrát rehabilitáló attitűdjével összhangban.

Ugyanígy fájón hiányzik a hasonló olvasatok bátorsága a hivatalos oktatási elvárásrendből. Hiszen nemcsak meghatódni lehet az iskolában a költészettől, mondjuk a folyton folyvást visszatérő hazaszeretet jegyében, hanem

⁵⁰ Ennek legújabb magyar tudományos továbbgondolásáról és textológiai alkalmazásáról lásd *Berzsenyi Dániel Levelezése. Elektronikus Kritikai Kiadás*, szerk. DEBRECZENI Attila, s. a. r. FÓRIZS Gergely, 2017. <http://deba.unideb.hu/deba/berzsenyi/fogalmak.php> (2023.01.06.)

⁵¹ Vö. CSÖRSZ Rumen István, *Pönögei Kis Pál, avagy Petőfi és a közköltészet = Ki vagyok én? Nem mondom meg...: Tanulmányok Petőfiről*, szerk. SZILÁGYI Márton, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 2014, 203–226; BOGNÁR Péter, *A János vitéz közköltészeti forrásai: a hazugságmesék = Doromb. Közköltészeti tanulmányok 2.*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, reciti, Bp., 2013, 231–240.

például humort és derűt is lehet tőle tanulni, illetve beszélni az élet kamaszokat amúgy is mélyen érdeklő olyan alaptényezőiről, mint a testiség, erotika, szexualitás, amelyeket jellemzően csak nagyon óvatosan szoktunk érinteni,⁵² de amely dimenzió nélkül nemcsak Berzsenyi érthető kevésbé, hanem például Móricz Zsigmond egész életműve is. A komolykodó és prűd magyar oktatási rendszer, a tankönyvek tulajdonképpen ugyanazt csinálják az illető Berzsenyi-verssel, mint Kazinczy: elitizálják és patetizálják. Ám talán nem kell mindig leborulni egy-egy írásmű előtt, hanem inkább megtanítani, mi is az a „Hymen sorompója”, vagy hogy mit is jelent igazából a hosszú éveken át gondosan őrzött, s a házassággal egyszerre csak felnyíló „tulipános láda”. A közköltészetnek, a népi folklórnak is nagyon sokszor azon jár az esze, mint e versnek – mint az olvasónak. Ez pedig nem valamiféle deviancia vagy öncélú tabudöntögetés, hanem megértendő és kiismerendő antropológia. Többek között ez az (ön)ismeret az, a „Lányomnak mondom, menyem is értsel!” aposztrophé-szerkezete,⁵³ amivel közösen szembesülhetünk, ha *A közélet* telet előzményével együtt tanítjuk.

⁵² A nyelvi tabuizálás máig ható nyomai (még a „progresszívebb” kutatóknál is) az efféle megfogalmazások: „olykor *bizony* trágár szerelmi dalok”, „olykor *bizony* szökimondó versek”. VADERNA, *A költészet születése, i. m.*, 60, 61. (Kiemelés tőlem.) Weöres Sándor *Psyché*-ének többek között azért kellene a középiskolában fontosabb szerepet kapnia, mert ennek a dimenzióknak a feldolgozásában is zseniális.

⁵³ Vö. GELLÉNNÉ KÖRÖZSI Eszter, *Aposztrophé = Alakzatlexikon*, főszerk. SZATHMÁRI István, Tinta, Bp., 2008, 122.

EGY IDENTITÁSFELMUTATÓ
PROGRAMVERS
(SZÖVEG)IDENTITÁSÁRÓL
(KAZINCZY FERENC: *A' TANÍTVÁNY*)

Kazinczy Ferenc *A' Tanítvány* című költeményét már jó ideje az egyik legfontosabb önreprezentáló kulcsműveként jegyzi a szakirodalom, mely azon túl, hogy egy lírai/valós perszóna poétikai ágensként (avatott költőként) történő megszületéséről ad számot, költői jövő-képzetet is proklamál, programot hirdet. A különféle szövegváltozatainak virtuális egységében megjelenülő, azok együtteseként létező *A' Tanítvány* mint szövegidentitás hű marad szerzője nevéhez, alakulástörténetének ugyanis tizenhárom darab szövegváltozata van, vagyis a tizenhárom szövegforrás tizenhárom szövegállapot lenyomata. A mű alakulástörténetének kezdetét 1787 tava-sza jelenti, aztán 1809 (had)történelmi időszakában az első teljes kidolgozás is a Kazinczy-féle öncenzúra, vagyis a tűz martaléka lesz. A költemény második teljes változata 1819-ben készül el, majd Kazinczy 1820-ban apró eltérésekkel nagy valószínűséggel ezt is elküldi publikálásra Bécsbe, Igaz Sámuel költői zsebkönyvébe, az általa igencsak propagált (mert kazinczyánus) *Hébe*-be.¹ Később még lesz szó róla, hogy a vers végül Kisfaludy Károly új „ellen-almanachjában”, az 1822. évre szóló *Aurorában* jelenik meg 1821-ben. Az 1823-ban készült archiválási

¹ Az illető küldemény nem maradt fenn, csupán Igaz Sámuel verseket kérő, és azok megérkezését visszaigazoló levelei (KAZINCZY Ferenc, *Költemények II., Jegyzetek*, kiad. DEBRECZENI Attila, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2018, 441. (A továbbiakban hivatkozásként: DEBRECZENI 2018.)

tisztázat megint módosításokat tartalmaz, az 1827-ig készült újabb összeírásokban azonban lényegében az 1819-es kidolgozás szerepel. Az 1827 és 1830 közötti gyűjteményes kiadástervekben egy új verzió található, de ez is az *Aurora* közlésére megy vissza.²

A' Tanítvány korai versnek számít, melyet a szerző újra és újra középpontba helyez: az 1820-as évek végén kezletkezett kötettervekben, kiadásra szánt kéziratgyűjteményekben a vers az elsők között áll az élen, egyértelműen tekintélyes szerepben. A költemény ugyanakkor megjelenik Toldy Ferenc reprezentativitásában nem kevésbé ambiciózus *Kézikönyvé*ben is, az abban egyébként is kulcspozícióban álló széphalmi mester másodikként közölt mesterműveként.³ Kazinczy költeményeinek gyűjteményes kiadását szintén Toldy intézi, melynek közös munkálatai során – lényegében az ún. Pyrker-pör kirobban(t)ása miatt – eltávolodnak ugyan egymástól, Toldy 1831. januári listája mégis fontos dokumentum. Bizonyítja ugyanis, hogy elképzeléseik mindezek ellenére sem álltak messze egymástól: a fő kötetrészeken túl egyetértőleg gondolkodtak például *Az áldozó* című költemény és *A' Tanítvány* összetartozó verspárjáról is, kötetindító (zászlós) szövegekként.⁴ A végül 1836-ban Bajza Józseffel együtt kiadott *Kazinczy Ferencz' eredeti poétai munkái*

² Uo., 775–777.

³ TOLDY Ferenc, *Handbuch der ungrischen Poesie*, Zweiter Band, Pesth und Wien, 1828, 10. Kazinczy különös figyelmet fordít verseire a *Handbuch* ügyintézésé során. Vö. DEBRECZENI 2018, i. m., 776.

⁴ DEBRECZENI 2018, i. m., 127.

című kötetben *A' tanítvány* ezzel összhangban rögtön *Az áldozót* követi.⁵

Csetri Lajos alapos formatörténeti tanulmányában⁶ azt hangsúlyozza, hogy az úgynevezett *antikós óda* magyarországi megújításának egyik legfontosabb műve ez. Az ifjú Kazinczy érdeklődése a kortárs német poétika lehetőségei iránt, vagyis a korabeli *modern* líra iránt éppen az antikvitas teljesebb befogadását készítette elő. A klaszszicista szélsőségességgel „normatizált” szabályrendszer az európai líra-alakulások hatására folyamatosan transzformálódik, a (retorikai) *imitatio* helyett egyfajta neoklaszszicista *imaginatio* esztétikájának kibontakozását segítve elő. Mindezt Csetri 1969-es elemzése olyan távlatok alapján karakterizálja, mint „racionalizmus” és „szenzualizmus” szembenállása, illetve az udvariból (vö. barokk) fokozatosan városivá váló (polgári) kultúra „érzekibbé” válása.⁷

Az ódaköltészet új tendenciái az érzékeny anakreonizmus, illetve a fennköltebb pindaroszi hagyományok rekultivációja, valamint egyfajta „urbanitással járó életérzés, a művelt könnyedség vonatkozásában”, mely leginkább Horatiust idézi.⁸ Ez utóbbit legkoncentráltabban a Kazinczy által rajongásig szeretett göttingai Hainbund *Musenalmanach*jai árasztják. Ezek az elég nehezen tagolható nyugat-európai lírafolyamatok csaknem egyidőben érkeznek meg hozzánk, így Kazinczy képességeit is közel

⁵ *Kazinczy Ferencz' eredeti poétai munkái*, kiad. BAJZA [József] és SCHEDEL [Toldy Ferenc], Budán, A' Magyar Kir. Egyetem' betűivel, 1836, 6–7.

⁶ CSETRI Lajos, *Kazinczy „A tanítvány”-a*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1969/2–3, 258–265.

⁷ *Uo.*, 260.

⁸ *Uo.*

egyidejűleg provokálják, aki a deákosok gyakorlatától kezdve az idillek, anakreontikák poétikáján át az érzékeny óda- és elégiaköltészetig változatos lehetőségtérben találja tehát magát, s egyre nagyobb öntudattal próbálgatja, teszti a megismert új irányzatokat. *A' Tanítvány* nem tipikusan érzékeny, de nem is klasszicista óda, még ha tisztán mitológiai és antik irodalmi reminiszenciákból építkező első fele az utóbbi feltételezést is erősítené a hézsiadoszi felütéssel, illetve a horatiusi-pindaroszi mixtúrában megformálódó galamb- és méz-motívumokkal.⁹ A horatiusi játékoságra, ritmikai változatosságra, formai-tartalmi intertextualításra felettébb alkalmas, Kazinczy kedvenc német almanach-költőinél is kedvelt úgynevezett harmadik aszklepiadészi strófa ugyanis más karakterű, mely először itt tűnik fel a magyar irodalomban.¹⁰ A Horatiusnál elég ritkán használt forma ily divatszervezésévé válása nyilvánvalóvá teszi – mondja Csetri –, hogy az inkább „édeskésen lírai”, „szentimentálisabb” tartalmak kifejezésére alkalmasabb lehetett, mint az inkább szenvedélyes és retorikus szárnyalásra alkalmas alkaioiszi óda. Az ilyen formában megteremtett nyelv érzéki/performatív mozgalmasságának (hangzósságának, lüktetésének) teljesítőképesége pedig összeadódik a Kazinczy-költemény szavainak értelme/hermeneutikája által hordozott és felfokozott cselekményességgel, vagy éppen a jelzős szerkezetekben hordozott plaszticitással, így lesz a líraszöveg – korához képest – határozottan áradó és szem-

⁹ GERGYE László, *Kazinczy és a Múza* (A tanítvány című óda ürügyén), Irodalomtörténet, 1992/2, 349.

¹⁰ CSETRI, i. m., 261.

léletes.¹¹ A vers mint rendhagyó kommunikációs esemény üzenetét Kazinczynak – s erre később is nagyon büszke –, sikerült nyelvileg jól vizualizálnia, érzékileg is megjelenítenie. Nem véletlenül fogalmaz így egy, az adott versről szóló feljegyzésében: „Magamnak igen kedves, a’ képek’ gazdagsága s igazsága miatt.”¹²

A költő születésének, felavatásának és kibontakozásának tehát még a hangzás szintjén is kifejezett könnyed nyelvisége az antik mitológia és idillköltészet toposzaival dolgozik, mely folyamat lírai bemutatásáról bőszesen gondoskodik Kazinczy, hisz három szertartási mozzanatában is megjeleníti. A születés és felavatás egymást követő fázisai hangulatilag és időbelileg összefüggően jelennek meg, így a mozzanatok logikai összekapcsoltságának hiánya, a motívumok laza hálózata csak használ az újszerűen értelmezett ódai jellegnek, melyet a „tudálékos mitologizálás” hanyagolása is megerősít.¹³ Gergye Lászlónak a másik kötetkezdő, sőt ars poetica értékű szövegművel, *Az áldozó*val összeolvasott intratextuális elemzése éppen az ódaiság és a beavatottság súlypontjaival operál. Mint írja, míg *Az áldozó*ban az isteni segítő erővel történő bensőséges viszony kialakítása mindvégig vágyartikuláció, *A’ Tanítvány*ban az első versszak nyitó képe után magától értetődő realitássá válik a költő és a Múza fizikai-szellemi összetartozása. Ennek megfelelően oszlanak meg a szerepkörök is a két versben: *Az áldozó*ban a kontaktusteremtési kísérletek során egyértelműen a költő

¹¹ Csetri kiemeli még, hogy a mondatépítkezés is a barokk és a „racionálisztikus” klasszicizmus ódaírói gyakorlatának meghaladására utal, egyben visszatérést jelent Horatiushoz, akinél igen gyakori a strófák közötti soráthajlás. CSETRI, *i. m.*, 262.

¹² KAZINCZY Ferenc, *Az én verseim*, Kézirat, MTAK K 642, 104.

¹³ CSETRI, *i. m.*, 263.

képviseli az aktív oldalt, *A' Tanítvány*ban viszont a lírai én csak passzív alany a Múzsák tevékeny vezérlete mellett.¹⁴ Ez utóbbiban tehát éppen az elhivatottság, a kiválasztottság, a transzcendens genealógia biztos tudata jelenti a gondolati kiindulópontot a vágyvezérelt, imaszerű esdek-léssel szemben. Ami ugyanakkor leginkább közös, az a földi és földöntúli szféra átjárhatóságának tematizálása, illetve az avatott, Múzsák és Gráciák által felszentelt költő médium szerepének hangoztatása.¹⁵

A negyedik strófa mindkét elemzőnél kitüntetett fordulópont. Az első átfogó szerkezeti egységben a költővé válás eseményrajzára összpontosul a figyelem, itt viszont a már felcseperedett poéta önálló tevékenysége kerül az ábrázolás előterébe.¹⁶ Itt történik meg az intim és a nagy közösségi kötelezettségvállalás lírai inskripciója a *szerelmi* és a *hazafias* költészet kibontakoztatásának jegyében. A programadásnak ez a belső szerkezeti- és regisztertörése azonban kompozicionálisan megy végbe, nem veszélyezteti a szövegmű „eudaimonisztikus-epikureista-árkádikus” (vagyis a szelíd boldogság elvét hirdető) hangulatának lényegét, melyet a zárlat aztán még hatékonyabban táplál. A költemény első fele hangsúlyosan allegorizáló jellegű, amely egy ponton vallomásköltészetté válik tehát, a költészet komolyságáról és a nemzet ügyeivel való szoros összefüggéséről kezd szólni, valamint tanúságtétellé „Kazinczynak a szerelmet irodalmiasító, s a szerelemből irodalmi ihletforrást merítő életszakaszáról”.¹⁷ Szakirodalmi konszenzus, hogy a költemény legfőbb történeti mintáit elsősorban a német líra allego-

¹⁴ GERGYE, *i. m.*, 348.

¹⁵ *Uo.*, 345.

¹⁶ *Uo.*, 349; CSETRI, *i. m.*, 263.

¹⁷ *Uo.*, 264.

rizáló, anakreontizáló, horatiusi ódavonsulatából, illetve Gessner éppen ezekben az években fordított idilljeiből meríthette.¹⁸ Mint Csetri összegez, így töri át a klasszicista óda merev műfaji határait a klasszikus ódatípusok és formák közül az, amely leginkább képes hordozni az ilyenféle eudaimonisztikus és epikureus életfelfogást, és ezáltal a korabeli viszonyokhoz mérten modern törekvéssel lesz képes igazán klasszikussá válni ez az óda, „mert így fogja a horatiusi életigenlést éppúgy kifejezhetni, mint a nagy római világfíságát és urbánus könnyedségét”.¹⁹

Az áldozó és *A' Tanítvány* ugyanarról a gondolati tőről fakad. A kötetek élére állított, mottónak és ars poeticának szánt *Az áldozó*-ban Kazinczy a személytelen előadásmód rejtőzködő álarcában nyilvánít véleményt a poéta mindenkori vágyaival kapcsolatban, *A' Tanítvány* viszont már leplezetlenül szubjektív módon, egyes szám első személyben vall az ifjú poéta költészet iránti elkötelezettségéről, költői terveiről. *Az áldozó* entuziasztikus, patetikus jellegét *A' Tanítvány*-ban eudaimonisztikus-epikureus hangulat váltja tehát fel. Ezzel az ellenpontoszó szerkesztéssel – mondja Gergye – Kazinczy egyazon jelenség különböző oldalainak, a költészet általános értelemben vett fontosságának, illetve mint élethivatás proklamációjának, személyes életcél vállalásának kinyilatkoztatására törekszik, a „modern óda” típusváltozataiban rejlő művészi

¹⁸ Uo. Vö. még: „Ha *Az áldozó* főként Wieland gondolati vonzásterében született meg, akkor *A tanítvány* esetében elsősorban Gessner és Höltz jöhet ihletforrásként számításba.” GERGYE, i. m., 353.

¹⁹ CSETRI, i. m., 264. Ezek a megállapítások líratörténetileg utalnak arra a Kazinczyt illető jóval tágasabb, elsősorban eszméletörténeti kontextusra, amelyről bővebben igyekeztem máshol írni. Vö. BOD-ROGI Ferenc Máté, *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve. Egy önreprezentáció diszkurzív háttere*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012.

lehetőségeket próbálván kiaknázni, eredményesen.²⁰ Mindkét mű Kazinczy fiatalkori költészete legfontosabb darabjának látszik, fontos támpontot nyújtva a későbbi időszakok költői törekvéseinek megértéséhez is.²¹

Mint Debreczeni Attila kifejti, Kazinczy költői gyakorlatában a csoportképzés sajátos mechanizmusai érvényesülnek. Ihlete szövegek által inspirált, azok műformáján átszűrt „formaihlet”, vagyis legtöbb költeménye olvasmányélményekből feltérképezett alakzatok inspirációjára készült produktív átirat, parafrázis, az imitatio-elv egy magasabb szintjeként.²² Kazinczy mint a „kötött ihletek költője” verseinek egy olyasféle referencialitásával számol, melynek tökéletes megértéséhez többletinformáció, speciális tudás, előzetes beavatás szükséges, ennek pedig csak a kiválasztott kevesek lehetnek birtokában. A teljes megértést lehetővé tevő információhoz való hozzáférés szempontjából eltérő csoportokba sorolódnak a lehetséges olvasók, de még az olykor konkrét címzettek is belső és külső körökbe tartoznak, leginkább a szerzővel való kapcsolatuk szorossága alapján. Ez Kazinczy frakciókra, „Mi-Ők” relációkra építő markáns és permanens csoport(identitás)képző módszere, mely tehát mindig erőteljes hasításokban alapozódik meg, értők és nemértők szembeállításával.²³ Debreczeni figyelmeztet, hogy Kazinczy versei általában is tele vannak különféle, néha

²⁰ GERGYE, *i. m.*, 353.

²¹ *Uo.*, 354.

²² DEBRECZENI Attila, *Kazinczy, az alkalmi költő = Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írőcsoportosulások*, szerk. BIRÓ Annamária, BOKA László, Partium Kiadó – reciti, Nagyvárad – Budapest, 2014a, 99. Az imitatio-elv fokozatairól bővebben: TÓTH Orsolya, *A mulandó és a múlhatatlan: Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjainak diszkurzív határai*, Ráció, Bp., 2009, 31–38.

²³ DEBRECZENI 2014a, *i. m.*, 102.

egészen rejtett utalásokkal; a versekhez nagyon gyakran jegyzetek járulnak, a levelekben magyarázatok özöne veszi körül e szövegeket, s a címzettekkel való képzeletbeli összekacsintás megképezi azt a bennfentességet, amely alapján a befogadók differenciálódnak, gyakran már mielőtt találkozhattak volna az adott szöveggel. A költemények jegyzeteiből és a levelekben található magyarázatok metatextusaiból jól látszik, hogy nagyon erőteljesen jelen van egy sajátos referencialitás a versszövegekben, amely szándékoltan korlátozott és „moderált”, vagyis csupán adott mértékben lehet elérhető az olvasók, illetve azok különböző koalíciói számára.

Mint Debreczeni fogalmaz, egyfajta *hermetikus referencialitásról* beszélhetünk tehát, amely tudatosan csoportképző funkciójú, s amelynek az ifjú Kazinczynál alapvető fontosságú szabadkőműves hermetizmus jelenti a mintázatát, ahol nem kétséges, hogy egy adott leírás mindig rejtett értelmű, hogy a szavaknak kötött jelentése van. Ám mivel ezek a jelentések a rítust, a titkos szótárt, a szubkulturális jelképeket nem ismerők előtt rejtve maradnak, maga az allegorikus értelmezés is nehézségekbe ütközik.²⁴ A szabadkőművesség hermetizmusával elsajátított

²⁴ DEBRECZENI Attila, *Kazinczy Daimoniájának hermetizmusa* = „*Szűrt a babok közt*” *Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára*, szerk. BÉNYEI Péter, GÖNCZY Monika, S. VARGA Pál, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2014b, 97. Mint Debreczeni írja, a késő korok olvasója hatványozottan érzi mindezt, aki az *ultima manus* elve alapján valamelyik kései szövegváltozatot kapja a kezébe, s ezért nehezen találja a kulcsot az értelmezéshez. Kazinczy költeményeinek friss kritikái kiadásában ezért is változtat az eddigi közlési elveken, s elsősorban a keletkezés időszakának szövegváltozatait helyezi előtérbe, s ahol csak lehet, közli ezekkel együtt a levelekben található kísérszövegeket, egyéb peritextusokat is, melyek által Kazinczy

tudásrend és társadalomkép a megvilágosodottak, a megvilágosíthatóak és a világosság befogadására eleve képtelenek hármasságára épül már a pályakezdő Kazinczy gondolkodásában is a „megértés–meg-nem-értés” kettőssége mentén, ami valójában a szövegekbe rejtett tudáshoz való hozzáférést, annak birtoklását hierarchizálja. S minthogy e tudás legfőbb letéteményese és „regulátora” ő maga, a megértés fokozatai a hozzá való távolságot is kimérik.²⁵ Ennek szellemében visszhangozza már a *Magyar Museum* korszakában is, hogy „Tanuljon-meg érteni, a’ ki érteni akar[!]”²⁶, s mondja ugyanezt negyven évvel később: „a’ Múzák’ országában mindnyájan Cosmopoliták vagyunk. Akarva nem szólunk világosabban”²⁷ A „poézis fentebb neme” ezért megközelíthetetlen a közember számára a megvilágosodás-séma alapján elgondolt triadikus ízléselfogásában,²⁸ s ezért oszthatja fel a világot már a közéleti-költői öntudat első éveiben is ízléstelen, vad „Bacchánsokra”, és ízléses, buzgó „Proselytakra”.²⁹

A kultúra nyelvváltozatok által megképzett terrénmaira hermetikus komplexumként, hermoszisztémaként

verseinek hermetikus referencialitása hozzáférhetőbbé válhat. Vö. DEBRECZENI 2014a, *i. m.*, 103, 20. jegyzet.

²⁵ DEBRECZENI 2014b, *i. m.*, 103. Vö. „Kazinczy versei esetében éppen a tudatosan megképzett referencialitás a művek egyik konstitutív tényezője: paradox módon saját maga állít akadályokat azok mindeki számára való érthetősége elé.” *Uo.*

²⁶ *Első folyóirataink: Magyar Museum*, II., kiad. DEBRECZENI Attila, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2004, 98.

²⁷ *Kazinczy’ Antikritikája*, Tudományos Gyűjtemény, 1819/IV, 124.

²⁸ Erről bővebben, Debreczeni Attila nyomán: BODROGI 2012, *i. m.*, 259.

²⁹ DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Universitas, Bp., 2009, 287.

tekintő, zárt csoportidentitások kölcsönhatásait feltételező (nyelv)elméletekben többször feltűnik interpretatív-illusztratív párhuzamként az őskeresztények ellennyelve és ellenkultúrája, mellyel a szabadkőműves hagyomány is egyértelműen kapcsolatba hozható.³⁰ A vallási örökség direktebb, indirektebb áthallásainak egyértelmű jelenléte már-már evidens módon hozza játékba a Kazinczytól műveltségszerkezetileg sem idegen bibliai hermeneutikát, s annak *quadriga*-tradícióját, mely a lehetséges szövegértelmezés négyféle módját különbözteti meg.³¹ A történetileg leggyakrabban használt különbséget ugyanakkor a betű szerinti literális és a rejtett spirituális értelem szétválasztása jelenti itt, a hangsúly pedig egyértelműen az allegória-alakzatán nyugvó utóbbi komponensre esik, melyben tehát egy második, titokzatos (vö. *műszférion*) mondanivaló tárul fel a szó szerinti „mögött”, metaforikusan átvitelű értelemegységként. Az *anagógé*ban kicsúcsosodó spirituális nyelvezet a retorikában olyan helyettesítésen (*immutatio*) alapuló gondolatalakzat, többértelmű célzás, mely elsősorban a bibliai képek és misztériumok rejtvényyszerű megjelenítése. A közlemény „homályossá”, enigmatikussá válik általa, amelyet csak a beavatottak, az utalásokat megfejtő

³⁰ Erről jóval bővebben: BODROGI 2012, *i. m.*, 261–270.

³¹ A *literális*, betű szerinti jelentés a történelem síkjára figyelve a történelmi értelmet hivatott tisztázni; az *allegorikus* jelentés egy mindenkor feltételezett (nem feltétlenül isteni) többletjelentés rejtvényyszerű kibontását jelöli; a *morális* vagy *tropológikus* jelentés cselekedtet (útmutatást ad a gyakorlati viselkedéshez); az *anagógia* a túlvilági igazságok vallási nyelvére törekszik lefordítani a befogadottakat (mely a kinyilatkoztatás mennyei titkaihoz emel fel). Vö. többek között: TÓKÉS István, *A bibliai hermeneutika története*, Kolozsvári Református Egyházkerület, Kolozsvár, 1985.

olvasók érthetnek meg.³² Az anagógé a közvetlen megnyilvánulás mögött létező, nem közvetlen lényegét teszi tehát érzékelhető nyommá a valóságosan megjelenő dolgokban, vagyis a jelenségek végső értelmét keresi, radikális változataiban abból a meggyőződésből kiindulva, hogy a világon semmi sem önmagáért való, ilyenképpen pedig szó szerinti értelmezés nem is igen lehetséges, hisz minden isteni jel és utalás.³³ Az istenséget anagogikusan magában hordozó kazinczyánus poéta ilyeséle „jelgenerátor”, ideális olvasója pedig, miként egy pap, avatott „jelinterpretátor”.³⁴

A korabeli európai lírakultúra trendjeit tudatosan és kiemelkedő tehetséggel kontamináló Kazinczy A' *Tanítvány*ban a szirtpatak motívumát avatja egyik kulcselemmé az allegorézisben, hiszen – mint Gergye kifejti – a költői hivatás gyakorlásával közvetlen összefüggést mutató szövegnyitó szirtpatak-kép keretszerűen visszatér a műben. E patak előbb a Múza szülte poéta világrajövetelének színtere, majd a komponáló költőt segítő rejtjeles égi üzenet metaforája, amelyet a felserdült isteni gyermek már gond nélkül át tud fordítani a „szent jelenések” átvitt nyelvére.³⁵ A verszárlat árkádiai jelenete pedig olvasható a

³²Vö. ROZGONYINÉ MOLNÁR Emma, *Anagógé = Alakzatlexikon*, főszerk. SZATHMÁRY István, Tinta, Bp., 2008, 92–95.

³³Sőt, maga a természet is könyv, amelyet bibliaszerűen olvasni kell tudni, hogy ne „tükör által homályosan”, hanem „színről színre” láthassunk. Vö. LABÁDI Gergely, *A természet könyvét olvasni. A megértés metaforái a 18–19. század fordulóján*, Korall, 43(2011), 82–105.

³⁴Debreczeni egyik tanulmánya taglalja, hogy ez a téma mennyire összetetté tud válni Kazinczynál. A titok feltárása ugyanis nála nem feltétlenül tudás, hanem érzék-jellegű belső hangként (*Kalauzként*) adódik, mely közvetít a „felsőbb és alsóbb világok” között. Bővebben: DEBRECZENI 2014b, i. m., 1001–102.

³⁵GERGYE, i. m., 349.

tökéletes szépség kifejezésének vágyától sarkallt költészet metalepsziseként is: „ahogy a szerelmes ifjúnak meg kell elégednie a pajkos kedvestől olykor-olykor elcsent csókkal, úgy űz tréfát a Múza gyermekével is a szavak hálója előtt gyakran elillanó gondolat.”³⁶

A hermetika, a spirituális jelentés szintje *A' Tanítvány*-ban látszólag csekély, a kritikai kiadásnak nem is volt sok dolga itt a művelődési és tárgyi szövegmagyarázatokkal.³⁷ Az allegória kifutása programszerűen deklaratív, bár itt is határozottan szövegközi minőségű. A reprezentatív antik hagyományok képviselői (Hésziodosz, Pindaros, Horatius) ott vannak tehát a transztextuális szövevényben, mely egyúttal gazdagon cselekményesített annak inkoherenciája ellenére is, amely ráadásul tudatos logikai szaggatottságot jelent. A versbéli képsorozat stílári közega sokkal inkább a felújított klasszicizmus „édes” *suavitasát*, mintsem a barokkos óda „komor” *asperitasát* idézi, vagyis a szövegidentitás 18. századi életszakaszában egyértelműen a *modern* minősítésével illethető. Ez az úgynevezett *enthousiasme doux* (édes fenséges) költői diszkurzivitásának,³⁸ illetve a Gessner-fordításoknak a *Magyar Musemos*, *Orpheusos* korszaka, az első komolyabb sikerek és egy nyilvános identitás kialakulásának időszaka, mely a divatos Fichtenbach Kálmán, Bózsai Aladár, Széphalmy Vince álnevek (látszólagos) tarkasága ellenére is Orpheus maszkjában egyesül nem sokkal később. Ám azzal együtt, hogy a verseskötetek terveiben ez a költemény mindig „zászlós” vezérszöveg, az is látható, hogy változó az a történeti szövegter, amely körbeveszi egy-egy változatát 1787-től 1836-ig, a Toldy–Bajza-féle kötetkiadásig.

³⁶ *Uo.*, 351.

³⁷ Vö. DEBRECZENI 2018, *i. m.*, 777.

³⁸ DEBRECZENI 2009, *i. m.*, 305.

A költemény nyomtatva először az *Aurorában* jelenik meg, nem ellentmondásmentesen. Kazinczy Igaz Sámuel (és bécsi almanachját, a Hébét) preferálja – mint már szó volt róla, a költeményt eredetileg minden jel szerint neki is küldi el –, aki konkrétan is mestereként tekint rá, nem csupán retorikailag, mint a rivális Kisfaludy Károly.³⁹ Ugyanakkor Kisfaludy pesti zsebkönyvét övezi nagyobb várakozás, ő számít már ekkor is nagyobb névnek, s ezt gyaníthatóan Kazinczy is jól tudja. Bizonyíthatatlan, de talán éppen ezért köt ki végül mégis az 1822. évre szóló első *Aurora* 36. lapján éppen ez a Kazinczy-vers,⁴⁰ egy igen érdekes, beszédes szövegtérben.

A költeményt Kisfaludy Sándor Dobozy-regéje előzi meg a „magyar Előidőből”, illetve közvetlenül előtte Szemere Pál *Echo* című érzékeny dala olvasható. Utána Szentmiklóssy Alajos hexameteres aforizmája, majd egy újabb érzékeny dal, illetve Kisfaludy Károly orientális drámája következik. Kisfaludy Sándor szövege már a romantika felé mutató műtfeldolgozás, olyasféle nemzetközösségi kontextussal, amelyet Kazinczy is viszonyítási pontként vall magáénak *A’ Tanítványban*, és két másik, egyrészt éppen az 1822-es, másrészt a következő, 1823-as *Aurorában* megjelenő versével (*A’ szabad Erdély; Tisztyulás’ innepe*) alá is támaszt. Ám ha végigtekintünk verstermésén és gondolkodásának rekonstruálható „fejlődésén”, azért látható, hogy a közéleti versek ezen vonulata nem válik releváns szövegcsoporttá költészetében, sőt egyre áttételesebb az illető távlatához való viszonya az amúgy is a kezdet

³⁹ Kazinczy és Kisfaludy Károly ellentmondásos kapcsolatáról legutóbb: BODROGI Ferenc Máté, *Az Aurora-kör témájának forráskritikai lehetőségeihez*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2017/2, 181–189.

⁴⁰ *A’ Tanítvány* lehetséges útjáról az *Aurorába*: DEBRECZENI 2018, i. m., 776.

kezdetétől elitizált (s a szakirodalomban leginkább neoklasszicistának, neohumanisztikusnak mondott) esztétikai radikalizmusa jegyében.⁴¹ Kisfaludy Sándor mint szépirodalmi szerző mindazonáltal a szövegidentitás 1821-es jelenében nem szövetséges. Szemere Pál viszont szövetséges – sőt, a vallásos áthallásokat kiemelendő: szektatag –, költeménye pedig a kazinczyánus *Hébe* világát idézi. Szentmiklóssy kétsorosa szintén ilyesféle, ugyanakkor tudható, hogy ekkor ő sem szövetséges; éppen *A' Tanítvány* nem tetszik ugyanis neki, amit 1819-ben vakmerően közöl is Kazinczyval.⁴² Kisfaludy Károly – akivel a látszólag igen erős baráti viszony tehát meglehetősen áttételes már ekkor – *Nelzor és Amida* című „Keleti regije” pedig szintén romantikus fejleménynek, kísérleti, modern szövegnek ítéltető. A kezdetben innovatív és progresszív Kazinczy-vers ebben a sokatmondóan vegyes szövegtérben, bő harminc év után láthatóan már meghaladott, zárványszerű szépirodalmi szövegszerveződésnek tekinthető, hívekkel és riválisokkal körülvéve, már ha csak ennek a hat publikációnak a mátrixában is

⁴¹ Sőt, egy idő után az *Aurora* „nemzetieskedése” egyenesen ellenérzéseket vált ki belőle. (Erről legutóbb: BODROGI 2017, *i. m.*, 186–187.) Az illető távlatot az *Orpheus* programjába szintén bedolgozza, de az (is) kitöltetlen marad: „Harmadik tárgyam a' MAGYAR TÖRTÉNETEK. E' nevezet alatt nem magát a' Historiát értem, hanem mind azt, valami a' Nemzetnek történeteit, characterét, gazdagságát, Culturáját illeti, 's magunkat magunkkal esmértethet.” *Bé-vezetés = Első folyóirataink: Orpheus*, kiad. DEBRECZENI Attila, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001.

⁴² KAZINCZY Ferenc *levelezése*, XXIV. kötet, 6099. sz., 244. *A' Tanítvány* első, töredékes fogalmazványa után az újradolgozást a következőkkel vezeti be Kazinczy: „Ezt újra dolgozám később, 's kiadtam a' Kisfaludi Károly Aurorájában. Szent-Miklósy a' dalt nem javallá, igen Szemere.” Idézi: DEBRECZENI 2018, *i. m.*, 59.

szemléljük. Akár jelképesnek is mondható, hogy éppen annak a fontos orgánumnak az első számában jelenik meg ez a 18. század végén már készen álló programadó én-költemény, amelynek „köre” aztán éppen ezeket a verseket, ezeket a szerzőket váltja le a maga 19. századi sajtójaira.

A szöveget Toldy Ferenc mindazonáltal beválogatja *Handbuch der ungrischen Poesie* című 1828-as, reprezentatív, nagyszabású kézikönyvébe, melyben a Mester második költeményeként olvasható a mű. Ám azt már nem *Az áldozó* testvérszövege előzi meg, hanem a *Keresztes Bálint a szent földön* című „Ómagyar dal”, a „művészi archaizálás” verse, mely a modern érzékenységgel átítatott archaikus nyelvhasználat iránti érdeklődést tanúsítja.⁴³ Ennyiben logikus, miért válik a romantikus lírát ünneplő Toldynál – már jócskán a 19. század első felében – kanonikus felütéssé ez a szakirodalmi recepciótól azért olyannyira utólag sem felkarolt alkotás. *A’ Tanítvány* 1833-ban megjelenik Szemere Pál lapjában, a *Muzáron*ban is, a nem mindennapi fogásairól híres szerkesztő által sajátos prózaformába tördelve, a 320. lapon található *Általtétel* nevezetű rovat kezdetén, *A’ Hit’ szava* inkább moralizáló, illetve *A’ nagy napon* inkább hazafias szövegeinek tarka szomszéd-ságában. Ezt követően, 1836-ban aztán a Bajza és Toldy által gondozott kultikus-muzeális posztumusz verseskötetben régi szövegterét kapja vissza, újra „helyére” kerül, közvetlenül *Az áldozó* mögé, ám egyúttal szépen el is tűnik a szem elől, egészen Csetri, még inkább Gergye 20. század végi (újra)felfedezéséig.

Gergye Lászlónak igaza lehet, hogy *A’ Tanítvány* szövegidentitását illető, egymást követő átdolgozások csak a

⁴³ DEBRECZENI 2018, i. m., 215.

költemény első három strófájában idéztek elő lényegi változásokat, ettől eltekintve azonban az eltérések az értelmezés szempontjából elhanyagolható jelentőségűek.⁴⁴ Az allegorézis ebben a líraszövegben sem adja teljesen könnyen magát,⁴⁵ de nem is hermetizál, sőt programatikusan kinyílik, hagyomány-koordinációjában erős, plasztikusságában pedig műves nyelvi és szerkezeti medialitásban. Az „anagógé” e versben urbánus és üde könnyedséggel nyílik fel, s adja tudtul a költői arculat ígéreteit, az utólag azért csak félig-meddig beteljesített közösségi szerepvállalást, miközben a versben benne van egy másik, kevésbé metasztintű anagógikus folyamat is, mégpedig annak lírai elbeszélése, hogy a főhőst miként avatta be az istenség az égi titkok poétikájába, kivételessé téve őt.

Hogy mi minden történt ezzel a szövegidentitással már negyven év alatt is, remélhetőleg sikerült kissé megvilágítani. S hogy mennyire nem történik vele mostanában semmi, az műelemző szemináriumok zavart keltő, már-már keserű tapasztalata: sokszor belefulladunk ilyenkor a „szirtpatakba”, sokszor elillan ilyenkor előlünk az értelem, mint a frissen avatott poéta elől a „pajkos kedves”; az anagógé-szerű hermetizmus csúcsra jár. A *szövegidentitás* Debreczeni Attila-féle fogalmának felhajtóereje ugyanakkor talán tud még meglepetéseket okozni, mint olyan „forgalmi csomópont”, amely mindig más és más befogadói, inter- és intratextuális szituativitást jelent a mindenkori irodalomtörténeti szövevényben. *A’ Tanítvány* koncept-verse, melyet az elsők között lehet Magyarországon mai értelemben vett eredeti szépirodalomnak

⁴⁴ GERGYE, *i. m.*, 346.

⁴⁵ Hésziodosszal, Pindarossal, Horatiusszal, Anakreónnal, Gessnerrel, múzákkel és gráciákkal beszélgetni kell tudni, vagyis műveletleneknek és ízlésteleneknek el a kezékkell..

nevezni,⁴⁶ mint „folytonosság” és „fordulat”, mint egy epochális jelentőségű magyar író lírai önképe ott áll az időben, egy mindenkori éppen aktuális szövegtérben, egy mindig éppen aktuális szöveghordozón, műalkotásként és (szöveg)identitásként is – nem lenne szerencsés unalmas rébuszairól lemondani.

⁴⁶ Vö. BORBÉLY Szilárd, *Árkádiában. Történetek az irodalom történetéből*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 2006, 29–31.

A PRÓZAELEMZÉS ÖRÖKZÖLD
SZEMPONTJAI RÓL
(SZERB ANTAL: *A PENDRAGON LEGENDA*)

Vannak olyan elemzési szempontok, amelyek jótányt sem veszítenek jelentőségükből és alapvető érvényükből az idők során. Ilyen fundamentális interpretatív távlat az intertextuális olvasás (konkordancia-kutatásként a kritikai kiadásokban például már jóval a francia intertextualitás-elméletek magyarországi berobbanása előtt), illetve a szöveg fikcionalitására figyelő analízis. A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében készül egy prózaelméleti egyetemi jegyzet, a helyi intézeti tankönyvcsalád (a Debreceni Irodalom- és Kultúratudományi Tankönyvek sorozat) részeként. A most következő anyag ebből a leendő prózapoeitika felsőoktatási segédletből mutat be ízelítő gyanánt két kisebb szerkesztett részletet, melyek nem a teoretikus szintetizálást, hanem a gyakorlatorientáltabb, konkrétabb szövegelemzést reprezentálják. A professzionálisra törekvő, ugyanakkor beavatkozó jellegű, irányzatosan didaktikus értelmező olvasás kontextusa tehát adott, a kérdezőhorizont szakmai aspektusai pedig a fentebb „örökzöldnek” minősített, vagyis bátran klasszikusnak tartható távlatok tehát: a *szövegköziség* (pontosabban Gérard Genette modellje), illetve az úgynevezett *fikcionális triád* reláció-analízise (pontosabban Wolfgang Iser modellje). Vagyis azok az elméletek, amelyek már legalább huszonöt esztendeje szerves részei a hazai irodalomtudománynak – nyomokban, optimális esetben kellően transzformált módon a közoktatásban is –, nem estek áldozatául semmiféle trendfordulónak, s a mai napig alapvető ér-

vénnyel befolyásolják a mindenkori szövegelemző kérdés-kultúráját, kritikai magatartását. Az elemzés tárgyát jelentő prózaszöveg pedig nem kevésbé „örökzöld”: Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regénye. Az illető mű nem csupán azért hálás választás, mert (ahogy Roland Barthes mondaná) pazar intertextuális „visszhangkamra”, hanem mert a szépirodalmi fikcionalitás működésmódjának megvilágító erejű mintapéldájaként is fölfogható.

Gérard Genette tett a legtöbbet azért, hogy az intertextualitás fogalmából a lehető leghasználhatóbb, ugyanakkor világos feltételek között működő eszközkészletet váljon. Javaslatot tett a *transztextualitás* fogalmának bevezetésére, amely vonatkoztatható valamennyi, az adott textust „transzcendáló” (kiterjesztő, meghaladó) textuális jelenségre. Genette-nél transztextuális minden olyan működésmód, amely a szöveget nyílt vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel, az intertextualitás fogalmát pedig fenntartja az egyik szövegnek a másik szövegben való effektív jelenléte számára. *Paratextualitás*-nak nevezi azt a kapcsolatot, amelyet a szöveg a maga közvetlen szöveges környezetével tart fenn (cím, alcím, elő- és utószó, jegyzetek). *Metatextualitás* a neve a szövegre vonatkozó kritikai-minősítő jellegű, azt valamiféleképpen kommentáló kapcsolatnak. *Hypertextualitás*-sal jelöli az egyik szöveg, az összesség (*hypotextus*) átalakításával vagy utánzásával létrehozott új szöveget, s végül *architextualitás*-nak mondja azokat a rendszerszerű viszonyokat, amelyek a szöveget kimondatlanul valamilyen műfaji kategóriához fűzik. Ez az újonnan felépített apparátus a maga világosságát és alkalmazhatóságát azon az áron teremti meg,

hogy az eredeti fogalom érvényességi körét redukálja, míg kezdetben az intertextualitás – legfőképp Franciaországban – egy átfogó jelenség néven nevezése, az irodalom legfőbb, egyetemes aspektusa, az „irodalom irodalmisága” maga, méghozzá a kultúra *szupertextusában*.¹ Ezek az utóbb szóba hozott koncepciók az intertextualitást totális, generikus fogalomnak tekintik tehát, filozófiai és ideológiakritikai alapokon érvelnek, konkrét szövegelemzésekre kevésbé koncentrálnak.² Ehhez képest lesz jóval instrumentálisabb és praktikusabban konkrétabb Genette rendszere.³

Szerb Antal 1934-es regényének nem csupán a felütése kezdődik egy konkrét Byron-idézzel, hanem már címe is egy architextuális lehetőséget, a legenda műfaji kódját ajánlja fel, aminek rögtön van némi önreflexív, (ön)kommentárszerű metatextuális jellege is, amennyiben a legenda azt jelenti: ’olvasandó’.⁴ A szerző maga a könyv születése közben kalandregényként, „filológiai detektívregényként” beszél róla, máskor „émelyítő giccsként” hozza szóba, félig-meddig ironikusan.⁵ Az okkult-

¹ Vö. Julia KRISTEVA, *A szövegstrukturálás problémája*, ford. KOVÁCS Tímea, Helikon, 1996/1-2, 14–22.

² BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TÓKEI Éva, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*, Bölcsész Konzorcium, Bp., 2006, 132. <https://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf> (2023.01.06.)

³ Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 1996/1-2, 82–90.

⁴ Vö. WIRÁGH András, *A kedvező megvilágítás „hermenentikája”. Észrevételek A Pendragon legenda olvasandóságáról*, Iskolakultúra, 2011/4-5, 120.

⁵ HAVASRÉTI József, *Ponyvaregény és kulturális exkluzivitás. Szerb Antal: A Pendragon legenda, 1934*, Literatura, 2011/2, 142; WIRÁGH, i. m., 120.

hermetikus rózsakeresztes hagyomány, illetve a ponyva-irodalom zsánerelemei egyértelműen azonosítható architektuális mintázatot adnak a regénynek. A kortárs kritika André Gide, Aldous Huxley, Chesterton, Huysmans konkrét, vagy éppen Virginia Woolf áttételesebb hatását emeli ki,⁶ de benne van a szövegben egyebek mellett Freud álomfejtése, sőt az egész korabeli pszichoanalitikus diskurzus is, miként saját intratextusok – különösen a *Hétköznapi és csodák*, illetve a *Rózsakeresztesek* című esszé –, hogy a különféle apróbb, Sherlock Holmes- vagy éppen Shakespeare-utalásokról ne is beszéljünk. Mint Havasréti József megállapítja, *A Pendragon legenda* két meghatározó kulturális kontextusban helyezkedik el: az egyik a populáris zsánerek terepe, a másik pedig a kulturális exkluzivitás összefüggésrendszere. Az első tükrében a mű a detektívregény, a rémregény, a kísértethistória, a kalandregény, a gengszterregény, a lovagregény mixtúrájának tartható. Ennek elemei olyan technikák, motívumok játékba hozásában érhetők jól tetten a regényben, mint például a látszat (*szimuláció*), a szerepcsere, a megtévesztés (*delúzió*) vagy az álcázás (*kamuflázs*). A második térre leginkább a kultúrtörténeti esszé írott,⁷ illetve az egyetemi vagy konferencia-előadás inkább élőszóbeli beépített kódjait jelenti. A szövegben tehát a lektűr keveredik az intellektuális elitirodalom jellemzőivel, leginkább a *midcult* (a magaskultúra tartalmainak populáris formában történő feldolgozása, átadása) és az *infotainment* (a szórakoztató, de igényes információátadás, felvilágosítás) kortárs jelenségeire hasonlítva. Szerb ugyanakkor tehát nem csupán a populáris regiszter mintáit követi a regény megí-

⁶ HAVASRÉTI, *i. m.*, 143.

⁷ *Uo.*

rása során, hanem teret enged a társadalmi, irodalmi, kulturális elitizmusnak is. *A Pendragon legendában* a kulturális-társadalmi exkluzivitás egyik meghatározó megtestesítője tehát az ezoterikus (csak a beavatottak számára elérhető) hagyomány. E vonulat jelentőségét alátámaszthatja, hogy a regény másodszor *Rózsakereszt* címmel jelent meg 1944-ben. Architextuális kódokat tudatosan ötvöző szövegről beszélhetünk tehát; Wirágh András például egyenesen „gótikus detektívregénynek” nevezi.⁸

A főhős Bátky megszállott filológus, folyton szövegekről beszél, illetve többször szó szerint is citálja azokat, például a rózsakeresztos *Fama Fraternitatis*, de szövegek, intertextusok között léteznek a többi szereplők is: Cynthia folklorikus „szövegeket” gyűjt, az Earl pedig (mágikus) szövegeket kíván „életre kelteni”. Szinte mindenki olvas ebben a regényben, az olvasás ugyanakkor a nyomozás allegóriájává is válik.⁹ Az eltűnt kézirat középponti motívuma az európai szépirodalom egyik legnagyobb topikus közhelye (mini-hypotextusa), csakúgy mint a könyvtár, a (kísértet)kastély, a sűrű erdő, a kriptá, vagy éppen az örökség utáni hajsza szövegelemei, emblémái. A történetmesélés módja szintén vissza-visszatérő beszédpanelekre épít; aforizmákkal, bölcselkedésekkel, hétköznapi szentenciázgatásokkal teletűzdelt a narráció, melyek egytől egyig profán, mindennapos intertextusokként azonosíthatók. A főhős Bátky egyébként is sznob, szereti fitogtatni műveltségét, folyton idézget, szellemeskedik, anekdotázik (az anekdota nem mellékesen egyébként is egy kiemelt intertextuális alakzat). Érdekes felvetés, hogy az esszé mint műfaj jelenlétét a regényben

⁸ WIRÁGH, *i. m.*, 120.

⁹ BÁRCZI Zsófia, *Álcázott szöveg. Műfaji játékok Szerb Antal A Pendragon legenda című regényében*, Literatura, 2002/2, 200.

megkérdőjelezi, hogy a szerző az esszé alapjául szolgáló kultúrtörténeti anyagot anekdoták sorozatába írja szét, a tudományos esszé így egy szétmálló legendáriummal találkozik.¹⁰ Jelentékenyek a szövegben a feliratok is mint explicit intertextusok. Ilyen például a 'Százhusz év múlva feltámadok.' sírfelirata, vagy a 'Hiszek a test feltámadásában.' családi jelmondata. A nevek játékában is tetten érhető az intertextuális felhajtóerő, amennyiben Eileen St. Claire neve Szent Klárára, Maloney neve a dinnyére, Morviné a morfiumra illetve az álomra, Roscoe neve pedig magyaros fonetikájában a rossz (fiú) szóra alludál, míg Pendragon nemes egyszerűséggel (mesebeli) sárkányfejet jelent.

A regény markáns sztereotípiákkal dolgozik a figurák terén is, a lovagias szerelmes alakjától kezdve a hóbortos professzoron át az esetlen bölcsésztudós, az elvarázsolt hercegkisasszony, a minden hájjal megkent gengszter, illetve a gyönyörűséges végzet asszonya démoni karakteréig. A közhelyes személyiségmarkereken túl nemzet-karakterológiai sémákkal is szembesülhetünk, főként az angol (és német) ideologémákkal játszva. A hagyományos nemi szerepek koncepciózusan felnagyított öröksége szintén jelentésbefolyásoló tényező a regényben.¹¹

Mint Havasréti kimutatja, *A Pendragon legenda* szövege egyrészt megőrzi a 17. századi gondolkodásra jellemző okkult–empirikus (spekulatív–racionális) episztemológiai ket-tősséget a maga kabbalisztikus és materialista színeivel, de utal a korabeli harmincas évek efféle törekvéseire is. Az aktuális orvostudomány, illetve a kísérleti élettan eljárásai összekapcsolódnak az ezoterikus módszerekkel a

¹⁰ *Uo.*, 205.

¹¹ HAVASRÉTI, *i. m.*, 155–156.

korban,¹² jellegzetes interdiszkurzív-ideológiai mintázatot, ha úgy tetszik extratextuális háttérrel kölcsönözve a regény fiktív cselekményének. Babona és józan ész, racionalitás és irracionalitás különféle szövegekben közlekedő kölcsönhatásaként is olvasható tehát a regény; az oknyomozás és a fantasztikum, a krimi-séma és a tudományos diskurzus tradíciói keverednek benne. Szerelmi történet, beavatástörténet, bűnügyi történet, horrortörténet e regény egyszersmind, miközben a persziflázs, a szatíra, a groteszk, a mese, illetve a kommentár textuális alakzatait is működésbe hozza, az elitista magaskultúra és a népszerű tömegkultúra, a tudományos és a populáris távlat koncepciózus egyvelegeként, olyan távoli „hypotextusokat” mozgatva, mint például a *Don Quijote*, a *Frankenstein* vagy a *Faust*.

Bárczi Zsófia meggyőzően fejt ki, hogy a regény klasszikus műfajokhoz kötődő viszonyát az irónia átfogó működése mozdítja ki a regényben, mely nem csupán egy-egy szó vagy mondat erejéig érvényesül, hanem átjárja a történetmondást is. Leginkább a cselekmény szintű, illetve a szereplői szólam szintű megszakításoknak és közbeke-léseknek köszönhetően keverednek a regényben a külön-féle szüzséelemek. Az irónia alapja mindazonáltal itt a rájátszás egy-egy ismert műfaj működésére. A történet alluzórikus jellegének köszönhetően az olvasóban eleve elvárások ébrednek a cselekmény további alakulásával kapcsolatosan, ezeket az elvárásokat azonban a regény rendre kisiklatja, elkanyarodva, egy másik műfaj szüzséjébe hatolva, folytonos váltásokkal dolgozva.¹³ A regény egyik lehetséges kulcsa tehát a többszintű és itt jelentékeny

¹² *Uo.*, 152.

¹³ BÁRCZI, *i. m.*, 198–199.

humorral átítatott „architextuális irónia”, ami a műfajok felülírását, illetve a műfajokkal való összjátékot lehetővé teszi, leginkább az esszéista beszédmód imitálásának köszönhetően.¹⁴

A Pendragon legenda metatextuális dimenzióját az ebben a mikroelemzésben is hivatkozott szakirodalmak adják, de persze nem csupán ezek, hanem az összes eddigi, az adott regényről írt recenzió, elemzés vagy kritika. A mű szakmai visszhangja egyébiránt saját korában átlagon felülnek mondható, de manapság is egyre inkább kezdik újra felfedezni. A könyv maga is transztextuális, sőt transzmediális „láncszemmé” vált a hatástörténeti fejleményben, hiszen sikeres film, képregény, színdarab és musical is készült már belőle.

Miként az intertextualitás kapcsán Genette neve, úgy a fikcionalitás témájában Wolfgang Iser az egyértelműen elsődleges referencia mindmáig Magyarországon. Kézi-könyvi szintű tudás, hogy Iser minden egyes szépirodalmi szöveget *fikciónak*, vagyis *valós* és *imaginárius* mindig változó arányú ötvözetének tekint. A fikcióképzés aktuáiban az (implicit) szerző valóságának számára fontos vonatkoztatási mezőit, diskurzusait gondosan kiválogatja magának, ezzel párhuzamosan pedig egyre inkább formát ad fantáziái, invenciói, képzelgése, vágyai és benyomásai kezdetben csak strukturálatlanul gomolygó imagináriusának. Mégpedig úgy, hogy a szelektált valós elemeket, illetve az egyre inkább körvonalazódó imaginárius elemeket egybedolgozza, azok kompozicionális integrációját

¹⁴ *Uo.*, 207.

hajtva végre. Ilyeténképpen mindkét komponens, a valós és az imaginárius is túllép kezdeti önmagán fikcionális határátlépések, transzformációk sorozatában részesülve, közösen alkotva meg végül az adott szöveg „kompozit-univerzumát”: az *életvilágból* (valós) és a személyes *belvilágból* (imaginárius) a fiktív *szövegvilágot*. Vagyis egy szöveg soha nem *vagy* teljesen kitalált *vagy* teljesen valóságos, hanem mindig e kettő adott arányú keveréke, melyek viszonya akár egy adott művön belül is dinamikusan változhat.¹⁵

Szerb Antal e regénye nem csupán azért olvasható a fikcionalitás e „triadikus” elméletének szinte tankönyvi pontosságú tükörszövegeként – természetesen indirekt módon, hisz a szerző nem ismerhette Isert –, mert már a címe is játszik a sárkányok imaginárius világával (vö. „Pendragon egyébként a walesiek nyelvén Sárkányfejet jelent.”¹⁶), illetve az olvasás metareflexív alakzatával (vö. *legenda*, azaz ’olvasandó’). Hanem az alábbiakban részletezendő egyéb összefüggések mellett azért is, mert a főszereplők e könyvben hangsúlyosan különféle szövegek (kéziratok, régi traktátusok) alapján értelmezik a történeteket, vagyis a „valóság” egészen látványosan „diszkurzív vonatkoztatási mezők” formájában épül ki számukra. Még hozzá olyasféle, főként okkult, hermetista, rózsakeresztes diszkurzívák formájában, melyeknek – ahogy mondani szoktuk – a fele sem igaz. Szerb Antal *A rózsakeresztesek* című esszéjében lényegében fikciós műveknek

¹⁵ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Bp., 2001.

¹⁶ SZERB Antal, *A Pendragon legenda*, Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, Bp., 2016, 8. <https://mek.oszk.hu/14800/14898/pdf/14898.pdf> (2023.01.06.) A regényszöveg hivatkozásai a továbbiakban e kiadás alapján az idézetek után, zárójelben.

titulálja a rózsakeresztesek történetéről, eredetéről szóló írásokat, sokkal inkább mítosznak tekintve a rózsakeresztes társaságot, mint a „történelem” szereplőjének¹⁷: „Az igazság az, hogy Christian Rosencreutz nyilván sohasem élt. A tudósok azt is kimutatták, micsoda más legendák alapján állította össze a két könyv szerzője a Rosencreutz-mesét.”¹⁸ A „rózsakeresztes valóság” tehát anekdoták, vándormotívumok, allegorikus mesék szőttese, melyekben a fikcionalás határátlépése az imaginárius irányába meglehetősen radikális. Ez a szövegbázis ugyanakkor *A Pendragon legendában* megelevenedik, legalábbis a cselekmény legfőbb viszonyítási pontjává válik. Vagyis ebben az *irodalmi* műben a szereplők világlátásának alapja egy lényegét tekintve szintén *irodalmi* szövegegyüttes lesz (még akkor is, ha hőseink esetleg faktuális dokumentumként olvassák azt, vagy ingadoznak a megítélését illetően).

„Élet” és „irodalom” tehát összeér a regény szereplőinek világában, főként a főhős-narrátor Dr. Bátky Jánosában, aki egyébként is megveszekedett bibliofil, akit fétisszerű vonzalom köt a könyvekhez, s aki az embereket felettébb szereti szépirodalmi karakterekhez, élethelyzeteit pedig szépirodalmi fordulatokhoz hasonlíthatni.¹⁹ Ráadásul ez a főhős maga sem tudja mindig biztosan, álmodik-e éppen (vö. *imaginárius*), vagy ébren van (vö. *valós*): „Felettem pedig, a balkonon, valaki állt. Vagy lebegett, mit tudom én, minden olyan valószínűtlen volt. Fekete ruhában és a malomkő-gallért csak én képzeltem

¹⁷ WIRÁGH, *i. m.*, 126.

¹⁸ Idézi HAVASRÉTI, *i. m.*, 147.

¹⁹ Vö. „Tudtam, hogy nem nagyon hasonlítok az amerikai filmek hős fiatalembereire, akik játszva boxolják tönkre a new-yorki alvilágot, ha szívük hölgye veszedelemben forog[.]” (45.)

hozzá? vagy az egész alak magam-szülte fantom volt a titkos értelmű éjszakából?...” (78.) „Well, ami azt illeti, nagyon érdekes éjszakám volt és nem tudom, mit láttam ébren és mit álmodtam.” (33.) „Ez a földalatti bolyongás olyan ismerős volt: hányszor álmodtam, hogy végtelen sötét folyosókon járok, célom-tudatlan, és egyre növekvő félelemmel[.]” (66.)

Emellett a regény műfajszignáljai is kivételes összetettséggel mutatják fel a fikcióképzés effektusait, az *önbejelentés* aktusai által (így nevezi Iser azokat a fogásokat, amelyekkel a szövegek „leleplezik” önmaguk fikcionalitását). Azon túl, hogy az igen sportos német hölgy, Lene Kretzsch jelenetei a regényben szinte kivétel nélkül akciófilmbe illők – s rendszerint neki magának is filmelmények szülte megoldása van a nyomozás folytatására²⁰ – a detektívregény, a kalandregény, a gótikus rémregény, a kísértethistória, a gengszterregény, a filozófiai esszéregény, a csodaregény, a szerelmes regény kódjai egyaránt mintázzák a szöveget, mind sajátosan ironizált módon (mint erről az előző részben már szó is volt). A regény eltávolítja magától e műfaji elemeket, és karikírozva mutatja fel azokat. Állandó műfaji megszakításokkal él, rendre „elkanyarodik”, egy másik műfaj szüzségébe „ugrik fejest”.²¹

Ezeknek a megszakításoknak, közbeékeléseknek köszönhetően elevenedhetnek meg a szövegben legfőképp a detektívtörténet és a gótikus rémregény aktivizált műfaji hagyományai. A történet e két fő kód, a *krimi* és a metafizikai jellegű *thriller* kódja szerint olvasható tehát leginkább. Amikor a bűnügyi-oknyomozó vonulat az erősebb,

²⁰ WIRÁGH, *i. m.*, 123.

²¹ BÁRCZI, *i. m.*, 201.

akkor a regény fikcionalitása jellemzően a valós felé közelít, míg a másik esetben az imaginárius jelleg válik markánsabbá. Ezek (persze előzetes olvasói műveltségtől függően) mindazonáltal mint emlékezetes irodalmi *klisék* jelennek meg, így a befogadónak egy hangsúlyosan kimódolt, önreflexív regényvilágba kell belehelyezkednie. Még hozzá úgy, hogy másrészt folyamatosan csalódnia is kell a megszokott sémák felismerése után a műfaj által diktált olvasási szokások mintájára létrejött várakozásaiban.²² Merthogy a regény nem hierarchizál, hanem ezeket változtatva építkezik, egyik mellett sem köteleződve el. A titokzatos és borzalmas események, a gótikus mese elemei látszólag rendre lelepleződnek, s mint a detektívtörténet részei találnak racionális magyarázatra egy ideig (nem mellesleg nappal), mégis folytonosan csődöt mond a detektívtörténetekhez használható kód is, a rákövetkező megmagyarázhatatlan események hatására (rendre éjjel).

A gótikus mese ugyanakkor nemcsak a cselekmény szintjén szervesül a regény szövetébe, hanem rejtettebben, allúziók formájában is. Az ágy például, amelyben Bátky az első llanvygani éjszakát tölti, Anna királynő korabeli, vagyis abból az időből származik, amikor az angol gótikus történetek virágkorukat élik.²³ Miként Bárczi Zsófia kiemeli, a gótikus színterek (kastélyszoba, laboratórium, sírbolt, éjjeli erdő) plasztikus leírásai olyan sejtelmes és fenyegető hangulatot árasztanak, amelyek egyre inkább fokozzák a természetfeletti működésének érzetét a reális, hétköznapi világban. A regényben megszólaló walesi szöveghagyomány is e „megfoghatatlan borzalomra” (ld. *thriller, imaginárius*) játszik rá.²⁴ Vesd össze

²² Uo.

²³ Uo., 203.

²⁴ Uo., 203–204.

ehhez: „Az álmok mindig walesiül beszélnek.” (61.) „A walesi nyelv nagyon csodálatos. Minden egész másképpen, egészen túlvilágian hangzik.” (125.)

A regényben ezzel párhuzamosan egyértelműen tetten érhető a *valós* „beépített társadalmi tapasztalatok és megfigyelések rétege” is, meglehetősen összetett módon, az etnikai csoportok, a nemek, másrészt a különféle társadalmi különbségek és megkülönböztetések iránt is nagyfokú érzékenységet mutatva.²⁵ Például: „Vacsora után búsan kavargattam a sárga folyadékot és elmélkedtem, hogy vajjon az is a puritán és methodista vallási gátások szomorú következménye-e, hogy az angolok képtelenek iható kávéfőzni[.]” (80.) Vagy: „Kimondhatatlan öröm fogott el, hogy shillingek és pennyk voltak a zsebemben, hogy újra a pénz volt a dolgok közepe – az ember.” (145.) A regény valóságábrázolásának (társadalomábrázolásának) képe ugyanakkor szintén erősen stilizált, „üvegházi jellegű”²⁶, vagyis tipikus figurákat felvonultató igyekezettel (esetlen bölcsész, hibbant tudós, butácska szókeség, a végzet asszonya, dörzsölt gengszter, kékvérű arisztokrata). Vagyis a klisészerűség, a nagyon is karakterisztikus *mintha*-jelleg itt is erőteljesen, már-már demonstratív hangúlyozódik.

A regény önmaga keletkezését, az „írás” aktusát is reflektálja egyes kiszólásaiban,²⁷ ám ami fontosabb, hogy *önbejelentő*, metareflexív módon lépten-nyomon utalgat önmaga fikciósságára, illetve a fikcionalitás effektusaira, tematizálva (sokszor szinte parodizálva) valós és nem valós bonyolult kölcsönviszonyát: „A legendás Rózsakereszt sírja felett álltunk. A mese, melyen annyit gúnyo-

²⁵ HAVASRÉTI, *i. m.*, 155.

²⁶ *Uo.*, 163.

²⁷ WIRÁGH, *i. m.*, 121. Pl. „A szálakat szövök a párkák.” (15.)

lódta a századok, nem volt mese.” (64.) „– Nem helyeslem az eljárásodat, Osborne – mondta komolyan [Cynthia]. – Ha így folytatod, tönkreteszed a folklóre-kutatást. Ezentúl sose fogom tudni, micsoda az igazi monda és micsoda a humbug. – Ez a helyes, – mondta Osborne – régente is így lehetett: a fele csoda és a fele móka.” (41.) „Az earl feje rendkívül vonzó volt. Régi könyvek első lapján látni ilyen fejet, de babérkoszorúval. Mainapság ilyen fejek nem igen teremnek.” (3.) „– És hol laknak azok a magyarok? – Magyarországon. Ausztria, Románia, Csehszlovákia és Jugoszlávia közt. – Ugyan, kérem... Ezeket az országokat Shakespeare találta ki.” (13.) „Még sosem olvastam régi várról, amelynek ne lett volna titkos kijárata. Sőt nemcsak a regényekben, hanem igazán volt. Ez egyike a ritka eseteknek, amikor élet és irodalom közt bizonyos szerves összefüggés mutatkozik.” (55.) „– Ez a tó nincs a térképen – mondta Osborne. – Talán még nem volt 1928-ban, amikor a térképet készítették” (133.)

A térkép e vonatkozása, a kartográfiai referencialitás kisiklataása szintén szövegszervező elem a műben. Llanvyan kastélya, illetve Llanygan mint walesi falucska ugyanis – ellentétben más megnevezett helységekkel a regényben, mint például London, Abersych, Caerbryn – nem valós vonatkoztatási pont, szintén „nincs rajta a térképen”. Ugyanakkor olyan lokáció, ahol életre látszik kelni a legenda, ahol a falubeliek hallani vélik az ősi narratívák éjféli lovasát, s ahol a „mesebeli” (Shakespeare-szerű) helyi próféta, Pierce Gwyn Mawr a hiteles beszélő. Minél inkább urbánus közegben vagyunk tehát – a Hyde Parkban, a Sohóban, avagy a British Museumban –, annál józanabb és racionálisabb a diegézis a történetvezetés egészében, míg a rurális terelemek rendre a mesék csodálatos világlátására játszanak rá. Az eredendően valóban

létező walesi kistelepülés, Caerbryn e lapokon „furcsa, romantikus kis hegyi falu”, ahol bár emberek laknak, de minden olyan másvilági, és még automobil sincs az egész környéken. Mindenesetre ez a falusi-városi faktor megintcsak rávilágít a szöveg *kompozit*-jellegére: Pendragon Anna-korabeli kastélya valós létesítmény, térképészeti találat Walestől északra, a skót felföldhöz egészen közel (melynek romja manapság is látogatható), e műben ugyanakkor a szintén valós eredethez köthető Pendragon-család szereplői kivétel nélkül kitalált alakok, miként az jóval délebbre található lakhelyük is, az egyfelől valószínűleg tipikus, másfelől csodaszzerűen fantáziateltett llanvygani kastélyrezidencia. Az író Szerb Antal többször jár az Egyesült Királyság e területein; ugyanakkor az is tudható, hogy a sztori helyszíne eredetileg Skócia lett volna, s menet közben helyeződött át a cselekmény Wales-be, bár mindkettő ugyanazt az (imaginárius) irányultságot jelzi: „A kelta örökre lázad a tények zsarnoksága ellen.” (50.) A regény ugyanakkor itt sem igazán transzformálja a toposzhagyományt, hanem hiperbolizálja: a vidék, az isten háta mögötti rusztikus marad a fantázia világa – ahol minden megtörténhet –, a közismert városi terek pedig a „valóság”, a realitás pózában állnak, azzal együtt, hogy a könyvtár, a kastély, a laboratórium, az ablaktalan házikó, az erdő, a kriptá egyben heterotópiák is.

A legfontosabb témánkat érintő szembesülés mindazonáltal az lehet, hogy a regényben kiépül egy bizonyos „kronotopikus dichotómia”, egy-egy jellegzetes tér-idő egység: az *éjszakák* Walesben, illetve a *nappalok* Londonban. Az első az *imaginárius*, a második a *valós* ez esetben is rájátszásszerű megfelelője a szövegben. A londoni valós-hoz: „Oxfordban már óriási sikereket értem el kísértet-

lemezeimmel és babygramofonommal. A legvalószínűtlenebb helyeken tudtam nyöszörgést, lánccsörgést és hosszabb középangol imákat előidézni. De mindez csak játék. Az igazi kaland eltűnt, meghalt. Nem bírta el a benzin szagát.” (15.) „Taxiba ültünk és áthajtottunk a Themze tulsó partjára. A Southwark-negyed teljes csúnyaságán keresztül rohantunk, végtelen gyártelepek között. Az utcák teljesen néptelenek voltak, vasárnap volt, Angliában.” (117.)

Ezzel párhuzamosan a wales-i imagináriushoz: „A nedves nyugati szélben a mező, amelyben álltunk, nagyon kietlen volt. Itt-ott egy facsoport sötétellett megokolatlanul, vagy egy bokor fantasztikus alakja. Ez volt az a mező, melyen az ember álmában áll és minden oldalról kígyók közelednek.” (112.) „A tó partján ott ült az öregasszony, fonta, fonta a hálót, mintha a sors lett volna, közben kavicsokat dobált a tóba. Eszembe sem jutott, hogy megkérdezzem tőle, merre kell mennem. Sőt megbor-zongtam attól a gondolattól, hogy meglát. (...) A kelta erdőben voltam, ahol minden valószínűtlenség valószínűvé válik.” (138.)

Ez a két, vegytisztán tulajdonképpen soha nem is létezhető, vagyis maximum szimbolikus fikciós végpont pedig megismétli a racionalizáló, realiztikus krimi, illetve a rózsakeresztesek allegorikus, titokszerű nyelvéhez hasonló irrealizáló thriller szövegbéli kettősségét is.

A regényben többször is előforduló *vonatút* London és Wales között mindezek mellett (ráadásul) a fikcióképzés Iser-féle dinamikáinak allegóriájaként is olvasható, mint folytonos szövegbillegés valós és imaginárius váltakozó arányú elegyei között egy mindenkori szépirodalmi szövegművön *belül* is: „A vonat szépen beszaladt az észak-walesi hegyek közé. Egyszer átszálltunk. A tájék egyre ro-

mantikusabb lett és mikor már nagyon vadregényes volt, megérkeztünk Corwenbe.” (26.) „Rhiulban átszálltam egy kisebb vonatra, mely lassan rágtta be magát az észak-walesi hegység szívébe, sötétedő, misztikussá váló tájakon át. Az állomások neve egyre idegenszerűbb, barbárabb és ősbibb hangzású volt. Bent voltunk a kelta erdőben, a mesék földjén[.]” (108.)

Folytonos utazás történik tehát itt London és Wales, valós és imaginárius között, hol *inkább* a reáliák, hol *inkább* a képzelet világában járva. A vonat motívuma ráadásul még egy jelenetben felbukkan, amikor Bátky végre megcsókolja a „várkisasszony” Cynthiát, s kicsiben átéli a fikcióképződés entuzaisztikus beindulásának, az inventív katarzisznak, vagyis az ihletnek a processzusát: „Megcsókoltam, Cynthia sokáig tiltakozás nélkül simult hozzám. Ragyogó tavaszi napok, csillogó tavak, kék egek siettek egymásra bennem, *mintha vonaton ülnék.*” (52. Kiemelés tőlem.)

Nem véletlen, hogy a regény nyitott végű, amit a kortárs kritika jellemzően nehezményez is.²⁸ A főszereplő – az olvasóval együtt – nem tudja megnyugtatóan és végérvényesen eldönteni, tényleg minden valóság volt-e (a kísértetlovassal, a fekete mise), vagy csak a képzelet (rém)álomszerű játékaról van szó. Középponti jelentőségű, mit mond erről a főhős-narrátor: „– Nem is szólok semmit sem, Lene. Nem szólhatok. Vannak dolgok, amik igazak valahol itt bent és őrülséggé válnak, kimondva. Nem szabad magyarázni... Egyszerre két világban élünk és mindennek két értelme van: az egyiket mindenki megérti, de a másik túl van a szavakon és rettenetes.” (146.) A „*két világság*” e

²⁸ ILLÉS Endre, *Pendragon-legenda (Szerb Antal regénye)*, Nyugat, 1935/3.

<https://epa.oszk.hu/00000/00022/00590/18553.htm> (2023.01.06.)

végszólama újfent produktívan összeköthető valós és imaginárius mindig egymásba érő távlataival, mely e mű több szintjén is szövegszervező, jelentésmeghatározó tényező tehát. Miként a regény elemzői fogalmaznak, a történet befejezése nem „titokmentesít”: a titok, amelyet Bátky megfejtteni igyekszik, ugyanis nem „bűnügy” jellegű.²⁹ Havasrélinek az író Szerb Antal világlátását taglaló sorai is sokatmondóak e szempontból: kiábrándulás a kor szabványillúzióiból, kételkedés az érzékelhető világ valóságosságában. Nincsen egyértelműen meghatározható határvonal a valóság és a látszat, a játék és a valóság között.³⁰

Érdekes, hogy egyes értelmezők a regénybeli csúcsjelenet ablaktalan házikóját a freudi áthallásoktól aligha mentes tudattalan jelképeként olvassák, hangsúlyozva a főszereplő önkívületi állapotát – vagyis hogy az ott leírtak valójában nem történtek meg.³¹ Mások ezzel szemben olyan szövegről beszélnek, amelyben nagy valószínűséggel megjelenik e csúcsjelenetben maga a Sátán is, s túlzónak tartják minden transzcendens hatalomtól kiüresített világról beszélni e regény kapcsán – vagyis azt sugallják, hogy az ott leírtakat a szöveg valóságaként kell kezelnünk.³²

Utóbbi esetben egészen biztosan el kell fogadnunk a fantasztikum jelenlétét, mely – Tzvetan Todorov nyomán – megmagyarázott természetfelettként, azaz különösként áll elő kezdetben (amennyiben a szereplők min-

²⁹ BÁRCZI, *i. m.*, 201.

³⁰ „Szerb maga is e miliőben szocializálódott Budapesten, a látszatok valóságossága és a társadalmi-kulturális distinkciók viszonylagosságában” HAVASRÉTI, *i. m.*, 145.

³¹ BÍRÓ Gergely, *Tudatregény – regényes tudat. Szerb Antal: A Pendragon legenda*, Magyar Napló, 2014/11, 9.

³² Vö. HAVASRÉTI, *i. m.*, 166.

den „furcsa” éjjeli történetet igyekeznek megmagyarázni, racionalizálni), majd átvált immár megmagyarázhatatlan, ugyanakkor a főhős által is elfogadott természetfelettivé, vagyis *csodássá*.³³ Valós és imaginárius Iser féle „két világsága” a csoda és a hétköznapi bináris kódja Szerb Antalnál (lásd egyik esszéjének címét: *Hétköznapiak és csodák*). Van olyan értelmező, aki szerint e regénye azt az ember-típust parodizálja, aki a csodálatostól végképp elidegenedett,³⁴ s van, aki éppenséggel a csodaregény paródiáját látja benne.³⁵ Az itt elmondottak alapján – Iser koncepciójával a háttérben – azonban talán az a legcélravezetőbb, ha nem döntünk arról, megtörtént-e a csúcspont feketé miséje vagy sem, s hogy a „hétköznapiak” vagy a „csodák” paródiája-e *A Pendragon legenda*. Mert Bátky sem választ a lehetőségek közül az „egyszerre két világság” jegyében.

Havasréti igen találóan úgy fogalmaz, hogy e regény sémái és motívumai többek között az okkult-hermetikus hagyományra vonatkozó olvasmányaiából, s a ponyvairadalom jól ismert zsánerelemeiből mintegy „összeálltak” Szerb Antal képzeletében.³⁶ Vagyis sok-sok valós vonatkoztatási mezőből, műfaji struktúrából, ideológiából és diszkurzívából, s persze saját tapasztalaiból és élményeiből állt elő e valóságos és sosemvolt (imaginárius) elemeket ötvöző, *kompozit*-jellegű világ a Pendragon család várával, annak lakóival, rosszakaróival, és a főhős Dr. Bátky Jánossal – aki egy kicsit természetesen Szerb Antal is – egy kerek lefutású, de nem véletlenül éppen ekként előadott, „többrétegű” történetben. Ez a regény (sem)

³³ Vö. WIRÁGH, *i. m.*, 121.

³⁴ BÍRÓ, *i. m.*, 9.

³⁵ BÁRCZI, *i. m.*, 197.

³⁶ HAVASRÉTI, *i. m.*, 142.

választ valóság és kitaláció között, hanem egyebek mellett éppen e kettő viszonylataival, összefüggéseivel játszik. Humorosan, elegánsan, afféle lektúrbe bújtatott allegorikus metaszovegként.

Szerb Antal számára azért lehetett különösen fontos a rózsakeresztes mítosz – állítja Havasréti –, mert az emberi szellem független alkotóerejének példázataként jelent meg előtte, a *megtestesülés* eszméjeként: az eszme itt ugyanis „(társadalmi) testté” válik. Ezt példázza Szerb szerint a rózsakeresztesség egész története is, amennyiben a rózsakeresztes „álomból” valóságos testületek, igazi tudós társaságok jöttek később létre.³⁷ Ez az itt és most utolsó aspektus pedig az esztétikai tapasztalat – esetünkben az olvasás – virtualitásának felhajtóerejét, teljesítőképességét ünnepli. Vagyis azt, hogy a befogadás társasjátékában igaziként fogadunk el valamit ami persze egyértelműen nem igazi, ám a fikció ezzel az egyértelműséggel együtt is visszahat(hat) az olvasó saját szubjektív valóságára – a *szoveg*világ az *élet*világra – s megváltoztat(hatja) azt.

³⁷ Vö. HAVASRÉTI, *i. m.*, 148.

„MINDIG TÖRTÉNHETIK VALAMI” (SZERB ANTAL: *UTAS ÉS HOLDVILÁG*)

„Mihály, mikor ezt olvasod, már útban vagyok
Bombay felé. Nem jövök el hozzád. Te nem fogsz
meghalni. Te nem vagy Tamás. Tamás halála csak
Tamást illeti meg, mindenki keresse a saját
halálát. Isten veled, Éva.”¹

A mikor az *Utas és holdvilág* című regény a recepció-
történeti diskurzus tárgya, akkor a zseniális iroda-
lomtörténetek szerzőjének egyik kulcsregényéről, a balfi
haláltáborban elemésztett zsidó író rejtett értékítéletéről,
a lélektani regény korabeli mintapéldájáról vagy a „súly-
lyedő nemzedék” allegóriájáról van leginkább szó. Szerb
Antal nevének tágas retorikai tere van, regényének viszont
annál szűkösebb.

Ezt a megállapítást bővebben kibontva talán nem ha-
szontalan kísérletet tenni egy heterogén olvasategyüttes-
sel annak bizonyítására, milyen „jelentéshalmazok” ter-
melésére képes, eleven szöveg az *Utas és holdvilág* ma is. A
közelmúlt feltűnő németországi recepciós sikerének
mérlegelése pedig emellett azonosíthatja e jelentéshalmaz
kortárs horizonton leginkább ható tényezőit, összeha-
sonlítási alapot és értelmezési modellt adva a szöveg min-
denkori létmódját illetően is.

¹ SZERB Antal, *Utas és holdvilág I-II.*, Milleniumi Könyvtár, Magvető,
Bp., 2000, II/118. A regényszöveg hivatkozásai a továbbiakban e
kiadás alapján az idézetek után, zárójelben.

Aleida és Jan Assmann elkülönítenek munkájukban alulról, illetve felülről adott kánont.² Az utóbbi társadalmi, míg az alulról adott kognitív szempontokat képvisel. Az „uralomra vonatkoztatott” társadalmi aspektus egységesíteni kíván, a kognitív mező ellenben más mechanizmust követ: személyhez, nem pedig intézményhez vagy társas szituációhoz kötődik. Ezt nevezi a szerzőpáros *karizmának*, mely úgy tartja fenn a kánon állandóságát, hogy közben működése akanonikus.³ Az ideális attitűdök felmutatásának motivációja alapvetően szentesítő értelmezői szándék, megvalósulásaik ugyanakkor rendszerint különböznek. Az intézményes felső-kánon homogenitásra törekszik, értékítéleti paneleket szervez, míg a kognitív alsó-kánonnak hősre van szüksége, „követőkre, a hívek csoportjára, akik abszolút kötelezőnek tartott szavának alávetik magukat. Ez a viszony keresztbemetszi a társadalompolitikai környezet normáit. Legtöbbször enklávében létezik, és kizárólag kisugárzásból és befolyásolásból, tehát a közvetlen testet öltött kapcsolat aurájából él”.⁴

Szerb Antal a fenti értelemben hős. Mégpedig olyan, akit a felső-kánon is elismer hősként, hiszen mementója a magyarországi holokauszt diskurzusnak, valamint egyik kitöltője annak a (kultikus) tisztelettel övezett emlékezet-

² Aleida ASSMANN, Jan ASSMANN, *Kánon és cenzúra = Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, Bp., 2001, 103.

³ „A karizma, a szent tűz lobogása alapvetően nem kanonikus, mert a szellem arra lebeg, amerre tetszik neki. A körülmények sajátos összjátéka révén azonban a lebegő karizma a kánon tartós formáját öltheti.” *Uo.*, 104.

⁴ *Uo.*, 103.

helynek, mely a mindenkori munkaszolgálatos lágert jelentí, melynek Szerb Antal-féle rekvizituma az „eltört szemüveg”, legjellemzőbb relikviája pedig valószínűleg Radnóti Miklós *Bori notesze*. Utóbbi jellemzők már közvetlenül megidézhetik a megvalósult kultusz jelenségét: amikor kisugárzásról, befolyásról, karizmáról beszélünk, magunk is kultikusan nyilatkozunk meg, amennyiben az irodalmi kultusz egyik lényegi jellemzője a szakrális terminológia működtetése a kritikaival szemben.⁵ Ez pedig azt jelenti, hogy az értelmezői szem kizárólag metafizikus távlatokra tapad – „a metafizikus jelöltek pedig csak önmagukat jelenthetik. A jelölők játéka befagy, olvasat nem jöhet létre”.⁶ A kultusz(teremtés) praxisa tehát a felső-kánon egyberendező logikáját követi, eredménye mégis más, amennyiben egy mindenkori kultuszmodell az értelemképzés, a konstruktív dialógus befagyását tételezi: „A kultusz paradox logikája tehát néma, »halott«, »bebalzsamozott« szöveget eredményez (...) Mindenekelőtt azt mondja ki, hogy a szent mű globális és oszthatatlan, analízálhatatlan és így részeiből nem megérthető (...) »válasz« nyelvileg nem adható rá, csak a nyelv által elérhetetlen realitás szintjén.”⁷ A látszat ellenére *nincs tehát létjogosultsága* a kultuszból való beszédnek Szerb Antalt és szöve-

⁵ Vö. „A [kultikus] tisztelet kifejezésekor a közösség kulturális emlékezete lép működésbe, olyan nyelvi-viselkedési készleteket, »szótárakat« mozgósítva, amelyek a kulturális emlékezet szerint valaha döntően szakrálisak voltak.” *A kultusz kutatás és az új elméletek = Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, szerk. TAKÁTS József, Kijárat, Bp., 2003, 291.

⁶ SZILASI László, *A sebgubó és a „bonczoló kés”*, Osiris – Pompeji, Bp., 2000, 244.

⁷ RÁKAI Orsolya, *S.O.S. – irodalom! = Klasszikus – magyar – irodalom – történet*, szerk. DAJKÓ Pál, LABÁDI Gergely, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2003, 237, 238.

geit illetően, hiszen ma sem igazán kezeltetnek ezek „szent” művekként; a róluk való beszédnek a kultikus praxissal való hasonlósága azonban mindenképpen külön figyelmet érdemel.⁸ Emellett rendelkezik „karizmatikus” jegyekkel konkrét személye, szellemi hagyatéka is (ő a nemzedékek által rajongva olvasott *Magyar irodalomtörténet* szerzője, Nemes Nagy Ágnes egyik mentora, Halász Gábor legjobb barátja, az Irodalomtudományi Társaság elnöke, egyáltalán: az esszéíró-nemzedék és a magyarországi szellemtörténeti iskola egyik legfőbb reprezentánsa). Szerb Antalnak tehát az egyéni kogníció, és ezzel párhuzamosan az intézményes kánon társadalmi szintjén is kijelölt helye van. *Utas és boldvilág* című regénye azonban ennek a „fix-állapotnak” kiszolgáltatottja is egyben.

Roland Barthes szerint a cenzúra a műhöz való hozzáférés aprólékos szabályozása. Ez az olvasók átcsoportosítását jelenti profi és dilettáns olvasók elkülönítésében, valamint a műnek „különféle diskurzív kontextusokkal való körülvétele”, melyeket úgy őriznek meg a diskurzus számára, „hogy megfosztják felforgató erejüktől, távolságot iktatva közéjük és az olvasók közé”.⁹ Utóbbi eljárási mechanizmus az *endoxa*. Ez teszi szabályozottá és ellenőrizhetővé a mindenkori befogadásban egy olvasó és a szöveg kapcsolatának alakulását, úgy, hogy előzetes beszédrendeket kapcsol a befogadás aktusához, sztereotí-

⁸ Ezzel kapcsolatban érzékletes például annak a 2002-ben megjelent gyűjteményes kötetnek a mottója is, mely a *Szerb Antal emlékezete* alcímet kapta: „Mert megölhették hitvány zsoldosok, / és megszűnhetett dobogni szíve – / harmadnapon legyőzte a halált. / Et resurrexit tertia die.” (PILINSZKY János: *Harmadnapon* c.) Ld. *Akitől ellopták az időt* (*Szerb Antal emlékezete*), szerk. WÁGNER Tibor, Kairosz, Bp., 2002.

⁹ Barthes koncepcióját Rákai Orsolya idézett tanulmányának tükrében értelmezem és használom: RÁKAI, *i.m.*, 250.

piákba sűrít, prekontextualizál, miáltal a szöveg kiszolgáltatottja lesz az adott diskurzusnak: beszédre kényszerít¹⁰ (haszonlóan a cenzúraműködés Assmann-féle modelljének *értelemgondozás*-intézményéhez, a „behatárolt Szent Körzet” elméletéhez)¹¹. Az előre elkészített relevancia tehát a profi pólusé, míg az átlagolvasó néma marad: a könyvet „elő-olvasatokkal” etetik mesterségesen.

Szerb regényét a hatástörténetben szintén olyan diskurzív-kritikai kontextusok veszik körül, amelyek Barthes endoxa fogalmának mintájára szabályozzák, ellenőrzik és prekondicionálják azt, meghatározott témákba és beszédrendekbe kényszerítve. Persze ezek az erőteljes szakmai értelemkonszenzusok egyben mindig viszonyítási pontokat is jelentenek a hatástörténeti tudat utólagosságában, valamint az is kétségtelen, hogy az értelmezői hozzáférés művelete nélkül nem is lehetne „hangzó szöveg” és „mozgó irodalom”, az erős aspektusok és értelemtulajdonítások viszont végeredményben a rajtuk kívüli egyéni interpretációk útját torlaszolhatják el az ön(újra)értés lehetőségének töréseként. Amikor a következőkben röviden vázoljuk az *Utas és holdvilág* utóéletének főbb hagyomá-

¹⁰ „Az endoxa tehát Barthes szerint az irodalomhoz, pontosabban a művekhez való hozzáférést szabályozza (illetve teszi lehetetlenné adott esetben)” *Uo.*, 251. Hasonlóság látható Radnóti Miklós költészetének utólagos megítélését illetően a jelenséggel: „Noha egyetlen olvasó sem felejtethi el Radnóti életének szomorú végét, a végzet-szerű halál aligha az egyedül lehetséges kiindulópont a művek magyarázatához. (...) Röviddel azután, hogy Radnóti életműve az antifasiszta irodalom részeként vált széles körben megbecsültté, néhány irodalmár már érezte az efféle kánonhoz tartozásból eredő hátrányt.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós és a holocaust irodalma = Irodalmi kánonok*, Alföld Könyvek, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998, 170, 171.

¹¹ ASSMANN, ASSMANN, *i.m.*, 92–96.

nyait, láthatóvá válnak azok a jól meghatározható témák, amelyek a műről folyó diskurzusvariánsokat szabályozva olvasását a fenti módon máig körülbegik.

Öröklött beszédrendek, hagyományhorizontok

Szerb Antal regényének kritikai fogadtatásában közös pont, hogy kivétel nélkül mindegyik recenzió¹² az európai prózairodalom szinkron áramához kapcsolja a szöveget, külső kontextusként főképp Jean Cocteau *Vásott kölykök* és Márai Sándor *Zendülők* című művét jelölve meg. Nyomokban Thurzó Gábor is, de főként Halász Gábor és Keresztury Dezső reflektálnak erőteljesen a főhős saját múltját középpontba állító irányultságára. A regény ez utóbbi értelmezési stratégiának adta meg magát leginkább saját korában, ezért is kötik hozzá Sigmund Freud esszéit. Ez az értelmezési változat él évtizedekkel később is, amikor Poszler György monográfiájában így fogalmaz: „Az *Utas és holdvilág* a »tények zsarnoksága« elleni kamaszlázadásnak, a tények győzelmének és a lázadás szertefoszlásának a regénye.”¹³

Az interpretációs praxis végeredményben bezárja a szövegvilágot a transztextualitás rendjébe, amennyiben Cocteau-visszhangként könyveli el, vagy – már egy későbbi ponton – a freudi koncepció irodalmi leképezéseként, a gyermekkorral való leszámolás egy szépirodalmi változataként olvassa azt.

¹² THURZÓ Gábor, *Utas és holdvilág*, Napkelet, 1937, 385; HALÁSZ Gábor, *Utas és holdvilág*, Nyugat, 1937/11, 364; KERESZTURY Dezső, *Utas és holdvilág*, Válasz, 1937/12, 768; ERDŐS Jenő, *Utas és holdvilág*, Szép Szó, 1937/5, 382.

¹³ POSZLER György, *Szerb Antal*, Akadémiai, Bp., 1973, 333.

A mű kritikai kontextusainak egyike tehát a korszakban fontos lélektané. A másik pedig – a történeti fejleményben későbbi, összetettebb diszkurzív vonal, mely utat nyit már kultikus jellegű mechanizmusoknak is – a „menekülő polgár” (Nagy Sz. Péter) allegóriáját látja a szövegben. Sőtér István 1959-es előszava¹⁴ szerint a regény a 30-as évek útkereséséről szól, menekülési vágyról a kor élesedő politikai viszonyaival szemben. Káprázatról, illúziókról, mániákról, amelyek elszálltak a történelemmel, Szerb Antal „csodájának” széttöréséről.¹⁵ A regény illetéknéppen a *menekülő polgár* mítoszainak kordokumentuma: a letűnt és bomló évtized dokumentuma. Ez az értelmezői hagyomány már egy nemzedéknek állít emléket, reprezentatív szövegének könyvelve el a regényt. Pragmatista dekódolás ez, kultikus töltetű hagyományhorizont. Nem a szerző válik kultikus figurává, ő a „karizmatikus” szintjén marad. A téma válik, a kulturális emlékezet objektíválódik itt kezdődő szakralitássá: az eltört szemüvegről, az eltűnő nemzedékről ’45 után már nem lehet kritikai olvasatot adni.

A két fenti értelmezési változat endoxának tartható, utóbbit érezhetően kultikus töltetűnek. Ez a két interpretációs hagyományvonal, ezek az „erős konszenzusok”

¹⁴ SZERB Antal, *Utas és holdvilág*, Magvető, Bp., 1959.

¹⁵ Tudható, hogy Szerb Antal regénykoncepcióját a *Hétköznapiak és csodák* című írásában fejti ki. (SZERB Antal, *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Bp., 1971, 468.) Sőtér István máshol is e fenti értelmezés mellett kötelezi el magát: „az *Utas és holdvilág* hőse, Mihály, a vallástörténész újból és újból »hétköznapiak és csodák« választútjára kerül; a végső »csoda«, az önként vállalt halál elől azonban mégis visszafordul a »hétköznapi«-ba, az életbe (...) Szerb Antal önéletrajzi utalásaiban, »költészet és valóság« párosodásában gazdag, de képet nyújt egy nemzedék sorsáról, útkereséseiről is.” SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, [előszó], Magvető, Bp., 1986, 7.

determinálják, vagy még inkább: beszélnek az *Utas és holdvilág* című Szerb-regényt általánosan ma is. A továbbiakban mindezek fényében különböző interpretációs utak bejárását kíséreljük meg, melyek a szöveg szimbolikus struktúrájából kiindulva bontják ki a regény háromféle értelmezését.

Szubtextualitás és újraolvasás

Az *Utas és holdvilág* szövegtestébe egy jól megfigyelhető jelrendszer ágyazódik, amelynek minden eleme egy pont felé mutat, mely maga is jele a „távollévő jelentettnék”¹⁶. Ez a markerháló gyakorlatilag indexek sorozata, referáló hálózat; deformált szubtextus.

Ezek a lényegében *szimbolizmuson* alapuló jelrendszerek metanyelvi kommentárként funkcionálva annak a kontextusnak a „valóságára” mutatnak rá, amelyet körbevesznek,¹⁷ tehát olyan jelrendszerek (jelhálózatok), melyek transzformálhatják, vagy éppen destruálhatják annak a kontextusnak játékszabályait, melybe maguk is beágyazódnak. Szétszórt szekvenciák, a lineáris előrehaladás menetét látszólagos önkénnyel tarkítva, kontextuális részek közé ékelődve tulajdonképpen szinonim állítások paradigmái; mindig retrospektív módon hatékonyak, tehát narratívába épített emlékezetként adják az értelem kis egységeinek mozaikját (mnemonikus funkciójuk tehát, hogy „felébresszék” a narratíva azon pontjait, amelyek észrevétlenül elsikkadhatnak). A szubtextus „dióhéjban” tartalmazza mindazt, ami a regényt működőképessé tehe-

¹⁶ EISEMANN György terminusa, ld. *Halálmítosz, nyelv, szubjektum*, Műhely, 1995/4, 13–22.

¹⁷ Michael RIFFATERRE, *Szimbolikus rendszerek a narratívában* = *Narratívák* 2., szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Bp., 1998, 61.

ti: képes a szövegvilág egészét önmagába sűrítve összefoglalni. Látszólagosan jelentéktelen elem, amely esélyt ad a szövegnek a kibontakozásra. A szubtextus egyfajta „fenntartott metaforára” emlékeztet, narratívának alárendeltre, de hálózati szervezettségében revelatív minőségűre. Elmozdítja a narratívát annak magyarázata felé. Deformált szubtextusról beszélni itt azért indokolt, mert a regényben a szubtextus *elvén működő* elemek sokaságáról van szó, nem egy, operatív szövegelemről.¹⁸

Ez a „szöveg a szövegen belül” tehát, mely dekódolni segít, és amely immanens része a főszövegnek, ezen működési elvek miatt lesz elsősorban az értelmezés kulcsa.¹⁹ Ez a „kommentár” (metanyelvi utalásrendszer) fokozatosan nyitja fel csak önmagát, egy utólagos értelemképzésben lesz funkcionálitása egészen egyértelmű – pontosan azért, mert szubtextuális. Az *Utas és holdvilág* szinekdochikus jellegének így az lesz az értelme, hogy a részek az egész indexeként állnak a befogadás szolgálatában. Tulajdonképpen ez a „szimbólum-látó hajlandóság” (I/82.) a szöveg immanens megalkotottságának megfogalmazni kívánt eredménye, hogy ebből, ily módon építi fel önmagát. Az indexek hálózatának számos eleme aktiválódik már a felütésnél (a vonat, a sikátor, a vízre épült olasz város, a lépcső, az ital, majd később a ravennai mozaik, az aranyóra). Ezek az elemek egytől egyig azonos jelölt szimbolikus jelölői. Abba a közös pontba mutatnak,

¹⁸ Amilyen például Riffaterre „gallérgomb-szubtextusa”. (Vö. RIFFATERRE, *i.m.*, 63–64.)

¹⁹ Az általunk működtetni kívánt szubtextus modell elkülönbözők attól, amely a magyarországi értelmezői hagyományban inkább él és hat. Radnóti Sándor „vallásos szubtextus” elméletéről van szó, amelyet Esterházy-elemzésekor alkalmaz. (Vö. *Díptychon*, szerk. BALASSA Péter, JAK füzetek, Magvető, Bp., 1988, 82–90.)

amely maga is áttételes, konnotált jel, és mint ilyen, ez is szüntelenül jelöl valamit, indexként áll hálózatban. De utolsó, e hálózatot lezáró, annak lezárt jelentést adó indexként, egyfajta meta-indexként.

Éva levele felé

A szövegvilág centruma, mely a szöveg vezérszólamát is mozgatja, a regény negyedik, kezdő fejezeteinek egyikében kerül azonosításra. Azért lehet ez fontos, mert a középpont megismerésével reflektívebben és explicitebben működhetnek azok a szubtextusok, amelyek felépítik a szöveg szabályait. „El kell neked mondanom ezeket a régen történt dolgokat, mert nagyon fontosak.” (I/20.) – kezdi Mihály. A visszaemlékezés során a referenciamezőt tárja fel: kezünkbe adja a szövegértelmezés, valamint saját önértelmezése kulcsát.

Mihály története az *Ulpus-ház* mikrotörténete. (I/20-60.) Ennek középpontjában pedig egy dramatikus játékmítosz áll. Kezdetben hárman, majd öten alkotják azt a társaságot, amelynek fő foglalatossága a színjátszás. A sé mákból, konstans elemekből felépülő, mégis rögtönzött színdarabok vége pedig rendszerint az *Éva* általi kivégzés, ami fokozatosan az Ulpus-ház értelmévé kezd változni.²⁰ A társaság referenciaszemélye Ulpus Tamás, akiről Mihály több helyen egyértelműen nyilatkozik.²¹ Ezt a referenciaszemélyt pedig Éva ugyanúgy „megöli”, mint az örök áldozat Mihályt.

²⁰ „nagyon szerettem én lenni az áldozat. Már reggel arra gondoltam, és egész nap arra vártam, igen” (I/33.)

²¹ Pl. „Ha mindenáron azt akarod, hogy szerelmes voltam valakibe, akkor inkább Tamásba. [...] Ők Évához jöttek, nem Tamáshoz, mint én.” (I/34-35.)

Az Ulpius-játék egy reális időből és térből kimetszett történés, egy rituálisan megrendezett és színrevitt önmítosz, az irracionalizmus bódulata,²² „[a]z Ulpius-ház pedig a maga eleve avított, anakronisztikus bútorzatával, hangulatával lehet a játék ideális terepe”²³. A permanens *commedia dell’arte*, a színpad pedig az elkülönülés, a szembenállás, a kimetszett tér és idő tematizált megvalósítása. „Mindaz, ami eddig csak kísérlet és próbálkozás volt, az itt, a valóságos színpadon válik Játékká, összes követelményeivel, tragédiáival együtt. S ugyanígy az Ulpius-házban is mindig színdarabokat játszottak, megalázást és megaláztatást, szerelmet és halált.”²⁴ Egyértelműen felkínálkozik e ponton az elmúlt évtizedek egyik legnépszerűbb hermeneutikai koncepciója, a gadameri játékelmélet.²⁵ A közhely veszélyét tudatosítva sem lehet e „szétírt” modell mellett elmenni, mert később is jelentésszerű és fontos lesz a regényben. Az *Ulpius-játék* ugyanis az őt működtető szubjektumot középponti szerepétől fosztja meg. Olyan folyamat veszi kezdetét, ami megkérdőjelezi működtető forrását; a játékkalépés a szubjektumszerűséget ássa alá, olyan szabályrendszerbe helyez, amelyet ő maga határoz meg. Mihály pedig aláveti magát

²² Az irracionalitás, a valóságtól divergens létállapot jelzése lehet a cím „holdvilág” szavának „éjszaka” konnotátuma is: „A sötét éjszaka az a hermeneutikai kontextus, háttér, amiben a hermészi tettek és szavak megjelennek, ahol eltűnik a nappal szögletes valója és titkokkal telítődik a világ, a mélybe és a belsőbe fordul a figyelem.” BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Osiris, Bp., 2001, 30.

²³ NAGY Sz. Péter, *A menekülő polgár mítoszai*, Kritika, 1983/5, 26.

²⁴ Uo.

²⁵ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Bp., 2003, 133–153.

az új szabályoknak: eltávolodik akaratától, feloldja identitását, a játék lesz a szubjektuma.²⁶

Ennek nyomán olyan nyelvben létező rend jön létre, amelyben a szituáció szólamai egymást kölcsönösen meghatározva léteznek a beszédjáték folyamatában (önmagukat reprezentálva), amelynek vége a beszédcselekvésekbe integrált halál, amely mindig Éva közreműködésével, mint *dialogikus aktus*²⁷ következik be. Ezért lehet a „halál” nyelvben pulzáló, ugyanakkor épp abban elrejtett végeredmény, a nyelven túlit ígérő létállapot elérése egyfajta *vágy*²⁸, ennek kapuja pedig a szépen megrendezett *halál*, ami maga az Éva alakjától átítatott erotikum.

A halál tehát a hálózat csúcsa, a szubtextusok emberi életben már ki nem fejezhető végső jelöltje, Tamás meta-indexének értelme. E felé a szükségképpen nem jelenlevő, csupán valamilyen módon jelzett állapot felé törekszik a játék saját szabályok szerint történő realizálása, ez az adott nyelvi rend célja, ebből származnak a játszóak akciói, és e felé törekszik útján Mihály is, utánozva Tamást, aki egykor valóra váltotta a színházi „próbákat” Hallstattban. Ez az út azonban annak a szubjektumnak az önértelmezésével jár együtt, amely valamikor problémátlanul feloldódott e játékban. Ezért szükségyszerű a visszaemlékezés, a magányos vonatkozás, az idegláz, a menekülés.

²⁶ ...hiszen „a játszás csak akkor éri el célját, ha a játészó feloldódik a játékban. [...] ...a játéknak elsőbbsége van a játékos tudatával szemben...” (GADAMER, *i.m.*, 134, 136.)

Vö.: „– Szeretsz nem tudni magadról?

– Hogyne. Az egyetlen dolog, amit szeretek.” (I/46.)

²⁷ Vö. EISEMANN, *i.m.*, 14.

²⁸ „– Miért szerettél áldozat lenni? – kérdezte Erzsi.

– Hm... hát erotikus okokból, ha érted, hogy gondolom... igen.” (I/33.)

Kirobbantója pedig az az erős indexmennyiség, ami Olaszországban fogadja a főhőst. „Velencében kezdődött, a sikátorokkal.”(I/7.) Ezzel kerül újra színíelőadásba, de most a szubtextusok, nézőpontjából emlékezésként és jelként realizálódó koncepcionális drámájába.

Olaszország mint Tamás vágyainak egyik tárgya, s mint ilyen az Ulpius-lét egyik vehikuluma, már önmagában is veszélyes.²⁹ Jan Assmann *kulturális* emlékezetét³⁰ az olvasóban megidézve szabályos emlékező mechanizmus lép működésbe Velencében metonimikusan, a mindenkori közösséget a főhős Mihályban prezentálva. A *mimetikus* emlékezet kódorogni küldi a sikátorokba,³¹ majd inni akar egy italt.³² A *tárgyak* emlékezete a San Vitale székesegyházba vezeti a ravennai mozaikokhoz,³³ a *kommunikatív* emlékezet szinte önműködően tárja fel Erzsébet előtt múltját, ez a három pedig gyakorlatilag szemiotizálódik is, hiszen „bujdosása” leírható a keresés Assmann-féle rítusaként.

A Perugia-Assisi-Spoleto-Norcia-Foligno-Siena vonal egész terjedelmében a dolgok (mint jelölők) láncolatának útja. A camposantói éjszaka Tamás pillanatnyi manifesztálódásával, az idegláz, majd a kórházi dialógusok doktor Ellesley-vel olyan mértékben vonják bele Mihályt önma-

²⁹ „Olaszországot mindig elkerülte, úgy érezte, még nincs itt az ideje, még nem készült fel rá.” (I./7.)

³⁰ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, Atlantisz, Bp., 1999.

³¹ Jelöltje: „Mondom, zegzugos, óriási, régi padlás volt. (...) A folyosó legvégén egy alacsony és hosszú fülke volt, és a végén egy kis, kerek ablak világossága látszott. (...) A kis, kerek ablak mellett ott lógott Tamás...”(I/43-44.)

³² Jelöltje: „Kezdtünk nagyokat sétálni a budai hegyek közt, fürödni is jártunk, és azután az ivásra is rákaptunk.” (I/41.)

³³ „De a ravennai mozaikok... azok saját múltjának műemlékei voltak.” (I/13.)

ga múltjának kívánásába, egyfajta öngerjesztő imaginárius térbe, ahonnan nincs már visszatérés a kezdeti, velencei szintre sem. A ravennai bizantin mozaikok, valamint a fiesolei kínai képsorozat mediális kódja tovább mélyíti a folyamatot.³⁴ A regényben minden szereplő saját narratív sémája alapján rekonstruálja a múlt eseményeit. „Mozaikkockák”³⁵ konstituálják a múltat, melyek a szöveg által megidézett képzőművészeti produktumokban jelölődnek, s amelyek reprezentálják a „jelölők jelölőjének” szubsztanciáját is: hogy a halott Tamás alakja maga is egy összerakandó mozaik. A kínai képsorozat felmarcangolt testrészei referálják Mihálynak azt a vágyát, hogy egységben lássa az Ulpiusok lényegét: Tamás titkát. Si-enában megismétlődik a régen vele oly gyakran megtörténő ájulásszerű örvény-effektus, így a vizuális emlékezeten túl a test emlékezete is a múltat aktivizálja, az Ulpius-létállapotot fiziológiailag is realizálva.

„Nem jövök el Hozzád. Te nem fogsz meghalni.”

A jelölőlánc eddigi megszokott rendje Rómában átalakul. A jel/jelentett/jelölő felé vezető úton a régi imaginárius tér jelenvalóvá válásában már nem a dolgok indexei segídeknek, hanem személyek ikonikus jelei (kiváltképpen Éváé), ugyanolyan hálót alkotva, mint a sikátorok, a hegyre *menekülő* városok, vagy éppen a „holtak kapuja”.

A jelölőláncolat produktivitásának lényege az a motiváció, hogy kiderüljön Tamás titka, a nyelvbe írt úton keresztül, a nyelven túli nyelv (ami Mihály esetében a

³⁴ Mindkét kép beszédes. Ld. EISEMANN, *i.m.*, 17.

³⁵ A mozaik-motívum operativitásának felfedezése GÉVAI Csilla érdeme: *A mozaik*, Életünk, 1999/7-8, Írottak melléklet, XVII.

halálhörgés nyelve³⁶) által az, hogy az egyetlen teljesítmény, ami megdöntötte a jelölőrendek hagyományos működését, hogyan utánozható, hogyan ismételtethető meg. Ennek eszköze az emlékezet, kontextusa pedig a mítosz. Ezzel a Mihályban már újra élő mítosszal találkozunk a szimbolikus rend tradicionális mitológiája, amelyet Waldheim professzor mond el. (Vö. II/29-35.) Az archaizmus halálértelmezésének interpretálásával a professzor mintegy tudományos-teoretikus igazolást teremt a dialogikus-erotikus aktus Évát jelentő hajdani metódusa, és az az utáni vágyódás számára.³⁷ Waldheim megnevezi a színjátékok távollevő jelentettjét, mégpedig mitikus kontextusban, mely éppúgy analóg az Ulpius-történettel, mint amilyen kongeniális kettejük halálértelmezése. Amire a színjáték empirikus élményben jött rá, arra a professzor a ráció hipotéziseiben. A módszerek eredendő idegensége, szembenállása ellenére tapasztalható szinkrónia ezért döbbentheti meg Mihályt. A halál a Waldheim-szólamban is a vágy célja lesz, de ő is csak saját rendjének részeként értelmez (ráadásul tudatosan), nem lép ki a hálózaton kívülre, mint Tamás. „A szimbolikus tehát a mítoszban beszéli el önmagát, fedi fel a játékok leplezett értelmét, utalván helyettesítő mivoltukra.”³⁸ Tehát a szimbolikus rendszerek szekvenciái a szövegben mindig helyettesítő markerek, referálóelemek, szubtextusok: a kimondhatatlan *halál* helyettesítő kimondói. Jelen szcénában ez az etruszk haláldémon, a halálhetéra, a „rettegetes nagy vaginával” ábrázolt ringyó. (Vö. II/31.) Ez Tamás valósága, a halálhetéra pedig a „dolog” tökéletes

³⁶ „Különösen a hörgési technikámnak volt nagy sikere.” (I/33.)

³⁷ „Ezek az etruszkok nagyon jól tudták, hogy a meghalás erotikus aktus.” (II/30.) Vö. POSZLER, *i.m.*, 334.

³⁸ EISEMANN, *i.m.*, 19.

jelöltje: Éva. Az örvény-érzésre történő waldheimi reflexiónak már csak beteljesítenie kell azt a kört, aminek hiányai kétséget hagyhatnának: Mihályról magáról van tulajdonképpen szó.³⁹

Az Archeológiai Intézet kerti partiján Éva már üzen neki, ekkor még az elutasítás üzenetét. Később aztán, Ervin halálakor felkeresi személyesen, hogy elhangozzék az itáliai utazás miéértje, a szövegközpont meta-indexének beteljesülése, a titok feltárása, hogyan halt meg Ulpius Tamás: „bátran, habozás nélkül megölte magát, mert játszott, megjátszotta, hogy én ölöm meg, előadta a színdarabot, amit annyit próbáltunk odahaza”. (II/88.) A halál így oldja fel a titkot, tudatosan reflektálva a hajdani színdarabokra, összekapcsolva a racionalitás rendjéből való kilépést a játék korábban jól bevált rituáléjával.⁴⁰ De azt is egyértelműen tudomására hozza Mihálynak, mi az ő viszonyulása az irracionalitás rendjéhez: „ha ketten vagyunk, nem vagyunk ketten... Tamás minden pillanatban itt lehet. És most már Ervin is... Nem tudok veled együtt lenni, Mihály, nem.” (II/88.) Ezen a ponton láthat bele Mihály a Másik nézőpontjába, ahol önmaga is mint valamit, valakiket jelölő index tűnik föl, s mint ilyen, kapcsolódni szeretne meta-indexéhez: felkéri Évát a beteljesítésre.

³⁹ „Az ember síkos járdán megy, és megcsúszik, az egyik lába kicsúszik alóla, és kezd hátraesni. Engem abban a pillanatban, amint elvesztettem az egyensúlyomat, hirtelen boldogság fog el. Persze csak egy pillanatig tart, azután hátrakapom automatikusan a lábam, viszszererem az egyensúlyom, és örömmel konstátálom, hogy nem esem el. De egy pillanatig! Egy pillanatig hirtelen kioldódtam az egyensúly borzalmas törvényei alól, megszabadultam, röpdülni kezdtem valami pusztító szabadságba... Ismered ezt? (...) Az egész dolgot sokkal jobban ismerem, mint gondolnád...” (II/35.)

⁴⁰ „akkor már szabad volt, azt hiszem” (II/88.)

Vannina ekkor tűnik föl, hogy véghezvigye azt, ami Mihályt jelenti. A keresztelői éjszaka megdöbbentő analógiája az erotikus-dialogikus aktust illetően véghezviszi Mihályban a szimbolikus rendből való kitörés illúzióját, de éppen a szimbolikus rend segítségével. „[M]inkét lány tudja, hogy az ő útja nem a dionüszoszi »realitáshoz«, hanem a »fantáziához«, és ezen keresztül a szimbolikushoz vezet vissza.”⁴¹ Ahogyan Waldheim koncepciója az irrealitás realitása, vagyis a halál irrealitásának tudományos realizálása, úgy reális Vannina vékony keze is, amint Mihály arcát simogatja. Viszont Tamás irrealitásainak reálissá téételét Mihály nem tudja követni. Éva helyett Vannina szembesíti önnön halálával, a kelta helyett az olasz „halál-ringyó”. A szimbolikus markerhálóból való kitörés nem sikerülhet: Mihály *meghalása* éppoly imaginatív és végletesen szimbolikus, mint amilyen véglegesen index Vannina vékony keze,⁴² amilyen a regény szubtextuális berendezkedése. Ilyen módon Vannina Éva, az éjszakai lidércnyomás pedig a korábbi *commedia dell'arte* reprodukciója lesz, nem pedig megvalósulása.

„Felidézte magában ezt a vágyat, és kereste a vele járó édességet. De íme, semmi édességet nem érzett, ellenkezőleg, csömört és fáradtságot, mint amilyent szeretkezés után érez az ember. Azután ráeszmélt, hogy miért érzi ezt a csömört. Hiszen vágya már kielégült. Az elmúlt éjszaka, az olasz házban...” (II/118.) Ez a viszonyulás már apja megérkezése után bontakozik ki, ekkor olvassa el Éva

⁴¹ EISEMANN, *i.m.*, 21.

⁴² „A lány talán védi, talán ellenkezőleg. Most, most fel kellene ébrednie. Ó, hányszor álmodta ezt, hogy közeledik valami szörnyű veszedelem, és ő nem tud felébredni, akárhogy is erőlködik, és íme, most álma valóra vált. Az után azt álmodta, hogy valami villant a szeme előtt, és hörögve felébredt.” (II/111.)

levelét is: „Nem jövök el hozzád. Te nem fogsz meghalni.” (II/118.) Az indexek hálója tehát mégsem a halált jelöli, hanem az otthoni családi vállalatot, a hagyományt. A polgári életmód, a konvencionalitás, a racionalitás válik végső jelöltté. Mihály privát, virtuális szimbolikus jelei motiválatlanná, inaktívvá, kiüresedetté válnak: „Mindig ők az erősebbek, az apák...” (II/119.) Ebben a felismerésben, a hagyomány hatalmának deklarálási horizontján pedig véget is ér számára az immár érthetetlen, de megbocsájtható itáliai kóborlás: a hajdani ifjú kor és az olasz kaland közötti, a budapesti vállalatot és az apát szimbolizáló létlehetőség elfogadásával.

„Tamás halála csak Tamást illeti meg, mindenki keresse a saját halálát.”

Mihály szubjektuma az Ulpus-szindarabok után nem hozható egységes hangszínképbe, nem önazonos. Az e szubjektumon belüli interferencia, a Tamás és közte feszülő kettősség küzdelme végigvonul a regényen. Az ebből következő megnyilatkozások ironikus élet, az *irónia olvasatát* a kertiparti jelenet dominómintás maskarája hívhatja például elő. Ennek mise en abyme-szerű emblémája Mihály Pierrot-jelmeze az Archeológiai Intézet mulatságán. A Pierrot-kosztüm fekete-fehér mintái referálhatják azt a kettősséget, kettéhasadtságot, melynek a szövegben való működési elve nagyban emlékeztet arra, amiről Paul de Man beszél Baudelaire irónia-interpretációjához kapcsolódva. De Man szerint nagy jelentősége van a megkettőződésnek (*dédoublement*), annak a mozzanatnak, amely elkülöníti a reflektív tevékenységet annak az embernek a

tevékenységétől, aki a mindennapi élet foglya.⁴³ „Tudaton belüli, két én közötti kapcsolat ez, de mégsem interszubjektív viszony.”⁴⁴ A szubjektumok közötti kapcsolat nem hierarchizált, a különbség a reflexió éppen adott távolságát fejezi ki. A reflexív elválasztás révén pedig lehetőség nyílik arra, hogy az én leválassza magát a világról, hogy kettéhasadva „világban elmerülő empirikus énjétől elválasszon egy olyan ént, mely a különbözésre és az önmeghatározásra való törekvése során olyanná válik, mint egy jel.”⁴⁵ A meghasadtság „felfeslése” pedig lendületbe hozva magát, az őrületig fokozott szédületig (*vertige*), az ideglázig futja be pályáját. Hasonló módon helyezte át hajdan az Ulpusék által konstituált atemporális színházvilágba énjét Mihály, ahol a játék mindent feloldó dialogikus metódusa defigurálta polgári énjét, megkonstruálva az „Ulpus Mihályt”, amelyet a színházi beszédaktusok speciális nyelve által létesített. Ilyen módon lesz az empiria Mihályából kihasadva a jel a színház, mítosz, emlékezet nyelvéből felépülő: Tamás. A szövegben e szempont alapján most előtűnő ironia így utal a középpont „jelbenlétére”. Mihály reflexív távolsága a közte és Tamás között lévő távolság. Az áthidalás akarásának permanens kudarca az ironia e szövegben. Tamás mosolygása Mihály számos mondatában.

E két én-alakzat dialogizál végig a regényben. Ezért gondolhatjuk azt, hogy Mihály végkövetkeztetése szintén ironikus, miszerint jobb szépen visszatérni Budapestre.

⁴³ Paul de MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 37.

⁴⁴ *Uo.*, 38, 39 Külön figyelemre méltó, ahogyan Paul de Man ugyanitt kiemeli az interszubjektivitás kapcsán a *commedia dell'arté*t, mint Baudelaire kedvelt színházi metódusát (vö. az Ulpus-gyakorlattal).

⁴⁵ *Uo.*, 40.

Ebben a kontextusban nincs nyugvópont: „Tamás halála csak Tamást illeti meg, mindenki keresse a saját halálát.” – írja Éva. (II/118.) A „vándorlás” tehát nem ér(het) véget, hisz az utolsó feladat még hátravan: megtervezni és bevégezni a feszülő ellentmondásokat kioltó, én-alakzatokat az öntudatlanságig destruáló *eseményt*. Tamás mosolygását lerombolni.⁴⁶

„*Te nem fogsz meghalni. Te nem vagy Tamás.*”

Az itáliai utazás – mint az már szóba került – azt az utat próbálja bejárni, amit Tamás tett meg Hallstattig. Ebben a kontextusban, tisztán erre fókuszálva a nászútnak induló utazás Tamás *imitálásának* megkísérlése, az Ulpius-lét „újraolvasása”. Ez a részesülés azonban nem a tét nélküli „meghiúsult elvárás”⁴⁷ valóságészlelésének pozitív élménytöbbletét, revelatív ígéretét hordozza, sokkal inkább annak Karl Popper-féle tudományos mintáját: itt Mihály befogadásának egzisztenciális tétje van. Annak felismerése, hogy ismerős terepen mozog, hogy tudja, mit kellene tennie (hiszen van mintája), először öntudatlanul, majd egyre inkább tudatosan csinál belőle jelolvasót. Az újraolvasó hős pedig az *esztétikai alaptapasztalatok* modellezését hajtja végre,⁴⁸ amennyiben az Ulpius-ház színda-

⁴⁶ Vö. MÁRAI Sándor egy naplójegyzetét: „A végén a férfiak elmennek hazulról a világba, kalandot keresni. Az utolsó kaland mindig a halál.” FRIED István, *Egy közép-európai írósors*, Palócföld, 2004/1-2, 9.

⁴⁷ Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Osiris, Bp., 1997, 76–84.

⁴⁸ „[A]z élvezet fakadhat az utánzás tökéletes technikájának csodálatából, de az eredetinek az utánzásban való fölismeréséből is.” Hans

rabok általi létmódja „megszünteti a külvilág merev idegenségét, a világot saját művévé változtatja” (*poieszisz*), ezt Mihály évekkel később elszórt jelekben felismerve olaszországi nászútja során „újralátja” (*aisztheszisz*), szüntelenül törekedve a „megszabadulásra”, a beteljesülésre, melyben – Vannina kezei között – részesül is (*katharszisz*).

Mihály ugyanakkor nem a felismert „tárgyat” (utat, jelet, bizantin mozaikot) szemléli, hanem saját magát a tárgyakban önigazolást nyerő tudásban. Eközben folyton változnak szerepei: kezdetben férj, majd szökevény, aztán félőrült, ezek után szerető, zarándok, míg aztán az Archeológiai Intézet álarcosbálján bohócként szétpukkan ez a heterogén én-alakzat.

A történet során nem egyszer kap definíciókat saját személyét illetően,⁴⁹ mégsem ezek lesznek a jelentősek, mivel Mihály Tamás mintájára kíván „beteljesülni”, akinek titka a történet végéig rejtve marad. Feltűnik ugyan a camposantóban, sőt egy visszaemlékezése alapján a londoni sárkányos függöny mögött is az ő szemét véli felfedezni, de az a szem a közös végzeté, Éváié, aki a „távollévő jelentettet” megérthetővé tette Tamás számára. „Katarzisa” azért is lesz oly hiteles, mivel – bár ő totális communiót szeretne – az *identifikálódásból* fakadó esztétikai élvezet mintapéldáját adja, mivel önazonosítása illúzió, ám konstruktív illúzió alapul. Mihály tehát nem hal

Robert JAUSS, *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Recepcióelmélet...*, i.m., 159.

⁴⁹ Pl. „Tőled mindent el fognak lopni. Mindig te leszel az áldozat. Te azt szereted.” (I/54.); „olyan vagy, amilyen vagy, olyan végtelenül távoli és elvont, hogy senkihez és semmihez közöd nincs, és mintha egy átutazó idegen, egy Mars-lakó lennél ezen a földön” (I/62.)

meg, sorsa a tamási úton nem teljesülhet. Éva ezt ki is nyilatkoztatja búcsúlevelében: „Te nem fogsz meghalni. Te nem vagy Tamás.” (II/118.) – ezzel pedig megszűnteti a Tamás útján történő öndefiníció megalkotásának lehetőségét. Mihály illetéknéppen megtapasztalja önmagát, amint elsajátít valamilyen tapasztalatot a világ értelméről.⁵⁰ „Megszabadul” az illúziótól, és „szabaddá válik” a belátásra, hogy a *Saját* mindenkori színrevitele csak egyéni teljesítmény lehet – „ha az ember él, akkor még mindig történhetik valami”. (II/119.) Hogy a metaforasor, a szimbólum-gépezet, az *utazás* nem kiüresedő kóborlás, nem lezárandó végállomás, hanem az önmegértésnek, a kiteljesedésnek a lehetősége és ígérete; a közbejövő interpretáció aktív poieszisz – „életszövetbe íródás”, gadameri értelemben vett hermeneutikai *applikáció*.⁵¹

Bár Mihály a (produktív) poézisben társalkotó szeretne lenni, mást ér el, ami nem kisebb teljesítmény: esztétikai-jelolvasó tevékenysége révén a saját alakulására szolgáló reflexiók szakadatlan történését tudatosítja – hogy „mindenki saját élettörténetének írója”.⁵² Ilyen értelemben lehet az esztétikai alaptapasztalatok jaussi alaphármaságáról, ezen belül is az esztétikai identitás kialakításának folyamatáról szóló indirekt metatextusként olvasni az *Utas és boldvilág*ot.

⁵⁰ JAUSS, *i.m.*, 172.

⁵¹ GADAMER, *i.m.*, 343–348.

⁵² Jauss idézi H. D. ZIMMERMANTól (*Vom Nutzen der Literatur*, Frankfurt, 1977, Suhrkamp, 172.). Vö. JAUSS, *i. m.*, 177.

„Akut nosztalgiam van.”⁵³

Egy gyakorlatilag jelen idejű, ráadásul idegen nyelven el-
ért szövegsiker elemzése sohasem lehet kimerítő és mód-
szertanilag adekvát. A „korszak kortársai” ugyanis
képtelenek objektív ítéletet alkotni jelenük értelmi és ér-
zelmi mechanizmusairól.⁵⁴ A fordítás ténye pedig felvet-
heti azt a jogos aggályunkat is, miszerint minden megér-
tés fordítás, viszont lényegénél fogva semmi sem lefor-
dítható.⁵⁵ Mindemellett fontos még azt is tudatosítani,
hogy Németországban a könyvet elsősorban lektűrként
(*Taschenbuch*) olvassák, tehát a szöveg más regiszterben
mozog mint itthon. Eltekintve tehát attól a ténytől, hogy
külföldön *nem annak* a Szerb Antalnak *nem azt* a regényét
olvassák, mint amit mi (hisz már csak a nyelvjátékok he-
teromorf jellege miatt sem hozható két értelmező közeg
közös nevezőre), egy vállaltan részleges vizsgálódással a
regény sikerszöveggé válásának tényezőit fogjuk a követ-
kezőkben keresni, mely optimális esetben egy konstruk-
tív összehasonlítás körvonalazását eredményezheti.

A regény *Reise im Mondlicht* címen 2003-ban – Chris-
tina Viragh friss fordításában – zajos siker Németország-
ban: „Ízig vérig európai regény, a huszadik század egyik
európai mesterműve, egy újabb magyar irodalmi kincs, a
tizenkilencedik század romantikus elbeszélő-művészeté-
nek utolsó ünneplőbe öltözött szövege.”⁵⁶ A német re-
cenziók eltérő megközelítésűek, de mind egy irányba mu-
tatnak.

⁵³ I/113.

⁵⁴ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „korszak” retorikája*, Literatura, 1996/2, 129.

⁵⁵ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *i.m.*, 69.

⁵⁶ Élet és Irodalom, 2004, április 2, 26.

Általában együtt emlegetik a már történeti jelenében is játékba hozott Cocteau regénnyel, valamint Márai Sándor *Zendülők*, *Válás Budán* és *A gyertyák csonkig égnek* című műveivel. A szöveg éppúgy él a német fejlődésregény elemeivel, mint a brit rémtörténetekével,⁵⁷ és éppoly angolosan szűkszavú, mint amilyen sűrűn idézi az angol hagyományokat.⁵⁸ Megalkotottsága, ellentétező jellemépítése, elegáns stílusa, finom iróniája,⁵⁹ Márainál is modernebb nyelvezete, a beszédmodok virtuóz kezelése a méltatás fő motívumai. Elhangzik a „dohos metafizika”, a hétköznaptól való menekülés, a misztikum, az esz-képista lázadás, az „apokaliptikus ifjúság”, a „szellemek” regénybeli szerepének értékelése, valamint a pszichológiai realizmus megvalósulásának körülírása.⁶⁰ Ezt a vágyat, a mindennapok meghaladását, a kamaszkori szabad állapot reprodukálását azonban a főhősnek nincs ereje megvalósítani: „minden bolyongás és ábrándozás végén a hétköznapiok várnak a regény szereplőire, néha pénzügyi gondok, néha kis üzleti ügyek formájában.”⁶¹

A regényben egy referenciális olvasás során csekély utalást találhatunk az extratextuális (a szövegen kívüli)

⁵⁷ Volker HAGE, *uo.*

⁵⁸ Ilma RAKUSA, *uo.*

⁵⁹ Mivel ez elemzésünkben is fontos szerepet kapott, idézem: „Sie gibt sich bald transparent, bald verschattet, nähert sich dem Pathos der »Dekadenz« und nimmt handkehrum ironisch Distanz[.]” (Néha áttetsző, néha homályos, közelít a »dekadencia« pátoszához, majd hirtelen ironikusan távolságtartó lesz. – Saját fordítás.) Ilma RAKUSA, *Traum und Anpassung, Zufall und Gesetz*, Neue Züricher Zeitung, 2004, január 7.

⁶⁰ Mint fentebb rögzítettük, már Poszler György is pszichológiai aspektusokkal dolgozott monográfiájában. Az illető fejezetcíme maga is beszédes: *Az eltemetett kamaszkor.*

⁶¹ Volker HAGE, *uo.*

térre vonatkozóan. Ennek oka Thomas Steinfeld szerint az, hogy a regény „szántsándékkal nem néz szembe a történelemmel, bár felbukkan benne egy fiatal olasz fasiszta, és a Duce is megemlékszik néhányszor (...) Közvetve azonban ez a könyv is mélyen kötődik a korhoz, melyben született: épp azért, hogy olyan határozottan hátat fordít a történelemnek.”⁶² Ezek a sorok már direk- tebb módon mondják ki a recepció szimpatizáló attitűd- jének implicit indokát. Elmar Krekelernél így hangzik ez: „Máraival együtt Szerb is a »nagy elegánsok« közé tarto- zik. Írásaikban mindketten két köztes korszak portréját rajzolják meg. Egy elhalt és egy haldokló korszak nekro- lógiát írnak.”⁶³

A történelem terhét, a letűnt nemzedék hangját a né- met szakma is kihallja a szövegből. A lélektan pedig itt is operatív szerepű lesz. A kontextusok (a megfelelő nem- zetiségi eltolódásokkal együtt) tehát határozott egyezést mutatnak a hazaiakkal. Megfigyelhető azonban egy me- gint csak hasonló, de a magyartól mégis elhajló, mert fel- erősített alternatív értelemirány. A romantika hagyomá- nyait a szöveg kétségkívül megidézi, ismert motívumaival dolgozik, azokra operatív szerepet ró,⁶⁴ s a jelképes cso- mópontok is ezt támasztják alá. Poszler György *A Pen- dragon legenda* című regényt elemezve emelte ki annak pa- rodikus irányultságát.⁶⁵ Ennek a szövegvilág egészéhez

⁶² Uo.

⁶³ Elmar KREKELER, *uo.*

⁶⁴ Vö. EISEMANN, *i.m.*, 13.

⁶⁵ „[E]gy karikatúra szelíden ironikus kontúrjai bontakoznak ki. [...] A regény, ahogy a főhős portréján is megváltoztatja a novellákból ismert arányokat, úgy az angol próza minden felhasznált eleméből vagy rétegeből is a szükségesnél tudatosan egy kicsit nagyobb meny- nyiséget adagol.” POSZLER, *i.m.*, 326.

viszonyított szerepe az *Utas és holdvilágban* legalább annyira beszédes.

Érthető egy német recenzióban a német és az angol hagyományok és modulok kimutatásának előtérbe helyezése. Mennyire érthető viszont a romantikához mint leltűnt korhoz való visszacsatolás? A regényben minden az elmúlt időhöz viszonyul. A budai várban lévő Ulpus-ház maga az idő, a *Vén Órás* (Ulpus nagyapa) akár egy romantikus „idő-atyja”. Két köztes korszak portréjáról beszél a német recepció, és vágyakozásról. Erre irányul a főhős, ez a kulcsa a regény „történetietlenségének” is. „A regény nagy témája a nosztalgia, egy olyan élet utáni vágyakozás, amely akkoriban, a harmincas évek közepén már a múlté volt.”⁶⁶ Mihály az időből akar kiszakadni, ott lenni a múltban. Ez a *nosztalgia*.

„A nosztalgia szó eredetileg honvágyat jelentett, és napjainkig a melankólia egyik okát, illetve alfaját látták benne (*melancholia nostalgica*). A szónak azonban fokozatosan módosult a jelentése és az általában vett rendezettségéből való kiszakadás szinonimája lett.”⁶⁷ A kiszakadás, valaminek az elvesztése mindig a régi rend felbomlását feltételezi, így a rend otthonosságot adó ereje semmisül meg. A rendetlenség jele tehát a *melankólia*, ami pedig a nosztalgia ikerfogalma. A szövegvilágban ez a jelenség Mihály régi-új rendet kereső motivációja, az olvasói térben viszont a rend megbomlásának e tapasztalata – úgy tűnik – az örömszöveggé válás egyik lehetséges oka.

Egy értelmező és befogadói közösség elvárásait mindig befolyásolja az a „kulturális kontextus”, amelyben él, amelybe az adott szöveg is érkezik. Elvárási horizontjuk

⁶⁶ Kurier, 2003. december 13. = Élet és Irodalom, *i.m.*

⁶⁷ FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Magvető, Bp., 1984, 377.

azon a szinten fog objektiválódni, amelyet speciális meghatározottságaik és előítéleteik lehetővé tesznek. Feltehető a kérdés, mennyire indokolt a történelmét rendezgető, „futószalag mellett” élő⁶⁸ nyugat-európai kultúrában 2000 után nosztalgiavágyról beszélni, vagy éppen azonosulási szándékról, a múltba, saját ifjúságába visszavágyó, önmagát újra felépíteni akaró, emlékező főhőssel kapcsolatban. Tenni ezt elegáns stílusban, a megszépült tizenkilencedik század szerepjátékában,⁶⁹ egy elismert új fordítás jóvoltából. A regény Olaszországban, Angliában, sőt Hollandiában is sikeres, és több más magyar szöveggel (főként Márai szövegeivel) együtt. Ezeknek a regényeknek a zöme pedig emlékezőregény, vagy még inkább *emlékezet-regény*; csakúgy, mint az *Utas és holdvilág*.

A kortárs német befogadás Poszler György 1973-as lélektani koncepciójához áll a legközelebb, bár nyomokban megtalálható összetevője a Sőtér István féle 1959-es nemzedék-allegorézis is. Az általunk felvetett háromféle értelmezés közül az elsővel, a *bagyomány* olvasatával mutat szorosabb rokonságot, de határozottan kimutatható az

⁶⁸ A Németországban nagy hatású Nobel-díjas Günter GRASS kifejezése: „[A] világ rendje a melankolikus szemében kiürül, és ezért, bár retteg a rendetlenségtől, a rendbe sem tud belefeledkezni. A melankóliával behatóan foglalkozó Günter Grass a naplójában azt írja, hogy a melankólia napjainkban a futószalag mellett lép elő, és okát abban fedezi fel, hogy az élet meghatározó elve a teljesítménynorma lett.” FÖLDÉNYI, *i.m.*, 381.

⁶⁹ „[Tamás]állandóan megjátszotta a történelmet.” (I/27.); „[H]ihetetlen mértékben fogékony vagyok az utcák és tájak hangulata iránt.” (I/94.) Vö. „A melankólia a szó eredeti értelmében vett *hangulat*: az ember rá van hangolva a világra, de a világ is rá van hangolódva az emberre.” FÖLDÉNYI, *i.m.*, 390.

ironia szempontja is, vagy más, nyitottá tett olvasási stratégiák.⁷⁰

Nem lehetetlen, hogy az *Utas és boldvilág* nosztalgia-implikációi miatt lenne jól megalkotott szöveg. Mindazonáltal meggondolkodtató, hogy benne a világ egységeként való látásának konstrukciós kísérlete hiúsul meg. A könyv a késő modern epika gyakorlatának megfelelően véglegesíti az esztétikai szubjektumfelfogás felbomlását. A német hagyományt illetően pedig – bár a fejlődésre-gény egyes elemeit applikálva, de – éppen a *Bildung*-szerű szerkezet- és személyiségalkítás érvényességét tagadja.⁷¹ Szerb Antal regénye a késő modernitás horizontjában „már nem tragikus, de még elégikus búcsú a lét egészként való belátásától”, míg a szétesés e folyamata közben „nosztalgikus álmodozással tekint a megragadhatatlan, de mégis létezőnek tartott misztikum, a titok őseréjére”.⁷² Ilyeténképpen már az is érthető, hogy az adott értelmezői közösség aspektusából a szöveg hangjainak – akár öntudatlan módon – a nosztalgia adja azt a dialogikus közeget, amelyben építő esztétikai tapasztalatban részesülhet bármely olvasó. „A szenvedély kiég, helyébe legfeljebb valami rezignált nosztalgia lép.”⁷³ – fogalmaz a monográfus Poszler György. „Ez a nosztalgia szenvedélyes, fájdalmas emlékezés arra a teljességre, amely már soha el

⁷⁰ Ilma RAKUSA például Erzsi felől is értelmezi a regényt (Neue Züricher Zeitung, 2004. január 7.), Cornelia JENTZSCH pedig az Irodalomtörténetek felől villant fel megközelítési lehetőségeket (*Landschaft mit Mondlicht*, Frankfurter Rundschau, 2004. január 28.). Mindemellett jegyzendő az is meg, hogy a Deutscher Taschenbuch Verlag borítóján egy nő ül a vonatban, könyvet olvasva...

⁷¹ Vö. EISEMANN, *i.m.*, 22.

⁷² Uo.

⁷³ POSZLER, *i.m.*, 336.

nem érhető.”⁷⁴ – írja Esterházy Péter az új német kiadás utószavában. „[A] nosztalgiáról van szó benne. (...) arról a nosztalgiáról, ami minden vágy alján a teljesülhetetlenséget jelenti. Ebből is látható, hogy romantikus regény. Esti olvasásra készült.”⁷⁵ – nyilatkozik a szerző.

Axiomatikus érvényű az a Jauss által megfogalmazott tétel, mely szerint „a poieszisz hiátusa abban nyilvánul meg, hogy a szerző a recepciót nem tudja ahhoz az intencióhoz kötni, amellyel a művet létrehozta: a befejezett mű a továbbhaladó aiszthesziszben és értelmezésben olyan jelentéshalmazt bontakoztat ki, amely keletkezésének horizontját messze túlhaladja.”⁷⁶ Az általunk itt és most bemutatott interpretációs ajánlatok, irodalomelméleti applikációk sem egy intencionális olvasat eredményei természetesen. A „poieszisz hiátusa” itt is – ahogy a német értelmezőknél, akiknek kiinduló közös témái, illetve eltérő „nyitásai” oly hasonlóak az *endoxa*, valamint a *hiátus* működési elveihez – pozitív létében igyekezett megmutatni magát. Hogy bár a sztereotipizálás és a kontextualizálás értelmezői gyakorlata állandó kihívás, a szöveg identitása e regény esetében is parciális, mindig csak időlegesen megszilárduló, és kész a hatástörténeti érdeklődés közreműködésével újra és újra horizontváltó jelentések kibontakoztatására – az *esztétikai alaptapasztalatok* fentebbiekben vázolt olvasatának végső belátásaira.

⁷⁴ ESTERHÁZY Péter, *1 könyv*, Élet és Irodalom, 2004. március 26, 3.

⁷⁵ SZERB Antal, *Utazás és boldvilág*, [utószó], *i.m.*, 123.

⁷⁶ JAUSS, *i.m.*, 176.

NARRATOLÓGIA, IDEOLÓGIA,
TÖRTÉNETISÉG
(PÉTERFY GERGELY: *KITÖMÖTT BARBÁR*)

Bevezetés

Péterfy Gergely díjnyertes regénye tipikusan olyan szöveg, amely jól elemezhető, átfogó érvénnyel is. Narrato-poétikája, transztextualitása, fikcionalitása, diszkurzivitása, ideologikussága mind-mind olyan szempontokat jelent, olyan távlatokat kínál fel, amelyek jól kibonthatóak a szakmai analizáló beszéd által. Az itt következő komplexitásra törekvő elemzés elsősorban szövegközpontú, vagyis nem a szerzői név felől olvas, ugyanakkor nem is befogadóorientált, noha hangsúlyosan dialogizál azzal a bőséges recepciótörténeti kommentárral, amelyet az illető regény kitermelt, emiatt is lesznek erőteljesebbek a kritikai mérlegelés felhangjai. Az elemzés tehát (ahol csak lehet) előzetes szakmai metatextusok viszonylatában fogja állításait megfogalmazni. Az illető szöveg jellegzetességeiből következően ugyanakkor a történetiség, a történeti olvasás aspektusa kiemelkedő szerepet fog kapni ebben az átfogónak szánt interpretációban.

Török Sophie: Kitömött barbár

A regény többszörös elolvasása, illetve a róla szóló kritikák tüzetes feltérképezése után Gács Anna értelmezését tartjuk a mi álláspontunkhoz legközelebb állónak. E koncepció lényege, hogy a könyv többek között arról szól, hogy Sophie *ír*, hogy íróvá válik. Török Sophie író nekünk egy könyvet, mondja Gács, a *Kitömött barbár* az övé. Nem

azt mondja ugyanis – érthetünk egyet vele –, hogy „én most ott állok”, hanem azt mondja, hogy „[a]hogy álltam”. „Leírja, hogy ott állt, és elmesél nekünk egy történetet, amelyet részben a kapott információkból, részben, ahogy az az emlékezésnél és az írásnál lenni szokott, a képzeletéből alkot meg. Értelmez, kiválogatja a fontos dolgokat. Író. Ő itt lesz író. Itt van egy elbeszélő nő, aki leélte az egész életét írófeleség szerepben, és itt, ezen a ponton megszületik benne a történet hármójuk kapcsolatáról. És ezt a történetet megírja. Ez a fikció. A történet múlt időben van. Ott állt, és most meg elmeséli nekünk.”¹ Ez lesz a mi kiindulópontunk is, mert ebből a diszpozícióból az egész mű narratív természete, felépítése megérthető.

A könyv emlékeztet Umberto Eco *A rózsza neve* című regényére, a beszédhelyzet összetettsége, illetve a nyelvkezelés és a később még előkerülő *midcult*-jelleg vonatkozásában is. A komplexitást ott a különféle középkori és újabb kori fordításokban és kiadásokban megképződő, nyelvi transzferek közepette élénk tároló emlékirat szövegteste jelenti, aminek eredeti lejegyzője a Török Sophie-hoz felettébb hasonló narratív pozícióban lévő idős emlékező melki szerzetes, a ferences Adso. Az áttételesség esetünkben nem a történet különböző fordított kiadásában áll, hanem a történet szóbeli továbbhagyományozódásában áll, a narrátor mindazonáltal itt is egy olyan emlékező, aki immár túl van élete legjaván. Vénülő özvegy egy világjárvány, s ami fontosabb, egy sorsdöntő életesemény, férje halála után, melynek nyomán identitása újjáalakul az

¹ *És-kvartett Péterfy Gergely Kitömött barbár című regényéről*, Élet és Irodalom Online, (58)2014, 45. sz., 2014. november 7., résztvevők: GÁCS Anna, KÁROLYI Csaba, MARGÓCSY István, VISY Beatrix, <http://www.es.hu/es-kvartett;2014-11-07.html> (2023.01.06.)

előtt a bizonyos múzeumi preparátum előtt. A könyv narratológiájának megértéséhez ezt az elbeszélői szituált-ságot kell mélyebben elemeznünk.

Az elbeszélés jelen ideje nem 1831 októbere, amikor Sophie elmegy a múzeumba – mint azt oly sok recenzió állítja –, hanem egy későbbi időpont, legvalószínűbben otthon, az íróasztalnál. Nem azon a bécsi októberi napon idéződik fel ez a nagyon is megmunkált múlt (merő kép-telenség is lenne), hanem ahhoz képest is retrospektíve. Az emlékezés ideje egészen egyszerűen az *írásjelenet* most-ja, ami tehát semmiképpen sem Bécsben történik. A Soli-man preparált teste előtt esszenciaszerűen lepörgő életút sorsfordulatai, igazán emlékezetes pillanatai nem egyen-lőek az emlékezetfolyam utólagosan elaborált változatá-val, amivel a regény teljes, konkrét szövegeként szem-besülhetünk. Ne feledjük, hogy Sophie aprólékosan le-írja, mivel töltötte idejét a múzeumlátogatás előtt azon a napfényes őszi napon a „csilingelő”, „csörömpölő”, „ka-cagó” osztrák fővárosban.² Vagyis egyáltalán nem az izzó vörös szekrény előtt kezdődik a „nagymonológ”. Sajátos, hogy a regény egyes kritikusai – miután hangoztatják, hogy a valószerűséget Kazinczyt illetően nem kell szá-monkérni a fikción – a narrátori szituációt kezdik refe-rencializálgatni, holott annak pontos helyszíne és ideje jelöletlen. Ez a kifejtetlenség pedig, mivel annyi minden mást túlságosan is kifejt, nagyon jól áll a műnek.³ Több

² PÉTERFY Gergely, *Kitömött barbár*, Kalligram, Bp., 2019, 24–25. A továbbiakban az e kiadásból származó idézetek hivatkozott oldal-száma a főszövegben, zárójelben.

³ Bár lehetséges, hogy szerencsésebb lett volna jobban markerezn-i az emlékező írásaktus „mostját” – mintegy a Melki Adso analógiájára –, ha nem is annyira direkt önreflexivitással, mint ahogy Péterfy A

recenzens kiemeli: semmi nyoma annak, hogy Török Sophie saját szavaival írná újra magában, amire Kazinczy történeteiből emlékszik. Úgy tetszik, jogosan adódhat a kérdés, miért kellene feltétlenül, hogy legyen? Csak ismételtethjük: ez az egyetlen jelöletlenség, befogadói „csavar”, narrato-poétikai kihívás a könyvben (ugyanakkor már-már antropológiai evidencia), ami egyértelműen a javára válik. Mert a regény többi komponense túlon túl is könnyen adja magát: a sarkos oppozíciók (például Kazinczy tintás arca, mely angyali és ördögi részre festi), az erős, ideologikus elkötelezettség (a zavaróan túlzó antiklerikalizmusban például, legvisszasabban talán Pyrker érsek esetében), a tükröző-ellentétező karakterkapcsolatok (Carlo Radi és Stunder mint félnótás középszerűek, a főhősök mint tükörképek, a testvérek mint antagonisták, az európai város és a magyar vidék oppozíciója), a nem éppen keresetlen metaforák (Ferenc mint magnóliafa), a ruházatok jelmezszerű, a festészeti portrék maszkyszerű szövegbéli hálózatosága, a kulcsfogalmak szétírása (barbár, idegen, botrány, test, én), a preparálás passiószerű, sőt horrorisztikus textualizálása, az akkurátusan „össze-linkelt” motívumáramlás a színek (kék, piros, fekete, fehér) vagy éppen az állatpreparátumok (kanári, krokodil) egymásra-referáltatásáig, egészen Herbert abbé emlékezetes ’arany’ és ’rózsa’ jelöleteinek az aranycsináló rózsakeresztességgel való már-már parodisztikus összekapcsolhatóságáig.

A *teremtett szerzői tudat* esetünkben (is) összetett: maga Péterfy Gergely – úgy is mint az *Orpheus és Massinissa* (2007) című doktori disszertáció szerzője –, a főhősök

golyó, amely megölte Puskind című, hasonló narratológiájú következő regényében tette (Kalligram, 2019).

mint egykor létező, ám e fikcióban jelentékenyen továbbgondolt valós-imaginárius karakterek, Péterfy mint éppen ezzel a könyvvel foglalatосkodó magánember és mint közéleti gondolkodó (mint szépirodalmi-zsurnaliszta influenszer) egyaránt mintázza. A legfőbb komponense e konglomerátumnak ugyanakkor egyértelműen a fiktív Török Sophie, aki maga is konstrukcióként áll elő a történeti alakmás adott szintig rekonstruálható valóságossága, különféle diszkurzív szólamok, ideológémák vonatkoztatási mezői, illetőleg a könyvben körvonalázódó imaginárius írói fantáziatartalmak összességéből. Amit Ferenc nem vetett papírra, végül Sophie *íjja* meg, ahogy tudja: okoskodón, tudálékosan, egy elsőkönyves kezdő, ám nagyon is öntudatos ember módjára. Még hozzá úgy, hogy egyszerre reflektált és reflektálatlan valomása szerint igen ambivalens viszony fűzte és fűzi egykori férjéhez. Ez a történet végeredményben nem Solimanról és nem Kazinczyról szól, hanem róla; Sophie önmagáról ír. Nem a „botrány” az igazán fontos itt, hanem az a bizonyos októberi nap a múzeumban, amikor minden összeállt, hogy könyv lehessen belőle. Sophie ír, mert terápiás hatású, ír, mert meghagyta neki a férje (vö. 288.), ír, mert át akarja adni az utókornak mindazt, amit megtudott egy korszakról, a korszak nagy fiáról és önmagáról, ír, hogy okuljunk belőle. Nem véletlenül rögzíti Balajthy Ágnes is, hogy Sophie-ról az olvasás során az derül ki, hogy „igencsak narcisztikus” elbeszélő.⁴

Sophie tudatos szerző, akihez láthatóan passzol az a járvány és férje halála utáni egyszerre fullasztó és felszabadult, az élettel az újhelyi piacon újraismerkedő lelkület

⁴ BALAJTHY Ágnes, *A különbözőség halálos veszélye*, Alföld, 2015/5, 125.

(vö. 21–22.), ami egy bombasztikusnak szánt művet író „Kazinczy-tanítvány” autonómmá válásának metamorfózisa is egyben. „Hogy ki előtt hallgatja el ilyen rendkívül ravasz dramaturgiával az utolsó trükköt? Hát az olvasó elől. De közben eljátssza azt, mintha csak magának beszélne” – mondja Margócsy.⁵ Csakhogy erre sehol nincsen explicit bizonyíték a szövegben. Sophie az olvasóhoz beszél, az ő saját, immár férjétől független publikumához, akinek leírja élettörténetét a megvilágosodás, autonómmá válás, az „újjászületés” közelmúltjáig, olyaténképpen, hogy mindvégig fenntartsa közönsége érdeklődését, s közben bizony az omnipotenciával *játszik* (akár öntudatlan módon), ami antropológiailag-egzisztenciálisan ugyan lehetetlen, ám regénytechnikailag, fikciós határátlépésekben nagyon is lehetséges. Ez a lelkület hatékonyan magyarázza a regényszöveg didaktikus, erős szókimondását, az összekacsintó üzengetést, a fölényes „kibeszélést” a történetből, amiről a későbbiekben még bővebben lesz szó.

A regény látszólagos narratológiai következetlenségei magyarázhatók azzal, hogy Kazinczy elbeszélése (is) az író Sophien keresztül szólal meg. Azok a fajta kizárólagosító megállapítások, miszerint a regény egyértelműen a tudtunkra adja, hogy Kazinczy maga beszél feleségének, azért nem feltétlenül helytállóak, mert mindez lehet „csupán” a szerző-narrátor Török Sophie szimulációs technikája is, a jelen nem lévő aposztrofikus életre keltése – az egyik főhős *szereplő* beszéltetése. Ezért lesz az emlékezésnek része olyan elemek tüzetesen pontos felidézése is, amelyet a narrátor a jelenet logikája szerint egykorúan nem is értett, így emlékként sem maradhatott meg benne

⁵ Vö. *És-kvartett*, i. m.

így és ilyen részletesen – mindennek az özvegy emlékező tulajdonít jelentőséget, és tölti ki a múlt hiányait adott módon szövegesült tudással.

Azoknak a dolgoknak az aprólékos elmagyarázása, amit nagyon is jól ismerhet Sophie és Kazinczy is, vagy azok a jelentéstulajdonítások, amelyeket Sophie emberi számítás szerint egyébként nem tudhat, mind ennek az írói narratívaalkotásnak a kellékei és velejárói; Sophie maga is interpretál, következtet, tulajdonít, kitölt, pozicionál – tudálékos, öntudatos elbeszélőként. Nem az tűnik a leglényegesebb kérdésnek, honnan tud ennyire pontosan mindent a többek által felemlített félixfürdői kalandról, de a válasz ugyaninnen ered: amit nem tud, megrajzolja, hisz ír.⁶

De ez a perspektíva magyarázhatja azt is, hogy Sophie gyakran él azzal a – mint Balajthy Ágnes fogalmaz: *írói* – fogással, hogy mintegy belehelyezkedik környezete nézőpontjába, így sorolja fel a rájuk irányuló vádakát;⁷ mind ezt nem kevés fölényeskedéssel és túlhajtott jelentéslétesítéssel, tehetjük hozzá. Az írói póz, ezen belül a távlati emlékezés pedig jó oka lehet a visszatekintés azon öszszegző-számvető, az évek tévedéseit is beismerő bölcs rezignáltságának, amelyet szintén több recensens kiemel (s mely nagyban emlékeztet például Kafka Margit *Szűnek és évek* című regényének idős, merengő női emlékező-narrátorára). Sophie beszédteljesítménye nem egy indulati töltetű belső monológ gondolatfolyama, hanem tudato-

⁶ Bár az is igaz – s a recenzensek ezt hajlamosak elfelejteni –, hogy az „informátor” Kazinczy lényegében ott volt Félixfürdő minden ábrázolt jeleneténél, a problémára ráadásul Sophie reflektál is: „anélkül, hogy szemtanú lettem volna, pontosan el tudom képzelni a mozdulatot”. (233.)

⁷ BALAJTHY, *i. m.*, 125.

san, gondosan és hatásosan megmunkált memoár, krónika, hitvallás. Úgy tűnik, csak ezáltal oldható fel az a recepcióban kevésbé hangoztatott, ám középponti „rendszerhiba” is, miszerint sokkoló, traumatikus eseményt (s a kitömetés éjszakája ilyen) olyan retorikai, sőt poétikai telítettséggel és reflektáltsággal lehetetlen előadni, mint amiképpen a regényben élénk tárul. Ez antropológiailag legalább akkora apória, mint az onnipotencia kérdése. A regény sokat tesz azért, hogy mindez hihető és elfogadható legyen, például Kazinczy „emlékezetkastélyának” elfalazott szobája képében, mely egyre inkább kitárulkozni kíván. (54–55; vö. még: 29, 421.) Mégis képtelenség máshogy értelmezni a dolgot, mint így: ez a leírás szintén egy szépíró utólagos *munkája*, a traumatizált (s ne feledjük: haldokló) Kazinczy egykor elhangzó szavaitól ilyen-olyan – felszabadítóan ellenőrizhetetlen – távolságra.

Egy hang női hitelessége mindig nagy kérdés, de itt újfent a szépíróként létezni igyekvő, az összegzés „fér-fias” (Kazinczy-féle) bölcsességét kisebbségi tudata miatt túlkompenzáló Sophie lelkiülete, az emlékeket koncepciózusan válogató és súlyozó szólama a kulcs. S ekkor bizony nem feltétlenül biztos, hogy született gyermekei a legfontosabbak, bár megjegyzendő, hogy Sophie többször is szóba hozza őket lelkiismeretfurdalást érezve elhanyagolásuk miatt, nem mellékesen ezért is férjét okolva. Ugyanakkor a regény nyelvezetének az az érzéki plasztikusága, amit például Gács Anna kiemel, meggyőzően közvetít egy olyan női tekintetet, amely egyébként sem közömbös az esztétikum különféle effektusai iránt (hisz Bécsben és Széphalomban „nevelkedett”).

Amikor a homodiegetikus, involvált emlékezés átadja a helyét egy lényegében semleges és személytelen hetero-

diegetikus elbeszélésnek, az a nézőpontváltás is a szépíró Sophie (talán reflektálatlan) manővere, az ő írásaktusának fokalizációs törése. A sokat megélt „író” a kiváltképpen fontos (ön)életrajzi pontokon *egybehangzó önnarrációt* működtet – azonosulva egykori felidézett énjével –, ám egyébként jellemzően távlatos, *disszonáns önnarrációt* visz, „felülről” elemezve múltjának fontos szereplőit és árnyait, ítélkezve, minduntalan saját lényeglátó üzeneteket közvetítve. Ebből az onnipotenciát imitáló, ám nagyon is parciális, fixált, egyéni perspektívához kötött belső fokalizációs narratív szituáltságból ered Sophie mindenkit hibáztató szemlélete is, melynek kapcsán Evelley Kata siet is ezt a hangoltságot függetleníteni az explicit szerzőtől: „Péterfynek nem áll szándékában bűnbakokat kijelölni, bármennyire is ezt sugallná Sophie mindenkit hibáztató szemlélete”.⁸ Szereplői és szerzői intenció elkülönítéséről van itt tulajdonképpen szó, ám lényeges, hogy a kettő kapcsolata a *Kitömött barbárban* dinamikusan változik, s befogadói mérlegelés kérdése, mennyire ironikus, ambivalens a kettő közötti feltételezett viszony, avagy mennyire identikus, alterego jellegű éppen (ez a megválaszolhatatlanság mint befogadói „szabadsági fok” pedig újabb nagy erénye a szövegnek).

Az eddigi interpretációs távlat a nyelvi homogenitás problematikáját is jól tudja kezelni, hiszen a könyv túlzott diszkurzív egyszólamúsága ekkor voltaképpen Sophie hibája: minden szereplői nyelvváltozatot leigáz az ő hatalmaskodó nyelve, akár öntudatlan egységesítő, szintetizáló igyekezete (avagy elsőkönyves írástechnikai gyakorlat-

⁸ EVELLEY Kata, *Bőrbe írt történelem*, Kalligram Online, (23)2014, 2014. október, <https://www.kalligramoz.eu/index.php/Kalligram-/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-oktober/Borbe-irt-toertenelem> (2023.01.06.)

lansága). Ezzel kapcsolatban édesapjának, a rózsakeresztes gófnak a nagyjelenete kivétel csupán, mely kivételes nyelvváltást magyarázhatja az ifjú Sophie-ra tett monumentális és időben kitartott hatás, a nem éppen mindennapos emlékképeknek szenzitív életkorban bevéssző ereje. Kazinczy és Sophie nyelve a regény tanúsága szerint egyébként sem áll nagyon távol egymástól: a feleség egész felnőtt életében jó tanítványa próbál lenni mesterurának, és sokat megért abból a „fekete iróniából” is, mellyel férje kommunikál. (Vö. 290.) Minderre a szöveg kezdetben reflektál is: „[e]bben az iliászi szcénában döcögött át velem, gyászoló Andromakhéval a szekér az unalomig ismert házsorok között – mennyit kacaghattunk volna Ferencsel egy ilyen csillogóra polírozott metaforán.” (19.) Később azonban már kevésbé, amiért kár. S szintén kár azokért a momentumokért is, amikor Sophie túlzottan közönséges, mert nem áll jól neki; a ’fasz’ kifejezést például négyszer használja a mű során, ám a megoldás mindannyiszor kivet a stílárís diszkurzivitásból.

A szövegtelítettség, a „hiperkomponáltság”,⁹ vagy a tobzódás a motivikus összefüggésekben mind a becsvágyó Sophie-nak tulajdonítható, aki nagyot akar alkotni, aki *túlkompenzál*. Kazinczyval való kapcsolata ugyanis egyáltalán nem kiegyensúlyozott és harmonikus, lényegét tekintve nem jó házasság, az utódok általi „kitömöttség” és a férje általi „idomítás” jegyében. Miközben alapvetően a rajongás tónusa az uralkodó Ferencsel szemben, a nő mégis úgy érzi, a férfi lenézi őt, lenézi ízlését, s ez so-

⁹ Elég, ha csak a refrénszerűen vissza-visszatérő fejezetkezdetekre gondolunk, de olyan rejtett utalásokra is hivatkozhatunk, mint hogy Sophie szemében Soliman preparátuma lázadó Orpheusként – ez volt Kazinczy szabadkőműves neve – jelenül meg. (Vö. 14.)

káig fáj is neki, mígnem elfogadja. (Vö. 39.) Adott pontokon egészen radikálisan fogalmaz kettejükkel kapcsolatosan: „ez nem az az élet, amit élni akart [ti. Kazinczy], és végül az is kiderült, hogy a házban nem az a nő várja, akit megálmodott magának.” (43.) Úgy tűnik, többek között ezek azok a belátások, amelyek a narráció milyenségének okát és értelmét adják. S kulcsát jelenthetik az „újjászületett” íróő lélektani motivációinak, melyek keretében azért elhangzik a mondat, miszerint a *kolera* (avagy a „titkos csábító”) annak lehetősége is, hogy megszabaduljon régi életétől: „Hogy történjen végre valami, ami kimozdít abból a reménytelen hanyatlásból, amely harminc éve az életem, a lelkiismeret-furdalásból, amiért a gyerekeimet elküldtem otthonról, és most idegenben nevelkednek, az önvádból, amiért mindent feláldoztam Ferencért.” (85.)¹⁰ Ezek az igen effektív dramaturgiai pontok, konstatívumok nemcsak a narrátor elfojtásokkal és kínokkal övezett „anyaságát” tematizálják igen drámaian, hanem magyarázzák például azt a nagyfokú szimbó-lumlátó hajlandóságot is, melynek keretében fiatalkori önmagát a legnemesebb alapanyagnak látja, „amelyből egy férj hozzá illő asszonyt faraghat”, jelenkori önmagát pedig ebből az alapanyagból a hosszú évek alatt elkészülő „végső szobornak”, egyértelmű utalásként Solimanra. (Vö. 24)¹¹ Minderről Tóth Orsolya hasonlóképpen beszél, amennyiben meglátása szerint Sophie úgy emlékszik

¹⁰ Vö. még: „Szemben a fekete testtel különösen esendőnek tűnt a gyerekkorból örökölt lelkesedés, amellyel igent mondtam Ferencnek.” (272.)

¹¹ Vö. még: „Ez a történet az utolsó vésőmozdulat a szobron, amivé formált a kezdeti anyagból [ti. Kazinczy], ez az utolsó marék kóc, az utolsó lapát fűrészpor a kitömésemben, amellyel tökéletes preparátumot, kiállítási tárgyat formál belőlem.” (288.)

a házasságára, ahogyan emlékezni szeretne, sőt maga írja meg és hozza létre a számára megnyugtató változatot.¹² Mint Krisztián Renáta figyelmeztet, egyszerre áll benne a történetben és rajta kívül, ami ideális elbeszélői pozíciót jelent a regény különböző rétegeinek kibontásához.¹³

Nem a regény hatásvadász tehát, hanem a kezdő író Sophie az. Az *implicit szerző* ez a „Péterfy Sophie”, amely egészen megkapó és eredeti képlet mindazonáltal néhol problematikusvá válik, amikor például erőteljesek a testdiskurzusokra, idegenségtudományra alludáló passzusok, amikor az elbeszélő Lobkowitz gróf másodlagos matematikai fikcióiról beszél, vagy amikor túlzottan is pornográf a szexualitás, a szexuális perverziók reprezentációja.¹⁴ De akkor is diszfunkcionálissá válik ez a koncepció, amikor kérdéses, mi is a viszonyuk Sophie látószögéhez az aktualizáló áthallásoknak. A jóindulat hermeneutikája a szöveg szinte valamennyi hatáskeltő fogását Sophie céljainak tulajdoníthatja, de ahol a beszélő érezhetően korát megelőzően bölcselkedik – például a hazáról való gondolkodást illetően (vö. 45–46.) –, ott kivet a regény az adott olvasási mederből. Nagyon sok mindent el lehet mondani ezen a fél-jelenkori nyelvezeten, a *Kitömtött bár* választott nyelvén, de olykor túlságosan is sokat.

Összegezve: Ebben az olvasatban a szövegmű egyetlen szerző-narrátora Kazinczy Ferenc özvegye, az öreg Török Sophie, aki visszaemlékezést, pontosabban *önéletrajzi regényt* ír, saját emlékei, illetve férje történetei alap-

¹² TÓTH Orsolya, *Apropó, Kazinczy!*, Jelenkor, 2015/5, 592, 594.

¹³ KRISZTIÁN Renáta, *Barbárok?*, Tiszatáj Online, 2015. június 25., <http://tiszatajonline.hu/?p=81692> (2023.01.06.)

¹⁴ Még akkor is, ha messze már a bécsi szaléziák iskolakolostora, s Sophie egy hosszú, „faunitásában” sem éppen mindennapi házasság meglehetősen tapasztalt képviselője immár.

ján.¹⁵ Narrátori munkája során Sophie fő- és mellékszereplőket elemző, szituációikat lejegyző pszicho-narrációt és önmagát elemző pszicho-önnarrációt egyaránt folytat, önidéző monológot, illetve az igazán fontos és emlékezetes életeseményeknél önelbeszlő monológot is alkalmazva, amikor tehát bár az emlékező öreg Sophie hangját halljuk (vö. *narratív hang*), de egészen a felidézett, egykori Sophie szemével látunk (vö. *narratív perspektíva*). A történet szereplőit, például Pruszkay Antóniát vagy Dienest több ízben is egyenes idézésben beszélteti (mely mondatok hitelessége egyébiránt ellenőrizhetetlen), ezek közül pedig mennyiségében messze kimagaslik Kazinczy Ferenc idézése, aki – bár maga is történetet mond – elsődlegesen tehát *s szereplőként* és nem narrátorként szól a műben, egyes szám első személyben, a közvetlenség *illúzióját* keltve. Amikor pedig Sophie Kazinczyról beszél, akkor vagy saját nézőpontból tekint rá, vagy vegyülnek a fókuszok: amikor csak adott mértékig részese Kazinczy látószöge, nyelvhasználata az övének, akkor függő beszédről van szó, amikor pedig átveszi az uralmat Kazinczy perspektívája, egészen az ő szemével látunk – nem tudhatjuk biztosan, a regényben akad-e egyáltalán ilyen –, akkor szabad függő beszéd, elbeszél monológ működik (ekkor tehát jelöletlenül bár, de szó szerint adja vissza Sophie Ferenc egykori önmagával kapcsolatos gondolatait).

Sophie láthatóan egyszerre próbál független, „nagykorú” elbeszlő lenni, s egyszerre hű maradni – minden ellenérzésével együtt is – nagyra tartott férjének öröksé-

¹⁵ A fikció szerint utóbbi esetben Kazinczy szava a „toll”, míg felesége emlékezete a „papír”. (Vö. 96, 288.)

géhez.¹⁶ De hogy mikor következnek be pontosan a fenti fokalizációs váltások, hol vannak ezek az alterációs pontok, szintén kevésbé érhető jól tetten. Sophie *homodiegetikus* narrátor, mely státuszban itt egyaránt fontos, hogy *bőse* valaminek (ez saját élete), és hogy *tanúja* valaminek (ez döntően férje élete). Amikor *heterodiegetikus* pózt vesz fel – a recenziók tükrében ez lenne a „harmadik” narrátor –, akkor pedig egy tőle független személy, Angelo Soliman krónikaszerűen pontosnak látszó, ám ezzel együtt is vagy férjének anekdotáiból, vallomásaiból, vagy saját kút-főből származó kommentároktól, minősítetésektől, bölcsekedésektől tarkított történetét rakja össze, melynek tehát nem szereplője, bár utólag azonosul ezzel a főhőssel. S hogy ez a történetmesélés mennyire retorizált, figuratív, alakított tud lenni, arra a regény játékos önreflexivitással utalgat is. (Vö. például: „milyen hatalmas erők alakítják vajon az ő [ti. Soliman] sorsát ennyire plasztikusan mese-szerűvé, ilyen megkomponáltan könyvbe-illőre” [191.]

Az identitásformáló „megvilágosodáshoz” mindenestre jól illik az erre *rákövetkező* mindentudó elbeszélő hang összegző, artistikus magabiztossága attól a Kazinczy-hitvestől, aki ekkor válik autonóm írónővé, egy hangsúlyozottan inkább disszonáns, vagyis távlatos ön-narrációban. Az omnipotens státusz lehetőségességébe vetett (naiv) hit ráadásul tökéletesen passzol a narrátor korabeli felvilágosodás tudásba vetett bizodalmaéhoz, az analízis kultuszához. Ahhoz a hithez, ami a történeti modernségben csúcsosodik ki, hogy a posztmodern korában aztán végleg megkérdőjeleződjék. Ennyiben pedig ez a felettes szólam gyönyörű narratív „korszakallegória” is

¹⁶ Romantika-felfogása például igen érzékletesen „kazinczyánus”. (Vö. 71–72.)

egyben, ami épp azzal együtt működik beszéd- és személyiségmeghatározó erőként, hogy közben Sophie meglehetősen vehemens felvilágosodás-kritikát is gyakorol. A narrátori közlés tehát nem feltétlenül álca egy auktoriális szerzői közlésre építő megoldás elfedésére a regényben, mert Sophie pontosan ilyen karakterű „*homodiegetikus-heterodiegetikus*” elbeszélő: perszonalitásában is igényt tart az erős auktorialitásra. Beszédteljesítményének alaptónusa a merengő modalitás (*mintha* önmaga elé révedne), pedig mindig az olvasóhoz szól. Olyan ez a diszpozíció, mint egykor, az ónodi kastélyban: „Apám úgy tett, mintha nem venne észre, de hamarosan rájöttem, hogy amit hallok, nem monológ: hozzám beszélt.” (242.)

A 18. század tekintete (kontrollforrások)

Egy szépirodalmi fikciónak nincs szüksége forráskritikára, kontrollforrásokra. Hogy a *Kitömött barbár* nem törekszik egy hiteles kultúrtörténeti Kazinczy-kép megteremtésére, egyértelmű. Ezért is felesleges lajstromozni, mi mindenben tér el a regény a rekonstruálható, tudható tényektől. Nem stimmel a nyelvújítás motivációja, nem stimmel a „gonosz” testvér neve, a bécsi út a fogság alól ideig-óraig felmentve az örökösödési ügy lerendezése érdekében. A regény nem kapcsolódik egy pontnál mélyebben Kazinczy emlékirataihoz (vö. *Pályám emlékezete*), börtönéveinek krónikájához (vö. *Fogságom naplója*), illetve rekordméretű levelezéséhez sem, bár láthatóan válogat e valós referenciák között. Például, hogy egy ízben Soliman maga látogatja meg Magyarországon Kazinczyt, hogy szabadkőműves minőségében *frater terribilis*ként működik, hogy kártyajátékos is, vagy hogy Kazinczy teknős-

békaszerűnek látja a tenyerét.¹⁷ A legfontosabb, Angelo Soliman alakját tematizáló autentikus Kazinczy-szöveg-helyeken ugyanakkor érdemes végigtekintenünk (úgy is mint *transztextusokon*), hogy lássuk, mi az az *imaginárius* differencia, ami az illető regényi fiktív világát mintázza.

1828-as levelében Kazinczy azt kéri emlékiratainak szerkesztőjétől, Toldy Ferencről, hogy a neki küldött önéletrajzi szöveg adott részletéből törölje ki a „szerecsen Angelo” születésének és halálának napját, mert azt „később” szeretné elmondani. Ugyanakkor semmi nem utal arra, hogy traumatikus, még adott ponton is sokkoló vonatkozások miatt rendelkezik így, a dolog egyszerűen technikai jellegű kérés.¹⁸ Kazinczy Solimanról mindig abban a jellemző kontextusban beszél, miszerint *nagy* ember volt, a *kultúremberség* egyetemességének bizonyága. Kazinczy ünnepli Solimant, a felvilágosodás szellemében: „Bécsi szeretseny”, „a’ kit Lichtenstein Portugáliába még gyermekkorába vett-meg, ’s hogy láthassa ha a’ Néger a’ cultura által mennyen e annyira mint az Európai fejr? Szorgalmatosan neveltetett[.]”¹⁹ Tudható, hogy a kísérlet sikerült, hiszen Kazinczy így jellemzi Solimant: „Ennek a’ nevelésnek köszönhetette Soliman azt a’ kultúrát, melly által minden igaz érdemet becsülni tudó ember’ szeretetét megnyerte.” (Kazinczy: 66; máshol: „a’ történetek [kb. a sors] egygy Afrikai Király’ gyermekéből magányossá

¹⁷ Minderről lásd Kazinczy összefoglalását Soliman életéről: KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, kiad. ORBÁN László, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009, 70–71. A továbbiakban az e kiadásból származó hivatkozások ’Kazinczy: oldalszám’ formátumban a vonatkozó idézetek után a főszövegben.

¹⁸ Vö. KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, kiad. VÁCZY János, Akadémiai, Bp., 1910, XX, 546, 4948. levél.

¹⁹ KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, kiad. HARSÁNYI István, Akadémiai, Bp., 1927, XXII, 20, 5408. levél.

változtaták, és a' ki új hazájában lelke, tudományai 's szíve által minden jók' becsülését megnyerte" [Kazinczy: 600–601.].) Egy igen kifejező mondattal: „A' legmodestusabb [legilledelmesebb, legjólneveltebb], legszentebb simplicitású [szerény, sallangmentes] Öreg volt". (Kazinczy: 67.)

Kazinczy egyik találkozásuk kapcsán láthatóan igen csak igyekszik kiemelni azt a kontrasztot, hogy a fekete férfival fehér csikos, turbános öltözetében találkozott. Mint emlékezik, nem Soliman baráti csókja volt számára visszataszító, hanem „tekenős-béka bőr forma" tenyere, melyet nem nézhetett „borzadás" nélkül. (Kazinczy: 72.) Nem a fekete embertől viszolyog Kazinczy, mert erre az emberre egyenesen felnéz – „Csókja nem borzasztott-el; egy tisztelt embert érzettem szívemre szorúlni" –; tenyere bőrének látványa, faktúrája, annak idegen mássága ugyanakkor önkéntelenül taszítja. (Kazinczy: 67.)

Kazinczy egy másik bécsi találkozásuk megjelenítésekor kiemeli azt az emlékképet, miszerint épp akkor lép be Solimanhoz, amikor az borotválkozik. Fekete arca szakállánál és bajuszánál be van szappanozva, s mivel turbánja nincs a fején, látszik szürke haja is. Vagyis az arc fekete-fehér, valószínűtlen kontrasztosságában áll elő, páratlanul érdekes látványt nyújtva: „elképzelhetni mint néze-ki a' szappanos állú szerecsen" – írja Kazinczy, Soliman göndör és őszes haját pedig bárányprémmhez hasonlítja. (Kazinczy: 69.) Későbbi visszaemlékezésében még sokatmondóbban ír erről a jelenetről: „A' kordovány-feketeségű ábrázat és a' bészappanozott áll, a' vad tekintet és az a' szelíd hang, az a' szelíd lélek, mellyel idvezlésemet elfogadá, oly ellenkezésben állának, hogy zavaromat nem titkolhatám. Elsikoltottam volna magamat, ha akkor látám vala először." (Kazinczy: 525.)

Soliman alakja tehát ellentmondásos: egyszerre ijesztők testének egyes részletei – tekintete, tenyere, melyet Kazinczy a varangyos béka bőréhez is hasonlít (vö. Kazinczy: 534.) –, ugyanakkor elragadó személyiségének habitusa, szelíd hangja, egész szelíd lelke. A lényeges itt az, hogy önkéntelen viszolygása, borzongása a különleges, soha nem látott másságnak szól (melyet a borotválkozás szituativitása csak még tovább radikalizál), amely érdekesség ugyanakkor csupán részlete az egész személyiség meggyőző, sőt mintaszerű emberségének, a „legmodestusabb” emberségnek. Kazinczy szavaival: „Szolimantól első pillantással megdöbbenék mindég, de a’ másik pillantás annál inkább vonzza felé.” (Kazinczy: 771.) A Solimant oly nagyon jellemző „irtozatos contrast” szokatlan tehát, de ez a kontraszt, ez az arc, amelynek feketeségéből kísértetiesen világít, fehérlik a fogsor és a szem – amely szem más szövegvariánsokban ijesztően véreres –, a testnek szól, ahogy az animális metaforák is (teknős, bárány, béka), melyek dehumanizáló vonatkozásait egyébiránt nem biztos, hogy érdemes túlinterepretálni, jelen kontextusban semmiképp. Ez a test itt a 19. század hajnalán nem-otthonos (*unheimlich*), rémisztő, antropológiailag, spontán és zsigerileg. Hogy ez az „evolúciós alarm”, ez a rémület az antropológus lehetséges másságától mennyire természetesen emberi reakció tud lenni, Péterfy regényében is ott van a gyerekek Solimantól való önkéntelen riadalmának leírásában. (Vö. 318.) De tudhatóan a feketebőrű, 20. századi francia Frantz Fanon is egy őt „Mama, nézd a négert! Félek!”-felkiáltással megpillantó kislány hatására kezdi el a posztkolonialista

elméleteket nagyban meghihető írásait publikálni.²⁰ Ám *csak* az első pillanatban él itt tehát ez a fajta eredendő zsigeriség, mert Soliman lénye egyébként egészen elbűvölő és magához vonzó a fehér Kazinczy számára.

Szémgolyó (natúra) és *tekintet* (kultúra) hangsúlyosan szétválnak tehát Kazinczynál Soliman leírásakor, miközben ez a kettősség egyetlen ember kevercse: „az a' véres szem és az a' szelíd hang mellyel ő szólott, 's az a' szelíd lélek melly a' véres szemből kitekinthe, rendes keverékben állának egymás mellett”. (Kazinczy: 771.) Biológiai *szem* és intellektuális *tekintet* egyfajta eredendő humanista beállítottságon alapuló megkülönböztetését, s a „tekintet” felértékelését a „szem” ellenében a felvilágosodás 18. századi gondolkodásmódja teljesítette ki, a preparálás „botrányával” párhuzamosan.²¹ Hogy az „ész százada” mindeközben tehát miként termelt ki maga is önfelszámoló rendszerhibákat, miként sokszorozta fel vakfoltjait, már más kérdés, történeti fejlemény kérdése, ám számtalan esetben történetietlen visszavetítés, igazságtalan számonkérés motiválója egyben. Mindenesetre Kazinczy azon összefüggőbb Soliman-jellemzésében, ami rendelkezésünkre áll, nagyfokú tudatosság és reflektivitás tapasztalható antropológiai 'szép' és 'csúnya' kulturális relativizmusát illetően is: „A[ngelo] középszer termetű volt, 's vékony 's kedves arczu, növésű. Arczvonásai *attól a' mit mi tartunk szépnek*, nem távoznak-el annyira mint a' több feketéké lenni szokott” (Kazinczy: 71. Kiemelés tőlem.)

²⁰ Vö. BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 2006, 157, <https://docplayer.hu/11759968-Bevezetes-az-irodalomtudomanyba-bokay-antal.html> (2023.01.06.)

²¹ Minderről nagyon hasonló kontextusban: TÓTH, *i. m.*, 591–592.

Angelo testének 1796-ban valóban megtörténő kipreparálásáról a következőképpen ad számot Kazinczy, egyik 1810 körül íródott autobiográfiájában: „Teste, a’ mint koporsója a’ temetőhöz ért, visszavitetett az Anatómiai Sálába [a bécsi császári természettudományi gyűjteménybe, a Hof-Naturalienkabinette-bel], ’s megnyúzatott. Bőrét kitömték, ’s a’ figurát felültették a’ kitömött elefántra. Ezen ’s talán még inkább azon, hogy a’ bécsi Publicumnak a’ dolog lármásan annunciáltatott [reklámszerűen hírül adatott], annyira elkeseredett a’ leánya, hogy ez a’ Fejedelemhez folyamodék atyja’ reliquiájának [földi maradványainak] visszaadatásáért. ’S az érzéketlen sokaság még kaczagta a’ gyermeki érzést.” (Kazinczy: 68.)

Semmi „botrány” nem történik itt Kazinczy szemében. A bécsiek kizárólag azért viselkednek helytelenül, mert kinevetik a lánygyermek érzéseit. Az illető leány viselkedéséről egy másik szövegváltozatban pedig még zarbaejtőbben ír: „Meghalván Angelo, a’ Medicusok megtették a’ rendelést, hogy a’ test el ne temetessék, hanem vitessék vissza hozzájuk. Levonták bőrét, kitömték, ’s felültették a’ Museumban álló Elefántra, ’s nyomtatott levélben adták tudtára bécsnek, hogy Angelónak a’ bőre az, a’ melyet a’ kitömött Elefánton láthatnak. – bús leánya azt hitte, hogy tartozik azon tisztelettel atyjának, ’s elment a’ Császárhoz, ’s kérte hogy parancsolná levétetését.” (Kazinczy: 69.)

A gyászoló lány azt *hitte*, hogy tartozik ennyivel apjának – fogalmaz az önéletíró. Nagy együttérzésnek, a sokkoló botrány tematizálásának tehát nem sok jele van Kazinczynál. A bécsi nyomtatott hirdetmény pedig azt emeli ki, hogy *Angelo* bőre az, amit a múzeumi elefánton láthatnak – vagyis Soliman köztiszteletnek örvendő bécsi celebításként szerepel a mai szemmel kétségkívül igen fur-

csa korabeli hirdetésen. Soliman európai története nem megaláztatások láncolata Kazinczynál, hanem a képlet így áll elő: „Afrikai Király’ gyermekéből” Angelo „bécsi lakossá” változik. (Kazinczy: 771.)

Láthatóan sok különbség rajzolódik ki Péterfy regénye és Kazinczy autobiográfiái között. Soliman családi élete bécs külvárosában például egyáltalán nem társadalmi pokoljárás: „Angelo egy kis házban költözött a’ Külvároson, eggyetlen leányának [...] nevelésével foglalatostkodván. Csendes életét szerelem, atyai gond, barátság, tanulás ’s kis kertje mívelése tették édessé”. (Kazinczy: 71.) Tény az is, hogy számos afrikai élt a 18. században Bécsben, akiknek nevét hosszú lista őrzi.²² De ami a legjelentékenyebb differencia ebben a történetben, az többek között a Kazinczy-autobiográfiák kritikai kiadásának jegyzetanyagából derül ki, Monika Firla kutatásai nyomán. Soliman tudniillik saját maga ajánlotta fel a múzeum számára a testét, ami ráadásul nem volt példa nélküli: a Hof-Naturalienkabinette ugyanis több ilyen preparátumot is bemutatott.²³

A regény mássága

Péterfy regénye eminens módon dolgozik a posztkolonialista belátásokkal, s azokkal a leginkább talán Michel Foucault nyomán ismeretes összefüggésekkel, hogy az emberi testet miképpen felügyelik a politikai és tudomá-

²² Vö. SZILÁGYI Márton, *Egy preparátum titkos élete*, Kalligram Online, (23)2014, 2014. október, <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/-Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-oktober/Egy-preparatum-titikos-elete> (2023.01.06.)

²³ Ld. a sajtó alá rendező Orbán László jegyzetét: KAZINCZY, *Pályám emlékezete*, i. m., 1000.

nyos elnyomó berendezések, hogy a modern társadalmak alapjait miként jellemzik különféle fegyelmező, büntető, korrektív hatalmi mechanizmusok, miként hoznak létre belőle alávetett rendszertényezőt a szocializációban, a társadalmiasítás processzusában. Miként abrondítanak rá nyelvi kódokat, sőt perceptív sémákat, gyakorlati működési protollokat, algoritmusokat. Mégis, mintha a regény túlságosan is radikalizálná – még Foucault-hoz képest is – ezeket a meglátásokat. A következőkben mindennek itt és most szintén „radikalizált” ellenoldalát vetjük fel, hogy jobban láthatóvá válhasson a köztes igazságok tágas tere. A *Kitömött barbár* az idegenség természetrajzát úgy tárja elénk, írja Balajthy Ágnes, hogy megkapó elevenséggel rekonstruálja a lehetséges tizennyolcadik századi nézőpontokat. Teszi mindezt egy olyan értelmezési keretben – folytatja, s számunkra ez a fontos most – melyet a posztkolonialista elméletek belátásai alapoznak meg.²⁴ Ezáltal az erős, posztmodern ihletettségű fókusz által ugyanis a regény éppen elvéti a 18. századi tudományos tekintet *elsődleges kontextusának* történetiségét. Démonizál egy rendszerszintű korszakjellemzőt, túlzottan is sarkítva poentíroz.

Mint Monika Firla kimutatja, a preparálást végzők Soliman szabadkőműves páholytestvérei voltak, „Brude-
rek”. Nincs rá adat, hogy bármelyikük is tiltakozott volna a test kikészítése ellen, amely tehát Soliman saját, még életében kinyilvánított kezdeményezésére történt meg, s nem volt egyedi eset.²⁵ A preparálás történetileg ugyanis

²⁴ BALAJTHY, *i. m.*, 123.

²⁵ Monika FIRLA, *Angelo Soliman: Ein Wiener Afrikaner im 18. Jahrhundert*, Baden, 2004, 18, https://rollettmuseum.at/wp-content/uploads/2017/12/Katalogblatt_Nr._48_Angelo_Soliman.pdf (2023.01.06.)

nem része a megfélemlítésnek, a megalázásnak, a „hatalmi tobzódásnak”, mint ahogy a regény sugallja. Amit Solimannal tesznek, nem kirívó példa, elsődleges történeti kontextusában nem barbárság, nem botrány. A „Soliman-effektus” ugyanakkor nem vész el a 19. századdal sem: a felettes pozícióból történő, idomító jellegű nevelésről, az elitista *Bildung*-ról a 20. században George Bernard Shaw ír drámát (*Pygmalion*, 1912), s közismert musicalfilm is készül belőle (*My Fair Lady*, 1964). De még érzékletesebb találat a Liszt Ferencről szóló egyik anekdota, amely a zeneszerző pedagógiai csődjéről, vagyis egy ellenpéldáról szól: „Párizsban a művész régi barátja, Teleki Sándor gróf hozott ajándékba – akár egy kiskutyát – egy 12 éves forma, Debrecen környékéről való, hegedülő cigánygyereket, Sárjai Józsit. Liszt elhatározta, hogy művelt, kulturált, viselkedni tudó, alaposan képzett hegedűművészt farag belőle. Ám ezzel teljes kudarcot vallott. Józsi nem akart közismereti tárgyakat, sem franciát tanulni...”²⁶

Ugyanígy magának a „preparálásnak” mint az emberi mivoltban történő megalázásnak az effektusa is megjelenik a történeti fejleményben, ráadásul egyre kevésbé mentegethető formákban, például a különféle torzszülötteket, testi fogyatékkal élőket cikruszi körülmények között mutogató úgynevezett *freak show*-k alakváltozataiban, vagy éppen a *human zoo* praxisában. Magyarországot illetően a milleniumi ünnepségsorozat részeként, vagyis a 19. század legvégének idejéből tudunk egy efféle állatkerti progrmról Budapesten, amelynek keretei között egy afrikai törzs életét, vagyis élő emberek egy csoportját

²⁶ HAMBURGER Klára, *Előszó = Liszt Ferenc: A cigányokról és magyarországi zenéjükéről*, kiad. H. K., Balassi, Bp., 2020, 16.

lehetett megtekinteni éppen ugyanúgy, mint az intézmény állatállományát.²⁷ Ezek az eljárások nem sokkal kevésbé tárgyiasítják, kolonializálják az embert, mint Soliman története, ráadásul a „birodalmi szerecsen” kitömetése egy tudománytörténeti szakaszt jellemző rendszertani kíváncsiságról, kétségtelenül igen felforgató korabeli archiválásról szól inkább. A preparálás nem Frankenstein-szerű teremtés itt, miként a *Kitömött barbár* sugallja, hanem klasszifikációs re-prezentáció. Ez a mindent górcső alá vevő „nagyító”, a *lupe* 18. századi empirikus tekintete, a racionalizmus hideg episztéméje, rendszerépítés. Nem barbárság, hanem tudásvágy egy sajátos korszakban, a ráció-kultusz időszakában.²⁸ A kötet borítójának lepkéi pedig ugyanazt a ráközelítő, szenvtelen, valahol mégis familiáris 18. századi ráció- és empiriaelvű *lupe*-effektust jeleníthetik meg, mint amely feldolgozza Soliman testét.

Persze Monika Firla is kinyilvánítja, hogy csak rasszista (*rassistisch*) keretek között válhatott lehetségessé afrikai, és csak afrikai preparátumok korabeli kiállítása, s hogy a jelenség „botrány” (*Skandal*) jellegét nem változtatja meg, hogy Soliman voltaképpen önmagát diszkriminálta felajánlásával.²⁹ Ennek ellenére, vagy éppen ezek miatt a kijelentések miatt célszerű ugyanakkor azt is hangsúlyozni, hogy a korabeli „rasszizmus” nem hozható közös nevezőre történelmileg elhíresült későbbi, leginkább 20. századi megfeleltettjeivel. Soliman kitömetése, s az ennek háttérét jelentő európai „rasszizmus” döntően

²⁷ Bővebben erről: BÓDI Katalin, „Néger atyafiak” *Emlékeztörténeti epizód a millenniumi ünnepségekről*, *Studia Litteraria*, 2018/3-4, 84–97.

²⁸ Melynek igen szubverzív vizuális összefoglalása Joseph Wright of Derby *Madáron végzett kísérlet vákuumpumpával* (1768) című festménye.

²⁹ FIRLA, i. m., 19.

tudományos indíttatású, s az ember megismerésének, a társadalmi élet optimalizálásának szolgálatában áll, tehát alapvetően *jóhiszemű*.³⁰ Az embert pusztán biológiai létezőként szemügyre vevő, nagyhatású Carl von Linné az 1730-as években az élőlények rendszerezését adva az embert az állatvilág részeként írta le. Linné rendszere egy egységes, a majmoktól elkülönült emberi fajról beszél, amelyet négy rasszra oszt, azzal együtt, hogy hierarchizálja ezeket, az európai rasszt tartva a legfejlettebbnek. Kortársa, Buffon ugyanakkor már nem hierarchizál, hanem egy olyan általános emberi faj mellett érvel, amely kifejezetten az állatokkal szemben tételeződik. Ennek ellenére a korszak tudományos és művelt közbeszéde még sokáig egyenlőséget tesz a barbár, a vadember és az állat közé.³¹

A preparálást végző fehér, európai férfiak Soliman teste körül *aufgeklärter Naturwissenschaftler*ek, vagyis felvilágosult természettudósok, nem mellesleg Soliman barátai. Egy olyan, 21. századi fejjel nehezen felfogható szituativitás ez, amelyet eredetileg jóval kevésbé mintáznak azok a fajta kolonializáló, dehumanizáló aspektusok, mint amilyeneket hajlamosak vagyunk utólag *beleolvasni*, sőt *ráolvasni*.³² A preparálás nem emberi mivoltától hiva-

³⁰ Ám még így, „tudományos rasszizmusként” aposztrofálva sincs szerves kontinuitása a későbbi politikai-fajelméleti (vagy akár „kulturális”) rasszizmusokkal. Az ezekkel történő összekapcsolása – de már a ’rasszista’ címke maga is – félreértésen alapuló, ráadásul sokszor ideológiailag motivált visszaolvasás eredménye.

³¹ LACZHÁZI Gyula, TIMÁR Andrea, *Ember = Média- és Kultúrátudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., Bp., Ráció, 2018, 41–42, 45.

³² Itt jegyzendő meg, hogy a preparátumok korabeli speciális jelentőségéhez, illetve az ember határainak kérdésköréhez érdemes

tott itt megfosztani a testet, hanem a rendszertani embert hivatott felmutatni annak a rassznak a képviselőjeként, aki akkor még egyértelmű ritkaságként, kuriózumként él az európai szintén. Ráadásul egy olyasféle karteziánus diszpozícióban történik mindez, amely elválasztja a testet a szellemtől, jellemzően az utóbbit tartva lényegesebbnek a „cogito” jegyében, a jelenkori test-elméletekkel, test-diskurzusokkal összeegyeztethetetlen módon. A történeti Soliman tehát nemcsak test, hanem hangsúlyosan szellem is, barátai pedig különleges *testét* preparálják ki, jellemző klasszifikációs helyére illesztve azt (ezért kerül az elefántra, ezért van autentikusnak tulajdonított harci díszben), függetlenül az ő különleges *szellemétől*, amely szintúgy közbeszéd tárgya a korabeli Bécsben, mint feketesége.

A felvilágosodás-kritikának tekintélyes szakirodalma van, mely a mai napig azt igyekszik bizonyítani, hogyan számolta fel a szabadság–egyenlőség–testvériség vezéreszméit, a képzés (kultúra), a fejlődés (civilizáció) nagyelbeszéléseit a korszak már saját maga is, vagyis hogy az eleve mennyire ellentmondásos. A felvilágosodás mindazonáltal mégiscsak az *előítéletmentesség* hangoztatásának nagy eszmetörténeti korszaka a *humanizmus* rendszertényezőjével a háttérben, amely epocháról nem melleleg Sophie is megejtően, bár nem kevés malíciával fűsze-

megnézni *A farkasok szövetsége* című francia filmet (rend. Christophe GANS, 2001), a világ totális tudományos megismerhetőségének korabeli illúziójához pedig érdemes elolvasni Daniel KEHLMANN ragyogó szatíráját *A világ fölmérése* címmel (Magvető, 2019). Azzal kapcsolatban pedig, hogy egy mindenkori preparátum „hideg” szemlélése milyen kortalan szituativitás tud lenni, ld. MOLNÁR Gábor Tamás, *Egy novella komplex megközelítése: szoros olvasás és kontextusteremtő értelmezés* (William H. Gass: Rovarok rendje), *Studia Litteraria*, 2019/3-4, 217–230.

rezve beszél, megidézve például a bécsi szabadkőműves-ség virágkorát. Solimant bizony kiállították a Naturhistorisches Museumban, mint a fekete rassz képviselőjét – ezt azonban nem a gyarmatosító kirekesztés, a legyőzötteknek járó kíméletlenség hatalomtechnikája motiválta, hanem a megértés vágya és a közelítés módszertana, persze 18. századi eszközökkel.

Szilágyi Márton is hangsúlyozza, hogy Péterfy Solimanja, miközben az emberi mivolt kritériumainak személyes átéléséről beszél, voltaképpen egy olyan, jellegzetesen 18. századi diszkurzusra csatlakozik rá, amely a teremtettség és a normalitás állapotának határait akarja megragadni – vagyis a regény olyan, itt nem ábrázolt, de iderendelhető kontextusok mellé helyezendő, mint az ember és az állat határainak a problémáiba beleütköző gondolkodás, amely az emberszabású majom és az afrikai őslakosok elhatárolásának kérdéseibe bonyolódik bele a korszakban. A regény ilyenformán pedig csak igen felületesen foglalkozik a „rasszizmus” korabeli kérdéseivel.³³ Az a recepcióban szintén többször felbukkanó állítás ugyanakkor, miszerint a könyvben a járvány és annak során az emberek viselkedése a felvilágosodás és a kazinczyánus emberkép bukását jeleníti meg, szintén csúsztatásként, anakronisztikus konklúzióként tűnik fel. Ezen emberek döntő hányada ugyanis mind Kazinczy, mind a „felvilágosodás” szemében eleve *kiskorú* (már csak azért is, mert analfabéta), ami egyben azt is jelenti, hogy Kazinczy a műveltség–műveletlenség tengely mentén nem mellel magá is igen „rasszista”. Ráadásul családjának tagjait felettébb hasonló módon tárgyasítja el, mint a preparálók a szerecsent. (Vö. 156.)

³³ Vö. SZILÁGYI, *i. m.*

Vitán felül áll, hogy a regényben Solimannak „gazdái” vannak, s egyszer majdnem elcserélik egy betanított perui meztelen kiskutyára. Alakja Bildung-fantázia, szex-fantázia, ideológiailag eleve bábu: eleve úgy fogdossák, „koptatják” az emberek, mint halála után a preparátumát. Tény, hogy ő az egzotikus idegen. Ám Soliman az *outsider* értelmében is idegen, egyfajta akart, pozitív idegenség, kívülállás révén. Éppen úgy tanulmányozza az embereket, mint a kövületeket és a fossziliákat: „[t]ípusokat állított föl, alak, hajszín, nemzetiség, vallás alapján osztályozta az embereket, és figyelte, hogy viszonyulnak hozzá”. (170.) Soliman nyilvános boncolásokra jár, a feleségéét is végignézi; igaz, hogy teste játékszer, de ő is játszik az emberekkel. Ezt az adott episztemikus keretben elbonyolódó viszonylagosságot, kölcsönhatást pedig a regény szerencsésen – és nagy bölcsességgel – artikulálja is: mert preparátumként többek között „kétfejű csecsemőkkel, gonosztevők levágott fejével teli befőttesüvegek” is megjelennek a könyv lapjain (vö. 342.), s Pruszkay Antónia testét is „kitömik”, bár esetében két szülőkaróval. Ugyanakkor Sophie maga is vonzódik a természettudományokhoz, van is ilyen irányú képzettsége még a bécsi évekből, amikor is külön természettudományi teremről álmodozik leendő kastélyába, ahol ritkábbnál ritkább preparátumokat őrizhet majd. (Vö. 217.) Ennek kapcsán pedig nem csupán a könyvborító lepkeábrázolásai juthatnak újra eszünkbe, hanem az édesapa Török gróf rózsakeresztesége is, mely szintén vizsgálódik és kísérletez, de mely gyakorlat hasonló érvénnyel különböződik el a korszak tudományos tekintetétől, mint Angelo Soliman kitömetése Pruszkay Antóniáétól. „Kitömték, mint a majmot” – mondja Sophie Angelóról (287.), ám meglehet, hogy tehát túlzottan is egyszerűsít. Ezzel pedig a szöveg végső

soron mégiscsak elszalasztja a történetiség összetettebb kontextualizálásának egyébként jól kiépített lehetőségét. Az illető mű *nem* történelmi regény – de miközben a történelem „regényesítése” zajlik, nem rekonstruálódnak igazán hiteles korabeli nézőpontok.

Mindezek nyomán nehéz a *Kitömött barbár* erényeként betudni azokat a megállapításokat, hogy Soliman sorsa a felvilágosodás „teljes kudarcában”, „sötét karikatúrájában” végződik, s hogy fával, fűrészporral kitömött tetemét a tudományosság nevében körülötte ügyködő szobrászok és orvosok „elképesztő barbaritással” fosztják meg méltóságától.³⁴ Csak ismételhetjük: talán azért nem volt olyan embertelen mindez; ráadásul a regény leírása maga is több gyöngédséget, bajtársiasságot, tiszteletet – vagyis komplexitást – mutat az elképesztő barbaritásnál. Poros Júlia úgy elemmez, hogy a bőrnek a testről való lefejtését az izzadt gyermeküket vetkőztető szülők képével összevetve az elbeszélő hátborzongató ellentétet teremt: a szülők „aggódó, féltő gondoskodása” ellentétezi a preparálók „higgadt szakszerűségét”.³⁵ Egyrészt nem győzzük hangsúlyozni: a felvilágosodás higgadt szakszerűségének szemüvege ez, vagyis episztemikus korszakjellemező. Másrészt nem egészen egyértelmű, hogy a regény itt valóban teljesen ellentétez. Bármennyire is abszurd, az egész leírt folyamat hihetetlenül *gondos*, s ebből a fajta „gondoskodásból” azért több összetettség olvasható ki még a narrátori festés alapján is, mint ahogy azt a recepció átlagosan látja.

³⁴ BALAJTHY, *i. m.*, 126.

³⁵ POROS Júlia, *Péterfy Gergely: Kitömött barbár*, segédanyag, Magyar Tanárok Egyesülete, Aegon Művészeti Díj, 2015, <https://magyartanarok.wordpress.com/aegon-muveszeti-dij/> (2023.01.06.)

Hasonló a helyzet Nemes Z. Márió beállításával is, amely kizárólag a regénnyel kapcsolatosan lehet helytálló, amennyiben Soliman a „rasszizmus élőhalottjaként” egy „birodalmi *freak show*” keretei között képviseli az „eurocentrikus antropológia” győzelmét, preparátuma pedig kuriózum, az „antropológiai differencia rasszista konstrukciójának és rögzítésének dokumentuma”.³⁶ Mindehhez ugyanis megint csak hozzá lehet tenni: Linné rendszere is ez az egész téma, amely először próbálja átfogó tudományos rendszerbe foglalni a bioorganizmusokat. Az Enciklopédia eszményének hőskorában vagyunk, ahol a rasszizmus alapvetően *táblázatosságot* (Foucault) jelent – azonosságok és különbségek időtlen rendjét, ismertetőjegyek szisztémáit –, vagyis elsősorban nem negatív diszkriminációt. Tehát a „rasszizmus” nem *rasszizmus*, a „freak show” nem *freak show* 1796-ban.

Evelley Kata definitív megállapítása szerint a test mint szociális reprezentáció meghatározó szerepet kap az alsóbbrendűnek tartott csoportok értelmezésében, és szolgál elnyomásuk eszközéül, Soliman testének kisajátításával pedig végül teljessé válik a „xenofób erőszak” diadala.³⁷ Éppen amiatt lehet hiányérzetünk, hogy ilyen szép tételmondatokkal meg lehet fejteni ezt a regényt, hogy túlzottan is lehet *irányregényként* olvasni, amennyiben legtöbbször erőteljes, attraktív, ám Sophie módjára kisarkított ideológiai üzenetei vannak (gonoszak–jók, műveltség–műveletlenség, civilizáltság–barbárság, vadember–kultúremler, feketék–fehérek, Afrika–Európa).

³⁶ NEMES Z. Márió, „*Márpedig, ami nincs, az csak az ördög műve lehet.*”, Műút Online, 2014. december 20, <http://www.muut.hu/?p=10401> (2023.01.06.)

³⁷ Vö. EVELLEY, *i. m.*

Az állítás, miszerint a regény izgalmas korrajz a 18. század második feléről és a 19. század első évtizedeiről, ráadásul radikálisan átértelmezi, megújítja hagyományos Kazinczy-képünket is, tehát revízióra, árnyalásra szorul. Kérdés például, hogy ez a nagyon is alternatív kép a maga „popularizáló” kanonizációjával nem dermeszti-e meg ugyanúgy a Kazinczy-portrét, csak éppen egy másik irányból? Erősen egyetérthetünk Nemes Z. Márió azon megjegyzésével, hogy miközben a szöveg markáns ellen-narratívaként szándékozik működni, maga is megismétli a lebontani vágyott struktúrák metanarratív kizárólagosságát, annak minden nehézkedésével együtt.

Azért lehet indokolt minderről hosszasan beszélni, mert miként Kazinczy Ferenc alakját, az egész „botrányt” is jelentékenyen elrajzolja a *Kitömött barbár*. Alapvetően nincsen gond ezzel, hisz nem kell Kazinczy-regényként olvasni a szöveget; önéletrajziságba bújtatott korszak-lenyomatként, korszak-allegóriaként, sőt politikai jellegű exemplumként viszont már inkább adja magát, ám ezt is kellő távolságtartással és rugalmassággal érdemes kezelni tehát. A regény, Török Sophie fiktív mondanivalója hangsúlyozottan egy *lehetséges vízió*ként értelmezendő. S bár a textus jó érzékkel megválasztott és hatékonyan kidolgozott narrátora révén erősen manipulál, *horizont-összeolvasásra* tör, érdemes megmaradnunk mindvégig a reflektív, távolságtartó *horizont-elvágás*tánál. Viszonyítási pontnak kiváló ez a mű – díjnyertes –, de többek között éppen arra tanít(hat), hogy a fiktív szépirodalom igazságai *lehetséges* igazságok csupán, melyeket mindig érdemes „távolról” is szemügyre venni; melyekből olvasói dialogicitás révén születhetnek sajátta formált, végső belátások. Miként a regény is hirdeti: az idegenből a saját.

Mint Gács Anna mondja, ez a mű olyan szövegtípusba tartozik, amely markáns valós referenciapontokat jelöl ki, majd e köré épít fiktív világot. Vagyis egészen tudatosan operál valós és imaginárius kölcsönhatásával, az *infotainment* (szórakoztatva ismeretterjesztő, populárisan informatív) és a *midcult* (minőségi bestseller, igényes lektűr) kettős kontextusában. Vagyis az elit és a populáris regiszter közötti átmenetben, amely köztes regiszter a narrátor Sophie-nak egyáltalán nem áll rosszul. Mindebből adódóan a koncepció ugyanakkor túlzottan élesen áll elő, a fikcióképzés szelekciói és transzformációi pedig jórészt a jól kigondolt ideológia térnyeréséhez kellene, az áthallásos üzengetéshez, a parabolisztikussághoz, a didaktikus példázatosághoz. Ezek fontos üzenetek az emberi gonoszságról, a hatalom működésmódjáról, az örökös és kikapcsolhatatlan idegenség-érzésről. Mesteri rajza annak, miként tömjük ki „preparátumainkat” különféle ideologémákkal, vágyakkal, hitekkkel, „szövegeléssel”. Hogy – miként a recenziókban is oly sokszor elhangzik – mindannyian kitömött barbárok vagyunk. Ám mindez olyannyira generikus, nembeli, olyannyira kortalan tematikus csomópontként adódik ebben a könyvben, hogy joggal írhatja Evelley: „a regény kortárs problémákról szól (egyben kvázi-helyzetjelentés a magyar ugarról) [...] a meglepetést inkább az okozhatja, mennyire nyíltan fölállalja maiságát”.³⁸ Ám ez a fajta egészen nyílt, irányzatos aktualizálás nem biztos, hogy a regény előnyére válik, hogy annak lehetséges összetettségét fokozza.

³⁸ Uo.

Miként fikcionalitásában, szövegköziségében is igen tudatos mű a *Kitömött barbár*. Paratextusként már az egyszerre zseniális és túlon túl is simplex mottó markáns intertextus (metatextuális felhajtóerővel), de rejtett, mozaikos intertextusként ott van az előbbieken e lapokon is megidézett Kazinczy-levelezés, Kazinczy-önéletírások egész világa is, nem beszélve az író Péterfy már emlegetett doktori disszertációjáról. Látszik, hogy a szerző a bécsi vonatkozások tekintetében is igen igényes háttérkutatásokat végzett.

A regény mentes minden nyelvi archaizálástól, a korszak diszkurzivitása kulcsszavak, kulcsfogalmak szintjén jelenül meg csupán, bár kiemelendő a szöveg egyetlen markáns (fiktív) diskurzusreprezentációja Török Lajos nagymonológiának képében, amely igen érzékletes és sikeresen megoldott részletnek tekinthető (mint több recenziens megjegyzi, a cselekmény lendülete itt azért alábbhagy, ám nem biztos, hogy ez árt a szövegmű egészének). Nyelvi megformáltságát tekintve, többé-kevésbé összhangban kultúratudományos problematikájával, a regény elsőrendűen kortárs perspektívát tart szem előtt, mondja Györffy Miklós, amellyel csak egyetérthetünk.³⁹ A regény nyelve ugyanakkor túlon túl is egynemű – folytatja –, tekintet nélkül arra, hogy éppen ki beszél (ennek jól valószínűsíthető okáról Török Sophie elsődlegességét illetően már bőven volt szó, ebből következően ezen a ponton már kevésbé értünk egyet). Ez a nyelv a mai irodalmi nyelv, annak egy közmegegyezésszerű választékos, érzékletes, elegáns, kifinomult, analitikus stílusformája –

³⁹ GYÖRFFY Miklós, *Pályám képzelt emlékezete*, Jelenkor, 2015/5, 587.

összegez Györffy. Valóban, a *Kitömött barbár* nyelvileg valahol a klasszikus modernség és a késő modernség határán álló hagyományból látszik leginkább ösztönződni. Szerb Antal hatása, könnyed és szatirikus stílusa egyértelműen érezhető – a rózsakeresztes, illetve a krimiszerű korrelációkban pláne –, egyes bekezdéseiben, jeleneteiben pedig Krúdy (leírások), Kosztolányi (alakmások) vagy Márai (aforisztikusság) is ott van mintaként. Az akciódús forgatókönyvszerűség architextualitása mindezen túl átfogó érvénnyel is jelenlévő. Az elbeszélés nehézségeinek Ottlíktól örökölt, s az irodalmi posztmodernségben kiteljesedő előfeltevérendszer, toposzai jól kitapinthatóan szintén hatnak a szövegalkulásra – miképpen a kurrens kultúratudományos panelek beszüremkedése is –, mely egyes pontokon azonban megintcsak túl erős rájátszássá válik, kissé ilyen értelemben is egydimenzióssá téve a szöveget.

Lezárásképpen: Kazinczy körül immár hosszú évek óta pezseg a szakmai diskurzus. Tanulmányok, monográfiák, disszertációk, folyóiratbéli tematikus blokkok sora jelenik meg róla, folyamatban van elektronikus és papíralapú kritikai életműkiadása, egész kutatóegyetemi munkacsoport foglalkozik örökségével. A *Kitömött barbár* című Péterfy-regény mindezek mellett szépirodalmi fikcióként, provokatív vízióként egészen kiváló kiindulópont ahhoz – a középfokú oktatás és a felsőoktatás színterein is –, hogy e korszakos széphalmi figuráról, a korszak hőseiről, a korszakegészről, illetve ezekből következő örök emberi dolgokról beszéljessünk. S kiváló alapanyag ahhoz is, hogy narratopoétikai, prózaelemzési stúdiumok tárgya legyen.

*K*étszeresen is nehéz. Egyrészt, mert nem tehetek úgy 2021 októberében, mintha nem írtak volna már többen is a *Kafka fiáról*¹, vagyis mintha nem látnék mást, csak az én olvasatomat. Másrészt, mert a mű olyan megrendítően befejezetlen, tragikus torzó, amilyen a szerzője, érzelemmentes szakmai analízisről így eleve szó sem lehet. Egy posztumusz kötetnek – kiváltképp öszszegző életműsorozat részeként – nincs szüksége minősítgetésekre. Az efféle kiadványoknak más természete van, sokkal inkább rituális, performatív, mintsem elvont, szakkritikai igénye. A róla való beszéd ugyanakkor nem fulladhat a „traumatizált emlékezet”² örvényébe, mert-hogy az meg eleve ellenáll a megoszthatóságnak – így mégis inkább elemezni fogok.

A szövegegyüttes legkorábbi darabjai 2002-ből, a *Berlin-Hamlet* (2003) időszakából való word-fájlok, legmarkánsabb sűrűsödési pontja pedig a 2010-es év, amikor egy nagyobb szabású alkotói pályázathoz készült szinopszist is adta tervezett regényének a szerző. A mű Borbély Szilárd 2014-es haláláig nem készült el, de azóta megjelent, sajátos módon először angolul és németül, majd ez évben eredeti nyelvén is. Tudható, hogy írója folyton félretette e munkáját, ám egyúttal folyton küszködött is vele. Az időt, a küzdelmet pedig igencsak tükrözi ez a szövegkorpusz.

¹ BORBÉLY Szilárd, *Kafka fia*, Jelenkor, Bp., 2021.

² SCHEIN Gábor, *Rettenetes súly*, Élet és Irodalom, 2021. augusztus 13.
<https://www.es.hu/cikk/2021-08-13/schein-gabor/rettenetes-suly.html> (2023.01.06.)

A téma régi kihívás Borbélynál. A Kafka-levelek intertextuális nyoma ott van már a *Berlin-Hamlet*-ben is, ahogy az a fajta tépelődő diszkurzivitás is, amely itt még inkább (és természetesen) hamleti színezetet ölt, de rekonstruálva ott van a *Kafka fia*-ban is. Az *Árnyképrajzoló* (2008) *Bolgár kalauza* pedig nem csupán Kosztolányi-, hanem Kafka-főhajtás is, a maga sajátos kritikai-polemikus karakterével.

A könyv, címéhez hűen, Kafka-viszonylatokkal dolgozik, ahol a 'Kafka' és a 'fia' egyszerre perszóna és örökség, név és metafora, modell és retorika. A szereplő figurák tükörszerű hasadásokban léteznek. Az iker-jelleg egyértelműen jelenül meg a biográfiai-polgári Franz Kafka és a zsinagógai „keresztnev”, Anselm Kafka között, a könyv ugyanakkor azon van, hogy a minden ellenkező igyekezet dacára „apává” váló fiúk tükörjátéka is láthatóvá váljék. Franz, Anselm, s az apa Hermann Kafka – sőt, a nagyapa is – tehát egymást ismétlő, ugyanakkor széthangzó azonosságokként válnak értelmezhetővé és felmutathatóvá, az életrajzi értelemben vett író Borbély Szilárdot is beleértve. Az intraperszonális (lélektani) és interperszonális (generációs) duplikátumokban megképződő (sérült) identitások így „üres referenciát”³ eredményeznek, mert a 'Kafka fia', és nem mellékesen ezzel együtt a metaforikus 'apa' jelölet tulajdonképpen mindenre érthetővé válik, nemcsak a szövegvilágon belül, hanem azon túl is, vagyis a szöveg írójára és olvasóira is. Ezek mellé az alakok mellé benyomul tehát a vállaltan szerzői narrátor is a szólamtérbe, aki az írásművészet, az apa-trauma, vagy éppen az idegenség aspektusából ugya-

³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Kafka fia. Borbély Szilárd a világirodalomban*, Irodalomtörténet, 2019/3, 285, 286.

núgy Kafka-leszármazottként kíván színre lépni. Az apák tehát e lapokon egyszerre fiúk is, a fiúkban pedig eleve ott van a gyűlölt „apaság”, ez az identitásmeghatározó kiszolgáltatottság azonban itt nem bezár, elfojt valamit, hanem könyvet eredményez.

Borbély egyszerre írja át a karkai szöveghagyomány bizonyos, jellemzően magánjellegű szövegdarabjait (beletranszformálva azokat saját művébe), s írja bele magát ebbe a Kafka-féle irodalomtörténeti össztradícióba. Hogy a nyelvkezelés szintjén ez mennyire sikeres, azzal kapcsolatban felmerülhetnek kétségek (attól kezdődően, hogy ez a prágai német szövegegyüttes itt magyar nyelvű fordításként adott), ám a csatlakozás, a kreatív imitáció szándéka diszkurzivitásában és gondolatiságában is egyértelmű. A megszólaló karkai és szerzői jegyeket is mindig magán visel, ugyanannak az egyhelyben toporgásnak a variációjaként. Ez a „minden galamb én vagyok a téren” jelleg a maga szimultán mozdulatlanságával egyrészt hatásos detektora a karkai, egyben kelet-európai determinizmusoknak és alapélményeknek a világ felfoghatatlan bonyolultságával, irányíthatatlanságával, a megközelíthetetlen és átláthatatlan társadalmi alrendszerekkel, a realitás labirintusszerű és álomszerű gomolygásával, a láthatatlan külső és belső hatalmasságoknak való kiszolgáltatottsággal kapcsolatosan.⁴ Másrészt narratológiai pluszteljesítményt visz a szövegbe, mert mindez nem egyneműséget, hanem polifonikusságot eredményez, olvasói állhatatosságot igénylő folyamatos regisztráltatásokkal. Ahol Hermann, ott inkább naív, ahol Franz, ott inkább szenvedő, ahol Szilárd, ott inkább tépelődő az

⁴ FORGÁCH András, *Szilárd és Franz. Utószó* = BORBÉLY Szilárd, *Kafka fia*, Jelenkor, Bp., 2021.

elbeszélő, ami érthető, hisz Hermann a földhözragadt kereskedő nyelvét beszéli, míg Kafka a nehézsúlyú művészemberét, Szilárd pedig leginkább a bölcsekedő – és depressziós, reménytelenül depressziós – értelmiségét.

A kafeai diszpozíció e kötetben arról is szól, hogy az írói identitás létmeghatározóvá, a nyomán kialakuló életvitel pedig gyötrően önreflexívvé válik, írás és élet viszonya pedig elveszíti a normalitás szokásos életközpon-túságát. A könyvben minden vezérmotívum, térrészlet „alfabetizálódik”: az aprólékosan megjelenített város, a cseh bérházak, terek, hidak, gassék, Ziegen-Strassék (34.), de az üzletek, szobák, vonatfülkék miniatűrjei is. Az előzetesen aprólékosan, kartográfiai szintekig kiismert korabeli prágai tér (Borbély melleleg a debreceni Nagy-erdőről is készített mikrotörténeti alaposságú helytörténeti tanulmányt) titokzatos, ám gazdag albumként, az utazásokat helyettesítő, valódi elmozdulások helyett csupán repetitív rituálékat jelentő séták pedig írásjelenetek-ként állnak elő. Ezeket a könyvolvasó- és írásaktusokat helyi városlakók figyelik mintegy színházi publikumként, melyek legfontosabbika borzongató módon a vakok intézetének delírált, fegyencszerű „közönsége”. (Vö. 88-89.) Az írás, a tér, a város, az élet, a temető e lapokon mindazonáltal egyaránt írásjelek bonyodalmas grammatikájaként mutatkozik meg.

Mindehhez társul tehát az apa-fiú konfliktus drámája, s talán leginkább innen magyarázható a kafeai lélek „befelhőzött”⁵ alapvonása is a könyv szereplői és szerzői reprezentációiban, a neurotikus szintű melankolikusság áttételes (mert szépirodalmi), ám kötettszerte domináló

⁵ VALASTYÁN Tamás, *Az átírás gesztusai. Kafka-parafrázisok Borbély Szilárd műveiben*, Alföld, 2018/11, 100.

markereivel. E viszony összetettségét, s a könyv eredetiségét nagyban kidomborítja az apa (Hermann) által írt négy fiktív levél, amelyekben nem csupán a *Levél apámhoz* című Kafka-textus visszaját bontja ki Borbély erős invenciója – melynek ezen belül is egyik csúcsa a 167. oldal középső nagybekezdése –, de alighanem maga is szépírói-lelki teljesítőképességének csúcsára ér: az apa pozíciójába helyezkedik, ahol az nem csupán Hermann Kafka helye, hanem saját édesapjáé is. A könyv narratívája szerint Franz az apja írás iránti idegenkedése miatt menekül az írás ellenvilágába, ám apja azzal szembesíti, hogy az ő élete ugyanúgy írással és olvasással telt el a kereskedés „irodalmában”. Az apának is van tehát nyelve, mely kalmár-nyelv ugyanúgy ítélkezik a nagyapa metafizikai töltetű talmud-nyelvről, miként fia az övéről, ugyanakkor véget nem érő esti asztali beszédei a karkai íráskényszer, a véget nem érő levelek analogonjai egyszersmind. A szándék szerint identitásbiztosító „másság” nyelve így egyszerre az iszony és az ismétlődés alakzata, mely inkább visszaigazolja mintsem megszakítja a nemzedéki folytonosságot.⁶ A szereplők árnyalásának ilyenképpen az antagonizmusból a megfeleltethetőség felé mozduló szerkesztésmód az eredménye, melyben a szépírás, a szakrális írásmagyarázat, illetve a kereskedés diszkurzív teljesítménye ugyanannak a családnak, ugyanannak a pszichének az összebékíthetetlen oldalait jelenti, a kötet konkrét stílári felépítettségét is izgalmasan befolyásolva.

Ábrahám, Izsák és Jákob Istenének családja ez, mely bibliai hármas apa-fiú viszony legalább annyira szövevényes – áltatásoktól, megvezetésektől, párbeszédképtelenségtől terhes – drámákat tárhat elénk, miként Borbély

⁶ KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 288.

könyve. E két távlatot pedig nem kevesebb érvénnyel köti össze az a vitathatatlan, s szintén lényegi szeretet-faktor, ami ezeknek a (roncsolt) apáknak a szívét mégiscsak, pontosabban eleve eltölti (roncsolt) fiaik iránt.

A kötet azonban nem csak ennyiről kíván szólni, s leginkább itt válik láthatóvá befejezetlensége, opálossága. A könyv igen erőteljesen koncept-mű szeretne lenni, melyben ugyanakkor (még) túl sok marad a „tét”, (még) minden fontos aspektussá igyekszik tenni. Telve van toposzokkal, emblematisz motívumokkal, az irodalmi hagyomány otthonos fordulataival. Az írás mint létforma és megváltás mára már egyébként is kissé elfáradt jelentésrétege, a kelet-európaiság, a zsidó identitás szintén nem veszélytelen, túlon túl is ismerős problematikája, az önéletrajzi kód kezdetben egyenesen kiugró, majd visszahúzó vonulata, a Nabukodonozor, az Oidipusz, vagy éppen a Batthyány-betétek epizódjai mind-mind erősen szándékolt hatótényezők. S lehet mélységesen megrázó parabola a Nabukodonozor-történet, mélységesen megrázó a később kibontakozó szövegtesthez egyébként nem igazán szervesülő, kötetkezdő libatömés leírása, lehetnek koncepciózusak a vándormotívumok – a ’kavka’-ként, azaz csókaként megjelenülő, madárszerű, lobogó pajeszú zsidók, a látó vakok, *A per* mint karkai kulcsmű (és mint szerzői őslmény) intertextusai, a helyenkénti politikai utalások – mindez sokkal inkább mutatkozik kiforratlan széttartásnak, mintsem meggyőző építménynek.

Ez az írásművészet – miként másik regénye, a *Nincstelenek* esetén – különösen jó a materialítások, a testi érzéletek nyelvi performálásában (lásd például a *Kafka a fürdőszobában* menza-jelenetét, vagy Hermann viselkedésének megjelenítését *A meztelen kézben*), illetve többek

között a Kafka *Kastélyát* idéző lázálomszerű, látomásos jelleg kiépítésében. Feltűnően sokszor indítanak a fejezetek azzal a felütéssel, hogy ezt vagy azt a teret, szereplőt „látjuk”, mindennek depresszív szakadozottsága, szétbomló személyiségképlete pedig főleg az eleve légies testalkatú Franz kirakatban széteső tükörképének szuggesztív megjelenítésében mesteri. (61–62.) A *Kis virágok a kartonruhán*, illetve *A meztelen kéz* anyaképében (Julie portréjában) szintén egészen meggyőzően sikerült és letisztult etűdök. Ugyanakkor, bár a szövegközi telítettség mindig elismerésre méltó, e könyv lapjain már-már túlzottan is erőteljes az intertextuális rájátszás. Az eddigi recepcióban már feldolgozottakon túl megemlítendő ennek kapcsán az *Esti Kornél* szubtextusa, főként a *Kafka és az ikertestvérem* zárlatában – mely fejezetben a testrészek játékában ott van az egész karkai *Átváltozás* is –, de a „nappali” és „éjjeli” Kafka-lét átfogó érvényű opponálásában is tetten érhető a Kosztolányi-hatás, vagy éppen máshol némi krúdys színezet. (Vö. 54.)

E ponton hozható szóba az eleve nem is mindig Kafka-szerűen „egy lélegzetvételnyi” mondatok változó színvonala. Zseniális momentumokból persze akad bőven – az igeidők játékában például: „Amikor ez a könyv kezdődik, még nem tudtam, hogy életem egymáshoz nem illő szakaszok sorozata lesz.” (7.) –, ám ha a szerző e munkáját végigviszi, bizonytalansággal nem maradnak benne efféle (egyébként „gyönyörű”) közhelyek: „Nem vágyom vissza a gettóba. A gettó bennünk van, olyan sokáig laktunk benne, hogy belénk költözött.” (108.) Az olykor érthetetlen ritmus- és távlatváltások mellett (ennek eklatáns példája a kötetben leköszölt pályázati tervzet levegőben lógó, s tulajdonképpen semmiből nem következő zárlata) a narrátori szofizmus túlságos kiterjedt-

sége és mértéke szembeötlő nehézkedése még a könyvnek. (Pl. 15–16.) Ennek kapcsán, úgy tűnik, kritikailag radikalizálható a visszafogott recenziói megállapítás, miszerint „a regény legfontosabb retorikai gesztusa saját állításainak módosítása és visszavonása” (Schein).

A *Nincstelenek* esendőségei itt is esendőségek: a centrális cselekményelemek (itt: séták, írói nekiveselkedések, az apáról szóló beszédjelenetek) és a szereplők attribútumainak „mitizálása”, a túlon túl is markáns „szimbolizációs karakter” kiépülése, az epikai szelekció nagyon is motivált működtetése, az elbeszélői hangok olykor fárasztó komplexitást sugárzó permanens „széthangzása”.⁷ Az „eltúlzott negativitás gyanúja” pedig ugyanúgy fölmerülhet, főként az életrajzi szerzőhöz legközelebb eső szövegekben tetten érhető hiperbolikusságokban, ha úgy tetszik a túlon túl is markánsnak szánt haszid-jellegben. A *Nyelvtemető* (87.) láthatóan sűrűsödési pont, különösen fontos darab kíván lenni, de már-már teátrálissá lesz; könnyen elfáradhat benne az olvasó. A műfaji téteket illetően hasonló a mintázat: az összetettség – családregény, vallomás, esszéregény, hommage, pastiche, satíra, művészregény – bizonyos szempontból kiforratlanságnak látszik.

Kevésbé tudom osztani tehát azon meglátásokat, melyek szerint nem érződik csonkának a *Kafka fia*. Hogy csak egy kis továbbgondolás kellett volna még a tökéletességhez, hogy jól áll neki az asszociatív, lírai fejezetalgolás, vagy hogy „elkészületlensége a mű belső formájának része” lenne (Forgách). Ahogy azt sem, hogy közel állna a befejezéshez, de hogy ez a vállalkozás egyébként

⁷ SZIRÁK Péter, *Az elveszett falu. Kép, színtér vagy poétika?*, Szépirodalmi Figyelő, 2016/3, 35–36.

se igen lett volna teljesen végigírható (Schein). Azt gondolom, hogy ha minden máshogy alakul, Szilárd bizony-nyal be is fejezi e regényt, a megjelenttől eltérő színvo-nalon, eltérő stílusis gondossággal, jelentékenyen eltérő tartalommal és koncepcionális felépítéssel, ahogy meg-birkózott a *Nincstelennel*, a *Halotti pompával* is... De nem alakult máshogy. Az élet és az írás a valóság nagy magyar Kafkájánál végzetes pontszerűséggel vált egy na-pon ketté. Úgy vélem, végig erősen érezni e végeszakadt-ságot, a hiányt. Sokat változott volna még ez a mű, ami ebben a formájában nem mellesleg szinte köszönővi-szonyban sincs a párhuzamos koncepciótervvel (182–183.), mely anyag – ne feledjük, pályázati beadvány – ugyanakkor egyáltalán nem biztos, hogy etalonként, esz-ményi szerzői intencióként kell, hogy helytálljon magáért; viszonyítási pontnak azonban nem utolsó.

Túl divatos a távlat, mégis fontosnak tartom szóvá tenni: terápiás könyv ez, terápiás írásgyakorlattal. (Vö. *Kafka a rabbinál*, különösen 42.) Borbélyt e műben saját lelke érdekli (181.), vagyis ennek a vállalkozásnak az általa oly sűrűn hangoztatott „kudar” és „szégyen” felszámo-lása, legalábbis féken tartása az egyik nagyon is érvényes, ha nem a leglényegesebb kulcsa, éppen befejezetlenségé-vel együtt. Önpozicionáló támaszkeresés adott szépírói mezőnyben, az életvilágban, egy fiktív és egy nagyon is valóságos családban – hisz a könyv Borbély saját „apasá-gát” is kíméletlenül provokálja. Ezért járja át szorongás ezt az egész nagyszerű töredéket, a „befelhőzöttség”, a végtelen bánat, a velünk élő Nabukodonozor vigasztal-hatatlanságával, a *Kafka a hídon* fejezetének utólagos, der-mesztő egyértelműségével.

Borbély Szilárd e munkája nem remekmű, hanem egy félbemaradt regény. Életműkiadásának egy olyan darabja,

amely gondosan dokumentálja az utolsó csonka mondatokat, archiválva a hagyatékban maradt word-fájlok módosításainak elmaradó ígéretét is. Amikor a csillagokkal jelölt megjegyzések, lapalji kiadói kommentárok terében járunk, vagy lapozgatunk a kötetben az olykor bekezdésnyi hosszúságú átírási-variációkat hasonlítgatva, az ezredforduló egyik legnagyobb magyar *költőjének* emlékművében járunk. Ez a kiadvány mauzóleum, melyben többet ér szembesülni egy majdan minden bizonnyal lírai klasszikussá váló íróember félbemaradt mondataival, a készség adott, nagyon is közlékeny fokával, mint élvezni a mindenkori kész műegész megejtő teljesítményét. De hogy bőven van mit kezdeni a *Kafka fiával* egyéb értelemben is, az persze mindezzel együtt nyilvánvaló. Hisz mindannyian apák és fiúk, mindannyian Julie-k, Hermann Kafkák vagyunk.

Elkéstem, ketten már megelőztek. Borovác Tünde és Pataki Viktor publikált már ugyanis egy-egy jó tollú, inkább review, illetve inkább analízáló, de mindkét esetben szelídebb, rekapituláló jellegű recenziót Vadera Gábor új könyvéről, *A költészet születéséről*. (Verso, 2018/1; Irodalomtörténet, 2018/1.) Könnyű nekik, fiatalok, nem többgyerekesek, (még) nem kell olyan sokat vizsgáztatni, adminisztrálgatni. Sokat vizsgáztat, ráadásul két fiúgyermek édesapja ugyanakkor Vadera Gábor, aki mindezek ellenére egy 450 lapos, a doktori disszertációjából kinövő Dessewffy-monográfia után rövid időn belül megjelentette a minden bizonnyal elsősorban habilitációs eljárása nyomán születő második, 650 lapos kötetét is. Ha csak a terjedelmeket nézzük, elnémul a recenzens, „korbácsoló” kritika elfeledve, de a „sarkantyúzó” is felesleges: hogy van minderre idő? – tör fel a csend utáni kérdés –, hisz szó szerint *nagyszerű* teljesítményről van szó, komoly kiadónál, komoly tudományos végeredményekkel.

Miközben bevettem *A költészet születését*, ezt a hatalmas várat – hogy én is alkalmazzam az épületmetaforikát, mellyel a szerző úgy szeret játszani –, azon gondolkodtam, szögezzem-e le írásom elején, hogy valóban kiemelkedő és megkerülhetetlen munkáról van szó, aztán vegyem szépen sorra mindazt, amit máshogy látok (ilyen terjedelmű opusznál bőven van azért erre lehetőség), vagy inkább kontextualizáljam mindazt, amivel szembe-sültem. Nincs királyi út, lavírozok tehát, anélkül, hogy

¹ VADERNA Gábor, *A költészet születése. A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben*, Universitas, Bp., 2017.

lektori bírálatot vagy kísérőtanulmányt igyekeznék írni – egyikre sincs ugyanis szükség, a csodálat retorikai pathosza pedig tényleg végig körülbeg.

A könyv, miként erre az *Előszó* is utal, tudatos és rétegzett kutatómunka eredménye. Az *Élet és irodalom* című, már említett Dessewffy-vízió mellett (Ráció, 2013) báziszöveggként tartható számon a *Magyar irodalom* című egyetemi irodalomtörténeti tankönyv is, melynek vonatkozó korszakfejezetét Vaderna jegyzi Szilágyi Márton társaságában (Akadémiai, 2010). A számos, előmunkálatként is értelmezhető tanulmányon túl a Ráció Kiadónál megjelent friss média- és kultúratudományi kézikönyv általa írt szócikkei emelendők még ki (*Általános alfabetizáció, Eset-történet, Könyv*), melyek meggondolásai rendre előkerülnek monográfiájában is. Vagyis, bár meglepően hamar jelenik meg az első után a második, annál is jóval nagyobb munka, érezhetően időigényes, láthatóan mély feltáró processzus előlegezi meg, mely ott alakult a háttérben egy bő évtizede.

A célkitűzés lényege a 19. század elejének lírai hagyománytörténetéseit átlátó, azokat külön-külön és összességükben is megértő pozíció kiépítése. Egy olyan fontos szemléleti keretben, mely végleg szakít a sokszor feleslegesen konfrontatív, sematikusságukból adódóan ugyanakkor a különféle narratívákba jól kivetíthető binaritásokkal (a legközismertebb: klasszika vs. romantika), helyette egymás mellett futó, egymással sokszor elbonyolódva interpenetrálódó költészeti gyakorlatokkal számolva. Van úgy, hogy ezek a lírai praxisok beszélgetni kezdenek egymással, s van úgy, hogy eleve meg sem érthetik egymást, de mindenképp egymás mellett működnek, sokszor hosszú évtizedekig. A monográfus öt ilyen változatot különít el: a rendi költészetet, a közköltészetet,

a verselő egyháziak költészetét, az érzékenység poétikáját, illetve a bárdköltészetet. A koncepció legalapvetőbb érdeme, hogy valóban nemigen van több, ilyen érvennyel elkülöníthető tradíció, illetőleg, hogy ezek meggyőzően tarthatók valóban elkülönítendő kategóriáknak. Vaderna munkája folytonosságparti; sokkal jobban hisz a folyamatosan alakuló szövevényekben, mintsem a szakadásokban. A 18. századi „hagyományozódásokra” figyel, s ezekből tartja levezethetőnek, leírhatónak az 1810-es, 1820-as évek líráját. Már eddig is szerette a „diskurzusok metszéspontjait” vizsgálni különféle szövegekben, akár életművekben, a frappáns nagyelbeszélések hosszanti tekintetét leváltó mellérendelés problematizáló, leginkább mélyfúrásokban (esettanulmányokban) tetten érhető logikája tehát otthonos számára, mely *A költészet születése* elkészítése során szépen ki is teljesedhetett. Végtelenül rokonszenves, ahogy nem hierarchizál poéta és versificator alakja között, hanem mindkét korabeli típusfigurára egyformán kíváncsi. Nem a szövegek kvalitatív faktora az elsődleges számára, tehát nem a hagyományos (és sokszor anakronisztikusan fölényeskedő) poétikai-esztétikai szempontok szervezik nem mellékesen monumentálisnak mondható vizsgálati anyagát, hanem egyfajta társas funkcionalitás szellemében a fennmaradó textusok agenciáira, mozgásterére, előfeltevéseire, lehetőségfeltételeire, örökölt nyelvi világlátására figyel, amit a *használat-történet*, a *költészet társadalomtörténete* vagy a *költészet társadalmi használat*a kifejezései írják le leggyakrabban, s talán valóban legadekvátabb módon nála. Nem biztos, hogy nincsen jóval szervesebb, sőt figyelmen kívül hagyhatatlan összefüggés egy szöveg társadalomtörténete, formátörténete, sőt esztétikatörténete között (e tekintetben kazinczyánus vagyok), ráadásul az általam leginkább elis-

mert műfajelméletek is eleve forma- esztétika-, sőt eszmetörténet szétválaszthatatlanságát vallják. Ám a választott, körültekintően és gondosan kiszígetelt vizsgálati távlat mégis mindvégig biztosítékot jelent abban a tekintetben, hogy a monográfia gondolati, módszertani vonalvezetése meggyőző maradjon. Ahol pedig óhatatlanul előkerülnek az alternatívák (például a nászdaloknál a formatörténet relevanciája, vagy Sebestyén Gábor érzékeny dalciklusánál az esztétikatörténeti hangsúlyok), ott Vadera üdítően megengedő; nem eltakarja, hanem kihasználja a rendszertörést.

Toldy Ferenc korszakkonceptiójának kötetkezdeti akkurátus vázolásakor azért becsúszik némi pontatlanság, amennyiben a szerző annak 'népszerűség' felfogását határozottan a tömegirodalmi popularitás degradáló jelentésének tükrében elemzi (20–21.), holott a népszerű Toldynál a protestáns kortól kezdve népit, népi szóbeliséget jelent, a költészet másik újkori regiszterét a magasirodalmi, „classicaí” írottság mellett, vagyis jóval nagyobb az értéke és jelentősége, mint az előző verzióban.² A Toldy-örökségből továbbhaladó érvelés irányával, az eddigi, immár tarthatatlan korszakolási sémákat lajstromozó gondolatmenettel messzemenőkéig egyetértve ugyanakkor szintén lehet némi hiányérzetünk, amennyiben az újabb szakirodalom számontart azért még egy, a monográfiában megemlíttetlen 1817 körüli markáns törést is, amely után többé már valóban nem lehet ugyanarról a korszakról beszélni, címkézzük is a „pre”-t és a „poszt”-ot bárhogy. Ez pedig Teleki József *A' régi és új költés' különbségeiről* című tanulmányának publikálása,

² Vö. S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Bállassi, Bp., 2005, 254.

illetve Kölcsey radikális nyelvi fordulatát dokumentáló ezidőbeli „lasztóci levelei”. A kötetkoncepció egészéhez képest egészen kis dolgok ezek, ami miatt mégis szóba kerülhetnek, az az, hogy bár Vaderna igen meggyőzően különíti el „hagyományait”, a húszas években bejelentkező egyes, immár bátran szépirodalminak nevezhető szövegjelenségek – legfőképpen Vörösmarty és Kisfaludy Károly lírájára, elbeszélő poétikájára gondolhatni – mintha a koncepció vakfoltját jelentenék. Nyilván nem figyelhet mindenre egy egyébként is bődületesen összetett teljesítményt produkáló monográfus, és könnyű annak, aki éppen ezt kutatja, de a Kisfaludy-féle *Aurora* költői zsebkönyve a húszas évek elejétől – ami a könyv vizsgálati periódusának még jócskán szerves része – bizony hatékonyan kezdheti ki jól kiépített elgondolásának mintázatát, maga is egyfajta epochális zűrzavart (ha úgy tetszik, „forrongó időszakot” [vö. 87.]) reprezentálva lapszámaiban. Sebestyén Gábor kapcsán Vaderna jelzi az összemérhetetlenséget egy Vörösmarty-poézishez képest (502.), természetesen tud minderről, a „19. század első évtizedei” alcímbe megkötés mégis kötelez, mégis jogos kiegészítő elvárásokat kényszeríthet ki. Az *Aurora*-távlat ráadásul a korszakolás témájához is hatékonyan hozzászólhat, amennyiben többek között Horváth János, Horváth Károly, Fenyő István, sőt helyenként Toldy is az *Aurora* egyes évfolyamaihoz köti a nagy romantikus váltást. A közös nevezőre hozható narratív séma itt az, hogy az 1825-ös számmal „áttör”, az 1830-ban megjelenővel pedig „győzedelmeskedik” a romantika a magyar irodalomban...

Bár jelen sorok írójának mindig plusz egyet dobban a szíve, ha a csiszoltság diskurzusa kerül szóba, félő, hogy Bessenyei György Barcsay Kapitánynak írt 1772-es ver-

sében a 'humor' kifejezés nem a csiszoltság szellemességére, a derűs élcelődés társalkodó filozófiájára referál (74.), sokkal inkább az adott időszakban releváns nedvkórtan nyelvét beszéli, melyben a humor a különféle indulatokat, kedélyt okozó testnedveket, lényegében a psziché mozgásait jelenti. Az elemzett költemény innentől kezdve nem ugyanarról beszél, mint amit Vaderna vélelmez, bár mindezzel együtt osztom a Bessenyei-életmű és a politeness angolszász gyökerű világának monográfia-beli egymásra nyitását. És ha már a csiszoltságnál tartunk – főleg, hogy sokan Vaderna e várhatóan vizsgaanyagává váló (tan)könyvéből ismerkednek meg majd vele –, érdemes nyomatékosítani, hogy az nem pusztán politikai nyelv, miként ez a monográfia több pontján axiomatikusan elhangzik, hanem olyasféle „kulturális diszkurzív rendszer” (ahogy az a 356. lapon szerencsére szintén ott van), mely egyszerre érvényesül az élet számos területén. Ami pedig szintén árnyalendő mindezzel kapcsolatosan, hogy bár meglehet, igazsága van Vadernának abban, hogy ez a diskurzusexport a korabeli Magyarországon döntőrészt a főúri elittársadalom exkluzív világát érinti (pl. 311.), azért az sem mellékes, hogy eredeti angolszász közegében ez a polgári középrétegek világlátó beszéd-módjaként teljesedik ki, melynek távoli analógiái nálunk is fellelhetők (a 'polgári' jelző komolyanvehetetlenségével együtt is), például egy Kazinczy Ferenc, vagy a könyvben is bőven elemzett Kis János életvitelében, vagy éppen Döbrentei Gábor írásaiban, *Erdélyi Múzeumában*.

Nagy kérdés, hogy az érzékenység, akár poétikai esz-köztárként, a biedermeier kifinomult polgári kultúrájában miként folytatódik tovább (385.)? Hogy az átmenet békés metamorfózist jelent, vagy egy még éppen felismerhető hagyomány gyökeres transzformációját? Min-

denesetre az érzékeny ember átfogó jellemzésénél én kevésbé hangsúlyoznám a köz javára történő munkálkodás intencióját (pl. 492.), amennyiben, a talán még megengedhető aforisztikus sarkítással, az érzékeny embereknek nem köztársasága, hanem világa van. Az a valóban oly fontos szimpátia, irodalommoduláló együttérzés vagy akár önuralom (a csiszoltság nyelvével: self-controll), mely valóban közösséget teremt, sokkal inkább a kozmosz poliszanak közössége ugyanis, embert az emberrel összekötő, elsősorban érzelmi, ugyanakkor adottságként élő, ennyiben pedig passzív kapocs, mintsem aktív, fejlesztendő közéleti-politikai ágens.

S még egy utolsó a valóban aprócska, hangsúlyozottan saját nézőpontú kiigazításokat illetően: bár igaz lehet, hogy Kazinczy és köre számára a latinitás ismétlőkultúra voltában másodlagossá válik a göröghöz képest (82.), jelentősége furcsa módon éppen emiatt nagyobb a görögnél – legalábbis Kazinczy számára –, merthogy identikus. A latin kultúra ugyanis öndefinítív érvényű az ő modelljében, amennyiben a vaskori *enniusi epocha* jelentené az ő saját korát, mely megkísérli imitálva kiteljesíteni kulturális lehetőségeit egy másik kultúra nyomán (ami Enniusnál a görög, az Kazinczynál a német), hogy eljuthasson majd a következő generáció (vagyis hangsúlyozottan nem az ő nemzedéke) a *horatiusi epochába*, vagyis az áhított aranykorba. Egyáltalán nem véletlen, hogy a széphalmi egyik legdédeltettebb projektuma élete végéig Sallustius-fordítása volt.

Egy 650 oldalas kompozíció törvényszerűen lesz változó teljesítményű, nem színvonalát, inkább felhajtóerejét tekintve. Bár köztudottan bonyolult ügy, hogy kinek mi tetszik, számomra egyértelműen a közköltészeti fejezet a legsikerültebb a mesteri Teleki-verselemzéssel,

melyben Vaderna ízeire szedi a hatástörténeti tradíciót, illetve a bárdköltészetet tárgyzó rész, benne a Martinkódíjas Berzsenyi-interpretációval. Ahol a monográfia még kifejezetten erős, mert koncentrált és jó arányérzékű azon túl, hogy újszerű és beszédes, az a *Bevezetés* második része, ahol még a „jelzésszerűen érintett” problémák is nagyon fontosak. (Vö. 66.) Itt a szerző röviden, mintegy a bővebb összefüggéseket megelőlegezve ad számot az általa elkülönített hagyományokról, e kompakt rövidség pedig sajátos módon nem kelt olyan hiányérzetet, mint amennyire nehézkessé tud helyenként válni az informatívítás, a körületekintés igyekezete, különösen az első, harmadik és negyedik fejezetekben. A metódus érzékelhetően az, hogy mikrofilológiai, mikrotörténeti (az ún. mikrotörténeti máshogy nézne ki) pontossággal és alapos-sággal térképezzen fel adott vizsgálati területeket. Vályi Klára életútjának ilyen mérvű szétszálazása, eddigi pályakép-rekonstrukcióinak kritikája egy pont után azonban egyszerűen nem áll jól magáért, legalábbis a főszöveg szintjén. Sebestyén Gábor *Tubájának* tüzetes elemzésénél kerített még hatalmába hasonló érzés: valószínűleg Vaderna ezen olvasata messze a legjobb dolog, ami ezzel a kéziratos művel történhetett. Bár fentebb külön kiemeltem, mennyire üdvözlöm a könnyen történetietlenné váló esztétikai-poétikai ítélezésektől mentes, ebből a szempontból szenvtelen elemzői hozzáállást, amelyet a monográfia sugároz magából – bár néha, kikacsintva az olvasóra, játszik ennek ellentétével –, itt magam sem tudtam szabadulni az érzéstől, hogy ezzel az anyaggal én soha nem szeretnék ennél bővebben megismerkedni.

A harmadik fejezetben volt a legnehezebb dolog újat mondani, és ez még akkor is frusztráló lehet bizonyos szakmai szint felett, ha a nóvum nem cél. Merthogy

annak kinyilvánítása, hogy a duntántúli superintendens Kis János költészete morálfilozófiai maximák közvetítője, teológiai álláspontok átpoetizált adaptálója, egyáltalán nem újdonság, a költészeti praxis e területén tulajdonképpen régóta közhely. A jelenség ugyanakkor az esztétikai autonómia izgalmas folyamattörténetének szerves része, melynek kontextusában azt lehet mondani – bőséges abszurditással –, hogy az ekkor még nem is létező esztétikai ideológiának itt az az „ideológiája”, hogy kicsit mindig másról beszéljen az „esztétikai” helyett.

Míg a monográfia egyik főhősénél, az irodalomtörténet-író Toldynál korszak és egyén különbsége lesz az argumentáció és a cselekményesítés egyik legfőbb alakzata, addig Vaderna korszak és egyén egységét törekszik mindig felmutatni, a kötetzáró Sebestyén Gábor-húzással majdhogynem zseniálisan, olykor azonban tehát némileg túlzó részletességgel. Ahol zavaró még a bizonyos értelemben vett túlírtás – főleg szövegkörnyezetéhez képest (lásd történeti poétika, 45–47.) –, az a biedermeierrel foglalkozó, lényeginek szánt alfejezet. Nemcsak azért, mert érzésem szerint olykor nem teljesen indokolt kontextusokat mozgat feleslegesen erősen (33.), hanem mert indázóbb vonalvezetésű is, mint a kötet többi része, s funkciója, szándékolt jelentősége sem derül ki kellő egyértelműséggel, ahogy az alapkoncepcióhoz való visszacsatolása sem történik meg (akár a kötet végén) igazán kielégítően. Ugyanígy nincs megnyugtató módon kiaknázva, egyértelműsítve a borítókép üzenete sem. Ferenczi István klasszicista mesterműve, a *Pásztorlányka* ül egy halmon (vagy, vállalva a férfiszem eredendő szexizmusát, egy kebelvonalát megismétlő óriás testen), mely kép mindvégig kifejtetlen, reflektálatlan marad.

A számvetés, ismertetés szekvenciái a biografikus etapokhoz hasonlóan szintén rendre visszatérnek, legfőképpen az egyes fejezetek elején, a szakirodalmi áttekintés alkalmával. Ezek a szintézisek azonban fontosak (relatív újdonsága, kis túlzással paradigmaváltó ereje miatt legfőképpen a Csörsz–Küllös-féle), az összkompozícióhoz és egymáshoz képest végeredményben sehol sem redundánsak, és kivétel nélkül mindig továbbgondoltak, sajátta formáltak.

S ha már a borítóképről az imént esett szó, megjegyzendő az is, hogy a kötet címe (*A költészet születése*) szintén elég könnyen adja magát recensensi célpontul, amennyiben sehol nincsen szó *A költészet* megszületéséről, sőt olykor annak nem is születési, hanem „forrongó időszakáról” értesülhetünk. (87.) Bizonyos írott kultúrtechnikák, lírai beszédesemények „újszülötteként” való értelmezése generálhipotézis-szerű tétel bár (457–458.), de ez voltaképpen a ’modern’ tranzitorikus értelemben vett fogalma tükrében értett poézis, ahol a modern hasonlóan viselkedik, miként az ’avantgárd’ konceptusa viselkedett már a reneszánsz érában is: a mindig aktuálisan újat jelenti, itt éppenséggel a 18. századhoz képest. Vaderna néhol így is fogalmaz („modern költészet”), ezért érthető kevéssé, miért nem használta ezt a cizelláltabb verziót a főcímben is, annak ellenére, hogy a körülíró alcím rengeteget pontosít. Az a fajta elegáns hatásosság, ami már Vaderna előző könyvének címadását is karakterizálta, itt is visszaköszön tehát, feláldozva azért egy s mást ezen elegancia oltárán. Igen eredeti, sokszor a műfaji keretek határáig elmerészkedő, markánsan familiáris, sok tekintetben programosan esszéisztikusnak tűnő, önreflexív és humoros értekezői nyelvére ugyanakkor nemigen jellemzőek az ilyesfajta hatáskeltő könnyelmű-

ségek, a csiszoltság szellemes gentlemanjeinek nyelvezetét idéző könnyedség (vö. 264.) végig szavatol a pontosságért. Pár éve Balogh Piroska tüntette ki ezt a fajta sajátos írásmódot egy felettébb produktív, a beszélői szubjektum szólamszerűségét kidomborító kontextussal Vaderna első monográfiájáról írott kritikájában (Alföld, 2016/1, 91.), s minél inkább igaza van, szakmailag annál nyugodtabbak lehetünk. Mindenesetre a magamfajtnak az a sűrűbb és retorizálatlanabb diszkurzivitás, amelynek Vaderna szintén mestere, s mely a *Magyar Irodalom* című akadémiai tankönyv vonatkozó fejezeteiben vagy éppen a már szintén emlegetett média- és kulturátudományi kézikönyv szócikkeiben jelenik meg, rizikómentesebbnek mutatkozik.

E ponton visszapillantva az eddigiekre, úgy tűnhet, hogy az eredeti cél ellenére mégiscsak egyfajta opponensi hév mozgat e kötet recenzeálásakor, úgyhogy sürgősen hangsúlyozni érdemes: mindezek az észrevételek, súlyozó minősítések körülbelül a munka mintegy fél százalékát érinthetik. Vaderna egyik kedvenc szakirodalmat minősítő jelzője a 'magisztrális' melléknév. Erősen gyanús, hogy a szakmai utóélet a jövőben közel sodorja majd művét e jelzőhöz. A feltárt kéziratosszövegtér, egyáltalán a kötet bibliográfiája olyan tágas, hogy beleszédül az ember. Az összefüggések új szintre emelt szintézisei az oktatás aspektusából várhatóan kötelező tananyagok lesznek, az esettanulmányok pedig a kutatás felől nézve olyan, eddig láthatatlan, marginalitásukban is alapvető fontosságú anyagokat mozgatnak, világítanak meg, amelyek nyomán a vállalkozás méltán illelhető az alapkutatás minősítésével. Magyarországon még kissé szokatlan módon Vaderna munkája végén angol nyelvű összefoglalót ad, és a tartalomjegyzék lefordított változatát is közli. Egy

pillanatig sem kétséges, hogy teljesen jogos ez a gesztus; a teljesítmény a nemzetközi szintér felé mutat.

A költészet születése írója sem a szoros szövegelemzésekben, sem a nagyívű eszmetörténeti gondolatfutamokban, sem a lábjegyzetek szövevényében nem él vissza szakmai felvértezettiségével, széles látókörét érezhető szenvedéllyel próbálja ugyanakkor megosztani, élvezetes, közérthető stílusban. Ez a mindenki mástól elkülönöződő, igazán saját irodalomtörténeteszi márkát szavatoló „anyanyelv” pedig olyan sokoldalú tudást, tudományos tevékenységet és eredményt raktároz, amely méltán avatja a szerzőt generációja egyik legkiemelkedőbb irodalom- és kultúratudósává. Ez a mindenki mástól jól megkülönböztethető, igen meggyőző saját habitus és minőség lenne az, amit ennek a recenziónak a címe leírni igyekszik. Mely nem hatásvadász geg kíván tehát lenni, sokkal inkább őszinte elismerés.

MINDEN MEGVAN

(SZILÁGYI MÁRTON: *A KÖLTŐ MINT TÁRSADALMI JELENSÉG*)¹

Szilágyi Márton magisztrális Csokonai-monográfiája egyszerre felvillanyozó és félelmetes. Felvillanyozó, mert egy komplett kis világot támaszt fel szövegforrásokból, s egyúttal olyan kutatói világba enged bepillantást, mely párját riktítja, mely képes arra, hogy egy agyonemésztett, alapvető tananyagot rajzoljon át szinte teljes mértékben. És félelmetes, mert lenyűgöző teljesítménye nyomán belegondolni is rossz abba, milyen egyéb agyonemésztett „biztos” tudásunkról derülhet(ne) ki kellően állhatatos forrásgyűjtés és forráskritikai olvasást követően, hogy a fele sem úgy van, ahogy eddig gondoltuk. Csokonai Vitéz Mihály nevét a kisiskolások is ismerik, a nemzeti örökség egyik költőóriása, verseinek releváns része pedig transzparens szöveg. Mégis, csupán ezzel a 2014-es könyvvel történt meg az életével való első igazi (forrás)kritikai számvetés.

A kritikai jelző fontos itt, ugyanis a legszorosabb kapcsolódási pontokat az ún. „critical biography” hagyományában találja meg a kötet saját célkitűzéseéhez. Ez pedig annál inkább kézhez álló a szerző számára, mert több kiváló kritikai szövegkiadás jegyzője, a „kritikai” pedig lényegében itt is, ott is ugyanazt jelenti: tudományos szintű igényességet és tudatosságot. Koherens módszertani protokollt, maximális forráshasználati körütekintést, szakszerű adatkezelést, a saját hang sajátosságainak és történetiségének szüntelen (ám folyton nem hangoztatott) figyelembe vételét, a valószínűségi faktorok, felme-

¹ SZILÁGYI Márton, *A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikro-történeti dimenziói*, Ráció, Bp., 2014.

rülő alternatívák szüntelen mérlegelését, illetve a nyelvi közlés nehézkedéseinek, az ellenőrizhetetlenségek megjelenésének, és a motivált, olykor túlon túl is fantáziadús múltkitöltő ösztönzéseknek a szakadatlan fegyelmezését.

A könyv sikerültségének egyik legfőbb oka, hogy erőfeszítései nem a témában igen markánsan jelen lévő szakirodalmi hagyománnyal történő leszámolást irányozzák, hanem a saját „változat” felkínálását, minden egyes pályaszakasz vagy kiemelt életesemény kapcsán. Ez a bizonyos saját változat pedig olyan körütekintő forráskezelés, az adott kontextusok összefüggéseinek olyan mesteri átlátása nyomán épül ki (melynek külön érdeme, hogy e folyamatszerű kiépülést a munka mindig láthatóvá, utánkövethetővé is teszi), hogy egyik fejezetben sem igen hagy kétséget a megidézett és az ajánlatként újonnan felmutatott eredmények helyi értékét, valószínűségi fokát illetően.

A nyelv, amelyen ez a kötet szól, nem történetközpontú, hanem módszer- és problémaközpontú. Nem a lekerekített diegézis kialakításának vágya vezérli, hanem – az utóbbi évek irodalomtudományában általánosan is tapasztalható (meta)narratív reflektáltság fő áramához kapcsolódva – figyelmének egyik fókuszában mindig az áll, hogy a „kritikait” milyen pontokon kezdte ki az eddigiekben, s kezdheti ki aktuálisan az elbeszélés különféle alakzatainak nyomása. Ennek tükrében rendre feltárja a legendaképzés, a tragizáló felmagasztosítás, vagy éppen a románcos szentimentalizálás szükségszerűen fikcióképző, s legtöbbször jellemzően adathiányból adódó effektusait a Csokonai-szakirodalomban, tudatosan kerülve e detektált „megoldásokat”. A szépirodalmi jellegű műfaj-szerűség veszélyeit itt egy olyasféle józan és kiegyensúlyozott tudományos minimál-retorika oldja, mely ahol

kell, kész lazítani rigorózusságán, ugyanakkor szüntelenül kész felbontani saját jólformáltságát. Problémákat vet fel s old meg, illetve valószínűsít lehetséges megoldásokat, s csak mindezekkel együtt érdekelt egy átfogó saját elbeszélés (és nem történet) létrehozásában. Nem a kötet beszédmódja „bombasztikus” tehát – sokkal inkább a bibliográfiája.

A figyelem másik fókusza e monográfiában a meta-nyelvi tudatosság mellett a mindenkori „írásbeli nyom”. (Vö. 15.) Pontosabban a Csokonait bármilyen módon potenciálisan hordozó írásbeli nyomok tömege. Szilágyi e téren valóban rendkívüli feltáró munkát végzett. Nemcsak az eddigi vonatkozó biografikus szakirodalommal vet számot, hanem olvas korabeli egészségügyi alaprendeletet, céhes szabályzatot, várostérképeket, kollégiumi jegyzőkönyvet is. Már-már vadító az a fajta igényesség, melynek jegyében szinte elnézést kér, hogy Csokonai anyagi helyzetének kérdésében a Debrecen városi adókönyveket bizony nem nézte át. (335.) Mindezzel olyasféle történészi, sőt helytörténészi mélységekig jut el, mely lényegében páratlan a jelenlegi irodalomtörténészi mezőnyben.

A forráskezelés mindezzel együtt úgy példaértékű, hogy már-már zavarbaejtő. Hiszen a kollégiumi iratanyag mindig is ott volt a helyén, csak szemügyre kellett volna végre venni. Szilágyi mindig elmegy, és mindig feldolgoz minden dokumentumot, amit lényegesnek tart. Ezzel pedig olyan filológiai hagyományokat éleszt újja, amelyek a közelmúltban feldúsuló hiánypótló szövegkiadásokat is motiválják, s amely erőfeszítések – „oda kell menni” és „jól meg kell nézni” – jellemző módon erősen jelen vannak az elmúlt évek összes Martinkó-díjas tanulmányában is.

A „mikrotörténeti” lépték nagyító-jellege, vagy más-
honnan: az adatokat mikroszkopikus méreteig feltérké-
pező, majd szétszedő maximalizmus mellett leginkább az
a fajta irányultság szavatolja leginkább e vállalkozás sike-
rét, hogy mindig lehetőségek háttérén méri meg és fogja
fel a forrásokból „kritikailag” kibontakozó Csokonai ma-
nővereit. A „lupe” jelleg mellett ez a fajta alternatíva-köz-
pontúság magyarázza a költő válaszútjainak szinte
mindig más lehetséges életpálya-modellekhez viszonyító,
árnyalt értelmezését. A „költőt” hatékony társadalmi cse-
lekvőként, kezdeményezőként elgondolva Szilágyi foly-
ton arra kíváncsi, hogy az miként lép interakcióba
társadalmi „környezeteivel”, városával, családjával, kisle-
melt mecénásaival, kiadóival, rajongóival. A „nyomok-
ból” rekonstruálható Csokonait a szokatlansággal, a
szabálytalansággal (32.), a kivételessel (33.), vagyis az ati-
pikussal definiálva ráadásul az is érdekli, hogy ezen atipi-
kusság miféle kapcsolatban áll a „tipikussal”, s ennek
nyomán miért is lehet dinamikus normaalkításról, mo-
bilitási stratégiáról, innovációról beszélni e 18. századi
íróembert illetően. Mindehhez persze lenyűgöző mérték-
ben szükséges ismernie azokat a bizonyos „korszak-típi-
kus” tényezőket, s osztani azt a legtágabban „kulturális
megelőzöttségként” aposztrofálható álláspontot, mely
szerint a társadalmi ágenciát is mindig determinálja a kö-
zege, azzal együtt, hogy néha amaz jelentékenyen vissza
is hathat létesítő meghatározottságaira egyszersmind. A
hermeneutikai kör rész–egész-viszonyára hasonlító köl-
csönhatásban az *atipikus* megértése tehát mindig segít
jobban megérteni magát a „tipikus egészet” is. (Vö. 58.)

Munkája közben Szilágyi mindig kész kinyilvánítani
éppen adódó kételyeit. Fontos megjegyzéseket olvasha-
tunk arról, hogy kizárólag hipotetikus lehet a tudásunk a

korszak intimitásáról (194.), a verseket felhasználó közösségek befogadási szokásainak körülményeiről (267.), vagy egye-egy családtörténeti momentum tipikusságának/atipikusságának eldöntéséről. (64.) Ez az egész kötetet átjáró józan szkepszis azonban nem gátolja meg a szerzőt abban, hogy ott, ahol ennek különösen nagy jelentősége van, megkíséreljen például érzelmi viszonyt rekonstruálni. Ezek a téma-interpretációk pedig minden, rá is erősített kételyünk ellenére azért lehetnek meggyőzőek, mert nem „fikcionálisak”, nem pszichologizálók, hanem a fellelhető források mátrixában kritikailag benne álló, logikailag vezérelt, már-már oknyomozó műveletek. S bár a vizsgálati eredmények gyakorlatilag kivétel nélkül mást mondanak, mint az eddigi bevett szakirodalmak, épp emiatt a körütekintő logikaiság miatt nem érezzük egyetlen pontját sem szenzációhajásznak, hanem szabályosan levezetett argumentációnak. Az már csak egy mindehhez részlegesen kapcsolódó külön tény, hogy az új eredmények összegző artikulálása mindig szerény, néha már túllontúl is az. (Jó példa erre a „kupori cívisasszony” édesanya képének teljes átrajzolása, melyet a szerző „némiképpen megingatásnak” nevez. [Vö. 386.]

A több szempontból kiépített meggyőző erő biztos működésének további záloga a kötet diszciplináris magabiztossága. Szilági történetési vonzalmi közismertek, s erre nagy szüksége is van ennek a kötetnek céljai megvalósításához. Nem csalódunk, hiszen a munka hitelesen kezeli és fogja egybe a folklorisztika, a helytörténet vagy éppen a medicínatörténet szálait, s csak ott és csak olyan mértékben alkalmazza azokat, amennyire válaszaihoz szüksége van rá. Ez a visszafogott, de mégis határozott interdiszciplinaritás pedig az ún. kultúratudományos távlatnak is példát mutathat, melyet bár némileg elmarasztal a szerző

kissé terjedelmes ám veretes módszertani alapozójában diffúz jellege miatt, talán éppen emiatt a jelleg miatt lehet terepe s közege egyszersmind magának a kötetnek is. Hiszen az van annyira „kultúratudományos”, mint amennyire mikrotörténeti, már csak azért is, mert jóval többről szól Csokonai Vitéz Mihály életénél.

A feladatteljesítés tudatossága ugyanakkor szigorú és kitartott határok megvonásával is együtt jár Szilágyinál, amennyiben deklaráltan távol tartja magát például a Csokonai-művek poétikatörténeti avagy szövegimmanens értelmezésétől. (423.) A „műelemzések” pedig nem is hiányoznak, hiszen az alapkoncepció annak a belátásnak a látens megerősítése is, hogy egy költői életmű nem feltétlenül következik egy életút eseményeiből, hogy az életrajzi olvasat legalábbis csak egy a sok közül, hogy élet és irodalom nagy kettő tud lenni, amellet, hogy mindig is kölcsönös feltételezettségben állnak.

A kötet nemcsak megírtságában, hanem megkomponáltságában is igen kompakt. A mindenoldalú fegyelmezettséget talán az Arany János-exkurzus és *A kultusztörténet illetékessége és határai* című kvázi-exkurzus rövidített, szervesebb beépítése erősíthette volna tovább, a kötetről beszélve azonban semmi jelentősége nincs ezeknek a megjegyzéseknek. Az opus alapvető jelentőségű ugyanis, nyomán minden tankönyv Csokonai-fejezetét át kell írni. A módosítandó fejezetek pedig ráadásul bedolgozhatók egy olyasfajta, még az alsóbb szintű oktatásban is termékeny metakeretbe, amely a koncepciózus (költői) én-kiteljesítés, „ön-menedzselés” jelenségeinek világába vezet be, mivel – s ezt Szilágyi könyve gyönyörűen megmutatja – Csokonai életútjának ez az egyik szervezőeleme.

Egy olyan, felettébb „valószerű” Csokonairól van itt ugyanis szó, aki a korszakban rendhagyó tudatossággal

próbál ki karrierlehetőségeket, próbálja megépíteni közösségi perszónáját, imágóját. A kötet tanúsága szerint ebben a fajta ön-márkázási kontextusban szemlélhető a kollégiumi „kicsapatás” ügye is, mely motivált folyamat Csokonai részéről, s melyet már ekkor a nyilvános költői megmutatkozás előkészítésének igyekezete mozgat, de ilyen életút-epizód a szintén innovatívnak minősíthető sárospataki jogi pályaorientáció is, vagy éppen a lapszerkesztői habitus megkísértése. Ennek tükrében gondolhatja komolyan Csokonai, hogy magához az uralkodóhoz fordul egy kis földbirtokért, mely az irodalomnak szentelt autonóm, szellemileg független életformát tenné lehetővé számára. Ennek keretében tartja számon tudatosan műveinek lehetséges „felvevőpiaci” bázisait, gondolja ki köteteinek terjesztési szisztémáját, játszik funkcionális komplexitással nevének háromalakúságával. Ennek fényében tervezi meg egészen egyedi saját cívisvárosi házrészét, mely egyszerre lenne a debreceni nádas-házak között (világ)polgári hajlék és műzsák otthona, vagy olvassa fel szándékolt teátralitással *Halotti verseit* a főúri temetésen.

Utóbbi aspektus pedig ráirányíthatja a figyelmet az alternatív Csokonai egy egészen izgalmas, eddig így még szintén nem látható jellegzetességére is, mely ráadásul az előbbiekben emlegetett közoktatási dimenzióhoz is kapcsolható: arra, hogy nemcsak jó és népszerű költő, hanem jó és népszerű pedagógus is volt. A hangsúlyozott testi jelenlét, a látványos színpadiasság, a szemléletesség, a gesztikuláció, az ének, a nevetés, vagyis a *mimus* és a *performancia* kiaknázása ugyanis Szilágyi rekonstrukcióiban a tanító/előadó Csokonai egyik fő hatóeszköze. (Vö. 126.) Ezzel pedig manapság, az összművészeti estek, költészeti

fesztiválok, kultúrperformanszok és irodalmi happenin-gek világában igencsak divatosnak számítana.

Egy olyasféle „ágens” formálódik ki a monográfia lapjain, aki úgy működik, mint a jó alkalmi költészeti, amelynek nem mellékesen igazi mestere: biztos hatáskeltéssel, ügyes manipulációval, könnyed profizmussal. Az pedig, hogy élete nem lett elég hosszú ahhoz, hogy mindez beérjen és „profitot” termeljen, túlságosan is „tipikus” kora pedig amúgy sem volt még rá eléggé felkészülve, egy másik kérdés. Az innovatív húzások mindenesetre édesapjától és édesanyjától sem állnak távol, utóbbtól különösen nem, aki a monográfia alapján fia szellemi örökségének valóságos 18. századi irodalmi ügynöke, koncepciózus fellépésével még egy Kazinczy Ferencet is zavarba ejtve.

Ez az új Csokonai, akit a kötetel megkaptunk, láthatóan nagyon más mint a régiek. S nagyon más ez az új Csokonai-biográfia is. Minden nagy tudós az életében van legalább egy olyan mű, amelyhez nem férhet kétség a tekintetben, hogy túléli őt, fenntartja nevét. Bár a jövő nyilván nyitott, s legyen is az, a „nyomok” arra mutatnak, hogy Szilágyi Márton e művével már elkészült.

A MULANDÓ ÉS A MÚLHATATLAN (TÓTH ORSOLYA: *A MULANDÓ ÉS A MÚLHATATLAN*)¹

Jelen sorok írójának azzal kezdődött a pályafutása, hogy 2003 tavaszán meghallgathatta Pécsen Tóth Orsolya *A „retorikai” és a „betű szerinti” olvasat: Kazinczy, a biográfus* című kötetbeli szövegének konferencia-vitáját. A recenzeálási munka azért ígérkezett különösen izgalmasnak, mert immár egy teljes Kazinczy-könyv részeként lehetett nemcsak ezt, hanem az összes többi szöveget is újraolvasni. A kiadványt alkotó hat dolgozat (a módszertani bevezetővel együtt hét) ugyanis 2000 és 2007 között látott napvilágot a Széphalom Évkönyv, a Jelenkor, a Literatura, az Irodalomtörténeti Közlemények, illetve két tanulmánykötet hasábjain. Túlnyomórészt ezekből a szövegekből állt össze Tóth Orsolya doktori értekezése, melyet a disszerens 2005 őszén sikeresen megvédett, az elmúlt évben pedig (az ún. Conversations-Lexikon-i pórt elemző fejezet kivételével) meg is jelentetett.

A kötet nyitányaként a szerző átfogó hermeneutikai önleírást végez. Felhívja például a figyelmet a narratológiai fogások jelzéspotenciáljaira munkájában, majd többek között Certeau, Lévi-Strauss, Marquard, illetve Takáts József, Dávidházi Péter nyomán sorolja a múlt megszólíthatóságának, a múlttal való bonyodalmas kölcsönhatásoknak a problémáit és buktatóit, mindvégig arról beszélve, hogy a Kazinczy-kutatás tárgya egy „más/világ”, s ehhez fűződő viszonyaink csak részben alakíthatók általunk. ’Mulandó’ és ’múlhatatlan’ Odo Marquard-féle disztinkciójának alkalmazásával Tóth Orsolya egyszerre

¹ TÓTH Orsolya, *A mulandó és a múlhatatlan. Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjainak diszkurzív határai*, Ráció, Bp., 2009.

próbál számot vetni levetkőzhetetlen történeti beágyazottságainkkal, illetve, hogy ugyanakkor minden halállal „együtt hal meg a múlt érthetősége azok számára, akik életben maradtak”. (9.) A szerző e kettősséget egyszerre kívánja hasznosítani és hatástalanítani, ezért is hisz az *elsődleges* kontextus érvényében, illetőleg saját prekonceptcióink lehetőség szerinti analízisében egyszersmind. Ez az értelmezői diszpozíció teszi lehetetlenné osztozását a problémátlan rekonstrukcióba vetett hitben, s indokolja – kimondatlanul – nála is az *utolsó* kontextus (Sári László) elméletének létjogosultságát, az elsődlegessel mindig változó, sajátos viszonyban. Mindeközben beszél a múltbeli beszélgetőpartner „tarka másfajtasága” megőrzésének normájáról, a 18. század közepi kutatási terület sajátos magyar vákuum-jellegéről, a korszakretorika, a történeti fogalomszembesítések témát illető relevanciáiról, a forráselemzés és a „megfigyelői pozíció” tudatosításának elmaradhatatlanságáról, a korabeli értelmezői közösségek homogenizálásának, az óhatatlan sematizációk egyszerűsítéseinek veszélyeiről, az akkori és a mai esztétikai élvezet közt tátongó szakadékról, a korabeli nyelvi normák elérhetetlenségének fontos tényezőjéről, vagy éppen a történeti és kritikai attitűd korszakban sajátos keveredésének óvatosságra intő jelenségeiről.

A kötet kritikátörténeti fejezetét jelentő első tanulmány megkísérli láthatóvá tenni azt a „kritikusi normarendszert”, amely lehetővé tette Kazinczy Ferenc és hívei számára a mára már drámaian idegen Kis János költészetének tudatos és őszinte laudációját. (25.) Tóth Orsolya ennek érdekében az ízlés, az utánzás, valamint az eredetiség kazinczyánus normarendjét boncolgatja, mely vizsgálatban Sulzer, de legfőképp Winckelmann és Lessing hagyományai válnak viszonyítási pontjaivá. A fejezet arra

a már más kutatási eredmények által is vallott igen fontos következtetésre jut, hogy az imitáció bizonyos típusa Kazinczy számára még az eredeti műalkotások jellegzetességei közé tartozik. Mindeközben fontos elhatárolásokat végez, amennyiben kimutatja, hogy Kazinczy nem a hatástörténetileg sokkal inkább kontinuos Lessing-féle kritikamodellt interiorizálja, hanem az ettől markánsan eltérő winckelmanni örökség folytatója. Ennek jele egyebek mellett az a kazinczyánus hitvallás, hogy választott módszere az ízlés biztonságáért szavatol, nem pedig annak indoklásáért, s hogy az esztétikai ítélet „arányérzék” kérdése, nem pedig hosszas műítészi argumentációké. A tanulmány által transzparens módon válik láthatóvá újra, hogy a korabeli esztétikai ítélet és értékrend milyensége és történeti jelentől való távolsága a kritika fogalmának és funkciójának épp a Kazinczy-korszakban végbemenő módosulásaival függ össze. A jelentős hagyománytörténeti összefüggések megvilágítása mellett a dolgozat másik nagy érdeme annak a hattényező utánpótlás–eredetiség spektrumnak a megalkotása, mely igen jól hasznosítható tipologikus keresztmetszete többek között a széphalmi mester összetett fordítás-felfogásának is. (37–38.)

A következő, szintén lényegi kérdést firtató kötet tanulmány megpróbál vitát nyitni azokkal az elképzelésekkel, amelyek a különféle megnyilatkozások ellentmondó háttere ellenére Kazinczy „sokféle hagyományú s kontaminációt mutató tudását” egy adekvát Kant-recepcióban látják nyugvópontra jutni. A vállalkozás a korszakalkotó, „emblematis” gondolkodó eszméinek a Kazinczy-közösség tudatába beépülő elemeit vizsgálja azon folyamatok rekonstruálásán keresztül, melyekben a kantianus tartalmak összekapcsolódnak más hagyományokkal, s azt figyeli, hogy ebből „a megértési szintek milyen lehető-

ségei” adódtak. E szerint a Kant-olvasást Kazinczynál az a vélemény befolyásolta, hogy a filozófia és az esztétika (Magyarországon ekkoriban differenciálódó) diszciplínáinak előfeltevérendszerre és megismerésmódja alapvetően különbözik. Az esztétika az ízlésfogalommal a középpontjában a „szív”, míg a filozófia a spekulatív, „kutató koponyával” az „ész” tudománya Kazinczy szemében, akitől – mint az ízlés-hagyomány rajongójától – illetéknéppen mindig is idegen marad a filozófia tudásának kihívása, különösen kantianus színvonalon. E fontos mentalitásbeli distinkció feltárása mellett a fejezet másik lényeges vizsgálati eredménye annak kifejtése, hogy a Kazinczy-kör Kant-stúdiumait szűkítő értelemben befolyásolja a francia felvilágosodás filozófiája, amennyiben e két alternatíva a közel egyidejű megjelenés következtében sajátosan interferálódik, elsősorban teológiai és etikai értelemben, igen jelentékeny mértékben hajlítva el a kanti ismeretelmélet „percepcióját”. (53.) A konklúzió szerint Kazinczy és hívei Kantot óhatatlanul és automatikusan a francia felvilágosodás filozófiája felől olvasták, e defektáló jelkövetés bizonyító körülménye pedig a széphalmi mestert illető érdemi kantianizmus ma is élő tanát hatékonyan kezdi ki. Bár e tanulmány először 2002-ben jelent meg, azóta mégis született több olyan koncepció, amely ennél jóval nagyobb, sőt alapvető jelentőséget tulajdonít a kanti bölcseletnek Kazinczy világában. Már csak azért is örömdetes tehát e szöveg újraközlése, mert nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy Kazinczy milyen intertextuális közegben olvasta (félre) többek között Kantot, vagy hogyan degradálta annak teljesítményét az esztétikai ízlés-ontológia szellemében, hanem azért is, mert kimutatja, hogy az 1775-ös, autobiográfiákban megfestett találkozás még bizonyosan nem a „kritikai” Kanttal, ha-

nem a kozmológia kérdéseivel foglalatosskodó „prekritikai” Kanttal való találkozás, s mert emlékeztet, az attól addig is idegenkedő mester már 1818-ban divatjamúltnak minősíti az egész kanti „systemát”. (60.) Tóth Orsolya mindeközben olyan eszmetörténetileg releváns, Kazinczyt egyéb viszonylatokban is mélyen jellemző konceptusokat alkot, mint „kontaminatív tudás”, „torlódó recepció fázis”, „közvetettség és közvetítettség”.

A harmadik fejezet első tanulmánya ’tapasztalat’ és ’várakozás’ Koselleck-féle fogalmaival adja Kazinczy történetfeldfogásának egy lehetséges interpretációját, amennyiben a tapasztalat mint ’jelen lévő múlt’, illetve a várakozás mint ’megjelenített jövő’ ugyanúgy a reflektáló jelenbe képeződik le, egymásba fűződve. Kazinczy esetében Tóth Orsolya a nyelviséget, szépművészeteket és mentalitásbeli összetevőket is magába foglaló kulturális tapasztalatról beszél, s a dolgozat célját abban jelöli meg, hogy a Kazinczy-szövegekből kiolvasott kulturális tapasztalat és várakozási horizont struktúráját és lehetséges forrásait feltárja, s a különböző kultúra-modellekhez és a történeti tapasztalathoz kapcsolódó viszonyát értelmezza. (75.) A kazinczyánus kulturális tapasztalat itt nem más, mint az a hitvallás, miszerint a nyelvi és irodalmi változtatásokat az legitimálja, hogy egy másik kultúrában már sikeresek voltak, s melyben a kulturális és irodalomtörténeti hagyomány nem csupán megőrző és legitimáló funkcióval bíró minőség, hanem alapvetően határozza meg egy másik kultúra elképzelt jövőjét. A dolgozat Kazinczy kapcsolódó, nyelvközpontú, ciklikus színezetű fejlődéseméletét is elemezve a régmúlt kultiválásában, az elutasított közelmúltban, illetve a jobb jövőbe vetett hitben határozza meg Kazinczy történetfeldfogását, s kiemeli, hogy e jobb jövőbe vetett hit nem profétikus a szó

kosellecki értelmében, tehát nem lép túl a kalkulálható tapasztalatok horizontján, hanem koncepciózus, a változtatás igényével fellépő, érdekében aktívan tevékenykedő, történeti példákkal és tervekkel alátámasztott „kulturális prognózis”. (88.) Kazinczy a német és a latin irodalomtörténetek által közvetített kulturális tapasztalat mintájára alakítja ki saját ízlésfejlesztő vállalkozását, Csetri Lajos talán máig legjobb terminusával: mintakövető modernizálását. Tóth Orsolya egyebek mellett Winckelmann, Wieland, Jenisch és főleg Herder vonatkozó ideológiáikhoz viszonyít elemzésekor, s kimutatja, hogyan szelektált a mester ezek befogadásában önmaga igazolásául, tovább árnyalva a Kazinczy-olvasás hermeneutikájának rekonstruálható képét.

A fejezet másik tanulmánya a „retorikai” és a „betűszerinti” olvasat kettősségéből kiindulva keresi, hogy a biográfiát író Kazinczy milyen előfeltevések birtokában próbál a fikcionális műfajokból az empirikus szerzőre vonatkoztatható, történeti szempontból hiteles adatokat nyerni, illetve hogy e műfajban mennyire kíván megfelelni a betű szerinti olvasat régi-új kritériumainak, tehát vonatkozó kazinczyánus hitelességképzetek és elbeszélésminták nyomába ered. (108.) A dolgozat szerző és műve korabeli viszonyrendszerének, a biográfia műfajiságának és narratív mintáinak, valamint a történeti és a portré-esztétikai hitelesség szemügyrevételének útján jut el végkövetkeztetéseihez. Ezek szerint Kazinczy a korszak történetírásában egyre népszerűbb s normatív erejűvé váló forráskritikai elvek mentén igyekszik hiteles történeti elbeszélést létrehozni – a historiográfiai beszédnek vagy írásnak a befogadók szívére kifejtett korábban oly lényegi hatóerejét egyre inkább figyelmen kívül hagyva –, távolodni igyekeztén a halotti oráció és prédi-

káció műfajától, a narratívaképződés mintázatát ugyanakkor a klasszikus antik biográfiák még ekkor is magas forgalmi értékű hagyománya alapján alakítva. A különböző retorikai-poétikai státuszú szövegek mindazonáltal a referencialitás különböző szintjein helyezkednek el Kazinczynál (is): az életrajz, a prédikáció vagy éppen az episztola mellett például tökéletesen különálló szintet jelent a „tündéri” poétai román. (129.)

A kötet ötödik dolgozata a Kazinczy önképből transzformált Toldy-féle Kazinczy-portréval foglalkozik. Bár Toldy sok tekintetben követi nagy elődjét – elismerve annak kánonalakító szerepét –, de az irodalomtörténet-írás szempontjából például abszolút diskurzusalapítóként tekint önmagára, s a tisztelet mögött meghúzódó fölényérzet a Kazinczy-monográfiában is tetten érhető. Toldy biográfiája Kazinczy maga alkotta képét formálja ugyan tovább, de oly bátran, hogy Dávidházi Péter nyomán kijelenthető: olyan, „mintha egy kicsit az ő teremtménye volna”. (140.) Toldy tehát újracselekményesíti az általa használt Kazinczy-autobiográfiákat, kronologikus rendet vágva a narratív mixtumba, igyekeztén kiiktatni például az azokra jellemző elliptikus retorikai fogásokat. Művében egyszerre figyelhető meg a Kazinczy-önéletrázásokból rendszerint kimaradt szerelmi szálak rekonstruálása (megkonstruálása) a levelek támogatásával – valamint az ennek megfeleltethető művek kiemelésével –, illetve a szándék, hogy Kazinczy alkotástechnikáját a saját kritikai gyakorlatában alkalmazott egyik legfőbb normához, az „organikus műalkotás” követelményéhez közelítse. Toldy Kazinczy-életrajza, ignorálni próbálva ilyen módon is a klasszicista, additív alkotásművészet hosszú és fáradtságos alkotási folyamatának korabeli praxisát, „az ihletett pillanat lokalizálásával megpróbálja egészen közel

hozni egymáshoz az ihletet és az alkotás születését, biztosítva a kettő szoros kapcsolatát és hangsúlyozva a folyamat spontaneitását”, hogy munkájában egy ihletett, eredeti alkotónak állíthasson emléket. (156.) A tanulmányban mindemellett hangoznak el olyan alapvető fontosságú megállapítások, miszerint Kazinczy önéletírásaiban „többször irodalmi művekkel, szerzőkkel és történelmi személyiségekkel való találkozásokként reprezentálja saját életútját”. (144.)

Az utolsó tanulmány főhőse már ugyancsak inkább Toldy Ferenc. A dolgozat azt veszi szemügyre, hogy annak kritikai és irodalomtörténetírói módszerét, retorikáját mennyiben befolyásolhatta az orvostudománnyal, illetve a „féltudományos”, ám a korban hihetetlenül népszerű magnetizmussal és mesmerizmussal való kapcsolata. A konklúziók szerint a kezdetben orvosi pályára készülő Toldyra irodalmi munkásságának egészében jellemző marad a természettudományos diszkurzív rendszer erős hatása, például az elektromosság szókincsének alkalmazása, illetve a lélek megfigyelésének, a jellemek pszichológiai természetű kérdésköre iránti fokozott érdeklődésnek a textualizálása. Tóth Orsolya meggyőzően bizonyítja, hogy Toldy irodalomtörténeteiben egyfajta multidiszciplináris, „kontaminált beszédmód” lehetőségével kell számolni, a természettudományos allúziókon kívül a biblikus nyelvhasználat, illetőleg az antik kultúrtörténeti hagyomány szinkron jelenlétével egyetemben. A tanulmányban az olyan megfogalmazások, mint „villanyfolyamszerű hatás”, vagy „átvillanyozott nemzeti test”, új megvilágításba kerülnek a diszkurzív tér rekontextualizálásával.

A minősítés szólamaként mindenképp kiemelendő az a fegyelem és körültekintés, amely Tóth Orsolya tanulmányait jellemzi. Tüzetes, gondosan szituált szövegolva-

satok által alátámasztott érvelési sorozatokkal találkozhatunk a kötetben, kellő kreativitással, kiváló témaérzékenységgel, biztos, redundanciamentes szakmai nyelvhasználattal. (A láthatóan bevett szokássá váló kettős, mindig nagyon jól választott mottó alkalmazása például telitalálat, mely minden esetben hatékony keretétül szolgál a szövegek gondolati játékterének.) A módszertani önreflexió minden esetben kimerítő, sőt olykor talán már túlságosan is az: a kötetbeli negyedik tanulmány narrátora például azért kér elnézést, mert a „plurális hermeneutika igényét adott pillanatban a szinguláris hermeneutika értelmezési javaslatai váltják fel”. (108.) Úgy gondolom, ez vizsgálati céltől függően óhatatlan folyomány, és jogosan nem róható fel egyetlen kutatónak sem. Az ilyen szórványos példák mellett különösen a bevezetőbeli metodikai buktatók eminens számbavételekor érezhető az a sajátosság, hogy Tóth Orsolya a ’másfajtaságon’ kívül már-már túlzottan erősen figyel saját figyelő önmagát is.

A Kazinczy-kutatók tábora viszonylag nagy és ’tarka’, így egy újonnan megjelenő Kazinczy-könyv óhatatlanul ezerféleképpen fog megítéltetni. A kötet számomra leg sikerültebb részei jelesül a szélső fejezetek. Ezt nyilvánvalóan azért gondolom így, mert igazságaikat magam is osztom, mind a winckelmanniánus, mind a Kantot olvasó, mind az autobiografikus Kazinczyt illetően. Mindemellett azonban a harmadik fejezet két dolgozata is termékenyen provokál olyan pontokon, mint például, hogy Kazinczy a klasszicista–horatiusi hagyományhorizont hatásán túl azért lesz elkötelezett híve a permanens korrekció kritériumának, mert számára „ez az egyetlen lehetőség arra, hogy ha legyőzni nem is, de legalább megpróbálja utolérni a gyorsuló időt” (87.), vagy hogy Kazinczy a haladásfolyamatban azért kíván a „nem sokkal előtte

járó” német modellhez hasonulni, mert az a történeti jelen magyar kulturális horizontjától „ideális távolságra” (35–40 év) van. Emellett az életrajzíró Kazinczyt körvonalázó tanulmányban – azzal együtt, hogy a képzőművészeti portréábrázolás és a historiográfiai hitelesség egy- másra vonatkoztatása, illetve a hasonlóság felértékelése a „szebbítés” ellenében a kazinczyánus portré-esztétika esetén kissé erőltetettnek hat – az a mondat inspirálhat leginkább egy meggyőzőbb kontextualizáció irányába, miszerint Kazinczy „nem ringatja magát az »áttetsző nyelv« illúziójában”. (130.)

A mulandó és a múlhatatlan kiemelkedő hozzászólás a kortárs Kazinczy-kutatásokhoz. Számtalan erénye mellett talán egyetlen nagyobb hibája a kompozíciós dialogicitás gyenge kifejeződése. Bár az alcímbe feltüntetett „szemléletmódbeli diszkurzív határok” távlata már az első fejezetben körvonalazódik (még hozzá kettős értelemben is: kritikátörténetileg, illetve abban az értelemben, hogy Kazinczynál a kritikus esztétikai ítélete nem a diszkurzivitás, hanem az érzés, a szem felelőssége), s a fejezetcímek – *Kritikátörténet, Filozófia, Irodalomtörténet, Befogadástörténet* – is megképeznek egyfajta határstruktúrát, a globális kompozíciós kapcsolatok létrejöttét mégsem támogatja hatékonyan a fejezetek tartalma, vagyis a részek nem igazán utalnak egymásra, pedig erre számos lehetőség kínálkozott volna. A korabeli ismétlő, felidéző asszociatív olvasói magatartás reflektálása például hatékonyan dialogizálhatott volna az „áttetsző nyelv” témájának észrevételeivel, vagy a kazinczyánus „kulturális tapasztalat” jelentéstartományával a winckelmanniánus kritikai hagyományvonal. A stilisztikai és hermeneutikai szempontból is oly fontos rész-egész viszony tehát nem igazán kifejezett, jobban mondva azt az odaadó olvasónak

kell külön feltárnia. A kiadvány fülszövegének értelmezése szerint egy „Kazinczyról és környezetéről szóló új monográfiát” tartunk kezünkben, e megállapítást azonban az előszó némileg felforgatja, amennyiben hol „monografikus elbeszélésként” aposztrofálja magát (13.), hol arról beszél, hogy az első három fejezet például „még véletlenül sem monografikus igényű”. (15.) A munka mindenestre nem is annyira egy bizonyos kérdést, részterületet tárgyal kimerítő igénnyel – vagyis valóban nem monografikus a szó hagyományos, erős értelmében –, hanem a Kazinczy-kör irodalmi szemléletmódjainak, ezek diszkurzív határainak kérdésköréhez szól hozzá hat különálló dolgozat magas színvonalán. A kiadvány tehát sokkal inkább egy szakmailag igen releváns tanulmánykötet, melynek szövegállapotai ugyanakkor nagyfokú változatlanságot mutatnak az eredeti publikációkhoz képest.

Tóth Orsolya Kazinczy-könyve egy olyan elhivatott irodalomtörténész könyve, aki munkája során minden biztonnal átélte már a dolgok hihetetlen összetettségének megsejtésével járó, a fenséges esztétikai kategóriájával leírható lenyűgöző csodálatnak való önátadást, amelyről könyvének egy lényeges pontján beszél. (17.) Ez is egy határ, mégpedig egy irigylésre méltó diszkurzív határ. És amikor a lenyűgözöttség ilyen józan aprómunkával párosul, az, úgy vélem, bátran minősíthető szakmai optimumnak.

ANTHOLOGIA

(ONDER CSABA: *ILLETLEN MEGJEGYZÉSEK*)¹

Onder Csaba első, doktori disszertációjából kinőtt *A klasszika virágai (anthológia – praetexta – narratíva)* című kötete, ez a „piknikektől” tarka munka is hordoz már mindent, ami szerzőjét a mai napig jellemzi. Bátor, pofátlan, meghökkentő, üdítő, idegesítő, pontos, elmélyült, léha, vidor, ironikus, durván komoly. Ezek a jelzők általában lektűrök recenzeálására használatosak rosszabb helyeken, most mégis működnek. A róla való beszéd ugyanis ugyanúgy alkalmas határsértő gesztusokra, ahogy határsértőek a mindenkori Onder-szövegek is, melyek összessége már régen markáns arcot adott ennek a szemüveges embernek. Egy dolog mélye sok minden lehet, a „lényegek” viszont esetünkben jól láthatók, bár az arc Kazinczytól kezdve Darwinon át sokmindenkivel játszik, így gyanítom velem is. Úgy tetszik, Onder Csaba szemében és nyelvében sűrűsödik az igazság.

Ez a nyíregyházi irodalmár egy olyan korszakban lett nagykorú, amikor a debreceni egyetemen a világ diskurzív volt, a múlt csak interpretációkban létezett, a jelentés pedig különféle szövegolvasatokban konkretizálódott. Olyan ügyekbe ártotta bele magát, amelyekben nagy kérdés volt, hogy az egyén a nálánál reménytelenül hatalmasabb rendszereknek miképpen alávetettje, részrendszereinek milyen mértékben birtokosa, a beszédrendek szöttese miféle mintázatot engedélyez neki. Azt akkoriiban sokan sejtették, hogy a probléma nyitja nagyjában egészében a mindent körbevevő nyelvi gyakorlat vizsgálá-

¹ ONDER Csaba, *Illetlen megjegyzések. Tanulmányok és esszék*, Ráció – Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Bp., 2009.

lata (mert azt is tartották, hogy a világ a nyelvben artikulálódik), a megvalósítás hogyanja azonban szóródott vélekedésekben, praxisokban – mert a módszertani sokszínűség, nemcsak Debrecenben, jó. Onder két nagy és kedves referenciája Genetten kívül, úgy tűnik, Foucault és Derrida lett. Gondolkodása szabaddá vált olyan belátásokra, hogy nincs semmi személyességünkön kívül, minden stabilitás csak referenciális/retorikus egyezés, nyelvjáték, amely egy másik nyelvjátékot takar. Hogy a káoszba, rianásszerűen vagy szép elegánsan, a diskurzusok hada visz olyasféle önkényes rendet, amely centrumát vesztett, szakadatlan értelmezés kérdése. Hogy az értelem jelölőket szembesít jelöltekkel, így teremődik az egymásraveztetés látszata. Hogy érdemes az írás rejtettsége és a kimondott jelölők sora között valamilyen stratégiai kapcsolatot feltételezni, bár ez az egész nagyon nehéz ügy. Onder Csaba tehát alapos iskolát kapott egyetemétől, annak filozófia és magyar szakán egyaránt. Mind ezt alapnak tekintem, mert úgy gondolom, erre épültek az *Illetlen megjegyzések* című legújabb kötetének tanulmányai is; mindezen belül helyez el olyan kulcsokat, amelyek hozzá segítenek.

Az *Illetlen megjegyzések* egyik legfontosabb olvasási kulcsa az irodalomtudomány alapvetően narratív minőségének reflektálása. A szerző hol azt hangsúlyozza, hogy nem tesz egyebet, mint hogy az események felidézésére alkalmas számos elbeszélés közül egyet megalkot (11.), hol azt, hogy egy adott látószög elbeszélésére kerül a továbbiakban sor. (162.) A narratívum mint eseményekről történő beszámoló kitüntetése a klasszikus magyar irodalommal foglalkozó szakma körében egyre elterjedtebb, ilyesféle tudatos alkalmazása azonban ritka. Bár Hardy már régen kifejtette, hogy narratívumokban álmodunk és

emlékezünk, remélünk és kritizálunk, Barthes pedig, hogy a narratívum ott van minden mítoszban és beszélgetésben, táncban és önüveg ablakon, ez a belátás mégis nagy bonyodalmat tud okozni egy ezredfordulós (irodalom)tudományos beszédmódban is. Bruner szintén nem mai elméletében két tapasztalatszervező megismerési módot különít el, mely különféle valóságokat képez. Az egyik a logikai-tudományos mód, mely fogalmi alapú, formális logikai algoritmusokkal dolgozva az érvelés, a magyarázat, a leírás módszere, párja pedig az elbeszélésnek a módja, mely humán érdekeltsgű szándékokat és tetteket vizsgál, az élethűséggel igazolja magát, és a tudományos igazság helyett a valószerűség létrehozására törekszik. A gond abból adódik, hogy egy normatívnak tartott irodalomtudományos szövegben, változó arányban bár, de mindkét mód használata szükséges, hiszen mindig helyet kér a formális-univerzális, illetve az aktualizált-konkrét igazságfeltételek okozatisága is. Ez a mixtúra-jelleg időben váltakozó szakmai megítéltetésben részesül, a megtűrt, a lefojtott, vagy éppen a kihangosított változatok megvalósulásaiig. Utóbbi lehetőséghez nyúlt mostanság például Borbély Szilárd, aki legutóbbi tanulmánykötetének alapkoncepcióját építette arra az értelmezői távlatra, mely szerint egy irodalomtörténeti történet kritikus vizsgálata megkerülhetetlenül egy másik történet megalkotását eredményezi, a tudományos tárgyilagosságra törekvést mindig legyőzve a történetmondás szelleme. A történetmondás narratív eszközeivel, narratív mintákkal dolgozik Onder Csaba is, méghozzá úgy, hogy nem álcázza, hanem – sokszor igen szubverzíven – kifejezetté teszi őket.

A kötet másik kulcsa a rekonstrukció eszméjéhez való viszony. Ez az elmúlt bő tíz év magyar egén újra felragyogtatott, viharaiiban megtépázott fogalom, eszmény,

casus belli tökéletes darázsfaszeknek bizonyult. Onder Csaba olyan rekonstrukcióban hisz eddigi munkái alapján, amely nem rest megkonstruálni egy egykor volt olvasási kontextust. (15.) Szívesen használja a nyomozás metaforikáját, a nyomolvasás műfaji megjelenüléseit, ezt mindazonáltal úgy teszi, hogy tudja: egy valamikori nyelvi alakzat soha nem a maga eredetiségében táruelénk, hanem a befogadás és az értelmezés nyelv általi közvetített-ségében. (53.) Greenblatt azon elve idéződik fel itt többek között, mely azt vallja, hogy minden egyes (re)konstrukció saját, ideológiailag kötött érdekeltségünköl táplálkozik, és felettébb hasznos, ha megvan az a bizonyos metaperspektíva, amellyel saját motivációinkra, előítéleteinkre próbálunk rálátni. A szövegnyomok csak a mi hangunkon szólalnak, szólalhatnak meg, legalábbis megengedő polifóniában a miénkkel. Ez a metapozíció a kötszerszerzőnél már sajátta tett és jól berendezett, olyanira, hogy ironikus játék is tud kerekedni belőle (ld. *Paleontológia szabadon*), melyben már-már úgy fogalmaz, mint egy viktoriánus természettudós. (210.)

Az imént szóba hozott irónia beleng minden Onderírást. Ilyen-olyan mértékben mindenhol feltűnik, legyen szó egy angolos szövegkert megépítéséről, a „filoszféthoszról” való kaján értekezéséről (*Tanácsok egy ifjú olvasónak*), vagy éppen Vörösmartyról. Az előadó Nabokov működik ezekben a rétegekben, aki mosolyogva hallgatói lelkére köti, olvassanak figyelmesen, és különös tekintettel a részleteket dédelgessék. (103.) Onder Csaba is így fog a munkához: először csak erősen nézi a szöveget. Figyel és aztán lecsap, mint egy jó vadász, mint Nabokov Kafka rovarára.

Mindezt lényegi módon fejezi ki az *apokaliimmenoi logoi* Derrida-féle felfogása, a kötet vezérgondolata. A felfe-

désről, feltárásról van ez ügyben szó, a leleplezésről, mely mögött a titok rejtezik. Feltárandó dolog bármi lehet, ami rejtve van, olyan valami is lehet, ami egyébként soha nem mutatkozik meg, nem mondódik ki, ami ha föltárul is, rejtve kell maradjon, mert nem szabad, hogy magától értetődővé váljék. (114.) Az apokalipszis Derridánál mindenekelőtt kontempláció, vagy pedig látás útján történő inspiráció. Aki látni akar, ellebbenteni a fátylat, annak bizony számolnia kell a következményekkel, a felelősséggel. A kötet téje persze nem a szeméremtest körüli titok felszámolása, bár foglalkozik annak történeti kísérleteivel (ld. *Apokalümmenoi logoi. Káin és Ábel – Genezis*). A kötet téje minden lehetséges következményével együtt a felelősségteljes feltárás, a látás inspirációja, az erős nézés öröme. Az ilyen töltetű leleplezés mechanizmusa pedig a kötet tizenöt írása közül legalább tizenháromban működik. A beavatás útja, az „illetlen” megjegyzések vége a titok, a *mysterion* látásának lehetősége, persze metaforikus értelemben, mintegy kicsiben, lényegét tekintve – legyen szó egy dunántúli műbarlangról, nyílászárókról, Csokonai verssorairól vagy éppen egy Móricz-jelenetről. Ezekhez tartozik szorosan, amit Csobó Péter György is kiemel kísérőszövegében: Onder Csaba vállaltan megjeleníti az értelmezés sajátos és személyes erőfeszítését. *A bonyhai grotta* 91 pontba szedett közelítései, az *(A) Morf* című előadásának közzétett jegyzetanyaga a szó szoros értelmében színre viszi azt az elmélyült, küzdelmes, játékoságában is súlyos interpretáló teljesítményt, ahogyan a szerző olvas. A kogníció külsővé tételének, ha úgy tetszik az ötlet és a kész mű közti gomolygás performálásának ez a szándéka, azt hiszem, Onder Csaba munkáinak mindenki mástól megkülönböztető védjegye, mely egyszerre identikus jelentőségű, és egyszerre sarkall figyelemre,

folytonos készenlétre. Nem is ajánlatos ezt a kötetet egyhuzamban végigolvasni. Egyrészt nem lehet (nem *A Gyűrűk Ura* ez), másrészt meg nem is igazán érdemes. Hatása ugyanúgy a szemezgető olvasásban rejlik, mint a klasszika virágainál.

A reflektált nyelvi–narratív közvetítettség, az ironia, az olvasás–értelmezés aleatorikus telítettsége, illetőleg a filológiai, módszertani pontosság és tudatosság azok a kulcsmotívumok, melyek összegzőleg jellemzik Onder Csaba legújabb kötetét. Az írárok öt csoportjának címei mind jelzik kötődésüket ehhez a távlatához. A nyitó *Groteszke* című fejezet mint furcsaság, mint egy merészen hajlott vonalvezetésű betűtípus határozza meg magát, miközben Berzsenyi-, Vörösmarty- és Borbély-szövegeket elemez, olvasási szituációkat társítva hozzájuk. Az *Ajtó, ablak* című rész a térbeliesült keret adta látószöveget járja be, Onder kedves metapozíciójának, a referencialitással való bíbelődésnek áldozva, miközben utánajár, mit láthatott Petőfi a koltói kastély ablakából, és mit is jelentenek az ajtók Kafka *Átváltozásában*. A kötet közepén helyezte el a szerző a *Szemérem* című fejezetet, melyben nagy szerep jut a fentebb már említett Derrida-koncepciónak. A *Szavak* és a *Dolgok* (az egyértelmű Foucault-visszhanggal) a kötetegészhez képest levezető jellegűek, bár mindkettőben vannak kiemelkedően alapos („...ő lesz Dictátor közöttünk?” *A Nekrológ-ügy Kazinczy hatalmi stratégiájában*), koncepciózus (*Ortológus és neológus avagy a Kritika-vita*), illetve áttételes (*Paleontológia szabadon*) szövegek is, a könnyedebb, már inkább a folyóiratszerkesztőt idéző hangulatos írások mellett. Apró adalék, hogy a Nabokov és Derrida mottók sorrendje a belső fedőlapon és a kezdőlapon felcserélődött. Nem tudom, mennyire volt ez tuda-

tos, de nagyon jól áll a kötetnek, ahogy a borító két csinos alakja is.

A könyv úgy hozza a szakmailag magas színvonalat, hogy a nézőpont állandó keresése, a bevett perspektívák elmozdítása, stílusa és humora által üdítően definiálja újra az irodalomtörténész hagyományos önmeghatározását, az irodalomtudomány hagyományos lehetőségeit. Az a bizonyos kezdetekben emlegetett határsértés azonban néha túlzóra sikeredik, néha sok. Lehetne a kötetet végre kritizálni is, hogy például a *Marcipánszárny és arabeszk* című dolgozat a többihez képest érezhetően nehezkesebb nyelvezetű, vagy hogy a *Vigyázat: Harry Potter!* egy picit túlszofisztikált, vagy éppen hogy *A koltói ablak* című szövegben a szerző, bár mindig nagyon ügyel rá, Szendrey Júlia naplójának elemzése közben bizony a spekulatív pszichologizálás csapdájába esik, (91.) de ezek elenyésző jegyek az egészhez képest. Ami viszont érdekes, és talán megéri a kritikai észrevételt, Onder viszonya a nevek kérdéséhez. Bár a név problémáira már csak Foucault és Genette miatt is rendkívül érzékeny, egyes pontokon mintha valóban „szemérmertlenné” válna. Gyanítom, hogy az efféle megoldásokkal milyen onimikus (56.), mélyértelmű megkülönböztetésekre, szakmai reflexiókra próbál a maga provokatív módján utalni, de az „Emzsé”-megoldás Móricz Zsigmond kapcsán mintha sok lenne, nekem a prűd olvasónak (*Hangérien bjuti. Móricz Zsigmond: Sárarany*). Nagyon kényes és képlékeny terep ez, mely egyéb-iránt reflektált is, a Kritika-vitát elemző tanulmány újra-közlését illető változtatásokban.

E tanulmányában ezt írja a szerző: a hatalmi harc sajátja, hogy az azt hordozó diskurzusok egy ponton elvesztik tulajdonképpen tárgyükat, és az elvi meggyőződések helyére az igazodásrend kényszere lép. (186.) Úgy

gondolom, nem csak a hatalmi történesek velejárója a diskurzív igazodás jelensége, hanem bármiféle csoportos lét alapjellemzője is, még ha nem is jár a személyes elvi meggyőződések olyasfajta társas behelyettesítésével, miként egy polemikus folyamatban. Metanyelvek, hozzátartozó világlátások intézményekre, műhelyekre, akár régiókra jellemző kanalizálódása természetesen a legtöbb rokon szakmában is megfigyelhető. Ami viszont mindettől függetlenül kijelenthető, hogy Onder Csaba olyan sajátos hangot, pozíciót és teret alakított ki magának, ami mindenféle alakulásoktól függetlenül megkülönbözteti őt másoktól, mások hangjaitól és pozícióitól úgy, hogy közben az együttműködés vezet, nem a szembenállás, bár állásfoglalása mindig konkrét és kifejezett. Egy régebbi recenzióban *A bonyhai grotta* című tanulmánya kapcsán azt írtam, hogy a mindig egyéni stílusú Onder Csaba e szövegét is egyfajta sajátos, ironikus-önreflexív szövegszerveződés jellemzi, a dekonstrukció „hagyatékának”, világalkotó beszédmódjának, ál-asszociatív retorikai logikájának működtetésével. Mindeközben pedig – veszélyes játékot űzve – a hazai irodalomtörténet-írás kreatív, formailag is invenciózus, felszabadultabb vonulatainak legjobb hagyományait folytatja, gazdagítja. Utólag mondta, nagyon érdekelné, mit is értettem „veszélyes játékon”. Hadd válaszoljak itt és most az ő nyelvén: Hm. (29, 30.)

Egy szakmailag kiadós évfordulós rendezvény estéjén Onder Csaba azt is mondta nekem – miközben éhesen sós chipset aprított instant levesbe –, hogy volt egy lélektani pont, amikor tudta, össze kell állítania ezt az első tanulmánykötetét. Azon nyomban fel is vázolta magának egy cetlire az egész kötetkompozíciót. Egy ilyen kiadvány mindig nagy téttel bír, azt hiszem. A szerző önmaga, munkái az újraolvasás ítélőszéke elé kerülnek, megmé-

rettetnek, aztán mehet tovább a munka, de már távolról sem ugyanúgy. A dolog reprezentatív, 1995-től kezdődően az eddigi szakmai életút termésének bemutatása. Nem teljes, hiszen, bár biztos volt valami oka, kiemelkedő Berzsenyi-tanulmányát a Matúra Klasszikusok sorozat általa szerkesztett részéből például kihagyta. Mindemellett teljesnek hat, koherens múltat és a jövőre való nyitottságot feltételezve. A nyitottság pedig nagyon kell, hiszen csak ezáltal képzelhető el újraolvasás, illetlenkedés. A bezárkózó elhallgatástól azonban nem is igen kell féltetni a szerzőt, hiszen olyan szakember, akinek – mint ahogyan azt egy szegedi vándorkonferencián említette – daimónja van. A daimón pedig mindig inspirál. Inspiráljon is, hiszen csak az ég tudja, Onder Csaba leírta-e már életének „első mondatát”. (Vö. 229–231.)

A NYITOTT HORIZONT PÉLDÁJA (BALOGH PIROSKA SCHEDIUS-KÖTETEIRŐL)¹

Balogh Piroska Schedius-monográfiája és szövegkiadása az utóbbi idők egyik legmerészebb irodalomtudományi vállalkozása. Egy teljes életmű rekontextualizálására és alternatív interpretálására tesz kísérletet, a teljesség igényével. A cél kettős: egyfelől Schedius Lajos (irodalom)történeti tudatban hagyományosan élő képének de-konstrukciója, másfelől eddig kiadatlan kéziratai egy részének kritikai igényű közzététele. A teljesítmény leginkább ennek a két célkitűzésnek a metszetében vizsgálható, hiszen az értelmezői diszpozíció szerint az elfogult és ideologikus emlékezetek külön-külön és együttesen is torz képet hagyományoztak tovább Schediusról, túlon túl is szakspecifikus kontextusokban, ráadásul a kapcsolódó (és egyben nélkülözhetetlen) szövegkritikai praxis hanyagolásával. A munka tétjének ezek fényében az tekinthető, hogy képes-e az életművet és a mögötte álló figurát egy potenciálisan megtalált egységes szempontrendszer alapján leírni – mely kellő erővel rendelkezvén leváltja a mindmáig futó hagyományos modelleket –, s hogy sikerül-e filológiaiilag hozzáférhetővé tenni ezt a betokozódott oeuvre-t a további irodalomtörténeti, illetve egyéb tudománytörténeti megközelítések számára.

Schedius alakja a rendelkezésünkre álló információk alapján a következőképpen idézhető meg. A német ere-

¹ BALOGH Piroska, *Ars scientiae. Közelítések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaiboz*, Csokonai Universitas Könyvtár 38., Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007., illetve *Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai*, Csokonai Könyvtár. Források 12., Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2005.

detű nemesi család sarja a pozsonyi és a soproni evangélikus líceumban, majd a híres göttingeni Georg Augusta egyetemen tanul. A pesti egyetem esztétika tanszékének professzora lesz, később ógörög nyelvet és irodalmat oktat. Kármán és Pajor *Urúniájának* munkatársa, egyebek mellett a *Literarischer Anzeiger für Ungarn* című folyóirat szerkesztője. A pesti evangélikus gimnázium és népiskola alapítója és reformtantervének kidolgozója. Az első pesti jótékony nőegylet titkára, később a vakok intézetének igazgatója. Királyi tanácsos, a Magyar Tudományos Akadémia és a Kisfaludy Társaság, a jénai, göttingeni és harkovi tudós társaság tagja.

A Schedius-kép recepciótörténeti rekonstrukciójakor a monográfus az előbbi vázlattól függetlenül, markáns kanonizációs eljárások megvalósulásait tárja fel. Ezek jobbára két fő vonulatra oszthatók, a „kanonikus elföldelem” (*Ars scientiae* 15.) és a „kultikus bebalzsamozás” technikáira. Többek között Toldy Ferenc akadémiai emlékeztetése, Heinrich Gusztáv laudációja, Horváth János korszakfeldolgozása, de még Dorombi Karola több ponton árnyaló, eltérő távlatú monográfiája is egy elmarasztaló irányultságú portrét rögzít Schediusról. Tanári működését, példás életvezetését elismerik, németajkú idegenségét, életművének torzószerűségét, pejoratív értelemben vett polihisztori buzgóságát, szakmai perifériára szoruló hatástalanságát azonban fölerősítve jellegzetessé hangsúlyozzák, a negatív összkép pedig paradigmátikus erejűvé válik az „idegenajkú”, a „szobatudós”, a „populárisztéta” toposzaival együtt. A másik vonulat mintegy az előző inverzeként az evangélikus egyháztörténet beszédrendjének kultikus emlékezete, amely az iskolaalapító, a példás életet élő keresztyén pedagógus és társaságszervező képében a *humanitas* eszményének megva-

lósulását látja és tiszteli Schediusban, s végeredményben ugyanazt éri el: motivált és fixált nézőpontú rajzot készít. Mindkét út elzárta Schediust és életművét a hatástörténeti érdeklődés avagy a szakmai vizsgálódás elől, a róla történő lehetséges diskurzusok lehetőségterét minimalizálva. Az egyháztörténeti kultusz szakrális működésével fagyasztotta be, az eddigi szakirodalom pedig a kortárs emlékezetekből kiinduló és a jelenig ívelő módon vette körül különféle diskurzív prekontextusokkal, emblémákká sűrített sztereotípiákkal. A dolog jelentősége azért nagy, mert mindezek indokolják, magyarázzák a vállalkozás súlyát: „A fenti recepciótörténeti áttekintés számos tanulsággal szolgálhat a Schedius-életmű jelen és leendő értelmezői számára. Mindenekelőtt jelzi, hogy egy irodalomtörténeti szakirodalomra támaszkodó értelmezés szükségképpen csupán újrarajzolná a Schedius-portré sokadszorra és egyre mélyebbre vésett körvonalait. Úgy tűnik, e portré állandósulásának legfőbb oka az, hogy a kutatás nem nyúlt vissza a Schedius-életművet alkotó szövegekig; vagy ha igen, legfeljebb rövid és szükségképpen egyszerűsítő ismertetésükig jutott, szövegközpontú értelmezés helyett személyiségvonásokat vetítve rájuk. Éppen ezért nélkülözhetetlennek látszott egy olyan szövegkiadás elkészítése, mely a Schedius-életmű szegmenseit immár magyar fordításban is közzé teszi. A különféle szerepkörök kapcsán, melyeket a szakirodalom Schedius nevéhez kapcsolt, szintén nem az át- vagy újraminősítés vezethet termékenyebb értelmezéshez, hanem e szerepek, tevékenységi körök szöveges (levéltári) dokumentumainak feltárása. A szerepkörök sokfélesége azonban nemcsak megnehezíti az effajta kutatást, hanem önmagában véve is értelmezendőnek bizonyul: milyen tudomány- és műveltségmodell állhat e sokirányú, poli-

históriai pálya mögött? Ilyenfajta értelmezésre aligha kerülhet sor kronologikus, portréközpontú elbeszélés kerekében belül, mely egészelvű, fejlődésalapú sorrendiséggel dolgozik. Ez éppígy nem kedvezne a különböző tudománytörténeti diskurzusok egymástól elszigetelt Schedius-vonatkozásai közötti kohézió megteremtésének sem. Az »összhang mindenben« patetikus-morális vezérelve talán a kutató számára is megszívlelendő.” (*Ars scientiae* 35.) A monográfus láthatóan maga is megfogadta a morális-patetikus vezérlevet: az *ars scientiae* hermeneutikai rekonstrukciójával koherens és adekvát kontextust és keretet talált Schedius személyének, illetve szöveghagyatékának újraértéséhez.

A tradicionális hagyományhorizontok *mögé* nyúló aprómunka az öröklött és örökített minták alapján rakja össze Schedius központi elv felé mutató fejlődésrajzát, arra figyelve, hogy a pályafutás milyen gyakorlatias, eszközszerű elemek alkalmazásaiból épül fel. Számba veszi Schedius szociológiai, családtörténeti háttérét, a tanári és tudósi példákat, pedagógiai módszerét, reformterveit, tudományszervezői, intézménytörténeti szerepvállalásait. Mindeközben sor kerül folyóiratszervezői tevékenységének ismertetésére, feminitás-konceptiójának kibontására és eszmetörténeti elhelyezésére, a magyar kritikátörténetben való pozicionálására, színház- és társaságszervezői jelentőségének taglalására, vagyis mentalitástörténeti, intézménytörténeti távlatú átvilágítására. A pozsonyi, soproni és természetesen a göttingai évek is felelevenednek, utóbbi egészen mély dimenziókban, az ott elsajátított módszerek, az ott kialakított kapcsolatrendszer, az ideológiai, tudományelméleti, életvezetési praxis kialakulásának részleteiig. A göttingeni súlypont nem véletlen, hisz a munka első egyharmadának retorikáját lényegében an-

nak bizonyítása szervezi, miszerint az ún. göttingai paradigma a fészke annak a humanitáskoncepciónak, mely a tudomány művészetét, a *Principia Philocaliae* ideologikumát jelenti, mely a *philokaliának*, a szépség tudományának konstitutív szerepet szán, s mely mindezzel összhangban alkotja meg multidiszciplináris érvénnyel az *ars scientiae*t.

A monográfia hipotézise szerint tehát a göttingeni paradigma a kulcsa, az implicit szemléleti kerete Schedius tudományszervezői, művelődés szervezői és oktatásszervezői törekvéseinek, de cizellált, módosított összefüggésekben. Balogh Piroska Luigi Marino nyomán változtat Békés Vera nagyhatású göttinga-elméletén, amennyiben a „Göttinger Geist” szemléleti alapvonása nem elsősorban a filozófiával való összefonódottságában ragadható meg, mint inkább antropocentrizmusában. Ebben a kontextusban válik adekváttá a *neohumanizmus* címkéje is, mely minden más történeti humanitás-konstrukciótól független, autonóm kategória. A tudományszemlélet másik fontos jellemzője az interdiszciplinaritás, mely itt egy univerzális vizsgálati módszer kialakításának igyekezetét, s egy univerzális tudományos szótár metadiskurzusának megalkotását jelöli egyszersmind. Utóbbi a hipertextus működési elvével analóg módon egy szaktudomány terminológiáját egy adathalmaznak tekintve, ennek csomópontjait belső utalásokkal más szaktudományok csomópontjaival köti össze. Ebben a típusú linkrendszerben jut konstitutív szerephez például az *organizmus* fogalma. „Ha pedig létezik univerzális vizsgálati módszer és a szaktudományok nyelvei között áthallásos csomópontokat biztosító szótár, szükségképpen körvonalazható valamiféle egyetemes hermeneutikai tudomány, a *scientia scientiarum*. Pontosabban, mivel minden tudomány teleologikusan az emberre irányul, *scientia humanitatis*.” (*Ars scientiae* 271.) Ez

a mintákat, törvényeket, módszereket, elképzeléssort, nézetrendszert jelölő, egységes előfeltevésekkel rendelkező koherens gondolati és metanyelvi konstruktum tehát az, melyben az egyetemes vizsgálati módszerek és egyetemes tudományos szótár megalkotásán keresztül egy univerzális „embertudomány” kialakítása megvalósulhat. Schedius feltételezett szándéka alapvetően ennek az egyetemes tudományszemléletnek az alkalmazása egyfajta hermeneutikai jellegű szituativitásban, folyamatosan az organikus személyiségre és létformára vonatkozóan. Társadalom- és államelmélete egy univerzális modell, az *organismus* sajátos változatának megteremtése, földrajzi munkássága pedig az *affinitas*, azaz a kölcsönhatás jelenségének tudománytörténeti igazolása. Ezekre alapozva, de az esztétika tudományán keresztül körvonalazódik nála az egyetemes tudomány konstellációja, a *scientia humanitatis*. A *humanitas* göttingai eszménye különféle diszciplináris alakváltozatokban jelenti lényegében ugyanazt. Működik mintaként, modellként, alakulástörténetként, környezetként. A *Principia philocaliae*, Schedius középponti esztétikai értekezése ennek a jegyében fogant, ez az elsődleges kontextusa.

A *Principia* szépségdefiníciója két humanitás-variáns meghatározását adja: „Az anyag és az erő közötti belső és egyenrangú kapcsolat az, amely az objektumban a *szépséget* eredményezi, a szubjektumban pedig az *emberi természet*, azaz a tökéletes humanitást alkotja. Ebben az összefüggésben a humanitás, mely szót nagyon sokféle értelemben használnak, *belső, azaz szubjektív szépségnek* nevezhető, mely a szubjektumban lakozik; az a szépség pedig, amely az objektumban tűnik fel, *külső, azaz objektív szépségnek* mondható. A *humanitas* eme alapjára épülnek a *tudományok*, és ebből azok határait szélesebbre lehet vonni és pontosabban meg lehet határozni, mint azt töb-

ben gondolják.” (*Doctrina pulcri* 418.) A *philokalia* tehát mint a *humanitas* tudománya értendő, jelenti a szépség befogadására való rendeltetésünket, és magát a világban megnyilvánuló szépséget. A *humanitas* mindenkori birtokbavétele megkövetel egy általános tudománytant, az *ars scientiae*t. Ahhoz azonban, hogy a *humanitas* tudománya megragadhatóvá váljék, szükség van központi alkotóelemének meghatározására. Az ehhez vezető utat mutatják a monográfus szerint Schedius esztétikai tárgyú írásai. A *humanitas* alakváltozatainak (*organizmus* az államelméletben, *affinitas* a környezetleírásban) értelemadó kerete tehát az esztétika, melynek tudománya – ahogy ezáltal magának a *humanitas*nak a tudománya is – a *philokalia*. Ez az a logikai kör, mely Schedius műveinek, életének értelmező kerete lehet, melynek kibontását, feltárását elvégzi Balogh Piroska, meggyőzően bizonyítva (és nem mellékesen dokumentálva), hogy nem csak lehet, hanem az is.

Az *ars scientiae* tehát az a metatudomány, melyben az életút alakzatai egységesen megmagyarázhatók, melynek fényében a zavaró heterogenitás, a széttartó és dehonesztáló polihisztor-lét logikussá, koherenssé, következetessé válik. E mögöttes ontológiai tudományszemlélet a korban is szokatlan tevékenységrend, az általános Schedius-praxis értelme. Ugyanannak az idealitáskonstrukciónak a heterogén életszegmentumokban történő applikálása éppen a lényegi jegy, hiszen ez biztosítja a körvonalezott Schedius-diszciplína holisztikus és univerzális irányultságát. Az egyetemes vizsgálati módszer a szaktudományok nyelvei között áthallásos csomópontokat biztosító szótár segítségével lesz egyetemes hermeneutikai tudomány, melynek közvetítő nyelve a latin. Ezáltal válik beláthatóvá, hogy az mint diszciplináris *lingua franca* fontos Schedius számára, s köze sincs az „idegenszívűséghez”.

A társiasság, a közösség ennek kontextusában válik szellemi organizmussá a nevelés által, az új társaságszervező létformák meghonosítása és favorizálása ezáltal nyer teoretikus alapot. Schedius identitásalakzata (az *Ungern*), a virtuális szellemi közösség (a *Gelehrtenrepublik*) vágya, a női princípium mint a szépség érzékelhető világba hozatala a feminitás és művészet egybetartozásának jegyében, az *Urania* folyóiratcím, de általánosan a színházi aktivitás vagy a recenziók ösztönzése is mind-mind ezáltal nyerik el pozitívításukat.

„Ama sokak szerint visszafojtandó, alantasan pozitívista természetű örömmön kívül, melyet akár a Schedius-életművet, akár a *historia litteraria* hagyományát kutató filológus érezhet a hermeneutikai játéktér szövegébázisának kumulatív gyarapodása fölött, más oka van e művek emlegetésének.” Balogh Piroska ezt egy korábbi tanulmányában írja, jellemzően ezidáig kiadatlan Schedius-textusokra utalva.² Monográfiájának olvasója – belülről fakadó, önnön tisztelettel csodálatán kívül – minduntalan ezt a folyamatos örömet érezheti ki a sorokból, a „hermeneutikai játéktér” permanens kumulációja feletti örömet, mind a szövegkiadásban, mind a Schedius-monográfiában. Az örömmön túl már csak a szakmai alázat lehet nagyobb a szerzőben (mintegy 60 idézett Schedius-szöveget, 27 periodikumot és 550 irodalmi tételt jegyez munkája), és az a koncepciózusság, amellyel könyvét megalkotta. Munkájának nagyságrendjére jellemző, hogy négy ösztöndíj nyújtott neki háttérrel kutatásaihoz, mely többek között berlini, bécsi, pozsonyi és göttingeni

² BALOGH Piroska, *Lexikonok és narratívák. Schedius Lajos irodalomtörténet-írói kísérletei = Historia litteraria a XVIII. században*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, HEGEDŰS Béla, TÜSKÉS Gábor, Universitas, Bp., 2006, 177.

levéltári helyszíneket jelent. Alaposságát jól mutatja, hogy például az illető tudományosmény kapcsán felmerülő selyemhernyó-tenyésztés vonatkozó korabeli szövegnyomait is felkutatja (*Ars scientiae* 81/52. lábjegyzet). Az értelmező nyelv adekvát és érthető használata, a világos és folytonosan az oknyomozó logika hitelére apelláló argumentáció, az aprólékos és egyben monumentális, vagyis lenyűgöző filológiai apparátus végig biztonságot ad munkájának olvasása közben. A „túl nagy” biztonság azonban talán az egész vállalkozás gyenge pontja is egyben. Megeshet ugyanis, hogy az olvasó egy idő után éppen az erőteljes, túlon túl is célorientált, minduntalan ugyanoda „kilyukadó” gondolatmenet miatt esik zavarba. (Jó példa lehet erre a Schedius javaslatára megválasztott kántortanító esetének kiemelése, aki éppenséggel göttingeni tankönyveket használ az oktatásban [*Ars scientiae* 136.].) A határozott, több szinten levédett érvelés és bizonyítás olyannyira tökéletes, olyannyira nem hagy maszatot a szövezen, hogy éppenséggel azt a kérdést veti fel, lehet-e egyáltalán egy életút és életmű ennyire világosan és kielégítően megfejthető? Hogy – egészen lesarkítva – ennyi-e a titok nyitja, és nem bonyolultabb-e ez az egész ennél?

A kérdés művi, hiszen akinek fenntartásai vannak, az nyomába eredhet az igazságnak, bejárván *legalább* azt az utat, amit a szerző. Nemigen lesz ilyen vállalkozó. Balogh Piroska könyvének egy összegző fókuszpontján további Schedius-szöveggondozásokat és kutatásokat sürget, tekintettel újabb szövegei felbukkanásának esélyére, „lezárt képletek helyett továbbépíthető kezdetként”. (*Ars scientiae* 67.) A *Doctrina pulcri* kísérőtanulmányában pedig így fogalmaz: „Jelen értekezés csupán arra vállalkozott, hogy hozzáilleszti azt [ti. a *Principia philocaliaet*] az életmű kapcsán megrajzolható koncepciók és eszmetörténeti háttér

főbb irányaihoz, kijelölve az újraértés lehetséges kérdésfeltevéseit.” (*Doctrina pulcri* 418.) E feladatoknak, a *Principia philocaliae* monografikus feldolgozásának, illetve további projektszerű Schedius-kutatásoknak nem igazán lehet más az érdekese, mint maga Balogh Piroska, vagy az ő csapata. Bár hangsúlyozza, hogy a szakma számára nyitott terepnek ítéli az ars scientiae professzorának életművét, könyvével akaratlanul is kijelöli az irányokat és tereli a diskurzust. Ennek a témának ő lett a gazdája. Fellelősség szempontjából nemigen kell félteni emiatt, de ha azt szeretné látni, hogy a közeljövőben feltűnnek innen is onnan is a Schedius-tanulmányok, akkor előre láthatóan csalódnia kell majd – erős koncepciója révén ugyanis az ő „nagyelbeszélése” is szükségszerűen emlékeztet a monolit narratívák jegyeire és habitusára, még ha az intencionálisan a „hermeneutikai játéktér” szabadságfokának növeléséért született is meg.

A mintegy 400 oldalas forráskiadás 6 esztétikai tárgyú szövegdarabot tartalmaz. Egy értekezést – a göttingai Heyne professzor által kidolgozott ún. *archeológiai módszer* applikációját –, egy vizsgadolgozatot, egy *Aesthetica* címet viselő kéziratot, egy előszót Lesage *A sánta ördög* című művének fordításához, egy *A' Szépség' tudománya* címet viselő tanulmányt, illetve az esztétikai „főművet”, a *Principia philocaliae*t. Ez a szövegtörzs biztos bázisát jelenti Schedius rekanonizációjának, a monográfiának is több szempontból alapját képezve. Az eredetileg latin nyelvű szövegek fordításait – az előszó és a vizsgadolgozat kivételével – maga Balogh Piroska készítette. Az értekezés, az *Aesthetica* és a *Principia* szöveghű latin eredetije egyaránt bekerült a kötetbe. A függelék rövid életrajzot, annotált, válogatott bibliográfiát, szövegismertetőt és latin szakkifejezés-magyarázatot is tartalmaz. A szövegkiadás-

ra szintén jellemző tehát a monográfia igényessége és maximalizmusa, ugyanakkor az is rendkívül beszédes, hogy a kísérőtanulmányban Balogh Piroska kriminológiai metaforikát alkalmaz az *alibik*, *nyomok* és *gyanakvások* fogalmaival. Jelentőségét nem igazán kell bizonygatni: csak az az, hogy a *Principia philocaliae* szövegét hozzáférhetővé tette, több értelemben is az utóbbi jópár év magyar filológiájának egyik korszakos tettét hajtott végre a szöveg-gondozó.

Recenzens felsült amikor a kötetekben ellentmondásokra vagy hibákra igyekezett bukkanni. Ami a becsület kedvéért felvethető, csupán két apró megjegyzés. Egyfelől az, hogy érdemes lett volna Schedius több helyen előforduló „nyelvművelő” érdemei helyett valamilyen más kifejezést alkalmazni; legalább Sándor Klára vonatkozó tanulmányai óta tudhatjuk,³ hogy nem volt a mai értelemben vett nyelvművelés a korszak nyelvfejlesztő-nyelvtervező, sztenderdizáló tevékenysége. Ha erre nem reflektálunk, mindannyian hamis folytonosságot tételezünk föl továbbra is napjaink nyelvművelés-értelmezése és a korabeli gyakorlat között, mely kettő egészen egyszerűen inkommenzurábilis. Úgy tetszik, ezen inkommenzurabilitást egészen addig kell jeleznünk, amíg kikopik a téves folytonosság, összecsúsztatás felfogása a konszenzuális tudásból. Másfelől talán gyümölcsöző lett volna az első recepciótörténeti részben a kanonizációs technikákat a Békés Vera által éppen a *Hiányzó paradigma* című göttinga-könyvben kidolgozott *zárványtípológia* tükrében is értelmezni. A Toldy Ferenc által véghezvitt kanonizációs gesztus ugyanis a zárványosítás első fokozatát jelentő *ku-*

³ Pl. SÁNDOR Klára, *Nyelvtervezés, nyelvpolitika, nyelvművelés = A magyar nyelv kézikönyve*, szerk. KIEFER Ferenc, SIPTÁR Péter, Akadémiai, Bp., 2003, 958–995.

riószummá-archiválás metódusát követi. Ez a szemléltető modell azért lehet produktív, mert képes leírhatóvá tenni pszichológiai folyamatokat szakmai rivalizálás, versengő presztízs és egyebek formájában, melyek a Toldy által véghezvitt, oly hatalmas befolyásoló erővel bíró normateremtő, sőt hagyományteremtő mechanizmusokat is képesek tovább árnyalni, még érthetőbbé tenni. (Ennek kapcsán említendő meg zárójelben, hogy T. Erdélyi Ilona esettanulmányában⁴ a Balogh-monográfiában is többször felbukkanó Pyrker László püspök kanonizációs kiiktatásának, de az egész Pyrker-pörnek is kísértetiesen hasonló a természetrajza, mint Schedius akadémiai „el-némításának”...)

Fórizs Gergely közelmúltbeli, a neohumanizmus fogalmát is boncolgató, nagyívű dolgozatának végén kiemeli a Schedius-szövegkiadást, és az akkor még kéziratban lévő monográfiát.⁵ A neohumanizmus kutatásának kétségkívül jól érzékelhető felvirágzását éli a mai magyar irodalomtörténeti szakma, izgalmas fejlemények, újabb és újabb korrelációk, összefüggések, textusok és adatok előkerülésével, továbbiak ígéréteivel, melyek egy új eszmetörténeti korszakfelfogás és mentalitásminta körvonalazódásán túl többek között Berzsenyi Dániel, Fáy András, Szemere Pál, Döbrentei Gábor, Szontágh Gusztáv, Hetényi János, Kis János, Teleki József szövegeit hívhatják elő és érthetik újra, s melyben kulcsfiguraként jelenik meg Schedius Lajos. Mindebben pedig Ba-

⁴ T. ERDÉLYI Ilona, *Egy kései kiengesztelés kísérlete. Néhány megjegyzés a Pyrker-pör kapcsán*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1996/5-6, 630–648.

⁵ FÓRIZS Gergely, *A Poétai harmonistika koncepciójának forrásai és eszmetörténeti kontextusa*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2006/1-2, 46.

logh Piroskának megkerülhetetlen szerepe, hatalmas érdeme van.

A többször előkerülő „hermeneutikai játéktér” kifejezése felidéz egy gondolatot, melyet Gadamer mond a *Nyelvek sofílesége és a világ megértése* című írásában,⁶ amikor Heidegger *es weltet* terminusát kommentálja: „Valóban, ha ezt mondjuk: a világ világol, valami egészen lényegeset fejeztünk ki: a nyitott horizontokba való feloldódást, a sokféle nyitott horizonton keresztül vezető utat.” Balogh Piroska könyvének olvasása a „világolás” élményével képes megajándékozni a kitartó olvasót. A nyitott horizontok ajándékánál pedig nem is igen kívánhat az ember többet.

⁶ Hans-Georg GADAMER, *A nyelvek sofílesége és a világ megértése*, ford. EGYEDI András, Athenæum, 1991/1, 3–14.

„MINDEN KÖRÜLNÉZÉS OLVASÁS”
(FÜZFÁ BALÁZS: *MENTÉS MÁSKÉNT*)¹

Jócskán a Dunán túl él egy olyan irodalmár, aki a Google Images találati listájának mindegyikén mosolyog, ha éppen nem erősen figyel. Egy olyan derűs hermeneuta, aki bár elsősorban egyetemi oktató, irodalomtörténész és kiadványszerkesztő, bizonytal nem tudna nem magyartanár is lenni egyben, hiszen édesapja már a kezdet kezdetén megfertőzte mindazzal, amit irodalompedagógiának, szakmódszertannak nevezünk. Ez az alapvető és kontinuum irodalomnál-lét tükröződik mindenben, amihez hozzáfog, legyen az tanulmány, monográfia, irodalomtankönyv-sorozat, vagy nagyívű közösségi, szakmai projekt.

Mentés másként című legújabb gyűjteményes kötete problémátlanul szervesül hozzá, simul bele Füzfa Balázs eddigi történetébe, melynek legjellemzőbb sorai, úgy hiszem, azok, melyekben hitet tesz a „rutinszerűvé válható szabályosság és a frissítő szabályszegés veszedelmet sem nélkülöző örök aránykeresése” (41.), a „jelentések nyelvbe való bezártságának és nyitottságának, fegyelmezettségének és játékoságának paradoxonai” (73.), vagy éppen a „kommunikáció- és kompetencia-alapú irodalomoktatás, a kulturális örökség hegemoniája helyetti minél több kulturális szótár elsajátíttatása” (95.) mellett, s melynek legjellemzőbb kulcsszavai ezek: részvétel, élmény, öröm, kreativitás.

A kötet négy nagy fejezete közül az elsőben szoros szövegelemzések foglalnak helyet, melyek jól körvona-

¹ FÜZFÁ Balázs, *Mentés másként. Tanulmányok, esszék irodalomról, olvasásról, tanításról*, Pont Kiadó, Bp., 2012.

lazzák azon kutatási irányvonalakat, amelyek a szerzőt igazán érdeklik: a parafrázisok mibenléte, a szövegtestek történeti egymásbaíródásai, a narratológiai komplexitások, a nyelvi regiszterkeveredések jelenségei, a mediális interferenciák, e helyütt Arany János, Krúdy Gyula, Márai Sándor, Pilinszky János, Tolnai Ottó esetében.

A második blokk a 2007 ősze óta zajló, visszhangjában, integratív erejében és előremutató pedagógiai szakmaiságában ritka sikernek tartható *A 12 legszebb magyar vers* programsorozatát dokumentálja, mely nemcsak azért példa, mert megjelentetett újraolvasások tucatjaival gazdagítja a kultúratudományokat, hanem mert keretei között immár több ezer diák részesülhetett a tömeges egyúttaszaválás katartikus óceán-érzésében, megsejtve valamit az esztétikai csúcstény életre szóló jelentőségéből.

A kötet befejező részében, amellett, hogy igazi „filológiai” csemegeként egy pazar Liszt Ferenchez írt virtuális Széchenyi-levél varázsolhatja el az olvasót, Fűzfa egyik legkedvesebb motívumának, a *gömb*nek nyomába eredhetünk, mely nem csupán irodalomtörténetileg fontos a szerző számára, hanem általános ökológiai relevanciái miatt, a tudományközi területek elvontabb régióin túl a konkrét tanítási gyakorlatot, tananyagszervezést illetően is. A *Mentés másként* legterjedelmesebb, s véleményem szerint legfontosabb fejezete mindazonáltal a harmadik.

Mindaz, ami ebben a részben található, olyan szövegtörzset jelent, amely a magyarországi irodalomtanítás jövőjével foglalkozók legelőremutatóbb szólamainak közös terében kér tekintélyes helyet. Az 1990 körül induló *Élményközpontú irodalomtanítási program*mal Fűzfa meglehetősen markáns utat járt be, a folytatás töretlensége pedig jól valószínűsíthető. A programvezető meglehetősen ki-

méletlen diagnosztá: tényként kezeli, hogy a fiatalok már ikont olvasnak és képernyőt, nem grafémát és könyvet. Hogy a tanítandó generációt a totális jelen érdekli, egyre kevésbé érezve megszólítandónak a múltat, s hogy az „e-galaxisban” ők már digitálisan élnek, autonóm kódrendszerrel és helyesírással, vagyis mind az „időérzékelési”, mind a „dekódolási”, mind a „helyesírási olló” drámaian kinyílt. (85–90.) Hogy a tanítók jó öreg arisztotelészi szövegképzete (eleje–közepe–vége, bevezetés–tárgyalás–be-fejezés) talán végleg átadja helyét az internet üzenetszerű, villanásokon és fraktúrákon alapuló struktúráinak, a chat törmeléknyelvének. A megmásíthatatlan jelennel való mély szövetségkötésre ösztönözve a szerző mindezzel együtt sem esik azonban kétségbe, hiszen tisztán látja, hogy az iskolások szlengje többek között alkotó „nyelv-roncsolásokkal” van tele, miként Arany János vagy éppen Babits Mihály poétikája; hogy a nyelvi heterogenitás dinamizálódása páratlanul gazdag és buja diszkurzív univerzumokat eredményez; hogy az új generáció egyik fő metaforája – a *remix* – működésmódjában a testet öltött disszemináció, szövegköziség és hatástörténet.

„Radikális bátorság” és „derű” – ez az a két vezérfogalom, mely Fűzfa koncepcióját leginkább karakterizálja, miként arcvonásait is. Ennek szellemében vallja, hogy a gyönyörrelvű kutatási hajlam, illetve az ön- és társélvező kreativitás jegyében „szövegközelben kell maradni, de igent mondani a fiatalok életöröme”. (69.) Hogy közös jelhalmazok, közös képek kialakítása nélkül nemcsak a tanárok és a tanulók maradék kapcsolatközössége hullik végérvényesen darabokra, de még a családoké is. (89.)

„Minden tantárgy az értelmes olvasással kezdődik – írja –, amely a világ megértésének és az annak működésében való alkotó részvételnek a készsége.” (56.) Az olva-

sás a *Mentés másként* világában valamennyi érzékeinkkel felfogott jelrendszer dekódolása: „minden »körülnézés« olvasás [...] önmagunknak a világban való legegyszerűbb meghatározása – vagy akár csupán tér- és időkoordináták mentén való definiálása egy éppen fennálló helyzetnek – valamiféle »olvasás« jellegű megértés eredményeképpen lehetséges.” (85.) E definitív meggyőződés szerencsére nem társtalan itthon. Sok más lehetséges példa mellett a *Magyartanárok Egyesületének* honlapja tartalmaz egy olyan, elvileg jól ismert gyűjtőoldalt, ahol cikkek és interjúk füzére mondja lényegében ugyanezt már jó pár éve, miként Fűzfá Balázs is. Ezen hitek közös metszetében pedig a magyartanítás egyben olvasóvá nevelés is, tehát nem egyszerűen ismeretátadás, hanem „élményképesség-fejlesztés”, ami a kultúráról szóló olyan tudást dolgoztat, mely mindig kéznél van és mindig velünk marad. Hűséges, mindennapi, nem pedig a feledéssel, a magolással jegyes „ünnepnap” tudás. Ezek a hitek a tanulók sokszor önmaguk számára sem világos, ám jól kalkulálható (mert utánkövethető) tapasztalat-repertoárjára, sémakészletére, szubkultúrájára, belső narratíváira, életkorilag éppen aktuális problémáira és vágyaira alapoznak. Ennek alapján, mindig ehhez képest adják át tudásukat jeláramlásról, metaforaképződésről, történetsszerveződésről vagy versmondatról, a felszabadult, értő és élvező (esztétikai) lelkesedés megvalósulásáért, az elfojtás és az averzió, az (esztétikai) analfabétizmus ellenében. Mindezek alapján szövetségre lépnek a televíziós sorozatokkal, az internet bugyraival, mert (tetszik, nemetszik) úgy is ezekből tanulnak meg a gyerekek először „olvasni”, ezen szűrők által válnak kultúrákövetőkké. Az irodalomtanítás kronologikus rákfenéje mellett – mert helyette ugye nem lehet – sokszor éppen „visszafelé” haladnak: apró szövegpár-

beszédeket, motívumvándorlásokat, médium-konfigurációkat figyelnek meg. Kreatív írásgyakorlatokra ösztönöznek a hermeneutikai társalkotás, testet-lelket megindító drámajátékokra és szavalatokra a performatív (ön)kifejezés jegyében.

Itt kínálkozik alkalom egy reménykeltő és „némi” büszkeségre okot adó együttmozgás tudatosítására is. Napjaink azon német és amerikai szakmai sikersztórija ugyanis, amit az immár magyarul is megjelent Hans Ulrich Gumbrecht neve és elmélete jelent, már jó ideje itt van Magyarországon. Amikor Fűzfa – Gumbrechtől függetlenül – úgy fogalmaz, hogy „a közös versmondás visszavezet bennünket oda, ahonnan ez a művészet, az irodalom elindult: az ősi, szóbeli, közösségi, derűvel övezett élményszerzéshez” (63.), vagy amikor azt írja, hogy az olvasás mellett „vannak még egyéb varázslatok, nyelvek [zene, tánc, sport], melyek segítségével a létezés éppen ilyen differenciált megértése véghez vihető”, s melyek „a jelenben való benne-létezés teljességélményét” nyújtják, továbbá amikor kifejti, hogy „az olvasás inkább függőleges dimenziójú, kevésbé jellemző rá a térérzékelés tágasága a zenével, tánccal, sporttal szemben” (92.), akkor egyértelműen meghitt közelségbe kerül az illető német irodalmárral, s mindazzal, amit manapság *nem-hermeneutikai fordulatként* hozunk szóba. Nem véletlen, hogy az *öröm* Fűzfánál mindig „érzéki, szellemi és érzelmi” hármasságaként tételeződik, s hogy az ezekből eredő komplexitás-effektusokra, közösségi jelenlétekre figyel, miként távoli kollégája.

Az érzékiség gyönyörét az értelem mellett mindig egyenrangúként kezelő, a katartikus, totális itt-létet mindig csakis szellemi és testi együttműködésében elgondoló gumbrecht-i élménykoncepció tehát immár sok-sok éve

jelen van nálunk is. Ezt az irányultságot pedig az *Élményközpontú irodalomtanítási programon* túl például a Knausz Imre nyomán Arató László által propagált „Három p” – vagyis a *popular*, azaz a népszerű, a *present*, azaz a jelen idejű, illetve a *personal*, azaz a személyes felé való radikális irodalompedagógiai odafordulás – elve is egyértelműen hordozza, megintcsak megnyugtatóan jelezve, hogy végeredményben talán még sincs olyan nagy baj a hazai irodalomtanítással, talán mégsem süllyed a *Mentés másként* borítójának és fülszövegének hajója, mert olyan műhelyek léteznek itthon, amelyek az Elbától nyugatra is megállnák a helyüket – s egy kicsivel több összefogással talán még teret is nyerhetnének...

Jelen cikk írója főként éppen ezen szakmai körök belátásai nyomán osztja azokat a véleményeket, amelyek szerint a kronológia „alaptörvénye” nem kidobandó, hanem tantervi modullá degradálandó, illetve átalakítandó valódi történetiséggé az intertextualitás, a konvenciótörténet, a tematikusság, a motivikusság, a kulturális antropológia, a beszédmód-analízis jegyében. Hogy író-olvasó találkozók, kultushelyek, színház, interaktív múzeumlátogatás nélkül az irodalomtanítás félkarú óriás. Hogy a kortárs literatúra intézményrendszere, a történő irodalom lüktetése gyakorlatilag ismeretlen a diákok számára, ennek megismertetését pedig legalább olyan prioritássá kellene avatni, mint amilyen jelenleg az a bizonyos kronológia-elv. Hogy asszociatív és elidőző egyéni és kollektív ön- és világértésre alapozó kommunikációs képességfejlesztést és kultúrakezelést kellene tanítani a nyelvtanra és irodalomra szakított tartalmak helyett. Hogy az elektronikus platform, az erotikum, a humor a kamaszkölykök tanításban kihasználható első számú cimborája, nem pedig az évszámok, az érdektelen életutak és az

emészthetetlen tipológiák. Másfelől ugyanakkor az is tudható, hogy a tanulók technomediális eszközkezelése ma fejlettebb mint maguké a tanítóké, ami tarthatatlan és vicces tantermi szituációkat eredményez. Hogy még a magyar irodalmi „portré” is rengeteg a tanmenetben, nem-hogy a világirodalmi, melyek összessége megfojtja az oktatót, az osztálylétszámról nem is beszélve, ami meg a projektmunkát és a kooperációt fojtja meg. A további anomáliákat pedig minden gyakorló pedagógus bizony-nyal hosszan tudná még sorolni.

Hogy a „deficit” csökkenni, a „profit” növekedni tudjon, hogy a radikális bátorság és a derű még nagyobb teret nyerhessen, 2012 tavaszán megalakult az *Irodalomtanítás Innovációjának Országos Műhelye* (IROM), melyhez pillanatnyilag nagy remények fűződnek, azokat egy kis novemberi nyitókonferenciával is megtámogatva. A reklámnak azért van itt helye, mert vezetője a *Mentés másként* szerzője, házigazdája pedig az a magyar szak, ahol többek között az e recenziót is leközlő kulturális portál (*Kulter*) több szerkesztője is felvérteződött. Hogy az összefogásnak lesznek-e eredményei, mi lesz a hozadéka, csak latolgatható, pesszimista és optimista napoktól függően különbözőképpen. Mindenesetre jó eséllyel ösztönöz majd beszélgetésre és munkálkodásra, miként Fűzfa Balázs legújabb kötete is. Hogy mit fogadunk meg belőle, rajtunk múlik. „Választani, dönteni azonban mindig nekünk kell – itt és most, a mindenkori egyetlen jelenben.” (127.)

A KÖTETBEN SZEREPLŐ ÍRÁSOK EREDETI MEGJELENÉSI HELYEI

Az Uránia Fanni-exempluma = Az Aurora (és az Uránia) nő-ideáljáról. Honleányok és polgárleányok, hitvesek és Fannik, in Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság 1820–1920, szerk. TÖRÖK Zsuzsa, reciti, Bp., 2020, 37–51.

A vén cigány *kiegészítéseinek kiegészítése* = Alföld Online, 2017. december 23. <http://alfoldonline.hu/2017/12/a-ven-cigany-kiegeszítéseinek-kiegeszítése/>

Az ősz, az ősz: A közelítő tél mint beszédesemény és mint szövegváltozat. Egy módszertani olvasat, következményekkel = Studia Litteraria (Műelemzések), 2019/3-4, 103–119.

Egy identitásfelmutató programvers (szöveg)identitásáról (Kazinczy Ferenc: A' Tanítvány) = "Közöttünk a' Mester" Tanítványi köszöntőkötet a 60 éves Debreczeni Attila tiszteletére, szerk. BÓDI Katalin, BODROGI Ferenc Máté, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2019, 85–95.

A prózaelemzés örökzöld szempontjairól. A Pendragon legenda példája = Szépirodalmi Figyelő, 2022/3, 52–65.

„mindig történetik valami” (Szerb Antal: Utas és holdvilág) = Alföld, 2005/11, 52–67.

Narratológia, ideológia, történetiség. Péterfy Gergely: Kitömött barbár = Irodalomismeret, 2022/2, 94–113.

Apák és fiúk. Borbély Szilárd: Kafka fia = Kulter, 2021. október 16. <https://www.kulter.hu/2021/10/borbely-szilard-kafka-fia-kritika/>

Vadernisztikus. Vadera Gábor: A költészet születése. A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben = Alföld, 2018/9, 134–140.

Minden megvan. Szilágyi Márton: A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói = Alföld, 2016/4, 97–100.

Tóth Orsolya: A mulandó és a múlhatatlan. Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjainak diszkurzív határai = Irodalomtörténet, 2010/4, 548–554.

Anthológia. Onder Csaba: Illetlen megjegyzések = Alföld, 2010/6, 122–127.

Balogh Piroska: Ars scientiae. Közelítések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz; Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai = Irodalomtörténeti Közlemények, 2008/1, 119–125.

„Minden körülnézés olvasás”. Fűzfa Balázs: Mentés másként. Tanulmányok, esszék irodalomról, olvasásról, tanításról = Kulter, 2012. szeptember 21. <https://www.kulter.hu/2012/09/minden-korulnezes-olvasas/>



Kiadja a SAVARIA UNIVERSITY PRESS ALAPÍTVÁNY

Szöveggondozás és nyomdai előkészítés:

BODROGI FERENC MÁTÉ

Borítóterv: TRIFUSZ PÉTER

Nyomdai munkák:

OOK-PRESS NYOMDA, Veszprém, Pápai u. 37/A

Felelős vezető: SZATHMÁRY ÁTILA

ISBN 978-615-6489-13-5