

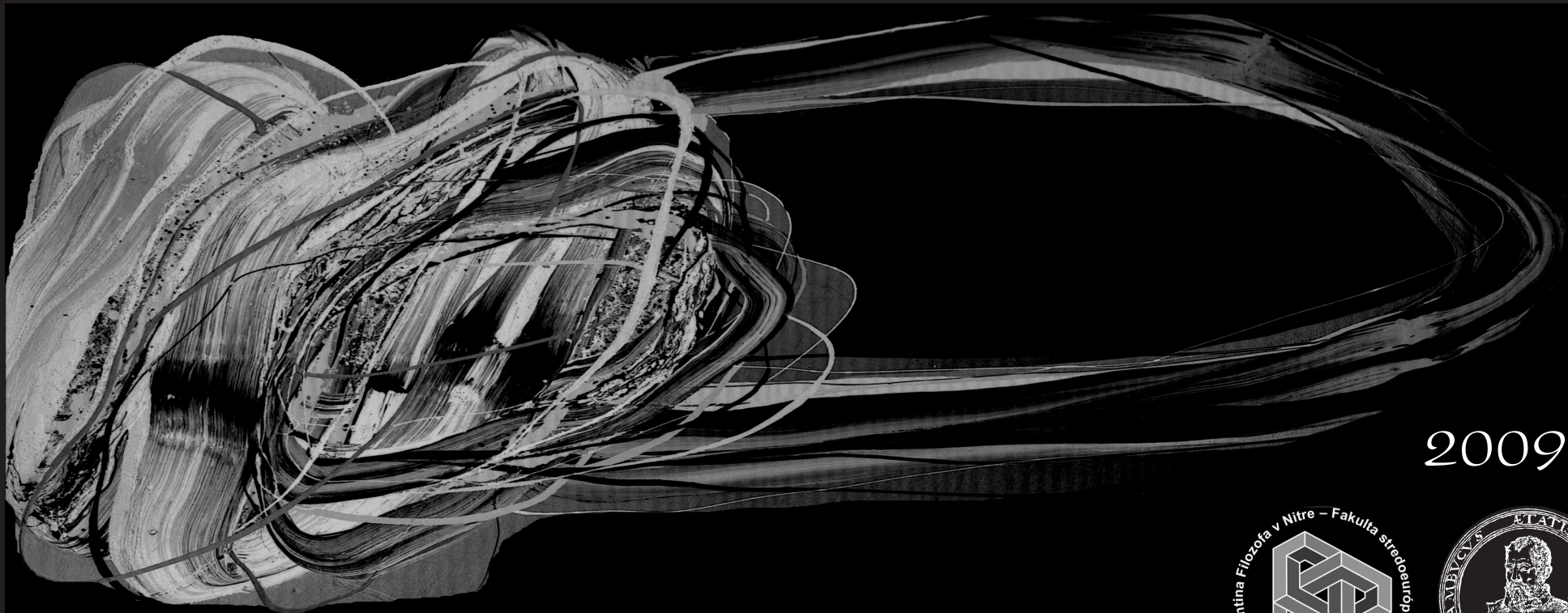
Ára: 2,99 € / 90 Sk

2
Partitúra

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Festménytörténetek ♦ Disputa a szerzői identitás-
ról ♦ Mémháború és a tudás fikcionalitása ♦ Ta-
nulmányok 20. századi magyar irodalmi művekről



2009/2



2009



Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2009/2

IV. évfolyam

Alapító szerkesztő
H. NAGY PÉTER

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztő
KESERŰ JÓZSEF

Munkatárs
CSANDA GÁBOR

Szerkesztőbizottság
Bárczi Zsófia, Beke Zsolt, Csehy Zoltán, Kocur László,
Mészáros András, Németh Zoltán, Polgár Anikó, Ráczi I. Péter,
Sánta Szilárd, L. Varga Péter, Vida Gergely

Tartalom

Daniel ARASSE: <i>Egy fekete szem</i>	3
BENYOVSZKY Krisztián: <i>Gondolkodó festmények. Margináliák Daniel Arasse</i> <i>Festménytörténetek című könyvéhez</i>	15
Jacqueline SUDAKA-BÉNAZÉRAF: <i>Vizuális és olvasható jel az író kézírásában és az artista rajzában</i>	25
MÁRFAI MOLNÁR László: <i>A történelem fikcionalitása avagy a tudás alakzatainak paradoxonjai</i>	31
H. NAGY Péter: <i>Mémháború. McGrath vs. Dawkins</i>	41
OSZTROLUCZKY Sarolta: <i>„... a zene mögött zug az örök erdő”. József Attila:</i> <i>[A hullámok lágy tánca...]</i>	53

BARTIS Imre:

„Az igazság ismérve az, hogy igaz”. Sütő András Anyám könnyű álmot
ígér c. művének etikai olvasata79

DÖMÖTÖR Edit:

A nyomozás etnográfiai tapasztalata. (Kállai R. Gábor: A bölcsesség
fekete itala, Kertész Ákos: A gyűlölet ára, András Sándor:
Gyilkosság Alaszkában)109

NÉMETH Zoltán:

Szöveg és (kulturális) identitás – vázlat – [vitaindító]123

DUSÍK Anikó:

A „nemzeti” kényszerítő ereje. Teleki László Kegyence124

GRENDÉL Lajos:

A szerző trónfosztása128

POLGÁR Anikó – CSEHY Zoltán:

Mögöttes én-ek. A szereplíra változatai – tipológiai vázlat131

MÉSZÁROS András:

Szerzői identitás138

KESERŰ József:

Irodalom, kultúra, identitás142

NÉMETH Zoltán:

Identitás: „tisza szöveg” vagy a „szerző ideológiája”? [zárszó].....147

TÓTH László:

Amikor az író olvas. Bárczi Zsófia: Mennynek és földnek.....151

SERESS Ákos:

Színház- és iskolatörténet. Nagy Imre: Iskola és színház.....158

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériuma



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ
REPUBLIKY



Realizované s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR
– program Kultúra národnostných menšín, 2009

A szerkesztőség címe: Kapisztróryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mail: h.nagy@freemail.hu ♦ Kiadja a Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara és a Sambucus Irodalomtudományi Társaság ♦ Borítóterv: Maruťa Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár ♦ Nyomta: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Ára: 90 Sk / 2.99 ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Kapisztróryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mailová adresa: h.nagy@freemail.hu ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre a Literárnovedná spoločnosť Sambucus ♦ Obal: použitím diela Maruťa Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft., Nové Zámky ♦ Registračné číslo: 3139/2004 ♦ Cena: 90 Sk / 2.99 € ♦ ISSN 1336-7307

Daniel Arasse

Egy fekete szem¹

Amikor először látta meg Bruegel képét, a *Királyok imádását* a londoni Nemzeti Galériában, ráismert arra, amit tudott. Mint mindig. Idővel ez már fárasztó rutinná vált. Semmi nem okozott meglepetést. Annyi képet látott, annyira megtanulta, hogyan kell felismerni, osztályozni, elhelyezni, hogy mindezt már gyorsan, örömtelenül csinálta, mint tudásának narcisztikus igazolását. Minden festőt a maga helyére, mindegyiknek megvan a helye. Egy temetőőr tájékozottsága. Először felfedezte a többé-kevésbé rabelais-i, karneváli stílust, ami a paraszt-festők sajátja. „Vidám Péter” (Paraszt Bruegel), ahogy Van Mander nevezte a XVII. század elején. Mégis, ez alkalommal – a kép előtt állva – úgy érezte, Bruegel határozottan meglepi. Emlékei szerint más vallásos festményein Bruegel kevésbé volt triviális; sőt időnként kozmikus távlatot ért el, mint a *Pál megtérésén* vagy a bécsi *Keresztúton*. De itt... A *Királyok imádása*, az Epifánia, még ha csak egy szép legenda is – de így gondolták-e annak idején? –, mégis csak fontos lelki, vallási esemény minden keresztény számára; nem csak a gazdagság és a hatalom hajt térdet a Megváltó alázatos szegénysége előtt, de összegyűjtve alig egy hónappal a kisdud születése után Mária és Jézus mellett a világ négy sarkából érkezett Bölcseket (vagy királyokat, csillagászokat, mágusokat, mindegy, hogy nevezzük őket) az epifánia az emberisten, Krisztus megtestesülésének általános elismerését jelzi. Felidézte magában, hogy általában milyen (ikonográfiailag elfogadott) pompával ábrázolták a témát. Bruegel nyilvánvalóan és határozottan szembeszállt a hagyománnyal, amikor egy kicsit esetlen, vaskos, falusi jelenetet csinált belőle.

Nincs fényűző kíséret: se teve, se zsiráf, se paripa, még egy igavonó ló sincs, sem a többi alak, akik általában (elfogadottan) a pompás ábrázolás ürügyül szolgálnak; itt csak közönséges arcú katonákat látunk: ugyanaz a katonaság mindenütt és mindig – az, amelyik Heródes parancsára hamarosan megöli az ártatlan csecsemőket (egy sisakos, fegyveres katona nyugtalanító jelenléte, aki éppen merőlegesen hajol a Gyermekek fölé); az a katonaság, amelyik harminc évvel később csúfot űz Jézusból, tövisszuszorúval koronázza (a bal felső sarokban azoknak a lándzsáknak a baljós, veszélyt sejtető árnyékai, amelyek az Olajfák hegyén, az elfogatás után végigkísérik Jézust a Passió stációján). Ami a királyokat illeti, talán csak az öltözékük (hermelin, hasíték a ruhaujjon, csipkegallér) alapján ismerhetők fel. Hiányzik belőlük az a méltóság, amely még elcsigázottan, bajban is megkülönbözteti a fenséges uralkodói személyt. Hosszú, koszos, kopott festésű hajukkal inkább öreg, elnyűtt, fogatlan hippikre emlékeztetnek. Annak látszanak, amik: szenilis öregembereknek. Látva a lehajló alak kínlódó, merev mozdulatát (lumbágó, ízületi gyulladás, isiász?), azt kérdezzük magunktól: térdepelő kollégája, aki még idősebb, hogyan fog fölkelni? Az ízületek fájnak, ropognak. A Mária fölött és mögött álló József

¹ Forrás: Daniel Arasse: *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris, Denoël (Folio Essais), 2000, 59-94.

Daniel Arasse

se néz ki sokkal jobban. Az arca kevésbé komikus, a statiszta szerepében teszi a fontosat; hatalmas pocakjával, amit kihangsúlyoz az öv görbülete és nagy kalapjával, amelyet gondosan nemi szerve elé helyez, mintha rosszul begombolt sliccét akarná eltakarni. (Mondják-e így flamandul: „hordani a kalapot”?) És aztán ez a szegény jó József hagyja, hogy eltereljék a figyelmét: egy fiatal parasztfiú felé hajol, aki bensőséges mozdulattal teszi a kezét a vállára és a fülébe súg valamit. Mit mond? Soha nem tudjuk meg. Ennek a titoknak József a kizárólagos címzettje. Lehet, hogy valami apróság (olyan típusú, mint az „És mi nem kapunk ajándékot?” vagy „És te mit gondolsz erről?” vagy „Bolvondok ezek a Királyok” stb.) – esetleg egy kétértelmű tréfa, amit a fiú éppen most kezdett mesélni, vagy amit József nem hallott vagy nem értett. Ez a bizalmas suttogás ellenállhatatlanul idézi fel benne nagyanyja szavait, melyeket akkor mondott, amikor a bátyjával sutyorogtak: „Nincsen csendes mise pap nélkül!” Tetszik neki az emlék, végül is nem ostoba a párhuzam: Jézus emberisten teste, amire a Bölcsök, mint ilyenre, ráismernek, az a test, amelyről úrfelmutatáskor a pap meg fog emlékezni a misén – némely *Királyok imádása* kifejezetten úgy van megalkotva, hogy utaljon az eucharisztia témájára. Akárhogy is, Józsefet „Vidám Péter” nem kíméli.

Egyre magabiztosabban kalandozik a tekintete. Csak Mária és a Gyermekek nyerték el a festő jóindulatát. Az bizonyos, hogy itt nem a Mennyek Királynője jelenik meg, hanem egy „teljesen egyszerű fiatal lány” elegánsan elrendezett, szűzies ruhában és Jézus, aki egy kicsit nagynak tűnik ahhoz, hogy három hetes csecsemő legyen (de a festményeken ez gyakori), egyszerre természetes és mesterkéltnél pózban: anyja segítségével, aki tartja, kissé michelangelói kontropozíciót vesz fel. (Eszébe jut, valahol azt olvasta, hogy az a mozdulat, amellyel Mária Jézus jobb kezét fogja, Michelangelo *Bruges-i Madonnájától* származik.) A két figura meghitt, nyugalmas csoportot alkot a festmény közepén, Bruegel egy olyan képben fogja össze őket, amelyet Diderot kétségkívül „szellemesnek” minősített volna: úgy tűnik, miközben Mária az öreg Bölcsöt nézve szemérmes mosollyal, jobb kezének egyszerű mozdulatával bemutatja a Fiát, bal kezével ellen tart, vissza akarja fogni a nagy fehér pólyakendő védelmében, a Gyermekek pedig elhúzódnak anyjától – mintha tudná (és természetesen tudja is, hiszen Isten), hogy ez a történet a halálával fog végződni és mintha ehhez nem lenne kedve, legalábbis nem azonnal. De a vég már itt van: a fehér pólyakendő úgy takarja, ahogy a szemfedő borítja majd be, és már most nyilvánvaló, hogy a katonák fegyverei, amelyek a bal felső sarokban az égre meredve lezárják a kompozíciót, előjelzései azoknak, amelyek Jézust, miután az Olajfák hegyén elfogták, végigkísérik a Passión.

Idáig jutott a merengésben – szemben állva a gyermekkel és az öregemmel; Bruegel alaposan megújította a téma egyik legelkoptatottabb közhelyét. Itt tartott tehát, amikor önmaga számára is váratlanul megpillantotta a kép eddig nem vizsgált részét: elkülönülve a jobb oldalon (a nézőnek jobbról) Gáspár magas, függőleges sziluettjét, a harmadik, néger királyét. A többi alaktól eltérően (kivéve Máriát és Jézust) nem groteszk, nem komikus, nem nevenségesen patetikus, mint Boldizsár vagy Menyhért. Bruegel nem csinált belőle rabelais-i, karneváli királyt. Tekintélyes, fenséges, uralkodóhoz illő. Függőlegességét hangsúlyozó, egyszerű és tökéletes, valószínűleg fordított bőrből készült palástja adja (a festményeken) a királyokra jellemző nyugalmas fennköltségét. Ajándéka is a legkülönlegesebb, a legszebb, a legritkább. A másik ket-

tő voltaképpen elég szokványos edényeket ajándékoz, bármilyen gazdag is a tartalmuk; Gáspár adománya a legfényűzőbb, legaprólékosabb manierista aranyművesség remeke: egy aranyhajó, egy miniatúr karavella, melynek ágyúit oldalt kinyúlnak, tágas belsejében fedélzet és árboc helyett egy ritka tengeri kagyló, aranygolyóval a tetején, kívülről drágakövekkel díszítve, nyílásából pedig egy alak felsőtete bukkan elő, kezében egy másik jókora aranyba foglalt drágakövel (smaragddal?). Különleges és csodálatos ajándék, ékszereket, műtárgyakat, természeti ritkaságokat gyűjtő hercegek, gazdag emberek gyűjteményébe illő. Úti emlék is lehet, talán giccs, egzotikussága jól illik Gáspárhoz, az Afrikából érkezett fekete királyhoz, aki az egyetlen sötét bőrű ebben a sokadalomban. De származhat máshonnan is, az összerakás bonyolult aprólékossága és főleg a kagylóból előbújó alak Jeroen Bosch ötleteire emlékeztetik, különösen a *Gyönyörök kertjére*. Átkozott klasszifikáció, mindent ellaposít.

Azon töpreng, miért ilyen sokára figyelt fel Gáspárra, aki most majd kiszúrja a szemét. A nyugodt, elkülönülő, jobb oldali alak kétségtelenül elhúzódik az eseménytől, a kép nyüzsgésétől. De – jegyzi meg – ugyanakkor magas sziluetdje meghatározó a kompozícióban: önmagában egyensúlyban tartja az együttest, azt a hosszú átlót, amely a bal alsó sarokból indul, s az öreg Bölcs, a Szűzanya és a Gyermekek testén keresztül eléri József elfordított fejét és a jobb felső sarokban eltűnik; köpenyének nagy felülete nyugodt redőivel megfelel Mária és Jézus másik oldali kontrasztos, torlódó tónusok alkotta, élénk halmazának. Hogy ezt eddig nem vette észre, valamennyire azzal is magyarázható, hogy ez a hosszú, bézs színű kabát azt a célt szolgálja, hogy érvényesítse a kompozíció maradék részét, és mint ilyenek nem kell nagyon látványosnak lennie. De van még valami: az, hogy ennyi időre volt szüksége, hogy felfigyeljen Gáspárra – ahogy most végiggondolja –, egész egyszerűen azzal magyarázható, hogy a figura fekete. Érdekes, hogy az ember nem látja rendszeren a sötét bőrűeket a festményen, a színük gyakran valamiféle fekete lyuk az észlelésünkben, elvész a környezetük színeiben. Lényegében ahhoz, hogy egy négyet ábrázoljunk a képen, egy világos háttérrel kell kiemelnünk és Bruegel ezt mellőzte. Jól látjuk a kabátját, szép, piros csizmáját, de ilyesmire nem nagyon figyel az ember, ezek nem kifejező erejűek. Ellenben nem látjuk Gáspár arcát. Teljesen fekete. A fejére csomózott fehér vászon látszik inkább, mint egy egyszerű, elegáns, mértéktartó korona.

Amikor közelebb megy, hogy alaposabban szemügyre vegye a fekete arcot, újabb meglepetés éri. Egy végső. Máriával és a Gyermekekkel együtt Gáspár az egyetlen figura, aki nem tartozik a komikus világhoz, nyugodtan vár a sorára, vonásai szépek, finomak, tekintete csodálkozó, szelíden kérdező. Méltóságteljeségét még szembeszökőbbé teszi, kiemeli, hogy közvetlen mögötte, a kép szélére szorítva Bruegel elhelyezett két igazán mókásan ábrázolt fickót. Az elsőt csaknem profilból (egy vastag szájú, züllött, szinte negroid, de mégis fehér profilt), valami nagy turbánfélével a fején, kimeredő golyószemekkel, a másodikat borostás arca háromnegyedével, homlokába – egészen a szemöldökéig – húzott szürke szövetsapkájával, ostoba vigyorral. A butaság beszédes képe, amelyet bizonyára a vastag lencsés szemüveg sem tesz értelmesebbé.

De mit keres itt akkor Gáspár, a szép néger király és két ostoba, fehér társa? Nyilvánvalóan ezek ketten nem tartoznak Gáspár királyi kíséretéhez. Ott

Daniel Arasse

vannak szemmel látható butaságukban, csúnyaságukban, hogy kontrasztot képezzenek az afrikai király nehezen kivehető szépségével. De akkor Gáspár mit csinál itt, és mit gondolhatott Bruegel, amikor ilyen paradox módon helyezte el? Elhagyva a múzeumot továbbra is Gáspáron töpreng.

Utánajár. Megtudja, hogy ez Bruegel második *Királyok imádása* című képe, aláírás, dátum a jobb alsó sarokban: „Bruegel 1564”. Az elsőt Brüsszelben őrzik, és ha tényleg az ő keze munkája, 1555 körüli, a harmadik Winterthurban van és megint csak, ha az ő alkotása, 1567-ben – vagy Tolnay szerint 1564-ben – keltezték. Ezek szerint az egyetlen biztosan Bruegelnek és nem egy tanítványnak vagy a mester rajzát utánozó alkotónak tulajdonítható *Imádás* ez a londoni lenne. Alapvetően eltér a két másiktól, amelyek paradox módon inkább hasonlítanak a festő ismert képeire. Bruegel itt nagyon szorosan összefogta a figurákat, nem engedte határtalanul kibontakozni a teret sem szélességében, sem mélységében, mint a téma másik két változatánál. A kétszer nagyobb brüsszeli festményen látjuk a pajta mellett tömörülő pompás menetet, mialatt más egzotikus jegyekkel együtt ott van a magasban, a háttérben egy oldalnézetből ábrázolt elefánt, pontosan az istállóban álló szamár, és az előtérben félénken térdet hajtó néger király fölött. A négyszer-ötször kisebb winterthuri képen a figurákat nehéz megkülönböztetni: egy flamand városka terén a nagy pelyhekben hulló hótól alig látszik valami. Mindenki be van bugyolálva, az *Imádás* balra, egy kicsit a háttérben zajlik, az előteret a befagyott patakon átívelő híd foglalja el, a jobb oldalon parasztok nyüzsögnek, és egy gyermek csúszkál a jégen. Bizonyos mértékig klasszikus Bruegel-kép. Felismerjük benne „Vidám Péter”-t – vagy, ahogy Max Dvořák nevezte 1921-ben, „a népies Shakespeare”-t.

A londoni változaton semmi ilyesmi. Az összeszűkített kadrázs az esemény fő alakjaira irányítja a figyelmet, monumentálissá tágítja parodizáló ábrázolásukat. (A másik két képen, még a jóval nagyobb brüsszeli is, a figurák túl kicsik ahhoz, hogy igazán komikusan ábrázolják őket.) A londoni festmény ezenkívül az egyetlen állókép a három közül. Az ellenőrzés kész: ez a kevés vertikális Bruegel-képek egyike. Őszintén szólva, az egyetlen – a *Feltámadás* tollal és ecsettel készített kis papír grisaille-ja mellett. Ez a függőleges forma annyira ritka Bruegelnél, hogy felmerült az a feltételezés is, hogy oltárképnek szánták, ami Bruegel esetében mindenképpen szokatlan lenne. Mások szerint itáliai utazása hatását jelezhetné az a választás, ahogy az alakokat méretezte, elrendezte, gondosan csoportosítva, kizárólag általuk megteremtve a kép konstrukcióját. Itt szokták Correggio, Michelangelo, Raffaello, Sebastiano del Piombo stb. nevét idézni. Miért is ne? De meg kell jegyezni, hogy ebben az esetben Bruegel elég sokáig, mintegy tíz évig várt volna, hogy a *Királyok imádását* olasz módra parodizálja. Valószínűleg egy másik londoni változat született kevésbé olasz utazás után, egy horizontális, sokkal kevésbé „olasz” verzió. Hozzáteszi még, hogy Bruegel a pályájában jól látható Gyermekeket a középponthoz közel helyezte, és azon töpreng, hogy mindezek az eltérések nem hozhatók-e összefüggésbe a mű keletkezésének dátumával, 1564-gyel, ami egyben Bruegel első fiának, a később szintén festőnek szánt ifjabb Péternek a születési éve.

Érzi, hogy hamis útra tévedt. Elveszíti a fonalat, amely elvezette azoknak az okoknak a megértéséhez, amelyek miatt Bruegel megkímélte a fekete királyt a többi figurát jellemző komikus ábrázolástól, és meghatározó fontossá-

gúvá tette a festmény kompozíciójában, struktúrájában. Mindaz, amire kutató-sai során rábukkant – hogy ez az *Imádás* Bruegel egyetlen vertikális műve, a képnek tulajdonított kiváltságos, enigmatikus szerep megerősítésének ténye –, pontosan itt van Gáspár királyban. Ide kell mindenképpen visszatérni: mit csinál itt a király? Milyen gondolat vezette a festőt, hogy ilyen tisztelettel vette körül?

Tovább olvas, s hamarosan megtudja, hogy a fekete királyban tulajdonképpen nincsen semmi rendkívüli. Ellenkezőleg, figurája közhelyes, banális, a téma kötelező tartozéka évtizedek óta. Az elsőt valószínűleg Rogier van der Weyden festette 1460 körül. Már régóta szerepeltek a Királyok imadásában néger kísérők vagy fegyverhordozók. Rabszolgaszerepben ábrázolták őket. De az első néger király megjelenésére 1460-ig kellett várni. Meglepődik, amikor megtudja ennek az újításnak az okát. A fekete emberhez (a négerhez) a keresztény festészetben hagyományosan negatív, ördögi értelmezés tartozott, rabszolgát, hóhért jelenített meg. A bölcs király tekintélyes rangjára való előléptetés ezért olyan meglepő, sőt megbotránkoztató. Ez az 1460-as nemesi rangra emelés nem valami hirtelen magatartásváltozás volt, nem is annak tudomásulvétele, hogy az epifánia valójában a Föld minden népét érinti. (Ezt már régóta tudták, és a teológusok számára akkor sem volt kétséges, hogy a harmadik király néger, amikor ezzel a festményeken még nem találkoztak.) Mindez azzal magyarázható, amit ma a kereszténység geopolitikai helyzetének neveznénk: 1456-ban a törökök elfoglalták Konstantinápolyt és elvágták az utat Jeruzsálem felé északon; ahhoz, hogy eljuthassanak a világ (szellemi és akkori földrajzi) központjába, meg kellett kerülni az akadályt dél felől. Akkor találkoznak Egyiptom déli részén a keresztény királyság régi mítoszáinak afrikai újjáéledésével, egy mérhetetlenül gazdag, négerrek lakta birodalommal, amelyet egy titokzatos ember, János pap kormányoz. 1459-1460-ban egy csalónak sikerül János pap követének kiadnia magát, bebocsátást nyer II. Pius pápához, a milánói herceghez és a francia királyhoz Bourges-ban. A pap létezését dokumentumok bizonyítják, lefestették egy sátor alatt, udvara körében. A déli irányban remélt út vezetett 1500 körül az első belső-afrikai felfedezésekhez. A végeredmény János pap birodalmának megtalálása lesz: 1494-ben, hét évi utazás után II. János portugál király követe rábukkan az Etióp Birodalomra és az egész századon átívelő katonai, diplomáciai és kereskedelmi kapcsolatokat létesít. De a festmény nem várta be a történelmet, mintha egy fekete Gáspár jelenlétével előre megmutatná, hogy Afrika keresztény, és egy kvázi messiás eljövételére várva hihetünk abban, hogy ez az újra felfedezett, az eredetekhez közelebb álló kereszténység enyhíthetné az európai kereszténység gyengeségeit, ellentmondásait és kudarcait. Mindenesetre a fekete Bölcs ötlete szenzációs siker. Az afrikai Gáspár gyorsan megsokszorozódik, alig tíz év alatt eljut Itáliába: az első fekete olasz király Mantegnáé, a mantovai márki feleségének magánkápolnája számára festett *Imádás*on. (Mantovában nagyon kedvelték a négereket; bohócokat; néhány jól tartott, szép fekete luxus-rabszolga birtoklása az előkelőség, a finomság jelének számított. Mantegna – még mindig ő – fest egyébként egy szép, nevető néger szolgálólányt is a híres Camera degli Sposi mennyezetére; megtalálták a márkiné türelmetlen leveleit, melyekben sürgeti, hogy találjanak neki Velencében egy kislányt, „a lehető legfeketebbet”.) A XVI. század elejétől Gáspár, a fekete király szinte kötelező részévé válik az *Imádások* fényűző tartozékainak – főleg Flandriában,

Daniel Arasse

ahol az 1520-as években, a nem túl szerencsésen „antwerpeni manieristáknak” nevezett késő gótikus festők számára elhagyhatatlan, ismétlődő kellék.

Annyit nézegeti a megszámlálhatatlan mennyiségű képet és a különböző variációkat, hogy észrevesz három rendszeresen visszatérő motívumot, amelyek, úgy látja, a fekete Gáspár ábrázolásában a három alkotóelemet jelentik, bármilyen is a kép általános elrendezése (vertikális, horizontális, triptichon stb.). Először is fényűző öltözete, ez természetesen Menyhétre és Boldizsárra is jellemző, de Gáspár esetében a pompás királyi ruha különösen feltűnő; a csillogás a figura egzotikus jellegéből következik, ettől erősödik fel, és a legkülönlegesebb formák, anyagok és színek kitalálását teszi lehetővé, időnként olyan túlzó módon, hogy a néger bölcs ábrázolásának (anakronisztikus) divatkép jellege lesz. A következő, hogy Gáspár a legfiatalabb. Egy ideje már a Bölcsékhez három életkort kötöttek; a királyok nyilvánvalóan jól neveltek, udvariasak voltak, a legidősebb ment lefelé, a legfiatalabb volt az utolsó. Ez a diplomáciai és udvariassági szabály fennmarad, még nyilvánvalóbbá válik Gáspár új bőrszínével. Mert a harmadik elem rendszerint visszajára fordítja a Bölcsék elfogadott ábrázolását; az esetek túlnyomó többségében Gáspár hiába teljes jogú király, hiába egy a három közül, félrehúzódik, néha kevésbé, máskor egészen: hol a triptichon egyik szárnyán különül el, hol egy pillér, egy oszlop, egy fa választja el a főcsoporttól, hol éppen futva vagy lovon érkeznek, miközben a másik kettő már adja át ajándékait. Elég, ha Gáspár közelebb van Máriához, máris különös erő árad a jelenetből – ezen a ponton gyorsan általánossá vált az a szokás, hogy a fekete király félreállítva látható, mintha ez a distancia a titokzatos, messzi Afrika távolságán túl egy kis maradék óvatosságot jelezne az újonnan jött bőrszínével kapcsolatban, egy kis ellenállást, hogy simán beengedjék a nagyok udvarába. A három elem (a ruházat feltűnő pompája, a fiatalság és az eltávolítás) Richard Trexler véleményét látszik megerősíteni, amely szerint a harmadik király az „egzotikus pólust” alkotná a Bölcsék „névleges” trilógiájának „dualista” ábrázolásában.

Annyi bizonyos – ez most tisztázódott –, hogy pompás öltözékű, szép, fiatal, fekete királyával Bruegel nem talál ki semmi újat; sőt a legelterjedtebb formulát használja. De ettől a kép nem kevésbé értékes. Ha valóban a hagyományt alkalmazza is, nagyon sajátos módon artikulálja, mert Bruegelnél Gáspár az egyetlen nem karikatúra-figura. Nincs olyan módszer, amellyel kívülről végleges értelmezést adhatnánk egy egyedi alkotásnak. A festő újításának terpe a festmény.

Újrakezdi tehát a kép vizsgálatát. Ezúttal közelebről. És meglát egy olyan részletet, amelyet eddig nem vett észre: a fekete király tekintetét. Bruegel bámulatos, rendkívüli eszköztakarékossággal festette meg. A szemek tágra nyíltak, figyelmesek, de – fekete a feketén – alig látszanak. Csak három apró, világos vonás jelzi a szemeket: egy pici fehér körív a bal szemgolyónál és két kicsi fénypont egészen közel a nem látható pupillához, ezek jelzik a jelenetre figyelő tekintetet, arra, ami látszik, ami pontosan ennek a tekintetnek nyílik meg. Ez a figyelem annál is inkább feltűnő, mert a Gáspárhoz legközelebb álló két másik figura felerősíti: az oldalnézetben látszó pirospozsgás alaknak bár szemei kiguvadnak, riadt tekintetével nem néz semmilyen konkrét pontra a képen (pupillájának kicsi, világos foltja szinte kialszik); ami a vaksit illeti, ostoba arca és hatalmas szemüvege nyilvánvalóvá teszi, hogy nem lát semmit (pozíciója mégis kínálja a kérdést, mit láthatna). A Gáspár tekintetének – finom, de

látható – elkülönítésére irányuló szándék még nyilvánvalóbb a másik két királlyal összehasonlítva. Az első, a még álló Menyhért, kétségtelenül szenved, szemei csipásak, jobb szemhéja félig lecsukódik, táskás bal szeme nem úgy néz ki, mint amivel látni lehet, mindenestre egyetlen fénypont sincs rajta, hogy élettelenül töltsen ezt a tekintetet. Az idősebb Boldizsár pedig biztosan rövidlátó. Csak tágra nyitott, sőt kimeresztett jobb szeme, felvont szemöldöke lát-szik; egészen közelről, kitarotán bámulja, szinte érinti Jézus testét. (Megértjük, miért húzódik el a kisdéd.)

Az az érzése támad, hogy Bruegelnél ez a tekintet-motívum áll a téma kidolgozásának középpontjában. Nincs ebben semmi különös, hiszen végső soron erről szól az Epifánia: a bölcsek nagy utat tettek meg, hogy jól *megnéz-hessék* ezt az újszülöttet, akiről már tudták, hogy az emberiség megmentője lesz, a megtestesült Isten. De miért vannak Gáspárt kivéve rosszul látókként ábrázolva? És egyébként is mit néz Boldizsár? Mit akar annyira meglátni?

A figurák pozíciója alapján csak a kis Jézus nemi szervéről lehet szó. Boldizsár ősz, öreg feje éppen szemben van a Gyermekek széttárt combjaival, nemi szervének magasságában, vonalában. Eszébe jut Leo Steinberg nemrég megjelent könyve *Jézus szexualitásáról*. Utánanéztünk. Valóban a 89-90. oldalon Steinberg Bruegelnek ezt az *Imádását* hozza fel példaként, ő is úgy véli, az öreg király Jézus nemi szervét bámulja. (Elképzelhető, hogy Mária csak azért fogja meg fia jobb kezét, hogy ne engedje azt eltakarni, hogy jobban láthassa az öreg király; mintha Mária jobb keze ilyesmit közölné: „Íme, nézze meg jól!”) A gondolat ma abszurdnak tűnhet, rögeszmének és zagyvaságnak. De Steinberg tudományos bizonyítása nem hagy kétséget. Szövegekre és képekre támaszkodva igazolja, hogy a reneszánsz korban szinte kultusza volt Jézus nemzőszervének, hogy az *ostentatio genitalia* számos festmény középpontjában szerepelt – és hogy csak a vallási szokások és a XIX. századi prudéria (amikor nem retusálták a festményeket, freskókat, hogy elmosódjon a megbotráncokoztató testrészt) tett vakká bennünket ezzel kapcsolatban. A kultusz bizonyos esetekben talán a babonából kiindulva ment át a Jézus nemi szerve iránti hódolatba (a férfitermékenység, a védelem stb. kérése). De volt teológiai megerősítése is. Amikor Isten emberré lett, mondják a teológusok, olyan testet öltött, „amelynek megvolt minden tagja”, „hiánytalan volt minden részében, mely az embert alkotja”, vagyis természetesen volt nemi szerve is. A körülmetélés ebben az összefüggésben meghatározó fontosságú: ez az első alkalom, amikor a megtestesült Isten vérét hullajtja az emberekért, „drága vérét”, és ezzel – ahogy ezt egy prédikátor megfogalmazta IV. Szixtus pápa előtt – „megtestesülése hitelesen megmutatkozott”. Steinberg könnyedén kimutatja, hogy az egyház a körülmetélést ünnepeelve január elsején azt a napot szenteli meg, amely „egyszerre nyitja meg számunkra a Paradicsomba vezető utat és az esztendőt.” Semmi furcsa nincs tehát abban, hogy az öreg Bölcs a nemi szerv megtekintésével kíván megbizonyosodni arról, hogy Isten „humanizációja” (ahogy Steinberg fogalmaz) megtörtént. A képek egyébként kizárnak minden kétséget, különösen Ghirlandaio művei, ahol a Szűzanya Boldizsár inkvizítor tekintete előtt szétnyitja a csecsemő combjait, felemeli róla a vékony leplet, vagy Botticellié, ahol a király már nem is térdepel, hanem négykézlábra áll, hogy közelebbről lássa „azt”. Steinbergnek igaza van, ezt teszi Bruegel Boldizsárja is. De mit is lát valójában ez a Boldizsár? Nem csak a rövidlátásról vagy a szürkehályogról van itt szó. Az a probléma, hogy mi, a festmény szemlélői,

Daniel Arasse

nem tudunk erről semmit, nem látunk belőle semmit, számunkra nincs itt látnivaló. Jézus nemi szervét – ennek az Imádásnak a központi motívumát – tudatosan elrejtették a tekintetünk előtt. Nem egy lepellel vagy szövetdarabbal, amely beborítaná. Elmésebben, Bruegel Jézus testének mozdulatával tüntette el szemünk előtt: a comb és a bal térd alkot ellenzőt köztünk és a szent tagocskák között. Steinberg úgy véli, elképzelhető, hogy ez egy utólagos átfestés egy képromboló cenzúra bizonyosága, melynek pusztításai egyébként ismertek. Kevésbé valószínű, mert őszintén szólva, Ghirlandaionál vagy Botticellinél sem látható jobban Jézus nemi szerve. Persze nem minden esetben van ez így: Pontormónál jobban látszik, Mantegnánál még jobban, Marco Pinónál tökéletesen, hogy csak a Steinberg által idézett példánál maradjunk. De mondhatnánk azt is, hogy bizonyos festők ezt a reveláló látványt az öreg Bölcsnek tartogatják, az idős arc és az egészen fiatal test közelségéből egy intim, csendes, a csoda szemlélésére alkalmas zónát teremtenek, melynek nyugalmit, intenzitását felerősíti a környezet nyugtalansága.

Arra a gondolatra jut, hogy ugyanez történik Bruegelnél is. Ez első látásra hihető. A Boldizsár számára tartogatott látvány éppen abban a pillanatban ábrázolódik, mielőtt egyetemessé válna, egyelőre még titok – mintha ez a látnivaló annak a nagy ferde vonalnak a közepén helyezkedne el, amelyet Szent Józsefnek a fiú felé hajló feje zár le, afele a fiú felé, aki meg az ő fülébe súg titkot. Arra gondol, hogy ez a rejtélyes közlés, melynek ebben a pillanatban József a tudója, csak arra szolgál, hogy megmutassa nekünk a kép másik misztériumát, amelyet nem látunk: az isteni megtestesülés misztériumát itt előttünk, pontosan a festmény közepén. A hipotézis magával ragadja; kell, hogy legyen benne valami. Mégis elégedetlen, mert miközben így megfogalmazta, megfélemedezett arról, amit már korábban észrevett: Bruegel humoráról, amely itt a két öreg királyból jelentéktelen figurát csinál. Ebben az összefüggésben (amely egyáltalán nem érvényes Ghirlandaio vagy Botticelli műveire) nyeri el azt a sajátos jelentését Jézus számunkra láthatatlan nemi szerve, amit a festő ki akart fejezni vele, és szintén csak ebben a kontextusban magyarázható a különálló, szép, fekete, élénk szemű, fényes tekintetű Gáspár különleges státusza.

De figyelmesebben megvizsgálva azt kell megállapítania, hogy Gáspár sem lát semmit, vagy inkább nem látja azt, amit Boldizsár öreg szeme mohón igyekszik kivenni. Minthogy a királyoktól oldalt helyezkedik el, a reveláció középpontjától a legtávolabb, a Gyermek combja bizonyára előle is, mint előttünk, eltakarja az isteni szervet, különösen, mert nyilvánvalóan nem is arra néz: elfordul onnan, inkább Boldizsár felé mozdul. Bizonyos tekintetben Gáspárt olyannak látja a képen, mint egy relét, tekintetünk irányítóját: hozzánk képest 90°-kal elforgatott tekintete csaknem párhuzamos a kép síkjával, az a szerepe – sokkal inkább mint két rút, vaksi társának –, amit a klasszikus festők a peremfiguráknak (Louis Marin szellemes elnevezése) szántak, akiknek nem az volt a feladatuk, hogy megmutassák, mit kell látni, hanem, hogy sugallják: hogyan nézzük azt, ami a szemünk elé tárul. Ezzel a fontos funkcióval magyarázható meg a legkielégítőbben, hogy miért juttat Bruegel Gáspárnak a kompozíció peremén ilyen meghatározó szerepet: felhasználva a téma általánosan elfogadott elrendezését, úgy alakítja, hogy Gáspár magas sziluettje önmagában kiegyensúlyozza a kompozíció együttesét, szembeállítva a néger király higgadt ellensúlyát – egy nyugalmas közegben – azzal az izgatott feszültség-

gel, amelyet a másik oldalról a torlódó figurák tömege áraszt. Ez nemcsak formai, hanem legalább annyira spirituális funkció is. Mert ebben a történetben, a Bölcsek imadásában, az Ige szexualizált megtestesülésének láthatóvá tételében és látomásában, a látás kérdésében egyedül csak a fekete királynak és nekünk kell, hogy jó szemünk legyen, sőt az kell, hogy ne lássuk azt, ami feltehetőleg bizonyítja, hogy Isten emberré vált, a keresztény hit alapvető misztériuma beteljesedett.

Az, hogy a képen észrevette Gáspár tekintetében a néző tekintetének rejlését, úgy érzi, továbbgondolásra érdemes. Ez a megközelítés nem azt sugallja titkon, hogy ne higgyünk az Inkarnáció „egész testre, minden emberi testreszre” vonatkozó megtörténtében. Inkább azt, hogy nincs szükség arra, hogy *de visu* lássuk ezt a testrészt, hogy „érintsük a szemünkkel” ahhoz, hogy a Megtestesülés valóságát elfogadjuk. Szép paradoxon: a kép azt bizonyítja, hogy a hitnek nincs szüksége képi, kézzelfogható bizonyítékokra. De a paradoxon egyenesen az Evangéliumból ered. Ahogy Jézus mondta Tamásnak, akinek ahhoz, hogy higgyen, látnia és tapintania kellett a sebeket: „Mivelhogy láttál engem, hittél; boldogok, akik nem látnak és hisznek.” Gáspár boldog, mert bár jó a szeme, nincs szüksége a hitéhez a látásra, inkább Boldizsár józan eszét kérdőjelezi meg, aki térdre ereszkedik, hogy közelebből bámulhassa a Gyermekek nemi szervét. Boldogok vagyunk mi is, ha nincs szükségünk a hit misztériumainak kézzelfogható bizonyítékaira.

Szeretne többet megtudni a festő vallási felfogásáról, de a szakértők véleménye, őszintén szólva, eléggé megosztott. Tudja például, hogy Antwerpenben, az 1550-es évek végén Bruegel egy művelt értelmiségi társaságot látogat, amelyhez olyan híres híres szabadgondolkodók tartoztak, mint a nyomdász Plantin és a geográfus Ortelius, vallási tekintetben elég toleránsak; 1562-ben, amikor Németalföldön vallásháború dúl, Plantin önkéntes száműzetésbe megy Párizsba, hogy elkerülje szabadelvűségének veszélyes következményeit. Bruegel a Nicolaes-szekttával is kapcsolatban volt, a *schola caritatisszal*, ahol Biblia-tanulmányozással foglalkoztak. De az is tény, hogy a szigorú Granvella kardinális, aki Brüsszélből kormányozta Németalföldet, gyűjti Bruegel műveit, valamint, hogy a festő 1563-ban elhagyva Antwerpent Brüsszelbe költözik. Ez nem azt jelenti, hogy festményei olyan nagyon „katolikusok” lennének. Egyébként a nagy tudású Tolnay Károly határozottan állította, hogy Bruegel személyes kapcsolatban volt Coornhert vésnőssel, a teista humanizmus közismert képviselőjével, aki – egyéni, irányzatos meggyőződésén túl – egy mindenki számára közös, általános igazságot keresett és hirdetett. Bruegel libertinizmusának bizonygatása egy kissé elhamarkodott dolog lenne (inkább „Erasmus-követőnek” mondhatnánk), de tény, hogy ez nem abszurd feltevés: külső dokumentumok ugyanis nem segítenek abban, hogy megállapítsuk e képek eszmeiségét, amelyekről Bruegel barátja, Ortelius – kijelentéséért viselje ő a felelősséget – azt mondta, „mindig több bennük az eszme, mint a festészet”.

Újra visszatér tehát a képhez. Ezúttal egy kicsit távolabbról szemléli. Mert közléről nézve észrevette ugyan az iróniát, melynek az öreg királyok a kárvalottjai, de elhanyagolt, csak mellékesen említett egy kétszeresen fontos tény: a festmény „olaszosságát” (különösen a másik két változattal összehasonlítva) és azt, hogy az itáliai utazásnak ez a rendkívüli reflexiója mintegy tíz évvel a festő visszatérése után jelenik meg. Ehhez jön még az a paradoxon, hogy a

festő Gáspár kivételével csúfot űz az inspiráló modellekből. Új ötlete támad. Ha Bruegel 1564-ben idézi fel Itáliát – méghozzá nem is akárhogyan! –, akkor ennek aktualitása kell, hogy legyen. Mialatt Németalföldön a protestáns kritika 1566-ban gazdasági, társadalmi okokkal magyarázott képromboló hadjáratot folytat, a tridenti zsinat 1563-ban azzal zárul, hogy újra megerősíti a képek, ereklyék kultuszának legitimitását. A hagyományos helyzet polemikus újrafelvetésében az a legtalálób, hogy a képek és a relikviák egymás mellé kerüljenek. Az ellenreformáció bíborosai nem tudták ennél világosabban jelezni a protestáns tézisek elutasítását, főleg a kálvinista tanokét – hiszen Kálvin (aki 1564-ben, a kép keletkezésének évében halt meg) 1543-ban jelentette meg „Nagyon fontos figyelmeztetéseit”, amelyek javaslatot tesznek a kereszténység története során összegyűjtött és szétszortott összes ereklye leltározására. Az eredmény katasztrofális lett volna, vagy inkább tanulságos, hiszen összeszámolhattak volna többek közt néhány tucat szöveget a keresztfából. Kálvin szövege kegyetlen iróniával fordul szembe a „római” gyakorlat bátorította babonákkal, amelyek közül legalább két példát említhetünk – a franciaországi Charroux apátságát és a római Saint-Jean-de-Latranét. Ahogy Kálvin hangsúlyozza, „biztos, hogy valaha csak egy volt belőle (ti. Jézus fitymájából), de íme, a hamisság mindenütt megnyilvánul”. Egyébként már a XIII. században Jacopo da Voragine dominikánus kissé szkeptikusnak mutatkozott a szent fityma valódiságával kapcsolatban („Ha mindez igaz, valljuk be, csodálatra méltó.”) Mégis egy évvel azelőtt, hogy Bruegel megfesti a *Királyok imádását* – ahol Jézus nemi szerve központi szerepet kap, ahogy azt (nem) láttuk –, a tridenti zsinat újra határozottan megerősíti a képek és az ereklyék kultuszának jogosságát. Mindezek felidézése indítja arra, hogy idetartozónak érezze a valósi vitát, a festmény (késői) olaszosságát és ennek az olaszosságnak az isteni nemi szerv (nem)láthatóságához kapcsolódó paródiáját. Még egyszer: boldogok, akik nem látnak és hisznek, akiknek nem kellene ereklyék a hithez. Bruegel állásfoglalása még hatásosabb lenne, ha ez a festmény, amely az egyetlen hívőknek szánt *Imádása*, oltárkép lenne.

Mégis marad egy kérdés: Bruegel a képen miért a fekete királynak szánta azt a szerepet, hogy vezesse tekintetünket? Első válaszként arra gondol, hogy Bruegel a fekete király hagyományos helyét – a kicsit elkülönülő, félreálló, az ábrázolás szélén elhelyezkedő stb. pozíciót – minden mellékgondolat nélkül alkalmazza. A válasz magától értetődőnek, sőt helyénvalónak tűnik – miért is ne? –, vagy legalábbis valószínűnek. De kicsit sekélyes, és főként banálissá teszi a festő újítását – ami soha nem lehet jó megoldás, amikor egy Bruegelhez hasonló karakteres (képzőművész vagy szellemi) alkotóval van dolgunk.

A fekete király szerepének fontossága összhangban áll például azzal a teológusok által elfogadott eszmével, hogy az Epifánia általános érvényű kinyilatkoztatás, amely „a Föld minden népéhez” szól. Ebben az összefüggésben a három Bölcs, mint Noé egész Földet benépesítő három fiának a leszármazottja jelenik meg, és a fekete király logikusan Khámnak, a rossz fiúnak az utódja: amikor Noé részegen, félig meztelenül elaludt, ő akarta megmutatni testvéreinek (Sémnek és Jáfetnek) apjuk nemi szervét, hogy csúfot űzzön belőle, és őt ítélte felébredve Noé arra, hogy testvéreit szolgálja. Tetszik neki az ötlet: Bruegel Gáspárból, annak az embernek a távoli leszármazottjából, aki kineveti az egész emberiség apjának nemző szervét, alkotta volna meg azt a királyt, aki nem akarja megnézni Isten fiának nemét... Nem képtelen feltevés,

csak egy kicsit elhamarkodott, mert azt is tudja, hogy ha a sötét bőr a Khámot sújtó átok egyik következményének tekinthető, nem biztos, hogy ezt a XVI. században állapították meg. (Meglévő módon, amikor a harmadik bölcset fekete lett, Khám az ábrázolások többségén fehér maradt.) Másfelé kell tehát kutakodnia. Újra János pap és az afrikai keresztény királyság presztízse felől próbál közelíteni. Ha úgy is gondoljuk, hogy Afrikán keresztül mentek Jeruzsálembe, János pap fokozatosan elvesztette mitikus auráját, ahogy Etiópiával, Kongóval kiszélesedtek, rendszeressé váltak a kapcsolatok, és ahogy egyre inkább az arany és az amerikai vadak kerültek az érdeklődés középpontjába. Azzá kellett válnia, aminek a vitathatatlan történelmi tény szerint látszik: a fekete király figurája már hosszú ideje túl általános ahhoz, hogy egy külön földrajzi helyet jelképezzen. Köznapivá lett, nem volt többé különös jelentősége; be kellett érni azzal, hogy olcsó módon felidézi a keresztény kinyilatkoztatás egyetemességét.

De azt is észreveszi, hogy pontosan ez az, ami Bruegelnél nem történik meg. Távolról sem, hiszen ezen a festményen minden azt a célt szolgálja, hogy a fekete királynak rendkívüli helyzete legyen. Úgy tűnik, Bruegel lényegében a figura régi értelmezését akarta visszahozni, más szóval, újra időszerrűvé tenni azt a tekintélyt, amelyet egy fél évszázaddal korábban tulajdonítottak neki. Itáliai vonatkozásként felfedez Bruegelnél valamit Jeroen Bosch szellemiségéből. Nem valami bizonytalan párhuzamról van szó. Bosch már 1500 körül kivételesen méltóságteljes külsővel ábrázolta a fekete királyt *Imádásán*, amelyet ma a Pradóban őriznek, de 1568-ig Brüsszel környékén volt megtalálható. A bal oldalon félrehúzódozó, a három bölcset közül egyetlenként nem térdelő fekete mágus (olyan öltözékben, amelynek színe Bruegelnél visszatér), arca Mária és az oldalsó szentek arcának magasságában, olyan ritka, az elegáns egzotizmustól nagyon távoli méltóságot sugároz, amely lassanként jellemzővé válik ábrázolásában. Bőrszínével fényesen igazolja a keresztény kinyilatkoztatás lelki egyetemességét. Az igaz, hogy Bruegel első *Imádása*, a brüsszeli, a pajta ábrázolásával, a felülről nézett tágas tájjal inkább emlékeztet Boschra, mint a londoni „olaszos” változat. De amennyivel visszafogottabb a Boschra való utalás ezen az utóbbi változaton, annyival személyesebb, mondhatnánk bizalmasabb is. Bruegel itt tényleg nem éri be annyival, hogy felidézi az öltözék színét; egyértelműen kifejezi tiszteletét, rábízva fekete királyára egy olyan ajándékot, amely pompásan emlékeztet Bosch művészi ötleteire, egy olyan ajándékot, amely sokkal inkább Bosch módjára készült, mint annak saját alkotásai. És még egy kétségtelenül fontos részlet: a fenséges sziluett alatt írja alá a képet, ahogy több mint fél évszázaddal korábban Bosch is tette. Így a flamand festészet fejlődésén túl és egy itáliai kompozíció leple alatt, Bruegel egy olyan ihletforráshoz tér vissza, ahol a fekete király, a király tekintete a legmagasabb lelkeség hordozója és a keresztény hit általános megszólító erejét – a kor kifejezésével: a humanizmus egyetemességét – tanúsítja. Ahogy Jean Devisse hangsúlyozza (hacsak nem Michel Mollat az), Bruegel *Imádása* „bizonyítja több ezer másikkal szemben, amelyeken a fokozatosan meghamisított Afrika jelenik meg, hogy volt egy másik út is, egy olyan lehetőség talán, amelyet a Nyugat nem tudott megragadni.” Ez volt hajdan, a többi előtt. Főleg az előtt, hogy a rabszolgaság és a négerkereskedelem kialakulásának köszönhetően, a gyakorlat igazolásaként, kifejlődött a rasszista ideológia és beszédmód. 1564-ben ehhez az egyetemesség-koncepcióhoz tér vissz-

Daniel Arasse

sza Bruegel. Nem véletlen, hogy 1562-1563-ban rémisztő képén, *A Halál diadalán* odatett a fehérek közé négyet abba a hálóba, amelyet két csontváz húz maga után, és hogy az összes figura közül ez a néger az egyetlen – milyen albertiánus figyelmeztető –, aki ránk néz, kétségbeesetten megszólít bennünket. A londoni *Imádáson* a többi figura karneváli ábrázolása egyszerre jelzi, hogy a századelő optimizmusa többé nem helyénvaló, és hogy a várakozások és bizonyosságok összeomlásában a fekete király humanizmusa Bruegel számára eltávolodási lehetőség Európa és a katolikus Róma romlott, anyagi-as gyakorlatától.

Ez az értelmezés kielégíti, különösen, mert segít helyére tenni az utolsó figurát, akivel eddig nem tudott mit kezdeni és aki, most úgy látja, igazolja a műre vonatkozó egyéni meglátásait. Egészen a kép bal szélén, egy másik „szélső alak”, aki a fekete király fenséges figurájának finom ellenpontja. Egy meglett férfi, egyetlen civil a királyok és a katonák közt, teljesen feketébe öltözve, akinek csak szakállas, kissé jobb vállára hajló arca látható. Tekintete nem a Szűz és a gyermek csoportja felé fordul, még kevésbé igyekszik meglátni azt, ami az öreg Boldizsárt nyugtalanítja; inkább a fekete Gáspár felé néz, a kép síkjával párhuzamosan, a másik oldalról. De, ha ezt a vonást a szakértők nem is emelték ki (Bruegel visszafogottságának a jele?), ez az arc különösen hasonlít azokra, amelyeket néha a festő önarcképeiként szoktunk emlegetni, főként a *Parasztlakodalom* utolsó vendégének arcára, aki a jobb szélén ül, egészen az asztal végén.

Természetesen nem hagyja, hogy a hasonlóságok megtévesszék. Tisztában van azzal, hogy soha nem fogjuk biztosan tudni, kire hasonlíthat valójában Bruegel portréja. De egy tény kétségtelen: a fekete királlyal, a Szűzzel és a gyermekkel együtt ez a szakállas arc mentesül az alól a komikus ábrázolás alól, amely az összes többi figurát érinti. Ennek ismeretében már nem fontos, hogy – a szó szigorú értelmében – önarckép-e vagy sem. Ez az alak, hasonlóan azokhoz, akiket Mantegna csempészett oda művei szélére: egyfajta jelképes aláírás. A festő figurája az alkotáson, a saját mű bizonyosága. Tekintete Gáspár kicsit csodálkozó, öreg fehér kollégája viselkedését zavart elképedéssel figyelő tekintetéhez irányít bennünket. Mintha Szent Tamás nyomán látni kellene ahhoz, hogy higgyünk, és csak azt kellene elhinni, amit látunk. A festészet magasztos eszméje.

Béri Etelka fordítása

Benyovszky Krisztián

Gondolkodó festmények

Margináliák Daniel Arasse *Festménytörténetek* című könyvéhez¹

Kell-e foglalkoznia egy irodalmárnak művészettörténeti kérdésekkel? Vajon mi viszi rá őt, jelen esetben e sorok íróját, arra, hogy festményelemzéseket olvasson? Milyen közvetlen vagy közvetett hasznot remél a képzőművészeti alkotások elméleti és történeti szempontú értelmezéseiből? Vannak érdemi érintkezési pontok irodalom és festészet között?

A felhalmozott kérdésekre az tudna érdemi és hiteles válaszokat megfogalmazni, aki egyaránt otthonosan mozog mindkét művészeti ág világában, egyformán jól ismeri nemcsak a műveket, hanem a róluk írott elméleti, elemző és történeti jellegű írásokat is. És: maga is rendszeresen publikál mindkét szakterület elismert periodikaiban. Ez természetesen feltételezi azt is, hogy beszél az értelmezői „nyelvek” valamelyikét (akár többet is egyszerre), s képes azok „szótárai” közti fordításokra.

Valljuk be, kevés ilyen irodalmár-művészettörténész vagy művészettörténész-irodalmár van. Én sem tartozom közéjük, s nem is kívánom azzal áltatni magam, hogy valaha is ledolgozhatom azt a – nagy valószínűséggel behozhatatlan – hátrányt, ami mondjuk csak a festésztörténet hiányos ismeretéből ered (nb: van mit pótolni és bővíteni az irodalmon belül is). Ha kísérletet tennék is rá, akkor is könnyen abba a hibába eshetek (miként arra Szegedy-Maszák Mihály többször is figyelmeztet²), hogy „irodalmiasító” képértelmezések kerülnek majd ki a kezem alól. Nyomós oka van tehát annak, ha mindezek tudatában mégis egy festményelemzéseket tartalmazó könyvről kívánok értekezni.

Az „értekezés” talán erős szó is ebben az esetben, az alább következő sorokat inkább nevezném a könyv olvasása nyomán született „hangos töprengéseknek” – egy vállaltan irodalmi kérdésfelvetések által mozgatott (pár)beszéd-kísérlet lenyomatainak. Érdekeltek azok a festők, művek és korszakok, amelyekkel a szerző foglalkozik, de legalább annyira érdekelt az is, hogy a velük kapcsolatos elméleti kérdések miként vetődnek fel akkor, ha az irodalomra vonatkoztatjuk őket. Bízom tehát abban, hogy a Másik, ez esetben bizonyos képzőművészeti alkotások megértése esetleg saját vizsgálódási területemet is más – nem feltétlenül új, de legalábbis élesebb megvilágításba helyezheti.

(*Témák, szerzők, korszakok*) Daniel Arasse *Festménytörténetek* című könyve 2003 nyarán elhangzott népszerűsítő rádióelőadások szerkesztett változatát tartalmazza. Talán ennek is köszönhető a közérthető, világos stílusa, de nem

1 ARASSE, Daniel: *Festménytörténetek*. Fordította: Vári Erzsébet és Vári István. Budapest, Typotex Kiadó 2007

2 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szó, kép, hang*. Pozsony, Kalligram 2007

Benyovszky Krisztián

feledkezhetünk meg arról sem, hogy itt egy tapasztalt, jelentős tudományos munkásságot maga mögött tudó művészettörténész beszél kedvenc képeiről és korszakairól, tehát egy letisztult tudás közvetítéséről van szó. Időben a középkor (1200-as évektől) a 19. és 20. század fordulójáig terjedő időszak áll a figyelmének középpontjában, amelyet a természet utánzásának az elve határozott meg. Találunk a kötetben azonban egy-két kortárs művész festményeit reflektáló passzusokat is. Kedvenc festőinek (Fra Angelico, Leonardo Da Vinci, Raffaello, Fragonard) alkotásaival több elemzésben is foglalkozik. A leg-részletesebben és a legsokoldalúbban a perspektíva kérdését járja körül. A 15. század első felében kialakult ábrázolási módnak nemcsak az esztétikai, hanem a művészetközi (építészet, színház, kartográfia hatása), retorikai (meggyőző és tanító funkciója), filozófiai (emberi léptékű világszemlélet közvetítése) és politikai vonatkozásaival is foglalkozik. Külön említhetők a művészet-történet-írás módszertani kérdéseit és saját elemzési gyakorlatát megvilágító előadások. A továbbiakban én is ezen elméleti kérdések mentén haladva kísérellek meg párbeszédbe lépni Arrase festményelemzéseivel.

(*Megérteni, kifejezni*) Arrase műalkotásokhoz való viszonyát jellemzi egyfajta hermeneutikai ihletettség, mégha erre a szerző explicit módon nem is utal. Többször is beszél a képek megszólító erejéről (19.), az érintettség élményéről (17.), a nézőkre gyakorolt érzelmi és gondolati hatásokról. A festmények gyakran titkokat rejtenek, azaz kérdéseket intéznek hozzánk, együttgondolkodásra szólítanak fel. A francia művészettörténész elemzéseit olvasva úgy tűnik, hogy megértésük legalább annyira idő- és energiaigényes feladat, mint mondjuk a terjedelmesebb vagy jelentésbelileg összetettebb irodalmi szövegeké: csak hosszas „betűzés”, ismételt, részletekbe menő „olvasás” után nyílnak meg előttünk. Napokba, hónapokba, sőt olykor akár évekbe is beletelhet, míg megértünk egy festményt. Ebben segítenek bennünket az apró részletek, amelyeknek Arrase különös jelentőséget tulajdonít. Főként azoknak, amelyek nem illeszkednek a festmény egészébe; szokatlanok, rendellenesek, s épp ezzel hívják fel az avatott szemlélő figyelmét a megértés szükségességére: „A művészettörténész egy kicsit olyan, mintha a részlet tűzoltója lenne. Ha egy részlet meglepő, akkor azt el kell oltani, meg kell magyarázni, hogy megint minden elsimuljon.” (237.) A festmények befogadója ugyanúgy nem tud kilépni a hermeneutikai körből, mint az irodalmi művek olvasója: tekintetével az egészet igyekszik átfogni, de mindig leragad bizonyos részleteknél, „elszige-teli, kiemeli, körülhatárolja” (236.) őket, hogy a figyelmesebb vizsgálat vég-eredményeként olyan képi megoldásokat ismerjen fel, amelyeknek köszönhetően aztán a mű egészét kezdi másképp látni.

Arrase számára a képek rejtjelezett üzenetek, melyek titkokat tartalmaznak, s ezek feltárása az ábrázolt tárgyi részletek körültekintő vizsgálatán keresztül történik. Kitüntetett figyelmet szentel olyan „zavaró” vagy első pillantásra jelentéktelennek tűnő apróságoknak, melyekből aztán nemegyszer meglepő következtetéseket von le a festmény üzenetére vagy a korszak művészi gondolkodásmódjára vonatkozólag. Ezekhez a felismerésekhez gyakran nem az eredeti festmények, hanem a róluk készített, a művészettörténet-írás számára is nélkülözhetetlen fényképes reprodukciók tüzetes vizsgálatán keresztül jutott el: „Mindig az a meglepetés érdekelt, amit nem lehet azonnal észrevenni, csak amikor már annyiszor láttuk a művet, hogy szinte nem is nézzük, és akkor vá-

ratlanul megpillantjuk. Vagy gondolkodás nélkül, szisztematikusan lefényképeztünk mindent, és két-három hónappal később figyelmesen tanulmányozzuk, és akkor egyszer csak meglátjuk azt, amit korábban nem vettünk észre.” (220.) Ez a Morelli-féle festményanalízisek³ módszerét legalább annyira idézi, mint a mikrotörténetírást, ezenkívül azonban emlékeztethet bennünket a bűnügyi rejtély megoldásakor alkalmazott, elsősorban a Dupin- és Holmes-történeteknek köszönhetően elhíresült eljárásokra is. Beleilleszthető tehát abba a 19. század végétől meghatározóvá váló tudománytörténeti paradigmába, melyet Carlo Ginzburg a *jel*, a *tünet*, a *nyom* fogalmaival írt körül, és a jelelmélet előzményének tekintett ókori eredetű orvosi tünettanra (szimptomatológia) vezetett vissza⁴. A jeles olasz történész szerint a detektív, a művészettörténész és a pszichoanalitikus is a diagnózist felállító orvoshoz hasonlóan jár el: a felszíni jelzések (nyomok, képi jelelemek, testi tünetek) értelmezésén keresztül jut el a rejtőző igazságokhoz. Ezek után kell-e csodálkoznunk azon, hogy a könyv előszavának (Catherine Bédard) tanúsága szerint Daniel Arasse *Az elűnt tükörkép* címmel egy művészettörténeti tárgyú bűnügyi regényt is írt?

A hermeneutika felismerései köszönnek vissza abban is, amit Arasse a nagy, kanonikus műalkotások recepciók feltételeiről mond. A világhírű mesterek képeit (akárcsak az irodalom klasszikus alkotásait) nem nézhetjük ártatlan, mások befolyásától mentes tekintettel, azok már mindig előértelemezett formában kerülnek elélnk: „(...) *egy múzeumban vagy galériában felakasztott képpel akkor sem először találkozom, ha először látom az intézmény falán. Akkor is ismerem, ha nem vagyok okvetlenül művelt: már hallottam róla, ahogy mondani szokás, mert mások már látták a festményt. És ezek a műre vetett tekintetek két, három, négy évszázad óta formálják és befolyásolják azt, hogy én miként nézem.*” (185.) A művészettörténésznek látnia kell az eredetit ahhoz, hogy hitelesen írhasson róla, az irodalmárnál ez nem előfeltétel. A műtárgy egyedisége sokkal nagyobb súllyal esik latba egy festmény, mint mondjuk egy regény vagy egy vers esetében. Természetesen megvan a maga varázsa a szerzői kéziratok olvasásának is, de véleményem szerint ezek ismerete, a velük való fizikai és szellemi kontaktus nem okvetlenül előfeltétele az árnyaltabb értelmezések megszületésének (a *critique génétique* képviselői ezzel persze, nagy valószínűséggel, nem értenének teljes mértékben egyet). Az irodalomértelmező a mű különböző kiadásaival, utánnomásaival – tehát reprodukcióival dolgozik (elvileg minél régebbi egy mű, annál több kiadás áll a rendelkezésünkre), s általában csak valamilyen filológiai részletkérdés tisztázása vagy az írásfolyamat megismerése, esetleg a kritikai kiadás elkészítése végett „ássa elő” a szerzői kéziratokat.

3 Giovanni Morelli az eredeti festmény és a hamisítvány közti különbségek megállapítására dolgozta ki az apró részletek tüzetes vizsgálatán alapuló összehasonlító módszerét. Az 1874-től álnéven publikált cikkeiben azt a nézetét igyekezett esettanulmányok során keresztül bizonyítani, hogy a művész egyedi „kézjegye” nem a szembeötlő, s ezért könnyen utánozható képi összetevőkben ragadható meg a leginkább, hanem a jelentéktelennek tetsző, a többség figyelmét elkerülő olyan apró részletekben, mint egy fülcimpa, egy köröm, a kéz- vagy a lábujjak formája.

4 GINZBURG, Carlo: *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In: Umberto Eco és Thomas. A. Sebeok szerk.: *Il segno dei tre*. Holmes, Dupin, Peirce. Milano, Bompiani 2000, 95-137.

Benyovszky Krisztián

Arasse számot vet az *értelmezés történetiségének* tapasztalatával is, ami a művészek és egyes festmények korszakokként változó kritikai megítélésében ölt formát. A mindenkori jelen saját igényeinek és esztétikai preferenciáinak megfelelően válogat a múlt alkotásaiból. Példaként lehet utalni Botticelli-re, akit a maga korában (15. század) az ábrázolás férfiassága miatt tartottak nagyra, s mintegy „*négy évszázadnyi felejtés*” után, a preraffalettáknak és a szimbolistáknak köszönhetően látjuk csak őt a lágyság, az erotikus érzékiség és könnyedség festőjének (187.). Nem kell különösebben bizonygatni, hogy számtalan példát lehetne felhozni az előbbihez hasonló értelmezésbeli áthangolásokra az irodalom területéről is. Ez a tapasztalat aztán nagyban relativizálja a művészetek fejlődéselvű koncepciójának érvényesíthetőségét. Arasse szerint főként azért, mert a műalkotásokban már a születésük pillanatában is számos korszak keveredik: ötvöződnek bennük a megelőző és a rákövetkező periódusok jegyei. Éppen ezért, akárcsak az irodalomtörténetben, a művészettörténetben sincs „*semmi értelme annak az elképzelésnek, hogy egyenesen és tisztán halad előre az idő.*” (185.)

A festményekkel folytatott bensőséges dialógus, a megértésükre tett erőfeszítések ecsetelése kapcsán a könyv szerzője kitér az esztétikai tapasztalat verbalizálhatóságának problémájára is, ami egyrészt fordítási, másrészt művészetpszichológiai kérdéseket vet fel. Szerinte szavakkal sohasem érhetjük el az „*érzésnek a festményben rejlő minőségét*” (23.), azért, mert a festészet kívül esik a nyelv területén, a dolgok olyan módú kifejezését teszi lehetővé, amire csak ő maga képes: „*(...) a művészettörténész előad, szavakba foglal valamit a festményekről, amelyek ellenállnak mindenféle verbális diskurzusnak a szó kettős értelmében: egyrészt a festészet nem verbális művészet, másrészt a »jelentés« nem is lehet szavakba átfordítani.*” (260.) Hozzátehetjük, hogy az irodalomkritikus is érezhet hasonlót, annyiban más, mondhatjuk speciális az ő helyzete, hogy ugyanazzal a jelrendszerrel kénytelen dolgozni, amit a vizsgálata tárgyát képező irodalmi műalkotás szerzője is használt, a nyelvvel. S amennyiben maradunk a fordítás fogalmánál, megállapítható, hogy az irodalomértelmező – a művészettörténésszel szemben – belső fordítást végez. Szemiotikai fogalmakkal élve: azonos jeltípusba tartozó üzenetek közti átkódolást hajt végre. Végig ugyanazon jelrendszer keretein belül mozog tehát, eltérően az ekphrasis szerzőjétől, aki a vizuális jeleket nyelvi jelleké próbálja átalakítani. Ezért aztán a kritikus és az író nyelve közti kölcsönhatás („áteresztő keveredés”⁵) sokkal közvetlenebb formát ölthet, mint a képet leírni és „meg-eleveníteni” igyekvő értelmezői nyelv esetében. A képi hatás összetettségével szembeni szegénysége ellenére a nyelv azonban mégiscsak az egyedüli olyan közvetítő eszköz marad, amely segítségével a legtöbbet meg lehet világítani a festészet „titkaiból”. Meggyőző bizonyíték erre maga a *Festménytörténetek* is.

(*Emlékezni, meggyőzni*) Ugyancsak kép és szöveg egymásrautaltságára mutat rá Arasse a festmények bizonyos retorikai struktúráinak elemzésén keresztül. Nem a nyelvi analógiákra támaszkodó, gyakran szemiotikai mezbe bújta-

5 MILLER, J. Hillis: *A kritikus mint házigazda*. Fordította: Zsélyi Ferenc. Filozófiai Figyelő 1987/3-4, 104.

tott képelméleti elemzések gyakorlatát eleveníti fel (Barthes, Eco, Kibédi Varga), hanem már az antik szónoklattanokból ismert mnemotechnikai eljárásoknak a képi ábrázolásra gyakorolt hatására hívja fel a figyelmet. Arról van szó, hogy a szónok az előadandó szöveget, a könnyebb megjegyzés és a hatékonyabb tájékozódás végett, képekkel teleaggatott többszintes épületként képzelel el. Az előadás így nem más, mint az ismerős ház módszeres végigjárása: a rétor „*teljes egészében végighalad az épületen, egyre feljebb emelkedve az emeleteken, fokozatosan elhelyezi beszédének egymást követő érveit, úgy, hogy bárhol is van az épületben, vissza tudjon menni oda, ahova a képeket elhelyezte.*” (135.) Az emlékezésnek ez a fajta művészete a középkor végére „*elfogadott ábrázolási mód is lett, és főképp gondolkozási rendszerré vált. A világmindenséget az emlékezettechnika szerkezeteiben gondolták el.*” (138.) Ezért számos olyan festménnyel találkozhatni (pl. szárnyasoltárok) még a reneszánsz kor festőinél (Mantegna) is, amelyek az előbbi szerkesztési elveknek megfelelően komponáltak. Az emlékezés művészetét egy másfajta retorikai rendszer váltja fel a 15. században, mely már a néző ábrázolás révén történő meggyőzésén alapul.

Az emlékezés antik művészete a memória térbeli koncepcióján alapult, ezért logikusnak tűnik, hogy a – hagyományosan térbeli művészetnek tekintett – festészet kompozícióiban közvetlen módon köszön vissza. Ez viszont nem jelenti azt, hogy a vele szemben időbeliként kezelt irodalom szövegeinek nyelvi és szerkezeti felépítésében ne találánánk számottevő nyomát az ókori emlékezéstechnikák eljárásainak. Renate Lachmann egyenesen azt állítja, hogy az emlékezés és a költői képkalkotás egymással párhuzamos és egymást kölcsönösen tükröző és kommentáló folyamatok. Sőt: az emlékezet képkalkotó tevékenysége magához idomítja a költői fantáziát⁶. De a kapcsolat irodalom és mnemotechnika között nemcsak a nyelvi figurativitás síkján mutatható ki. Az irodalomra, (inter)textuális lét- és működésmódja okán, az emlékezés művészetének folytatásaként tekinthetünk. „A szöveg emlékezete az intertextualitása.”⁷ Az irodalom szószerint és átvitt értelemben is *teret ad* a kulturális emlékezet tartalmainak, lehetővé teszi azok rögzítését, tárolását, és tevékenyen hozzájárul további fenntartásukhoz és ápolásukhoz is: minden új írás-aktus mozgásba vagy játékba hozza a múlt, a hagyomány szövegeit, s így – megerősítő ismétlések és kreatív változtatások (újraírások) révén tartja fenn azok emlékezetét.

A retorika kapcsán érdemes még kitérni magának a könyv szerzőjének érvelési technikájára is. Csupán egy eljárását emelném ki, amit viszont nagyon jellegzetesnek gondolok rá nézve: Arasse magas fokon (értsd: kifinomultan és kulturáltan) műveli a dicsérve elmarasztalás ironikus módszerét. Úgy képes határozottan állást foglalni valaki véleményével szemben, hogy közben elismeri vitapartnere érdemeit is. Nem rejti véka alá, amit gondol, de nem tiszteltlen vagy lekezelő a másikkal. Hauser Arnold *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című munkájáról azt írja, hogy az „*csodálatos, lenyűgöző, kivételes intelligenciával és kultúrával megírt könyv, de gyakorlatilag az elejétől*

6 LACHMANN, Renate: *Mnemotechnika a simulakrum*. In: uő: *Memoria fantastika*. Praha, Hermann & synové 2002, 34.

7 LACHMANN, Renate: *Mnemotechnika a simulakrum...* 36.

a végéig tévedésen alapszik.” (183.) Gombrich szemléletmódja kapcsán megjegyzi: „*Nagyon csodálom Gombrichot, de a pozitívizmusnak megvannak a maga korlátai.*” (226.) Foucault híres Velázquez-elemzését nem győzi magasztalni, egyebek mellett „*az intelligens elemzés és az elegáns írásmód mintapéldája*”-ként aposztrofálja, végül azonban hozzáteszi: „*ugyanakkor történelmileg téves*” (192.). Az efféle irónia elkerülhetetlenül paradoxonnak ható megfogalmazásokba torkollik. Még mindig az előbbi filozófus számlájára írva jelenti ki Arrase, hogy „*téved, miközben igaza van. Elbűvölő, briliáns és érdekes mindez, de önkényessé és veszélyessé is válhat. Mindent be lehet bizonyítani, csak jól kell hozzá érvelni.*” (196.) Mielőtt még az idézetet csupán a retorikával szembeni (legalábbis Platón óta létező) előítélet megnyilvánulásként könyvelnénk el, érdemes egy kicsit elidőznünk a Foucault-kritikát tartalmazó fejezetnél, ami véleményem szerint a kötet legérdekesebb és leginspiratívabb, vitára sarkalló szövege. Ehhez viszont tisztázni kell a szerző egyik felettebb gyakran használt, éppen ezért – módszerét és művészi szemléletmódját tekintve is – kulcsfontosságú fogalmát.

(*Anakronizmusok*) Arasse előszeretettel használja a művészettörténész munkáját jellemezve az *anakronisztikus* jelzőt. A szónak nála nincs negatív konnotációja, hisz egy elkerülhetetlen jelenségről van szó, minél régebbi a szóbanforgó műalkotás, annál inkább: „*A művészettörténész tárgya – legyen bár festmény vagy szobor – mindig anakronisztikus. Ezen azt értem, hogy minden műtárgyban több korszak vegyül, és ez az anakronizmus meghatározása.*” (183.) Szerinte ez legalább háromféle szempontból igaz. Az anakronizmus egyrészt a mű, tehát a fizikai jelenlétével is ható festmény keletkezésének pillanata és a mindenkori befogadó jelene közti időbeli távolságból következik. Másrészt a festmény már keletkezése pillanatában is anakronisztikus, mivel korábbi korszakok, azaz regmúlt idők alkotásainak és ábrázolásmódjainak nyomai fedezhetők föl rajta. Az anakronizmus harmadik eredőjét pedig a keletkezése óta eltelt időszak fizikai nyomainak (patina, repedések, sérülések, vágások) és szellemi utótörténetének (mások képértelmezései) együttese alkotja. Fontos tehát, hogy a művészettörténész tudatosítsa a vizsgálata tárgyát meghatározó időbeli viszonyrendszer bonyolultságát, hogy aztán az ebből származó többlettudását megfelelő módon tudja hasznosítani az interpretációs munkában. S hogy mi a „megfelelő”, művészettudományi szempontból elfogadható út? Ennek megválaszolásához immár visszakanyarodhatunk szerzőnk Foucault-kritikájához.

Arasse művészettörténészként minden elismerése mellett sem tudja elfogadni a filozófus elemzésének „*demokratikus, múzeumi anakronizmusá*”-t (193.), azt, hogy Foucault úgy szemlélte *Az udvarhölgyeket*, „*mintha múzeumi kiállítási tárgy lenne*” (uo.), eltekintve annak eredeti kulturális környezetétől és műfajától. Szerinte csak a festmény létrejöttének társadalmi és kulturális körülményeit feltáró levéltári kutatások révén juthatunk olyan információk birtokába, amelyeknek köszönhetően aztán meg tudunk szabadulni Foucault „*csodálatos, de történelmileg téves magyarázatától*” (194.), s megérthetjük végre, „*valójában milyen is ez a festmény*” (uo.). Mindenekelőtt Foucault azon javaslatával száll vitába, mely szerint úgy kellene néznünk a festményt, mintha nem tudnánk, hogy mi látszik a hátsó falon függő tükörben. Arasse szerint ez a hozzáállás „*történelmileg képtelenség, mert a festmény királyi kérésre készült, a*

magándolgozószobája számára. Elképzelhetetlenek tartom, hogy Spanyolország királya úgy tett volna, mintha nem tudná, hogy ő tükröződik a háttérben.” (193.) A nemrégiben elvégzett röntgenvizsgálatok feltárták, teszi hozzá, hogy az eredeti festményen nem a festés közben ábrázolt művész volt látható, hanem egy fiú, aki kormánypalcát nyújt át az akkoriban még trónörökösnek számító királykisasszonynak. Ami azt bizonyítja, hogy az első kép „*egyértelműen dinasztikus festmény volt.*” (194.)

Arrase tehát az aktualizáló értelmezés önkényességével szemben a történeti háttérismeretek korrektív funkcióját állítja szembe. Bármennyire is hangsúlyozza a későbbi korok jogát az eltérő interpretációkhoz, szemmel láthatólag túlságosan az eredet bűvöltében marad: nem tud elszakadni a környezet és a pillanat tényezőitől. A mai értelmezések számára is a megrendelő tekintetét és a művész viszonyulását és szándékát tartja irányadónak. A festmények többértelműségét csak a művészettörténet által kordában tartott formában tudja elfogadni. A képzőművészeti tradíció feletti szabad rendelkezés joga szerinte csak a művészeket illeti meg, akik mindig is saját elgondolásaiknak és elvárásaiknak megfelelően viszonyultak a múlt alkotásaihoz: „*Azt tették velük, amit a maguk szempontjából jónak láttak.*” (197.) A kötet következő tanulmányában Arrase egyenesen úgy fogalmaz, hogy a művész rá jellemző, egyedi módon *kisajátítja* a megelőző korszakok festményeit. Azért, hogy aztán „*átalakítsa, megeméssze, és újat alkosson belőle*” (207.) Végsősoron ezt tette *A szavak és dolgok* szerzője is: saját korszakához, saját filozófiai előfeltevéseihez igazította a képi látvány üzenetét. Értelmezése tehát művészi-nek tekinthető, s csak mint ilyen akceptálható: „*Foucault lényegében művészként, bizonyos értelemben a filozófia művészeként reflektált.*” (197.)

Arrase érvelése (függetlenül attól, hogy el tudjuk-e fogadni vagy sem) elgondolkodtathat bennünket arról, hogy az irodalmi interpretációk szövegrepertoárján belül a Foucault-éhoz hasonló „kisajátító” elemzés jogot formálhat-e művészi, szépirói státuszra. Mondhatjuk-e azt, hogy a mű születését és alakulástörténetét megvilágító történelmi háttérismeretek és filológiai dokumentumok nélkül az értelmezés, tudományos szempontból, nem vehető komolyan és mint szabad átköltés vagy újrafogalmazás „átcsúszik” a szépirodalom területére? Egy ilyen értelmező szöveg szerzője egyenrangú partnere az alkotóművésznek, de az irodalomtörténésznek nem? A kérdések további kérdéseket implicálnak: Tekintheünk-e úgy egy „kisajátító” elemzésre, mint az adott szöveg vagy szövegcsoporthoz kreatív továbbírására? Ha igen, milyen műfajú és stílusú kommentárokra kell itt gondolnunk elsősorban? A személyes hangú, a nyelvi kreativitásnak és az asszociatív szerkesztésmódnak nagyobb teret engedő esszé? Vagy ez alapvetően nem stilisztikai, hanem szemlélet- és módszerbeli kérdés? Annak a kérdésnek, hogy az elemző, nyilván személyes meggyőződéséből és tudományos neveltetéséből eredően, mennyire tud (képes vagy mer) radikálisan jelenidejű – Arrase fogalmaival élve radikálisan *anakronisztikus*, hermeneutikai fogalmak szerint pedig radikálisan *applikatív* lenni? Mennyire meri eloldani az értelmezett művet a keletkezéstörténet béklyóiból és kitenni magát a szöveggel folytatott *játékos megmérettetésnek*?

Az előbbi gondolatmenet magába foglalja a művészi és a kritikai vagy történészi tevékenység sajátos viszonyának, valamint státuszbeli különbségének kérdését is. Arrase ezzel kapcsolatban kifejtett nézetei még világossabbá teszik a „*paradox tiszteletadás*”-ként aposztrofált Foucault-kritika előfeltevérends-

szerének gondolati háttérét. Szerzőnk számára egyrészt evidencia, hogy a művészettörténész mindig „másodikként érkezik”, munkája a művészhöz képest másodlagos. Míg a festők a „*semmiből alkotnak valamit*”, írja, addig a művészetkritikus mindig „*valamiből kiindulva alkot valami más*” (268.). Az utólagosság és a függőség pozíciójából adódik, hogy a művészettörténész nem vállal olyan kockázatot, mint az alkotó. Csak számbaveszi, azaz elméleti kategóriák és korszakfogalmak, valamint társadalmi, politikai és életrajzi háttérismeretek bevonásával leírja és rendszerezi a művek sorozatában már testet öltött folyamatokat. Egy múltbeli történetet mesél újra, ami már lejajlott, ami már megíródott; maguk a festők hozták létre. Arrase szerint ugyanis a „*művészek hozzák létre a művészettörténetet, annak keretein kívül.*” (201.)

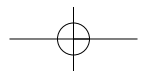
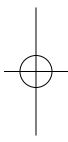
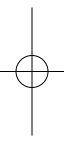
Átfogalmazható-e úgy az előbbi mondat, hogy az irodalmat az írók hozzák létre az irodalomtörténet keretein kívül? Merész és elgondolkodtató felvetés, némi szkepszissel olvasnám azonban ezt a kijelentést valamely irodalomtudományi szakcikkekben. Főként azért, mert az utóbbi két évtizedben számos olyan tanulmány látott napvilágot, amely egyrészt épp hogy az irodalom létmódjának *diskurzusfüggő mivoltára*, másrészt az irodalomtudósoknak a tárgyukhoz való *alkotó viszonyulására* irányította rá a figyelmet. Sokkal inkább indokolt volna tehát úgy fogalmazni, hogy az irodalomtörténetet az irodalomtörténészek hozzák létre, a diszciplína keretein belül. Ez egy nyelvileg, retorikailag és ideológiailag meghatározott konstruktív tevékenység, ami eleve feltételezi a többszemponúságot és a variabilitást: ugyanazon irodalomról – a szereplőket, műveket, értékítéleteket, narratív és argumentatív kereteket tekintve – különböző történetek mesélhetők el. Az irodalomtudományi szöveg nyelvi megszerkesztettsége és diszkurzív létmódja között sajátos feszültség van: egyrészt közelít a művészi szövegekhez, amennyiben szerzője alkalmazhatja azokat a „művészi” fogásokat, amelyekkel az írók is élnek, ugyanakkor rövid időn belül eltávolodik tőlük, és a többi kommentár, tehát az értelmezés (jelentéshozzárendelés) szándékával készült többi szöveg összefüggésrendszerében találja meg a maga helyét, s kezdi el élni az irodalmi művektől szinte teljesen független életét. Jürgen Fohrmann szerint a „kommentárok nem az irodalmi szövegek *mögött*, hanem azok *előtt* vannak; ebben az esetben nincs egy már egyértelműen adott költői tárgyterület, amelyet utólag felosztani, magyarázni, közvetíteni kellene, hanem a kommentálás munkájában jön létre a feldolgozandó tárgy. Nem az irodalmi szövegek szervezik az új kommentár létrejöttét, hanem a tudomány rendszerének más kommentárjai, azaz egy egyre sajátosabb folyamat változó mátrixa.”⁸

Nehezen volna elfogadható továbbá az a kijelentés is, hogy az író, a kritikkussal szemben, a *semmiből alkot valamit*. Ennek ellentmond az irodalmi szövegekben fellelhető rejtett vagy nyílt intertextusok és a különböző esztétikai céllal készült újraírások nagy száma és azok tartós történeti jelenléte. (Nem tudom megítélni, mennyire gyakori jelenség a képi idézés vagy utalás illetve egy másik művész alkotásának újrafestése a művészettörténetben, de épp Arrase Manet *Olympiáját* és Tiziano *Urbinoi Vénuszát* összevető remek elemzése mutatja, hogy nem precedens nélkül való.) Ez persze nem csökkenti a

8 FOHRMANN, Jürgen: *A kommentár mint a tudomány diszkurzív egysége*. Fordította: Labádi Gergely. Helikon 2008/1, 19-20.

költő vagy a regényíró munkájának rangját, csupán nyilvánvalóvá teszi a megelőző szövegekkel folytatott sokrétű párbeszéd elkerülhetetlenségét.

(*Gondolkodó festmények*) Arrase gyakran hivatkozik Hubert Damisch azon állítására, mely szerint egy festmény nemcsak ábrázol, hanem gondolkodik is (51.). Szerzőnk apró lépések elve szerint haladó, gyakran meglepő fordulatokat hozó elemzéseinek köszönhető, hogy a *gondolkodó festmények* szókapcsolat nem marad meg pusztán dekoratív metaforának, hanem konkrét tartalommal telik meg. Jelenti egyrészt a festő gondolkodási folyamatainak képi kivételését, ami a kompozícióban vagy konkrét tárgyi részletekben nyilvánul meg. Arrase szerint a festészet a nem verbális gondolkodás egyik formája. Másrészt magának a képnek az önálló, sugalmazó erejét, ami olykor a festő elgondolásainak ellenében hat („Az *udvarhölgyek* című festmény teljesen önállóan gondolkodik, és ezt attól függetlenül teszi, hogy mit akart létrehozni Velázquez.”^{194.}) Harmadrészt pedig, a befogadó oldaláról nézve, a vizuális műalkotások nemegyszer hosszas töprengésre készítő képességét. Ez utóbbi a képi ábrázoláson keresztül kifejezésre jutó szimbolikus, rejtett üzenetekkel hozható összefüggésbe, az ezek megfejtésére felhívó részletek és művészi eljárások felismerését feltételezi, ami aztán megnyitja az utat a személyes reflexió előtt. A képek nemcsak reprezentálnak valamit és ezen keresztül érzelmeket (pl. csodálatot vagy melankóliát) váltanak ki belőlünk, hanem intellektusunkra is hatnak, mivel gondolkodási folyamatokat indítanak be. De nemcsak a festmények, hanem a róluk szóló szövegek is, melyek inspiratív, „gondolkodtató” ereje, ahogy a jelen példa is mutatja, túllépheti a művészettörténet kereteit.



Jacqueline Sudaka-Bénazéraf

Vizuális és olvasható jel az író kézírásában és az artista rajzában

A latin *pagina* (oldal) szó eredetének vizsgálata az emeletes szőlőlugast idézi fel. A falu (*pagus*) jelentése sem esik messze ettől, hiszen a barázdák szegélyére utal. A latin *pangere* [megszerkeszt, költ, megénekel] ige eredetileg a leszúrás, egyengetés, határkijelölés aktusát jelentette. Egy oldal is e hármasszerveződést mutatja: mértanilag, az ismétlődés és a határai által szabályozott. A káosz ellentéte, az értelem kivirágoztatására rendeltetett kert vagy mező, amely a szabályos barázdák által kirajzolt szántóföldhöz hasonlóan teret biztosít a termelésnek, a művelésnek/műveltségnek [culture]. Ugyanígy Kínában is a megművelt földnek feleltetik meg az oldalt.

Az oldal mint a kultúra helye, a művelt földhöz hasonlóan, olyan külön tér, amelynek határai egy hiányt kerítenek körül, hogy láthatóvá tegyenek egy lehetséges megmutatkozást. Ebből adódik egy másik párhuzam, a templommal (*temenos*), amely az emberkéz és az eke által kijelölt és körülhatárolt, a világtól elváló hely, ahol összeér a látható és a láthatatlan, annak a belső felülete, amit a kettős (földrajzi és szellemi) értelem vonzásában a jelek hirtelen rendszerré tesznek és így írássá változik. Kínában is a világ kicsinyített másának tekintik a lapot.¹

Amíg a nyomtatott könyvoldal kötött utat követ, egyenes vonalban, mértani módon, tökéletesen illeszkedve egy derékszögű négyszöghöz, felülről lefelé és balról jobbra haladva, addig a kéziratlapon az írásnak a kézre valló vonalán túl is számos látható jelet nyújt a tekintetnek: az írás csatamezején papírra vetett törléseket, felismerhetetlen irkafirkákat, formátlan, oktalan vagy éppen jelentőségteljes jeleket, amelyeket nem tudunk értelmezni az írás végcélja szempontjából. A kézírás olyan szöveggel szolgál a szemnek, amelynek kis, összeillő vonásai és nyomai magánjellegűek, a kézirat vegykonyhájára jellemzőek. Az író lapját gyakran behálózó vizuális jel, amely – sem az értelem, sem a képzelet számára – nem azonosítható jeleket alkot, lehet rajz vagy vázlat, krocki, skicc.

Franz Kafka *Naplójának* egyik lapja megalkotásának apóriáját ábrázolja, egy olyan rajzzal térítve el a gondolatot, amely a lapon elfoglalt helye révén tiltakozik a szöveget körülhatároló térbeli korlátok ellen, az egész lap és maga a társadalmi rend ellen. Az *Akrobaták* rajza egy olyan vizuális teret nyit meg a lapon, amely túlhaladja és áthágja az írás linearitását. Az egyensúlyozó akrobata meghajolni látszik az írás vonala alatt, amely így mennyezetet, korlátot alkot, eközben az alak repülést idéző gesztusai a szöveg sorain túllépő szabadságvágyat fejeznek ki. A jobb oldalt az elnagyolt vonásokkal, arcukra korlátozva ábrázolt nézők foglalják el, vég nélküli ismétlődéseként az arcok formátlan-ságával jelzett butaságnak, és egy újabb, függőleges határvonalat képezve a

1 *L' aventure des écritures: La page*. Paris, BNF, 1999.

Jacqueline Sudaka-Bénazéraf

művész kibontakozásával szemben. Az író itt a kimondott szóról a láttatásra vált hirtelen, a szemet és a gondolkodást egyszerre célozva meg, de anélkül, hogy ábrázolni vagy illusztrálni akarná a képpel a leírtakat. A mondandó más-ként fejeződik ki itt, mint a szövegben. A rajz nem az írás tárgyát illusztrálja. „Mást” jelent.

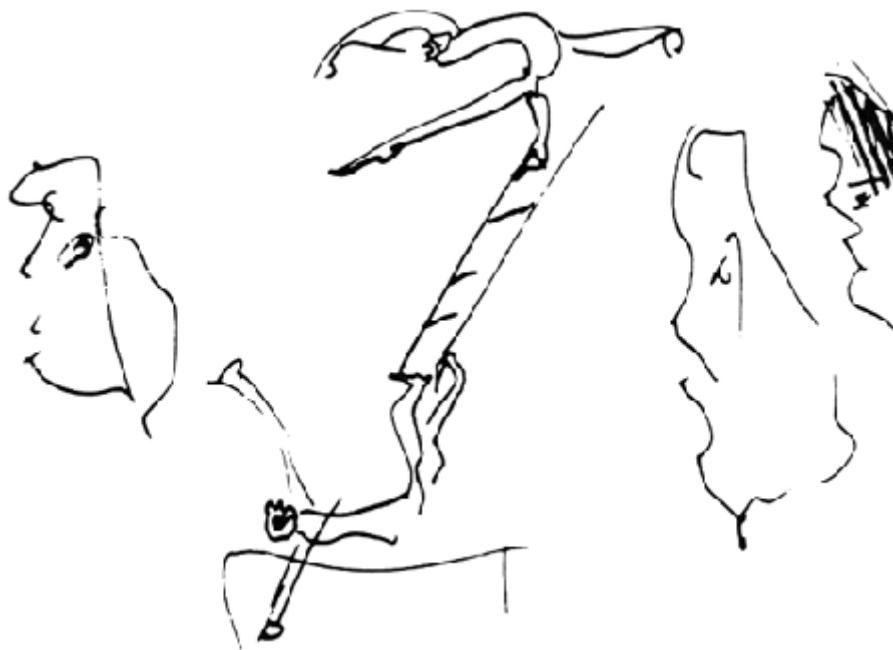
Aber jeden Tag soll mindestens ein Zeile
gegen mich gerichtet werden wie man die
Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet. Und
Wenn ich dem einmal mit einem Satz ergehen
würde hergehoft von einem Satz so wie ich
z. B. letzte Winterschnee gewesen bin und wo
ich so weit war dass ich mich nur noch grade
lassen konnte und wo ich, wie üblich auf
der letzten Stufe meiner Leiter stehen, die
aber ruhig auf dem Boden stand und an
der Wand über was für ein Boden, was für
eine Wand! Und doch fiel jene Leiter nicht,
so drückte sie mein Faiss an den Boden,
so hoben sie meine Faiss an die Wand.



Az író keze az ihletet kereső művész metaforáját, az artistát rajzolva menekült,² elhagyva a folyóírás horizontalitását, a betű és az írás börtönét, hogy a lap üres részét telerajzolva elérje a szabadság terét. Irányt vált, bevezet egy ellentétes, függőleges mozgást. Az ellentétes, vízszintes mozgás teremti meg az írás és a rajz egységét. Írás közben a kéz balról jobbra halad, a

2 Jean Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Critique 1969. december

rajz készítése közben jobbról balra. Tehát az írás és a rajz ellentétes mozgásoknak rendelődnek alá: a horizontalitásnak illetve a vertikálitásnak, a linearitásnak illetve a szóródásnak, a jobbra illetve a balra tartó mozgásnak. A rajzon a tintamennyiségnek és a tollvonásoknak az írást is jellemző ingadozó volta ellenére a betűket jellemző merevség eltűnik, felerősödik az, ami a betűket „indulattelivé”, „kifejezővé tette”. A kézirát W-jének plasztikus szépsége előkészíti az akrobata túlzottan megnyújtott felsőtestét és kikerekített karjait. Az F formája a „létrát” előlegezi. Az arcok vonásai úgyszólván leképezik a hirtelen jelentést hordozóan „elfolyó”, a gyorsírási jelekre emlékeztető azon betűk feltűnő jellegét, amelyek megszakítják az írás folyamatosságát (ahogyan az megfigyelhető az oxfordi Bodleian Libraryben található Kafka-kéziratokban). Mozgásiránya, átlói és árnyalatai által a rajz az írott lap ritmusát ismétli.



A rajz terének felosztása egy szélesebb jelentésmező elérésére irányul, a szöveg racionalitásának felbomlasztásával, megszabadulva a narrativitástól és az otthonosságtól. A szöveg és a rajz közötti vékony kötelék érdekes módon idézi meg azt a hatást, amit a kínai írás ideografikus jellege gyakorol az ugyan ezen oldalon található rajzra.

„Kontrasztok, ismétlődések jelzik e két térértelmezést. Ugyanez figyelhető meg Csu Vej *Sziklakert banánfával* című művében. A festő és költő Csu Vej a szikla és a költemény függőlegességének kettősségére játszik rá. Ugyanígy stílusbeli hasonlóságok fedezhetők fel bizonyos alakoknak és a banánleveleknek a vonalvezetése között.”³

3 Anne-Marie Christin: *Écriture*. Encyclopedia Universalis VIII., 1993.



Ez esetben a rajz akár egy egyszerre freudi és karkai hieroglifaírás szerepét is játszhatná, amely a tudattalan *más színterét* reprezentálja. Az olyan kéziratok, mint például Karkáé, az írás folyamatosságát megtörő jelburjánzás irányába terelik a szavakat. Ugyanezeket a kérdéseket veti fel Prousté, amely szintén rajzokat és különböző firkákat tartalmaz.⁴ Az egyik helyen a szöveget megszakítja a rajz, azután folytatódik, a másik rajz befedi a teleírt lapot, de a szöveget el lehet olvasni rajta keresztül (6., 14., 74. p.), egy másik rajz háttal van a szövegnek, így vagy a színéről olvassuk a lapot és megértjük a szöveget, vagy a visszájáról, hogy lássuk a rajzot, és van, amelyik rajz formátlan (76. p.). A különböző írka-firkák, eltérő formátumú és formájú írások az ábrázolhatóság háttérát fessegetik a lapon.

Már e két példa vizsgálata is felvet néhány kérdést. A teljességgel magánjellegű, az olvashatóság minden kötelmétől mentes kéziratlapon átadja magát az önkényes, rögtönzött, minden látható céltól mentes jel vad rendszertelenségének, megszabadulva a nyomtatott szöveg tördelési képétől, amelynél a szinte katonás („acies”, [latinul csatasor]) linearitás stratégiai arculatot ölt. A fehérítő üresség mozgósító erővel kapcsolja össze az írás aktusa számára hozzáférhetetlen rejtett mélység láthatatlanságát és a láthatóságot.

4 Philippe Sollers – Alain Nave: *L'oeil de Proust, dessins d'écrivain*. Paris, Stock, 1999.

Ahogy az orvos számára az egész testet körülvevő bőr bizonyos tünetek alapján azt a látszatot keltheti, hogy csupán mélység nélküli felszín, miközben az egész test titkai felfedésének az eszköze valójában, akképpen az oldal is olyan áttetsző hordozó, amely a rajta lévő jelek révén azt a különös munkát leplezi le, amely az író az írás idején és azon túl hajtja.

Jobban fel kellene fedoznünk az értékét e jeleknek, amelyek sokféle lehetnek, a teljesen formátlantól a rajzig, feltárni az írói gyakorlatban betöltött szerepüket. Van-e részük az elbeszélés keletkezésében, megszüntetik-e „az üres lap” nyomasztó hatását avval, hogy a tollat tartó kéznek lehetővé teszik a képzelet szakadatlan mozgásának követését, nyújtják-e az alkotó tudatlanja számára azt a szükséges szelepet, ahonnan az ihlet rendszerébe beáramolhat a kellő játékoság?

Ráadásul a lap felszínén a különféle jelek együttesének nem lehet célja az írható és olvasható közötti azon elveszett egység helyreállítása, amelyet az ideogramma és a hieroglifa őriz. Ezt a kérdést veti fel Mallarmé az írói alany gyakorlatával kapcsolatban a *Kockadobás*ban, arra készítve, hogy a lapot mint látható elemekből álló tárgyat a látvány egyidejűségének és a beszéd egymásutánosságának kölcsönhatásaként, a lapnak a vizuális egységhez kötött egységeként, a fekete és a fehér eloszlási hatékonyságaként fogjuk fel.

Írás közben, átadva magát a racionális gondolkodásnak, az író a figuratív és nonfiguratív jelek által ennek a láthatóságnak nyit utat, felvetve a kérdést, hogy a lap mint hordozó-felszín felfogható-e az egyiptomi tekercecsekhez és a kínai ideogrammákhoz hasonlóan összetartozó és koherens egységként, amelyen az üresség teszi lehetővé a jelek felbukkanását és az összes jel kölcsönhatását és amely, nemcsak értelmet és jelentést ad az oldálnak, hanem az írónak is teremtő mintával szolgál, köldökszínórral az ihlethez egy olyan folyamatos, vég nélküli megújulásban, amely segít megszabadulni az „üres lap” nyomasztó hatásától.

Ha mellékes is, mégsem tekinthető az író rajza egyfajta másodlagos jelentőségű írásnak. Ellenkezőleg: az írás résztvevője. A szöveget és a kéz egyenes vonalát megszakítva kérdőre vonja az oldalt, felfüggeszti a diszkurzív gondolkodást, egy csapásra fejezi ki az indulatokat, az érzelmeket. A szöveghez képest a rajz az oldalon ahhoz hasonló viszonyt teremt, mint amilyen a festmény és a hordozójára írott kínai kalligráfia között van: kölcsönösen kiegészítik egymást, egyként mozgósítva a művész ihletét, érzelmeit és gondolkodását.

Az elmúlt években a kéziratokról és az írók (Malraux, Valéry, Proust és mások) rajzairól megjelent publikációkról sajnos elmondható, hogy szellemükben inkább a *katalogizálásra*, mint a rajzok és az *íráshoz való viszonyuk szemiotikai* tanulmányozására irányulnak. Az írói rajz kihívást intéz a betűíráshoz, amely a mondandót a képről és önnön látványáról lemondva fejezi ki. A rajz alapja annak a látványnak és térnek az öröme, amelyeknek a részei a hordozó és a nyomok.

A hieroglifa és az ideogramma gondolatához való visszatérés kapcsán talán érdemes lenne megvizsgálni az olyan huszadik századi francia (Matisse) és német (Klee) művészek és elődeik (da Vinci, Poussain, Lorrain, de Cozens) rajzaikat, akik anélkül, hogy kerülték volna a rajzolást, nem kevésbé alkalmazták a „formátlant”, képzeletbeli jeleket, amelyekben az absztrakcióra mindig hajlamos szem „motívumokat” vél felfedezni, noha azok a művész keze alól azonosíthatatlan jelekként, krikszkrakszokként, firkákként kerültek ki, amelyek célja nem a

Jacqueline Sudaka-Bénazéraf

való felismertetése, hanem annak „láttatása”. Nem az absztrakt tekintetnek kell ezeket felismernie, ehelyett a szem számára anyagi nyomokként, a festő látásának, kezének, legbensőbb érzelmeinek, álmodó képességének, ceruzájának vagy tollának, a papírnak és ürességének tevékeny és hatékony találkozásaként kell megjelenniük. Annál is inkább megilleti őket helyük a lap üres részén, mivel strukturálják e teret, ritmust visznek bele, elosztják a fényt.

„Az emberek többsége – írja Paul Valéry – sokkal gyakrabban lát az eszével, mint a szemével. Színfoltok helyett fogalmakkal találkoznak. Egy üvegcsilloggal áttört fehér kocka a magasban számukra azonnal egy ház lesz: a Ház. Összetett eszme, elvont minőségekből... Inkább szótárunk, mint retinájuk alapján áll észlelésük, a tárgyakat oly rosszul közelítik meg, a látásuknak öröme és kínját oly bizonytalanul ismerik, hogy kitalálták maguknak a szép tájakat. A többi pedig figyelmen kívül hagyják.”

Pédául Matisse *Háttal álló női aktja*⁵: függönyre rajzolt kalligrafikus jelek, amelyek a betűknek szánt lap formájában azt a felületet képezik, amelyről elszakad a hátulnézetben ábrázolt női test. A csípő, a jobb fenék és a bal kéz anatómiai torzításai legalább annyira csökkentik a természetességet, mint a néhány vonalból felépített test (két összetartó vonal elég a nyakhoz és a hajhoz, amelynek vonala egységbe olvad a függöny alfabetikus jeleivel és a kalligrafikus írásjelekkel).

Matisse így fogalmaz:

30

„Nem mondanám, hogy az ablakon át nézve egy fát, azt másolom. Nem nehéz lerajzolni egy fát, amit látok... Miután azonosultam vele, teremtenem kell egy fához hasonlító tárgyat. A fa jelét. És nem a más művészeknél létezett fa jelét... például azoknál a festőknél, akik azt tanították, hogy a lombozatot 33-asok rajzolásával kell elkészíteni. Mások is kitalálták saját jelüket. Egyszerűen szólva, ők a valóságban kétezer levelet ötvennel ábrázoltak, ám ahogyan a levél jelét megsokszorozták, az megsokszorozta a néző számára is a leveleket, aki így aztán kétezret lát belőlük... Olyan jeleket kell találnom, amelyek invencióim jellegéhez kapcsolódnak. Ezek így új, kifejező jelek lesznek, amelyek a közös nyelv részévé válnak, ha az, amit általuk mondok, másoknak is fontos. A művész jelentősége azon mérhető, hogy mennyi új jellel gazdagította művészetének kifejezőképességét.”⁶

Ez a vázlatos tanulmány kénytelen volt a vizsgálódást a művek egy kis csoportjára korlátozni és ezeket ideiglenesen javasolt szempontok szerint elemezni, az elméleti következtetések levonásának a Paris VII egyetemen működő *Centre d'Étude de l'écriture* (Íráskutató Központ) kutatási iránya szabta meg a kereteit. Remélem, kialakul egy érdeklődő csapat, amely megszervez majd egy kiállítást a kéziratlapról és a művészrajzokról. „Lényegileg az írás és a rajzolás megegyezik” – írta Paul Klee. Kutatásunknak ez lehet a kiindulópontja.

Bene Adrián fordítása

5 *Le Maroc de Matisse*. Paris, Gallimard, 1999, 96.

6 Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, 1972, coll. Savoir, 171.

Márfai Molnár László

A történelem fikcionalitása avagy a tudás alakzatainak paradoxonjai

Bevezetés: a kétségbevétel eljárásai

Már önmagában paradoxon, ha a módszert abszolutizáló modern gondolkodásról kívülről szólni próbál hang önnön módszeréről kívánna beszélni. Ha mégis megteszi, olyan kortársakat idézhet, mint Antoine Compagnon: „Az egyetlen következetes elmélet az, amely elfogadja önmaga megkérdőjelezését, saját beszédének vitathatóságát.”¹ Mindezzel Compagnon visszautal Barthes-ra és rajta túl Vicóra, aminek nyomán a szellemi tevékenységet *doxa* és *paradoxon* küzdelmének, az értelem mozgását pedig egyfajta spirális folyamatnak tekinthetjük.

A középkor szellemisségében az *ars*, többes számban *artes* szó egyaránt jelentett tudományt és művészetet. Ez a kettős értelem a modern tudományosság eszméihez szokott ember számára különösnek hat, esetleg elkényvel a korabeli szókinccs szűkösségének, pontatlanságának. Pedig úgy vélem, nem erről van szó, hanem a középkori latinság beszélői nagyon is tisztában voltak azzal, hogy a tudomány egyfajta sajátos alkotásmód, művészi és életgyakorlat egyben. Ennek rendszerezett formája az *Artes liberales*, amely egyaránt jelent hét szabad tudományt és hét szabad művészetet. Ezen belül harmonikusan kapcsolódtak össze a *trivium* és a *quadrivium*, a nyelvtan, szónoklás és dialektika, illetve a számtan, zene, csillagászat, mértan alakzatai. A modern tudat számára így már az is paradoxnak tűnhet, hogy a *poéticitás* jó ideig nem hiba, hanem erény volt a tanult ember számára.

Ugy tűnik, ebben a vonatkozásban is megtettünk egy kört, vagy odébb jutottunk egy spirálvonal mentén. Ami erény volt, jó ideig hibának számított, és most újra erénnyé kezd válni az alakzatokban beszélés, miközben nem függetleníthetjük magunkat a modernségtudat következményeitől sem. Ahogy Johannes Anderegg fogalmaz vonatkozó tanulmányában: „A nyelv poéticitása – ahogy azt itt szemügyre vesszük – nem implikálja a nyelven kívüli valóságtól való függetlenséget, és ha a poétikus nyelvhasználat olyan tapasztalást tesz lehetővé, amelyet esztétikainak nevezhetünk, akkor ez a tapasztalás nem a nyelvhasználat referencializálhatóságának felfüggesztésén alapszik.”² Tehát a tudományos beszéd sem más, mint a fikció egy sajátos formája, amelynek egyes szerzők és olvasók referencialitást tulajdonítanak. A másik oldalról, Anderegg nyomán világossá válik, a referencialitással rendelkező szövegek

1 Antoine Compagnon: *Az elmélet démona* (ford. Jeney Éva), Kalligram, Pozsony, 2006, 300.

2 Johannes Anderegg: Fikcionalitás és esztétikum, in: *Narratívák 2.* (szerk. Thomka Beáta) Kijarat, Budapest, 1998, 53.

területéről sem zárható ki a poétikus nyelvhasználat. Vagyis fikcionalitás és poétikus beszéd nem feltétlenül tartozik össze abban az értelemben, hogy csak a szűkebb értelemben vett fikció, tehát a referencialitás előbb említett felüggesztése lehetne poétikus, ennél fogva esztétikai minőségek, vagy inkább tapasztalatok hordozója. Továbbgondolva mindezt, a tudományosnak nevezett szövegek esetén is feltételezhetjük a poéticitás meglétét, és ennek nyomán a poétikai elemzés ezekre való kiterjesztését.

A retorika mint episztemológia

A huszadik század elejétől számítható „linguistic turn” az eredeti, nyelvelméleti, ismeretelméleti, szemiotikai területről az évtizedek során fokozatosan áttért a humán tudományok egyre szélesebb körére, és a huszadik század utolsó harmadában elérte a történettudomány és kulturális antropológia sokáig kételymentesen szemlélt nyelvvezetét, nyelvhasználatát, annak alkalmazásának és létrehozásának – mint kiderült – korántsem oly magától értetődő módzatait is. A múlt és a jelen társadalmi eseményeinek, ezek értelmének rögzítésére, feltárására hivatott diszciplínák nyelvi intranszparenciájának felismerése végleg eloszlatta azt a kora újkori naiv tévhitet, hogy a történelemtől szóló beszéden keresztül maga a szóba hozott valóság jelenik meg. Kiderült, hogy a történettudomány és az antropológia nem csupán rá van utalva a nyelvre, hanem a nyelvhasználat bizonyos módjai jellemzik és meg is határozzák őket. Rajtuk keresztül nem a tények, a valóság, hanem az erről szőtt elbeszélés egy módja lép működésbe. Az említett társadalomtudományok narratív jellegének felismerése azonban további kérdéseket ébreszt az elismerés tényén túl. A továbbiakban e szerteágazó problémakörnek csupán egyetlen – bár azonnal többfelé irányuló – vonatkozását szeretném megvizsgálni, tekintettel a vonatkozó kérdéscsoportnak már alapfogalmainál is vitát gerjesztő, többszörösen egymásba ágyazott gondolati kihívásaira, melynek tárgyalása jóval átfogóbb keretet igényelne.

A történelem narratív jellegének elismerése két kérdést vet fel: az egyik arra vonatkozik, hogy az ilyenformán felfogott történelem és az események, tények, történetek világa milyen viszonylatban áll egymással? A másik kérdés pedig az elbeszélésként kezelt történelem és a hagyományosan így értett irodalmi epika viszonyát érinti, azaz: van-e megfogható különbség az egyformán elbeszélő történelem és irodalom között, a közös elbeszélő jelleg révén eltűnik-e a különbség a korábbi nézet szerint igazságról, tényekről szóló történelem és a fiktívről beszélő irodalom között?

A két kérdés természetesen összefügg egymással, hiszen a történelem és a „valóság” jellegének vizsgálata narratív szempontból kihatással van a másik kérdésre adható válaszra is. Alapvetően kétféle nézet látszik kikristályosodni a narratív jellegűként elismert történeti beszéd és tárgyának viszonylatában. Az egyik nézetcsoporthoz szerint csak a történeti elbeszélés narratív, az életvilág nem rendelkezik ezzel a vonással, vagyis eszerint diszkontinuitás áll fenn köztük között, nincs folytonosság narratív szempontból a tudományos szöveg és az élet között. A másik álláspont azt vallja, hogy a társadalomtudományi elbeszélés és az élet is egyformán narratív szerkezetű, nincsenek „nyers” élettények, az élet már eleve megformált, azaz kontinuitás, folytonosság/azonosság van a tudományos szöveg és az élet között.

Az első nézet alapján a történelem szövegei az irodalomhoz közelítenek (a történelmet maga a történész „költi”, konstruálja), így további, megoldásra váró kérdésként merül fel, hogy ezek után mi alapján lehet megkülönböztetni a történelmi és az irodalmi szövegeket? A második nézet nyomán felvetődő probléma: ha az élet általában és egészében narratív természetű, mi alapján lehet elkülöníteni a történelmi, antropológiai stb. elbeszéléseket a mindennapi életétől?

Az elsőként említett felfogásmód képviselői többek között a történettudományban Hayden White, az antropológiában Paul Atkinson. Ez utóbbi szerző szerint a narratívák által létrehozott „rend és az értékelő konnotációk nem a világban találhatóak, nem annak valami belső, lényegi vonásából következnek. A történetmondás, az írás és az olvasás konvencióin keresztül alkotjuk meg azokat.”³ White úgy véli, „a történelmi események, ha egy történet lehetséges elemeiként fogjuk fel őket, értéksemlegesek.”⁴ A szerző szerint az így felfogott történelmi eseménysor számos „különböző módon cselekményesíthető, hogy különböző értelmezéseket adhassunk nekik, és különböző jelentéssel ruházhassuk fel őket.”⁵ White felfogása alapján különböző típusú cselekményszerkezetek állnak rendelkezésre, amelyekkel a tényeket kódolni lehet. Az események ilyen konfigurációs típusainak egy része a történész számára megadja azt a lehetőséget, hogy a rendelkezésére álló elemeket értelmes történetté szervezze. A szerző a történészi alkotásmódot az irodalmi felé közelíti, és az elbeszélés poétikai kategóriái szerint értelmezi, elsősorban Northrop Frye-nak az irodalmi formákat, műfajokat, hangnemeket, történetmódokat az archetípusok alapján strukturáló elméletére támaszkodva, melyet a kanadai irodalomtudós *A kritika anatómiája* (1957) című tanulmánykötetében összegzett.

White szerint a folyamat nem önkényes, mert az események adott csoportját vizsgálva a történész érzékelni kezdi, hogy azok milyen *lehetséges* történetformát ölthetnek. A frye-i értelemben vett archetipikus struktúrák száma pedig korlátozott. E koncepció szerint ez a fajta narrativizálás az alapja mind a történész, mind az olvasó részéről az események megértésének. „Az események ismertté válnak, de nem a részletek, hanem a funkció szempontjából: egy ismert konfiguráció elemeivé alakulnak. Az teszi őket érthetővé, hogy annak a cselekményszerkezetnek a kategóriáiba foglalják őket, ahol egy meghatározott típusú történetként vannak kódolva.”⁶ White-nál a történész általi cselekményesítés az olvasónak szóló jelentésadás gesztusát képezi, amelyet ő párhuzamba állít a személyes élettörténet kiképződésével, illetve annak zavarával és ezek elhárításának módjával, melynek lényege, hogy a lelki beteg az orvos segítségével új jelentést ad egy újraszótt narratíva mentén az eseményeknek, így válik lehetővé, hogy megváltozzon fontosságuk az életégesz szempontjából.

3 Paul Atkinson: A narratíva és a társadalmi cselekvés reprezentációja, in: *Narratívák 3.* (szerk: N. Kovács Tímea), Kijárat, Budapest, 1999, 122.

4 Hayden White: A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás, in uő: *A történelem terhe*, Osiris, Budapest, 1997, 74.

5 i.m. 75.

6 i.m. 78.

Ebben a koncepcióban a történelmi narratívák nemcsak események és folyamatok modelljei, hanem metaforikus természetűek, amely révén „a történelmi narratíva *szimbólumok komplex rendszere*, amely irányt mutat nekünk, hogy megtaláljuk az események szerkezetének az irodalmi hagyományban rejlő *ikonját*.⁷ White itt az ikon kifejezést Ch. S. Peirce nyelvfilozófiájának megfelelő jelentésben használja, és úgy véli, az ikon révén válasz kapható arra, minek a reprezentációi a történelmi reprezentációk. A narratíva eszerint úgy írja le a történelmi eseményeket, hogy „együttal közli az olvasóval, *mit tekintsen az események ikonjának*, aminek alapján »ismertté« teheti azokat.⁸ Azonban White nem csupán Peirce fogalmainak alkalmazási kísérletével próbál szemiotikai elemeket beépíteni koncepciójába, hanem akkor is, amikor az eseményváz-komponensek szintaktikailag strukturált sorozatait elemzi, megállapítva, hogy két lehetséges végpont adódik cselekményszerkezetek létrehozásakor. Az egyik esetben a *kezdeti* eseményt ruházza fel a meghatározó tényező státusával, az így strukturalizált cselekménysor a *determinisztikus* alkotás (pl. Rousseau: *Második Értekezés*, Marx: *Kommunista kiáltvány*, Freud: *Totem és tabu*). A másik esetben a sorozat *utolsó* elemét éri ez a megtiszteltetés – ez esetben *eszkatologikus* vagy *apokaliptikus* típushoz jutunk (pl. Szent Ágoston: *Isten városáról*, Hegel: *Történelemfilozófia*). A kettő között helyezkednek el a történelmi munkák különböző változatai, a maguk jellegzetes „fikciós” cselekményszerkezetével (pl. tragédia, komédia, románc, szatíra), hogy meglegyen az érthető forma és a felismerhető jelentés.

White nézete, hogy a történelemnek nincs általánosan elfogadott nyelvezete. A történelmi beszéd a nyelv *figuratív technikáját* alkalmazza mondanivalója kódolására, a kommunikációra. Ebből következően már az események *leírását* is meghatározza a nyelvben uralkodó figuratív forma (*metafora*, *metonímia*, *szinekdoché*, *írónia*), mielőtt felépítené magát a narratívát. A narratívának az értelmező ereje pedig a korábban kódolt eseménycsoport destrukuralizálása és egy másik mód szerinti újrakódolás közötti *kontrasztból* fakad. Erre példa Edmund Burke értelmezése a francia forradalomról, amely a groteszket ironikus formában kódolja.

Mindezek nyomán levonható az a következtetés, hogy a narratíva szerkezte, az összefüggés aspektusa (hogy mi a kezdeti és a végső állapot) szintén a modalitástól függ. A történelmi szöveg szervezőelve, értelmező technikája eszerint nem különbözik az irodalmiétól. A mindkettőt átható frye-i archetipikus struktúrák együtt: *modell*, *jel*, *szintaktikai viszony*, *figurativitás*, *kontraszt*. A megformált beszéd ezek nyomán nemhogy a valóság elfedésére szolgálna, ahogy azt a klasszikus modernségben sokan vélték, miszerint a retorikai elemek afféle ékítmények lennének, melyeket inkább elhagyni szükséges, ha történelmi tudásra törekszünk. Sőt, éppen fordítva van, a történelmi beszéd maga alakzatokból épül föl, és jelentését is csak ez által nyerheti el. *A történelmi narratíva paradoxonja, hogy retorikai jellege episztemológiai funkcióval rendelkezik.*⁹

7 i.m. 82.

8 u.o.

9 Syed Farid Alatas: A társadalomtudományok gyarmatosítása és a tudományos függőség struktúrája, *Replika*, 38. 1999. december, 174. ill. Robert L. Scott: On Viewing Rhetoric as Epistemic, *Central States Speech Journal*, 1967, 18. 9-16.

A történeti narratíva esztétikai funkcionálitása

A modernség fenntartja a történelem önértékét, azaz értelmét immanens módon fogja föl. Ez a mozzanat talán a legteljesebben a hegeli történelemfilozófiában teljesedik be, amelynek közvetett és közvetlen hatásai a rá következő kétszáz évben az egész modern világban érvényesültek. A teljesség kedvéért meg kell jegyeznünk, a hegeli dialektikában a történelem az emberiség felől nézve abszolút önérték, megőrződik immanenciája, míg a Szellem felől értelme transzcendens lesz. Hiszen önmegismerésének eszköze, mely véget ér, ha a Szellem eléri célját, önmagára ismer benne, és megszüntetve-megőrzi az Abszolút Tudásban. Ennek nyomán viszont a modernség ideje egyre inkább paradox jelleget ölt, miközben tételezi a saját előrehaladását: az idő szerkezetét először hallatlanul kitágítja mind a jövő, mind a múlt irányába, hiszen így az idő mindkét esetben a végtelenbe vezet. Az így kitágított idő azonban önmagát számolja fel, hiszen a végtelenbe vesző kezdő- és végpontja paradoxon, amely így viszont a jelen pillanatszerűségét fokozza fel rendkívüli jelentőségűvé. A pillanatszerű jelen a maga kiterjedés nélküliségével viszont újabb ellentmondást jelent, amely egyrészt a jelen kiterjedéstől való megfosztottságához, másrészt ennek valamiféle síkszerű dimenzióba való préselődéséhez, „besűrűsödéséhez”, „befagyásához” vezet.

A huszadik század utolsó harmadának története többek között ezért is a modern történelemfogalom lassú, de biztos bomlásának története, hogy az egységes, lineáris, cél felé tartó, értelmét önmagában hordozó történelem eszméjét felváltta a történelem elbeszélte jellegének vizsgálata, ahol maga az elbeszélés módja teremti annak formáját és jelentését.

A történeti narratíva által értelmezett időtapasztalás értelemalakzatai ez esetben olyan módozatokban jelennek meg, amelyek a címzetek számára a cselekvés- és identitásképződés nyelvi fajtái is egyben. Az így megformált történeti tudás hatásának ez a vonatkozása tehát arra épít, hogy olyan nyelvet hoz mozgásba, mely a befogadók számára már ismert az időtapasztalással kapcsolatos beállítottságok, időértelmezési minták kapcsán. A történelmi elbeszélés hatásának lényege, hogy a múlt bármely részéről szólhat, de a hallgatóságnak úgy kell éreznie, hogy ezt a kor nyelvén teszi.

Véleményem szerint a társadalomtudományok narratíváinak – akármelyik álláspontot vesszük is figyelembe – a *kommunikatív jellege funkcionális természetű*. Kant nyomán azt mondhatjuk, hogy az ízlés (az ítéelőerő gyakorlása) feltétele a befogadó belső szabadsága. „Az ízlés lehetővé teszi mintegy az erőszakos ugrás nélküli átmenetet az érzéki ingertől a habituális morális érdekhez, amennyiben a képzelőerőt úgy jeleníti meg, mint amely szabadságában is az értelem számára célszerű módon határozódhat meg, és megtanít arra, hogy az érzékek tárgyai felett vonzó érzéki inger nélkül is szabad tetszést leljünk.”¹⁰ Így a történelmi narratíva *megformáltsága* egyben e narratíva kommunikatív értelemben vett *funkcionálitása* is. A tudományosság tehát – ahogy fentebb már megállapítottuk – *hatást* fejt ki a gyakorlatot irányító *szándékokra*,

10 Immanuel Kant: *Az ítéelőerő kritikája*. 59. §. Az esztétikai ítéelőerő dialektikája (ford. Papp Zoltán), Ictus Kiadó, h.n., é.n., 286.

Márfai Molnár László

kihát a *cselekvésre*, az *elbeszélte múlt* pedig a narratíva által az élet részévé válik.

Ennek nyomán újabb paradoxon fogalmazható meg: a történelem nem más, mint az esztétika morális funkciója.

Az információ a tudás akadályja

A modern történelmi emlékezet több mint kétszáz éves múltra tekinthet vissza, tulajdonképpen azonos a modern szubjektum történelmi tudatával. Létrejöttette lehetővé a humán diszciplínák történelmi változatának megszületését, azóta lehetséges művészettörténet, politika- és gazdaságtörténet, tudománytörténet és természetesen magának a történettudománynak számtalan ágazata. Ugyanakkor egy évszázad sem telt el, már Nietzsche észrevételezte *A történelem hasznáról és káráról* című művében, hogy a történelem a modern ember számára nemcsak létezésének dimenzióit nyitotta ki újabb irányokba, hanem egyre súlyosabb terhet is akasztott a nyakába a történelem mint emlékezet állandó gyarapodása révén. Akkoriban, amikor Nietzsche vonatkozó sorait írta, még nagyon kevesen sejtették Európában, hogy a historikus tudatnak ez a súlya két fontos vonatkozásban is szinte megoldhatatlan dilemma elé állítja a huszadik század végének modern emberét.

Az egyik probléma magából a történelem eseményjellegéből fakad: az ezredfordulóról visszatekintve az előző század az eddigi historikum talán legkatasztrofálisabb évszázada volt. A világháborúk és az őket kísérő népiirtások, valamint a közénk eső „békeévek” átfogó gazdasági és politikai válságai, korábban elképzelhetetlen elnyomást megtestesítő diktatúrák sora tízmilliók halálával – ez képezi a huszadik század egyik arcát. Megmagyarázni persze sok mindent lehet ezekből, megérteni talán annál kevesebbet.

A megértés vonatkozásában adódik a másik, nem kevésbé fontos probléma: a huszadik század második felében exponenciális növekedést mutató információs robbanás napjainkra egyesek számára kész tényné tette, hogy információs társadalomban élünk. Az információnak ez a korábban ismeretlen jelentősége a mindennapi életben azonban annak túltengését is jelenti. Túlinformált társadalomban élünk, ahol már nem az információhoz való hozzájutás a probléma, hanem annak szelektálása, egyáltalán, annak eldöntése, mi is a valódi információ, minek van valóban tájékoztató értéke. Nem szándékom most annak részleteire kitérni, miféle újabb iparágakat, szakértők légióját termelte ki ez a folyamat, inkább arra kívánok utalni, a történelem számára is korábban nem ismert veszélyt rejt ez a túlinformatizáltság. Ugyanis az adatoknak ez a túltengése nemcsak megszürésének gondjával jár, hanem egyúttal veszélyt rejt az eleven emlékezet számára, amennyiben fokozza a felejtés esélyét.

A felejtés azonban nem működési hiba, hanem inkább szükségszerű kísérője az emlékezetnek. Ahogy Harald Weinrich írja, emlékezet és felejtés kényes egyensúlya teszi kézzelfoghatóvá az eliramló időt.¹¹ Ebből is adódik a tudásátadás egyik fontos feladata: a felejtés szerepére és veszélyére tanítani.

11 Harald Weinrich: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*, Atlantisz, Budapest, 2002, 299.

Különösen a humán tudományok sajátossága, hogy míg a természettudomány újabb alakzatai mintegy maguktól érvénytelenítik korábbi igazságait, addig a humán tudásban ez az avulás nem következik be, ami újabb, az nem szükségszerűen jobb és pontosabb a réginél. Descartes nem érvényteleníti Platón, Heidegger bölcselése nem cáfolja Kierkegaard gondolatait. Inkább arról a hermeneutikai sajátosságról van szó, hogy az ismételt olvasás újabb jelentőséggel ruházhatja fel a már jól ismert szövegeket is. Másik vonása a megértő tevékenységnek, hogy „végső soron kutatás tárgyává válhat bármikor bármi, a legemelkedettebb téma csakúgy, mint a legközönségesebb – még a felejtés is. A szóban forgó tudományágaknak épp ezért mindig készen kell állniuk a váratlan befogadására. Nem tehetik meg – bármily hasznos volna is –, hogy könnyítsenek az emlékezet poggyászán, s hogy ekként könnyű léptekkel fussanak előre. Más szóval: a szellem- és társadalomtudományok nem művelhetők a kellemetlen meglepetésekkel szemben biztonságot nyújtó történelmi tapasztalat nélkül.”

Ebből fakad a humán tudás újabb paradoxonja: a tudás akadály a információ.

Az értelmezés paradoxonjai Közép- és Kelet-Európa példáján

A történelem megértésére való ráutaltságunk szükségszerű. Ugyanakkor jól látható, hogy az értés gondját nem a történelmi értelemben vett tér- és időbeli távolság okozza, hiszen saját térségünk közelmúltbeli történelmére sincs napjainkban elfogadható magyarázat. Mindmáig vita tárgyát képezi a térségre vonatkozó társadalomtudományi kutatásokban, hogy a közép- és kelet-európai régió államai, társadalmi az előző évtizedekben átmentek-e a modernizáció folyamatán, még ha annak valamilyen sajátos változatát élték is át, vagy ellenkezőleg, a kommunista diktatúrák ezeket a társadalmakat lényegi vonásaikat illetően a negyvenes évekbeli állapotukban konzerválták.

Az első álláspont szerint például „a hidegháború alatt társadalmi-gazdasági forradalom alakította át a térséget. A városi, ipari – sőt most már posztindusztriális – társadalomra való, létfontosságú átmenet mélyreható változásokot hozott magával a mindennapi élet jellegében, új erőpróbák elé állította az egyes országok politikai elitjét.”¹² Ennek megfelelően ez a megközelítés a térségbeli és európai integráció lehetőségeit és előnyeit valószínűsíti: „A hidegháború befejeztével a Balkán részt vállalhat egy másfajta Európában, amelynek értékrendjét olyan meghatározó jelentőségű nemzetközi intézmények hozzák, mint például az Európai Unió, a NATO, és az EBEÉ/EBESZ. Geopolitikailag is átformálódott, mert országai ma középpontjába kerültek annak a jócskán kitágult piacnak, amely magában foglalja a Fekete-tengert, a volt Szovjetuniót és Közép-Ázsiát, ez pedig az Oszmán Birodalom összeomlása óta nem tapasztalt, hatalmas üzleti lehetőségeket kínál.”¹³

Az idézett gondolatmenet, melynek konklúziója a már meglévő és új integrációk kínálta új együttműködés és fejlődés a térség társadalmi számára, jól láthatóan azon a feltevésen alapszik, hogy a régióban a modernizáció – még

12 Mark Mazower: *A Balkán*, Európa, Budapest, 2004, 207.

13 i.m. 207-208.

ha erőltetett ütemben, felülről kikényszerített módon történt is meg, de – végbement. Ezzel szembeállítható az a másik gondolatmenet, amely az elmúlt fél évszázad eseményeit, kísérleteit éppen ellenkezőleg értékeli: „Csak kevés országnak, a történelem néhány 'kegyeltjének' volt olyan szerencséje, hogy 'normális fejlődést' éljen át. A világ legtöbb országában, és különösen az európai 'peremállamokban', amelyeknek történelmét cezúrák tarkítják, s ahol a modernitásra való áttérés túl későn és nem teljesen valósult meg, közismert dolog a különböző korszakok, az eltérő társadalmi és kulturális világok egyidejű jelenléte. (...) Az az állítás, mely szerint a kommunizmus biztosította a modernitáshoz való csatlakozást, sőt, egyenesen a modernitás betetőzése volt, felületes, és túl nagy hitelt ad a kommunista önértékelésnek. A kommunista társadalom terve a modernitást pusztán technikai-technológiai oldalára redukálta, amelyet egy archaikus gondolatvilágra emlékeztető despotizmussal és kollektivismussal próbált összekötni. Ezért nem tudta megvalósítani a tisztán technológiai modernizációt sem, ami az elmaradottság újratermeléséhez vezetett.”¹⁴

Ez utóbbi gondolatmenet jól alkalmazható modellt kínál annak magyarázatára, hogyan lehetséges egyrészt az, hogy a kelet-európai államokban negyven év elszánt iparosítása, fejlesztése nyomán az 1990-es évekre mégis csak egy-egy romhalmaz maradt a gazdaságból. Másrészt arra a mentális, társadalomlélektani problémára, hogy miért tűntek fel a térség társadalmi jelzett időszakban a harmincas évek végének közbeszédét, politikai formáit, társadalmi viszonyait reprodukáló formákban. Azt, hogy itt a modernizációs kísérlet külsődleges és kudarcra ítélt volt, éppen a következmények bizonyítják. Ugyanakkor a térség országai közötti jelentős társadalmi-kulturális-gazdasági különbségeket sem lehet figyelmen kívül hagyni, melyek miatt az erőltetett modernizációs kísérletek is eltérő következménnyel jártak.

Tehát a fentebb röviden idézett két álláspont, bár *ellentmondásban* van, *mégsem zárja ki egymást*. A modernizációs törekvés – a fentebbi értelemben vett, egyoldalú, torz mivoltában – jelen volt az elmúlt évtizedekben a térségben, de az egyes társadalmakban eltérő hatással járt. Volt, ahol felerősített korábbi tendenciákat, mint például Szlovénia esetében, amely így könnyen és gyorsan integrálódott az új európai térségbe. Volt olyan állam, ahol a politikai elnyomás éppen a korábban megindult modernizációs folyamatokat gátolta, fékezte le, mint az egykori Csehszlovákia és a volt NDK. És akadtak olyan államok is, ahol az erőltetett modernizáció csak arra volt jó, hogy a meglévő társadalmi viszonyrendszer szétzilálja, és helyébe egy életképtelen alakulatot erőltessen. Az ilyen országok jellemző ismérve a fokozódó izoláció lett.

Ez a példa vezet ahhoz a paradoxonhoz, amelyik így hangzik: a történelem megértésének legnagyobb teherterele az összefüggő történelem képzetéhez való ragaszkodás.

14 Assen Ignatow: Posztmodern Kelet-Európa? *Világosság*, 2001/7-9. 208.

Az emlékezet és a hermeneutika morális implikációi

Maurice Halbwachs nyomán¹⁵ az utóbbi három évtized történeti kutatásaiban teret nyert az a nézet, hogy az emlékezésre való képesség *kollektív produktum*.¹⁶ Szükséges hangsúlyoznunk, a történelem egységes, stabil, egyértelmű és vitathatatlan jellegének megkérdőjelezése nem jelenti egyúttal a történelem teljesen önkényes konstrukciókra osztását, melyben még az is felmerülhet, hogy egymásnak homlokegyenest ellentmondó, akár egymást kölcsönösen kizáró történelmek képződnek ki. Ez a jelenségcsoport ugyanis nem tartozik a történelem megértéséhez, inkább annak hiányát, egyfajta *kognitív deficitet* fejez ki, egyúttal az értelmezés mint tevékenység szélső esetének minősíthető, különösen, ha kifejezetten polemikus céllal történik, s főképp, ha mások történelemképzeteinek tagadására irányul.

A történelem elbeszél és konstruktív mivolta inkább annak *kollektív és megértő* jellegét emeli ki, azt, hogy a múlt folyamatos interakciókban képződik egy-egy nemzedék kollektív munkája során, illetve az egymást követő nemzedékek együttműködése révén. Nincs végső érvényű, mindenki számára ugyanazt jelentő, egyetlen és kizárólagos történelem, van azonban egy *kollektív múlt*, amelyet hasonlóan kollektív munkával lehet fenntartani, megőrizni és továbbadni, azon egyszerű oknál fogva, hogy tisztán egyéni historikum nincsen, az individuum emlékezete teli van személyes elemekkel, de ezek beleágyazódnak a közösség által kidolgozott formákba. Halbwachs nyomán azt is mondhatjuk, a személy egyéni emlékezete kommunikációs folyamatokban való részvétele révén épül ki, a társadalomba, kultúrába való beleszőződés működteti az egyéni emlékezés kiépülését. Ez alapján a felejtés sem más, mint a kommunikáció zavara vagy megszakadása.

Az előbb hivatkozott francia történész szerint az emlékezetet bizonyos meghatározott alakzatok is jellemzik, melyek sorra vétele nyomán egyértelművé válik, milyen feltételek szükségesek ahhoz, hogy egy emlékhely valóban fennmaradjon az eleven emlékezet számára. „Minden személyiség és minden egyes történelmi faktum az emlékezetbe kerülve azon nyomban tanná, szimbólummá, fogalomná válik – értelmet nyer, a társadalom eszmerendszerének elemévé válik.”¹⁷ Az emlékezetet jellemzi a konkrét helyhez és időhöz kötöttség. Ez a jelleg konkrétságot igényel, amely kristályosodási pontokat teremt, egyszerre tükrözi az átélt időt és a lakott térben való gyökerezést is. Minden emlékező közösség sajátja a helyhez kötő hajlandóság, másképpen szólva az emlékezetnek helyszínekre van szüksége és térbeliesítésre hajlik.

Másik fontos jellemző a kollektív emlékezet csoportfüggősége, hogy hordozóihoz tapad és nem ruházható át tetszőlegesen. Konkrétsága nemcsak térbeliségében, hanem önazonosság tekintetében is megvan: mindig egy valóságos és eleven csoporthoz kapcsolódik. Szintén meghatározó a kollektív em-

15 Maurice Halbwachs: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1925.

16 Halbwachs nézeteinek részletes ismertetését és tágabb összefüggéseit ld: Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*, Atlantisz, Budapest, 2002, 35-49.

17 Halbwachs: i.m. idézi: Assmann, 38.

Márfai Molnár László

lékezet rekonstruktív természete, hogy a múltból mindig csak annyi őrződik meg, amennyit egy közösség a maga vonatkoztatási keretei között rekonstruálni képes.

Ez az összefüggés ismét csak visszakapcsol a szükségszerűen értelmezésre utalt és mégsem önkényes történelem – e sorok szerzője által is vallott – felfogásához. A történelemből csak annyi van jelen, amennyit megértünk belőle. Ugyanakkor ebből következik a felelősség és a morális-etikai implikációk sora. A hermeneutikai jelleg nem rendelkezik módszertannal, van viszont morális és létvonatkozása még a gondolkodás erős alakzatait nélkülöző világban is. Ennélfogva viszont van kockázata, hiszen tét és érték kölcsönösen feltételezik egymást, a nyereség és veszteség fogalompárjának nincs tartalma a kockázat jelentésmezején kívül. A kockázat paradigmája ebben az összefüggésben a hermeneutikai aktivitás. A jövőndő nemzedékek számára múlt-tudatuk részben abból is táplálkozik, amit a korábbi nemzedékek megérteni véltek belőle. És fordítva is igaz, a megértésben rekonstruált múlt egy bizonyos módon szervezi, lehetővé teszi a jövő számára a tapasztalást. Ez utóbbit viszont nem lehetne megtenni anélkül, hogy a jövőndőt a magunk számára nem csupán mint várakozást, hanem mint reménységet is megőrizzük.

H. Nagy Péter

Mémháború

McGrath vs. Dawkins

Nem vagyok benne biztos, hogy Alister McGrath *Dawkins Istene* című könyvének magyar fordítása a legmegfelelőbb időpontban jelent meg. Ugyanis a neves szerző (aki a történeti teológia professzora az Oxford Egyetemen) 2005-ben publikált műve akkoriban feltétlenül aktuálisnak számíthatott, ma már viszont kissé „megkésettnek” tekinthető. Miért is? McGrath – fogadtatását tekintve anno, bizonyos körökben legalábbis, nagy elismerést kiváltó – Dawkins-„kritikája” (az idézőjelről később) úgy kerülhet az érdeklődők kezébe, hogy előbb szembesülhettek annak „hatástalanságával”, vagy inkább korlátozott hatásával a „tárgyat” illetően. Richard Dawkinsnak ugyanis 2006-ban megjelent *The God Delusion* című munkája, melyet gyorsan lereagált a Nyitott Könyvműhely kiadó, s rá egy évre már olvasható is volt a magyar fordítás (*Isteni téveszme*). A szintén Oxfordban tanító sztárbiológus (a tudományos ismeretterjesztés talán leghíresebb oktatója) ebben a könyvében egyfelől éppen azokat a kérdéseket járja körül, bontja ki több száz oldalon keresztül, melyek kifejtettségét McGrath professzor számon kérte a szerző előző művein. Másfelől Dawkins itt nem elsősorban természettudósként (biológusként) – s ez igen fontos –, hanem nyíltan felvállalt ateista gondolkodóként értekezik a vallás mibenlétéről; vagyis akként lép fel immár, ami a teológus ellenszenvét kiváltotta. Eközben utal is McGrath „kritikájára”, de a majd’ félezer oldalból mindössze egy-két bekezdést szentel neki (ami szinte csak átkötő szöveg).¹

Ez a szituáció azt sejteti, hogy Dawkinst nem igazán ingatta meg McGrath „kritikája”. Sőt, teljesen lazán túllépett azon, és bővítette az ateizmus szükségessége mellett szóló érveinek repertoárját (no persze valószínűleg eddig is azt tette, csak a tudományos-szakmai orientáció volt az elsődleges, nem az ideológiakritikai), (majdnem) mintha „mi sem történt volna”. Szinte biztos vagyok tehát abban is, hogy a magyar olvasók többsége (mármint azok jó része, akik a téma iránt érdeklődnek) előbb szembesült az *Isteni téveszme* gondolatmenetével, mint McGrath azon művével, amely sok mindent kifogásol az azelőtti Dawkins-termésből. Ha van tehát annak az elcsépelet szónak értelme a kritikai diskurzusban, hogy valami „hiánypótló”, akkor a Kalligram Kiadó McGrath-könyve mindenképpen az. Csakhogy sajnos olyan „hiánypótlásról” van szó, melynek beszédhelyzetén a vita már túllépett.²

1 Richard Dawkins: *Isteni téveszme*, fordította Kepes János, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2007, 63–64. A könyvről remek ismertetést közöl: L. Varga Péter: *Az élet, a világmindenség meg minden. Richard Dawkins: Isteni téveszme*, Élet és Irodalom, 2007. november 23., 28.

2 Ismét hangsúlyozom, hogy ez a magyar anyanyelvű olvasó szituációja, melybe a könyvkiadás sodorja; ezért nem általánosítható képlet. (Ugyanakkor „kritikus” dilemma is: érdemes úgy beszélni McGrath könyvéről, hogy figyelmen kívül hagyjuk az *Isteni téveszme* argumentációját? Valószínűleg nem igazán; de természetesen lehetséges.)

H. Nagy Péter

Innen nézve meglehetősen kínosnak tekinthető a könyv hátlapszövege, mely szerint „A szerzőt elsősorban az foglalkoztatja, miként jut el Dawkins a darwini evolúcióelmélettől egy meggyőződéses ateista világképig, amelyet messianisztikus buzgalommal és megcáfolhatatlan bizonyossággal hirdet. Minden esetben ragyogó okfejtéssel bizonyítja Dawkins felfogásának tarthatatlanságát, sőt, ezt az ellentmondásos vitát egy lebilincselő stílusú, élvezetes olvasmányban adja közre.” Nos, McGrath egyrészt távolról sem *minden* esetben talál célba, másrészt olykor nem igazán *bizonyít* semmit. Ahogy maga az előszónak tekinthető fejezetben (*Találkozásom Dawkinsszal: személyes benyomásaim*) pontosabban és körültekintőbben fogalmaz:

Egyesek arra gondolhatnak, hogy ez a könyv Dawkins nézeteinek vallási cáfolata. Aki erre számít, annak másutt kell keresgélnie, mert erről itt szó sincs. Valójában engem az foglalkoztat, miként jut el Dawkins a darwini evolúcióelmélettől egy meggyőződéses ateista világképig, amelyet messianisztikus buzgalommal és megcáfolhatatlan bizonyossággal prédikál. (...)

Fontosnak tartom már a kezdet kezdetétől hangsúlyozni, hogy könyvem nem Dawkins evolúciós biológiájának kritikája. Nem bocsátkozom vitába Dawkins evolúcióval kapcsolatos tételes megállapításaival sem, az ezekből levont, szélesebb összefüggésekbe helyezett következtetéseivel viszont igen, különös tekintettel a vallással és a szellemtörténettel kapcsolatos kijelentéseire. Az evolúcióval kapcsolatos nézeteit a tudományos közösség egészének kell megítélnie; ami engem illet, én csak azzal a területtel kívánok foglalkozni, amelyben elegendően jártasnak érzem magamat, mindenekelett a *biológiáról* a *teológiára* történő átmenet döntő fontosságú és roppant problematikus kérdésével.³

42

Nos, valóban, McGrath könyvének mindenképpen erénye, hogy megpróbál korrekt képet nyújtani Dawkins kutatási területéről (melynek egy szeletével molekuláris biofizikusként maga is foglalkozott). Az önző gén-elmélet (és biológiai alapjainak) bemutatása tényleg „tiszteletes ismertetés” (bár Dawkins műveivel összevetve rendkívül elnagyolt), melyből világossá válik, hogy a szerző „megfelelő” szinten elsajátította az evolúciós gondolkodás alapjait. A kritizálható terület ugyan – ahogy fentebb fogalmaz – (részben) valóban nem ez, viszont McGrath menet közben felveti, hogy Dawkins elméletében „A darwinizmus világkép, *grand récit*, metaelbeszélés – mindent összefogó keret, amelynek segítségével az élet nagy kérdései megfogalmazhatók és megválaszolhatók. Ennek következtében Dawkins világszemlélete válaszra készített számos posztmodern író, akik számára – legyenek bár marxisták, freudisták vagy éppen darwinisták – elvi kérdés az ellenállás bármiféle metaelbeszélés szemben.”⁴ Mivel közkeletű, sok félreértésre alkalmas vélekedésről van szó, érdemes ennél a kérdésnél kicsit megállnunk.

3 Alister McGrath: *Dawkins Istene. Gének, mémek és az élet értelme*, fordította Dr. Both Előd, Kalligram, Pozsony, 2008, 21. Ezeket a magával szemben támasztott követelményeket csak részben sikerül betartania a szerzőnek, ugyanis léptenyomon minősíteti Dawkins darwinizmusát, míg persze – ez igaz – valóban nem nyújtja annak vallási cáfolatát. (Minderről még lesz szó.)

4 Uo., 57–58.

Ne abból induljunk ki, hogy ha van olyan metanarratíva, amellyel szemben a bizalmatlanság évtizedek óta egyre gyakrabban fogalmazódik meg a „posztmodern” szövegekben, akkor az éppen maga az üdvtörténet (vagy bármilyen jellegű utópia), hanem abból, hogy ilyenek tekinthető-e a tudományos gondolkodás, s azon belül a felelőlegesen darwinizmus. McGrath ezt a szempontot Dawkins *Folyam az Édenkertből* című könyve alapján veti fel, amely – s ezzel feltehetően McGrath is egyetért – sikeresen boncolgatja az adott problémakört; viszont csak *ízeltőt* ad belőle. Miért mondom ezt? Természetesen azért, mert 2004-ben (tehát a *Dawkins Istenének* 2005-ös angol megjelenése előtt) napvilágot látott Dawkins grandiózus vállalkozása, *Az Ős meséje*. McGrath egyetlen egyszer sem hivatkozik erre az opusra, pedig itt bizony megfigyelhetné közelebbről annak a bizonyos „metaelbeszélésnek” a működési elveit. *Az Ős meséje* ugyanis nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy bemutassa az evolúció gépezetét: végigjártassa a fajok kialakulásának történetét. Pontosabban – mivel nem *végigjártható* történetről van szó – többszázezer tárgyi és zoológiai bizonyítékon, példán keresztül rálátást biztosít a jelen biológiai sokszínűségét kialakító evolúciós folyamatokra. Mindezt fordított időrendben teszi, vagyis a jelenből indulva tárja fel a múltat. Az elbeszélés során nyilvánvalóvá válik – s erre a mű címe is utal –, hogy ez a történet valójában sok ezer „mesére” bontható szét (még többre, mint amennyiről egyáltalán tudásunk lehet). Ezen „mesék” együttese maga az evolúciós hálózat (elágazásokkal, zsákutcákkal stb.), melynek alapelveire az egyes részek újabb és újabb aspektusból világítanak rá. Ha valakit ez felettébb izgat, *Az Ős meséjéről* könnyen bebizonyíthatná, hogy a beszéd és a szövegszervezés szintjén a „nagy elbeszélésekkel” szemben a „kis elbeszéléseket” részesíti előnyben (az utóbbiak közé tartozhat az ember kialakulásához vezető út is). Azonban itt nem (csak) erről van szó, a tudományos gondolkodás nem feltétlenül így működik, Darwint és Dawkinst nem (csak) ezért olvassuk előszeretettel. De nézzük az adott problémát közelebbről.

Amikor Lyotard 1979-ben megfogalmazta, hogy a „posztmodern” a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság jellemzi, akkor a metanarratívákat működtető apparátusból többek között az alábbiakat emelte ki: nagy hős, nagy veszélyek, nagy utazások, nagy cél, koherens elbeszélő, nyelviileg állandó összetételek, stabil igazságok és a sor folytatható volna a tanulmány szerint.⁵ Ha meg kellene ezek alapján határozni, hogy Dawkins munkáiban melyiknek mi feleltethető meg, akkor valószínűleg bajban lennénk. Már önmagában az sem igaz például, hogy mondjuk *Az őnző gén* című műben a gének volnának csak a főszereplők. (És pláne bajban lennénk, ha az evolúciót próbálnánk ezekkel a struktúrákkal leírni. Mi lenne mondjuk a „nagy cél” megfelelője?) Maximum annyi volna állítható, hogy a „természetes kiválasztódás” vagy az „ivar-szelekció” összetételek rendre visszatérnek a dolgokról való beszéd kapcsán. Vagyis itt nem az elbeszélés stabilizálja az igazságot (a tény olyan szituáció eszerint, ami attól függetlenül is létezik, hogy mennyi tudással rendelkezünk róla – a Föld nem csak Kopernikusz [vagy Arisztarkhosz, itt most mind-

5 Vö: Jean-François Lyotard: *A posztmodern állapot*, fordította Bujalos István – Orosz László, in *A posztmodern állapot*. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai, Századvég Kiadó, Budapest, 1993, 8–9.

H. Nagy Péter

egy] óta forog a tengelye körül); s ebben az értelemben a tudomány nem tekinthető „nyelvjátéknak”.⁶ (A tudományos nézeteket támadó relativista okoskodásnak éppen ez a buktatója, a saját spekulatív igazságfogalmát erőlteti rá egy attól eltérően funkcionáló területre.) Ezért is érdemes óvatosabban bánnunk az olyan párhuzamokkal, mint a metanarratívák szerkezete, hiszen milyen nagy elbeszélés az olyan, amely ki van téve a változékonyságnak, a véletlenek játéknak (mint az evolúció) s éppen ennek elismerése az egyik mozgatórugója. (Az teljesen más kérdés, hogy evolúciós *logika* lehetővé tesz-e ilyesmit. Erre akár igenlő válasz is adható. El kell különítenünk azonban a tényeket és a tényállítások státuszát.) A „metaelbeszélések” vizsgálata valóban alkalmas lehet történelemfilozófiai vagy művészeti-irodalmi példák leírására, kevésbé hatékony analógia ugyanakkor az evolúciós biológia megközelítésekor (maximum annyi következne belőle adott esetben, hogy Dawkins nem „posztmodern” teoretikus). McGrath szerencsére nem is mélyed bele a problémába (nem erőlteti a párhuzamot, talán érzi, hogy sántít), a továbbiakban elsősorban azt kifogásolja, hogy Dawkins kiterjeszti az evolúciós gondolkodást más területek felé.

E bemelegítő gondolatmenet után rá is térhetünk tulajdonképpen tárgyunkra, McGrath megfontolandó állításaira. Nem fogom ismertetni a „kritika” minden komponensét, mindössze két lényeges csomópontot járok majd körül röviden. Az egyik természetesen a vallás megközelíthetőségét érinti, a másik pedig a memetikáét. Látni fogjuk, hogy a szerző nagy erővel összpontosít arra, hogy az utóbbi létjogosultságát megkérdőjelezze, mégsem ezzel kezdeném, hanem az előbbivel.

A *Dawkins Istenében* a szerző a már említett ismeretterjesztő rész után – *A vak órásmestert* kritizálva – rátér a biológus munkásságával kapcsolatos kifogásaira. Ezek a következők:

1. A legáltalánosabb szinten a természettudományos módszer nem alkalmas Isten hipotézisének megítélésére, sem pozitív, sem negatív értelemben.
2. Dawkins érvelése ahhoz a konklúzióhoz vezet, hogy az evolúciós folyamat magyarázatában nincs szükség Istenre. Ez számos ateista, agnosztikus és keresztény világgéppel összhangban áll, azonban egyiket sem teszi szükségessé.⁷

McGrath sokszor ismételteti a két tételt, hiszen szerinte Dawkins ateizmusa „nem megfelelően alapul a biológiai bizonyítékokon”. Történeti eszmefuttatások alapján igyekszik megvilágítani, hogy – egyes felfogások szerint – Isten olyan világot teremtett, mely a saját törvényeinek engedelmességre; illetve hogy a keresztény hit által lefektetett (középkori) keretek serkentették a természettudományok fejlődését. Eközben azonban nem néz szembe az egyik leg-

6 Vö: Alan Sokal – Jean Bricmont: *Intellektuális imposztorok. Posztmodern értelmiségiek visszaélése a tudománnyal*, fordította Kutrovácz Gábor, Typotex Kiadó, 2000, 131–133.

7 Alister McGrath: *I. m.*, 69. Van egy harmadik ellenvetés is, mely az Isten mint „órásmester” koncepcióját érinti. Ezzel a történeti résszel itt nem foglalkozunk, mert a vita szempontjából nem az elnevezés, hanem a funkció az érdekes.

fontosabb kérdéssel, azzal, hogy a vallásos szemlélet az évezredek során tökéletesen önkényes állításokat fogalmazott meg az élővilággal kapcsolatban. Méghozzá úgy, hogy ezeket kontrollálatlanul elfogadta. Dawkins ezt egyik tanulmányában így fogalmazza meg:

Mindenesetre az a gondolat, hogy a vallás és a tudomány különálló magisztériumokat foglalnak el, meglehetősen álságos. Mindjárt megfeneklik azon a tagadhatatlan tényen, hogy a vallás még ma is olyan tételeket fogalmaz meg, amelyeket elemezve kiderül, hogy azok a tudomány hatókörébe tartoznak. Mi több, a hitvédők azon igyekeznek, hogy a kecske is jóllakjon, és a káposzta is megmaradjon. Mikor értelmiségekkel beszélnek, gondosan elkerülik a tudomány területét, és a vallási magisztérium elkülönült, sérthetetlen berkein belül maradnak. De amikor a tanulatlan tömeghez szólnak, kedvük szerint dobják be a csodás történeteket, ami a tudomány területére való otromba behatolást jelent. A szeplőtelen fongatást, a feltámadást, Lázár feltámadását, Szűz Mária és a szentek manifesztációit szerte a katolikus világban, sőt még az Ótestamentumból vett csodákat is szabadon használják propagandacéljaikra, és ez nagyon is hatásos lehet, ha a hallgatóság naiv emberekből vagy gyerekekből áll. E csodák mindegyike egy, a tudományt érintő állításban, a természet normális működésének megsértésében teljesedik ki.⁸

Az idézet alapján teljesen világos, hogy Dawkins mit kifogásol a vallásos gondolatmenetekben és az ilyen típusú eszmék terjesztésében. Ehhez képest – úgy vélem – másodlagos kérdés, hogy az egyházatyák miképpen magyarázták Isten hatókörét, a hitnek milyen alternatív formái léteztek, Paley mit értett az „órászmester” fogalmán vagy vallásos volt-e Darwin. McGrathnak talán szembe kellett volna néznie azzal, hogy amit a darwinizmus és az ateizmus közötti „logikai szakadék” nevez, az valószínűleg az ide vonatkozó évszázados vitákból kiolvasható ugyan, de nem erről van szó. Hanem egészen egyszerűen arról, hogy a vallás által terjesztett világfelfogás bizonyos komponensei (tehát nem a szeretetről, a lelki békéről és hasonlókról beszélünk) bizony könnyedén cáfolhatók minimális természettudományos ismeretek alapján. Dawkinst az háborítja fel, hogy a vallások ezeket a hipotéziseket mint igazságokat forgalmazzák, és ideje korán beépítik a gyerekek nevelésébe. (Az *Isteni téveszme* hosszasan fejtegeti ennek következményeit.) Az algoritmusokat és a matematikai szabályszerűségeket vagy a magfúziót és a napviharokat ugyanis nem „hitrendszerek” működtetik. (Ahogy a kozmológia is „kiküszöbölté” Istent.) Nincs olyan kutató, aki azt állítaná, hogy mondjuk a kémiai kötésekben felfedezhetjük Isten keze munkáját, de a fizikaiakban már (vagy még) nem. (Ezzel nem azt mondom, hogy nincs olyan kutató, aki vallásos lenne. A kettőnek vajmi kevés köze van egymáshoz.) Ha belegondolunk, érdekes szituáció, hogy a teológusok általában a bizonyítékokat hiányolják, de maguk nem szolgálhatnak ilyenekkel. Ezért tudományos szempontból az ő álláspontjuk valóban mellőzhető. Nem csoda tehát, hogy Dawkins nem fogadja el az Is-

8 Richard Dawkins: *A nagy konvergencia*, in Uő: *Az Ördög Káplánja. Válogatott tanulmányok*, szerkesztette Latha Menon, fordította Angster László, Vince Kiadó, Budapest, 2005, 196–197.

H. Nagy Péter

ten mellett szóló „érveket”. Ezek között ugyanis egy sem akad, amely alkalmas lenne arra, hogy *tudományos* gondolatmenetet építsünk rá (elfogulatlanul megértsük az univerzum törvényeit), sőt akadályozza ezt. Úgy tűnik, a dolog másra alkalmas (a memetikáról szóló részben erre még visszatérünk). Többek között ezért is kérdéses (vagy nagyon is ezzel függ össze), hogy McGrath miért kéri számon Dawkinson – úgymond – a szakmai korrektséget. Így ír (a bizonyítékok hiányában vagy ellenében is működő vak bizalomról van szó):

Egyszerűen tény az, hogy Dawkins semmit sem mond ezen definíció védelmében, amely definíciónak alig van bármi köze a szó bármilyen vallási (vagy más) értelméhez. Nem sorakoztat fel bizonyítékokat amellet, hogy definíciója valóban jellemző lenne a vallásos felfogásra. Egyetlen elfogadott szaktekintélyt sem idéz definíciója támogatójaként. A magam részéről nem fogadom el a hitről alkotott ezen felfogást, és még egyetlen olyan teológussal sem találkoztam, aki ezt komolyan venné. Az állítás egyetlen keresztény felekezet egyetlen hitbéli kinyilatkoztatása alapján sem védhető meg. Ez Dawkins saját definíciója, saját szellemi liturgiájának szüleménye, amelyet úgy állít be, mintha azokra lenne jellemző, akiket bírálni óhajt.⁹

Igen jellemző ez az elvárás, mármint hogy a teológus az instanciákat hiányolja, sőt vissza is vetíthető a szerző leggyakoribb eljárására, arra, hogy maga nem nagyon tesz mást, csak érvek helyett „szaktekintélyeket” idéz. Most eltekintenek attól, hogy mit ér tudományos kontextusban egy teológiai fokozattal rendelkező személy szava pusztán azért, mert „szaktekintély”, illetve nem kezdenék el ironizálni azon, hogy hitbéli kérdésekben vajon ki is számít „szaktekintélynek” (McGrath nyilván tudja), hanem inkább arra terelném a figyelmet, hogy ez a jelenség itt miért lép működésbe. A diskurzusanalízis a beszélő alanyok ritkításának nevezi azt az elvet, amivel Dawkins is szembekerül, amikor azzal próbálják diszkreditálni a „kritizáló”, hogy nem kompetens vallási kérdésekben. Való igaz, hogy a biológus nem bocsátkozik fölösleges teológiai fejtegetésekbe, első műveiben nem részletezi a számára elfogadható vallásellenesség minden mozzanatát, ezt azonban – sok-sok részletre kiterjedően – megteszi majd az *Isteni téveszme* című könyvében. A kompetenciára való rákérdezés azonban nem csak ezért téveszt célt.

Nyilvánvaló, hogy Dawkins nem foglalkozik felekezeti különbségekkel, hiszen a vallásos magatartás *általános* képletét, modalitását igyekszik megragadni, s ehhez nincs szükség „elismert keresztény szerzők írásaira”. Másrészt figyelembe kell vennünk, hogy Dawkins *nem* teológiai szakszövegeket ír, hanem olyan ismeretterjesztő munkákat, melyeknek olvasói felekezetektől és tudományterületektől függetlenül kerülnek ki. Ezt a szerző minden egyes könyve bizonyítja, hiszen jórészt bestsellerekkel van dolgunk. De persze vissza is léphetünk a szöveg szintje felé: Dawkins művei olyan olvasókat konstruálnak, melyek minimális előismerettel rendelkeznek az adott tárgyat illetően, de ezt a hiányt maga a mű fogja áthidalni. A szerző ezért kerüli a szakszavak használatát, vagy ha bevezet ilyeneket, akkor elmagyarázza, hogy mit is ért alattuk,

9 Alister McGrath: *l. m.*, 106–107.

illetve nem bonyolódik bele olyan érintőleges dilemmákba, melyek kibogozása akadályozhatná az adott problémakör megközelítését. Dawkins (és a műfaj) szempontjából tehát mellékes, hogy a különféle felekezetek, szekták stb. milyen konkrét hitfelfogást vallanak (ezzel foglalkozzanak a teológusok, ha ez érdekli őket, még fokozatot is kaphatnak rá), a közöset próbálja ezekben megragadni, s ezt a *vakhit* fogalmával adja vissza. Az olvasók számára tehát evidens, hogy mit ért ez alatt (számos művében elmagyarázza), hiszen nem a teológiai ismereteit igyekszik fitogtatni. Ám ha szaktekintélyre van szükség a vakhit ismérveinek alátámasztásához, akkor nézzük egy gyors példa erejéig, mit mond erről Dennett:

Ha valaki arra akarja megtanítani gyerekeit, hogy Isten eszközei, akkor jobban teszi, ha nem arra tanítja őket, hogy ők Isten fegyverei, mert egyébként keményen szembe kell majd szállnunk vele: tantételeinek nincs dicsfénye, nincsenek speciális előjogai, és nem rendelkezik (...) elidegeníthetetlen érdemekkel sem. Ha az illető ragaszkodik ahhoz, hogy gyerekeinek hamis dolgokat tanítson – a Föld lapos, az „Ember” nem a természetes szelekció terméke –, akkor végső soron azt kell várnia, hogy tanításait azok, akik közülünk szólásszabadsággal bírnak, mint hamisságok terjesztését mutatják be, és ezt igyekszünk az első adandó alkalommal megvilágítani gyerekei számára. Jövőbeni jólétünk – mindannyiunk jóléte e bolygón – leszármazottaink oktatásától függ.¹⁰

A példában nyilvánvalóan a gyermek perspektívája feleltethető meg a vakhitnek. Tökéletesen mindegy azonban, hogy milyen Isten nevében, milyen hitfelfogás alapján, mely dogmákat mozgósítva stb. használja ki ez a „valaki” azt, hogy bizonyítékok nélkül, pusztán ideológiai megfontolásból (ha ez megfontolás egyáltalán) nevelje fel utódait. Ha ez a teológia szerint védhető álláspont azért, mert nem tisztázza a szöveg, hogy a hit honnan fakad, akkor valóban fölösleges a tudomány és a vallás közti bármilyen párbeszéd erőltetése. McGrath azzal, hogy több helyütt kritizálja Dawkinst azért, mert elnagyolt képet fest a hitről, valószínűleg öntudatlanul is azt veszi védelmébe, ami számára sem szimpatikus. Amikor azt mondja, hogy „»Vakhit« lenne tehát a vallás, amely bizonyítékok ellenében halad? Aligha”¹¹, akkor ezzel olyan jelenségeket is menteni próbál, melyeket nem lehet elégszer és eléggé kemény kritikával illetni. Ha viszont a vallásos eszmefuttatások racionálisan, bizonyíthatóan stb. védhetőek, akkor ugyanez oknál fogva bírálhatóak, korrigálhatóak is, nem kell őket – pusztá létezésük miatt – tisztelni.

Figyeljünk fel továbbá arra is, hogy a Dennett-példa szempontjából érdekes-e vajon, hogy „Senki sem képes bebizonyítani Isten létezését, mint ahogy senki sem képes azt cáfolni.”¹² Ez a tudományra vet rossz fényt? Nem; ponto-

10 Daniel C. Dennett: *Darwin veszélyes ideája*, fordította Kampis György és Kavetzky Péter, Typotex Kiadó, Budapest, 20082, 559–560. (Valóban súlyos kérdéseket vet fel mindez az oktatás különböző szintjein, de ezzel most nem foglalkozunk. Természetesen ehhez hasonló példák garmadával szerepelnek Dawkins műveiben.)

11 Alister McGrath: *I. m.*, 147.

12 Uo., 115.

H. Nagy Péter

san ezért utasítható el a vakhit minden formája. Hozzátartozik ehhez az is, hogy McGrath úgy véli, megsemmisítő csapást mér Dawkins ateizmusára azazal, ha be tudja *bizonyítani*, hogy a biológus ugyanígy hisz a darwinizmusban, vagy a tudomány erejében. (Erre utalhat a mű címe is.) Ez azonban a könyv egyik leglátványosabb tévedése. Dawkins ezerszer hangsúlyozta már, hogy ha a tudomány egyes eredményei tőlünk függetlenül is helytállóak (a Dennett-idézetben van két ilyen), bizonyos állításai mégis ideiglenesek. McGrath maga is helyesen fejtegeti az elméletalkotás időlegességét, csakhogy nem veszi figyelembe a dolog másik oldalát, nevezetesen azt, hogy nem *minden* teória ilyen. Szerinte „A darwinizmus minden más tudományos elmülethez hasonlóan leghelyesebben csak átmeneti nyugvópontnak tekinthető, semmiképpen sem a végső célnak.”¹³ Az utolsó tagmondat tartalmától akár el is tekinthetünk, hiszen nem végső célokról van szó (azokról a teológia szokott beszélni), a kérdés inkább az, hogy a darwinizmus olyan elmélet-e, mint az összes többi. Ha valaki kísérletet tenne arra, hogy felszámolja az evolúció bizonyítékait, akkor bizony óriási bajban lenne. Kismillió területen szembesülne az „elmélet” hatékonyságával, alkalmazhatóságával stb., sőt azzal is, hogy ez pusztán elmélet-e egyáltalán. A darwinizmus cáfolatáról szóló mendemondák kb. azon a szinten vannak, mint ha valaki a geocentrikus világkép mellett próbálna érvelni. Bölcsészlogikával ezt nem könnyű megemészteni, de hát a remény hal meg utoljára.

Kicsit más a helyzet azonban, ha Dawkins mém-teóriáját vesszük szemügyre, amely ellen McGrath szintén hadakozik. Nagy erővel összpontosít arra, hogy bizonyítsa, a memetika nem emelkedhet a tudomány rangjára. A teológust valószínűleg kevésbé izgatná ez a probléma, ha Dawkins példái között nem szerepelne központi helyen a vallásos eszmék terjedésének magyarázata. McGrath nehezményezi, hogy a biológus a vallásokat az elme *virusaiként* határozza meg. Eközben felvet egy megfontolandó lehetőséget, mely szerint az ateizmus is mémként fogható fel. Így ír:

Mi köze van mindennek Istenhez? Dawkins ateista, aki helytelenül gondolja azt, hogy a vallásos hit olyan „vakhit”, amely elutasítja a tények figyelembe vételét. Miért hisznek hát az emberek Istenben, amikor nem is létezik az Isten, akiben higgyenek? Dawkins válaszának lényege értelmében az Isten-mém az emberi elmében képes replikálódni, azaz lemásolni önmagát. (...) Az emberek nem azért hisznek Istenben, mert hosszasan és alaposan elgondolkodtak a hit kérdéseiben, hanem azért, mert megfertőzte őket egy hatékony mém. (Ezt az elgondolást később olyan formában fejtette ki, ahol a képzelt Istent vírusként mutatta be.) (...)

Ugyanennek természetesen igaznak kellene lennie az „ateizmus”-mémre is. Dawkins nem foglalkozik azzal, hogy a memetikai tárgyalás-mód esetében miként terjed az ateizmus, feltételezhetően azért nem, mert felfogásának alapvető tétele értelmében az ateizmus tudományos szempontból korrekt nézet. Valójában azonban az ateizmus is egyfajta hit, amely magyarázatra szorul. Dawkins modellje ténylegesen megköveteli, hogy mind az ateizmust, mind pedig az istenhitet memetikai jelenségnek tekintsük. (...)

13 Uo., 134.

Ennek a megközelítésnek a problémája azonnal nyilvánvaló. Ha minden eszme mémekből áll vagy a mémek hatására jön létre, akkor Dawkins kifejezetten kényelmetlen helyzetbe kerül, hiszen el kell fogadnia, hogy saját eszméi is a mémek hatására alakultak ki. Ennek megfelelően például a tudományos tanok is az emberi elmében másolódo mémek következményei.¹⁴

Nem tartom kizártnak, hogy ez McGrath könyvének egyik leginspiratívabb felvetése. Menjünk sorjában. Bár többen érvelnek amellett, hogy a mémek agyi struktúrákkal azonosíthatók, mégis valószínűtlen, hogy az információk – Dennett kifejezésével élve – egységes „agynyelvben” tárolódnának. Vagyis a mémeket *szemantikai* kategóriáknak tekinthetjük, melyek nem függenek a leírás „közös nyelvével”.¹⁵ Úgy másolódnak, hogy közben az agy (vagy az elme) átalakítja őket (pontosabban fenotípusaikat), ezért leszármazásuk nyomon követése szinte lehetetlennek tűnik. Mindez látszólag meghusítja, hogy a memetika tudomány legyen. Ám rendkívül érdekes, hogy a közvetítő közegek (pl. a médiumokra gondoljunk) különbségei ellenére, mégis azonosítani tudjuk azokat a közös vonásokat, melyek alapján egy-egy mém körülhatárolható. (A genotípus–fenotípus fogalompár alapján a médiumok a mémek fenotípusain hagyhatnak nyomot, bár könnyen lehet, hogy az agy is egyfajta médiumként viselkedik.) A kulturális *átadás* tanulmányozása során tehát mégis alkalmazhatónak tűnik a mémközpontú szemlélet, de – s általában ez szokott félreértéseket okozni – nem azért, mert ezáltal feltérképezhető a kultúra egésze (vagy netán az agyműködés). Hanem azért, mert bizonyos kulturális jelenségekről be tudja mutatni, hogy nem azért alakultak ki és terjedtek el, mert *igazak*, hanem azért, mert *önmagukra* nézve előnyösek (önző gén analógia). Mindenki fogad és továbbít kulturális mintázatokat, törmelékeket, még akkor is, ha ennek nincs tudatában. Ahogy Dennett fogalmaz: „A »független« elme idegen és veszélyes mémekkel szembeni, önmaga megvédéséért folytatott küzdelme mítosz.”¹⁶

Mármost innen nézve a mémeket két csoportra oszthatjuk. Egy részük mindenféle kontroll nélkül adódik tovább, más részük viszont – többek között éppen biológiai, környezeti stb. adottságainknál fogva – fennakadhat az elménkben kialakult és folyamatosan öntudatlanul is működtetett mémszűrőn. Az előbbi osztályban olyanok is akadnak szép számmal, melyek alkalmazkodóképessége rendkívül gyors, s egyik ismertetőjegyük éppen az, hogy akadályozzák saját kritikai megítélésüket. Dawkins szerint ilyen a vakhit mémje. Méghozzá azért – tehetjük hozzá –, mert miközben saját túlélését biztosítja, a vallásos mémek fennmaradását és terjedését is elősegíti (azok fenotípusától függetlenül). Az ateizmus – amennyiben McGrath nyomán szintén mémnek tekintjük – máshogy működik. Természetesen ellenállást fejt ki a vallásos mémekkel szemben, gátolja másolódásukat, legyengíti őket, de úgy, hogy saját terjedését ez az aktivitás még nem feltétlenül garantálja. Ugyanis az ateizmus önnön igazságtartalmától függetlenül nehezen képes fennmaradni. Tehát míg az előbbi racionális, addig az utóbbi kételyszegény környezetben fejt ki

14 Uo., 153–154.

15 Daniel C. Dennett: *I. m.*, 380–381.

16 Uo., 394.

H. Nagy Péter

nagyobb hatást (és nem fordítva!). Azonos feltételek közepette azonban – a memetika szerint – nyilván azok a mémek fognak jobban „boldogulni”, melyek az ellenük felsorakoztatott szelektív erőket jobb hatékonysággal semlegesítik. Ha egy mém akadályozza saját kritikai megítélését (persze tudományos hipotézis is kerülhet ilyen szituációba!), kedvezőbb helyzetben van, mint az, amelyik az ellenőrizhetőség mozzanatához kötött (pl. semmi pluszt nem ad hozzá a reprezentációkhoz, csökkenti az esélyét, hogy bedőlünk valaminek, nem veszi körül óriási reklámhad stb.). Ezzel magyarázható az Isten-mém hihetetlenül gyors terjedése az infoszférában.¹⁷ McGrathnak tehát csak részben van igaza, az ateizmust mémnek tekinthetjük ugyan, de ezzel olyan különbségekre bukkanunk, melyek alapján még elővigyázatosabbnak kell lennünk a valóságokat terjesztő mémek kritikátlan viselkedésével szemben. (A vakhit mellett ilyennek tartható véleményem szerint a fanatizmus is.) Az ateizmuson túl pedig a tudományos tanokról még kevésbé mondható el, hogy nélkülöznek az önkontroll mechanizmusát (pláne ha nagyobb időintervallumban gondolkodunk). Ugyanis a tényeket közvetítő elemek folyamatos bevonódása a szelekcióba az automatizmusok ellenében „dolgozik”. Egy tudományos elmélet nem azért dől meg, mert már nem „fertőző” (továbbra is lehet az), hanem azért, mert indokolatlan fenntartani a mémállományban.¹⁸ (Ezért ezt nem is fejtegetnénk tovább, aki nem hiszi, járjon utána.)

Az előzőekből ugyanakkor az is világos, hogy a memetika tudományos rangra emelése *tényleg* nem magától értetődő (mondjuk az agykutatás szempontjából, bár a mémek által „fejlesztett” agy koncepciója nem teljesen légből kapott hipotézis¹⁹). McGrath ide vonatkozó megállapításainak egy részével akár egyet is lehetne érteni, de érdemes szem előtt tartanunk, hogy a szóban forgó terület Dawkins óta jelentős mozgásban van. Ráadásul a kérdések is időközben itt-ott megváltoztak (a kulturális epidemiológia például igen sok módosítást hajtott végre a memetika előfeltevésein, önreflexióra készítet-

17 McGrath-nak nem tetszik a vírushasonlat (hiszen szó szerint érti és meggyőződése szerint Isten nem káros), mégis az analógia elgondolkodtató. Az emberi kultúrán igen sűrűn söpörnek végig „járványok”, vírusfertőzéshez hasonló tendenciák (pl. divatok). Talán azt érdemes hangsúlyozni, amit McGrath nem hajlandó észrevenni. Egyrészt a vírusok szempontjából mindenki potenciális gazdaszervezet (nem könnyű ellenük védekezni), másrészt terjedésüket rengeteg babona és tudatlanság övezi. (Másképpen a vírushasonlat igazolható is, hiszen a „gondolat” *önmagában* ugyanúgy életképtelen, mint az előbbi. Ebben az értelemben Isten bármilyen jellegű gondolatát – pl. elgondolhatatlanságának hipotézisét – is a mémhálózat tartja fenn.)

18 Az előzőre jó példa lehet a „felkel a nap” mémje (ez ugye tudományosan hibás „elmélet”, de mégis öröklődik), a másakra pedig „a Föld lapos” koncepció mémje, melynek kritikátlan terjedése elakadt. Ha ezt a példát Dawkins elfogadná, akkor az előbbihez hasonlítaná az Isten-mém funkcionálását, de azzal a megszorítással, hogy az utóbbi sorsára fog jutni.

19 Persze meghallgathatjuk erről agykutatók véleményét is. Feltétlenül ajánlható: William H. Calvin: *A gondolkodó agy. Az intelligencia fejlődéstörténete*, fordította dr. Csillag András, Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1997.; Jean-Pierre Changeux: *Az igazságkereső ember*, fordította Pléh Csaba, Gondolat Kiadó, Budapest, 2008. Mindkettő elismerően nyilatkozik a memetikáról, utóbbi a kulturális epidemiológia (Dan Sperber) eredményeivel is szembenéz.

ve azt), többek között ezért lett volna érdemes McGrathnak *alaposabban* (nem csak egy-két hevenyészett összefüggés erejéig) szembesülnie Dawkins javasolatainak további értelmezőivel. Susan Blacmore pszichológiai indíttatású elmélete mellett (vagy inkább azon túl) Dennett-tel például, aki – már sokszor emlegetett könyvében – önálló fejezetet szentelt a dilemmának (*Létezhet-e a memetika tudománya?*), majd mindezt más megközelítésből is mérlegelte (*A mémek filozófiai jelentősége*). Ezek a gondolatmenetek McGrath-szal ellentétben arra a következtetésre jutnak, hogy a mém fogalma korántsem fölösleges, bevezetése már eddig is több hasznot hozott, mint amennyi kárt tett. Ezen a ponton tehát semmiképpen sem ajánlatos a teológus ellenvetéseit a tágabb kontextus nélkül olvasnunk.²⁰ Ha a memetika nem is lehet a természettudomány része, kultúraelméletként nagyon is használhatónak bizonyulhat.²¹

Befejezésképpen még néhány apróság. Miután McGrath próbálja meggyőzni olvasóit, hogy fokozódik az érdeklődés tudomány és vallásos hit párbeszéde iránt, a keresztény találkozás a természettel új motivációkat nyújt annak tanulmányozásához, egyre többen foglalkoznak az áhítat fogalmával stb. stb., így összegzi mondandóját:

Bizonyos vagyok benne, hogy mindannyian nagyon sokat tanulhatunk egymástól, ha jóindulattal és pontosan vitázunk. Az a kérdés, hogy létezik-e Isten, és ha igen, akkor milyen lehet, a túlzott önbizalommal megáldott darwinisták jóslata ellenére Darwin kora óta sem tűnt el, sőt, szellemi és személyes szempontból egyaránt igen jelentős marad. Egyes elmék az érvelők mindkét táborában bezáródhatnak, ám a tények és maga a vita azonban soha nem érnek véget.²²

Mondanám, hogy a Kalligram Kiadó által megkezdett könyvsorozat (*Tudomány és Vallás*) ennek a szép gondolatnak a jegyében indult útjára. (Persze sokkal érdektelenebb sorozatok is léteznek, pl. *Miért hiszek?* stb.) Kérdéses azonban, hogy érdemes-e ezt a játékot erőltetni, hiszen abban a pillanatban, amikor az értekező – ahogy fentebb is szó volt róla – a darwinizmust szimpla elméletként kezeli, a tények státusza azonnal megváltozik; ugyanakkor egy Isten-tételező érvelésben mindent meg lehet kérdőjelezni az alapján, hogy „még ez sem bizonyítja Isten nemlétét”, hiszen a szerző éppen ebből indul ki, s ehhez tántoríthatatlanul ragaszkodik. Míg a bírált tudósok szerint ha „Istennel az égvilágon mindent meg lehet magyarázni, akkor pontosan ezért nem magyaráz meg semmit”, vagy még egyszerűbben: „a világ Isten nélkül is megmagyarázható, akkor viszont semmi szükség rá”. Ezt az utóbbit pedig még csak kísérletképpen sem hajlandóak átgondolni a McGrath-hoz hasonló „vitá-

20 Ne csak a negatívumokra koncentráljunk tehát, ahogyan McGrath teszi. Csak egyetlen példa. „Megsemmisítő kritikaként” értékeli a szerző Martin Gardner *Los Angeles Time*-beli írását, mely a mém fogalmának felejthetőségét jóslja. *I. m.*, 168. Eddig nem jött be a dolog, de ha be is jön, akkor azért, mert hosszú távon ez a kultúraelméletek sorsa. A memetika teljesítőképességét fölösleges összehasonlítani pl. az atomfizikáéval.

21 Vö: Sebők Zoltán: *Élősködő kultúra*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2003.

22 Alister McGrath: *I. m.*, 198. (Az idézetben az „akkor milyen lehet” tagmondat után szereplő pontot vesszőre cseréltem, így az állítás érthetőbb.)

H. Nagy Péter

zók”, hiszen – mint állítják – „Isten léte nem a tudománytól függ”. A sorozat tehát igen könnyen olyan lehet, mint a rétestészta; és nem prezentál majd mást, mint a különböző kulturális zónák egymás általi „elszennyezési” kísérletét.

Másrészt biztosak lehetünk abban (s majd meglátjuk, ez az előrejelzés bejön-e), hogy ami McGrath-nak sem sikerült, az másnak sem fog. Megfordítva az általuk hangoztatott képletet: a tudomány tényeit nem fogja tudni megcáfolni a teológia. De van a vitának egy másik akadályja is: a felgyülemelő tudásanyag következtében egy kutató valószínűleg egy másik területről ugyanazokból az ismeretterjesztő munkákból értesül, mint a széles nagyközönség. Ezért ki van annak téve, hogy ismereteit jobban befolyásolhatják egy-egy szerző személyes elfogultságai, mint a tudomány maga. (Még akadémikusok is hajlamosak olyan elejtett nyilatkozatokra, melyeket semmi sem igazol. Ez valószínűleg kiküszöbölhetetlen tényező.) McGrath könyve többek között azért tűnt ígéretesnek, mert azt az elvárást keltette, hogy a szerző az érme mindkét oldalát látja. Ez azonban sajnos nem jön be, a professzor teológiai elfogultságai felülkerekednek tudományos képzettségén. Teljesen mást ért például *bizonyítás* alatt, mint a tudósok többsége, és az ehhez hasonló eltéréseket hosszasan lehetne sorolni.

De megfogalmazhatunk még egy tényezőt, mely arra int, hogy McGrath jóslata meglehetősen utópikus. Arról van szó persze, hogy a tudomány teológiai kritikája hiába irányul mondjuk egyetlen kutató ellen. Mögötte ugyanis ott áll a névtelenek irtózatosserege, rengeteg másik kutató, több szakág, kismillió felfedezéssel. McGrath sehol sem veszi figyelembe, hogy korunk tudományossága bizonyos értelemben névtelen, a magányos tudós szerepét átvették az arctalan kutatócsoportok. Ahogy Hargittai tanár úr fogalmaz: „a tudományos felfedezések mögött álló kutatók neve ritkán marad fenn sokáig – néhány rendkívüli felfedezéstől eltekintve (...) –, mert ha az egyik tudós nem fedez fel valamit, egy másik hamarosan megteszi.”²³ Vagyis ha Dawkins éppen „el is viszi a balhét”, ezzel a darwinizmus meg sem rendül. Az a bizonyos „arctalan tömeg” ugyanúgy az evolúció tényéből kiindulva fogja végezni kutatásait. Osztyák ugyanis azt a felfogást, melyet Miller nemes egyszerűséggel így fogalmazott meg: „Az evolúciónak az a dolga, hogy ösztönözzön bennünket, nem pedig az, hogy kielégítsen.”²⁴ De vajon hajlandó-e ehhez hasonlóan egy teológus azt kockára tenni, hogy Isten nélkül nem ragadható meg az élet értelme? Aligha. Pedig – Einsteint variálva – a világmindenséggel kapcsolatban az a leginkább fölfoghatatlan, hogy – a vallások egymásnak ellentmondó állításai ellenére – meg lehet érteni.

23 Hargittai István: *Doktor DNS. Őszinte beszélgetések James D. Watsonnal*, Vince Kiadó, Budapest, 2008, 50.

24 Geoffrey Miller: *A párválasztó agy. A párkapcsolat szerepe az emberi agy evolúciójában*, fordította Vassy Zoltán, Typotex Kiadó, Budapest, 2006, 338.

Osztroluczky Sarolta

„... a zene mögött zug az örök erdő”

József Attila: [A hullámok lágy tánca...]

„Természet és művészet mint két különálló világ élnek egymás mellett:
az első a levés és az idő világa, a második a lét és örökkévalóságé.”

(Fülep Lajos)¹

József Attila

[A hullámok lágy tánca...]

A hullámok lágy tánca s odaát
a lombok gyenge lejtése az éjjelt
lassudan hozták s csillagok raját
hívták reszketni az egekre széjjel.

Igy ők. S az érzelmek is csendesen
mozdulnak benn a szivben ringatóan,
emlékezés visszfénye, szerelem
hatalma ring, mint a nagy viz a tóban.

Én nem értem, csak érzem az egészet.
Itt tangót jár a sok lány és fiu,
a sok számító, kedves és hiu.

Mert ez itt egy divatos nyári fürdő.
De némán, hiszen ráér a természet,
a zene mögött zug az örök erdő.

A hullámok lágy tánca... kezdetű szonettjét József Attila 1936-ban Balaton-szárszón írta. Az a néhány hét, amit az Etus által bérelt szárszói panzióban töltött, egyaránt jelenthetett számára átmeneti mentesülést a Szép Szó szerkesztői feladatai alól (bár kéziratokat ide is magával vitt), lelki regenerálódást a Szántó Judittal való végleges szakítás után, valamint a Gyömrői Edit iránt érzett reménytelen szerelem állandó frusztrációjának időleges enyhülését. „Ez volt az utolsó szép nyara. Lesülve, meghízva, frissen tért haza, büszkén szép

¹ FÜLEP Lajos, *Az emlékezés a művészi alkotásban = Uő, Egybegyűjtött írások. II. Cikkek, tanulmányok (1909-1916)*, szerk. TIMÁR Árpád, Bp., Argumentum, 1995, 151.

verseire, melyekbe belevarázsolta a gazdag nyár minden sugarát és hevét...” – emlékszik vissza erre az időszakra a költő barátja, Németh Andor.² Ekkor írt verseire a könnyedségen, a zeneiségen és a verstani formákkal való kísérletező játékon túl a szerelem megtapasztalásának a kései versek világától teljességgel idegen élménye jellemző. A szerelem ugyanis ezekben a darabokban „nem kínzó érzés, fájdalom, iszonyat, s nem is teljesíthetetlen vágy, hanem valóban könnyű kaland” – írja Szabolcsi Miklós a *Balatonszárszó* című vers harmadik részére utalva.³

Első olvasatra [*A hullámok lágy tánca...*] sem több mint egy könnyed, nyáresti hangulat megörökítése. A vers megírását kiváltó élmény a környező táj és egy hétköznapi esti, Balaton parti esemény együttes látványa lehetett, melyet a költő talán a tó és az állomás, illetve az állomásépület és a mellette működő zenés-táncos vendéglő között találhatók panzióból szemlélt. Egyik oldalról a hullámzó Balatont, másik oldalról a vidám társaságot és a nekik helyet adó mulató háttérében hajladozó, „némán” zúgó nyírfaerdőt látta. Ha feltekintett, feje fölött az esti égbolton reszkető csillagrajok tárultak a szeme elé. Maga az első versszakban megörökített látvány szép (nem vitás), mégis rendkívül szimpla, köznapi képek mondható, melyet az esztétikai tapasztalat számára talán csak a hipallagék sora tesz valamennyire figyelemre méltóvá.

A természeti jelenségek és folyamatok közötti kauzalitás megbontása, a cselekvések, illetve okok következetes felcserélése tájleírások esetében kedvelt eszköze volt József Attilának. Akárcsak a *Nyár* című versben („Ezüst derűvel ráz a nyír / egy szellőcskét és leng az ég”), vagy a *Téli éjszaka* ismert soraiban („A kék, vas éjszakát már hozza hömpölyögve / lassudad harangkondulás”), az olvasó [*A hullámok lágy táncá...*]-nak felütése alapján is könnyen rekonstruálhatja a „tényleges” természeti eseményt, felismerve, hogy az éjjelt vagy a csillagrajokat sem a hullámok lágy tánca vagy a lombok gyenge lejtése hozza és hívja, hanem éppen megfordítva: az esti, éjszakai széláram borzolja fel a Balaton vizét, hozza mozgásba a fák lombzatát és oszlatja el a csillagokat takaró fátyolfelhőket az égen. Azonban a hipallagé alakzatainak ilyen rekonstrukciója (amely egyszersmind a világ feltételezett logikai rendjének rekonstrukciója), leleplezi az észelvű megközelítés vágyát, miközben semmi sem veszi a – József Attila korai művészetbölcseletében is hangoztatott – költői, művészi világmagyarázat autentikusságát, vagyis azt a tény, hogy a világ egyedül a műalkotásban válhat szemléletivé, önmagában nem.⁴ A „ráérő” ter-

2 NÉMETH Andor, *József Attiláról*, Bp., Gondolat, 1989, 104-105.

3 SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája*, Bp., Kossuth, 2005, 728.

4 „A valóság elnyeli a világot, míg az ihlet ugyanakkor, amikor a kiválasztott egyetlen valóságalemet teljes valóságnivá növeszti azáltal, hogy véle minden más valóságalemet megsemmisít, elföd az egzisztencia elől, – elnyeli a valóságot. De ha belülről vizsgáljuk a műalkotást, úgy azt a felfedezést tesszük, hogy a már teljes valóságképpen szereplő valóságaleme kisebb valóságalemei is elvesztik létüket, – de nemcsak hogy a műalkotás részletei nem bírnak külön léttel, mint a világ valóságának elemei a szemlélet előtt, – hanem maga a műalkotás is *megszűnik valóságalemmé lenni*, ami nem is lehet másként, hiszen csak kívülről nézve, csak a szemlélet számára valóságaleme a többi valóságalemek között. De ha a műalkotás megszűnteti a valóság minden elemének létét, hogy azután önnönmagának mint valóságnak a lé-

„... a zene mögött zug az örök erdő”

mészet (ebben) a költői világban nem az ember által megállapított tudományos törvényszerűségek szerint működik, s „lány”, „lassudad” és „néma” folyamataihoz a szemlélő csak intuitíve férhet közelebb, racionális módon aligha. Erre (is) utalhat a lírai ének az értetlenségből fakadó tanácstalanságot nem, inkább egyfajta magabiztosságot, az egészlegesség birtoklásának önbizalmát sugalló kijelentése: „Én nem értem, csak érzem az egészet”.⁵ Az első versszak hipallagéiból „logikátlanságot” kiolvasó, majd az „anomáliákat” gondolatban helyreállító, racionális befogadó (hipotetikus) alakjával szemben a versben megszólaló szubjektum („Én”) a „puszta” megérzés vagy átérzés („csak érzem”) révén képes valamifajta totális szemléletet („az egészet”) nyerni a valóságról, amely a versben külső, majd a későbbiek során belső, lelki természetként, eleven, mozgásban lévő tájként mutatkozik meg.

Ez a költői megfogalmazást nyert felismerés akár attól, a József Attila metafizikai gondolkodását megtermékenyítő Henri Bergsontól is származhatna, akinek a teremtő fejlődésről szóló filozófiáját – Vágó Márta visszaemlékezése szerint – a költő nemcsak olvasta, de meg is tanulta, és saját mondanivalójának argumentációjaként gyakran fejből idézte.⁶ Bergson *L'évolution créatrice*

tét is megszüntesse, akkor a műalkotás tiszta szellemiségének, az ihletnek, dologbeli (művészetbeli) léte megszűnik dologbeli lét lenni, továbbra is az a dologelőtti lét marad mint tevékenység, amely a kiválasztott valóságrészből teljes valóságot alkotott, hogy azt azután, de csak azután, kitölthesse. *A világ mint a valóságelemek egységes teljessége, valóságmögötti tény, az ihlet mint a teljes valóságnyivá növesztett valóságölő valóságélem részeinek egységes teljessége, valóság előtti tény.* A valóság előtti tény: hiánytény, – az ihlet a világ hiányának ténye az egzisztenciában. De ha az ihlet a világhiány ténye az egzisztenciában és ugyanakkor teljes valóságot alkot, úgy a teljes valóságot nem alkothatja másért, minthogy amiként a világ elvész a valóságban, úgy vesszen el a világhiány a művészet valóságában.” JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek (1923-1930). Szövegek*, közléteszi HORVÁTH Iván vezetésével BARTA András és mások, Bp., Osiris, 1995, (a továbbiakban JATC-SZ), 125-127.

5 A sor felfogható persze a József Attila-i „jelcserélgetés” példájaként is, amennyiben egy korábbi, ellentétes értelmű pretextusának az *Alkalmi vers a szocializmus állásáról* 19. sorát („Nem érzem én, csak értem aggodalmad”), későbbi, hasonló jelentésű intertextusának pedig az 1937-es *Ének, hajolj ki ajkamon...* kezdetű töredék 7-8. sorát („Lány verőfény! Semmit sem értek, / csak hallom, kislány énekel”) tekintjük. A textuális emlékezet az 1934-es *Alkalmi vers...*-ből főként a első és utolsó részében található tájleírások motivikus elemeit (test, külső világ, egész, lombok ingása, reszkető csillag) aktivizálja: „érzem, / hogy testként folytatodom / a külső világban - / nem a fűben, a fákban, / hanem az egészben”, „A homály pamutlombjai ingnak. / S mi várjuk, hogy mikor lesz / látható reszketés / bennünk az első csillag.” Az 1937-es töredék pedig úgy kontextualizálja újra [A *hullámok lány táncá...*]-nak ominózus sorát („Én nem értem, csak érzem az egészet”), hogy az általános értelmű tárgyat (egészet) ellentétes jelentéstartalommal, a szenzuálisból a kognitív szférába áthelyezve ismétli meg („Semmit sem értek”), míg az érzet fogalomkörét a hallásra szűkíti le („csak hallom, kislány énekel”). Vö.: LÖRINCZ Csongor, *Allegorizáció és jelcserélgetés József Attilánál = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 2001, 122-141.

6 Vö.: VÁGÓ Márta, *József Attila*, Bp., Szépirodalmi, 1978, 240-245.

Osztroluczky Sarolta

című 1907-es műve – mely Dienes Valéria fordításában, 1930-ban magyar nyelven is megjelent – értelem és ösztön, illetve értelem és intuíció ellentétes irányultságát hangsúlyozza. „Értelmünknek, amint az a természet kezeiből kikerül, a szervezetlen szilárd test a fő-objektuma. [...] Az értelem tisztán csakis a felszaggatottat képzelel el [...] mindig a mozdulatlanságból indul, mintha ez volna a végső valóság vagy elem; mikor a mozgást akarja képzelni, mozdulatlanságokat rak egymás mellé s azokból szerkeszti össze.”⁷ Az értelem ezen kívül mindig az eleve adottnak vélt okságot keresi és találja meg tárgyában, a mozdulatlan anyagban, s ezért minden dolgot gépszerűen kezel. Ez az oka, hogy az „értelem az életnek természetes nemértése jellemzi.”⁸ Az ösztön ezzel szemben az élet felé fordul. Míg az értelem körbejárja az életet és kívülről készít róla felvételeket, az ember esztétikai képességének instanciájaként fel-fogott intuíció, vagyis „az érdekmentessé vált, önmagára eszmélő ösztön”⁹ képes belemerülni az életbe, behatolni annak belsejébe és kifürkészni szándékát, ami nem más, mint az egyszerű mozgás, „mely tovafut a vonalakon és összefűzi, jelentéssel tölti meg őket [...] Ezt a szándékot igyekszik a művész megragadni, mikor a szimpátia egy nemével visszamélyed a tárgy belsejébe [...], s bevezet az életnek, e kölcsönös egymásbahatolásnak, e vég nélkül folytatódó teremtésnek tulajdonképpen tartományába.”¹⁰ Az életnek erre a – vers által is reflektált – mozgására, a természeti és lelki mozzanatok kölcsönös egymásbahatolására, folyamatos impulzus-közvetítésére kell tehát a szöveg befogadójának intuitív módon „ráeszmélnie”, s ehhez a „rendes észrevevés” helyett esztétikai képességét mozgósítania.

56

Láthatjuk tehát, hogy a művészi ihlet, amely a képzet és a gondolat mellett József Attila „metafizikájában” egyfajta harmadik szellemiség megnevezéseként szerepel, már Bergsonnál is tartalmazza az esztétikai applikáció lehetőségét. Az intuíció révén nyert totális szemlélet analóg az ihletben, annak eredményeként létrejövő műalkotás világszerűségével. A műalkotás ugyanis, a költő töredékekben fennmaradt művészetbölcselete szerint, magába nyeli a (külső) valóságot, de hiányát a mű totális belső valóságával szünteti meg, illetve cseréli fel. Vagy ahogy azt az *Irodalom és szocializmus*-ban olvashatjuk a műalkotás világáról: „Ennek a világnak a tényei nem valóságos tények, azonban – és ez a fontos – *e nem valóságos tények összefüggése valóságos és teljesen megfelel a valóságos világ összefüggéseinek.* Tehát éppúgy szemlélhetjük rajta a valóságos világ összefüggéseit, mint a valóságos tények állításából származó művön.”¹¹ A „valóságos világ” élő, állandóan mozgásban lévő, s a természettudományos vagy racionális gondolkodás számára sokszor logikátlanak tűnő organizmusai és azok összefüggései az intuíció előtt feltárnak, és sajátos el-nem-rejtettséjük a költői ihletben egy valós összefüggéseket tükröző virtuális vagy fiktív világgá áll össze. Ebben a (költői) világban

7 BERGSON, Henri, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, Bp., MTA, 1930, 143-144.

8 *Uo.*, 153.

9 *Uo.*, 163.

10 *Uo.*, 164.

11 JÓZSEF Attila, *Irodalom és szocializmus = József Attila összes művei. III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, s.a.r. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1958. (a továbbiakban *JAÖM III.*), 97.

„... a zene mögött zug az örök erdő”

szemléltetővé válik a természet egésze, mert a hipallagékat nem kell megérteni, „elég” a művészi ihletettséget átvéve átérezni.

A felütésben megidézett természeti kép, a nyáresti idill köznapiságát azonban nemcsak az első szakasz transzmutációs alakzatai, de a vers egészén végigvitt tánc-metaphora is oldja. Az antropomorfizált természeti elemek, majd a második versszakbeli érzelmek mozgása, mintegy megelőlegezve a harmadik versszakban szereplő, tangózó fiatalok képét, számtalan módon ismétli és hangsúlyozza a tánc mozgásformáit és kliséit. A hullámok lágy *tánca*, a lombok gyenge *lejtése* lassan táncba *hívja* a csillagok rajját, melyek azután az egek „táncparkettjén” *széjjelszóródva* ritmusos mozgásba (reszketésbe) fognak. Ezt követően a természet analógiájára, annak mintegy leképezéseként az érzelmek világa is *csendes mozgásba* kezd, s a szívben mint tómederben az emlékként megidézett szerelem hatalma *ring*.

A külső és belső, lelki táj párhuzamba állítására, tartalmaik, elemeik mozgásának kölcsönös egymásravezítésére sok példát találunk az életműben. A *fán a levelek...* kezdetű, több változatban, újraírt formában is fennmaradt versének komplex képében a fa ágai és őszi levelei a váznak, illetve buroknak felfogott emberi test metaforái, míg a korona belsejében föl-le járó, hallgatag madár a néma, szállni nem merő lélek érzéki reprezentánsa. A trópus érdekessége, hogy az analogikus viszonyba állított hallgatag madár és az emberi lélek metaforizációjának alapját képező (egyik) közös elem, illetve szempont, melynek révén az emberi lélek madárként láttatódik, s amelyet általában az olvasónak kell megkonstruálnia – ebben az esetben a némaság –, nem marad ki-mondatlanul a versszövegben, sőt fogalmi jellege, illetve hiány-léte ellenére önálló, s grammatikailag fokozatosan konkretizálódó („egy némaság”, „a némaság”), mégis fiktív látvánnyá válik, melynek vizualizációja csak nyelvi úton lehetséges.¹²

[A *hullámok lágy táncá...*]-nak metaforikája szintén rejt magában nehezen elképzelhető, a vizuális érzékelés totalitásába, egyneműségébe problémamentesen át nem fordítható elemeket. Az emlékezés fogalmi és a visszfény képi elemeinek fúziójából létrejövő metafora az emlékezést visszavert fényként, reflexióként „láttatja” velünk, ugyanakkor a szintagmát követő, vele kifejtő magyarázó viszonyban lévő szó szerkezet, illetve metafora („szerelem hatalma”) már az emlékezet visszfényében felismert egykori érzelmet is felvillantja. Az első metafora („emlékezés visszfénye”) nyelvtani szerkezete – hasonlóan a „múltak kútja” (Thomas Mann) vagy a „múltak iszapja” (Radnóti) szóképeikhez – nem valós birtokviszonyt, inkább azonosítást fejez ki. Ahogy azonban a mindent magába nyelő, süllyesztő múlt kút- vagy iszapszerűségét „könnyű” elképzelni, a visszfény vizualizálása szinte lehetetlen. Ennek oka, hogy a fény visszaverődés nem „valódi”, képszerű tükröződés, hiszen eseményében nem valamilyen valós tárgy, hanem maga a fény az el nem nyelt, visszavert anyag. A fény mint a látás elsődleges feltétele önmagában, konkrét, megvilágítandó tárgy híján aligha szemléltető, mivel ahelyett, hogy láttatna, elvakít. A káprázat – a szó szoros értelmében – nem látvány, hatására inkább becsukjuk a

12 Ilyen fiktív látvány még József Attilánál például a fekete falak között élő „átlátszó oroszlán” (*A bőr alatt halovány árnyék*) vagy a „semmi ága” (*Reménytelenül*) is.

szemünket, ám rövid ideig a csukott szemhéjak¹³ mögött is érezzük a zavart, melyet a látás fiziológiai alapját adó neurokémiai folyamatok elhúzódo megszűnése okoz, s amely szomatikus értelemben egyaránt okozhat kellemes¹⁴ vagy túszerűszerűen fájó érzést. S bár a felismerés, hogy a megidézett emlékek hatása is lehet boldogító vagy fájdalmas, nyilvánvalóan nem új, a metafora még rejt magában innovatív tartalmakat.

Mint ismeretes a visszfény a kontrasztív látványokat előidéző, közvetlen nappali fény valamilyen világos felületről visszaverődő, szórt (polarizált) változata, melynek hatására az egyes dolgok – a természetes fényhez képest – más megvilágításba kerülnek. A visszavert fény egyaránt létrejöhet spontán vagy akaratlagos módon. Az első esetben a fény olyan felületre (pl. egy fehér házfalra) esik, majd verődik vissza arról, amelynek a priori nem természete, nem tulajdonsága, hogy fényt áraszt, s így nem is számít(hat)unk rá, hogy megvilágít majd számunkra valamit. Az így létrejött visszfény-hatás általában villanásszerű, s csak rövid ideig tart. Metaforikus értelemben ilyen a spontán vagy akaratlan emlékezés, melyet egy olyan érzékszervi benyomás hoz működésbe, amelyről nem vártunk ilyen hatást.¹⁵

Az akaratlagos módon előidézett fényvisszaverődés fotográfiából ismert elnevezése a derített fény. A derítés célja az árnyékrészletek megvilágítása, a főfény által képzett árnyékok részleteinek elkülönítése. Előállításához valamilyen fehér felületre van szükség, mely az erős (természetes vagy mesterséges eredetű) főfényben lévő tárgyat egy másik helyről is megvilágítja. A derítés folyamata – szemben a spontán visszfényvel – általában hosszabb ideig, a kívánt (fény)hatás eléréséig tart. Így lehet elképzelnünk az akaratlagosan működésbe hozott emlékezetet, mely célzottan „derít fényt” múltunk egy „homályba veszett”, „beárnyékolódott” darabjára.

A fentiek alapján elmondható, hogy az emlékezést visszfényként láttató metafora kapcsán számba véve a visszavert fény módozatait és hatását, belátásokat nyerhetünk az emlékezet jelenségéről is. Ezen a ponton azonban érdemes egy rövid kitérőt tennünk, hiszen az emlékezet elméletének szisztematikusan, intuíció-alapú kidolgozását a „bergsonista” József Attila is ismerhette.¹⁶ Az 1896-ban megjelent *Matière et mémoire (Anyag és emlékezet)*, melyről Ba-

13 Ugyan az emlékezésnek nem feltétele a behunyt szem, de a József Attila-versek lírai beszélője mindig valamilyen relaxált, az érzéketeket kikapcsoló, meditatív állapotban idézi meg a (közel- vagy rég)múltat: „Szoktatom szívemet a csendhez. / Nem oly nehéz – / idesereglik, ami tovatúnt, / a fej lehajlik és lecsüng / a kéz.” (Óda), „Alig hallottam sorsomba merülten” (*A Dunánál*).

14 Visszfény szavunk jelentése részlegesen maga is fedi az emlék fogalmát, hiszen másodlagos értelemben „egy kellemes, boldogító gondolat vagy érzélem tükröződését” értjük rajta. Vö.: *Magyar értelmező kéziszótár*, szerk. JUHÁSZ József, SZŐKE István, O. NAGY Gábor, KOVALOVSKY Miklós, Akadémiai, Bp., 1972, 1511.

15 Ilyen például Proust regényében a hársfateából és a madeleine süteményből létrejövő ízvegyülék, amely az emlékek spontán feltolulásának megindulását idézi elő Marcelnél.

16 Tasi József lehetségesnek tartja, hogy 1928 decemberében Vágó Márta a *Matière et mémoire* egy példányát küldte el József Attilának Párizsból, s hogy 1936-os, Teréz körúti vitájuk részben erről a műről folyt. Vö.: TASI József, *József Attila könyvtára = József Attila könyvtára és más tanulmányok*, Bp., Ecriture, 1996, 77.

bits Mihály rövid összefoglalót írt 1910-es, Bergson filozófiáját tárgyaló tanulmányában, alapvetően kétféle emlékezet-fogalmat különböztet meg. A múlt továbbélésének egyik formája a motorikus működések, illetve a testi szokások formájában valósul meg. Ilyenkor az emlékezet tisztán testi jellegű, s az idővel egyre tökéletesebbé és öntudatlanabbá válik. Az emlékezés másik formája, amelyet Bergson „szabad emlékezetnek” nevez, s amely csakis az emberre jellemző, a múltat képek, vágyak, hangulatok formájában hívja elő, hogy előkészítse általuk helyes életvilágbeli döntéseinket. Az emlékek a maguk tiszta állapotában nem találhatók meg az agyban, létezésük mindaddig virtuális, míg „kiszabadításuk” meg nem kezdődik személyes történetünk egy szeletének előhívása révén. Az emlékeknek mint keletkezésben lévő fenoméneknek emlékképekké való fokozatos átalakulását Bergson a fókuszáló kamera képéhez, vagy a sűrűsödő felhők fokozatos kirajzolódásához hasonlítja.¹⁷ Könyvének harmadik, az emlékezet képeinek továbbéléséről szóló fejezetében ezt a folyamatot egy egyenes vonalú mozgással szemlélteti, melynek egyik végén a „tisza emlékezet” (*pure memory*), másik végén pedig a percepció (*perception*) áll. A folyamatára két szélső pontja között az emlékezet képei (*memory-images*) foglalnak helyet, melyek a valós világ érzékeléséhez képest gyöngébb észlelést tesznek csak lehetővé, az önmagában percipiálhatatlan, kiterjedés nélküli tiszta emlékezethez képest viszont konkrétabbnak, „részben már érzetnek”¹⁸ mondhatóak. A folyamat lényege, hogy az emlékezés tényleges, aktív mozgás révén alakítja képekké az emléknymokat, megismételt percepciót hozva létre ezáltal. A tiszta emlékezettel és az emlékképekkel összefüggésben, könyvének egy korábbi fejezetében esik szó – a számunkra itt most lényegesnek tűnő – akaratlagos és spontán emlékezetről, mint a szabad emlékezet két módozatáról. Az akaratlagos vagy tudatos visszaemlékezés olyan tevékenység vagy munka (tehát nem passzív szemlélés), mely sikeressége esetén aktualizálja a múlt emlékképeit, s a jelenre is kihatással van. Ezzel szemben a spontán emlékezet már a kezdetektől fogva tökéletes, az idő semmit sem képes hozzátenni.¹⁹ Gilles Deleuze, aki Proust regényét a bergsoni koncepció alapján értelmezi, így ír erről az emlékezetformáról: „Az akaratlan emlékezet az örökkévalóságot adja nekünk, de olyan módon, hogy nincs erőnk egy pillanatnál tovább elviselni, sem eszközeink arra, hogy feltárjuk természetét. Tehát inkább csak pillanatképet nyújt nekünk az örökkévalóságról.”²⁰ Ezzel a kijelentéssel gondolatban vissza is térhetünk az egy pillanatnál tovább el nem viselhető, „kápráztató” visszfény-metaforához, mely a múlt olyan részleteit is „bevilágítja”, amikre korábban talán fel sem figyeltünk, mert lényegtelennek tűntek, ha ugyan (ilyen formában) léteztek egyáltalán, s nemcsak emlékezetünk teremtő erejének köszönhetjük „felvillanásukat”.

17 Vö. BERGSON, Henri, *Matter and Memory*, transl. by PAUL, Nancy Margaret and PALMER, W. Scott, London, 1919, 170-189. (A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.)

18 „[...] memory-image is already partly sensation” *Uo.*, 175.

19 „Spontaneous recollection is perfect from the outset; time can add nothing to its image without disfiguring it; it retains in memory its place and date.” BERGSON, *i. m.*, 95.

20 DELEUZE, Gilles, *Az emlékezet másodlagos szerepe = Uó, Proust*, Bp., Atlantisz, 2002, 65.

Osztrólczyk Sarolta

Az „emlékezés visszfénye” olyan verbális kép, amely egy észlelési (emlék) és egy optikai (visszfény keltette) kép ötvözése révén újjáírja vagy kiegészíti az emlékkép köznapi metaforáját. A szemantikai innováció során a holt metaforából – Ricoeur kifejezésével élve – élő metafora válik, melyben egyrésről az emlékezés tényleges kép-telensége, (külső) szemmel nem látható, anyagiatlan volta, másrésről sajátos fényszerűsége is feltárul. Ez utóbbi sajátossága persze nem a képtudatot érinti, csupán az emlékezésről mint eseményről állít újat, amennyiben azt valamilyen máshol lévő²¹ dolog spontán vagy akaratlagos módon való újramegvilágításaként láttatja velünk.

Kétségtelen tény azonban, hogy az emlékezés, illetve a múlt témakörét a köznapi metaforák is a fény-árnyék vagy a transzparencia-opacitás kölcsönviszonyából származó képekkel érzékeltetik (pl. „feldereng a múlt homályából”, „napvilágra kerül az eltemetettnek hitt múlt”, „a múlt ködén át látszik” stb.).²² Ezek a kifejezések azonban – szemben a József Attila-i trópusokkal – a múlt közvetlen hozzáférhetőségét, valós percipiálhatóságát sejtetik, míg az „emlékezés visszfénye” szókép egyetlen, meglehetősen sűrű szemantikumi szintagma révén emeli be a közvetettség mozzanatát ebbe a képzetkörbe. Ha ugyanis maga az emlékezet visszfény(szerű), illetve rendelkezik ezzel a reflexivitással vagy közvetíti azt, akkor a felvillantott emlékképeken vagy emléknomokon keresztül képes a tiszta múltat más „fénytörésbe” állítani elénk, s részeltetni minket a lényegből, az örökkévalóság tapasztalatából.

Az emlékezés további sajátossága, hogy csakis az emlékező én számára van jelen, esetleg egészen másként, mint ahogy egykor a valóságos észlelésben volt. Az emlékvilágnak ezt az egyediségét – visszatérve vizsgált szövegünkhöz – a vers beszélője az emlékezést tematizáló versszak sarokpontjain többszörösen is hangsúlyozza. Az első ilyen nyomatékosítás a második sza-

21 A derítés estében e „máshollét” térbeli jellegű, s noha az emlékezésnél többnyire temporálisnak mondható, Deleuze rámutat, hogy az akaratlagos emlékezet a „lokalizált időhöz” vezet el minket. Vö.: DELEUZE, *i. m.*, 63.

22 Ezekhez hasonló köznapi emlékezés-metaforákkal – jobb híján – Bergson is él: „At most, certain confused recollections, unrelated to the present circumstances, may overflow the usefully associated images, *making around these a less illuminated fringe which fades away into an immense zone of obscurity*. But suppose an accident which upsets the equilibrium maintained by the brain between the external stimulation and the motor reaction, relax for a moment the tension of the threads which go from the periphery to the periphery by way of the centre, and *immediately these darkened images come forward into the full light*: it is probably the latter condition which is realized in any sleep wherein we dream.” BERGSON, *i. m.*, 97. (kiem. tőlem – O. S.) „But the truth is that we shall never reach the past unless we frankly place ourselves within it. Essentially virtual, it cannot be known as something past unless we follow and adopt the movement by which it expands into a present image, thus *emerging from obscurity into the light of day*.” *Uo.*, 173. (kiem. tőlem – O. S.) „Whatever idea we may frame of consciousness in itself, such as it would be if it could work untrammelled, we cannot deny that, in a being which has bodily functions, the chief office of consciousness is to preside over action and *to enlighten choice*. Therefore *it throws light* on the immediate antecedents of the decision, and on those past recollections which can usefully combine with it; *all else remains in shadow*.” *Uo.*, 182. (kiem. tőlem – O. S.)

kasz élén álló hiányos tőmondat („Igy ők”), mely Szabolcsi szerint „ügyetlen” kijelentés, s talán arra utal, hogy a költő maga sem tartotta késznek versét.²³ A mondat valóban meglehetősen lapidáris, s szerepét tekintve redundánsnak is mondhatnánk, hiszen nélküle is nyilvánvaló volna, hogy a „benn a szívbenn” történő mozgások nem azonosak az antropomorfizált természeti elemek („ők”) első versszakbeli táncával, mindazonáltal elkülönítő szerepe, mely a többes szám 3. személyű alanytól való kategoriális elvonatkoztatásban érhető tetten, vitathatatlan. S bár „a szívbenn” birtokos személyjel nélküli formulája nem segít eldönteni, hogy kinek/kiknek a szívébe „pillanthatunk” be a második strófában, a harmadik versszak első sora feloldani látszik ezt a dilemmát, amennyiben a szívbéli érzelmek ringó mozgására vonatkozathatóan egyértelműen az „én” értetlenségét állítja. Az „Én nem értem, csak érzem az egészet” kijelentése nyilvánvalóan nemcsak a korábban már tárgyalt, az első versszakban kibomló külső, természeti mozgásokra, de a második szakaszban ábrázolt belső, lelki tájnak a racionális, illetve logikus gondolkodás számára megközelíthetetlen impulzusaira is vonatkozatható. Az egészlegesség, melyet az ihletben fogant műalkotás révén képesek vagyunk szemlélni, nemcsak a külső, de a belső (lelki) valóság totalitásaként is értendő. Ezt a teljességet a versben a „szerelem hatalma” szintagma érzékelteti, melynek totalizáló aspektusa a soráthajlás (és – mint ahogy arról később részletesen is szólunk – a palato-veláris ritmus) révén kap nyomatékot. A 7. sor ritmikai egysége ugyanis első olvasatra egybeesik egy teljes, önmagában is értelmes szintaktikai egységgel („emlékezés visszfénye, szerelem”), ami azonban az enjambement szekvenciatoró, figyelemfelhívó beékelődése után a „hatalma” szóban folytatódik („emlékezés visszfénye, szerelem / hatalma”). A hatalom mint a hatóerők összessége, a szerelem totális, más érzelmeket kiszorító, egyeduralmi pozícióját jelzi, s a második strófa retorikai és poétikai eljárásai által megérezkítve, a műalkotás világának egészleges szemléletét inszcenirozza. Az érzelem egyénre ható, abszolutizált erejét a 7-8. sor hasonlatba foglalt szinekdochéja is érzékelteti: „szerelem / hatalma ring, mint a nagy víz a tóban”. Mivel a *tó* – a *totum pro parte* viszony miatt – egyaránt állhat a tó medrének és a tóban hömpölygő nagy víznek a megnevezése helyett, „a nagy víz a tóban” szabatosnak tűnő kifejezése valójában tautologikus jellegű, s ily módon a szerelem mindent kitöltő, mindent uraló hatalmát képileg is érzékivé teszi.

A tánc-motívum vonalán továbbhaladva megfigyelhető, hogy képzetköre a harmadik versszakra is áttevődik, de itt már a „mesterséges” antropomorfizáció trópusa nélkül, a tangózó párok látványaként találkozzhatunk vele. A „humanizált” képet megelőzi a vers egyetlen egyes szám első személyű, korábban már idézett kijelentése („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melynek vonatkozása – tárgyának („az egészet”) túlzott általánossága miatt – nem egyértelműsíthető. Ugyanúgy utalhat a szívbenn kavargó érzelmek egészére, vagy a táj, az érzelmek és a táncolók mozgásának „titokzatos” korrespondanciájára, mint ahogy anticipálhatja a vers végén álló, némileg enigmatikus mondat tartalmát is („De némán, hiszen ráér a természet / a zene mögött zug az

23 Ezt a feltételezését a monográfus a vers meg nem jelentetésének tényében látja igazolódni. Vö.: SZABOLCSI, *i. m.*, 726.

Osztrólczyk Sarolta

örök erdő”). Az első eshetőséget korábban már vizsgáltuk, s megállapítottuk, hogy a vers beszélőjének ebben a kijelentésében a költő által is ismert és elismert intuíción filozófia foglalata köszön vissza.

A második interpretációs lehetőségnél érdemes hosszabban is elidőznünk. A tájat, az érzelmeket és a táncoló párokat eddig képiségük, illetve a táncmetaforika hasonlóságai alapján mint nyelvileg létesült láthatóságokat vizsgáltuk, s vonatkoztattuk egymásra. Ennek egyik oka, hogy a vers első három versszakát a különböző mozgásformákkal kapcsolatos látványok (a hullámok tánca, a lombok lejtése, az érzelmek ringása, a tangózó párok tánca) és a beszélő-megfigyelő statikus helyzetét sejtető helymeghatározások („odaát”, „itt”) uralják. Nem szabad azonban megfedkezni róla, hogy a vers, akárcsak a tánc korántsem csak látvány, de ritmus és zene is, s [*A hullámok lágy tánca...*] ezen aspektusok érzéki tapasztalatában is részletet.

Az elsődleges ritmikai vizsgálat a verset hagyományos, ötös és hatodfeles jambusi sorokból építkező szonettnek mutatja, amely – az utómodernség képviselőitől nem teljesen szokatlan módon – viszonylag lazán kezelve a formai szabályszerűségeket, meglehetősen sok helyettesítő lábat és anaklázist tartalmaz. Egy további, részletesebb verstani vizsgálódás rávezet, hogy a versben végbemenő jelentésképzés szempontjából nem is annyira a szótagok időértékén alapuló metrikus szerkezet, inkább a ritmus egyéb módzatai, ezek közül is a vers palato-veláris „hangszerelése”²⁴ és rímszerkezete lesznek relevánsak. Figyeljük meg először a sorok hangrendi sajátosságain alapuló ritmust, melynek érvényesülését József Attila költői nyelvben Török Gábor tanulmányozta elsőként a hatvanas évek végén. Bár a kutató elsősorban a József Attila-i rímzavak esetében vizsgálta a magas és mély hangrendű szegmensek szabályos és a sorozatosság küszöbét elérő váltakoztatását, egy fejezet erejéig kitért azokra az esetekre is, amikor a palato-veláris „megzenésítés” teljes sorokra, illetve versszakokra is kiterjed. Olyan esetet, ahol egy egész versen keresztül érvényesül ez a fajta ritmika, csak kettőt említ (*Száradok, törődöm, [Kedvesem betegem...]*), de a tisztán palatális, vagy tisztán veláris sorok száma itt is „csupán” 5-6 a 12-ből. Ezekkel kapcsolatban Török a költői tudatosság tényét hangsúlyozza, amelyre a versek korábbi szövegváltozatainak javításából következtek.²⁵ A mi számunkra mindebből az látszik figye-

24 Sőt, későbbi belátásaink alapján az a feltevés is megkockáztatható, hogy a szonett jambusainak azért ilyen szokatlanul alacsony a versbeli aránya, mert a költő a szonett megírásakor a palato-veláris „ritmus” poétikai kifejezőeszközét kívánta dominánsabban érvényesíteni, amely azonban nem teszi lehetővé a következetes jambizálást. A József Attila-i szonettek metrumstatisztikájából kiderül, hogy – a költő összes szonettjét tekintetbe véve – [*A hullámok lágy tánca...*] a legkevésbé jambizált versek sorában a negyedik. Vö.: SZILÁGYI Péter, *József Attila időmértékes verselése*, Bp., Akadémiai, 1971, 287.

25 „Az sem lényegtelen, hogy a költő törekedett-e erre a zenei alakításra tudatosan, vagy sem. Véleményem szerint: igen. A kételkedőknek érdemes megvizsgálniuk a szövegkritikai kiadásban a *Száradok, törődöm* és a *Kedvesem betegem...* kéziratváltozatait [...], melyek világosan mutatják, hogy a költő nemcsak hogy nem akarta elrontani az egyszer megtalált hangzását a sornak, hanem kisebb-nagyobb javításokkal a következetlenségek kiküszöbölésére is törekedett.” TÖRÖK Gábor, *A líra: logika. József Attila költői nyelve*, Bp., Magvető – Tiszatáj, 1968, 29-30.

lemre méltónak, hogy *A hullámok lágy tánca...* kezdetű szonettnek a kutató még csak a címét sem említi, jóllehet a vers a palato-veláris „zeneiség” szempontjából az összes általa felsorolt példát „felülmúlja”.²⁶ A tanulmányban citált verssorok ugyanis átlagosan 6-9 szótagosak, míg a '36-os szonett 10-11 szótagos sorokból épül fel, minek következtében a magas-mély hangszerelés domináns, soronkénti, esetleg tiszta megvalósításának is jóval kevesebb az esélye. Ennek ellenére a 14 soros versben 6 olyan sort is találunk, melyek csak magas, vagy csak mély magánhangzókat tartalmaznak,²⁷ s ha a palatálisok és velárisok soronkénti dominanciáját is releváns szempontként fogadjuk el,²⁸ egy sor (a 11.) kivételével határozott, szabályos ritmust fedezhetünk fel a szonettben.²⁹

Noha tudjuk, hogy a ritmus elsődlegesen nem más, mint visszatérő hangképződmény, érvényességét, ható erejét mégsem korlátozhatjuk pusztán a hangzás szintjére. Jakobsonnal szólva: „[...] az egymás utáni tengelyre vetített hangzásbeli egyenértékűség szükségképpen szemantikai egyenértékűséget von maga után, és bármely nyelvi síkon egy ilyen szekvencia bármely összetevője annak a két kölcsönösen összefüggő élménynek valamelyikét su-

26 A „hiányosság” egyetlen magyarázata az lehet, hogy [*A hullámok lágy tánca...*] a költő életében nem jelent meg kötetben, így a kutató talán nem érezte azt a költői oeuvre szerves részének (?).

27 Az egy szótagnyi hangrendi színezéseket – ha nem mutatnak rendszert – Török Gábor nem veszi figyelembe, s ugyanezen az alapon nem tartja következetlenségnek a „dallamtervet” itt-ott megzavaró egy-egy kötőszót, névelőt vagy ige-kötőt sem. Vö.: TÖRÖK, *i. m.*, 27., 30.

28 Török Gábor a vegyes hangrendű sorokon belül nem állapít meg dominanciát, jelölési rendszere ilyen esetekben is a váltakozást mutatja. Az általa a költői nyelv hangtanával kapcsolatban többször is hivatkozott Fónagy Iván azonban az esztétikai hatás elérésében kitüntetett szerepet tulajdonít a hangzók versbeli, illetve verssoron belüli dominanciájának. Vö.: FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Bp., Akadémiai, 1989, 80-88., 205-217.

29 Török Gábor jelölésének megfelelően = p = -vel és = v = -vel jelölöm a teljesen palatális, illetve a teljesen veláris sorokat, a vegyes hangrendűeket pedig, dominancia-arányaiknak megfelelően – p – -vel, illetve – v – -vel. A jelölések utáni zárójelben a domináns magánhangzótípusnak (palatális vagy veláris) a sorbeli összes magánhangzóhoz viszonyított aránya szerepel.

1.	A hullámok lágy tánca s odaát	= v =	(10/10)
2.	a lombok gyenge lejtése az éjjelt	– p –	(7/11)
3.	lassudan hozták s csillagok raját	= v =	(9/10)
4.	hívták reszketni az egekre széjjel.	= p =	(9/11)
5.	Igy ők. S az érzelmek is csendesen	= p =	(9/10)
6.	mozdulnak benn a szivben ringatóan,	– v –	(7/11)
7.	emlékezés visszfénye, szerelem	= p =	(10/10)
8.	hatalma ring, mint a nagy víz a tóban.	– v –	(8/11)
9.	Én nem értem, csak érzem az egészet.	= p =	(9/11)
10.	Itt tangót jár a sok lány és fiu,	– v –	(7/10)
11.	a sok számitó, kedves és hiu.	– v – / – p –	(5/10)
12.	Mert ez itt egy divatos nyári fürdő.	– p –	(8/11)
13.	De némán, hiszen ráér a természet,	– p –	(8/11)
14.	a zene mögött zug az örök erdő.	– p –	(8/11)

gallja, amelyeket Hopkins találóan úgy definiál, mint »összehasonlítás a hasonlóságért« és »összehasonlítás a különbözőségért.«³⁰ Vagyis a ritmus mint a vers nyelvi dinamizmusának tényezője, ha nem is közvetlenül, de a versben más módon megképződő jelentéstartalmak közti viszonyok befolyásolójaként és/vagy sajátos interpretálójaként, részt vesz a jelentésképzésben.³¹ Hatása nemcsak az érzékekig ér el, de azokon túl, az értelemig is elhatol. József Attila szavaival: „[...] *a műben amely végső szemléleti egész, a valóság ellentéteinek, összefüggéseinek ritmust kell adniok*, mert különben az összefüggések, ellentétek szemléletisége elsikkad. És más oldalról – *a mű ritmusának ellentétet kell az értelem tudomására hoznia*, mert különben a ritmus nem valóságos, hanem csak káprázatféle. Már pedig ha a ritmus nem valóságos, úgy a mű nem lehet egész. Hiszen több dolognak (hangnak, stbi-nek) egyetlen egészként való szemlélete csak ritmusosan lehetséges.”³²

Visszatérve a vers palato-veláris ritmusszerkezetére, látható (de még inkább hallható), hogy az első quartinában mély és magas hangrendű sorok követik egymást, szabályos rendben. A második szakaszban megismétlődik ez a váltakoztatás, annyi eltéréssel, hogy ez a szakasz – mintegy „tükrözve” az első strófát – nem veláris, hanem, az előző versszak utolsó sorának megfelelő, palatális hangzású sorral kezdődik. A külső és belső táj korábban említett analógiája tehát érvényesül a kereszteződő szerkezetek felépítésében, de eltérő sorrendiségük azt is érzékelteti, hogy itt nem azonosságról, csupán hasonlóságról van szó. Ezt „az értelem tudomására hozott ellentétet” a szonett oktávájának szokatlan³³ rímképlete (a b a b / c d c d) is kiemeli.

30 JAKOBSON, Roman, *Nyelvészet és poétika* = Uó, *Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, ford. BARCZÁN Endre et al., Bp., Gondolat, 1972, 259.

31 A versritmusról mint jelentésképző erőről bővebben ld. HORVÁTH Kornélia, *A versértelmezés ritmikai aspektusáról* = Uó, *A versről*, Bp., Kijarat, 2006., 11-45.

32 JAÖM III., 97.

33 Mint ismeretes József Attila költői indulásakor sokat kísérletezett ezzel a műformával. 1921-ben kettőt, 1922-ben huszonhat szonettet írt. *A Kozmosz éneke* című szonettkoszorú, amely tizennégy szonettből és az ezek kezdősoraiból felépülő *Mesterszonett*ből áll, 1923-ban keletkezett. Ezt követően, egy hosszabb szünet (1924-1935) után, személyes indíttatásból vagy az újklasszicista poétikai hagyomány újjáéledése okán, visszatért e formai hagyományhoz. 1935-ben kilenc, 1936-ban két szonettet írt, majd az utolsó évben megírta a hét szonettből álló *Hazám-ciklust*. Szabolcsi Miklós meglátása szerint az 1935-ös szonettek első darabjai (az *Osztás után*, a *Modern szonett* és a [*Leülepszik...*]) „mintegy *A Kozmosz éneke* kései folytatásaként is, inkább a forma hetyke, játékos kipróbálásai voltak [...], majd az egyre érettebb, egyre megformáltabb és keserűbb szonettek sora” következett. (Szabolcsi, *i. m.*, 630.) A monográfus által jelzett tematikus, motívikus, illetve hangnembeli érlelődés vizsgálatára most nem térünk ki, helyette a költőnek a formai hagyománnyal, s ezen belül is a rímképlettel való folyamatos kísérletezésének, „újításának” érdemes figyelmet szentelnünk. Az 1935 és 1937 között írt szonettek sorában *A hullámok lágy tánca...* kezdetű vers rímtani szempontból figyelemre méltó helyet foglal el. Míg ugyanis a költő az 1935-ben megírt szonettek esetében, a petrarcai hagyomány szigorú kötöttségeinek megfelelően, az oktávában ölelkező rímeket használ, quartinánként azonos rímekkel (a b b a / a b b a), és a némileg szabadabban kezelhető sextettben (egy kivétellel) összecsendíti a tercínák utolsó sorait (pl. c c d / a a d, c c d / c d d, c c d / e e d stb.), addig [*A hullámok lágy táncá...*]

A vers progresszív, előreható ritmikáját, melyet az 1., a 3. és a 4. sor tiszta hangrendűsége alapoz meg, a 2. sor „vegyes” jellege mindjárt a vers elején megtöri, ám ebben a kivételben nemcsak a ritmikai szabály erősödését, de újabb jelentéskiemelő, jelentésképző szerepét is felismerhetjük. A palatális dominanciájú sor első három, veláris hangrendű szótagja ugyanis a szintaktikai és ritmikai határok egybe nem esését jelzi. A névelővel ellátott „lombok” szó ugyanis értelmileg inkább az első sor szintaktikai egységéhez tartozik, de a versen végigvonuló palato-veláris elkülönülés által is felerősített sorátvetés folytán a 2. sor elejére kerül („A hullámok lágy tánca s odaát / a lombok”). Meg kell jegyezni azonban, hogy értelmi szempontból inkább az első sor végén álló szókapcsolat („s odaát”) az, amely elé sortörés kívánkozna, vagyis átvetés helyett inkább hátravetésről beszélhetünk. Ám így vagy úgy, a palato-veláris ritmustörés, illetve az enjambement révén érzékelhetővé válik a nyelv természetes (értelmi) és költői tagolásának feszültsége.

E feszültség azután a sorozatos soráthajlások révén nemcsak az első két sorra, de (a 6-7. sorok határát kivéve), a József Attila által hangsúlyozott „szemléleti egész” költői megteremtése jegyében, mindkét quartinára továbbterjed. Hiszen az első két szakasz témája nem más, mint az egymásba átérő, átfolyó természeti mozgások, majd az ezek hatására, mintegy folyományaként létrejövő érzelm-mozgások megjelenítése, melynek szóképeken keresztüli vizualizálása nem részesíthet teljes, élményszerű esztétikai tapasztalatban. Ezzel szemben a palato-veláris sorok ritmikus váltakoztatása hangzóvá teszi az elemek táncos, játékos ide-oda mozgását, az enjambement pedig a sorok összemosása, a sorhatárok likviddé tétele révén kelti fel a természeti és lelki folyamatok egyidejűségének, egymásbahatoló folytonosságának illúzióját.³⁴

Az átkötés esztétikai hatása, kifejezőereje még nagyobb, ha a sorvégi és a sor eleji szavakat úgy köti át egymásba, hogy az értelmileg összetartozó, de ritmikailag kettészelt szószerkezetek jelentése metaforikusan vagy mimetikusán le is képezi ezt a dialektikát, az elszakított, de összetartozó elemek egymást-hívását. Jó példa erre a 3-4. sor enjambement-ja („csillagok raját / hivat”), vagy a 2-3. sor áthajlása („az éjjelt / lassudan hozták”), ahol a lassu-

nak quartináiban a sokkal ritkább (inkább az angol szonettformára jellemző) eltérő rímekből felépített keresztrímes szerkezettel él (a b a b / c d c d), és a tercinák utolsó sorai helyett a 9. és a 13. sort rímelteti egymással (e f f / g e g). (Megjegyzendő, hogy József Attila több mint hatvan szonettje között keresztrímes quartinákra – *A hullámok lágy táncán kívül* – még hétben, a tercinák utolsó sorainak rímtelenségére pedig ezek közül ötben találunk példát. E versei azonban mind 1922-ben keletkeztek.) Az 1936-os másik, *Herz Henrik Öméltőségének* címzett szonettjében visszatér a hagyományos, '35-ben is alkalmazott formához, míg a *Hazám* szonettjeit ismét keresztrímes, de azonos rímekből felépülő quartinákból és többnyire az utolsó sorokat összecsendítő tercinákból építi fel. Mindezekből következik, hogy [*A hullámok lágy tánca...*] József Attila kései szonettjeinek – a végrímképletek tekintetében – a leginkább formabontó darabja. Ám „szabálytalanságait” pusztá kísérletezésnek nevezni, az életműnek ebben a szakaszában, indokolatlan és meglehetősen semmitmondó volna.

34 A kontinuitás esztétikai tapasztalata a hangzó utánmondásban is érzékeltethető, ha a soráthajlásoknál az interpretáló (fel)olvasó vagy a szavaló csak minimális szünetintonációval él.

Osztrólczy Sarolta

dan hozás is érzékvé válik azáltal, hogy a módhatározó a tárgy és az állítmány közé ékelődve, mintegy lelassítja az éjjel megérkezését. Különösen plasztikus az 5-6. sor átvétele („az érzelmek is csendesen / mozdulnak”), ahol a csendes mozdulást a sorvégen tartott lélegzetvételnél csend érzékelteti. Végül a 7-8. sor enjambement-ja („emlékezés visszfénye, szerelem / hatalma ring”) is értelmezhető metaforikusan. A szerelem hatalmának ringó, vagyis ütemes ide-oda mozgása ugyanis a 8. sor elejére átvett szó („hatalma”) helyzetét és mozgását is láttatja, amennyiben az értelmileg a 7. sorhoz („ide”), ritmikailag viszont a 8.-hoz („oda”) tartozik, s így sajátosan ingó-lengő, köztes helyzetben van.

Láthatunk, hogy az első két szakasz enjambement-jai (szám szerint öt) mind kapcsolatban vannak a versen végigvonuló tánc-motívummal. A szintaktikailag összetartozó egységek (mondatok és tagmondatok), melyek az átvételek hatására a ritmikai egységek (verssor) határán megtörnek, minden esetben a táncolók összetartozását vagy táncuk folytonosságát fejezik ki. Az áthajlások (2., 3. és 5. sor) és hátravételek (1. és 7. sor) hatására vagy a „táncosok” (a hullámok, a lombok, az éjjel és a csillagok) szakadnak el rövid időre egymástól, vagy együttmozgásuk folyamata jut el valamilyen, általában a tánc megkezdésének határpontjáig („az éjjelt / lassudan hozták s csillagok raját / hivaták reszketni”, „az érzelmek is csendesen / mozdulnak”). Vagyis a tánc-metáforához kötött enjambement-ok maguk is a táncnak mint olyanak a megérzékítői. A szó szerkezetek úgy fonódnak, hajolnak át egymásba, mint a táncoló párok, s úgy törnek meg a versritmuson, akárcsak a tánc a zenei váltások ritmusán.

66

Mindezek alapján elmondható, hogy a soráthajlás sajátos retorikai jelenség. Olyan hiány, melynek nyomszerű (látható)³⁵ és zajszerű (hallható) jeleit a szöveg a megszüntetve megőrzés módján egyaránt magán visel(het)i, s amely képes a legkülönbébb térbeli (pl. távolságot, messzeséget, magasságot vagy szakítást³⁶), időbeli (pl. szukcesszivitást vagy szimultaneitást) és kinezikus³⁷ (pl. egymásba átfolyó mozgást) viszonyokat is érzékeltetni, sőt hiányként „teret nyit” a metaforikus jelentésképzés számára is. Ilyen alapon a nyelv „képisége” (szóképi és írásképi értelemben egyaránt) és a hangzás aurájának mediális transzfereit egymásra vetítő enjambement, sajátos hiatusszerűsége ellenére a poétikai funkciót vagy „költőiséget” színre vivő, önprezentációs alakzatnak nevezhető.³⁸

Az áthajlásról szóló rövid kitérő után egy megjegyzés erejéig még vissza kell kanyarodnunk a vers palato-veláris „hangszerelésének” vizsgálatához.

35 A vers 1., 2., 3., 5. és 7. sorának végét és a következő sorok elejét „fedő” soráthajlások a vizsgált József Attila-versben tipográfiai is jelöltek. A jelölés azonban ennél az alakzatnál sajátos módon a jelöletlenségben, a szekvenciazáró vessző, illetve pont hiányában „manifestálódik”.

36 FÓNAGY, *i. m.*, 203.

37 Fónagy Iván az enjambement jelenségét vizsgálva számos mozgás- és mozdulatfestő áthajlás-típust sorol fel példákkal kiegészítve. Vö.: FÓNAGY, *i. m.*, 161-174.

38 A „költőiségnek” vagy poétikai funkciónak a képiség, illetve a hangzás médiumaiban történő önprezentációjáról bővebben ld. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = Uő, *Metapoétika*, Pozsony, Kalligram, 2007, 13-54.

„... a zene mögött zug az örök erdő”

Ezúttal azonban nem ritmikai aspektusból, hanem a vershangzás felől reflektáljuk a magas-mély hangrendűség szabályosságait. Az első verssor tökéletes hangrendi tisztasága (a sor mind a tíz szótagja veláris) a versben még egyszer, a kizárólag magas hangrendű vokálisokat tartalmazó 7. sorban valósul meg újra, ismételten a vers kulcsmetaforájára („emlékezés visszfénye, szerelem”) irányítva ezzel az olvasó figyelmét. A sor azonban nemcsak azért figyelemre méltó, mert magánhangzói azonos hangrendűek, de a közepén álló /i/ kivételével csak /e/ és /é/ hangokból épül fel. Akárcsak a 9. sor („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melynek /e/ és /é/ hangjai közé mindössze két, hangsúly nélküli veláris („csak”, „az”) vegyül.

Mielőtt azonban e két sor részletes, a versjelentéssel is szoros összefüggésben álló vizsgálatára rátérnénk, egy általánosabb jellegű megállapítást kell tennünk. Ezek szerint, bár [*A hullámok lágy táncá...*]-nak precíz auditív megformáltsága, a vershangzásnak a témával és a vers hangulatával összhangban álló, a magán- és a mássalhangzókra egyaránt kiterjedő kidolgozottsága nagyfokú alkotói tudatosságról és következetességről tanúskodik, az életműnek erről a darabjáról a szakirodalom szinte teljesen megfeledkezett, s csupán egy, a költő motívumrendszerét vizsgáló monográfia tárgyalja, az is igen röviden.³⁹ A szerző a csillag-motívum szerepének vizsgálatából kiindulva jut el a szonetthez, de elemzése jóformán csak a vers zenei hangzásvilágával foglalkozik. „A »zene mögött« felzúgó »örök erdő«, zengést asszociáló »z« alliterációjával feltámaszthatja az egész szonettben uralkodó, alapvetően zenei hangzások lágy táncát, az egymást váltó, lágyan összefogódzó hangzók viszsztatéréseit. Kezdetben mindjárt a közismerten erősen zenei, laterális »l« lengedezése fogad bennünket. [...] Később az »érze/mek« »mozdulnak«, s az »emlékezés« visszaverődéseként a »szerelem hatalma« bővül. Felfokozzák ezt a lebegő hatást a nazálisok hintázásukkal (hullámok, tánc, lombok, gyenge, reszketni, érzelmek, csendesen mozdulnak benn a szívben, ringatóan, emlékezés, szerelem hatalma ring, mint a nagy víz a tóban; Én nem értem, érzem, tangót jár a lány, a számító; s végül is: némán, hiszen, természet, zene mögött). A könnyűséget, súlytalanságot idézik a leheletként képzett »h«-k és »j«-k (hullámok, hozták, hívták; – majd: – hatalma, hiszen, illetve: lejtése, éjjelt, raját, széjjel, jár). Az első sorok hangzós »á«-i (hullámok, lágy, tánc, odaát, raját, hívták) csak a befejezést megelőzően található meg újra (jár, lány, számító, nyári, némán, ráér). Helyüket átadják az utolsó sor hangsúlyossá váló »ö«-inek (mögött, örök, erdő). A csillagokat visszacsengető csendesen, a »szívben« szóra válaszoló »szerelem« reszketés és emlékezés »visszfénye« szomszédságában, akárcsak az »éjjelt«, »széjjel«, »érzelmek«, »emlékezés« fénye, az »Én nem értem, csak érzem az egészet« kijelentés és ráfelelő »némán« ráérő »természet« az »é«-k és zizegő, sziszegő hangok elszaporodásával a ki is mondott ringás mesteri verszenéjét teremti meg.”⁴⁰

Mint látható, az elemzés jobbára a hangok „alkatán”, illetve esztétikai hatásán alapuló imitációs elmélet gyakorlatát követi. E meglehetősen ingatag lá-

39 SZÉLES Klára, „... minden szervem óra”. József Attila költői motívumrendszeréről, Bp., Magvető, 1980. 180-183.

40 SZÉLES, *i. m.*, 180-183.

Osztroluczky Sarolta

bakon álló „hangszimbolika” alkalmazásának lényege, hogy általában nem magukból a hangokból (hiszen ez nem volna lehetséges), hanem vagy inverz módon, a vers tartalmi, hangulati kontextusaiból következtet az egyes, az adott szövegrészben sűrűn előforduló hangzócsoport „jelentésárnyalataira”, vagy az átlagon felül halmozott fonémaosztály „jelentéseinek” egységesítése érdekében olyan versen kívüli, kvázi-hangfestő szavakkal jellemzi a sokszor visszatérő hangokat, melyek – az implicit előfeltevés szerint – önmagukban, mintegy a hangok metaforáiként bizonyítanak jelentés és hangalak szerves viszonyát („a laterális »l« lengedezése”, „a nazálisok hintázásukkal”, „a lehetőként képzett »h«-k”, „a *csillagokat* visszacsengető *csendesen*”). A jelenséggel a *Nyelvészet és poétika* második felében Jakobson is foglalkozik, érvei azonban e néhány oldalas szövegrészben nem nevezhetők igazán meggyőzőnek. Bár felhívja rá a figyelmet, hogy a hangszimbolika nemcsak a költészetben érvényesül, de ez az egyetlen „olyan tartomány, ahol a hangzás és jelentés közötti belső kapcsolat lappangóból nyílttá válik, és nagyon érezhetően és nyomtatékosan jut kifejezésre”,⁴¹ példáit ennek ellenére mégsem a „költészet grammatikájából”, hanem a „grammatika költészetéből”, vagyis a köznyelvből veszi.⁴² Ezzel szemben közvetlenül az idézett szövegrész⁴³ előtt és után, Edgar Allan Poe-tól és Shakespeare-től hozott költői példák sorakoznak, s ezeken a helyeken a hangszimbolika helyett túlnyomórészt a poétikai funkció szűkebb fogalmáról, illetve annak mestertrópusáról, a paronomáziáról esik szó.⁴⁴ Ezek az azóta iskolapéldákká vált mikroelemzések arról tanúskodnak, hogy a szekvenciálisan kiterjedtebb hangkapcsolat-ismétlődések versbeli egymásravezettségéből, vagyis a kombináció tengelyére vetített egyenértékűségekből könnyebben vonhatunk le szemantikai következtetéseket, mint az egyes hangok domináns ismétlődéseiből. Jakobson paronomáziáról tett megállapításai utólagosan csak annyival egészíthetők ki, hogy nála a terminus nemcsak a szűk értelemben vett paronomáziát,⁴⁵ de a módosított hangzósorrendű hangcsoport-ismétlődéseket, sőt az anagrammát, illetve annak egyik alesetét, a palindrómát is lefedi. Idézeteit interpretálva ugyanis nemcsak a „the pallid bust of Pallas” vagy a „Brutus-brutish” ekvivalencia-párokat nevezi paronomáziának, de Shelley verssorát („Sculptured on alabaster obelisk”), illetve *A holló* utolsó szakaszának alliterációit is, melyek a kutató szerint „paronomáziás láncot alkotnak”⁴⁶ („still is sitting, still is sitting”). Sőt, ugyanezt a megnevezést alkalmazza a refrénekben egymással érintkező

41 JAKOBSON, *i. m.*, 266.

42 A *nappal* és az *éjszaka* szavak orosz, illetve francia megfelelőiben vizsgálja a magán- és mássalhangzók fonológiai sajátosságait.

43 JAKOBSON, *i. m.*, 266-269.

44 *I. m.*, 263-266., 270-273.

45 Retorikák szócikként a paronomázia a hasonló hangzású, de eltérő jelentésű szavak összekapcsolását jelenti. „Die *annominatio* ›Paronomasie‹ ist ein (pseudo)etymologisches Spiel mit der Geringfügigkeit der lautlichen Änderung einerseits und der interessanten Bedeutungsspanne, die durch die lautliche Änderung hergestellt wird, anderseits.” Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart, Steiner, 1990, 322. (§637.)

46 JAKOBSON, *i. m.*, 265.

Raven-never (részleges) palindrómára is: „A félelmetes vendég soha véget nem érő látogatását egy részben megfordított, szellemes paronomázia-lánc fejezi ki, amelyet elvárhatunk a visszapergető, visszafelé haladó »modus operandi« olyan tudatos kísérletezőjétől, a »hátrafelé-írás« olyan mesterétől, mint Edgar Allen Poe. Ennek a záróversszaknak első sorában a zord *never* [soha] refrén szóval érintkező *raven* [holló] még egyszer megjelenik, mint ennek a *never-nek* megtestesült tükörképe: /n.v.r./ – /r.v.n./. Csattanós paronomáziák kötik össze egymással az örökkévaló kétségbeesésnek mindkét jelképét [...]”⁴⁷

Ezzel a szempontrendszerrel kell tehát a vershez visszatérnünk, ha vershangzás és jelentés valódi kapcsolatára vagyunk kíváncsiak. Az első és a második versszak metaforikus (tánc) és hangrendi (palato-veláris) úton megvalósuló kontaminációját, mozgásos összevegyülését korábban már érintettük. Ugyanezt a viszonyt, tehát a külső táj egyes elemei (hullámok, lombok, csillagok) között, illetve a külső és a belső, lelki táj között fennálló paralelizmust azonban hangkapcsolat-ismétlődések is kiemelik. Ennek egyik első példája a 2. sor hangzatos paronomáziája⁴⁸ („lejtése az éjjelt”), vagyis az a jelenség, hogy a „lejtés” szó fonikus komponensei /l.e.j.t.é./ az „éjjelt” szóalakban megismétlődnek /é.j.e.l.t./, ilyen módon is hangsúlyozva a különböző természeti tárgyak és jelenségek (a lombok és az éjjel) egymástól elválaszthatatlan, szoros versbeli kapcsolatát és a ritmikus mozgásban, táncban való eggyé válását.⁴⁹ A „lejtés” akusztikus elemei a csillagok mozgására vonatkozó határozószó („széjjel”) révén még egyszer megismétlődnek a strofa végén, egyértelműsítve ezzel, hogy az elemek össztáncához, ha lassan, fokozatosan is, de a horizont minden síkja csatlakozik. A víz („hullámok”) a földnek („lombok”), az pedig az égnek („csillagok”) adja át a „kozmosz” lendületet, amely minden testben másféle, mégsem teljesen különböző mozgásformát idéz elő. „A hullámok lágy táncában”, „a lombok gyenge lejtésében” és a „csillagok rezgésében” egyaránt valamilyen kis intenzitású és hatósugarú, sehová nem tartó, lefelé, illetve ide-oda mozgás valósul meg.

A makrokozmoszt jellemző tánc-metaforika – korábban már megfigyelhetjük – a mikrokozmoszt színre vivő második versszakban is folytatódik, majd a harmadik strofa „igazi” (emberek járta) táncával válik teljes körűvé. A második szakasz hasonlatának két eleme, a szívben ringatóan mozduló érzelmek és a tóban ringó nagy víz analogikus kapcsolatát szintén egy paronomasztikus viszony teszi „hallhatóvá”, amennyiben a 6. sor „ringatóan” szavának hangalakja a 8. sorban, megszakított formában ugyan, de maradéktalanul visszatér („ring ... a tó[b]jan”). Hogy ez a „tánc”, vagyis az emlékezés által megidézett, múltból előhívott érzelmek tánca milyen szoros kapcsolatban van a jelenben szemlélt, a beszélő jelenlétében („Itt”) zajló táncos eseménnyel, arra egy ana-

47 Uo.

48 A paronomázia tágabb, jakobsoni értelmében.

49 E költői ekvivalencia létrehozásának intencionáltságát sejteti az a tény, hogy a ceruzával írt fogalmazványon a 2. sor korábbi szövegváltozatának („a lombok gyenge lejtése az estét”) utolsó, „estét” szavát József Attila „éjjelt”-re javította. (A filológiai részleteket a legújabb kritikai kiadás közli: *József Attila összes versei. 2. 1927-1937*, közzéteszi STOLL Béla, Bp., Balassi, 2005, 342.)

grammatikus ismétlődés világít rá. A lírai én *itt-és-most*-ját jelölő 10. sor első két szava („Itt tangót”) ugyanis módosított betűrendben [i.a.n.g.ó.t.] megismétli a 6. és a 8. sor szó-motívumainak („ringató”) grafemikus összetevőit [i.n.g.a.t.ó]. Ez a textuálisan távoli szóalakok közt létrejövő, s éppen ezért a hangzás szintjén nehezen érzékelhető, inskripciószerűen mégis „jelenlévő” kapcsolat az „Itt tangót járó” fiatalok mozgását metaforikus érintkezésbe hozza a szívben ringatóan mozduló érzelmekkel és a mozgást előidéző emlékezéssel, vagyis bergsoni értelemben a testet a lélekkel. Bergson koncepciója szerint ugyanis: „A múlt a lélek, a jelen a test: az emlékezés a lélek hatása a testre. Az idegrendszer mozgása nem előidézője az emlékeknek, hanem hatása, folytatója, mely továbbfolytatódva testünk mozgásában (cselekedetben) végződik. [...] De hogyan hat a lélek a testre, a múlt a jelenre, ha lényegileg különböző dolgok? Nem annyira lényegileg különbözők, mint eddig feltűnt: mindkettő mozgás, csak más ritmusú [...] a lélek új ritmust kapott mozgások gyűjteménye, melyek egyéb rendes ritmusú mozgásokra (testem mozgásaira) folytonos hatással vannak, s azokat rendes útjukból kitérítik.”⁵⁰

Bergson elmélete szerint tehát a múlt, vagyis az emlékek nem a testben, hanem a lélekben (József Attila versében a szívben) vannak, és az emlékezés, vagyis a mozgásba (tenzióba) jött múlt úgy hat a jelenben mozgó testre, hogy átadva neki ritmusából, kitéríti azt rendes útjából. Ilyen kitérített mozgás maga a tánc is, mely nem törekszik célirányosan valami felé, hiszen célját magában rejti. A vers beszélőjéről ugyan nem derül ki, hogy részt vesz-e a táncban, de arról értesülünk, hogy maga körül és magában mindenhol ritmust, mozgást, táncot érzékel. Az „én” és az „ők” egymástól való többszöri kategorikus elhatárolása („Igy ők”, „Én nem értem...”, „Itt tangót jár a sok lány és fiu”) arra látszik utalni, hogy a versben megszólaló „én” – szemben a természettel és a többi jelenlévővel – pillanatnyilag nem végez külső, testi mozgást, mert éppen az emlékekbe merülés köztes, statikus, meditatív helyzetében van. Tudjuk azonban, hogy ezt a kontemplatív, nyugalmi állapotot hamarosan mozgás váltja fel, melynek „ritmusát” részben a megtalált múlt adja majd. Ugyanígy e folyamat fordítottja is elképzelhető, vagyis hogy az egykori szerelemérzet tapasztalás-jelenének volt része a táncszerű együtt-ringás, s hogy a visszfényként ható emlékezés most a környező világ más testeiről (pl. a táncoló párokairól) „visszaverődve” egységes, ritmosos táncként érzékíti meg az érzelmek mozgását. A folyamat reverzibilitása azonban még jobban érthető, ha újra megvizsgáljuk az anagrammatikus transzformációban rejlő metaforát. Ha az „Itt tangót jár a sok lány és fiu” kijelentés első két szavát („Itt tangót”) a *jelen* és a *tánc* indexeinek tekintjük, míg a második versszak „ringatóan” szava a „múlt vizén” való ringatózásra, az emlékezésre utal, akkor elmondható, hogy a jelen táncában (és minden mozdulatában) emléknymókként ott van a múlt is, bár jelenléte legtöbbször nem érzékelhető, virtuális csupán. És fordítva, a múltnak egy jelenbeli észleletre van szüksége ahhoz, hogy aktivizálódjon, de korántsem vált ki minden percepció emlékezést. Deleuze aforizmája – mely szerint „Az emlékmарadványok az élet metaforái, a metaforák a művészet emlékmарadványai” – a költői nyelvben emléknymókokat hagyó, anagrammatiku-

50 BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* = *Uő, Tanulmányok, esszék*, Bp., Kortárs, 2005, 41.

san egymásra „visszaemlékező” szavak metaforikus kapcsolatát illetően is találónak bizonyul.

Mielőtt rátérnénk a szavakban őrzött emléknymok, illetve emlékmáradványok jelenségének legfőbb versbeli példájára, érdemes röviden összefoglalni a tánc motívumával kapcsolatos eddigi megállapításainkat. A tánc, mely kezdetől fogva a vers kiemelt témájaként szerepelt, a mű tropologikus és figurális szerveződésében témából központi metaforává, végső soron pedig magának a versnek a metaforájává vált. A költői szöveg a jelentésképzés számos szintjén, tehát a referencia, a hipallagék, a metaforák, a palato-veláris ritmus, a soráthajlások, de még a paronomasztikus és anagrammatikus nyelvi működések által is vagy a ritmikus ide-oda mozgást, vagy az egymásba fonódás és egymás felé hajlás mozdulatait vitte színre. A látvány, a ritmikus mozgás és a zene összhatását, melyek a vers esztétikai tapasztalatában érzékvé váltak, a köznapi tapasztalatban táncként ismerjük fel. A vers mint tánc metaforáját [A *hullámok lágy tánca...*] költői megnyilatkozásként tárja elénk. Ugyanez a felismerés két évvel később annak a Paul Valérynek az Oxfordi Egyetemen tartott díszdoktori előadásában is megjelenik, aki József Attilához hasonlóan költészet és elvont gondolkodás szoros összetartozását hangsúlyozta, s akinek művészetbölcseleti eszme-futtatásai számos ponton párhuzamba állíthatók József Attila esztétikai írásaival. A prózát a járáshoz, a költészetet a tánchoz hasonlító Valérytól idézünk: „Valóban, míg a járás, végre is, eléggé egyhangú és kevésbé tökéletesíthető cselekvés, a tevékenységnek emez új formája, a Tánc képzések, változatok és alakzatok végtelenségét teszi lehetővé. [...] Ez, véleményem szerint több egyszerű hasonlatnál. Lényegi hasonlóságot látok benne. [...] A járás, mint a próza, határozott tárgyat szemel ki magának. Olyan cselekvés, amely valami felé irányul, amit elérni célunk. [...] A tánc az egészen más dolog. Nyilván az is cselekvések rendszere, csak hogy olyanoké, melyeknek célja magukban rejlik. Az nem igyekszik sehová. Ha nyomon követ valamely tárgyat, az csupán képzelt tárgy, egy állapot, elragadtatás, egy virág jelenése, az életnek valamely véglete, egy mosoly – mely végzetül annak az arcán jelenik meg, aki az üres térből kikényszerítette.

Tehát nem valamely határozott művelet végrehajtásáról van szó (melynek célja ott van valahol a környező világban), hanem nagyon is valamely *állapot* létrehozásáról és lelkes fenntartásáról időbeli mozgás által, mely a térben mehet végbe; oly mozgás által, melyet teljességgel nem érdekel a nézet, de mely hallható ritmusokon buzdul és rendeződik el.

De bármennyire is különbözzék ez a tánc a járástól, jegyezzük meg azt a végtelenül egyszerű megfigyelést, hogy ugyanazokat a szerveket, ugyanazokat a csontokat és izmokat használja, mint ezek, csak másként csoportosítva és másként ösztönözve.

S itt illeszthetjük össze újból a prózát és a költészetet a maguk ellentétében. Próza és költészet egyazon szavakat használják, egyazon mondatant, egyazon formákat és egyazon hangzást vagy csengést, csak hogy másként csoportosítva és másra ösztönözve.”⁵¹

51 VALÉRY, Paul: *Költészet és elvont gondolkodás. (Díszdoktori előadás az Oxfordi egyetemen, 1938.) = Paul Valéry versei és oxfordi előadása a költészetéről*, ford. SOMLYÓ György, Bp., Rose, 1946, 91-93.

Osztroluczky Sarolta

Ezt a prózanyelvtől (és a köznapi, használt nyelvtől) eltérő csoportosítást figyelhetjük meg a vers másik központi metaforájának, az *emlékezésnek* az esetében is. Az „emlékezés visszfénye, szerelem” sorral az elemzés folyamán már többször foglalkoztunk, utoljára a palato-veláris ritmus kapcsán említettük, mint a hangzás révén többszörösen kiemelt szöveghelyet. A sor figyelemfelkeltő szerepét nemcsak hangrendi tisztaságának (kizárólag magas hangrendű vokálisokat tartalmaz), de a magánhangzók tekintetében tapasztalható szinte teljes egyneműségének is köszönheti. A sorban, eltekintve a közepén található /i/-től, mindössze kétféle, egymástól csak kis mértékben (nyelvállás és időtartam szempontjából) eltérő artikulációjú palatális (/e/ és /é/) szerepel: /e.e.e.é.i.é.e.e.e.e./.

A sort középen, tengelyesen megtörő /i/ annak a „visszfény” szónak a fónikus alkotóeleme, amely már nemcsak pozíciója alapján, de metaforikus értelmében is tengelynek, sőt tükörtengelynek bizonyul. Ennek oka, hogy a 7. sorban található, ’fényvisszaverés’, illetve ’visszatükrözés’ jelentésű szó első morféma (-vissz-) mintegy magán keresztül tükrözteti a 6. sor „szív” és a 8. sor „viz” szavát, alakilag is leképezve ezzel saját jelentését, s feltárva a „szív” és „viz” szavak tükörszimmetrikus, palindróm felépítését. Vagyis költői értelemben az „emlékezés visszfénye” a *szívet*, s vele együtt a benne ringatózó érzelmeket (a szerelem hatalmát) *víz*ként „veri vissza”, ahhoz hasonlóként láttatja. Így a -*szív*- / -*vissz*- / -*víz*- paronómázia-lánc figurális módon reduplikálja a második versszak hasonlatát, miközben aktivizálja az emlékezés metaforájának egy jelentésmozzanatát.⁵² Azt tudniillik, hogy az emlékezés, az emlékező tudat nem az elraktározott egykori események rekonstrukcióját, hanem a virtuálisan mindig jelen lévő múlt újrakonstruálását végzi el.⁵³ A szerelem érzését, mely egykor testre és lélekre, érzékekre és tudatra egyaránt hatással volt, az emlékezés képként, illetve ritmikus mozgásként realizálja.

A befogadói észlelhetőség tekintetében a -*szív*- / -*vissz*- / -*víz*- alakzat-lánc egyaránt felfogható „visszfényként” és „visszhangként”, retorikai értelemben palindrómaként és paronómáziaként is, mert érzékelése a szóalakok viszony-

52 A *víz-szív* palindróm szerkezetű anagrammája József Attila egy másik kései versében, a *Rejtelmekben* is a szövegbeli trópusképzés generátorává válik. Vö.: HORVÁTH Kornélia, *Versnyelv és műfajváltás József Attila Rejtelmek című versében = Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 2001, 149-150.

53 Az emlékezés fenomenológiájával, mely az olvasó számára a vers központi metaforáján keresztül bomlik ki, az az Edmund Husserl is behatóan foglalkozott, akinek filozófiai szempontjait és megfontolásait – Bergsonéhoz hasonlóan – szintén tekintetbe vette, sőt részben követte és fel is használta József Attila az *Ihlet és nemzet* (és az ugyanezen főcím alá foglalt elméleti töredékek) megírásakor. Husserl a szemléleti megjelenítések fenomenológiájával kapcsolatos, 1918-as szövegeiben a visszaemlékezést szemléletes, bár nem valósan, csupán „megtapasztalóan adó tudatként” jellemzi, mely a jelenlévő valóság egy módusát, egy észleletszerűen konstituált valóságot produkál. Vö.: HUSSERL, Edmund, *Adalékok a szemléletekről és modusaikról szóló tanításhoz* = Athenaeum 1993. I. 4, 5-7.

lagos közelsége okán mind optikai, mind pedig akusztikai úton végbe mehet.⁵⁴ Sőt, a „sziv” és a „viz” szavak „hibás” helyesírása mögött az erre vonatkozó költői intenciót is feltételezhetjük. Hiszen, bár verstani szempontból nem jelentett volna eltérést, ha a 6. sor „szivben” szavát a magyar helyesírás szabályainak megfelelően hosszú /i/-vel írja, a költő mégis rövid /i/-t használt;⁵⁵ a „víz” szót pedig, noha a helyesírás és a metrum⁵⁶ is így kívánta volna, mégis „víz”-nek írta.⁵⁷

A „visszfény” és az „emlékezés” szavak nemcsak szintaktikailag, de metaforikus értelemben is szorosan összetartoznak, sőt, mint látni fogjuk, autoreferens szó-motívumként sem választhatók el egymástól. Az „emlékezés” ugyanis elsődleges, referenciális értelemben a lírai én tevékenységére, az egykori érzelmek csendes mozgásba hozására, megidézésére vonatkozik. Ám az érzelmekre való emlékezés nemcsak a vers beszélőjében, a szerelem hatalmának újbóli átélése révén, de a befogadót érintően, figurális módon is végbemegy, amennyiben az „érzelmek” szóalak grafemikus elemeit az „emlékezés” szóforma anagrammatikus emléknymódként, inskripciószerűen őrzi: [é.z.e.l.m.e.k.] – [e.m.l.é.k.e.z.]. Másként fogalmazva, az „emlékezés” szó önreferens nyelvi jelként maga is „emlékezik”, megismételve ezzel a lírai alany tevékenységét. A szótest anyagosságába zárt emlékezet aktivizálásához azonban a vers nem nélkülözheti az olvasói reflexiót. József Attilát idézve: „A költeményt, a valóságosat, melyet a nyomtatott betűjel, a szavakká formált anyagi hangok zöreijrendszerre egyszerre idéz fel a szívben és az elmében, a tudatalanban meg a tudatban, költő és olvasó együtt alkotják.”⁵⁸

Mindezek alapján elmondható, hogy az *emlékezés visszfénye* szintagma a jakobsoni értelemben vett „költőiség” eminens példája. Itt és a vers számos szöveghelyén a szót valóban szónak érezzük, mert egyszerre találkozunk referenciális és metaforikus jelentéseivel, illetve az olvasói reflexióban jelentéssé tett materialitásával, s ezek színre vitt, mesteri összjátékával.

54 Az említettekén kívül a „visszfény” szó kontextusa (nagy víz, tó) és hangzása révén egy ál-etimologikus, paronímiaszerű jelentéstulajdonítást is létrehívhat a befogadói tudatban, mely a visszfényt (helytelenül) víz-fényként, tükörként megcsillanó vízfelületként látatja. E metaforikus értelemben vett tükörfelület mentén megy végbe azután a -sziv- és a -viz- chiasztikus egymásravezítése, mely már korábban, a második versszak hasonlatában is lezajlott. Az ellentétező párhuzamosság a „sziv” és a „viz” között a hasonlatban azáltal jött létre, hogy a hasonló szerkezetű gondolat-sorokban az alanyi és helyhatározói szerepek felcserélődtek („érzelmek [...] a szívben” – „a nagy víz a tóban”).

55 A magánhangzó után álló két mássalhangzó miatt a verstani szótag mindenképpen hosszúnak számít.

56 A dominánsan jambikus sorba éppen a „nagy víz” szintagma vegyít anaklázist (ellentétes lejtésirányú verslábat, vagyis trocheust): U – | U – | – – | – U | – – | U

57 József Attila helyesírásának arra az anomáliájára, hogy sokszor kézírásával is az írógépe hosszú ékezetek nélküli írásmódját követi, Tverdota György hívta fel a figyelmemet.

58 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső = JAŐM III.*, 167.

József Attilának a szó dologiságával, írott és/vagy hangzó anyagszerűségével, illetve alakításának költői gyakorlatával kapcsolatos nézeteit a Kosztolányi-kritika elemző szöveghelyein kívül egy, a vers keletkezésével közel egy időben (a Gyömrői-féle terápia idején) elhangozhatott szóbeli nyilatkozatból is megismerhetjük. A költő szavait egykori analitikusnője idézte fel egy interjúban: „Azt nem lehet elmondani, hogyan közölt dolgokat. Mindent vissza kellett fordítani. De néha hallatlanul érdekesekeket mondott. [...] ha az ember dolgozott skizofrénekkel, akkor nem lehet nem észrevenni, hogy a nyelvnek, a szónak, a beszédnek milyen más kvalitása van náluk, mint a mi számunkra. Attilánál is észrevettem, hogy szinte köpi a szót, eszi a szót. *A szó az egy materiális dolog*, egészen másképp viszonylik hozzá, mint a normális ember, aki beszél. Valahogy köze van hozzá, úgy *használja a szót, mint egy anyagot*. Egyszer mondott egy gyönyörűt. Azt mondta: »*Veszem a szót, földobom a levegőbe, ott szétesik és újra megfogom, és akkor valami más.*«⁵⁹

József Attila kijelentése, amellyel Gyömrői Edit páciensének nyelvhez, illetve szavakhoz való viszonyát illusztrálta, a költői nyelvszemlélet és alkotásmód allegóriájaként is értelmezhető. Érzékletesen mutatja be a referenciájától elszakadt és újabb jelentő-jelentett kapcsolatok kialakítására alkalmassá vált szó-jel sajátosságait. Felveti a látható (grafemikus) vagy hallható (fonemikus) elemeire esett nyelvi jelölő materialitásának, vagy az „éterbe” (elmondásra?) került és a „zajszennyezés” következtében módosult költői szó ambiguitásának kérdését.⁶⁰ Hogy a „mássá” válás, az új jelentés létrejötte még a „levegőben”, a költői kéz („megfogom”) alakító befolyása előtt, vagy éppen annak következtében jött-e létre, nem tisztázható, hiszen az „újra megfogás” a mássá válásnak nemcsak okaként, de észlelésének feltételeként is elképzelhető. Az eljárás technikai értelemben leginkább egy zsonglőr vagy bűvész mutatványára emlékeztet, melynek során a néző számára eldönthetetlen marad, hogy a szavakkal dobálózó személy mennyiben volt tudatos irányítója a varázslat megtörténtének. Az intencionált vagy véletlenszerű kódolás kérdésén kívül a keletkező szó József Attila-i ideája is megidéződhet, amennyiben a kézhez átló, használati funkciójából kikerült „meglévő” szó, új közegben keresztüljutva „mássá”, korábban „nem meglévő”, művészi szóvá alakul.⁶¹

59 VEZÉR Erzsébet, *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*, vál. szerk. EÖRSI István, MARÓTI István, Bp., PIM, 2004, 183. (kiem. tőlem – O. S.)

60 A zaj üzenetroncsoló befolyásától a költőnek e konkrét megnyilatkozása sem okvetlenül mentes, tekintetbe véve a mediális stációk sokaságát (szóbeli közlés, magnófelvétel, írásos lejegyzés, nyomdai megjelenés), amelyen az üzenet a feladótól az olvasóig keresztülment.

61 „[...] *a szó önmagában is műalkotás*, hiszen a szó a műalkotás legkisebb eleme. Másfelől azonban a szó szemlélet, a műalkotás pedig fejtegetéseink szerint nem az. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy a szó tulajdonképpen csak mint *használt szó*, tehát mint *melevő* szó szemlélet. [...] ha a szó műalkotás, a használt, melevő szó pedig nem az, akkor nyilvánvaló, hogy a *nem melevő szó műalkotás*. Minthogy pedig kifejezésünk szerint nem melevőről és mégis szóról beszélünk – a *keletkező* szót kell értenünk rajta. Vagyis a szó a *használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás*. Így a szó a *műalkotásban saját keletkezésének szerepét játssza.*” JAÖM III., 94-95. (kiem. tőlem – O. S.)

A szó anyagszerű használatát, illetve az elemeire hullott, majd titokzatos módon újakonstruálódó szó versnyelvi útját már többször végigkövethettük a szöveg szó-jeleit vizsgálva (pl. ringatóan › *ring a tóban* › *Itt* tangót; *szivben* › *visszfénye* › *viz*, , *érezelmek* › *emlékezés*). Nem szóltunk azonban eddig a vers utolsó strófájáról, melynek interpretációja a grammatikai, illetve a referenciális szint több pontján is akadályba ütközik, illetve széttartóvá válik. Többféleképpen értelmezhető például a 13. sor ellentétező kapcsolatosságot kifejező kötőszavának („*De*”) szerepe, a „*rээр*” tranzitív igealak határozói vonzat nélküli használatának jelentése, vagy az „örök erdő” „néma zúgásának” oximoronja.

Első olvasásra logikusnak tűnik, hogy a 12. sor magyarázó szerepű mondatát („Mert ez itt egy divatos nyári fürdő”) az előző versszak utolsó kijelentésével („Itt tangót jár a sok lány és fiu, / a sok számító, kedves és hiu”) hozzuk összefüggésbe. Egy divatos fürdőhelyen természetes, hogy sok fiatal összegyűlik, táncolnak is, ha úgy hozza a kedvük, s jelenlétük motivációja – személyiségtől, habitustól (pl. számító, kedves, hiú) függően – sokféle lehet. A mondat jelzői szerepű szavai („divatos nyári”) az esemény efemer voltára utalnak, hiszen mind a divat, mind a nyár átmeneti jelenség, s noha időben reprodukálódhatnak, visszatérésük soha nem teljesen identikus a korábbi megjelenésükkel. Ezzel a múltékonysággal áll szemben a vers „*De*” kötőszóval kezdődő utolsó mondatának értelme, mely a táncos esemény szezonális jellegét a „*rээрő*” természet és az „örök erdő” múlhatatlanságával ellenpontoszza. Az idő – melynek témája lappangó módon végig jelen volt a vers háttérében – a divatos, nyári fürdő vendégei számára kiszabott, véges tapasztalatú, ám egy dehumanizált, személytelen szemlélet számára az örök körforgásban lévő természet ideje végtelen. Az egyszeri esemény és az örök természet különbségét a zene és a némaság ellentétpárja is hangsúlyozza: „*De némán*, hiszen *rээр* a természet, / a *zene* mögött zug az örök erdő”.

Felmerül a kérdés: mire ér rá a természet? Vagy a vonzat nélküli igealak éppen arra utalna, hogy az örök természet szempontjából a múlt idő irreleváns fogalom? Nem *valamire* ér rá, vagyis nem *valamire* van ideje, csak ideje van, mert nincsen mérhető ideje?

Mielőtt megkísérelnénk bővebb választ adni a kérdés(ek)re, a mondat értelmezésébe be kell vonnunk egy másik, a kombináció tengelyére vetített egyenértékűség elve (ebben az esetben a versritmus és a rím) által kijelölt verssort is, amely nem más, mint a már többször szóba hozott 9. sor: „Én nem értem, csak érzem az egészet”. A lírai ének ezt a ténymegállapító megnyilatkozását ez idáig csak az első két versszakkal kapcsolatban, mint visszautalást értelmeztük. Azonban ha követjük a vers formai sajátosságaiban (is) fellelhető szövegintenciót, észre kell vennünk, hogy ritmus és hangzás egyaránt az utolsó versszakkal hozza összefüggésbe, vagyis előretalásként tünteti fel a sort. A sorok palato-veláris dominanciája, mely a vers ezen pontjára a kereszt-rímekkel összhangban szabályosan váltakozott, a 9. sorral véget ér, majd a vegyes hangrendű 10. és 11. sor után, az utolsó versszakban visszatér, de csak dominánsan palatális hangzású sorok formájában. Ennél is erősebb azonban a rímek kijelölő szerepe, amennyiben a két tercina rímképlete (**e f f / g e g**) egyértelműen kapcsolatba hozza egymással a 9. és a 13. sort. A kijelentés („Én nem értem, csak érzem az egészet”), melyet ez idáig a mondat második felében találhatók „*érezem*” szóra koncentrálni, az intuicionista filozófia megközelítése felől értelmeztünk az időbeliség témájának későbbi, 3-4.

versszakbeli reflexiója miatt hermeneutikai színezetet (is) nyer. Az „érzem” helyett a figyelem a „nem értem” és az „egészet” szavakra is áttérjed, és a lét értelmére, illetve a jelenvalólét tulajdonképpeni egészlegességére vonatkozó utalásként is felfogható. Az idő hármasszoros dimenziója (múlt, jelen, jövő) a vers során helymeghatározások formájában, az idő térbeliesüléseként bomlik ki. Az emlékek, vagyis a múlt az egykori érzélemmel (szerelem) együtt a „szivben” ringatózik, a jelen eseménye „itt” zajlik („*Itt* tangót jár a sok lány és fiu”, „ez *itt* egy divatos nyári fürdő”), a jövő nyitott perspektívája pedig metaforikus helyként, az „örök erdő” képében jelenítődik meg. Heidegger szerint a jelenvalólét térbelisége annak alapszerkezetéből (a világban-benne-létből) következik, de egzisztenciálisan csak az időbeliség által lehetséges.⁶² Az eredendő idő azonban véges, a jelenvalólét végesen egzisztál, ezért az önmegértés szempontjából a „végtelen idő” képzelet csak vulgáris, nem-tulajdonképpeni időmegértést, vagyis meg-nem-értést takar („Én nem értem”).⁶³ A nem csekély iróniával szemlélt „kedves” és „hiu” fiatalok láttán, akik a heideggeri értelemben vett reflektálatlan, inautentikus világban-benne-lét reprezentánsaiként is felfoghatók, a beszélő „én” nem érti, csak (teste révén) érzi, ahogyan a világban van. A megértést, s ennek következtében az önmegértést mint a jelenvalólét vagy egzisztencia létmódját még nem építette ki, de mivel a természet (a környező-világ) vagy a világ „ráér”, a lét értelmére irányuló kérdést bármikor feltehetjük, és bármikor beléphetünk a tulajdonképpeni létmód „hermeneutikai körébe”.

A 9. és 13. sor egymásra-vonatkozottsága nemcsak a rímek kijelölő funkciója révén, hanem a nyelvi jelölők materiális szintjén is végbemegy. A levegőbe feldobott, elemeire hulló, majd új, más jelentéstani egységgé szerveződő szó József Attila-i metaforája ugyanis ismét elevenné válik a két sor anagrammatikus kapcsolatának felismerésekor. A tiszta rím („egészet” – „természet”) által kijelölt sorvégi szavakon túl a 9. sor „értem” szava is bevonódik a jelentésképzésbe, mivel az „egészet” grafemikus elemkészletével kiegészülve a „természet” szó anagrammáját hozzák létre ([r.t.e.m.] [é.sz.e.t.] / [t.e.r.m.é.sz.e.t.]). A szavak közötti motivált összefüggést a jelölő szekvenciák viszonylagos (négyesnyi) távolsága miatt nevezzük anagrammatikusnak, de a végrímpozíciónak köszönhetően az alakzat akusztikai fenomenalizálhatóságának lehetőségét, vagyis a paronomázia esetét sem zárhatjuk ki. A „ráérő” természet ilyen módon, metapoétikai értelemben a költői nyelv természetével azonosítható, melynek összefüggéseit a vers inskripcionális nyomok formájában (is) kódolja, s a nyomokból kirajzolódó „egész” megértésének lehetősége az olvasatok időbeli (és térbeli) függvénye.

Szintén autoreferens utalásként értelmezhető a vers utolsó két sorának (a versritmus által is kijelölt⁶⁴) oximoronja („némán ... zug”), amely a látvány és a ritmikus mozgás jelenségei mellé a tánc harmadik konstituensét, a zenét is belepótolja az értelemképzésbe. Az oximoron lényege, hogy „a zene mögött zugó”

62 HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp., Osiris, 2001, 423-426. (70. § *A jelenvalólét-szerű térbeliség időbelisége*)

63 *I. m.*, 374-382. (65. § *Az időbeliség mint a gond ontológiai értelme*)

64 A strófa mindössze két anaklázist (a jambussal ellentétes lejtésű, trochaikus versláb) tartalmaz, s ezek a versmértéktől való eltérések éppen a „némán” és a „zug” szavakat emelik ki szó-jelekként a versbeszéd folyamatából.

„örök erdő” sem referenciális, sem verszenei értelemben nem nevezhető „némának”. Referenciálisan azért, mert nem nehéz elképzelni, hogy a zene mögötti zúgás melodikus és atonális hangmintázatokból összevegyített együttese milyen erős akusztikus hatást eredményezhet; a verszenét illetően pedig azért, mert a szöveg hangzó utánmondásában a zöngés rés- (/z/), zár- (/g/) és pergőhangok (/r/), valamint a magas hangrendű palatálisok (/e/ és /ö/) sűrű ismétlődése ugyancsak erős hanghatást idéz elő.

Vagyis némaság és zúgás egyazon szintaktikai egységen belül, azonos tárgyra („örök erdő”) vonatkoztatva kizáró ellentétet implikálnak. Az ellentmondás ezek után számos kérdést alapoz meg. Milyen értelemben néma ez a zúgás? S ha néma, hogyan tud mégis akusztikusan kikülnölni a zenéből? Hogyan érzékelhető a zene *mögötti* jelenségként, és miért nem inkább a zene inherens részeként? A válasz az utolsó sor, és végső soron az egész vers metapoétikai értelmezhetőségének lehetőségében rejlik. Ha ugyanis – mint azt korábban állítottuk – a „ráérő természet” a költői nyelvnek a történeti módon, egymásra épülő olvasatok formájában kibomló, „türelmes” természetére utal, akkor az utolsó sor, s benne a „zene” szó magára a verszenére utaló, autoreferens szöveghe-lyeként is értelmezhető, hiszen éppen ez nevezhető a vers legzeneibb, akusztikusan legerősebb részletének. A „néma zúgás” oximoronjában rejlő ellentmondás pedig úgy oldható fel, ha a „néma mögöttiségben” az akusztikusan nem realizálható, inskripciószerű nyelvi nyomok, szavak mögötti (vagy alatti) beíródásait látjuk, a verszene mögötti zúgást pedig az olyan hallható, az értelmezés folyamatának mégsem az első, inkább egy „mögöttes” nyelvi szintjén percipiálható hangalakzatok metaforájaként értjük, amilyen például a palato-veláris vershangzás vagy a paronomázia jelensége. Ilyen értelemben a „néma zúgás” nem más, mint a verselemzés során megfigyelt líranyelvi alakzatok optikai és akusztikus megjelenésformáira tett metapoétikai utalás.

[*A hullámok lágy táncá...*]-nak autoreferenciája, vagyis az a tény, hogy a vers központi motívumai (a tánc, az emlékezés, a természet és a zene) a nyelvi-poétikai-retorikai jelentésképzés sokféle alakzatán keresztül témából szöveggé bomlanak ki, azt is jelenti, hogy ezek versbeli tematizációja egyben mindig a költőiség témává emelésével is párosul. A ritmus itt nemcsak a versbeli testek ismétlődő ide-oda mozgása, de versritmus is, s ugyanígy a zene verszene, a zene mögötti „néma zúgás” pedig az irodalmi kommunikációban is szükségképpen jelenlévő zaj⁶⁵ metaforája. A költőiség mediális transzfere-

65 A zaj mint a kommunikáció anyagi hordozója, az információ megszüntethetetlen materiális háttere, az irodalmi kommunikációnak is szerves része. Információelméleti szerepe szerint az entrópia és a dezorganizáció információs rendszerbe való betörését jelenti, amely az információ módosításával, végső soron kioltásával, elnyelésével jár együtt. Ha a zaj és az információ azonos erősségű, a közlés a nullával lesz egyenlő. Zaj és művészi üzenet viszonyáról szólva Lotman úgy vélekedik, hogy az entrópiának ezt a semmitő hatását mindenhol tapasztaljuk a kultúra kivételével, melynek egyik alapfunkciója, hogy ellenáll az entrópia előretörésének. Ebben az elentétes folyamatban a művészet meghatározó szerephez jut, amennyiben képes saját szerkezetét a nagyobb komplexitás céljából átalakítani, s rendszeren kívüli tényezőket úgy magába fogadni, hogy azok a befogadó oldalán ne zajként, hanem művészi üzenetként tételeződjenek. Vö.: LOTMAN, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, ford. Rolf-Dietrich KEIL, München, Fink, 1993, 118. skk.

Osztroluczky Sarolta

inek ilyen fokú kiaknázása, a líranyelv látható és hallható effektusainak a lehető legszélesebb körű aktivizálódása jellemzi József Attilának ezt az elfeledett versét. Itt az ideje, hogy *emlékezzünk* rá!

Bartis Imre

„Az igazság ismérve az, hogy igaz” Sütő András „Anyám könnyű álmot ígér” c. művének etikai olvasata

Bevezető

Tanulmányomban az etikai narrativitás perspektívájából közelítem meg a Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér* c. művében megfigyelhető egyéni- és csoportidentitás-konstruáló stratégiákat. E megközelítést azért tartom indokoltnak, mert Sütő művében az etikai aspektusnak alapvetően fontos szerepe van: ezt bizonyítja a mű nyitánya, amelyben az édesanya arra szólítja fel a naplóíró, hogy igaz könyvet írjon „rólunk”, azaz egy olyan közösségről, amelynek különböző jelentéseiről szó lesz az elemzésben. A kérdések, amelyekkel szemben a szöveg elbeszélője és a szereplők jelentős része állást foglal (a halottak tisztelete, a pusztakamarási magyarság túlélési stratégiájának, az igazság és a vegyes házasságok, az anyanyelv pusztulásának kérdése) természetesen nemcsak etikai jellegűek, hanem óhatatlanul hatalmi és (mindekelőtlen nemzeti) ideológiai vonzatúak.¹

Még mielőtt rátérnék a tanulmány elméleti háttérének tárgyalására, amelyben megpróbálom tisztázni az általam javasolt etikai olvasat jelentését, néhány szót szeretnék szólni arról, hogy miért az *Anyám könnyű álmot ígért* választottam e tanulmány vizsgálendő anyagául. Bár nem ez az egyedüli olyan Sütő mű, amelyben az etikai tartás és a csoportidentitás kérdése szinte elválaszthatatlan egymástól, az *Anyám könnyű álmot ígér*, mint olvasói sikere és kritikai recepciója sugallja, Sütő minden más későbbi írásánál fontosabb szerepet játszott és játszik a mai napig a nemzeti(ségi) identitás leképezésében és alakításában. Az *Anyám könnyű álmot ígér* recepcióját jól ismerő olvasóban felmerülhet a kérdés, miszerint mi újat lehet mondani erről a témáról, lévén, hogy a mű és szerzőjének etikusságáról, a naplójegyzeteknek a nemzeti(ségi) identitás megőrzésében játszott szerepéről már eddig is sokat írtak. Erre csak azt válaszolhatom, hogy tudtommal még senki nem vizsgálta meg behatóan azt, hogy mi ez a sokak által méltatott erkölcsi tartás a narrátor és a szereplők álláspontjaira és tulajdonságaira bontva.

79

1 Etikának és ideológiának egymásba fonódását Bretter György éleslátóan fogalmazta meg: „Az érték az ideológia orientáló csomópontja. Léte nem veti fel az igazság teoretikus szempontját, de realitása van, működik, kifejez valamit, ami van, s ami irányítja a cselekvést. Az érték az a mód, ahogyan egy kor emberei magukat, lehetőségeiket látják. Az értékben ezért érdekek fogalmazódnak meg, aktuális érdekek vagy a perspektívában megvalósítandó érdekek. Az érdekeket kifejező értékek ideológusok fogalmazzák, akik valamilyen intézményhez kapcsolják az érték képviselőnek vagy megvalósításának feladatát, vagyis az értékkel kapcsolatos tevékenység-szervező feladatot. Az érték a mindennapi életben a tradíciók révén, illetve az intézmények tudatosító tevékenysége által hat.” (Bretter 1979, 426).

Etikai olvasat

Az etikai narrativitás James Phelan által képviselt ágazata, amely segítségével az *Anyám könnyű álmot ígér* értékelő-ideológiai dimenzióját szándékozom vizsgálni, abból indul ki, hogy minden elbeszélés alapjában véve egy retorikai aktus, melynek során egy személy elmeséli valamilyen alkalommal és célból egy vagy több személynek, hogy valami történt (Phelan 2003, 131-132). Ez a megközelítés rávilágít az etikai dimenzió fontosságára a történetközpontú narratívák olvasásának keretén belül. Egy elbeszélés olvasása közben ítéleteket hozunk, érzelmileg azonosulunk a karakterekkel, és arra vágyunk, hogy azok elnyerjék jutalmukat vagy büntetésüket, egyszóval egy sereg olyan dolgot cselekszünk, amelyek, ha akarjuk, ha nem, egyfelől hatással vannak értékítéleteinkre, másrészt azonban alakítják is azokat (Phelan 2003, 132). Phelan arra is rámutat, hogy a történetek olvasása egy összetett tevékenység, mely elválaszthatatlan az olvasó ideológiai és etikai beállítottságától (Phelan 1996).

Phelan, aki mindenekelőtt egy szövegértelmező metodika megteremtésére, más szóval adott elbeszélések erkölcsi problémakörének vizsgálatára törekszik, azt hangsúlyozza, hogy maga az olvasás aktusa erkölcsi kérdésekben való folytonos állásfoglalással jár, vagyis a szöveg által felvetett, az olvasóra mind kognitíve, mind érzelmileg hatást gyakorló etikai jellegű kérdésekre adott reakciókkal (Phelan 2003, 133). Ezen reakciók összességét Phelan etikai pozicionálásnak (ethical positioning) nevezi. Az olvasó etikai pozicionálása az alábbi négy etikai szituáció dinamikus kölcsönhatásának eredménye:

- 1) a szereplők etikai szituációja a szöveg világában;
- 2) az elbeszélő etikai szituációja a narráció, a narratíva és az olvasóközönséghez való viszonyulás tükrében;
- 3) az implicit szerzőnek az olvasóközönséghez való etikai hozzáállása;²
- 4) az olvasó viszonya a szövegben kirajzolódó érték- és hiedelemrendszerekhez (Phelan 2003, 133-134).

2 Az implicit szerző (implied author) fogalmát Wayne C. Booth vezette be a *The Rhetoric of Fiction* (A fikció retorikája) c. munkájában. A boothi definíció szerint az implicit szerző a mű minden egyes részletét ismeri, tudja, hogy a történet (story) nem szó szerint igaz, és a műben található normák nem feltétlenül állják meg a helyüket a „való” életben, viszont úgy tesz, mintha a történet igaz lenne, és a műbeli normák érvényesek lennének a „valóságban” is (Booth 1961, 430-431). Maga Phelan úgy véli, hogy az implicit szerző nem a szöveg terméke, hanem a valós szerző „áramvonalas változata” („a streamlined version of the real author”), pontosabban a valós szerzőnek azon képességeinek, vonásainak, attitűdjeinek, hiedelmeinek és értékeinek összessége, amelyek aktív szerepet töltenek be egy adott szöveg megalkotásában (Phelan 2005, 45). Jómagam Mieke Bal véleményét osztom, aki szerint az implicit szerző nem a mű jelentésének forrása, hanem az olvasás során létrejött jelentések összessége (totality of meanings), és én is úgy vélem, hogy „Csakis a szöveg értelmezése után (...) lehet kikövetkeztetni az implicit szerzőt és tárgyalni róla.” (Bal 1997, 18) („Only after interpreting the text (...) can the implied author be inferred and discussed.”).

Az *Anyám könnyű álmot ígér* implicit szerzőjének és a narrátornak az etikai szituációját véleményem szerint nincs miért külön tárgyalni, ugyanis semmi jele annak, hogy Sütő művében megbízhatatlan elbeszélővel lenne dolgunk. Ebben, amennyiben naplónak tekintjük a művet, nincs semmi meglepő: az önéletrajzi paktum garantálja a narrátor megbízhatóságát (az önéletrajzi paktumról lásd bővebben Varga 2003).

James Phelan műelemzési módszerének pozitívumát abban látom, hogy lehetővé teszi a narratív élményben központi szerepet betöltő elemek etikai dimenziójának pragmatikus megközelítését. Hangsúlyozni szeretném azonban, hogy az etikai pozíciókat az egymással folytatott párbeszéd határozza meg, éppen ezért nem statikusak, nem rögzített pontok. Így például az anya, amikor felszólítja a naplórót, hogy írja meg a könyvet, kimozdul abból az allegorikus szerepből (anya mint mitologikus eredet, a Hagyomány), amit az implicit szerző neki szánt: Sütő Berta voltaképpen nemcsak arra kéri meg a fiát, hogy tanúságot nyújtson a gyerekkori környezete iránti szeretetéről, hanem egyúttal arra is, hogy szakítson a szóbeli kultúrával, írásban megörökítse, azaz epitáfiumot készítsen neki (a címben olvasható könnyű álm a halál metaforájaként is értelmezhető).

Végezetül arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy az első három etikai szituáció tárgyalását az olvasónak a vizsgált értékekhez való viszonya határozza meg: mint Phelan írja, „a kritikus saját értékei és értékítéletei akarva-akaratlanul rányomják bélyegüket a fikció technikai és etikai aspektusainak egymásra vonatkoztatására.”³ Éppen ezért fölöttébb valószínű, hogy az etikai olvasatot nyújtó résztanulmány konklúzióival (esetleg azoknak egy részével) nem fog mindenki egyetérteni. Az egyetértés hiányát elhamarkodott lenne eleve úgy értelmezni, hogy a két fél közül valamelyik téved, vagy netalán „etikailag fogyatékos”. Mint minden másban, az etikai olvasatban sem kell mindenáron egyöntetűsége törekedni: az eltérő véleményekben érdemes nemcsak a megosztottság veszélyét, hanem a dialógus ígéretét is észrevenni.

A narrátor és a szereplők etikai szituációja

81

Helytállás

Véleményem szerint azokat a visszatérő kérdéseket, amelyekről a könyv narrátora és a szereplők nagy része elmélkedik, amelyekkel szemben állást foglalnak, egy alapkérdéshez lehet visszaeredeztetni. A naplójegyzetek nyitányában, amely az elbeszélés erkölcsi kötelességére hívja fel a figyelmet, arról szerzünk tudomást a narrátor jóvoltából, hogy anyja, aki a róluk szóló könyv megírására biztatja fiát, „arra gondol, hogy mindannyiunk háta mögött felgyűlt az idő; szép csendesen ereszkedünk alá, mint a harangóra súlya. Mind közelebb kerülünk a földhöz, azután kopp! – megérkeztünk, s nincs kéz, amely az órát még egyszer fölhúzná.” (5). Az *Anyám könnyű álmot ígér* a múltó idő kérdését – a mű alapkérdését – javarészt a múlthoz való viszony kapcsán közelíti meg.⁴ A múlt azonban

3 „in making the link between the analysis of technique and the ethics of fiction, the individual critic’s own values and value judgments will inevitably come into play.” (Phelan 2003, 143).

4 Lukács György rávilágít arra, hogy az idő a szekularizáció következtében és a regény megjelenésével válik az új műfaj alapkérdésévé: „Az idő – olvashatjuk *A regény elmélete* c. műben – csak azután válhatik konstitutívá, amikor a transzcendentális otthonhoz fűződő kötelék már elszakadt. Értelem és élet, s vele a lényegi és az időleges csak a regényben válik el egymástól, szinte úgy is mondhatnánk, hogy a regény egész belső cselekménye nem egyéb, mint az idő hatalma elleni küzdelem...” (Benjamin 1968, 113). Lukácsnak ez a gondolata érvül szolgálhat azok számára, akik az *Anyám könnyű álmot ígért* regénynek tekintik.

mindig valakinek vagy valaminek a múltja: a narrátoré, a Sütő családé, a pusztakamarási magyarságé, Pusztakamarásé, a romániai magyar kisebbségé, a magyar nemzeté stb.⁵ A múltnak ez a „testhezállósága”, más szóval az a sajátossága, hogy időt és identitást ötvöz, ugyanakkor arra utal, hogy „a múlt nem magától támad, hanem kulturális konstrukció és reprodukció eredményeként; mindig sajátos indítékok, elvárások és célok vezéreltetével, adott jelen vonatkoztatási keretei közt formálódik meg.” (Assmann 1999, 88). Ezeknek az „adott jelen vonatkoztatási keretei”-nek a működése az *Anyám könnyű álmot ígérben* többek között abban mutatkozik meg, hogy az elbeszélő Pusztakamarás „modern korát”, azaz az 1762-1920 között húzódó korszakot, a közelmúlt politikai-társadalmi változásai által újraaktualizált (romániai) magyar identitás kérdés tükrében mondja el. Az elbeszélőnek a pusztakamarási magyarság morzsolódásáról szóló története kétségkívül nemcsak lamentáció, hanem egyúttal „egy csoporthoz kötött folytonossági fikció” (Assmann 1999, 88-89) is, és mint ilyen mind a narrátor, mind az általa képviselt csoport – ezt a szereplők hivatottak alátámasztani – értékrendszeréről árulkodik.⁶

Megérkezünk tehát a múltó idő alapkérdéséhez visszaeredeztethető első visszatérő kérdés, a lemorzsolódás/helytállás téma tárgyalásához. Az első, aki ebben a kérdésben állást foglal, maga a narrátor: az egymást követő *Visszapillantás és Nyugtalan vizek* c. fejezetekben található történelmi áttekintésből egyértelműen kiderül: bár nem ítéli meg a falut elhagyó, valamint a nyelvi és/vagy a vallási közösségből (vagyis a pusztakamarási magyarságból) kiváló egyént, teljes elismeréssel mégiscsak kizárólag a Pusztakamaráson maradó és magyarságát megőrző embernek adózik. Ennek a félreérthetetlen etikai üzenetet tartalmazó álláspontnak a vállalása azonban a narrátor számára többszörösen problematikus. Az egyik probléma abból adódik, hogy ő maga is elhagyta a falut, és városra költözött. A narrátor egyrészt büntudatot érez emiatt, ami „mind belülről, mind kívülről motivált” (Pasztercsák 2007, 67), másrészt azonban a „szülőföld” nem rendelkezik egyértelműen pozitív konnotációkkal számára. Mint az alábbi idézetek sugallják, a helytállás mint otthon (Pusztakamaráson) maradás a narrátor számára egyszerre abszolút érték – identitásának alapja – és az egyéni szabadságot korlátozó tényező (lásd olyan szavak használatát, mint például rabjaiként, akváriumba, üvegfalakig, akadálytalanság látszatával):

„Apám énekel most. Sirályként követi anyám. Nem szemközt, hanem – mint a páros szentek – egymás mellett ülnek. Egyazon látószög rabjaiként. A szülőföldről énekelnek.”(138)

„Olyannyira visszaszoktam e parányi világba, mint az akváriumba ültetett hal; kicsi hal, korsónyi víz, néhány csillámló kavics, sziklautánzat,

5 Természetesen ezek a múltak, akárcsak az általuk jelölt egyéni, illetve kollektív identitások, nem zárják ki egymást. Így például az elbeszélő gyerekkoráról szóló történetek az összes fentebb említett múlt részét képezhetik.

6 A jelen vonatkoztatási keretei egyébként nem annyira az emlékezés, hanem inkább a felejtés jelenségére szolgálnak magyarázatul (Assmann 1999, 37). Maga a felejtés azonban nem az emlékezés ellentéte: az intézményesített megemlékezések például nemcsak felidéznek emlékeket, hanem egyúttal elnémíthatják a nem intézményesített, alternatív „múltakat” (Urry 1996, 50).

tengerutánzat; fönt sárgán világol az óriási nap: egy mogyorónyi villanykörte. S a mozgás benne néhány szép lendület, szinte óceáni, egészen az üvegfalakig, amelyek, miközben azt mímelik, hogy nincsenek, az akadálytalanság látszatával csábítanak örökös újrakezdésre. Ha megtagadnám is azzal, hogy elmegyek, a lehetetlenséget kísérelném meg, miként a hal sem tudja megfosztani magát attól a kevés víztől, amely rabsága, de szabadsága is egyben: az élete.”(243)

Érdemes megjegyezni, hogy a szülőfalunak ez az ambivalens jelentése (az a hely, ahova vissza kell térni, illetve, amely fogva tart) az idősebb generáció számára ismeretlen; a közelmúlt változásain reflektáló idősebb Sütő András abban látja a különbséget a fiatalok (azaz a saját korosztályánál fiatalabbak) és az idősek között, hogy az előbbiek nem ragaszkodnak a szülőfalujukhoz. A „fiatalok” azonban, akik hazajönnek az ünnepekre, ezt másképp élik meg; mivel az *Anyám könnyű álmot ígérben* a narrátor az egyedüli, aki ennek az urbanizálódott generációnak a képviselőjeként állást foglal a helytállás mint otthonmaradás kérdésében, az előbb felvázolt narratori dilemmát, belső ellentmondásosságot akár az egész generációjára is vonatkoztathatjuk.

Eddig úgy beszéltem az otthonmaradásról, mint olyan cselekedetről, melynek nincs semmiféle kulturális vonzata vagy tétje. A helytállás mint otthonmaradás imperatívusza valóban mindenekelőtt azt írja elő, hogy Pusztakamaráson kell élni, de ezen felül a nyelvi és a vallási közösséghez tartozást is megköveteli az egyéntől. A magyar nyelv és a kálvinista vallás ugyanis a magyarság ismérve Pusztakamaráson (vagy legalábbis az volt a narrátor gyerekkoráig). A közösséghez való tartozás gyakorlatilag azt jelenti, hogy valaki mentalitását egy adott csoport „szimbolikus értelemvilágának” (Assmann) vázát alkotó normák és hagyományok segítségével közvetített tudáskomplexum határozza meg. A helytállás mint otthonmaradás tehát a szóban forgó nyelvi és vallási közösség normáinak és hagyományainak valamilyen szintű elfogadását is jelenti.

Maguk a hagyományok – és velük együtt a normák – természetesen nem örök érvényűek, hanem mind az ütközés-egyezés, mind a leülepedés és a megújulás elve szerint módosulnak vagy akár ki is halnak (így például a naplójegyzetekben a sokgyerekes család hagyománya), újak születnek stb. (vö. Ricoeur 1984, 68). Az *Anyám könnyű álmot ígérben* ábrázolt Pusztakamarás változóféltben van: erről tudósít többek között a narrátor és az apa történelmi áttekintése. A közösség apadásával párhuzamosan – ami az elbeszélő apja szerint egy *hagyományos* érték, a szülőföldhöz való ragaszkodás kihalásával magyarázható – annak hagyományai is változnak. A *Piros bölcső az ég peremén* c. fejezetben a narrátor a „kívül kezelésként, belül még hamisítatlan paraszt traktorosról” (85) számol be, aki a pusztakamarásiakra jellemző módon akkor is szed gyógyszereket, ha makkegészséges, mert azok úgymond mindenre jók. Más hagyományok esetében az átalakulás abban látható, hogy bizonyos kérdésekben a különböző generációk álláspontja eltér egymástól: az elbeszélő anyai nagyapja a családot csakis sokgyerekesként tudja elképzelni, fia, Gyümölcscsontó Gergely és neje azonban már úgy vélik, hogy „Manapság nem kell annyi gyerek!” (51) (annak ellenére, hogy nekik is sokgyerekes családjuk van). A generációs törésvonalak arra utalnak, hogy a közösséghez tartozás nem követeli meg a narrátor részéről a közvéleménnyel való tökéletes egyetértést, lévén, hogy maga a közvélemény is bizonyos kérdésekben meg-

osztott. A naplójegyzetekben azonban szó esik egy olyan kérdésről is, amelyben úgy tűnik, hogy az egész falu (azaz nemcsak a magyar nyelvű közösség) egyetért: a „félszárnyú asszonyok” és az apátlan gyerekek megbélyegzéséről van szó. A falu véleményére a „szóbeszédből”, a pórul járt lány közeli rokonának (az édesanyjának vagy nagynénjének) vádaskodásából, az egyik „félszárnyú asszonynak” a panaszából és a narrátor megállapításából következtethetünk, vagy akár abból, hogy mennyire lekezelően bánik a megbélyegzett nővel a néptanácsi írnok, aki egyszerre az állami apparátus egyik helyi képviselője és – feltehetően – a helyi közösség tagja. Arra, hogy az elbeszélő rokonai és barátai miként vélekednek a „félszárnyú asszonyok” kérdésében, nem derül fény: az egyedüli rokon, akiről szó esik e téma kapcsán – a narrátor édesanyja – tapintatosan elhallgat, amikor az egyik megbélyegzett nőre terelődik a szó. Az anyának e gesztusa azt sugallja, hogy a Sütő-család toleránsabban viszonyul az esetekhez, mint a többi pusztakamarási család. Ebben az esetben tehát a család egy köztes etikai szituációt foglal el a falu és a felnőtt elbeszélő között, aki a „félszárnyú asszonyokat” a „mai napig” is patriarchális erkölcsi normákat követő helyi közösség áldozatainak látta.

A patriarchális rendnek, vagy legalábbis annak egy adott aspektusának helytelenítése és a falu magyar nyelvű közösségéhez tartozás imperatívuszának hangsúlyozása közötti disszonancia nyilvánvaló. A kétirányú törekvés – annak a közösségnek a kritikája, amelyhez a narrátor vissza szeretne találni, és amelyet magáénak is vall (ez a többes szám első személyű igék használatából is látható)⁷ – ellentmondásossága az elbeszélőnek a valláshoz való viszonyában is megmutatkozik. Mint említettem, a narrátor szerint a kálvinista vallás a pusztakamarási magyarság egyik ismérve volt évszázadokon át, napjainkban azonban már elveszítette kiváltságos szerepét. A vallás mint a közösség „szimbólumok által közvetített közös vonás” (Assmann 1999, 138) megszűnt létezni, ennek ellenére az ünnepek révén továbbra is fontos szerepet játszik a pusztakamarásiak életében.⁸ A *vidámság bilincseiben* szó esik arról, hogy a „serényebb templomjárók” (az enyhén ironikus kifejezést az elbeszélő használja) elvárják a narrátortól, hogy részt vegyen a vasárnapi istentiszteleten. Ugyanez a vallásos közösség részéről való „diszkrét” nyomás olvasható ki a *Csonkahi összegzés* c. fejezet alábbi szöveghelyéből, amelyben a többes szám harmadik személy a narrátor szüleinél egybegyűlt rokonságot („kómák, sógorok”) jelöli:

„Akkor valamelyik menten megállapította, hogy lám, ilyenformán kell valahogy a világ dolgaiba avatkozni: kéretlenül is, biztatás nélkül véghezvinni a magunk feladatát; tisztán tartani az ablakot és a lelkiismeretünket. A pályázók, versengők, minden kérdésre ujjukat nyújtogatók mindig is alkalmi emberek voltak, s írva vagy a római levélben, hogy nem azé

7 Pusztakamarásról az elbeszélő az ábrázolt közösség és saját maga együvé tartozását sugalló többes szám első személyben mesél: „Mióta orvosunk van” (21), „azt a néptanítót kell csak kívánnunk”(17) stb.

8 A vallás fontos kapocs lehetne a narrátor és a jelentős mások, azaz implicite a narrátor és a falu magyarsága között (mivel a barátok és rokonok közte és nagyobb közösség között közvetítenek, az elbeszélő csak akkor érezheti azt, hogy a falu magyarsága visszafogadja őt, ha a jelentős mások is ezt éreztetik vele).

az érdem, aki akarja, sem nem azé, aki fut, hanem a könyörülő istené. És miután ebben megegyeztek, úgy néztek rám, mint a nyájavesztett bárányra, aki keresi az ő pásztorát, és nem találja.”(213)

A rokonok enyhén neheztelő hozzáállása nemcsak vagy nem elsősorban a narrátor ateizmusának szól, hanem annak az erkölcsi magatartásnak, amit megítélésük szerint ő mint ateista képvisel.⁹ A személy, akinek ellenpéldája az „alkalmi ember”, maga a narrátor édesanyja, a rokonok szemében tehát az elbeszélő és édesanyja egymással ellentétes morált képviselnek. A rokonok nézetére alighanem hatással van Sütő Berta vallásossága, amelyre már *A vídamság bilincseiben* fény derül. Utóbbi, a „serényebb templomjáróknak” a narrátorhoz intézett kérdése hallatán („Nem jössz istentiszteletre?”) megpróbálja meggyőzni fiát, hogy menjen el ő is valamikor az istentiszteletre. Az ennek a biztatásnak a nyomában született anya és fia közötti „hitvita” rávilágít arra, hogy a vallásosság felvállalásának kérdése is erkölcsi dilemma elé állítja az embert, legalábbis Sütő Berta szerint:

„Méltóztassam elfáradni a templomba. Mindenki ott található, aki húsz, negyven, ötven évvel ezelőtt is ott ült minden vasárnapon. Kivételt képeznek azok, akik leginkább tartanak a rajoni szervek bírálatától. Közülük ha valamelyik nagyon megkívánja az ígét, fölutazik Kolozsvárra; ott a Szent Mihály templomban senki sem ismeri.”(25)

Az erkölcsi dilemma, amire a narrátor anyja céloz, az egyház és az állam iránti lojalitás kiegyezhetetlenségéből adódik, amit a Kolozsvárra utazók sem tudnak feloldani, hiszen a titkolózásuk azt bizonyítja, hogy nem merik nyilvánosan vállalni vallásosságukat. *A Világítunk* és a *Ha én tudtam volna, hogy te vagy Mária!* c. fejezetekben is történik utalás arra, hogy egyesek véleménye szerint a vallás gyakorlása kockázatokkal járhat: az előbbiben egy rokon megkérdi a narrátortól, hogy vajon a világításon való részvétele miatt nem csapják-e ki az állásából (a narrátort), míg az utóbbiban az elbeszélőt kántálni hívó rokonok azzal nyugtatják meg a helyette szabadkozó személyt (az elbeszélő valamelyik szülejét), aki szerint neki nem illik, illetve nem szabad részt vennie a kántálásban, hogy a párttitkár is velük van, azaz a kántálóknak ezúttal nem kell tartaniuk a hatalomtól. Az elbeszélő látszólag nem foglal állást ebben a kérdésben, viszont maga az a tény, hogy részt vesz – ateista meggyőződése ellenére – vallásos jellegű szertartásokon, és beszámol róluk a naplójegyzetekben (magyarán az, hogy az *Anyám könnyű álmot ígér* megjelenhetett 1970-ben), azt a látszatot kelti, hogy a rokonok által kifejezett aggályok alaptalanok, és valószínűleg inkább az ötvenes évek realitását tükrözik, mint a jelenét. Summa summarum: míg egyesek, és elsősorban Sütő Berta szerint a hatalom valóságellenessége miatt az emberek hajlamosak eltitkolni hitüket, addig a narrátor azt sugallja, hogy ez manapság már nem így van, hanem mindenki büntetlenül gyakorolhatja vallását. E nézőpontbeli eltérést azért fontos hangsúlyozni, mert csakis ennek tükrében érthetjük meg, miként hártja el magáról a narrátor az őszintétlenség vádját, ami saját édesanyja részéről éri:

9 Ateizmusa ellenére a narrátor nem idegenkedik a keresztény szimbólumok használatától.

Bartis Imre

„Az eszmeckerét azért nem kerülhetem el: reggelihez ülve már a világ te-remtéséről vitatkozunk. Földtörténeti magyarázataimat tisztelettel hallgatja, de felfogásomban államilag szabadalmazott gondolkodási módszer szimatolva, így szól:

– Megértelek fiam, ha így vélekedel. Azért mégis kezdetben vala az Ige.”(25)

A vád tehát a következő: mivel a vallásról alkotott véleménye megegyezik a hivatalos ideológiával, ezért a narrátor vagy pusztá eszköz az „államilag szabadalmazott gondolkodási módszert” propagálók kezében, vagy pedig meggyőződése ellenére játssza el az ateista szerepét. Az édesanya számára, aki meg van győződve a hatalom vallásellenességéről, a gyanú indokolt, a narrátor esetleges tiltakozása pedig mind Sütő Bertát, mind pedig az olvasót arról győzné meg, hogy bűnösnek érzi magát. Azzal, hogy az elbeszélő nem reagál az édesanya részéről érkező „provokációra”, hanem inkább bebizonyítja utólag, hogy vallásszabadság van, diszkrétan és hatékonyan hártja el magáról a képmutatás vádját. Ugyanígy az állami intézmények ellen irányuló kritika azt érzékelteti, hogy az elbeszélő nem tekinthető a hatalmi manipulálás áldozatának.

A narrátor vágya, hogy a jelentős mások újból magukénak tekintsék – vágy, ami ellentétben áll azzal a nyilvánvaló, ám explicitte nem tett szándékkal, hogy megőrizze a tőlük elidegenítő nézeteit –, élete azon időszaka iránti nosztalgiával keveredik, amikor még úgymond nem volt törés közte és az otthoniak között. A gyerekkor, a felnőttkorral ellentétben, a narrátor és szülei közötti kapcsolat problémátlanságának koraként él az elbeszélő emlékezetében. A *Piros bölcső az ég peremén* című fejezetben a narrátor az emberi élet stációihoz fűződő szertartásokat utánzó gyerekjátéokra emlékszik vissza, a *Ha én tudtam volna, hogy te vagy Mária*ban pedig egy gyerekkori betlehemezés emlékét idézi fel. Mindkét szövegrész a jelen ellenpontozásaként (is) értelmezhető: a *Piros bölcső az ég peremén*ben az elbeszélő gyerekkori énje és a többi pusztakamarási gyerek között nincsenek ellentétek, feszültségek; a „nagyok” szertartásainak utánzása, a pusztakamarási szokásoknak gyerekjáték formájában való gyakorlása közben az elbeszélő én feloldódik a játékban résztvevők kollektív identitásában. A narrátor számára a gyerekkor egy olyan tudatállapotnak felel meg, amelyben én és világ, én és emberi környezet kapcsolata problémátlan: a „halálnak nincs tekintélye”, egyéni identitás és csoportidentitás között pedig alig van különbség. A *Ha én tudtam volna, hogy te vagy Mária*ban gyerekkori én és közösség (a betlehemezésben részt vevő többi gyerek) közötti viszony szintén felhőtlen, ráadásul a gyerek Sütő András, a felnőtt narrátortól eltérően, minden fenntartás nélkül osztozik a vallásos szertartás kulturális reprezentációiban. A gyerekkori én tudatállapotának leírása ezért egyúttal „az otthoniakhoz” tartozás idealizálásaként is felfogható: így a közösség és egyén viszonyának rendezése, ami az egyén részéről megköveteli, hogy felelősséget vállaljon a csoportidentitás kontinuitásának biztosításában, mitikus konnotációt kap, egy letűnt aranykor restaurálásának ígéretét hordozza magában.¹⁰

10 Magát a gyerekkort a narrátor azonban nem eszményíti, hanem hangsúlyozza, hogy szegénységben nőtt fel.

A kollektív identitás kontinuitásának biztosítása a helytállás etikájának egy eddig még nem említett aspektusához kapcsolódik. Az egyénnek nemcsak hogy el kell fogadnia a közösség normáit és hagyományait, vagy legalábbis azok egy részét, hanem át is kell örökítenie őket, magyarán gondoskodnia kell arról, hogy a csoportidentitás folyamatosságát szolgáló narratívák nem felejtődnek el. Az *Anyám könnyű álmot ígérben*, akárcsak „a történeti kultúra valóságában” (Assmann 1999, 52), az emlékezés két típusa (a kulturális és a kommunikatív emlékezet) összefonódik: az elbeszélő jobbra Pusztakamarás közelmúltjáról és saját tapasztalatairól mesél, a különféle szertartásokról szóló részek azonban, valamint önmagát és a pusztakamarási magyar ajkú lakosságot a magyar nemzet részeként identifikáló, utóbbit a romániai magyarság szimbólumává emelő történelmi és irodalmi utalások a megalapozó emlékezés irányába mutatnak. A naplójegyzetekben a kollektív emlékezetet a világitás kapcsán kerül a figyelem középpontjába; a *Világítunk* c. fejezetben az anya és fia közti beszélgetés nyitja meg az emlékezés erkölcsi kötelességéről szóló vélekedések sorát:

„– Tudod-e, hol van a nagyapád sírja?

Mondom, hogy a temető északi felében a rokonok fertályán, de a sok egyforma hant között bizonyosan eltévednék. Nem voltam ott apó temetésén. Enyeden, a Bethlen kollégiumban ért a halálhíre. Később, amikor az iskola útnak eresztett, pontosabban: amikor a mozgalmi élet hívására otthagytuk az iskolát, a diákérettel együtt a múltunkat is elfelejtettük. A jövő tartotta fogva minden gondolatunkat. Amely azóta ugyancsak múlttá öregedett apó emlékével együtt.

– Ennyire megfélemedtél volna nagyapádról?

Semmi vád a hangsúlyában. Pusztán csak az a figyelmeztetés, hogy aki menet közben, mint fölösleges terhet, eldobálja a halottait: a rossz lelkiismeret terhét cipeli tovább, hacsak nem oly erős ez a lelkiismeret, hogy mindent kibírjon.

– Mivel engesztelhetném meg? – kérdem büntudattal.

– Világitás napja van.

Kipattant hát anyám kívánsága.”(65)¹¹

Ebben a rövid párbeszédben, amelyben a narrátor, kifejezve csalódását az ötvenes évek hivatalos ideológiájának bizonyos aspektusaiban (a múlt – bármit is jelent az – iránti közönyben, a társadalmi fejlődéshitben), éles megkülönböztetést tesz fiatalkori és felnőtt énje (és közvetve fiatalkori és gyerekkori énje) között, az emlékezés erkölcsi kötelessége a halottakról való megemlékezés imperatívuszaként fogalmazódik meg. Magát a világitás szükségességét az édesanya fogalmazza meg, gondolataiba viszont az elbeszélő révén nyerünk betekintést; e narratív megoldás következtében, amely a visszatekin-

11 Abban, hogy az elbeszélő, fiatalkori énjét bírálva, egyszerre érinti a múlttal és a jövővel szembeni viszonyát, „tetten érhetjük” az emlékezet „kétirányú tevékenységét”. Mint Jan Assmann írja, „Az emlékezet nemcsak a múltat rekonstruálja, hanem a jelen és a jövő tapasztalását is szervezi. Ezért értelmetlenség volna az »emlékezés« elvével a »reménység elvét« szembeszegezni; a kettő kölcsönösen meghatározza egymást, az egyik a másik nélkül elképzelhetetlen (D. Ritschl 1967)” (Assmann 1999, 42–43).

Bartis Imre

tő emlékezés fontosságában való egyetértést az egymásra találás momentumaként állítja be, az anya és fia közötti hitbéli különbség zárójelbe kerül. Néhány oldallal odébb a holtakról való megemlékezésnek, a kollektív emlékezet e köztes esetéhez kapcsolódó rítus értelme azonban megkérdőjeleződik:¹²

„— Nem tudják, mivel játszanak — mondja mellettem egy öreg paraszt a fejét csóválva.

— Vajon mi tudjuk-e? — kérdem.

— Nem játék ez, uram! — tiltakozik. — Hanem tulajdonképpen: megemlékezés. Azokra, akiktől a szemölcseinket örököltük. Vedd el az emberekől a megemlékezés jogát, s már kettébe is vágta őket.

Néz rám, hogy van-e kedvem vele vitába szállani. Csak formai ellentéteim lehetnének; az emberi értékek folytonosságában egyetértünk. Mi több: annak eredményeképpen kerültünk ide a Semmi és a Volt kertjébe, a nemlét korhadt jelei közé, ahol ezerszeres ragaszkodással állapítjuk meg újra, hogy élünk s emlékezünk.”(66)

Ennek a pusztakamarási református temetőben zajló dialógusnak a tanulsága szerint a narrátor, annak ellenére, hogy kitüntetett jelentőséget tulajdonít a visszatekintő emlékezésnek – élet és emlékezés között majdhogynem egyenlőségjelet von –, magát a világitás hagyományát fenntartással kezeli. Ugyanabban a fejezetben, a világitásra eljött rokonság beszélgetésében ismét felbukkan a világitás értelmének a kérdése:

88

„A világitás ténye újra szóba kerül. Hogy mire való tulajdonképpen. Sokféle vélekedés hangzik el. M. néném, aki a szombatosok vallását gyakorolja már negyven esztendeje, és nem eszik disznóhúst, a bibliát idézi: »Hitben élünk, nem látásban! Hiszünk a feltámadásban s a viszontlátásban.«

– Ámen! – bólint rá tréfásan a tehenész, mivel M. néném közbeszólása úgy hangzott el, akár egy tüszentés.

A tehenész Lucretius tanítását vallja, olyanféleképpen, hogy ami az emberrel megyesik, az a természet műve. Az élet önmaga legfelsőbb hatalma s egyben áldozata is. Ezért a feltámadásra meg a viszontlátásra nézve – olyan hatalom híján, amely ezt véghezvihetné – nagyon soványak a kilátásaink.

M. néném mégis erősíti, hogy a világitás közelebb viszen a feltámadáshoz. Akár az ógörögök, oly otthonosan mozog az istenei között. Apostolokat idéz, felhívja a figyelmünket az évre és napra, amikor megszólalnak az aranytrombiták. A cipész úgy véli, hogy az egész valójában erkölcsi magatartás, aminek szerinte semmi köze a reakcióhoz. Ahogy rám néz: látom, a megjegyzést nekem szánta, megnyugtatóan. A kárpitos az

12 „A holtakról való megemlékezés annyiban »kommunikatív«, amennyiben általános emberi formának mutatkozik, s annyiban »kulturális«, amennyiben sajátos hordozói, rítusai és intézményei alakulnak” (Assmann 1999, 61). Jan Assmann arra is rámutat, hogy a halottakról való megemlékezés az emlékezés kultúrájának alfája:

„Ha az emlékezés kultúrája elsősorban a múlthoz fűző viszonyt jelenti, és ha múlt ott támad, ahol Tegnap és Ma különbsége tudatosul, akkor a halál e különbség ősi tapasztalata, a megholtakra való emlékezés pedig a kulturális emlékezés ősfarmája.” (Assmann 1999, 61)

apjára emlékezik, aki azt mondta neki: Jertek majd ki a síromhoz világitani, nem azért, hogy engem lássatok, vagy én lássak valamit, mivel a föld betömi a szemem, hanem hogy a saját arcotokra hulljon a gyertya világa. Ezt olyan szépen mondta a kárpitos apja, hogy csak bölintani lehet rá. A leszerelt főhadnagy az iránt érdeklődik: vajon a világitáson való részvételem miatt nem csapnak-e el az állásomból. A kerekes arra kér: magyarázzam meg, mi a kormányzat álláspontja azzal kapcsolatban, hogy itt összegyülekeztünk. Válaszként az éjjeliőr szenvedéllyel hangoztatja, hogy „ez így tisztességes”! Mi is meghalunk egyszer, és jól esik majd, ha meglátogatnak a maradékaink. Rongy ember, aki nem tiszteli az élődeit és a halottait. Nemcsak a sajátjait, a másokéit is. Ha egy városi gyászmenetben meg akarod tudni, kik a parasztok vagy paraszti származásúak: számold meg a levett kalapokat.”(68-69)

„M. néném” ironikus ábrázolása, valamint a narrátornak a tehenész iránti szimpátiája arra enged következtetni, hogy az elbeszélő az utóbbival ért egyet: a világitás mint vallásos szertartás értelmetlen (abban, hogy az elbeszélő ezen az állásponton van, természetesen nincs semmi meglepő, hiszen az olvasó már tudja róla, hogy ateista). Az „Ezt olyan szépen mondta a kárpitos apja, hogy csak bölintani lehet rá.” mondat egyértelműen rámutat arra, hogy az elbeszélő szerint is a világitás lényege közösségmegőrző funkciójában található. A cipész és a kerekes hozzászólása ugyanakkor azt bizonyítja, hogy a narrátor anyja nincs egyedül abbéli meggyőződésében, hogy az állam vallásellenes: az elbeszélőt mindketten egyértelműen a hatalom embereként identifikálják, akiről nehéz eldönteni, hivatalos megbízatásból, vagy pedig felettese(i) tudta nélkül vesz részt a világitáson. Mint említettem, az, hogy *Az anyám könyvnyű álmodt ígér* megjelenhetett 1970-ben, azt sugallja, hogy a román állam jóval rugalmasabb a vallás kérdésének kezelésében, mint azt a mű bizonyos szereplői feltételezik. A narrátor tehát az ábrázolt közösség integritását, annak „hatalomellenességét” a hatalmi diskurzuson belül hangsúlyozza, ez a tény pedig akarva-akaratlanul Foucault hatalomelméletét idézi, mely szerint a hatalom elleni megnyilvánulások is bele vannak kódolva a hatalom struktúrájába. Visszatérve a világitás értelme körüli beszélgetésre: voltaképpen vélemények ütköztetéséről itt aligha lehet beszélni „M. néném” és a tehénpásztor „vitáján” kívül, amely végeredményben bagatellizálja a más-más világnézettel rendelkező rokonok közötti egyetértést veszélyeztető vallásos aspektust. Érdemes megfigyelni a narratori pozíció ambivalenciáját: az elbeszélő ironiával kezeli a falusi szokásokat, ennek ellenére a világitás fontosságát hangsúlyozó szereplők – mint például az említett vén paraszt – nosztalgikus módon vannak ábrázolva.

A tehénpásztor megszólalása után a kulcsszó már nem a vallás, hanem az erkölcs, azaz a halottak iránti tiszteletadás morális kötelessége, ami – mint azt a kárpitos apjának szavai sugallják – a csoport tartósságát szolgálja. Az elbeszélő saját álláspontját a beszélgetésen kívül, az utolsó hozzászóló gondolatmenetének folytatásaképpen fejti ki:

„A szőlőpásztor azt fejtegeti: akik itt nyugosznak, helyálló emberek voltak. Viselték az életet, míg össze nem roskadtak. Egyes írók szerint a paraszt: gyalázatosan magának való, önző teremtés. A szőlőpásztor olyasmit is olvasott, hogy állatait jobban becsüli a gyerekeinél, meg hogy az anyjánál csak az apját gyűlöli jobban, mert az visszaüt az osztokodás-

nál. Egy nagy francia állítólag azt is megfigyelte, hogy a friss halottat az ágyból a tekenőbe fektették, hogy a házbeliek maguk foglalják el a helyét. Lehetséges, hogy megtörtént ilyesmi. »De akik itt vannak: ma is példaképeink. Úgy is mondhatnám: tankönyvek.«

Szemükre csak az vethető, hogy túl sok jót tanultunk tőlük. Illik tudni, hogy a szegénységüknél csak az emberségük volt nagyobb.

Más szóval: akik itt nyugosznak: a naturalista parasztirodalom és a nyomor-romantika ellenképei. A szőlőpásztor hasonlatánál maradva: amit e tankönyvek lapjairól tanultam, ahhoz vajmi keveset adott humán szakon a középiskola. Sőt józanítólag hatott rám. Ahogy az otthoni tanítások és jóra intések súlya alatt roskadozva, az emberség mámorában a városi iskola kőfolyosójára beszerénykedtem, ébresztőleg hatott rám a felismerés, hogy kopacfejű bugrisnak, keresztyén-baleknek tekintenek.”(69)

A rokonok beszélgetéséről szóló rész a narrátor kinyilatkozásának felvezetését szolgálja. Utóbbi, azáltal, hogy szavait nem a szereplőkhöz, hanem egyenesen az olvasóhoz intézi, a rokonok fölébe helyezi magát, anélkül azonban, hogy elhatárolódna tőlük, sőt, világossá teszi, ő is életbevágóan fontosnak tartja a halottak iránti kegyeletet.¹³ Érzése nem sokban különbözik a megemlékezés erkölcsi kötelességének kérdését a helytállás toposzához kapcsoló szőlőpásztorétól, aki kijelenti: helytállás és önzetlenség, illetve emberség, helytállás és halottak iránti kegyelet elválaszthatatlan egymástól. Rokonok és elbeszélő között tehát nincs véleménybeli különbség, a narrátor vállalja a világitásra egybegyűltekekkel való közösséget, ugyanakkor azonban felül is emelkedik rajtuk, felveszi szellemi vezérük szerepét, épp abból a többlettudásból húzva hasznot, amire intellektuálisként tehetett szert. A narrátor és a jelentős mások közötti differencia ezúttal tehát nem törés, hanem pozitívum: éppenséggel a modern, városi, nem patriarchális kultúra, amit az elbeszélő a fenébb idézet szöveghely végén kárhoztat, pontosabban az általa való „kontamináció” teszi lehetővé azt, hogy a narrátor „az otthoniak” kulturális emlékeztének hordozójaként tüntesse fel magát az olvasó előtt.¹⁴

A naturalista parasztirodalomra és a „nyomor-romantikára” történő utalás a pusztakamarási magyarságot egy olyan koordinátarendszerbe – a faluábrázolás irodalomtörténeti diskurzusába – helyezi, amely egyrészt nyilvánvalóan idegen Pusztakamarás patriarchális kultúrájától, másrészt azonban szorosan

13 A halottak iránti kegyelet, hívja fel a figyelmet Ricoeur, egyfajta adóviszony, „mely a jelen embereire azt a feladatot rója, hogy megadják a múltbelieknek – a halottaknak –, ami nekik jár.” (Ricoeur 1998, 9). Ricoeur szerint „Az emlékezés kötelessége annyit jelent, mint helyrehozni az emlékek segítségével a Másikat ért igazságtalanságokat.” (Ricoeur 2004, 89) („The duty of memory is the duty to do justice, through memories, to an other than self.”).

14 Az elbeszélő idézett vallomásából – „Ahogy az otthoni tanítások és jóra intések súlya alatt roskadozva, az emberség mámorában a városi iskola kőfolyosójára beszerénykedtem, ébresztőleg hatott rám a felismerés, hogy kopacfejű bugrisnak, keresztyénbaleknek tekintenek.” (69) – az derül ki, hogy a falusira nemcsak a nyelvi szegénység és igénytelenség, hanem a várossal szembeni erkölcsi fölény is jellemző. Ezeket a sztereotípiákat a narrátor a kétely vagy az ironikus distancia legkisebb jele nélkül integrálja narratívájába.

kapcsolódik is hozzá, azaz a Faluhoz mint művészi reflexió tárgyához. A naplójegyzetekben nem ez az egyedüli alkalom, hogy az elbeszélő egy olyan irodalmi hagyományra utal, amelyhez műve valamilyenképpen kapcsolódik, vagy azáltal, hogy elveti, vagy, hogy előzményének, ihletforrásának tekinti stílusirányzatait, kanonizált műveit és „mestereit”, illetve, hogy bizonyos poétikai eszközök használatával egy adott irodalmi iskola melletti elkötelezettségét jelzi. A *Nyugtalan vizek* c. fejezetben a narrátor a nagyenyedi Bethlen kollégium könyvtári állományából négy szerző nevét emeli ki: Móricz Zsigmond, Illyés Gyula, Veres Péter és Tamási Áron. A *Jön az erdőben* arról szerzünk tudomást, hogy a gyerek Sütő Andrásra erős hatást gyakorolt Arany János *Toldija*, az eposz nyelvi gazdagsága, a *Látogatás Gyümölcsoltó Gergelynében* a címadó szereplő humorát – akinek szimbolikus, példaadó mivoltát az intertextualitás is hangsúlyozza – az elbeszélő Tamási Ábelének humorához hasonlítja, végezetül pedig: a *Piros bölcső az ég pereménben* a narrátor a transzilvanista irodalomból jól ismert fenyőfa-szimbólummal teszi érzékletesebbé nagyapja, Sütő Mihály alakját felhasználó helytállás-példázatát. Ezek az utalások többek között a naplójegyzetek irodalmi jelentőségét, illetve a narrátornak a magyar irodalom népies vonulatához (Arany, népi írók, Tamási) való kötődését hivatottak jelezni. Az említett vonulat hagyományának felvállalása ugyanakkor egy olyan szerepkörrel jár, amely úgy tűnik, megoldhatja a szűk értelemben vett helytállás – helytállás mint otthonmaradás, helytállás mint az „otthoniak” közösségéhez tartozás – okozta erkölcsi problémát. „Az író mint a nép fia” szerepköréről van szó, amely lehetővé teszi, hogy az önéletrajzi jellegű írásokban a falusi származású intellektuális elbeszélő egy olyan elképzelt közösség kulturális emlékezetének szakosodott hordozójaként nyilatkozzon, ami a nemzet és a Falu hibridje.¹⁵ A helytállás így a néphez való tartozással lesz egyenlő, azaz többet jelent annál, mint amit az elbeszélő apja ért alatta: kettős kötődést a Faluhoz és ahhoz a nemzethez, aminek a Falu (a naplójegyzetekben Pusztakamarás magyar ajkú lakossága) része és szimbóluma. A helytállás e tágabb értelmezésének eredményeként a narrátor erkölcsi magatartása pozitív értelmezést nyer, vagyis helytállásként interpretálható, ugyanis az elbeszélő, elidegenedése ellenére, „hű marad a néphez”. Ez a megoldás teszi lehetővé azt is, hogy mind maga az elbeszélő, mind a magyar nemzet részét alkotó romániai magyar kisebbség identitásának konstruálásához Pusztakamarás magyar ajkú lakosságának kultúrája szolgáljon kiindulópontul.¹⁶

15 Az elképzelt közösség fogalma Benedict Andersontól származik, aki a nemzettel kapcsolatban használja ezt a kifejezést. Mint írja, a nemzet „azért elképzelt, mivel még a legkisebb nemzet tagjai sem fogják megismerni legtöbb nemzetársukat (...), ennek ellenére mindannyian hisznek az őket összekötő lelki szálakban.” „is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, (...) yet in the minds of each lives the image of their communion.” (Anderson 1983/1999, 6).

16 A helytállás fogalmának kitágítása többek között a példázatok, valamint az irodalmi és történelmi utalások segítségével valósul meg; leginkább ezekben a stilisztikai-retorikai megoldásokban nyilvánul meg az *Anyám könnyű álmod ígér* konnotatív jellege.

A Falutól elűtő írásos kultúrában és – mindenekelőtt a magyar – irodalomban való jártasságnak mint többlettudásnak a szellemi vezér szerepére jogosító mivolta a legszembetűnőbb módon talán a *Jön az erdő* c. fejezetben mutatkozik meg:¹⁷

„Az elemi iskolában osztálytársaimnál hamarabb tanultam meg a betűvetést. A sikongó palatábla fölé hajolva, ebéd közben is mámorosan rőttem a szavakat. Úgy éreztem: mindahánnyal egy-egy titkot csípek fölön. Még nem tudtam, mit kezdek majd velük, merre s mi végett indítok rohamot. De hogy leírtam a félelmetes szót: báró, máris többnek éreztem magam, majdnem egyenrangúnak a betűk rácsai mögé vetett fogalommal. A világ birtokbavételének illúzióját éltem át: szavaim egyes csapatának eszméltető, titkos erejét. Más örökségre – semmilyen ingó és ingatlan vagyona – nem számíthattam. Az ősök tankönyvbe foglalt testamentumaira sem. Mivel sáfárkodtam volna? A magaméihoz tehát, közeli és távoli rokonoknál, új szavakat eprésztem.(...)”

Vitorlám csakhamar összehuttyantak. A magyar irodalomba tévedve föl kellett figyelnem valóságos helyzetemre, miszerint nem erdőbe, hanem bokorba születtem, az anyanyelv diribdarabjai közé, ahol minden, amiből a legkisebb költőnek is föl kellene ruházkodnia: csupa maradvány, foltnak való, szalagvég, elhullajtott kacat. Téli estéken Arany Toldija tartott ébren, azzal a döbbenettel, mint mikor a szilvafáról a hátamra esve, szavamot vesztettem. Nem ismerjük a nyelvünket! – kezdett sajogni bennem a felismerés, végét vetvén az iskolai dolgozatírás boldogságának. A világ teremtésének bibliai homálya vett körül és a bizonytalanság: a vásár végére születtem-e vagy az elejére? A fölszedett sátrak, indulásra kész társzekerek, a lacikonyha körül lerágott és elhajított csontok, a lebontott körhinta látványa – hunyt pillám alatt a színes hintók, sörényes, kék faparipák káprázatával – minden cseresznyevásárkor elszomorított. Ez a korai emlékem nyirkos érzésként szivárgott az erőfeszítéseim közé, hogy valamiképpen fölfogjam helyzetünk való értelmét; hogy miért gyakoribb a puszta dúdolás, a sejej, sajaj, mint a szöveges ének; miért kellene mezei rokonaimat utánozva a kutyát kucsának, a macskát matykának ejtenem... Mert némaság, az nem volt. Mint valamely nagy csata után, veszteségek és hőstettek számbavételeként szólt a mese. Ha ugyan mesélés volt az: a kényszerű sietség a történet csattanója felé, csupaszon sántáló mondatok buktatói között; a helyzetek, fordulatok, lélekállapotok szószegény elnagyolása; a képzelet mögött kullogó kifejezőkészség elesettsége; a feltáratlan maradt természet, névtelen virágival és egyetlen esőjével, amely – későbbi megfigyeléseim szerint – sohasem szemerkélt, nem zengett, zuhogott, nem dobolt, nem paskolt, semmilyen más változatában meg nem jelent, mindig csak esett.

Mikor elkezdünk beszélni: mintha gereblyével fésülködtünk volna.”(21)

Ez a visszaemlékezés, amelyben a narrátor hidat próbál verni jelenlegi és gyerekkori én között (lásd az idézet elején található, az elbeszélő ének az írói karrierre való predesztináltságát hangsúlyozó részt, ami többek az elbeszélő nar-

17 Az orális kultúra és az írásos kultúra közötti alapvető különbség az emlékezet szempontjából abban áll, hogy az előbbiben a kulturális emlékek a rituális koherencia révén keringenek, míg az utóbbiban a textuális koherencia biztosítja azok „életben maradását” (Assmann 1999, 89).

ratív identitásának időbeli koherenciáját, gyerek-, fiatal- és felnőttkor átjárhatóságát hivatott sugallni azzal, hogy rámutat a nyelvhez való viszony változatlanosságára), mondhatni teljes egészében az anyanyelv kérdésére fókuszál. Mint láttuk, az eddig tárgyalt kollektív identitás „építőelemei” – a vallás és az erkölcsi normák – megkérdőjeleződnek az *Anyám könnyű álmot ígérben*. Nemcsak arról van szó, hogy a narrátor az előbbit elutasítja, az erkölcsi normákat pedig felülbírálja, hanem arról is, hogy a helybéliek között sincs már egyetértés sem a vallás, sem a normák kérdéséről. Felvetődik a kérdés: a rokonsági kapcsolatokat leszámítva mi köti össze a pusztakamarási magyarokat, mi működhet kapocsként „otthoniak” és a faluból elszármazottak között, magyarán mi az a vitán felül álló szimbolikus rendszer, amiben a Falu és a narrátor egyaránt osztozik? Ifj. Sütő András egyértelmű válasza erre a kérdésre: a nyelv.¹⁸

Az előbbi idézet világos képet nyújt arról, hogy az ajánlott megoldás (a nyelv tartja össze a közösséget) távolról sem annyira problémamentes, mint amilyennek a narrátor érzékelteti. Az idézet első bekezdésében az elbeszélő azt ecseteli, hogy az új szavak megtanulása hatalmi kérdés volt számára: már gyerekként gyanította, hogy hátrányos társadalmi pozícióján a szavak művészetének elsajátítása javíthat.¹⁹ Hatalom és nyelv, sugallja a narrátor, összetartozik, olyannyira, hogy aki birtokolja a szavakat, felülkerekedik a valóságon, birtokolhatja azt. Arról, hogy gyerekkori álmai megvalósultak, máshonnan szerzünk tudomást: a kerekés hozzászólása a *Világítunkban*, valamint a narrátorunk a néptanács elnökénél tett látogatása azt sugallja, hogy az elbeszélő befolyásos személy, aki többek között írói tevékenységének köszönheti hatalmát. Mindezt figyelembe véve aligha igényel magyarázatot az a megállapítás, miszerint a nyelv, amit a narrátor használ, és amit közösségmegtartó erőnek tekint, nem egy semleges közeg, hanem alapvetően diszkurzív, azaz intézményesített beszédmódok sajátosságok kombinációja.

Az előbbi idézetben a narrátor egy olyan nézőpontot érvényesít, amely a már említett népies irodalmi hagyomány, azaz egy irodalmi intézmény önlegitimálását szolgálja. A pusztakamarási tájszólásnak és Arany nyelvzetének összevetése többek között arra szolgál, hogy a narrátor saját értékítéleteit vitathatatlan tényként tálalhasssa az olvasó elé: ifj. Sütő András *rádöbben* a Toldi szerzőjének nyelvi fölényére, *felismeri* a Pusztakamaráson beszélt anyanyelv alacsonyrendűségét (csakis az igazságra lehet rádöbben, illetve csakis

18 Nyelv és közösség szoros összefüggését sugallja az is, hogy a narrátor a pusztakamarási nyelvi állapotáról szóló részben jóformán ugyanazt a hanyatlás-narratívát alkalmazza, mint a történeti áttekintésben (ott a pusztakamarási magyarság morzsolódásáról szerzünk tudomást).

19 Az, hogy a narrátor épp a báró szót hozza fel példaként a betűvetés nyújtotta öröm szemléltetésére, nem tekinthető véletlennek. Az *Egy különleges látogató* c. fejezetben a narrátor egyértelműen negatívan vélekedik a bárókról és egyúttal az általuk reprezentált *ancient régime*-ről. A kommunista diktatúrát megelőző rendszer bírálata, akárcsak az arra történő utalás, hogy már a kapitalizmus idejében ellenszenvet érzett az akkori elit iránt, a narrátorunk a kommunista ideológiához kötődését érzékelteti. Ugyanakkor az anyanyelv fontosságának hangsúlyozása és a narrátor „osztályharcos” attitűdjének sejtetése egy és ugyanabban a mondatban a (kultúr)nemzeti érzés és a kommunizmus kompatibilitását hivatott bizonyítani.

az igazat lehet felismerni). A kérdés nem az, hogy valóban gazdagabb-e a *Toldi* nyelvezete a pusztakamarási, vagy a narrátor szerint még a pusztakamarásinál is rosszabb „mezei” dialektusnál vagy sem, hanem, hogy az elbeszélő értékbeli hierarchiát állít fel a magyar nyelv három variánsa között. Azáltal, hogy a hierarchia csúcsára az irodalmi nyelvet, azaz saját nyelvhasználatát helyezi, és így a kulturális emlékezet hordozójának tünteti fel önmagát, látzólag önkéntelenül is ellentmondásba kerül azzal a törekvéssel, hogy a nyelvet a közösség megtartó erejeként, otthoniak és otthonról elszakadtak, végső soron a Falu és önmaga összetartozásának garanciájaként állítsa be. Valójában azonban itt is ugyanaz a jelenség figyelhető meg, mint amiről már szó esett a szőlőpásztor gondolatmenetének fonalát felvevő narrátor fejtegetései kapcsán: az elbeszélő egyszerre vállal közösséget a Faluval és helyezi föléje magát. A közösségvállalás a nyelvezet szintjén abban mutatkozik meg, hogy, mint minden népies mű, az *Anyám könnyű álmot ígér* is sokat merít a dialektusból; mi több, maga a narrátor is előszeretettel használja a szóban forgó dialektus bizonyos lexikális és nyelvtani elemeit (mint például bizonyos igealakokat: nyugosznak, mondotta, lássék). A nyelv tehát, amit a narrátor a csoportidentitás alapkövének tekint, úgy köti össze a közösséget, hogy ugyanakkor meg is osztja azt jól és rosszul beszélőkre, pontosabban egy hierarchia jön létre, amelynek a legmagasabb pontján a nyelv ápolói, a legalacsonyabban pedig az általuk kevésbé tudatosnak, mondhatni felelőtlennek tartott (a helytállásnak mint az anyanyelv megőrzésének erkölcsi parancsa ellen vétő) személyek találhatók.²⁰

A sütői „anyanyelv” kérdése alkalmat nyújt egy kis irodalom- és kultúrtörténeti kitérőre. Egy 2001-es interjúban Láng Gusztáv, a neves irodalomtörténész a következőképpen nyilatkozott az általa jól ismert történelmi korszak irodalmi nyelvéről:

„Van egyébként a '60-as, '70-es évek erdélyi irodalmának egy olyan közös vonása, amely bizonyos mértékig megkülönbözteti a magyarországi irodalomtól – ez egyfajta nyelvi konzervatizmus. Az erdélyi író állandóan egy romló nyelvi közösség tagjaként éli az életét – ez az igazság –, az erdélyi irodalom pedig az irodalmi nyelvet mint egy szakrális nyelvváltozatot őrizte. Ha egy nyelvész egyszer összevetné az erdélyi és magyarországi irodalom nyelvét, meggyőződésem, azt tapasztalná, hogy az erdélyi írók jobban ragaszkodnak az irodalmi nyelv »normáihoz«, normatívabb a nyelvszemléletük, mert úgy érzik, hogy minden eltérés ettől a normától a közösség anyanyelvi kultúrájának a szintjét csökkenti. Ez külö-

20 Az *Anyám könnyű álmot ígér* elbeszélőjének a pusztakamarási magyarok nyelvéhez való viszonya hasonlóságot mutat azzal a „nyelvfilozófiával”, amelyet a Richard Handler-Daniel Segal szerzőpáros a klasszikus antropológusoknak tulajdonít. Handler és Segal szerint „az antropológusok mások megkonstruált valóságának leírásakor realiztikus beszámoló pozíciójából beszélnek: mi leírjuk és elmagyarázzuk, hogy Másoknak mi az, ami valóságos. Ez az eljárás ugyan megőrzi mind a valóság iránti elkötelezettségünket, mind pedig a kulturális különbségek tudatát, de ezt hierarchikusan teszi. A mi realizmusunk az ő valóságukat írja le: az ő mítoszaik tudományát gyakoroljuk és tanítjuk, nem pedig saját tudományunk mítosz-logikáját. Valóságukat a saját terminusainkra fordítjuk le, miáltal végső referenciapontként saját nyelvünk autoritását tartjuk meg.”(Handler-Segal 1999, 560).

nösen érdekes a prózában, a realista epikában, ahol beszélgetik a szereplőket – hallgassátok meg egyszer, hogy beszélnek egymással mezőségi parasztok az autóbuszban, és nézzétek meg, hogy beszélnek egy novellában; kiderül, hogy ég és föld. Az erdélyi író hozzástillizálja ezt a nyelvet a normatív nyelvszemlélethez – nem meri a nyelvi tényeket rögzíteni a papíron, mert attól fél, hogy ezzel esetleg legitimál egy olyan nyelvi tendenciát, az elrománosodás nyelvi tendenciáját, amitől félünk.” (Láng 2001, 137)

A mezőségi parasztokra való utalás az *Anyám könnyű álmot ígére* céloz finoman (annak ellenére, hogy az semmiképp sem nevezhető novellának). Láng fejtegetése egyrészt magyarázatul szolgál arra, hogy miért siratja és magasztalja a naplójegyzetek elbeszélője a pusztakamarási magyar nyelvet, másrészt találó módon jellemzi az itt tárgyalt műben is megfigyelhető mitizálást. Az irodalmi nyelvnek szakrális nyelvváltozatként őrzése – ez lenne az általam méltott megfogalmazás – mindazonáltal többet is jelenthet, mint amire Láng a fentiekben céloz, vagy legalábbis számomra többet jelent. Nemcsak arról van szó, hogy az erdélyi irodalmi nyelv az elrománosodás veszélye miatt a magyarországinál konzervatívabb volt, hanem arról is, hogy az *Anyám könnyű álmot ígér*ben az irodalmi nyelv az anyanyelv szerepében, ergo a nemzeti(ségi) identitás alapjaként tünteti fel önmagát. Ennek következtében a naplójegyzetek elbeszélője megalapozza saját hatalmi pozícióját az irodalmi nyelv szakértőjeként, méghozzá úgy, hogy lehetővé teszi a magyar nyelvnek egy nem irodalmi, vagy akár elrománosodott változatát beszélő számára is, hogy a magyarsághoz tartozónak érezze magát, azt azonban nem, hogy a romániai magyarság nevében beszéljen, ez ugyanis az irodalmi nyelvet beszélők kiváltsága.

Ennek az elbeszélő által anyanyelvnek nevezett konstrukciónak a diszkriminatív mivolta a legvilágosabban abban mutatkozik meg, hogy az *Anyám könnyű álmot ígér*ben a helytelenül beszélő személyek – a narrátor tanyai „leányka-rokona” és „Zs. bátyám, apámnak másod-unokatestvére” (172) – távoli rokonok. Az elbeszélő szülei, valamint a közeli rokonok ezzel szemben nemcsak, hogy hibátlanul beszélnek, hanem költői képekben gazdag nyelvezetet használnak, ami nyilvánvalóan ellentmond mindannak, amit a narrátor a pusztakamarási nyelv leromlásáról vagy megrekedtségéről állít. A gyanút, hogy a jelentős mások (szülők, közeli rokonok) párbeszédei kapcsán irodalmi átírásról kapcsán irodalmi átírásról beszélhetünk, megerősíti a *Hétköznapiok a keresztfán* című fejezetben közölt anyai levél.²¹ Ez a dokumentum számos olyan kifejezést tartalmaz (kontábil, fáznak a kezeim, jöttek vakációra az iskolából), ami inkább emlékeztet a távoli rokonok, mint a levél írójának a beszédére. Az anya beszéde és a levél nyelvezete közötti kontraszt csakis az irodalmi és a szó szerinti átírás közötti különbséggel magyarázható, vagyis az önéletrajzi szövegekre jellemző két törekvés – az esztétikum és az igazsághűség kívánalmainak való megfelelni akarás – közötti ellentmondással.

Az anyanyelvnek a csoportidentitás alapkövévé tétele következtében – a narrátornak ez a gesztusa a kultúr-nemzet nevével fémjelzett hagyományba ágyazódik – a vegyes házasságok kérdése alapvetően erkölcsi problémává

21 Az átírás különböző formáiról lásd Lejeune 2003, 151.

válik. Miről is van szó? Arról, hogy ha „a nyelvében él a nemzet”, akkor a közösség (Pusztakamarás magyarsága, a romániai magyar kisebbség, a magyar nemzet) helytállását szem előtt tartó egyénnek gondoskodnia kell utódai magyar nyelvtudásáról. Hogy a narrátor szerint ez mennyire kivitelezhető egy kétnyelvű családban, arra a *Fecskemadár, mikor lesz nyár* című fejezet ad választ. A narrátor a román szomszéd, Vaszilika temetése kapcsán a következőképpen töpreng a vegyes házasságok kérdésén:

„Egy sajtószerű mezősi vegyes házasság filmje pereg le előttem. Aminek a végén éppúgy két templom – a román és a magyar – négy hangja szól, mint az elején. Részint együttérzésből, részint egy régi vita folytatásaképpen. Az arcokra kiült a kérdés: miként alakul vajon az elhunyt lelkének túlvilági sorsa? Az égből kétarcú isten nézett le a koporsóra; a református magyarokon nyugvó szemével az özvegyet vigasztalta, ortodox tekintetével pedig szegény Moldován Vaszilikának nyitott ajtót az égbemenetelhez. Az eset nem lehetett ismeretlen számára, hiszen – a gyászoló közönség utólagos vélekedése szerint – ott volt mindvégig a családi osztozkodásnál. Még tán a kezdeti perpatvarnál is; a házasság kétoldali ellenzőinek hangzavarában. Amit a szerelem, régi szokása és természete szerint, ugyanúgy nem vett tudomásul, amiként nem ismeri el saját mulandóságát sem. Az effajta viták ugyanis rendszerint a nászgyanban csitulnak el. A döntő szót apák, anyák helyett – még tán a szerelmes fiatalok helyett is – a felforrott test mondja ki, szóval végtagok ítéleteként. Ezután jönnek a gyerekek, és várják a bölcsőben, hogy sorra nevet kapjanak. Vidékünkön a jövendő feletti egyezkedés ilyenforma: leánygyermek az anyja vallását – és természetesen nyelvét –, fiúgyermek az apját örökölje. „Ez így valahogy talán igazságos” – bólogat rá a közvélekedés, maradék fenntartásait más hasonló esetekre tartalékolva. Ezzel az ügy – a közügy – le van zárva; a folytatás a család dolga. Még inkább a spontán kialakuló szellemi erőké. A menyasszonyi fátyol és a gyászszalag közötti térben a nyelvi osztozkodás szubjektív szándékai feloldódnak az objektív folyamatban. Kezdet a kétnyelvűség, folytatás a másfélnyelvűség.”(167-168)

Arról, hogy a román és a magyar ajkú lakosság együttélése és keveredése milyen elemekkel gazdagította – ha gazdagította – a két egymástól eltérő kultúrát, nem esik szó sem itt, sem a naplójegyzetek más részeiben.²² A narrátor kizárólag a vegyes házasságok negatív aspektusainak szentel figyelmet: annak, hogy a vegyes házasság az egyházi szertartások megkétszereződésével – vagyis nemcsak fölösleges bonyodalommal és költségekkel, hanem megkettőződéssel, kétarcú isten szolgálatával – jár, hogy a házasságnak „kétoldali ellenzői” vannak, illetve, hogy a házasságból származó gyerekeknek a román/magyar, ortodox/refomátus kettősséggel, meghasonulással kell szembenézniük. Ezt a szituációt a „jövendő feletti egyezkedés” megpróbálja feszültségmentessé tenni, a gyakorlat azonban – állítja az elbeszélő – azt mutatja, hogy az igazságos osztozkodás valójában sikertelen: a vegyes házasságok-

22 Gáll Ernő (1971/2002) ezzel szemben úgy véli, hogy a naplójegyzetekben szó esik a két nemzet közötti „kulturális kölcsönhatásokról”(63) is, állításának alátámasztására azonban nem hoz példákat.

ból született gyermekek előbb-utóbb másfélnyelvűek lesznek, azaz vagy román, vagy magyar anyanyelvűeknek fognak számítani.²³ A vegyes házasságok ellen szól az is, amit Vaszilikáról mond az elbeszélő:

„A rosszul ejtett szónak minden jel szerint hatalmat tulajdonított, amely ellene fordulhat a komikumban vagy a hallgatóság elnéző mosolyában. Ugyanúgy: erőt érzett a tökéletes beszédben, otthonos biztonságot. Lehetséges, hogy néha eltűnődött effajta kérdéseken, mert egyszer azt mondta nekem: «A nyelv olyan, fiam, mint az asszony: elhervad, ha nem szeretik.»”(169)

Vaszilika „nyelvfilozófiája” nemcsak, hogy alátámasztja mindazt, amit az elbeszélő a vegyes házasságokról mond, hanem látszólag hitelesíti is a narrátori perspektívát, ugyanis mi számíthatna hitelesebbnek ebben a kérdésben, mint egy olyan valaki véleménye, aki ő maga is vegyes házasságban él, és akinek a többségi lakosság tagjaként sokkal kevesebb oka van nyelvének és nemzeti közösségének megmaradásáért aggódni, mint egy pusztakamarási magyarnak. A hitelesítés azért látszólagos, mert Vaszilika üzenete a narrátor „szűrőjén” keresztül jut el az olvasóhoz, azaz magán viseli egy másik személy intencióinak nyomát. Ez a narrátori intencionalitás, ami, ha másban nem, a Vaszilikával kapcsolatos emlékek szelektálásában mindenképpen megmutatkozik, félreérthetetlen: a vegyes házasság, mondja Vaszilika, és vele együtt az elbeszélő, azért problematikus, mert ellehetetleníti az egy nyelvhez, egy kultúrához, egy (nemzeti) csoporthoz való hűséget.²⁴

A vegyes házasságok kérdésével foglalkozó *Fecskemadár, mikor lesz nyár?* c. fejezetben két vegyes házasságban élő szereplővel ismerkedhetünk meg. Az első az elbeszélő F. D. unokabátyja, akinek a házassága széthullóban van: román felesége hazament a szüleihez, ő maga pedig szegénységben él négy kisgyerekével. F.D. a már beszélni tudó gyerekeit röviden jellemzi:

„– Amelyik a sarokban szipog, inkább az anyja nyelvét beszéli. Kicsi volt még, amikor elmentem a bányába dolgozni. Nem foglalkozhattam vele. A másik, aki az orrát piszkálja, a jelek szerint a legokosabb. Kétféleképpen forog a nyelve, a lehető legtökéletesebben. Ebből tanárt kellene fagraggni. Ez, ha láttad volna – akkor még családi békesség volt – úgy forogta a fejét, hol az anyjára, hol az apjára, mint a napraforgó, mikor azon kapja magát, hogy két nap van az égen.”(171)

A három gyerek között tehát egy van, aki számára a kétnyelvűség nem okoz gondot, sőt, F.D. szerint még akár az előnyére is válhat. A másik két gyerekről

23 Az *Anyám könnyű álmot ígér* internetes változatában, amely az 1999-ben kiadott mű szövegét tartalmazza (*Anyám könnyű álmot ígér – Engedjétek hozzám jönni a szavakat, esszéregények*. Babits Kiadó, Szekszárd, 1999), az idézett rész utolsó mondata így folytatódik: „majd a gyakorlatilag ésszerűbbnek mutató egynyelvűség”. Itt tehát, az 1996-os szövegváltozattól eltérően, nincs helye a találgatásnak: egynyelvűnek lenni Romániában egy román többségű településen csakis azt jelentheti, hogy az illető anyanyelve előbb-utóbb a román lesz.

24 Bertha Zoltán a román-magyar barátság jelének tekinti Vaszilika kijelentését (Bertha 1995, 126).

Bartis Imre

elhangzottak a Vaszilika kapcsán kifejtett narrátori szempontot támasztják alá: az első „másfélnyelvű”, míg a harmadik természetellenes kettőségeként éli meg azt, hogy a szülők két különböző nyelven beszélnek.

A második vegyes házasságban élő pusztakamarási az említett Zs. bátya, aki azért használ rengeteg román szót, illetve a románból átvett szó- és mondat szerkezetet, mert neje miatt otthon csak románul kommunikálhat. Beszédéről a narrátor elftélően nyilatkozik:

„Az emlékezet állandóságából szinte szemem láttára hullanak ki a szavai. A nyelv ügyébe eső fogalmakon is érthetetlen, fura görbületek támadnak. Salvador Dali álom-órái fityegnek így a fán, és fordulnak le sületlen lepényként az asztal lapjáról.” (172)

A Zs. bátya nyelvtudásáról szóló szöveg a Vaszilika temetése kapcsán íródott narrátori reflexiót teszi egyértelművé: e távoli rokon esete a narrátor által felhozott példa arra, hogy a vegyes házasságok a magyar nyelv – és értelem szerűen a magyar közösség – pusztulásához vezetnek.

A vátesz

A *Fecskemadár, mikor lesz nyár?* c. fejezetben a narrátor megpróbálja feltérképezni egy fiatal unokahúg műveltségét; a félig tréfásan, félig komolyan felvetett kérdések a nemzeti történelemben és a vallásban való jártasságon kívül – ez utóbbi a kontraszt kedvéért kerül górcső alá; funkciója megmutatni a reményiki „Ne hagyjátok a templomot, a templomot s az iskolát!” aktualitását²⁵ – a magyar irodalmi ismereteket is teszteli. A „vizsga” kettős jellege abból adódik, hogy a Petőfiről szóló kérdések nagy része mind irodalomtörténetieknek, mind pedig történelmieknak nevezhetők. Petőfi, a költő és forradalmár alakja – akit a narrátor „a nemzeti kultúra gyűjtőfogalmának” (162) tekint –, összekötő kapocs a két kohéziós erő, „anyanyelv” (azaz irodalmi nyelv) és történelmi tudat között; példája azt érzékelteti, hogy a (magyar) nyelv és (magyar) történelem az irodalomban fonódik egybe. A narrátor tehát azt sugallja, hogy a „magyar irodalom” – ami a naplójegyzetekben elsősorban Petőfit, Aranyt és a népi írókat jelenti – jelentős alkotásai csakis úgy jöhetnek létre, ha az író társadalmi szerepet vállal, és írásaival a magyar nemzeti identitást erősíti, azaz műveiben felveszi a harcot a nyelv romlása és a történelmi tudat pusztulása ellen. A társadalmi szerep, amit ezek szerint a magyar írónak – így magának az elbeszélőnek is – fel kell vennie, a Petőfi nevével fémjelzett váteszi hagyomány folytatása, vagyis annak tudatosítása, hogy:

„Pusztában bujdosunk, mint hajdan
Népével Mózes bujdosott,
S követte, melyet isten küldte
Vezérül, a lángoszlopot.
Újabb időkben isten ilyen

25 A magyar tanügy válságos helyzetét a narrátor azzal próbálja érzékeltetni, hogy rámutat: még a hanyatlóban levő templom is jobb munkát végez az oktatás terén, mint az iskola.

Lángoszlopoknak rendelé
 A költőket, hogy ők vezessék
 A népet Kánaán felé.”(Petőfi Sándor: *A XIX. század költői*)

Az elbeszélőnek a váteszi hagyományhoz való hűsége abban mutatkozik meg, hogy a romániai magyar kisebbséget jelképező pusztakamarási magyarság nevében beszél, és autoritását azzal a többlettudással legitimálja, amely egyfelől megkülönbözteti tőle, másrészt viszont e csoport identitásának őrévé teszi. A cél tehát a romániai magyarság pusztulásának elkerülése, ami – hosszú távon – a Kánaánhoz vezethet.

A szellemi vezér szerepköre megkívánja a rá vállalkozótól, hogy nyilvánosan ne kérdőjelezze meg saját autoritását, azaz ne tegye fel a kérdést: mi jögon beszél egy adott csoport nevében. Ebből a megközelítésből nézve azok a szöveghelyek, amelyek a narrátor rossz lelkiismeretéről szólnak, első látásra mintha kontraproduktívak lennének, ugyanis azt lehetne vélni, hogy aláássák az elbeszélő erkölcsi integritását. Ez azonban nem így van, az önmaga és a környezete által diszkrétén megfogalmazott vádak ugyanis a hitelesség benyomását kelthetik az olvasóban. A rossz lelkiismeret két tényhez kapcsolódik: az egyik az, hogy a narrátor elhagyta a szülőfaluját, a másik, hogy az ötvenes években „elfelejtette a múltat”. Mint láttuk, az első problémát a narrátor azzal próbálja megoldani, hogy a szülőföldhöz való ragaszkodásnak tágabb értelmet kölcsönöz. Az, hogy ennek ellenére mégis lelkiismeret-furdalást érez, a pusztakamarásiak iránt érzett felelősség komolyságát hivatott bizonyítani. Ami a második (ön)vádat illeti, azáltal, hogy megfogalmazza, a narrátor egyúttal el is határolja magát tőle: a múlt elfelejtése fiatalkori bűn, vagy inkább hiba, amit a felnőtt narrátor, mint maga a mű bizonyítja, megpróbál jóvátenni. Ahogy Paul de Man mondaná: „Qui s'accuse s'excuse”.²⁶

Az elbeszélő annak a jelenetnek a felidézésében határolódik el a legvilágosabban fiatalkori énjétől, amelyben az apja felteszi neki a kérdést: mit akar a jobboldali pártokat támadó cikkeivel. „Groza-kormányt! – szólalt meg bennem az utca visszhangja.” (210), emlékszik vissza az elbeszélő. Az apa válasza megingatja az elbeszélő éni önbizalmát:

„Apám tűnődve vizsgálta arcomat, mintegy számbavételképpen, hogy azonos vagyok-e a szándékaimmal.
 – Biztosan nem magadtól találtad ki, hogy mit akarsz – vont a következtetést halálos pontossággal.
 Elakadt bennem a szó. Zavarba estem, mintha plágiumon értek volna. Váratlanul olyan megvilágításba kerültem, amely csöppet sem kedvezett tudatlansággal vegyes ifjonti hiúságomnak. Apám szavai nemcsak megállapították a tényállást, hanem értékelték is egyben; olyasmit tulajdonítottak magamnak, aminek fordított viszonyban – a tulajdona vagyok, eleven és lelkes eszköze más szóval.” (210)

Az apa tehát, aki a Faluban és a romániai magyarságban rejlő, a hatalom által kiaknázatlan kreatív erőt (is) jelképezi, rádöbben a elbeszélő éni arra,

²⁶ Az autobiografikus szövegek narrátorának önvádjáról mint saját autoritásának megerősítéséről lásd de Man 1979, 281-286.

Bartis Imre

hogy a hivatalos kommunista ideológia áldozata. Az idézett szövegrész tanúsága szerint a narrátor tudatlanságból, és nem hatalomvágyból vált az új rendszer szócsövénév (és „feledkezett meg a múlttól”), a hibát ezért végső soron nem annyira benne, mint inkább az emberek tudatlanságával visszaélő ideológiában és a vele manipuláló személyekben kell keresni.

A szellemi vezér autoritásának megőrzése szempontjából érdekes fordulatot jelent a naplójegyzetek zárórésze, az *Epilógus* c. fejezet, ahol a narrátor hirtelen elbizonytalanodik:

„Az esztendővel együtt könyvemnek is a végére értem.

Anyám könnyű álmot ígért hozzá. Nem tudom: kinyújthatom-e kezem a felkínált pohár után. Az a különös érzés szorongat most, hogy a hullámok másfelé sodortak, mint amerre evezőimet irányítottam: ezt várták-e vajon az otthoniak? A gondjukban akartam velük osztozni, de minden jel szerint csak a magamét sikerült velük megosztanom.

Megszaporítottam a terhet a vállukon.

Kétféle módon is: lehetséges, hogy amiben a kényszerű feledés útjára léptek, egy pillanatra visszafogtam őket, s a régi sebeikről a kötést leszagattva, a magaméit bonyáltam be, ami első pillantásra semmiképpen sem méltányos eljárás. Valamiként az is lehetséges, hogy amikor velük együtt énekeltem, csalóka örömet loptam közüjük. Ha igaz a sejtelmem, miszerint a kölcsönös felvidítés végett énekelünk, akkor bizonyos, hogy az ő vidámságuk forrása tisztogatásra szorul.

Szorongó érzésemet csak elmélyíti az a tapasztalatom, hogy bár az írás és az igazság édestestvérek: gyakran mégis külön utakon tévelygenek. A kimondott szó s az érvényesített igazság között húzódik az ösvény, amelyen az író babért nem szerezhet.

Nincs hozzá hatalma.” (240-241)

Az elbeszélő első számú kételye: lehet, nem azt írta, amit „az otthoniak” elvártak tőle, azaz saját érdekeit a közösség érdekei fölé helyezte. Az idézet harmadik mondata azt mutatja, hogy a narrátor akarata ellenére történhetett meg a feltételezett vétek, ami ezért nem bűnnek, hanem inkább hibának minősül. Ezt követően két vád hangzik el; az egyik, hogy az emlékek felidézése kizárólag az elbeszélő számára vigasztaló, a közösségre azonban épp fordított hatással lehet, a másik: „csalóka örömet” lopott „az otthoniak” közé. Az első vád feltehetően arra utal, hogy a naplójegyzetek írása voltaképpen vezeklés az elbeszélő számára az ötvenes évekbeli „múlttól való megfeledkezéséért”: igyekezetében, hogy megnyugtassa rossz lelkiismeretét, nem volt tekintettel arra, hogy mik „az otthoniak” aktuális igényei. A második vád valamelyest összetettebb: a „csalóka öröm” a naplójegyzetek javarészt anekdotikus hangvételére utalhat, azaz az egyéni és kollektív kiszolgáltatottságon való felülemelkedés humoráról lehet szó, amiről a mű végén a narrátor hírül akarja adni, hogy vigasztaló funkciója van. A közös éneklés említése az András-napi ünnepélyt idézi, ahol a résztvevők – egy ember kivételével – azt hangoztatják, hogy a megmaradás előfeltétele a kompromisszumra való hajlandóság. A „kölcsönös felvidítés” tehát azt is jelentheti, hogy a „reálpolitikusi” álláspont, amit a narrátor is oszt, valójában csak vigasz, a kiszolgáltatottság tényét túlélési taktikává „nemesítő” attitűd.

Az idézet utolsó része válasz az anyai felhívásra, miszerint „az otthoniakról” szóló könyv „igaz legyen”. Bár az elbeszélő bizonytalanának mutatkozik, az

igazságban nem kételkedik: szerinte az írás és az igazság egymásra találhat, annak ellenére, hogy gyakran különválnak. „A kimondott szó s az érvényesített igazság között húzódik az ösvény, amelyen az író babért nem szerezhethet.” azt sugallja, hogy, ha már az írás és az igazság különvált, az író sem tudja összekapcsolni őket, magyarán még az író sem teheti igazzá azt, ami eleve nem az.

A narrátor önmagával való elégedetlenségének az olvasó elé tárása nem feltétlenül csorbít tekintélyén. Az előbbi idézetben az őszinteségén, igazságérzetén és a felelősségérzetén kívül az elbeszélőnek olyan kvalitásai is feltárulnak, amelyek ez idáig vagy részben, vagy pedig teljességgel háttérbe szorultak: alázata, önkritikai hajlama és nem utolsó sorban tapintata. Mindez azt hivatott bizonyítani, hogy az elbeszélő megfelel a Városnál „emberibb” Falu erkölcsei mércéjének.

Az elbeszélőnek írás és valóság ideális relációjáról vallott nézetét tükrözi az a szöveghely is, ahol a naplóíró Valóság-bálványozással vádolja Gaál Gábort („Imádot és trónfosztásra szánt istene volt a Valóság” [212]). E nézet jelentősége a narrátor etikai szituációjának megállapítására tekintve nem elhanyagolható, főleg, ha felidézzük a naplójegyzetek első fejezetében elhangzó anyai kívánságot („Igaz legyen!”), a fennebb tárgyalt narrátori szabadkozást („bár az írás és az igazság édestestvérek: gyakran mégis külön utakon tévelyegnek.” [241]) és a mű közepén olvasható „A történet, melyet most átélünk, ha nem is maga az igazság, legalább hasonló az igazsághoz.” (133) megjegyzést, (ez utóbbi szintén az elbeszélőtől származik, és az általa kollektív alkotásoknak, azaz a csoportidentitás részét képező narratíváknak tekintett történetek egyikére vonatkozik). Ami első látásra feltűnik: az „Igaz legyen!” követelménye és Gaál Valóság-bálványozása közötti hasonlóság. A szövegösszefüggés az elsőt pozitívumnak, míg a másodikat negatívumnak, túlzásnak tűnteti fel, egy olyan vétekeknek, amit a narrátor el szeretne kerülni. Természetesen attól sem szabad eltekinteni, hogy igaz és valós nem feltétlenül jelentik ugyanazt a dolgot. A narrátor az András-napi történetmondás kapcsán szinonimaként használja az igazságot és a valóságot – az átélt történésről akár azt is mondhatta volna, hogy hasonló a valósághoz –, az *Epilógusból* pedig nem derül ki, hogy az igazság szó a referenciális valóságra vagy pedig valamiféle azon túl mutató igazságra vonatkozik, tehát ennyiben indokolt Sütő Berta és Gaál Gábor álláspontja közötti hasonlóságról beszélni. Az eddigiek alapján nyilvánvaló, hogy míg Gaál Gábor istene a Valóság (bármit is jelentsen az), addig a narrátoré a Közösség, amely elsősorban a Nemzetet vagy legalábbis a Nemzetiséget jelenti, másodsorban pedig „az otthoniakat”. Az írásnak ezek szerint mindenekelőtt nem a valósághoz, a megtörténthez kell hűnek lennie – ezúttal tekintsünk el attól, hogy a megtörtént nem úgy valóság, mint ahogy mondjuk egy kő az; maga a narrátor a múltat adottnak tekinti, és most az ő álláspontjáról van szó –, hanem a Közösséghez, azaz annak érdekét kell szolgálnia, a csoportidentitást kell erősítenie. Más szóval: az írás akkor igaz, ha a kulturális emlékezet életben tartását szolgálja. Az pedig, hogy mi is ez az életben tartandó emlékezet, végső soron a kulturális emlékezet szakosodott hordozóján, vagyis az elbeszélő belátásán múlik.²⁷

27 Olasz Sándor rávilágít arra, hogy a narrátor megítélésében az igazság az idilli faluképtől való elfordulást is jelenti (Olasz 2003, 103).

Bartis Imre

Az olvasóközönség és a narrátor

A naplójegyzetek által megcélzott olvasóközönség kérdése, mint a bevezetőben láthattuk, a narrátor/az implicit szerző etikai szituációjának megértése szempontjából lényegbevágó. Ahhoz pedig, hogy világosan láthassuk mi a narrátornak/az implicit szerzőnek az olvasóközönséghez való etikai hozzáállása, arra a kérdésre kell választ keresni, hogy kinek és mi célból íródott az *Anyám könnyű álmot ígér*.²⁸

Ha a narrátor bevallott szándékából indulunk ki, akkor azt kell mondanunk, hogy az *Anyám könnyű álmot ígér* az anyjának íródott, „tanúskodásképpen egyről és másról, ami megesett velünk.” (5). Az elbeszélő tehát arra vállalkozik a naplójegyzetek elején, hogy áttekintse a közössége – és így egyúttal a saját – életét. A „mi célból?” ezzel azonban még mindig nem lett megválaszolva, ugyanis nem világos, hogy miért tartja fontosnak anya és fia ezt a vállalkozást. A kérdésre Szókratész szállóigéje ad találó választ: „az át nem tekintett élet mit sem ér”. Az áttekintett élet pedig elbeszélte élet, hisz „a fikció – nevezetesen az elbeszélő fikció – az önmegértés le nem egyszerűsíthető dimenziója. (...) a fikció csakis az életben teljeseedik ki, és az életet csak róla elmondott történeteken keresztül érthetjük meg [kiemelés P.R.-től].” (Ricoeur 2006, 10).

A „kinek és mi célból íródott” kérdés más irányból is megközelíthető, nevezetesen a narrátor által nagyra becsült értékekből, valamint az általa alkalmazott identitásépítő stratégiákból és narratív technikákból kiindulva. A narrátor értékvilága egy meglehetősen összetett és ellentmondásos konglomerátum, amelyben a népies realizmus hagyományába illeszkedő nemzeti ideológia dominál, anélkül azonban, hogy teljesen kiiktatná az internacionalista kommunista ideológiából és a pusztakamarási kultúrából kölcsönzött elemeket. Mint láthattuk, a narrátor etikai szituációja gyakran ambivalens, ami nem annyira a naplóró bizonytalanságát tükrözi, mint inkább abbéli igyekezetét, hogy a nemzeti és a kommunista ideológiát kiegyeztesse. Az elbeszélő, bár nem mindentudó, mégis teljességgel dominálja a művet: a naplójegyzetekben nyoma sincs bahtyini polifóniának, minden szereplő ugyanúgy beszél, mint a narrátor, vagy, ha úgy tetszik, a narrátor ugyanúgy beszél, mint a mű összes többi alakja. Ez a megállapítás a hivatalos ideológia nyelvezetére is érvényes: bár az elbeszélő az ötvenes évek dokumentumainak idézésével kigúnyolja a „fanyelvet”, ő maga is használja azt, így például akkor, amikor az egyik megesett lány csecsemőjéről megállapítja, hogy „úgy szopik, mintha valamiféle rajonközi versenyre nevezett volna be az utolsó pillanatban.” (88). A narrátor tehát az, akiben a hatalom és a „kisember” esztétizált nyelve találkozik és egymással megbékél. Az *Anyám könnyű álmot ígér* esztétikai sajátosságai is azt a törekvést tükrözik, hogy a mű minél szélesebb olvasói réteg tetszését elnyerje: a formai újdonságok (idősíkok és műfajok keverése, montázs-technika) a korabeli (romániai) magyar értelmiségi olvasónak új iránti igényének szólt, míg a könyv retorikája az olvasónak az „organikus” Közösség (falu, nemzet) és a harmoni-

28 Mint említettem, az *Anyám könnyű álmot ígér* narrátorának és implicit szerzőjének etikai szituációját azonosnak tartom, emiatt fölösleges lenne külön fejezetben tárgyalni az implicit szerzőnek az olvasóközönséghez való etikai hozzáállását.

kus egység iránti nosztalgiáját vagy vágyát célozza meg. Veress Dániel észrevételei tehát, miszerint a) az *Anyám könnyű álmot ígér* narratív technikai újításai ellenére Sütő „a valóságot nem áttételezi, hanem (...) költő módján” mimetizálja (Veress 1972/2000, 89); b) a modern időkezelés nem a szétesés, a töredezettség tapasztalatát közvetíti, hanem egy végső soron harmonikus szerkezet létrehozását szolgálja (Veress 1972/2000, 89-90), teljesen megalapozottak: a mű technikai újdonságai mögött hiábavaló a mimetikus irodalom-konceptcióval vagy az esszencialista identitás-felfogással való szakítás mozzanatát keresni.

A narrátor gyerekkora iránti nosztalgiája – egy olyan állapot iránti vágy, amelyben az egyén még nem vált ki a Közösségből – lehetővé teszi az urbanizálódott olvasóközönség számára az elbeszélővel való azonosulást. A helytállás jelentésének kitágítása, vagyis annak elismerése, hogy valaki még akkor is ragaszkodhat a Közösséghez, ha nem a szülőfalujában éli le az életét, nemcsak az elbeszélő lelkiismeretét igyekszik megnyugtatni, hanem a hozzá hasonló helyzetben lévő olvasóét is. A népi irodalomra, és így az *Anyám könnyű álmot ígérre* is jellemző Közösség-kép elfogadása – a Nép mint a Nemzet és a Falu ötvöződése – pedig többek között a paraszti származású értelmiségi fontosságának elismerésével jár, ugyanis ő az, akinek (származásának és műveltségének köszönhetően) betekintése van mind a Nemzet, mind a Falu kultúrájába. A paraszti származású narrátor autoritásának elismerése tehát egyúttal a szintén paraszti származású értelmiségi olvasó önérzetén is javíthat. Az elbeszélő autoritásának legitimálását illetően hangsúlyozni szeretném, hogy tekintélyét két oldalról igyekszik megalapozni: a pusztakamarásiakkal szembeni fölénye írói státusának köszönhető, míg az olvasónak a pusztakamarási kultúra ismerete, és nem utolsósorban nyelvi leleményessége imponálhat. Az *Anyám könnyű álmot ígér* nyelvi szépsége – mely annál is inkább szembeötlő, mivel az elbeszélő arról panaszkodik, hogy „nyelvi öröksége”, azaz a pusztakamarási tájszólás, szegényes –, kétségtelenül hozzájárul a narrátor autoritásának megteremtéséhez: a naplóíró ékesszólása részben megválaszolja azt a kérdést, hogy miért ő a Közösség szószólója.

Dobos István a *Puszták népe* kapcsán felhívja a figyelmet a narrátor identitásépítő stratégiái és az olvasó azonosulási lehetősége közötti összefüggésre: „Való igaz, központi kérdése a könyvnek a parasztságból jött, saját közösségétől elszakadt s oda visszatalálni képtelen értelmiségi otthontalansága, önazonosságának megtalálásáért folytatott küzdelme. (...). Másfelől az identitás mibenlétének kérdését némileg módosítja, ha a saját idegenségének megértése jegyében értelmezi az olvasó elidegenedés és visszatérés hatását a *Puszták népében*.” (Dobos 2003, 6). Az *Anyám könnyű álmot ígér* természetesen eltér a *Puszták népétől* abban, hogy a narrátor és a saját közössége (a pusztakamarásiak) közötti távolság diszkréten van tematizálva, a hangsúly inkább a kettejük összetartozására esik. Ám ez nem azt jelenti, hogy az elszakadás és a visszatérés mozzanata hiányozna a műből: a város-falu ellentétet és a helytállás mint a szülőfaluhoz és annak közösségéhez való ragaszkodást tárgyaló szöveghelyek lehetővé teszik az *Anyám könnyű álmot ígér* olvasója számára is, hogy (újra)értelmezze saját idegenségét. Nem másról van itt szó, mint a narratív közvetítés önmegértés jellegéről, azaz a narratívák azon tulajdonságáról, hogy olvasásukkor a befogadóban kialakulhat „az Én harmadik személyű konstrukciója” (László 2005, 207). Ezért van az, hogy egy könyv si-

kere többek között pszichológiai kompozícióján is múlik, magyarán azon, hogy mennyire sikerül az olvasóközönségnek azonosulnia a mű fontosabb alakjaival (László 2005, 207).

Ha a „kinek íródott” kérdésre a mű pszichológiai kompozíciójának figyelembe vételével próbálunk válaszolni, a kiindulópont elkerülhetetlenül egy banális állítás képezi: Sütő könyve elsősorban a (romániai) magyar olvasóközönségnek szól. Ez azonban nem azt jelenti, hogy az *Anyám könnyű álmot ígér* egy más nemzethez tartozó olvasó számára teljesen megfejthetetlen vagy érdektelen lenne, sőt, még azt sem, hogy a mű nem veszi figyelembe a nem-magyar (mint például a román) olvasóközönség igényeit. Az alatt, hogy az első számú célközönség a (romániai) magyarság, egyszerűen azt kell érteni, hogy a mű a magyar nemzeti érzésre gyakorolt és gyakorol hatást. Ezt a hatást többek között úgy tudja elérni, hogy főszereplői és a narrátor „a magyar nemzeti identitás szempontjából kitüntetett tulajdonságokat (...) idealizáltan képviselnek.” (László 2005, 207). Ezek a tulajdonságok a közvetlenség, barátságosság, a hatalmon lévőkkel szembeni erkölcsi fölény és a velük szembeni kiszolgáltatottság (e két utóbbi tulajdonság mind a romániai magyarság, mind pedig a „kisember” identifikációját megkönnyíti), a „székely” humor, a Hagyomány tisztelete, az őszinteség, az igazságérzet, a Közösségért való felelősségérzet, a tapintat, a szülőföldhöz való ragaszkodás, a szorgalom, az önzetlenség, a szerénység, a bizakodó természet és a fürgé észjárás, valamint a magyar kultúra ősi mivolta. A falu románságáról nyújtott idealizált kép, „az otthoniak” szelídsége és a reálpolitikai fejtegetések didaktikus célzatúak: arra tanítják a romániai magyar olvasót, hogy nemzeti identitását csakis úgy őrizheti meg, ha lemond a románsággal szembeni előítéleteiről és az „egy orca elég egy embernek, még sok is, ha meg akarjuk azt őrizni.” (126) mentalitásáról. Sütő felveszi ezáltal a harcot a magyar nemzeti identitás bizonyos hagyományosnak tekinthető tulajdonságaival szemben. Ennek ellenére, mondanom sem kell, gesztusa nem abszolút újdonság a romániai magyar irodalomban: „reálpolitikai” tanításával Sütő a *Czímeresek* és a *Himnusz egy számmal* Tamásijának példáját követi. Maga a túlerővel szembeni óvatos politika előnyeit felvillantó jelentős magyar irodalmi alkotás – Jókai Mór 1852-ben publikált *Erdély aranykora* c. regénye – pedig még jóval Trianon előtt megjelent.

Az olvasó etikai szituációja

E tanulmány olvasójának figyelmét nem kerülheti el az a tény, hogy az elbeszélő és a szereplők értékvilágának tárgyalásával egyetemben a saját pozícióm is körvonalaztam.²⁹ E pozíció, akárcsak a műbeli narrátoré, önlegitimálással jár, viszont, tőle eltérően, nekem nem arra a kérdésre kell implicit mó-

29 Az olvasó és az elbeszélő/szereplők/implicit szerző etikai szituációja elkerülhetetlenül „kontaminálódik” egymással, magyarán az interpretáló „szűrőjén” keresztül nyerünk betekintést az elbeszélő/szereplők/implicit szerző etikai-ideológiai állásfoglalásaiba. E jelenség magyarázata abban rejlik, hogy a mű az olvasás aktusában teljesedik ki, minek következtében sem a narrátor, sem a szereplők, sem pedig „saját helyünk, az olvasó alakja, funkciója” nem előre definiált, hanem az interpretálás során alakul ki (Thomka 2005, 2).

don válaszolnom, hogy mi jogon beszélek egy közösség nevében, hanem a tudományos diskurzus keretein belül történő interpretálásra való alkalmassá-gomról kell meggyőzőnöm az olvasót. Ennyiben tehát az én helyzetem inkább hasonlít az antropológuséra, mint a narrátoré. A saját legitimálási stratégiáim tárgyalása túlnőné e tanulmány kereteit, arról nem is beszélve, hogy jelen pil-lanatban – leginkább talán a megfelelő időbeli distancia hiánya miatt – nem ér-zek semmiféle készletet erre a feladatra. Emiatt, jobb híján, e tanulmány ol-vasójának be kell érnie a narrátor és a szereplők etikai szituációja kapcsán tár-gyalt főbb kérdésekhez való viszonyulásom rövid ismertetésével. Ez akár ösz-szegzésnek is tekinthető, hiszen, mint mondtam, véleményemre többé-ke-vésbé már az elbeszélő és a szereplők különböző attitűdjeinek tárgyalása so-rán fény derült. A saját etikai szituációm ismertetéséhez érdekes háttér infor-mációkat szolgáltatathatna élettörténetem, de talán elég megállapítani: mostani olvasatomat nagyban befolyásolja a bevezetőben ismertetett elméleti háttér és „kívülálló” pozícióm, vagyis az, hogy jó pár éve Finnországban élek. Ebből a néhány szóból is remélhetőleg kiderül, hogy a statikus állapotot sugalló szituáció és pozíció kifejezések használata ellenére az (etikai) olvasatot folyton (de nem feltétlenül radikálisan) változónak tartom, egy olyan folyamatnak, amelyet az írás (a nyelv?) sajnos nem tud megragadni a maga dinamikussá-gában és összetettségében.

A legfontosabb kérdés, amellyel szemben az *Anyám könnyű álmot ígér* narrátora állást foglal, az igazság kérdése. Erre figyelmeztet a mű kapcsán Elek Tibor is, aki szerint az olvasónak „számba kell vennie azt is, hogy az igaz könyv írására vonatkozó kérdésben, illetve személyes gondban az igaz szónak milyen jelentéstartalmai lehetnek, s azok miként teljesedtek ki a műben.” (Elek 2007, 62). Ha bejárjuk ezt az Elek által jelölt utat, arra a következtetésre ju-tunk, hogy az *Anyám könnyű álmot ígér* igaz; ezt hangoztatja egyébként Elek tanulmánya és a recepció zöme. Az én javaslatom az, hogy ne elégedjünk meg ezzel a megállapítással, hanem nézzük meg, miért igaz az *Anyám köny-nyű álmot ígér* az igaz szónak a műben található jelentéstartalmai szerint. Ez a kérdésfeltevés rá kellene ébresztenie a kérdezőt arra, hogy egy önmagát igazoló igazságról van itt szó, a mű és a narrátor – akit a recepció kevés kivé-tellel a szerző hű másának tekint – önlegitimálásáról. Véleményem szerint az elbeszélő számára igazat mondani annyi, mint a nemzeti(ségi) identitást véde-ni, őrizni, azon viszont nem gondolkodik el a narrátor, hogy ki dönti el, mi áll a Nép érdekében, azaz ki mondja meg, hogy meg kell őriznünk a magyarságun-kat, és hogy miként kell ezt megtenni. Ugyanez az öngazoló szándék megfi-gyelhető az *Anyám könnyű álmot ígér*hez kultikus módon viszonyuló irodalmá-rok írásaiban is, vagyis ott, ahol Sütő és műve hitelességét és népszolgálati ethosztát méltatják: ezekben a szövegekben ott van kimondatlanul is az, hogy az igazság az, amit mi (Sütő és méltatói) igaznak tartunk.

A narrátor igazságkoncepciójának kérdése szorosan összefügg azzal, ahogy a múltat kezeli. Az *Anyám könnyű álmot ígér*ben a múlt olyan entitás-ként jelenik meg, amely lehetővé teszi a különböző opciók között választani kényszerülő egyénnek és közösségnek azt, hogy helyesen döntsön (itt első-sorban a Bethlen Gábor és Kemény Zsigmond „hagyományát” folytató „reál-politikára” gondolok). Sem a narrátorban, sem a szereplőkben nem merül fel annak gyanúja, hogy a múlt a jelen legitimálására is felhasználható, magyarán arra, hogy bizonyos döntéseket helyesnek, a történelem által „szavatoltnak”

Bartis Imre

lehesen feltüntetni. A múlt ideológiamentességében való hit – ami nincs kifejtve a műben – természetesen nehezen egyeztethető össze azzal az explicitté tett elképzeléssel, hogy az igazság (tehát a múlt is) az, ami a Nép számára üdvös. Az egyedüli magyarázat, ami enyhíthet a két tézis közötti ellentmondáson, az, hogy a „népszolgálat” nem ideológia, hanem maga az igazság (és az „igazi” múlt) birtoklása; ezt az álláspontot képviseli Bertha Zoltán Sütőmonográfiája. Ezzel a magyarázattal azonban gondok vannak, ugyanis az ideológia éppen azzal leplezi le önmagát, hogy tagadja mivoltát, és azt állítja, közvetlenül, torzításmentesen képes megragadni az egy és oszthatatlan igazságot.

Az *Anyám könnyű álmot ígér* szereplőit és/vagy elbeszélőit állásfoglalásra késztető többi kérdéssel szembeni pozíciómat leginkább úgy tudnám meghatározni, hogy nem tartom szerencsésnek a kérdésfeltevéseket. Az egyedüli kivétel ez alól a halottak iránti kegyelet: ebben a kérdésben Ricoeurrel együtt úgy vélem, hogy nemcsak őseinkről, hanem áldozataikról is tisztelettel kell megemlékeznünk. A helyállás mint otthonmaradás, illetve mint a szülőföldhöz való ragaszkodás kérdésfeltevését azért nem tartom szerencsésnek, mert számtalan eset bizonyítja: az ember annak ellenére is kötődhet kultúrájához, hogy nem él a nemzetének, etnikumának stb. politikailag kijelölt területen. Arra pedig, hogy ki miként és hogyan „ápolja” kulturális, nemzeti, etnikai stb. identitását – amit nem tartom eleve adottnak –, meglátásom szerint nem kellene erkölcsi parancsolatokat létrehozni, hanem e téma kapcsán csakis megalapozott érvekkel alátámasztott *véleményeket* érdemes hangoztatni. A magyarság és a többi nemzetek és etnikumok sütői ábrázolását sematikusnak tartom; a naplójegyzetek idegenképének elsődleges funkciója szerintem nem a Másik iránti érdeklődés kielégítése, hanem – mint azt a vegyes házasságok tárgyalása is bizonyítja – a (romániai) magyar identitás körülbástyázása. A hagyományok tiszteletének kérdése jóval összetettebb, mintsem, hogy egy egyszerű „igen, én is fontosnak tartom”-mal meg lehessen válaszolni: mint láttuk, maga az elbeszélő is kritikusan áll hozzá bizonyos pusztakamarási hagyományokhoz, míg másokat elfogad. A hagyományok, a múlt, az anyanyelv, a magyarság: mindezek képlékeny és változó fogalmak, ezért gondolom azt, hogy nincs értelme arról vitatkozni, meg kell-e őrizni őket vagy sem, ugyanis, ha akarjuk, ha nem, átalakulnak, még mielőtt sikerülne őket valamilyen formában „megörökíteni”. E kérdések vitatása során egyvalamit nem szabad elfelejteni: a nemzeti identitás (a magyar mivolt) sokkal inkább tartozik az imaginárius, mint az empiria világához.

106

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London and New York, 1983/1999.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet: írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford.: Hidas Zoltán. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1999.
- Bal, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, Toronto, 1997.
- Benjamin, Walter: A mesemondó. Gondolatok Nyikolaj Leszkovról. Ford.: Bizám Lenke. In: *Uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1968. 94–114.

- Bertha Zoltán: *Sütő András. Monográfia*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1995.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Bretter György: *Itt és mást: válogatott írások*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979.
- De Man, Paul: *Allegories of Reading – Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. Yale University Press, New Haven, 1979.
- Dobos István: *Az idegenség retorikája – A Puszták népe újraolvasása*. 2003, <http://webfu.univie.ac.at/texte/dobos2.pdf>, 2007. 07. 11.
- Elek Tibor: Egy igaz könyv igazságai – Sütő András: Anyám könnyű álmot ígér. *Hitel*, 2007/2. 55-65.
- Gáll Ernő: „Holt-tengeri jelentés”. In: Görömbei András (szerk.): *Tanulmányok Sütő Andráról*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2002.
- Gyimesi Éva, Cs.: *Kritikai mozaik: kritikai esszék, tanulmányok, 1972-1998*. Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 1999.
- Handler, Richard – Segal, Daniel: A plurális valóság elbeszélése. Ford.: Jakab András. *Helikon* 1999/4. 540-571.
- Láng Gusztáv: A használhatóvá tett irodalmi hagyomány – Láng Gusztávval beszélget Balázs Imre József és Nyilasy Balázs. In: Balázs Imre József (szerk.): *Vissza a forrásokhoz: nemzedékvallató*. Polis, Kolozsvár, 2001. 129–147.
- László János: *A történetek tudománya: Bevezetés a narratív pszichológiába*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2005.
- Lejeune, Philippe: Emlékezet, dialógus, írás: egy élettörténet története. Ford.: Varga Róbert. In: Z. Varga Zoltán (szerk.): *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2003. 130-165.
- Olasz Sándor: Önéletrajzi elbeszélés, vallomás, esszéregény – Sütő András: Anyám könnyű álmot ígér. In: Uő: *Mai magyar regények – Poétikai vázlatok fél évszázad regényirodalmában*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003. 103-107.
- Pasztercsák Ágnes: Egyén, közösség és emlékezés összefüggései Sütő András Anyám könnyű álmot ígér című művében. *Hitel*, 2007/2, 66–73.
- Phelan, James: *Narrative as Rhetoric – Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State University Press, Columbus, 1996.
- Phelan, James: Dual Phocalization, Retrospective Fictional Autobiography, and the Ethics of Lolita. In: Fireman, Gary D. (ed.): *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology and the Brain*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2003. 129-145.
- Phelan, James: *Living to Tell About It – A Rhetoric and Ethics of Narration*. Cornell University Press, Ithaca, 2005.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative, Vol. 1*. Ford.: Kathleen McLaughlin, David Pellauer. University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- Ricoeur, Paul: A szöveg világa és az olvasó világa. Ford.: Martonyi Éva. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 9-42.
- Ricoeur, Paul: *Memory, History, Forgetting*. Ford.: Kathleen Blamey, David Pellauer. University of Chicago Press, Chicago, 2004.
- Ricoeur, Paul: Élet és elbeszélés. Ford.: Kisantal Tamás. *Partitúra*, 2006/2. 3-12.
- Sütő András: *Anyám könnyű álmot ígér, naplójegyzetek*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996.
- Sütő András: *Anyám könnyű álmot ígér – Engedjétek hozzám jönni a szavakat, esszéregények*. Babits Kiadó, Szekszárd, 1999.
<http://www.irodalmiakademia.hu/dia/diat/muvek/html/SUTO/suto00009b/suto00009b.html>, 2007.05.24
- Thomka Beáta: *Narrator versus Auctor*. Kézirat, 2005.
- Urry, John: How Societies Remember the Past. In: Sharon Macdonald & Gordon Fyfe (eds.): *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Blackwell Publishers, Cambridge, 1996. 45-68.

Bartis Imre

Varga Zoltán, Z. (szerk.): *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatás Philippe Lejeune írásaiból.* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2003.

Veress Dániel: Szélfűtta ágon fészek – Mozgóképek Sütő András műhelyéről. In: Görömbei András (szerk.): *Tanulmányok Sütő Andrásról.* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2002.

Dömötör Edit

A nyomozás etnográfiai tapasztalata

(Kállai R. Gábor: A bölcsesség fekete itala, Kertész Ákos:
A gyűlölet ára, András Sándor: Gyilkosság Alaszkában)

Ellery Queen *A mandarin bűnügy* című, 1934-es regényében az azonos nevű ifjú nyomozó „túlszemiotizált” világban találja magát, amelyet a kínai kultúra közegében vél jelentéssé tehetőknek. A szálloda egyik szobájában, egy irodában ismeretlen férfi holttestére bukkannak, akin minden ruhája, sőt jobban körülnézve, a helyiségben is minden fordítva van: a tettes megfordította a szekrényeket, a székeket, a képeket, a szőnyeget, minden tárgyat. Az áldozat halála előtt egy mandarint evett meg, Donald Kirk pedig, akire várakozott, kínai bélyegek specialistája. Ellery Queen így arra a következtetésre jut, hogy mivel Kínában számos szokás, kulturális jelentés „fordítottja” az európainak és az amerikaiaknak, a bűntény a kínai kultúrában gyökerező jelentést hordoz. A gyilkosságot övező „megfordítottság” nyomán Ellery olyan kontextust alkot, amelyben az események valamihez képest „fordított” mozzanatokként értelmezhetők. Ez az a pont a regényben, ahol Ellery kultúraközi kérdésfeltevéshez jut el: mit akar „üzenni” a gyilkos a kínai kultúra vonatkoztatási rendszerében? Végül mégis arra a következtetésre jut, hogy a tárgyak és a ruhadarabok megfordítása nem valamely idegen kultúra közegében fogant jelentés, hanem az áldozat kilétének elrejtésére szolgáló, a figyelmet a megfordítottságra, annak lehetséges okára irányító, ezért félrevezető „trükk”: „Rájöttem ugyanis, hogy a gyilkos nem azért fordított meg mindent, hogy ezzel valamire utaljon, hanem azért, hogy ezzel elrejtessen valamit. Valamit, ami nyomra vezethet. [...] Vagyis az áldozaton volt valami feltűnő, és a gyilkos azért fordított meg mindent, hogy ezt eltüntesse.” (Queen 220.) A titkot ezáltal visszaírja az európai-észak-amerikai „klasszikus” krimi irodalomba. Az ebben nem értelmezhető mozzanat a tettes vagy (mint itt) az áldozat kilétének elrejtésére irányuló cselekedetként nyer értelmezést, és nem kulturális-történeti összefüggésekbe ágyazódik.

A „klasszikus” nyomozók között sok a más országból, kultúrából származó vagy társadalmi státusából adódóan idegen, de ez nyomozásuk során általában nem hoz a regények világába idegen kulturális kontextust. Ellenkezőleg, Rudolf Schenda nyomán — aki szerint a földrajzi mozgás az elbeszélői kvalitások hasznára válik (1993: 53–54.) — megállapítható, hogy inkább nyomozásuk elveinek és módszereinek egyetemességigényével lépnek fel. Az idegenségnek ez az alakzata a megismerést tudományfilozófiai aspektusból az analitikus filozófiával rokonítható vállalkozásként alkotja meg, amely szerint „az absztrakt érvelés és a kísérleti módszer erejével elérhető a történelemtől, a kultúrától, az értékektől, a szubjektivitástól és a hatalomtól független, objektív igazság” (Heelan 2001: 70.). A „Nagy Detektív” (így fordítva az angolszász szakirodalomban közkeletű *Great Detective* elnevezést) e tekintetben a privilegiált tudás hordozója, aki „a valóság társadalomtól és történelemtől független leírását adja” (i.m. 71.).

Dömötör Edit

Főként a XX. század második felétől az idegenség detektívtörténetbeli alakzatának újraformálásával megsokasodtak az arra irányuló törekvések, hogy társadalmilag, szociálisan vagy kulturálisan periférikus csoportokból származó nyomozók hordozzák azok kulturalitását a bűnténnyel, a halottal és a tettessel mint „másikkal” való találkozás során, hatalom és etnocentrikusság kérdéseit helyezve előtérbe. Az antropológiai tevékenységet hermeneutikai szempontokra támaszkodva újra-meghatározó Clifford Geertz belátásaival rokoníthatóan e bűnügyi irodalmi törekvésekben a nyomozás a szimbólumok folyamatos mozgásaként felfogott kultúrában zajlik, és a társadalmi gyakorlatban létrejövő jelentésekre irányul. Arra mutathatnak rá – állapítja meg Geertz –, hogy „az etika és az episztemológia is a kulturális kifejezés megfelelően valódi módjainak tűnnek ahhoz, hogy megkérdezhessük [...]: más népek milyen mértékig birtokolják őket, és amennyire birtokolják, milyen formában, s ha a forma, melyet felvesznek, adott, ez milyen fényt vet a mi verziónkra” (2001: 269.). Lehet szó női, fekete, homoszexuális, lesbikus vagy például Kertész Ákos *A gyűlölet ára* című, 1992-es regényében roma nyomozóról. Ezekben az esetekben a szemiotikai paradigmától elmozdulva a nyomozó előfeltevéseivel szembesül, jelen esetben elsősorban a kulturalitás vonatkozásában. Gadamer szerint „a megértés nem annyira módszer, melynek segítségével a megismerő tudat egy általa választott tárgy felé fordul és objektíve megismeri, hanem inkább benne állás valamilyen hagyományfolyamatban” (1984: 219.). Az így kialakuló nyomozási „paradigmát” hermeneutikainak¹ nevezhetjük: a tudást, az igazságot kulturális, történelmi közegbe és hatalmi viszonyokba ágyazottnak tekintti, s így nem emelheti ki az időből és a kultúra közegéből. Az „igazság leképezésének” vállalkozásával szemben a tudás *konstituálódására*, azaz létrejöttének *folyamatára* összpontosít.

Kertész Ákos *A gyűlölet ára* című művének vizsgálata előtt meg kell jegyezni, hogy fontos tanulságokat kínálnak e tekintetben némely történelmi regények. E vonatkozásban a közelmúlt magyar irodalmának egy figyelemre méltó művét emelem ki, Kállai R. Gábor 2001-es, *A bölcsesség fekete itala* című viselő, 1717-ben Pesten játszódó regényét. Ez a foucault-i felügyeletnek és az ember megragadásának két módozata közötti elmozdulással teszi tettenérhetővé a megismerés kulturális alakzatában bekövetkező váltást. A főszereplő, Pauliny Sebő jurátus azt a feladatot kapja, hogy találja meg a kávémérő Milenka anyó gyilkosát. A kisszámú kávé nem alkothat céhet, ezért nem kapnak hatósági védelmet, márpedig a kocsmárosok és a borisszák részéről sok támadás éri őket. Milenka anyó meggyilkolása így az őket érő támadások sorába ágyazódik be. A kávéivás pártolásának-betiltásának narratívájába írja a bűntényt a nagy hatalmú tettes is, aki tovább szítja az ellentéteket. A kávé kétféle értelmezése ütközik ugyanis: egyrészt a bűn előidézője, hiszen „a kávémérések az erkölcsstelenség és a bűn melegágyai”, mert a kávéivó „elméje összezavarodik” (87.); másrészt – mint „a bölcsesség itala”, amely „pezsdíti az elmét” (68.) – a felderítés eszköze lehet.

1 A nyomozás öt, vallomások, szemiotikai, hermeneutikai, dekonstruktív és mediális paradigmáját vizsgáltam bővebben *Az ismeretlen paradigmái* címmel írott, 2009-ben megvédett PhD-értekezésemben.

A kávéivás elítélése, megtiltásának törekvése beíródik a kizárás alakzatába. Mint a regényben olvashatjuk: „Rendet kell csinálni, aki nem való a városba, azt ki kell űzni.” (79.) Foucault ezt az eljárást a bűnös „leprásként” való kezelésekként írja le. Ez a megismerési (és Foucault nyomán felügyeleti) mód az idegenek kiűzését sürgeti. Ezt a bent-kint ellentétén, a bináris felosztáson alapuló térszervezést a „tisztá közösség” vágya irányítja, amelynek meghatározó sajátossága, hogy a „kinti” tömeg differenciálatlan, mivel az egyént nem elemzik, hanem megjelölik (Foucault 1990: 271.): „Ki kell seprűzni a bűnösöket! [...] Ki a jöttment idegenekkel! [...] Nem kell pestis!” (Kállai 79.) A fenti szövegrész szinonimákként kapcsolta össze a kávé, a pestist és a bűnt. A kávé e diskurzusban járványokozó. Chemnitz patikárius megállapítása szerint „az alsó fertály lakóinak morális tartását máris szétrombolta a fekete méreg szaga és íze. Különben ugyan miért ölték volna meg azt a szánandóan szegény vénasszonyt?” (54.) Feltűnik a „motiválatlan” gyilkosság lehetősége, ahogyan a Belliono bodegájában történt verekedésre „nincs más magyarázat”. Chemnitz úr számára ez azt jelenti, hogy elkövetése patológiai és nem ismeretelméleti probléma. Konceptiójában a közösség a bűntől megfelelő térbeli „felosztással”, tudniillik kirekesztéssel mentesíthető. Ezt pedig az általánosított tömeg szintjén és nem – mint Pauliny Sebő – az elemzendő egyén szintjén fogalmazza meg. A bűnre adható válasz a be- és elzárás, nem a leleplezés – mint ahogyan a leleplezés lesz a válasza Sebőnek, aki lajstromba veszi az áldozatok ismerőseit, azokat összehasonlítja, és nem egy bináris oppozíció keretén belül jelöli meg őket.

Döntőnek bizonyult az elmozdulás, amely a *bűnösökként* történő megjelölés felől az *egyén* krimibeli megragadása felé lezajlott. Kállai regénye pontosan a tekintetben érdemel különös figyelmet, hogy beláthatóvá teszi az episztemológia mint rendszer kulturális meghatározottságát. A regény figyelemre méltó módon jeleníti meg ezt az elmozdulást azzal, hogy a tettes a déli fertálybeli telekrészek megszerzése érdekében elkövetett gyilkosságok leleplezésekként használja fel a kávésokkal szembeni ellenségeskedést. Milenka anyót elítéli, egyénítő megkülönböztetéseken alapuló megragadása helyett a *kávéárus, tehát elűzendő* megjelölést alkalmazza, hogy – amint majd Pauliny Sebő ezt az episztemológia „új” kulturális rendszere felől értelmezi – *megakadályozza* az elemzést. A tettesek bor(ászok) és kávé(sok) ellentéte „mögött” rejtik el motivációjukat is, az áldozat kiválasztását véletlennek tüntetve föl. Ez lehetőséget ad arra, hogy a vélt elkövetőket is differenciálatlan, indokolhatóan, ha nem is jogosan eljáró tömegként alkossák meg, szintúgy az elemzés ellehetetlenítésének szándékával. A „tisztá közösség” álmában a „kinti” (és hasonlóan a „benti”) tömeg differenciálása irreleváns, a „klasszikus” detektívtörténetben érvényesülő szemiotikai paradigmában viszont a bináris megjelölés az elemzés gátjaként értelmeződik át – amint ezt Pauliny Sebőnél láthatjuk. Ezért alkalmazhatja a tettes a megjelölést az elkövető és az áldozat elemzését-megismerését gátló felügyeleti módozatként.

A kávé mint bűn patológiai diskurzusa mellett a „fekete ital” két további beszédmódja érvényesül: az egyiket a kanonok képviseli, aki szerint a kávé terjesztői boszorkányok; a másik politikai diskurzus, amely a kávéivást a törökkel való cimborálással és a magyarok megmérgezése szándékával köti össze. A gyilkos ezeket használja fel, hogy a maga személyét leplezze, és hogy az ügynök nyomozó Pauliny Sebőt és társait, akik maguk is kávéivók, elfogathassa.

Dömötör Edit

A nagy hatalmú gyilkos „mögött” pedig ott áll az az intézményi rendszer, amely ezeket a kényszer erejével is fenntartja, hogy a jogi eljárásban uralkodó diskurzusokká tegye. A szöveg ugyanakkor iróniával kezeli, hogy „sikerült leterítenie egy egész boszorkány-török-kuruc-idegenlelkületű-kávés összeesküvést” (163.). A „klasszikus” detektívtörténettel összhangban a beszédmódok kiszorítása, illetve előtérbe helyezése végül az igazság elleplezése, azaz a „torzítás” karakterével ruházódik fel. Fenntartja a „végső” beszédmód meggyőződését, a „semleges” diskurzus lehetőségét, amely mintegy „fölötte” áll a többinek. Ezt képviseli Pauliny Sebő, aki jelentésem módon nemcsak jogot hallgat, de a felvilágosodásra hivatkozva utasítja el tekintélyen alapuló „előítéletekként” – tudniillik a felvilágosodás kori előítélet-fogalmat érvényesítve (vö. Gadamer 1984: 195–196.) – a kávéivással szembeni fenntartásokat és a boszorkányságot. Egyedül ő képes az ellenségeskedéseket szított konfliktusokként értelmezni. A „klasszikus” detektívvel rokonítja Sebő pozícióját, hogy ez teszi az igazság birtokosává, amely az igazság kritériumával felruházott (a „megjelöléssel” – mint az „új” kulturális rendszerben elégtelennek bizonyuló eljárással – szembeállított „elemzés” értelmében vett) jelölés nélkülözhetetlen feltétele. Ezt a pozíciót mindvégig fenntartja a szöveg, miközben a többi értelmezést, sőt diskurzust relativizálja.

Rátérve Kertész regényére, – amelynek nyomán, Dettre Gábor rendezésében készült *Tabló* című filmet a 2008-as filmfesztiválon ismerhette meg a közönség – a roma alhadnagy, Zofár, olyan ügyel találkozik, amelyben a milliomos bűntörkereskedő, Schulter meggyilkolásával vádolt Gudics is roma. Ártatlannak véli, s egyedül ő tartja utánajárásra érdemesnek egy iszákos mosónő szavait, aki egy magas, barna hajú férfit látott kijönni a lakásból. A regény elején Zofár azt a felfogást szövegezte meg, hogy „[b]iztos jelentésük csak a konkrét tárgyi bizonyítékoknak van, azok döntenek el a nyomozás kimenetelét” (44.). A narrátor Zofár belső monológját közölve kifejti, „mikor szorgalmas hangyamunkával összegyűjtötte a csapat az összes lehetséges adatot, akkor jön az »alkotómunka«: akkor kell az adatok közt maradt hiátusokat fantáziával kitölteni” (10.). E felfogásban az összes adat hozzáférhetősége a maguk tárgyszerűségében lehetséges, a megismerő részvételétől mentesen. Nem az a kérdés, melyek a tények, hanem hogy miként írhatók le úgy, hogy magyarázatuk egy bizonyos módját szentesítse és ne másikat. Hasonló koncepció szólal meg, amikor Zofár arra gondol, a vers „misztérium”, és ő sosem írt verset, mert „szentségtörésnek érezte volna”: „vannak kiválasztottak, úgy gondolta, de ő nem az, ő közönség, hallgató, olvasó, az ő kiváltsága, hogy megértse, megtanulja a verset” (28.). A „klasszikus” krimi irodalomnak az a meggyőződése szólal meg itt, amely úgy választja el a befogadás és az alkotás mozzanatát, hogy izolálja az esztétikai tapasztalat Jauß által tárgyalt egyik határfunkcióját, a *poiesisz*t, és azt a „szerzői” kompetenciák körében ismeri el. Ez „a saját, létrehozott mű élvezetére” utal, amely „megszünteti a külvilág merev idegenségét, a világot saját művévé változtatja” (Jauß 1999: 174.). „A megismerés logikájával helyettesített megértés így szükségszerűen zárja ki annak a lehetőségét, hogy [...] egyáltalán bekerülhessen a dialogikus úton, a le nem zárható beszélgetés formájában végbemenő interpretációk időbeliségébe” — írja Kulcsár Szabó Ernő [kiem. K. Sz. E.] (2000: 18.).

Ez figyelhető meg a regény elején Zofár nyomozásában is. A „tárgyi bizonyítékot”, az „adatot” több helyen szembeállítja a „feltételezéssel”, „futó benyo-

mással” („a jó nyomozó nem a futó benyomásokra, hanem a tárgyi bizonyítékokra épít”; 45.). Tárgyiasság és időlegesség ellentétében az előbbi fölértékelése az „időtlen” igazság hasonló eszményét bontakoztatja ki. Az események mindeközben rákényszerítik Zofárt, hogy elismerje az előbbi értelmezését *is* meghatározó előzetes ismereteket² és az „adat” *adatként* való értelmezői tevékenységét: például a mosónő szavainak „látomásként” vagy „vallomásként” történő interpretációjában. „A féleszű öregasszony *látomásaival* Nagy Lukács [szintén alhadnagy] sem foglalkozott” (85.) [kiem. D. E.], olvashatjuk. Mellőzik tehát mint „tárgyi bizonyítékot”, ellentétben azok *vallomásával*, akik Gudicsot látták. A múlt eszerint eleve kódolt, eleve valamely diskurzusba van írva. Zofárnak szembesülnie kell azzal, hogy bizonyos, az empirikus múltban lezajlott és hozzáférhetővé vált, illetve tett eseményeket a megismerő nevez és alkot meg *tényekként*, *adatokként*. A „mindig, minden körülmények között mindenre figyeljen” (25.) elvével szemben az esetlegesség szerepét is el kell ismernie: a regény véletlenül bekövetkező, de a leleplezésben kulcsfontosságúnak bizonyuló eseményként formálja meg például a kék és szakadt blézer megtalálását, amelyet *vélhetően* a gyilkos viselt a bűntény reggelén.

A nyomozás során Zofárnak származásával is szembe kell néznie. Nevelőszülőknél nőtt fel, és „nem akart cigány lenni semmiképp” (33.); „ismeretlen, de bizonyosan cigány eredete és a polgári neveltetése közötti ellentmondás szinte szünet nélkül feszélyez[te]” (71.). Kertész tehát olyan nyomozót alkot, aki nem akarja hordozni csoportja kulturalitását, és akinek származása a *téves* ítéletként értett előítélet dimenziójában jelentkezik. Zofárt nyomasztja, hogy ő maga sem tudja, azért jár-e utána az iszákos mosónő vallomásának, amely (ha igaz) Gudics bűnössége ellen szól, mert nem hisz a férfi vétkességében; vagy van-e oka attól *tartani*, hogy azért véli ártatlannak, mert ő is roma – miközben a maga származását sem tudja elfogadni („származásának a bélyegét semmivel sem tudja lemosni az arcáról”; 79.). Ezért nem „elfogulatlan” akar lenni, hanem „[m]ég elfogulatlanabb, mint más” (127.). A szemantikai értelemben fokozhatatlan melléknév fokozása azonban törekvése ellenére nem a „semleges alap” kialakítását teszi lehetővé (ahogy a Scott történelmi regényről alkotott koncepciója nyomán megközelített szemiotikai paradigmában³), nem jár együtt a megismerés kulturális kontextusba ágyazottságának belátásával sem, hanem a „torzítástól” való félelmét foglalja magában. Zofár végül leleplezi a tettetést, aki szintén roma:

Tudta, hogy Évának [ti. a feleségének] igaza van és igaza volt mindig is; hiába menekült ő egy életen át attól, hogy cigány, mégiscsak cigány maradt, a szíve mélyén cigány maradt, ha ez így tud fájni, hogy tíz napja hazudik, parancsot szeg, ügyeskedik, gürizik, hogy egy cigányembert megmentsen a börtöntől, hogy bebizonyítsa: attól, hogy valaki cigány és büntetett előéletű, még nem föltétlenül gyilkos, és egy másik cigányembert talál helyette. (206.)

2 Mint a következő szövegrészben: „Zofár sötétnek, barátságatlannak (bár tisztának) látta a lakást, legalábbis azt a részét, amit láthatott belőle, de nem mert volna rá esküdni, hogy igaza van, lehet, hogy már eleve befolyásolták a ház mesterné és a hentes szavai, amelyekből kiderült, hogy a Schulte házaspár örömtelenül élt benne.” (45.)

3 L. bővebben korábbi tanulmányomban: Waverley és a detektív. „Közvetítés” múlt és jelen között a „klasszikus” krimiben. *Partitúra* 2008/3. 61–82.

Dömötör Edit

A gyilkos megtalálása egyúttal az a pillanat tehát, amikor Zofár rádöbben, fontos a származása. Ekkor figyelhető meg, hogy a tettes roma volta már nem olyan mozzanatként merül föl, amely a megismerés, illetve annak „objektivitása” kárára válhat.

Azzal szembeül, hogy a mosónő szavait követve a büntetett előéletű romákkal szembeni előítélet leküzdése is hajtotta, anélkül hogy – leleplezve a történetesen roma gyilkost – elfogulatlanabb lett volna. Itt éri Zofárt az a felismerés, hogy „már nem élhet úgy, mint eddig, nem menekülhet többé a származása elől” (217.). Amikor ez nem készletű menekülésre, akkor válhat távol tartandó korlátból a megismerés *lehetőségévé* („őneki már annak tudatában kell élnie – és dolgoznia is –, hogy egy megtaposott, kijátszott, megvetett, olykor egyenesen gyűlölt néphez tartozik”; i.h.). A regény végső soron Zofár felismerésének történeteként olvasható: származása immár nem a tárgyszerűen, a megismerőtől függetlenül adva lévőként felfogott igazság, objektivitás elérése vs akadályozása horizontján jelentkezik, hanem a kulturális különbözőség tapasztalataként, amely megismerési módozatokat tesz lehetővé. A szöveg így mozdítja ki a mű elején Zofár által vallott, a szemiotikainak nevezhető paradigmára jellemző előfeltevéseket. Megfigyelhető ugyanakkor, hogy a regény utolsó mintegy harmadában Zofár nyomozása közös rendőrségi kutatómunkává válik, származása és Gudiccsal való ambivalens viszonya pedig egészen a leleplezésig úgyszólván „kiíródik” a nyomozás eljárásából és felfogásából. Az a sajátos helyzet áll tehát elő, hogy a mű rendőrségi szinten fenntartja a szemiotikai paradigmát, miközben Zofárt illetően a fiktív jövőben helyezi kilátásba az eminens értelemben hermeneutikainak nevezhető paradigma érvényesítését.

114

Az Ellery Queen és Kertész Ákos művéről mondottakat szem előtt tartva fontos belátásokat kínál, miként gondolja újra a gyilkosság és a nyomozás kulturális kontextusát, feltételezettségét András Sándor *Gyilkosság Alaszkában avagy Sherlock Holmes a tlingitek földjén* című, 2006-ban megjelent regénye. A yakutai polgármester meggyilkolását követően a tlingit tanács tagjai azt kérik Sherlock Holmestől, segítsen megtalálni a gyilkosság kulturális jelentését. Elsősorban nem a gyilkos megkeresésére kérik fel, hanem hogy határozza meg azt a kulturális kontextust, amelyben a holttest tlingit totemként mitikus-kultikus jelentést hordoz. Holmes meghívásával a regény bevonja a megismerés szemiotikai felfogását, de azzal, hogy más kontextusba helyezi, rámutat kulturális meghatározottságára.

A regény Frank Willow, a polgármester holttestének megtalálásával kezdődik, ezért hívják a tlingitek Holmest Alaszkába: „Rejtélyes körülmények közt halt meg Frank Willow, és senki sem tudja megfejteni. A tlingit nemzet már-már kihalóban van, az ősi tudás csak szakadozva él a legöregebbekben is. A Tanács tagjai érzik, jellel szembesültek, de nem tudják, milyen jellel. Ezért van szükségük olyan emberre, amilyen Holmes úr.” (19.) Alapfeltevésük szerint a gyilkosság az „ősi tudás” révén volna értelmezhető – és viszont. Mivel e tudás letéteményese a tlingit nemzet, végső soron a hagyományban meghatározható jelenbeli pozíciójukat keresik. A Tanács megbeszélésén két kérdésfeltevés, illetve a nyomozás két horizontja rajzolódik ki. Az egyik szorosabban kötődik a doyle-i Holmestől és így általában a szemiotikai paradigmához: „Mit jelent, mit jelent – türelmetlenkedett az öreg Petrov, – úgy beszéltek, mintha nem az lenne a legfontosabb, hogy ki tette, kik tették és miért?” (12.) A nyomozás másik horizontját Greg Mill fogalmazza meg: „Mit jelent az a jel.” (12.) Eszerint

nem a gyilkosra „rámutató” jelekről van szó, hanem arról, hogy a gyilkos hagyott a tlingit hagyományra utaló jeleket. Nem (elsősorban) a gyilkosság, hanem a hagyomány szövegét szeretnék olvashatóvá tenni.

Ha vizsgáljuk a „tetem-totem” a tlingit hagyományba ágyazódik, és a közös ősi tudás által nyer értelmet, akkor nem értelmezhető a kulturális emlékezeten kívül. A polgármesteri hivatalban talált megcsonkított holttest totemként való elgondolása ezen a ponton kifejezetten disszonánsan hat, hiszen le van „hántva” róla a tárgyi és rituális összefüggés, amely a kulturális emlékezet szerves része. Bizonytalanok hagyományaikban, tájékozódási rendszerüket, úgyszólván kulturális „inerciarendszerüket” keresik. A doyle-i Holmes képviselte szemiotikai paradigmában azonban ilyen kérdés fel sem tehető, hiszen egységes, közös, körülhatárolt keretekkel rendelkezik. A nyomozás tárgya is definiálva van, a tapasztalati megismerésen nyugvó kutatás alapfeltevése pedig a megfigyelő „semlegessége”, a személyfüggetlenség, a megismételhetőség (a nyomozási folyamat „logikája” által megkívánt lépések értelmében), valamint hogy ez a természettudományi elveken nyugvó módszertan az igazság kizárólagos letéteményese. Arthur Conan Doyle műveit illetően *A sussexi vámpír esete* című elbeszélés – amelyben a férjben az a gyanú támad fel, hogy felesége vámpír – megvilágító példa lehet Holmes vonatkoztatási rendszerére. Holmes ugyanis e gyanú kapcsán e megjegyzést teszi: „A vámpírharapás gondolatát abszurdnak tartottam. Az *angol bűnügyi gyakorlatban* ilyesmire nem volt példa.” (69.) [kiem. D. E.] Doyle-nál oly megingathatatlanul és megkérdőjelezhetlenül érvényesül ez a kulturális közeg, a bűnnek és az ismeretlenhez való hozzáférésnek ez a konstrukciója, hogy mellékes az asszony perui származása, nem merül fel semmiféle „magyarázó” szerepű „ősi” tudás lehetősége.

A totemként való értelmezés igénye hívja fel a figyelmet, hogy a „klasszikus” detektívtörténet – a halott e konstrukciója felől nézve – miként dehumanizálja azzal, hogy bizonyítékok és nyomok „gyűjteményévé” teszi, és fosztja meg ezzel a halált misztériumától.⁴ Rövid kitérőként ennek bemutatására idézem Kállai R. Gábor *A bölcsesség fekete itala* című regényéből azt a szövegrészt, amikor Milenka anyó holttestét megtalálják: „Aki mégis közel jutott, borzongva adta tovább a híreket: egy természetes, bár görnyedt öregasszony feküdt a bodzabozótban, mellette egy felborult tálca, kissé arrébb egy réz kávéfőző kancsó, odébb vízzel leöntött parázstartó alkalmatlanság hevert.” (8.) Az egy határozatlan névelőből arra lehet következtetni, hogy nem ismerték az asszonyt, de azután ez áll: „Milenka anyót mindenki ismerte ezen a környéken.” A névelő funkciója így újraértelmeződik: a szöveg az esetlegesség érzését keltő, kontextust nélkülöző, határozatlan névelős felsorolással megnevezett, szétdobált tárgyak együttesévé, illetve azok egy darabjává fragmentálja az asszony alakját. A határozatlan névelős felsorolás általi tárgyasítás akkor mutatkozik meg igazán, ha e leírást összehasonlítjuk azzal, amikor az elbeszélő az élő asszony alakját idézi fel. Ekkor ugyanis visszahelyezi az életösszefüggésekbe, ahonnan a megismerő beállítottság kiemelte a halottat és tárgyait, hogy azokat jelekként működtethesse: „A nyakában függő tálcáról kitűnő kávét mért, kizárólag első főzetet töltött a szép ezüst csészébe, amelynek fülét azért erős zsinag rögzítette a tálcához.” (9.) A

4 A detektívtörténetnek ezt az eljárását, detektív és etnográfus viszonyát bővebben vizsgálja: Murray 1997.

Dömötör Edit

detektívtörténet olyan elbeszélői pozíciót alkot, amely az ismeretlennel találkozva annak szemiotikai konstrukcióját teszi egyeduralkodóvá. Joseph J. Kockelmans hangsúlyozza a hermeneutikai fenomenológiának azt a belátását, hogy az elméleti megismerés az ember világban-való-létének speciális, de nem elsődleges és kitüntetett módja:

Az elméleti beállítottság nem a *praxis* [ti. a dolgokról való gondoskodás] feladásában áll, hanem inkább abban, hogy egy második pillantást vetünk azokra a dolgokra, melyekkel világunkban szembetaláljuk magunkat, mindenekelelt pedig abban, hogy mint *pusztán* meglévőket fogjuk fel és vetjük előre őket. [...] Azok a létezők, melyek először a mi világunkon belül voltak, most leválnak erről a világról; többé nem a környező világ egészéhez való viszonyukban fogjuk fel őket (világtalanítás). [kiem. J. J. K.] (2001: 138.)

Sarah Dunant rámutat arra, hogy a detektívtörténetben érvényesül egy dimenzió, amely „túlmutat” a leleplezésen: „Miért éppen ennek az embernek kellett meghalnia, mintsem bárki másnak? – ez a tett megdöbbentően véletlenszerű jellege.” (2000: 11.) Kockelmans hermeneutikai fenomenológiai nézőpontja felől ez a „kirívó szokatlanság” annak tulajdonítható, hogy a hirtelen holttestté válás teszi az embert *pusztán* meglévővé. Ennek – a gyilkosság gyors lefolyása és erőszakos jellege által felfokozott – kontrasztja látható Kállai regényében a Milenka anyóról született kétféle leírásban. A halál bizonyítékok gyűjteményként értett testekké, „világtalanokká” teszi az embereket. Elveszítik az eredeti világban elfoglalt helyüket, és „ettől fogva egy olyan helyen jelennek meg, mely már nem áll viszonyban velünk”; másrészt megváltoztatja a velük, immár testekkel szembeni beállítottságunkat: a „tisztán elméleti módon történő pusztára juknézés” (i.h.), az egyedi szemléletmódtól mentes viszonyulás válik kitüntetetté.

András regényében ironikus gesztusnak is tekinthető, hogy a szemiotikai nyomozási paradigma emblematikus alakját kéri fel a kulturális emlékezet és a mitikus-kultikus jelentés kutatására. Ez azonban nem lehet szemiotikai kérdés, hiszen a szemiotikai paradigma igényei „koordinációra és kommunikációra irányulnak, következésképp »egyidejűség megteremtését« kívánják meg. A közösen lakott, leigázott, kimért és ellenőrzés alatt tartott idő, amelyben a cselekedetek egytől egyig egymáshoz hangolódhatnak és kommunikáció révén hatékonyan összefonódhatnak”, Jan Assmann felfogásában szemben áll a kulturális emlékezettel, amely „egy második dimenzióval, vagyis egy második idősíkkal bővíti az emberi életet” (1999: 84.). Az „egyidejűségnek” és a „kétdimenziós jellegnek” ez a feszültsége azt eredményezi, hogy már Holmes felkérésekor sem tételeződik a „klasszikus” detektívtörténetben működő eljárás: ott tudniillik a bűn hazugságra kényszerít, így az elhallgatás-hazugság-bevallás keretei között merül föl, s ezáltal megvalósul az átjárás az etikai és az episztemológiai dimenzió között: ti. pontosan az a bűn, ami hazugságra kényszerít. A „klasszikus” kriminek így emblematikus befejezése a vallomás, amely megsemmisíti a hazugsággá alakult bűnököt, hiszen helyreállítja az ismeretek rendjét.⁵

5 L. bővebben: Kulcsár-Szabó 2003.

Ehelyett András Sándor regényében a bűn kulturális jelentést hordozó, a tlingit nép létével, fennmaradásával, a felejtéssel összefüggő, a tlingit népek szóló (de számára mégis idegen közegben létrejövő), kultikus tárgyat létrehozó aktus. Paradox módon olyan helyzet alakul ki tehát, amelyben a tlingitek is valami idegennel szembesülnek. Collins, a tlingit tanács egyik tagja például így ír arról, amikor a takarítónő a hivatalba vonszolta, és meglátta a holttestet: „Ilyet még nem láttam, ilyet még senki se láthatott Yakutatban, de egész Alaszkában sem, ebben biztos vagyok.” (9.) A maga jelenéből így kizárja mint – előzmény értelemben – példa nélkül valót, de a helyszínelés során ezt mondja a juneau-i főnyomozónak: „Olyan, mintha totem lenne, tlingit totem, a miénk, de én bizony nem tudom, jelent-e valamit. Hátja tudja közülünk valaki.” (10.) A regény a megismerés tárgyaként nem a gyilkosság narratíváját vetíti előre, hanem „egy második idősíkot”, a bűn értelmezésének keretét szolgáló kulturális emlékezeti közeget: „végső soron nem is a gyilkost kell megtalálnia, az maga is csak eszköz, inkább a gyilkosságot, annak értelmét vagy, ha az derül ki, értelmetlenségét” (70.) – gondolja Holmes.

A tlingiteknek saját eredetükhöz kell visszatérniük ahhoz, hogy visszatérhessenek a gyilkosság történésehez. Sorozatos utalások történnek a regényben arra, hogy már nem tudják, mi mit jelent, de hogy jelent *valamit*. Más szóval: tudják, hogy *van* olyan közeg, amelyben egyes tárgyak, állatok jelentenek *valamit*, de nem tudják, mit. Az egyik szereplő például megjegyzi, „hogy a szúnyog mit jelent *nekünk*, azt már nem tudom” (145.), egy másik: „van egy történet a szúnyogokról. Csak nem tudom, hogyan szól” (146.). A szúnyog úgy merül fel, hogy Frank Willow, a polgármester levágott fülében egy halott szúnyogot találtak. Hasonlóan esetlegesen merül föl a regényben azután Holmes és barátai számára oly fontossá váló Gyilkos Bálna, mégpedig Greg Mill megjegyzésében: „nagy szégyen, hogy még csak nem is sejtjük, miféle jelet hagytak vissza a gyilkosok. Még azt se tudom, a kivájt szemek a Gyilkos Bálnára utalnak-e. Nekem az jut eszembe, de nem tudom, miért. A jel tlingit jelnek tűnik, de az-e? Ti se tudjátok. Közös szégyenünk.” (13–14.) Teljesen bizonytalanul merülnek föl tehát mitikusnak tűnő vagy vélt mozzanatok, amelyek esetében maga a jelrendszer válik kérdéssé. Holmes nyomozása során – mint ez a három szereplői megnyilatkozás is illusztrálja – a hőn vágyott kontextus elérésének közege nem az abdukció, hanem a kulturális emlékezet. Ennek során Holmes is szembenéz előfeltevéseivel, nyomozása kulturális feltételezettségével. Erre az is rákényszeríti, hogy a tlingitek földje, Alaszka Holmes számára hangsúlyosan idegen és ismeretlen kultúra. Thák-Kuát-i, aki Holmes barátja is lesz, meg is jegyzi: „Csak azt éreztem, amit később is gyakran, amikor vele voltam, hogy sok tekintetben jön messziről, nemcsak a mérföldek tekintetében.” (60.)

A regény végén Holmes a szemiotikai paradigma értelmében felvázolja a legvalószínűbb történetet, a kulturális jelentés hozzáférhetőségét azonban cáfolja. „Az egykori tényleges totemoszlopok”, mondja, „már megfejthetetlenek, mert meghaltak azok az emberek, akikben megelevenedhetett a szükséges tudás” (385.), így ez a „vetület” hozzáférhetetlen. Emlékezés és felejtés, ismerőség és idegenség játékában Holmes azzal szembesíti a tanácsot, hogy ha nem értik, ha elfelejtették azt, akkor nem funkcionál jelként. Assmann rítusok kapcsán tett megjegyzése a totem összefüggésében is frappánsan ragadja meg azt a jelenséget, hogy „[a]z utalás és a megjelenítés értelmi dimenziója

Dömötör Edit

nélkül nem rítusokkal, hanem csupán ritualizált rutinokkal [...] volna dolgunk” (1999: 90.). A kulturális emlékezetben már nem élő jelentés elveszett, s ennek megfeleltethető módon a gyilkosság négy holmesi „verziójában” a lehetséges tettesek mindegyike halott. Mint Holmes fogalmaz: „Az én nyomozói játékomban azonban párharc, mint a sakknál, bár annál van patt, amikor senki se győz, senki se veszít. Ilyesmi csak akkor fordulhat elő nálam, ha megtalálom ugyan a gyilkost, de az már halott: nem őt találom meg, csak a tetemét, vagy a tolvajt fogom el, de az már visszajuttatta, amit ellopott.” (353.) A szemiotikai paradigma felől nézve ez újra megakadályozza, hogy olyan vallomástétel történhessék, amely egyrészt az igazság bevallásával eltörli a bűnt, és amelyben az „megértésre talál” (Kulcsár-Szabó 2003: 31.); és amely másrészt kultúránkban – írja Michel Foucault – „az igazság előállításának lehető legfontosabbnak tartott technikája” (Foucault 1999: 59.).

Holmes és négy barátja – Frankenstein, Drakula, Némó és Dolittle, akik „társak a szellemben” (21.) – archetipikus emberi törekvéseket testesít meg (teremtés, halhatatlanság, technikai találmányosság/eszközhasználat, állatokkal való, azaz valamiféle „egyetemes” kommunikáció), gazdag kulturális hagyományt hív be a regény terébe, miközben az iróniától sem mentesek. Az archetipikus jelleget erősíti, hogy például Némó alakja nem csupán a vernei pretextust vonja be, hanem Odüsszeusz és Krisztus egy ismerőjének (tanítványának?) figurája is beleíródik. Holmes a rend törekvését és a múlthoz való hozzáférést képviseli közöttük („Mi azonban a rendet keressük. Azt a rendet, amelybe ez tartozik – mutatott a képre.”; 23.). Azzal, hogy archetipikus hősök kutatják a kulturális emlékezetet, feszültség bontakozik ki kétféle emlékezet-konceptió, az archetípus és a kulturális emlékezet között. Az öt név által behívott hagyományokat a heidelbergi konferencia, Atlantisz és az egy vetületben történt megrekedés feloldásának keresése hozza „közös nevezőre”, ez mindannyiuk fölérendelt célja. Az ötféle kérdésfeltevés ennek lesz egy-egy változata, így lehet a négy barát Holmes társa, és így kapcsolódik Holmes nyomozása, nyomozásának paradigmája barátainak kérdéseire: a halálesetben a Gyilkos Bálna kapcsán hallott, vetületek közötti ingázás lehetősége ragadja meg őket. A két idődimenzió a felejtés következtében meg van tagadva a tlingitektől, de a lehetőség tudata még él – ez a lehetőség a Gyilkos Bálna. A közös kutatási cél egybeesik tehát Weber varázstalanításfogalmával, aki a tudományos magyarázatok tértnyerését a világ „varázstalanításaként” (*Entzauberung der Welt*) írja le. A modernség meghatározó vonásának tartja a megfigyelésen alapuló természetkutatást és a tudományos gondolkodással megragadhatatlan tényezők mellőzését. A Weber által leírt „racionalizáció” olyan világot alkotott, amely meghatározott törvényekkel bír, és a módszeres tudományos gondolkodással megismerhető. Weber szerint „a tudomány először is természetesen ismereteket nyújt arról a technikáról, amelynek segítségével számítás révén uralmunk alá hajtjuk az életet, a külső dolgokat csakúgy, mint az emberek cselekvését” (1995: 42.). A „klasszikus” detektívtörténet Weber felől joggal tartható a modernség reprezentatív műfajának.⁶ Némó így fogalmaz:

6 Weber felől szintén jelentéssé tehető az a jelenség, hogy miért a gyilkosság a legjellemzőbb tárgya a detektívtörténetnek. Weber ugyanis Lev Tolsztoj nyomán azt állapítja meg, hogy a halál nem „értelmes” jelenség: „Éspedig azért nem, mert a ci-

Egy szellemhang ajánlata, hogy talán másként kellene keresnünk azt az extatikus állapotot, amelynek a neve Atlantisz. Azt az állapotot, amelyben Atlantiszban találjuk magunkat. Hiszen, ugye, tudjuk, mi vagyunk a tenger, amelyikbe Atlantisz süllyedt. Az ismeretlen feljegyző szavaival: megrekedtünk egy vetületben, amit mi most itt az öt kontinensen »ember«-nek mondunk, »öt kontinens«-nek abban, ami most itt az emberek számára »ember«. (22.)

A mítosz szerinte „a valóság érzékelésének egyik elmaradhatatlan vetülete” (366.), Atlantisz pedig azért helyes perspektíva, mert egybeesik mítosz és valóság: „Az érzékelés csak akkor teljes, ha magában foglalja azt a perspektívát is, amit mítosznak, mitikusnak mondunk” (366.).

A Holmes által képviselt rend, a fent említett „egyidejűség” és az ennek elméleti és módszertani keretétől szolgáló szemiotikai paradigma is az egy vetületben való megrekedés egyik meghaladó vonatkozása. Némó a Gyilkos Bálna kapcsán repedésről beszél, amelyen keresztül bepillantást lehet nyerni egy korábbi hitvilágba – ez a világ két vetülete közötti ingázás. Az ennek tulajdonított nagyobb fokú hitelesség szemben áll a „klasszikus” krimibeli nézőpont kizárólagosságával, amely egységesítő igénnyel lép fel, és így az egyetlen, végső igazság lehetőségével is (ami a „rekonstrukció” volna). Az ingázás magában foglalja a végpontra, nyugvópontra jutás lehetetlenségét, szemben a „klasszikus” krimi teleologikusságával. Az egyetlen, fölérendelt nézőpont András regényében az egy vetületben való megrekedésként, a szellemi távlat elvesztéseként nyer értelmezést, korántsem a hiteles tudást egyedül biztosítani képes pozícióként.

A mű a szemiotikai paradigma elmozdításaként mutatja be a Holmes nyomozásában teret nyerő, a regény cselekményéhez képest múltbeliként megformált pszichoanalitikus irányt. A kulcslyuknál való gyermekkori leskelődésben és az ezért kapott apai pofonban véli megtalálni azt a mozzanatot, amely segít(het) megérteni érzelmi életét. Hasonlóan a tlingitekhez, önanalíziseiben sem valamilyen „múltbeli rend” helyreállítása a cél, hanem Holmes önmeghatározása, önértéke a „tét”, mondhatni, érzelmi „vonakoztatási rendszere”: a múltbeli eseményt azért kell, azért akarja megérteni, hogy ez az értés orientálja jelen- és jövőbeli viselkedését, döntéseit. Olyan Holmes-alakot teremt – hangsúlyossá téve a mű metafiktív rétegét –, aki változtatott a Doyle-történetekben érvényesített módszerein: a tudattalan új kérdésfeltevés.⁷ Amikor Holmes megállapítja, hogy „ami az

vilizált, a haladásba, a végtelenbe behelyezett egyedi életnek a maga saját, immanens értelme szerint nem szabadna befejeződnie. Mert hiszen aki benne van, az előtt mindig ott áll még a további haladás; akárki meghal, sohasem a csúcson áll, mert a csúcs a végtelenben van. A kultúra embere [...] bele van helyezve abba a folyamatba, amelyben a civilizáció szüntelenül gazdagodik gondolatokban, tudásban, problémákban, s így ő belefáradhat az életbe, de nem érezheti azt elégnek.” (1995: 23–24.)

- 7 Eszerint „a bűntett a pszichében készül” (334.), ezért „a bűnügyeket a pszichéig kell nyomon követni” (92.), s „a bűnügyi nyomozást egybe kell hangolni a pszichoanalitikus nyomozással” (161.). Önanalíziseiben a műfaj pszichoanalitikus megközelítését nyújtja: a bűnözés és a bűnfelderítés kétféle nyomkövetés, egymás tükörképe, az utóbbi csak társadalmilag kívánatosabb; kifejtji ödipális viszonyát, mondván, a nyomozó mindig másokat nyomoz, hogy ne kelljen saját magával szembesülnie; az igazolásra való törekvése pedig fétiskeresés.

Dömötör Edit

elkövetést és annak módját motiválja, az már nem ember, hanem valami, ami benne lerakódott, alakult és valamiképpen izgat, zaklat, készlet” (92.), akkor olyan dimenziót von be, amelyre a „klasszikus” szemiotikai paradigmában rákérdezni sem lehet. Holmes András regényében nem érvényesítheti a doyle-i szemiotikai elveket, mivel a kulturális különbözőség tapasztalatában – a példaként hivatkozott *A sussexi vámpír esete* című novellától eltérően – nem egy „alanytárgy típusú értelmezés logikáját” alkalmazza, „hogymintegy kiemelked[jen] a történetiségből, hogy kirefektál[ja] mag[át] az időből” (Kulcsár Szabó 2000: 18.), hanem az etnográfia felé mozdul el. Interpretációja így a dialógus részévé válik. A műfaj metafiktív rétegének és az abban leírt újraértelmezéseknek a hangsúlyossá tétele pedig lehetővé teszi, hogy a mű a megismerő tudását a bűnnel való dialogikus találkozásban megalkotóként közvetítse. Stephen Tyler szerint az etnográfia „a posztmodern világ diskurzusa, mivel az a világ, amely a tudományt megalkotta, és amelyet a tudomány megalkotott, eltűnt, a tudományos gondolkodás pedig ma a tudat archaikus módozata” (idézi Ellin 1996: 279.). Archaikus, mivel – szögezi le Geertz – az episztemológia is kulturális rendszer: „történelmileg jött létre, s [...] a megítélés történelmileg meghatározott követelményeinek van kitéve”. „[É]rtéke és érvényessége azok meggyőződése, akik birtokolják.” (2001: 250.) András regénye ezzel rávilágít, hogy a tárgyak, tettek kontextusban bírnak jelentéssel, ezért az értelmezés – amelynek szerves részét képezi e kontextus meghatározása – kulturális területek kapcsolódásaiban kibontakozó kulturális tapasztalat.

A detektívtörténet „hermeneutikai” paradigmájának kialakulása – illetve ez az elnevezés, s ez indokolja a gondolatmenet e pontján az idézőjelet – további reflexiót igényel a tekintetben, hogy a szemiotikai paradigmában az episztemológiai kérdésként értett bűn az ismeretek rendjének helyreállítására hív föl. A vallomásos paradigmában,⁸ amely az értelem immanenciáját vallja, az igazság forrása a beszélő önértelmezése és az ezt nyelvileg rögzítő-közvetítő vallomása. Derrida kifejezésével élve e logocentrikus gondolat a jelenlét elvére épít, kiiktatva a „félreértés” lehetőségét. A szemiotikai paradigmában az abdukció működéséből adódóan – amely a tények megfontolása, a lehetőségek mérlegelése nyomán a hipotézis, azaz a legvalószínűbb történet létrehozására irányul – a megismerési folyamat kezdetétől fogva a félreértés esélye kísért, noha a jelölő és a jelölt közötti következtetési „út” rögzítettségét fenntartva képes a leképezés önazonosságát biztosítani. Holmes Watsonnal a valószínűségről vitázva megállapítja, hogy a félreértés lehetősége a vállalkozás velejárója: „Legalábbis ez a valószínűbb. És ha ezt a felfedezésünket mint munkahipotézist fogjuk fel, máris van egy új alapunk, amelyből kiindulva tovább szövegezzük elképzeléseinket ismeretlen látogatókról.” (*A sátán kutyája* 7.) E szövegrész angol eredetijében⁹

8 L. bővebben korábbi tanulmányomat: „E tiszta szívből származott vallástételt adá.” *A Kriminalgeschichte és a nyomozás „vallomásos” paradigmája* Jósika Miklós *A szegedi boszorkányok* című regényében és Darvasi László *A müttenheimi szörny különös históriája* című elbeszélésében. *Jelenkor* 2006/9. 888–901.

9 „The probability lies in that direction. And if we take this as a working hypothesis we have a fresh basis from which to start our construction of this unknown visitor.” [„A valószínűség ebben az irányban van. Ha ezt mint munkahipotézist elfogadjuk, új alappal rendelkezünk az ismeretlen látogató megalkotásához.”] (*The Hound of the Baskervilles* 12.)

Holmes a valószínűségen alapuló munkahipotézist előbb adott irány, majd a következő mondatban „új alap” választásaként írja le. A vallomásos paradigmával összehasonlítva döntő elmozdulás, hogy a szemiotikaiban a félreértés lehetősége és a félreértés mint *probléma* egyetemes dimenziót ölt, ennek elsődlegessége kiindulóponttá válik. A „következtetés tudományáról” író Holmes szerint „az éles megfigyelőt, aki sokat tapasztalt, lehetetlen megtéveszteni.” (*A brixtoni rejtély* 32.) Lehetetlen, de a megtévesztés lehetősége a kiindulópont, a megismerés alapállása. Összefüggésbe hozható ezzel Friedrich Schleiermacher általános hermeneutikájának az a kezdeményezése, amely – Jean Grondin megfogalmazásában – „a félreértést alapvető tényállásként előfeltételezi. Az értelmezés kezdetétől fogva a félreértés lehetősége az, melytől a hermeneuta óvakodik” (2002: 110.). Schleiermacher szerint azonban „a meg-nem-értés sohasem oldódik fel teljességgel” (idézi Grondin 2002: 111.), és sohasem lehetünk egészen biztosak abban, ahogyan valamit megértettünk. A szemiotikai paradigma ezzel szemben megalkotja a megismerésnek azt a pozícióját, amely – szembenézve a félreértés esélyének elsődlegességével – végül kizárja akár csak részleges fennmaradásának lehetőségét is. *A brixtoni rejtélyből* származó fenti idézet például így folytatódik: „A megfigyelés és az elemzés eredményei éppoly pozitívak, mint Euklidész tantételei.” Az „újraolvasás” itt irreleváns, a tökéletes megoldás pedig tautologikus. Ezért fel sem merül az egyre elmélyültebb interpretáció „végtelen feladata” (idézi Grondin 2002: 111–112.), vagy hogy újból és újból meg kellene próbálnunk hozzáférni a szóban forgó dologhoz. A félreértés lehetősége a szemiotikai paradigmában elsődleges, de teljesen kizárható.

A nyomozás „hermeneutikainak” nevezhető paradigmája azon az alapvető belátáson nyugszik, hogy az alany és a tárgy nem definiálható a hermeneutikai viszonylaton kívül. A megértés mindenkor hatástörténetileg feltételezett, és e feltételezettség nem haladható meg: illúzió az időből való „kirefektálás” lehetősége. A hermeneutikai beállítottság a szemiotikai paradigmával ellentétben nem kínál „igazságkritériumot”. Ez utóbbi erről a horizontról úgy közelíthető meg, hogy az igazság kritériumának „gondját” (Gadamer) a megismerés központi mozzanatává téve megkerüli a megértés problémáját. A hatástörténeti feltételezettségnek, a tradíció hatalmának és ezáltal a reflexió korlátozottságának felismerése lemondást jelent a történelem fölötti igazságról, de ez itt – mint arra András Sándor regénye a detektívtörténet műfajában rámutat – nem az igazság akadályoztatásaként, hanem lehetőségének feltételeként nyer értelmezést.

Hivatkozások

- ANDRÁS Sándor: *Gyilkosság Alaszkában avagy Sherlock Holmes a tlingitek földjén*. Kalligram, Pozsony, 2006.
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1999.
- DOYLE, Sir Arthur Conan: *A brixtoni rejtély*. [A fordító feltüntetése nélkül] Hunga-Print, Budapest, 1994.
- : *A sátán kutyája*. Ford. Árkos Antal. Kriterion, Bukarest, 1991.
- : *A sussexi vámpír esete*. Ford. Tiborszky Péter. In: *Uő: Sherlock Holmes. Félelem völgye és más elbeszélések*. Ford. Nikowitz Oszkár, Takácsy Gizella, Tiborszky Péter. Origo, Budapest, 1990. 56-71.

Dömötör Edit

- . *The Hound of the Baskervilles. Another Adventure of Sherlock Holmes*. Collection of British Authors. Vol. 3571. Tauchnitz Edition. Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1902.
- DUNANT, Sarah: *Body Language: A Study of Death and Gender in Crime Fiction*. In: CHERNAIK, Warren – Martin SWALES – Robert VILAIN (szerk.): *The Art of Detective Fiction*. Macmillan, London, 2000. 10-20.
- ELLIN, Nan: *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural Press, New York, 1999.
- FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Atlantisz, Budapest, 1999.
- . *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Gondolat, Budapest, 1990.
- GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1984.
- GEERTZ, Clifford: *A józan ész mint kulturális rendszer*. Ford. Kárpáti Eszter. In: Uő: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Vál. Niedermüller Péter. Osiris, Budapest, 2001². 246–270.
- GRONDIN, Jean: *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*. Ford. Nyíró Miklós. Osiris, Budapest, 2002.
- HEELAN, Patrick A.: *Hermeneutikai fenomenológia és tudományfilozófia*. Ford. Gordos Judit. In: SCHWENDTNER – ROPOLYI – KISS 2001: 69-90.
- JAUSS, Hans Robert: *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai*. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Vál. és szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán. Osiris, Budapest, 1999. 158-177.
- KÁLLAI R. Gábor: *A bölcsesség fekete itala*. Kávé Kiadó, Budapest, 2001.
- KERTÉSZ Ákos: *A gyűlölet ára*. Pannon Könyvkiadó, Budapest, 1992.
- KOCKELMANS, Joseph J.: *A természettudományok ontológiájának alapproblémái*. Ford. Sajó Sándor. In: SCHWENDTNER – ROPOLYI – KISS 2001: 123-174.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Irodalomértésünk néhány örökletes előfeltevéséről*. In: Uő: *Irodalom és hermeneutika*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000. 17-25.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Cselekvés és textualitás. A szegény retorikája és az olvasás „eticitása”*. *Alföld* 2003/6. 29-52.
- MURRAY, David: *Reading the Signs: Detection and Anthropology in the Work of Tony Hillerman*. In: Peter MESSENT (szerk.): *Criminal Proceedings. The Contemporary American Crime Novel*. Pluto Press, London – Chicago, 1997. 127-149.
- QUEEN, Ellery: *A mandarin bűnügy*. Ford. Garami Andor. Kolonel, Budapest, 1990.
- SCHENDA, Rudolf: *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*. Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 1993.
- SCHWENDTNER Tíbor – ROPOLYI László – KISS Olga (szerk.): *Hermeneutika és a természettudományok*. Áron Kiadó, Budapest, 2001.
- WEBER, Max: *A tudomány mint hivatás*. Ford. Glavina Zsuzsa. In: Uő: *A tudomány és a politika mint hivatás*. Összeáll. Fehér M. István. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1995. 5–51.

Németh Zoltán

Szöveg és (kulturális) identitás

– vázlat –
[vitaindító]

(irodalomelméleti nekifutás)

A huszadik században regnáló irodalomelméleti iskolák szövegközpontúsága megkérdőjelezhetetlen: az orosz formalistáktól kezdődően a strukturalizmuson át egészen a dekonstrukcióig a szöveg abszolutizálása figyelhető meg, miközben az irodalmi kommunikációs modell másik két tényezőjét, az olvasó és főként a szerző pozícióját az értelmezés során inadekvátként vetették el az említett formalista-modern irányzatok. A recepcióesztétikai szövegolvasás – leegyszerűsítve – a szöveg és olvasó kapcsolata felé bővítette az értelmezést, de a szerző, a szerző identitása továbbra is csak üres pozícióként van jelen a hermeneutikai-recepcióesztétikai értekezésekben. A huszadik század második felében azonban olyan irányzatok jelennek meg, amelyek bizonyos értelemben mintha visszatérnének a jó öreg pozitívizmus és a szellemtörténeti iskola szerzőközpontúsághoz. Az újhistorizmus, a posztkolonializmus, a feminizmus és a kulturális antropológia egyes képviselői számára a szerző pozíciója, a szerzői identitás alapvető fontosságú az értelmezés során, mivelhogy a szöveg nem elzárt, üvegbura alatt tenyésztő steril, szerzőtlen fenomén, hanem szoros kapcsolatban áll szerzője kulturális kontextusával (dokumentum, terep, média), illetve a szerzői identitással (hatalom, vágy, szexus). Vajon milyen értelemben lehet a szerzői identitás vizsgálata érvényes szövegértelmezés?

(szépirodalmi nekifutás)

Az identitásproblematika a kortárs feminista és posztkolonialista regényekben is alapvetően fontos funkciót tölt be, Toni Morrisontól Salman Rushdie-ig. De vajon hogyan értelmezzük a kortárs magyar irodalomban általánossá vált maszkyszerű költői játékot: miféle szerzői identitás értelmeződhet Weöres Sándor *Psychéjében*, Esterházy Péter Csokonai Lilijében, Hizsnyai Zoltán Tsúszó Sándorában, Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánjában és Dumpf Endréjében, Kovács András Ferenc Lázár René Sándorában és Kavafiszában, Sántha Attila Székely Ártijában, Csehy Zoltán Pacificus Maximusában? Ezek nyomán vajon a kortárs magyar irodalom jelentős része szembemegy a kortárs világirodalmi folyamatokkal, amikor nem társadalmilag is releváns identitások jelennek meg a szövegben, hanem valóságreferencia nélküli szöveg- és identitásjáték? Vagy a maszkyszerű identitásjáték egyúttal lehetőséget ad a kulturális kontextus és a szerzői identitás értelmezésére is (mint például Csokonai Lili, Sárbogárdi Jolán vagy Pacificus Maximus)? S vajon hogyan illeszkednek ezek az eltérő késztetések a posztmodern irodalom kereteibe? S hogyan értelmezhető ezzel kapcsolatban a kortárs magyar irodalomban az, hogy a női irodalom alternatív kánonalapítása zajlik az utóbbi években (Artizánok, Irodalmi Centrifuga)?

Végezetül: lehet-e és érdemes-e egyetlen keretben tárgyalni az említett folyamatokat?

Dusík Anikó

A „nemzeti” kényszerítő ereje (Teleki László Kegyence)

Milyen mértékben játszhat szerepet a közösségi, nemzeti identitás problémájának túlértékelése a magyar irodalmi kánon alakításában? Ez az a kérdés, melynek körülményére az alábbi szöveg kísérletet tesz.

Kezdjük a történetet 1794-ben. Kármán József *Urániájában* ekkor jelenik meg *A nemzet csinosodása* című írás, illetve már az *Uránia* előszava is figyelmet érdemlő. Ebben az előszóban a szerző a „nemzeti karakter” fenntartása szükségességéről ír, és a szerethivaló magyar fülemülét állítja szembe az *idegen* „kanárimadár módos süvöltésével” (Kármán, 80).

Igaz ugyan, hogy *A nemzet csinosodása* már figyelmezteti az olvasókat arra, hogy a nemzeti írók a nemzetnek való udvarlás szándékával kényeztetik őket, s hogy „Ártalmas ez a szédítés”, de a szöveg nem kínál használható megoldást arra a kérdésre, hol, minek a segítségével vonhatjuk meg a határt az elítélendő udvarlás és az igazat szólás között. „...szóljon igazat, vagy hallgasson” – javasolja megoldásként a szerző, de nem tisztázza, mi az, ami *igaznak* fogadható el (Kármán, 85).

A nemzet csinosodása szerzője érzi, tudja egy működőképes, kánonképző norma nélkülözhetetlenségét s ezen belül tudatosítja, hogy a nemzetieskedés a nemzeti kérdések irodalmi szövegekhez való kapcsolása illetve ezen szövegeknek a tényleges esztétikumtól független túlértékelésének trendje/tendenciája torzulásokat eredményez – mégis, a magyarságot mint olyat szinte abszolút értéként jeleníti meg szövegeiben. „Nagy elsősége az nemzetünknek, a mit egy nagy tapasztalású és hivatalú férfiú egy alkalmatossággal előttem állított: Hogy az együgyű, kába személyek a magyar drámákban azért hasznavehetetlenek, mert ez a karakter nincsen magyarban” (Kármán, 87).

Húsz-harminc évvel később a magyar romantika újra megküzd ezzel a lezáratlan, tisztázatlan problémával: hol húzható meg a határ az érték és a frázispuffogató nemzetieskedés között? Használható választ erre a kérdésre azért sem tud adni, mert a romantika íróit körülvevő világ az irodalom „nevelő”, útmutató funkcióját az esztétikummal gyakorta egy szintre helyezett értékmutatóként használja az irodalmi alkotásokat minősítő korabeli szövegekben. Az így megjelenő problémával – az írói szerep ily módon történő definiálásával – már Kármán *Urániájában* is találkoztunk: „Az igaz literátor... [Az] vezeti végre a népet a józan értelem kötelein a maga kötelességére, és a szív édes láncain a maga boldogságára” (Kármán, 113).

1826-ban azt írja Kölcsey, hogy „nemzeti lelkesedés híjával vagyunk” (Kölcsey, 269), s ő is az irodalomnak szánja azt a feladatot, hogy felébressze az érdeklődést a „régiségnek, nemzetiségnek s hazafiságnak emlékei iránt” (Kölcsey, 268). Kölcseynél az irodalom a szó legszűkebben vett értelmében is nemzeti ügy: „nemzeti hagyomány s nemzeti poézis szoros összefüggésben állnak egymással. (...) mert a nemzeti poézis a nemzeti történet körében kezdi pályáját...” (Kölcsey, 258).

A nemzeti Toldy Ferenc *Aesthetikai leveleinek* (1826-27) is egyik kulcsszava. A nemzeti eposz, a *Zalán futása* szerzője Toldynál a „nemzet repraesentánsa” (Toldy, 15), az eposz „nemzeti kincs” (Toldy, 10). Toldy *Zalán futása*-elemzésében a „charakter”-ek bemutatása központi jelentőségű. A „charakter”-ben feltételezett egyéninek Toldynál azonban a nemzethez és a hithez kapcsolt megkötései vannak: „minden karakternek három fő oldala van: t.i. melyet nemzetiségtől, másodsor melyet a hitvallástól kölcsönöz, s végre azon oldala, mely az individuum saját személyes karaktere. Ezen utóbbi kétség kívül igen fontos módosításokat vesz az elébbi két momentumtól...” (Toldy, 17).

Érdeemes megfigyelni, hogyan alkalmazza Toldy a „charakter”-rel kapcsolatos elméletét a *Zalán futása* két fontos magyara, Árpád és Ete esetében. Árpádnak „tulajdonképpen csak egy oldala van, vagy jobban mondva egy elementumból áll” – írja, „országot alapítani az ő küldetése” (Toldy, 31). Árpád tehát a nemzet egydimenziós atyja, bár ez így mégsem igaz, hiszen Toldy maga is korigálja ezt az állítást, mikor felhívja a figyelmünket arra, hogy Árpád országalapító törekvéseitől elválaszthatatlan hite. Tehát a „charakter” három fő oldalaként megszabottak közül Árpád rendelkezik kettővel. Csak egy hiányzik, az individualitás, de Toldy ebben felmenti a szerzőt, hisz Árpád egyedüli küldetése „országot alapítani” (Toldy, 31), ő az, aki „nemzete egész jövődó szerencsésjének kútfeje” (Toldy, 37).

Toldy a romantika szellemét, individualizmus-preferálását ismerve kénytelen feltenni a kérdést, miért nem ismerjük meg emberi oldaláról is Árpádot? Saját kérdésére adott válasza azt a kort jellemzi, amely az irodalmat továbbra is irodalmonkívüli, nemzeti, közösségi funkciók vállalásának tükrében olvassa: „Még az idő nem jött meg, hogy magának élhessen”, „Az ő szerelme népe és új honja szerelme” (Toldy, 44).

Ete Árpádnál valamivel összetettebb alakja a *Zalán futásának*, mert ábrázolásában a költő – írja Toldy –: „az emberről sem feledkezik meg” (Toldy, 45). Ezt az „emberit” Etében Toldy értékelésében mégis felülírja az a tény, hogy Ete „a legnemesb hazafi is” (Toldy, 45). Ete szerelmes (Hajnába); „istenén csügg” (uo.), s mégis az a legértékesebb benne, hogy mindent alárendel „a nemzet javának, s elébb nem él szerelmének, míg hősi kötelességeit be nem tölti” (Toldy, 45).

A nemzeti értékalakító és -módosító szerepének tisztázatlansága figyelhető meg Gyulai Pál *Katona József és Bánk bánja* című szövegében (monográfiájában) is. Az 1860 – 1882/83 – 1906/07 között alakult írás kategorikusan fogalmazva utasítja el – Katonára is hivatkozva – a „nemzeti dicsekedést” (Gyulai, 177), ugyanakkor azonban Gyulai arról ír, hogy a műnek – Katona *Bánk bánjának* – milyen fontos szerep jutott az „alélt közszellem élesztésében” (Gyulai, 185).

Ahogy tették ezt néhányan már Gyulai előtt is, ő is megfelelnek annak a megválaszolásáról, hol húzódik a határ, amely mentén szeparálhatóak lennének egymástól azok a művek, melyek az ősi dicsőség „dicsekedő emlegetésével” érnek el hatást, azoktól a művektől, melyek áldásos hatást fejtenek ki a közszellemre (mint pl. Gyulai szerint Katona *Bánk bánja* is).

A nemzet, a politika és az irodalom kérdései egymást feltételezik Gyulainál, hisz úgy látja, hogy a *Bánk bán* sikerében „a fejlődő politikai élet” fontos szerepet játszott, sőt, hogy „a politikai fogékonyság némi vezetője lön az aes-

thetikainak” (Gyulai, 187). Kármánra emlékeztető Gyulainak a nemzeti szellemet és nemzeti jellemet előtérbe toló értékskálája, mikor Gertrudis haláláról írva a királynak a drámában elhangzó szavait idézi: „Magyarok! Igen jól ismerem, szeretnek, / Enyimek! Hogy ily nemes szívekkel egybe / Férkezni nem tudtál Gertrudisom!” (Gyulai, 187).

Gyulai is a nemzeti fogalma köré építi a Katona-képet, ahogy tette ezt Toldy a *Zalán futása* kapcsán Vörösmarty esetében. Ezt írja Katronáról: „valódi nemzeti költő, ki drámaíróink közül egyedül vetett mélyebb pillantást a magyar történelembe, s rajzolt a tragédiában valódi magyar alakokat” (Gyulai, 196). Olyan fogalmakat használ, olyan fogalmakkal érvel az irodalmi mű értékeinek alátámasztására, mint: „magyar szív”, „a nemzeti fájdalom levegője”, „a szennvedő haza képe” (Gyulai, 196).

Toldy az irodalmi művek „charaktereivel” kapcsolatban hangsúlyozza a nemzet és hit szerepét, Gyulai pedig Katonára vonatkoztatva mondja a következőket: „egy pillanatra sem engedi kisiklani lába alól a földet, a haza szent földjét, de szemével folyvást az égre tekint” (Gyulai, 197).

Ebből a kontextusból sejthető, hogy azok a művek, amelyek nem kínálnak kellő fogódzókat a fentiek szellemében, fenntartásokkal teli (vagy inkább értetlenkedő) fogadtatásra számíthatnak; illetve szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy a nemzeti, közösségi elvárásoknak közvetlenül nem megfeleltethető művek irodalomtörténeti olvasatai torzultak (torzulhattak).

Példaként hozhatjuk fel Vörösmarty *Csongor és Tündéjének* értetlenkedő fogadtatását is. Kölcsey Bártfay Lászlóhoz 1831 áprilisában írt levele jellemzően mutatja be a *Csongor és Tünde* megjelenését kísérő csalódottságot: „Csongort olvasám Pesten; s mivel a drámai actio nem képzeleteim szerint ment, alkalmas hidegséggel. Itthon elolvasám másodsor magamban, s harmadszor ismét sógorasszonyomnak. Ezen harmadik olvasás megkapott. Ezer oda nem valók, és másképpen valók mellett is, *Csongor* kincs. Hidd el nekem édes barátom, a mi Vörösmartynk nagy költő, s ritkán nagyobb, mint a *Csongor* sok helyeiben” (Kölcsey, 993).

Ami különös figyelmet érdemel, az az, hogy Kölcsey Vörösmarty költőiségét hangsúlyozza, s hogy nem kéri rajta számon a hazafiúságot. Csongort nemzeti vagy vallási hovatartozás nem definiálja (determinálja!), ő csak szerelmes, s így pl. Toldy a „charakterektől” elvárható hármasságból csupán a „személyes” jellemzi őt.

A korrall alakuló értelmezések folyamatában a *Csongor és Tündét* a magyar népmesei hagyománnyal való kapcsolata a későbbiekben mintegy rehabilitálta és beemelte a közösségi, nemzeti karaktert elváró közegbe. A *Csongor és Tünde* így a magyar nemzeti romantika szignifikáns alkotásává lép elő a népi elem preferálásával, miközben hazai, magyar rokonait nem ott és nem úgy keressük, ahogy azt a romantika világlátása igazolná. Nem a világgal meghasonlott és szerelmével az éjszakába, az álomba (halálba?) kivonuló individualista alakját látjuk benne, sokkal inkább a legkisebb királyfiét, aki „boldogan él amíg meg nem hal”. Így suhanunk el olyan összefüggések felett, mint amilyen pl. a mű lényegi rokonsága a *János vitézzel* vagy *Az aranyemberrel*.

A *Csongor és Tündét* megértve nyílik meg igazán az értelmezés számára Teleki László *Kegyence* is. A *Kegyenc* ilyen olvasatban nem a közszellemet formáló *Bánk bán* rokona, hanem sokkal inkább az individualista *Csongoré*.

A *Kegyenc* főszereplője, központi figurája Maxim. Számára a császári hatalom megszerzése a jogaiban megsértett férfi egyéni bosszúja, s bármely esetleges közjó csupán mellékterméke lehet tetteinek. A *Kegyencről* írva Vörösmarty is a lángoló szenvedély és a hideg tettetés szélsőségeségében ragadja meg Maxim alakját. Ennek ellenére Kemény G. Gábor 1960-ban, a Teleki-válogatás elé írt előszavában – kora szellemétől sem függetlenül, de a XIX. századot is felidézve – ismét a politikum felől keresi a *Kegyenc* olvasát: „A negyvenes évek eleje Pestjének hirtelen magyarosodó közönsége nemzeti ábrándjaiban megsértve érezte magát Teleki roppant drámai dübörgésű, leplezetlen szenvedélyektől áthatott »idegen világban« játszódó színműve látván, melynek történeti miliőbe állított politikai mondanivalóját nem ismerte fel” (Kemény G., 18).

Pedig a *Kegyenc* elsősorban nem politikai mondanivalójú darab. A szomorújáték Petron Maxim bűnének és bűnhődésének drámája. Bűne, hogy féltékeny és hiú. Büntetése, hogy míg az általa lenézett tömeg őt ünnepli, szemé előtt hal meg a felesége és a fia is. Mindkettőjüket eszközként használta bosszúhadjárata során s mégis velük szeretne ünnepelni. Halálukkal értelmét veszti mindaz, amit elért. Ezt igazolják a darabot záró szavai is: Maxim (a kétségbeesés sóhajával): „Egyedül!” (kívülről tartós zaj: Éljen Petron Maxim Caesar!) „Ne gúnyolj Róma!” (Teleki, 306).

Maxim individualista, szélsőséges érzelmeknek kiszolgáltatott ember. Nem a köz embere, s nincs olyan hitparancs, amely megakadályozhatná terve végrehajtásában. Júlia az oka s a célja mindannak, amit tesz. A hatalom megszerzése csak az ellenfél császári pozíciója által felkínált mellékterméke bosszújának. Maxim a személyes bosszúvágy miatt öli meg a császárt, s a szemet szemért elv alapján teszi szeretőjévé a császárnét, Eudoxiát. *Júlia a minden* Maxim univerzumában: „te voltál s vagy erkölcsöm, hitem, kincsem, üdvöm, dicsőségem, mindenem! Hogy érted az egész nagy birodalommal harcra merem kelni, – én, egyes gyarló ember – s azt legyőztem!” – mondja a haldoklónak (Teleki, 302).

A *Kegyencben* az én a szerelem okán küzd meg a világgal, s mert rosszul választja meg az eszközöket, bukása elkerülhetetlen. Emberi – s nem nemzeti – tragédia.

Irodalom

- Kármán József: *Művei*. Kiadja Abafi Lajos, Budapest, [é.n.].
 Kölcsey Ferenc: *Válogatott művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1975.
 Toldy Ferenc: *Összegyűjtött munkái. 8. kötet*. Kiadja Ráth Mór, Budapest, 1874.
 Gyulai Pál: *Katona József és Bánk bánja*. Franklin – Társulat, Budapest, 1907.
 Kemény G. Gábor: Teleki László. In: Teleki László: *Válogatott munkái I.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1961, 5-120.
 Teleki László: *Kegyenc*. In: Teleki László: *Válogatott munkái I.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1961, 212-309.
 Vörösmarty Mihály: *Válogatott művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974.

Grendel Lajos

A szerző trónfosztása

„És ha le lehetne menni, amikor az elbeszélés már elkezdődött, meginni egy sört itt valahol, a környéken, és a gép magától folytatná tovább (merthogy géppel írok), az maga lenne a tökély” – írja Julio Cortázar, az Antonioni azonos című filmjének alapötletét adó novellájában, a *Nagyításban*. De hát, ugye, ilyen írógépet nem találtak még föl, sőt, az írógép mára többé-kevésbé muzeális tárgy lett, kiszorította a számítógép, amely nem önműködő még, bár ki tudja, talán egy napon... Az a nap az irodalom halálának napja lesz? A kérdés, hogy a szerző-mű-befogadó trojkában az író státusa miként változott meg a legutóbbi százötven évben, nem spekulatív és nem elsősorban teoretikus kérdés, hanem főképpen gyakorlati. Számomra, akinek az írás kenyere (és vize?), pedig legfőképpen az.

Kezdetben volt a mindentudó és mindenható író. A Jóisten főművét utánozta, a Teremtést. Világot teremtett, hol alázatosan utánozva a legfőbb Teremtő munkáját, hol önkényesen. Ha szükségét érezte, kommentálta és magyarázta művét, közbeszólt, eligazított, irányította az olvasót, hasznos információkkal és tanácsokkal látta el vagy éppen bölcselkedett. Régi, szép idők... Minden olyan-olyan egyszerűnek és átláthatónak tűnt! Az aranykor! A fikciós próza gyerekkora és korai kamaszévei.

De már a 19. század derekán Gustave Flaubert azon mesterkedett, miképpen nyirbálható meg a gátlástalan írói-szerzői önkény. Persze, mondta, az író legyen jelen a szövegben, de úgy, miként a Teremtő a világban – láthatatlanul! Ennek az új prózaírói stratégiának a gyümölcse aztán az Érzelmek iskolájában érett be. Az Érzelmek iskolájának elkészülte a modern regény megszületésének pillanata. Látszólag ugyanolyan mű, mint a 19. század más realista regényei. Poétikai radikalizmusa igazából csak a 20. század regényírása felől vált láthatóvá. Ezzel a regénnyel kezdődik a szerző-mű-befogadó hármasszoros viszonyrendszerének átrendezése, a hangsúly eltolódása a szerzőtől a mű felé. Más szavakkal, a szerző, az író trónfosztása. Szűk fél évszázaddal később Henry James lesz az az író, aki ezt a hangsúlyeltolódási folyamatot felgyorsítja. Az angolszász irodalmakban nagyra becsült író mifelénk kevésbé ismert, s hogy valamennyire mégis, leginkább Szegedy-Maszák Mihály tanulmányainak köszönhető. James „találmánya”, a *point of view* narrációs technikája, forradalmasította a műfajt, amennyiben a szerzőt elbújtatta a szövegben, alárendelte a szereplői nézőpontoknak, vagyis még Flaubert-énél is radikálisabban tisztította meg a szöveget a szerzői önkénytől, s az addig passzív befogadót is munkára serkentette azáltal, hogy bevonta a mű *megalkotásába*. A regénytörténetnek ez az a pillanata, amikor már nemcsak a szerző írja a szöveget, hanem a szöveg is a szerzőt. A James után jövő nagyok, Virginia Woolf, Faulkner, Hemingway és sokan mások, még a korszakalkotó James Joyce is így vagy úgy adósai Henry Jamesnek. Ez a folyamat azután André Gide regényével, *A pénzhamisítók*kal tetőzött. André Gide egy szép napon belebújt búvészcilinderébe, és eltüntette magát benne. A regényt, úgymond, nem is ő írta, hanem annak egyik szereplője, Edouard, akiről sokáig csak annyit tudunk meg,

hogy valamilyen regényt ír, mígnem kiderül, hogy az a titokzatos regény, amit ír, nem más, mint *A pénzhamisítók*, amit éppen elolvastunk, s amelynek Edouard nemcsak egyik szereplője, hanem szerzője is. Vagyis a regény írja önmagát. A befogadó nemcsak egy kész regényt vesz kézbe, hanem tanúja lesz a regény megírása folyamatának, Edouard alkotói töprengéseinek és műhelygondjainak is.

De mégsem *A pénzhamisítók* a regény alakulástörténetének végállomása, és, véleményem szerint, nem is Joyce híres-hírhedt *Finnegan's Wake-je*, hanem a francia nouveau roman az ötvenes években. A nouveau roman-t bizvást tekinthetjük a regényműfaj önfelszámolásának is, melyben a szerző nem más, mint valamiféle szövegmérnök vagy szöveggyártó gép. Alain Robbe-Grillet szerint meg kell szabadulnunk erkölcsi és metafizikai béklyóinktól, az író ne búvárkodjék a Természetben, ne keresse a lényegét, ne legyen mélyenszántó, ne szálljon le a szenvedélyek barlangjába, hagyja békén a dolgok beleit, és ne használjon igéző pacaljelzőket (Bajomi Lázár Endre *Az útvesztőhöz* írt utószavából). A regény tehát, úgy tűnhet, valamikor a múlt század ötvenes éveiben megszűntette magát.

Hogyan lehetséges hát, hogy a regény halálát követő fél évszázadban mégis százezer számra jelentek meg és jelennek meg regények? Alighanem úgy, hogy az író, megfontolva a teoretikusok hasznavehető belátásait, fittyet hány a teoretikusokra és teóriáikra, a különféle jóslataikra – és mert, úgy látszik, továbbra is van igény regényekre. Hogy aztán a mai regényben hol áll (ül, fekszik, mozog vagy maratont fut) a szerző, nem elsőrendű kérdés. Gorombábban fogalmazva: ez egy tipikusan akadémikus kérdés. El lehet tűnődni rajta két deci vörösbor mellett, okosat és még okosabbakat kiötleni a témáról, talán jó nagyokat vitatkozni is, kinek-kinek a belátása és vérmérséklete szerint, csak egy dolgot nem lehet figyelmen kívül hagyni, azt, hogy a regényt (elbeszélést, novellát, tárcát, karcolatot) valaki írta, egy konkrét személy (vagy személyek), egy szubjektum, ha úgy tetszik, vagyis nem írógép, nem számítógép, még csak nem is a szomszéd néni vagy a postás. Személyiségének a lenyomata, akár elbújik a szövegben (vagy mögé vagy alá), akár nem, óhatatlanul rajta van a szövegen. S mennél inkább, annál jobb. A szövegnek is, az olvasónak is (aki nem Befogadó, hanem ugyanúgy konkrét személy, mint az író). Még egyszer, hangsúlyosan: szerző nélkül nincs irodalom, se jó, se rossz.

Természetesen, eszembe sem jut azt állítani, hogy akkor most térjünk vissza a mindentudó, mindenható elbeszélőhöz. Ez amúgy is lehetetlen volna. Be kell látnunk, hogy ismereteink korlátozottak, s hogy a mai médiamanipulált világban a véleményünk, a nézeteink is, ha nem vigyázunk, távirányítottak lesznek. Hogy egyre inkább elmosódnak a határok a valósnak tudott világ és a virtuális világ között (lásd B. E. Ellis *Glamorámáját* és Pelevin regényeit). Nincs Uralkodó Eszme, nincs Korstílus, nincs Egyetlen Nagy Igazság, tehát Origo sincs, mert ilyen körülmények között nem is lehet. De azt is be kell látnunk, hogy, még ha a miénk is, ez csak egy álláspont a sok közül, s hogy mai világunkat másképpen (és ugyanúgy érvényesen vagy ugyanolyan tévesen) látja-láttathatja egy katolikus, buddhista, mohamedán, egzisztencialista, neokantiánus, neomarxista, feminista, posztkolonialista és más egyéb *ista* író. Bevallom, nem szeretném, ha a fenti kategóriák valamelyikébe erőnek erejével besorolnának, ahogy magamban az ellen is berzenkedtem egy kicsit, amikor posztmodernnek vagy minimalistának nevezték írásaimat. Én, eléggé el

Grendel Lajos

nem ítélni individualista gőgömben, elsősorban *sajátmagamista* szeretnék lenni. Vannak írók, akiket tíz kilométerről felismerni stílusukról. Ezek általában jó írók. Például, Esterházy. Méghozzá az úgynevezett szövegszerű irodalmat palántáztató Esterházy. Vannak aztán szövegszerűk (neveket nem említek), akiket nem ismerni fel stílusukról, úgy látszik, mert olyan nincs is nekik. Lehet, hogy mint szerzők ugyanott vannak, ahol Esterházy, de mégis *mecsoda* különbség! És Esterházy mint szerző hol van: a szöveg mögött, fölött, alatt? Vagy netán ő maga lenne a szöveg?

1990 márciusában a párizsi könyvvásár „magyar délutánján” a pódiumon ülő Esterházy Pétertől megkérdezte valaki a közönség sorából, hogy mi a véleménye a posztmodernről. Az író hümmögött, összevonta szemöldökét, majd kisvártatva olyasmit mondott, hogy neki a posztmodernről az jut eszébe, hogy két néger keresi egymást egy alagútban. Ez a hasonlat talán megfelel annak a pozíciónak is, ahol a mai író leledzik. Egy alagútban kergeti a nyelvileg megelőzött szöveget. Vagy csak áll netán a töksötétben, s várja, hogy a szöveg megtalálja őt. Ki tudja, hogy van ez?

Polgár Anikó – Csehy Zoltán

Mögöttes én-ek

A szereplíra változatai – tipológiai vázlat

Az úgynevezett tranzaktív irodalomtudomány közismert alaptétele szerint az értelmezés identitáskomponens, vagyis az olvasás, a szöveg befogadása során a befogadó mintegy megkettőzi önmagát. Az identitás pedig az általunk kialakított alkalmazkodási és vágyminták transzformációjaként lép relációba az irodalommal. A művet lelki ökönmóráink részeként éljük meg négy alaptevékenység során:¹

elhárítás (defence)
 elvárás (expectation)
 fantázia (fantasy)
 transzformáció (transformation).

Ezt a tevékenység-együttest nevezik „deftelésnek”, mely önnön, befogadói identitásunk újramodellezését jelenti: magát a folyamatot és a folyamatot. Norman N. Holland általános modellje a szereplíra értelmezésekor is használhatóan látszik, ugyanis az irodalmi maszkos játékok túlynomórészt efféle „deftelések” újraaktiválásai, pontosabban szólva: nyilvánossá tételei. A szerző gyakran e viszonyrendszerek közt nyilvános olvasóként vagy újraolvasóként, esetleg a műfordítóéval rokon minőségként funkcionál, s műve gyakorlatilag saját kalandja az olvasási folyamat alaptermészetéből eredeztethető identitás-teremtéssel.

Az alábbiakban megkíséreljük tipologizálni a szereplíra egyes válfajait.

A kánonkitöltő módszer

A költő hiányészleléséből fakadó eljárás, melynek lényege, hogy a szerző irodalomtörténeti szemfülességére hagyatkozva feltérképezi egy adott nyelvi tér fehér foltjait. E fehér foltok rendszerint egy hierarchikusan magasabb rendűnek tartott vagy épp nagyobb érdekességi fokkal rendelkező struktúrához viszonyítva ütköznek ki. Weöres Sándor *Psychéje* kiváló példa erre az eljárásra:² a maskulin karakterű felvilágosodás szövegüniverzumába belelopja a kontrasztív női elemet, s nemcsak kiegészíti a korábbi „egypólusú” kánont, hanem megteremt egy a maga archaizáltságában kompakt történeti nyelvet is. E nyelvtelentő attitűd lételeme az utólagosság, azaz végeredményben tudományos időtapasztalatból fakad. A kísérlet sikere az integrálhatóság magas fokából követ-

1 Norman N. HOLLAND, *Tranzaktív beszámoló a tranzaktív irodalomtudományról*, ford. BÓKAY Antal = LÓRINCZ Judit (szerk.), *Szó – művészet – társadalom*, Budapest, Múzsák Kiadó, 1993, 47–57. VILCSEK Béla, *Az „irodalomtudomány” provokációja*, Bp., Eötvös–Balassi, 1995, 238–239.

2 WEÖRES Sándor, *Psyché. Egy hajdani költőné írásai*, Budapest, Magvető, 1972.

kezik, de ehhez szükségszerűen társulnia kell a különösség minőségének is, mely egyszersmind a létrejövő identitás egyedi pozícióját képes azonnal egyértelműsíteni. A nemváltással összekapcsolt történetiség az elleplezés mellett a kibomló fikció erőteljességét szolgálja. Weöres szövege koherensen csatlakozott Ungvárnémeti Tóth László költészetesztétikájához, s nem pusztán egy hiányfolt eltüntetése (azaz a szapphói pozíciót betöltő női klasszikus megteremtése) volt a célja, hanem Ungvárnémeti Tóth rehabilitálása is. A költő viszonyítási alapja itt hangsúlyozottan történeti, beavatkozása a folyamatba pedig mintegy előrejelző funkciójú az olvasás mikéntjeit illetően: benne rejlik a felfedetés öröme, az időtlenség tapasztalata helyett viszont a határozottan kijelölt periódus kerül előtérbe. A szöveg nemcsak integrálódik egy adott irodalomtörténeti kontextusba, hanem át is rendezi azt: azaz önmagán jócskán túlmutat.

A redivivus-módszer

E módszer lényegében a visszatért költő mítoszában alapul: reinkarnációs rendszerként működteti magát az irodalmat. A költő-olvasó gyakorlatilag egy másik, ismert énnel eltöltött űr, s a szerep vagy a teljes hasonulás válik a szövegben megképződő lírai én hordozójává is. Épp ez az egymásra kopírozottság meg is kérdőjelezheti e módszer szerep-jellegét. Némely Berzsenyi-versről nehéz eldönteni, meddig Horatius, ám szinte minden Berzsenyi-versre igaz, hogy horatiusi. Janus Pannonius önmagát Martialis majmának mondja, s epigrammáit gyakorlatilag Martialis folytatásaként vagy újjáéledéseként olvassuk.³ Az azonosulás a választott előddel olyannyira maximalizálódhat, hogy a felek közt folytatott művészi párbeszéd eleve feloldja a befogadó ént, lévén, hogy annak minden igyekezete a különbségek eltüntetésére irányul. A költő identitása egy befogadott identitás transzformációja és látványossá tétele.

Anakronisztikus vagy kiszólásos módszer

Az anakronisztikus vagy kiszólásos módszer alkalmazásakor a maszk csak maszk marad, nem olvad rá letéphetetlenül az arcra, mint az előző esetben. A megidézés ugyan irodalomtörténeti tényekhez kötődik, de a teljes azonosulás a választott modellel nem következik be, mivel a poéta őrzi önnön integritásának jelenidejűségét is. A módszer lényegében a retorikából jól ismert hiszterológia elvén működik: vagyis a történeti, ha tetszik, a logikus idő megszegésén, áthágásán. E módszert kiválóan működtette például Géher István, aki Catullusba és Anakreónba a saját létszorongatottságát és magánéleti referenciákat iktatott.⁴ Catullus mint egyetemi tanár, Anakreón mint a katedra

3 Vö. CSEHY Zoltán, *A humanista költészet Janus-arcai (Identitásformáló stratégiák a neolatin költészetben) = Literárna textovosŹ a identita postáv – Irodalmi szöveg-szerűség és szereplői identitás*, Nyitra, 2007, 48–57. JANKOVICS László, *Accessus ad Janum. A műértelmezés hagyományai Janus Pannonius költészetében*, Budapest, Balassi, 2002, 21–29.

4 POLGÁR Anikó, *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003, 190–208. CSEHY Zoltán, *Anakreón redivivus*, Irodalmi Szemle 47 (2004/2), 60–66. SZEPES Erika, *Anakreón-variációk: vágyott életminőség avagy sorsközösség*, Bp., Orpheusz Könyvek, 2002.

embere, az öregedő férfi prototípusa jelenik meg, s noha az intertextusok, a formai megoldások, a bizonyos antik diszkurzusba ágyazható vagy csak épp onnan értelmezhető elemek látványosan működnek, az időszegmens minduntalan kisiklik, és elképteleníti az antiknak vázolt létszituáció történetiségét. Géher említett kötetei több pontján is anakronisztikus megoldásokba zuhanó műfordítóként hat, s költészetének épp ez a kettős játék, a hiszterológia elvén működő retorikai bravúr adja a lényegét. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a jelenné lett hagyomány természetessége, a poundi értelemben vett mindenkori világirodalmi egyidejűség gondolata⁵ is erőteljesen van jelen Géhernél. Ugyancsak a tranzaktív irodalomtudomány egyik főtételét idézhetnénk e ponton is: az irodalom nem késztermék, hanem folyamat. Géher az olvasási folyamatot magát is veressé teszi, s költészete a hagyomány folyamatos használatának és kihasználásának dokumentációja. Géher sosem tolakodó vagy hársány, bölcs antik humora (a leginkább talán a latin *venustum* fogalmához áll közel, mely a bájt és a nevetést kapcsolja össze) iróniája és parodisztikus érzékének intellektuális természetete egyik legjobb költőnké avatja őt. Ugyancsak e típusba sorolhatnánk Térey János *Niebelung-lakóparkját* is,⁶ mely gyakorlatilag Wagner szöveggönyveinek jelenné transzformált átírásán alapulnak.

Korrekción módszer

Míg az anakronisztikus jellegű tendenciák világosság teszik a költői szerep természetét, a korrekciós modell lényege abban áll, hogy a szövegenerálás már egy ismert, meglévő korpusz kiegészítésére vagy tökéletesítésére irányul. A szerepjátszó gesztusok rendszerében ez a modell áll talán a legközelebb a műfordításhoz vagy annak látszatához. A költő egy olvasmányélmény transzformációjáról számol be művészi eszközökkel. Kovács András Ferenc *Kavafisz-kötete*⁷ erre kiváló példa. Kovács András Ferenc kötetét, mely a *Kavafisz-átiratok* alcímet viseli, e „műfaji” meghatározás mellett „rendhagyó főhajtásnak” nevezi. Mielőtt azonban a szerepekre bomló lírai én egy újabb hangartikulációját regisztrálnánk, a fülszöveg másik mondata már el is bizonytalanít: „Jelen kötet a hasonlíthatatlan lírai hagyaték magyarul mindmáig ismeretlen verseiből válogatódott egygyé, vagyis a költő által „Megtagadott versek”, aztán az általa is szentesített „Elismert versek”, továbbá a sokáig kiadatlan „Hátrahagyott versek” válogatott darabjai rendeződnek így egymás mellé, kiegészülve a 2001-ben előkerült „Két athéni füzet” lappangó anyagával. A szerzői név tehát a forráskultúrára irányul, s azt a párbeszédet kívánja fenntartani, mely két szövegüniverzum közvetlen találkozásából jön létre, s egymás leképezéseként önazonosság kialakítására törekszik. Vagyis: magyar Kavafisz kíván lenni, azaz klasszikus értelemben véve műfordításkötet. A megcélzott korpusz, mely a Kavafisz-életmű egy speciális szegmensét jelenti, természetesen a magyar műfordítói hagyományra való reflektáltságában nyeri el igazi értel-

5 Serge FAUCHEREAU, *Századunk amerikai költészetéről*, ford. TÓTFALUSI István, Bp., Európa, 1974, 30–48.

6 TÉREY János, *A Niebelung-lakópark*, Budapest, Magvető, 2004.

7 KOVÁCS András Ferenc, *Hazatérés Hellászból. Kavafisz-átiratok*, Budapest, Magvető, 2006. CSEHY Zoltán, *Ékszerészek rímtelen álmai = Fordítás – nyelv – irodalom – társadalom*, Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem, 2008, 161–167.

mét: azaz, afféle pótlásként tételezi önnön létét a Somlyó és Vas által létrehozott és szerencsésen kanonizálódott Kavafisz-univerzumon belül. E módszer tipikus elemei a szenzáció, a váratlan filológiai felfedezés, a közzététel nagy-szerűségének túlhangsúlyozott gesztusa, illetve a hitelesítő effektusok többé-kevésbé sikeres latba vetése.

A kortárs olasz Edoardo Sanguineti Catullus-szövegekkel űz hasonló játékot Omaggio a Catullo című versciklusában.⁸ A finn Pentti Saarikoski Hippónax töredékeit,⁹ a szlovák Vojtech Mihálik Szapphó-töredékeit fordítja és egészíti ki,¹⁰ és teszi közzé szinte autentikus Szapphó-versekként. Mihálik Saarikoskival ellentétben gyakorlatilag műfordítóként lép fel, Saarikoski a saját költészetébe integrálja a hippónaxi beszédmódot.

Érdeemes egy pillantást vetni Devecseri fordítástechnikájára is Szapphóttal illetően:¹¹ világos, hogy a költői-fordítói fantázia fokozott működését vette igénybe az olykor valóban elenyésző töredékek kiterjedt fordításként megjelenő értelmezése.

Az archeológusi módszer

A fentivel rokon az archeológusi módszer is, melynek lényege, hogy a szerző kiindulási alapul egy olyan költőt választ, akiről nincs kialakult képünk, sőt szövegünk sem, legfeljebb töredékekből és a közvetett szöveghagyomány jelzéseiből ismert. Vagyis: a kánonban ugyan elvben létező, de végeredményben megszövegesületlen, üres név. Kovács András Ferenc Calvusa erre kiváló példa.¹² A neoterikus Catullus-kortárs filológiai értelemben vett hagyatéka mindössze néhány fragmentum, de Kovács András Ferenc catullusi és horatiusi mintára létrehozza az életművet magát, mely kétségtelenül a kánon átrendezésére szolgál, illetve igazolni látszik a klasszika-filológusi vélekedés feltételezéseit Calvus költői kvalitásait illetően. Calvus Horatius előképe lesz, vagy másképp fogalmazva: Horatius válik Calvus-epigonná.

Rákos Sándor lírai szegmensekből álló, valóságos Catullus-regényében¹³ szerepel például Lesbia költeménye: egy válaszvers Catullusnak. Kétségtelen, hogy Lesbia személye közismert irodalomtörténeti adalék, ám költői vénájáról nincs említés. Rákos így Sulpicia előzményévé, vagy akár Szapphó római követőjévé (hiszen a név maga is a leszboszi költőnőre utal) avatja. Lesbia versíró

8 Edoardo SANGUINETI, *Mikrokosmos. Poesie 1951–2004*, Milano, Feltrinelli, 301–304. Edoardo SANGUINETI, *Laborintus. Válogatott versek*, ford. KISS Irén, Bp., Ráció, 2008, 123–128. Róla: CSEHY Zoltán, *Egy platonista erotomániás*, Kalligram, 18 (2009/6), 90–92.

9 Pentti SAARIKOSKI, *Runot ja Hipponaksen runot*, Helsinki, Otava, 1959. Vö. még: H. K. RIIKONEN, *Pentti Saarikosken itä ja länsi = Specimina fennica*, tomus II., toim. János PUSZTAY, Quinqueeclisiae, 1990, 51–65.

10 SAPFÓ, *Piesne*, ford. Vojtech MIHÁLIK, Bratislava, Slovenský Spisovateľ, 1980.

11 SZAPPHÓ *fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, Budapest, Helikon, 1990. A Szapphó-hagyományról: NÉMETH György, *Sapphó Magyarországon = Uő: A zsarnok utópiája. Antik tanulmányok*, Bp., Atlantisz, 1996, 295–305.

12 POLGÁR Anikó, *Catullus noster*, i. m., 209–221.

13 RÁKOS Sándor, *A tűz kérelése*, Bp., Szépirodalmi, 1984, 139–176. A ciklus elemzéséhez: POLGÁR Anikó, *Catullus noster*, i. m., 167–190.

hajlamának kiaknázása alighanem épp e névrokonság tényére építve merülhetett fel a költőben, bár egy lábjegyzetben azt is hozzáteszi, hogy a „verses választ alighanem egyik udvarlójával, Egnatius költővel íratta Lesbia”¹⁴.

A módszer már az antikvitásban él: Persius szatíráköltő például idéz egy Nero-négysorosot, hogy demonstrálja a tehetségtelen poéta szatírába illeszthető, görögös nehézkességét. Nero költői karaktere a császár irodalmiasult identitásainak egyik alapeleme.

Kontrasztív módszer

E módszer az *oppositio in imitando* elvét képviseli: lényege abban áll, hogy tudatosan szembehelyezkedjék a választott modell közismert vagy egyenesen közhelyként funkcionáló pozíciójával. A német Elissa Radke például Catullust nemcsak németre, hanem női nyelvre is lefordította,¹⁵ s így a latin poétából Katulla néven költőnőt kreált. Catullus költészetének hangsúlyos eleme a nemiség, az antik férfiasság-koncepciók destruálása, sőt, a Catullus-filológus, Niklas Holzberg szerint a nőiesebb jelleg sem idegen tőle.¹⁶ Ez utóbbira saját verseiben is célozgat: kortársai a szerelem betegeként olykor kifejezetten elpuhultnak, férfiatlannak tartják. Fabó Kinga lesbikussá hangolt Lesbiája ugyanezt a tendenciát érvényesíti, mintegy magyarázatul szolgálva a beteljesedetlen szerelmi regényre.

Többszólamú módszer

Ez a technika általában véve archaikusabb karakterű: a humanizmus korának egyik legtipikusabb jellemző jegye. Lényege az, hogy a költői megnyilvánulásokat beszédmódcsoportokba rendezi, s a művészi kommunikációt egy-egy beszédmód antik konvencióinak rendeli alá. Az én itt a legtöbbször a múlttal folytatott párbeszédben realizálódik, önálló entitásként, valamiféle felmagasztosított vagy reflektorfénybe állított egóként nem individualizálódik. Girolamo Balbi például Itália irányába a száműzött Ovidius karakterjegyeit veszi magára, Magyarország irányába viszont az első költő, Janus Pannonius életpályamodelljére alapoz.¹⁷ E típus képviselőinél az adott szerepvers lényegileg mindig besorolható valamely beszédmódcsoportba. Dunajcsik Mátyás is ilyen kettős diskurzust teremtett meg, igaz, ő a nemek közti párbeszéd, drámai feszültség kettősségére fókuszálva kreált egy női és egy férfi szólamot Avar Andor és Hollós Adél hangján a Repülési Kézikönyv Kettős című ciklusában.

14 RÁKOS Sándor, *A tűz kérelése*, i. m., 51.

15 Anna Elissa RADKE, *Katulla. Catull-Übersetzungen ins Weibliche und Deutsche*, Marburg, 1992.

16 Vö. Niklas HOLZBERG, *Catull. Der Dichter und seine erotisches Werk*, München, Verlag C. H. Beck, 2002, 79–80.

17 CSEHY Zoltán, *Janus vagy Ovidius? Girolamo Balbi költészetének énfarmálási stratégiái = Humanizmus, religio, identitástudat. Tanulmányok a kora újkori Magyarország művelődéstörténetéről*, szerk. BITSKEY István – FAZAKAS Gergely Tamás, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézete, Debrecen, 2007, 32–42.

Életregény-módszer

E módszer feltűnően hasonlít a redivivus-típus gesztusrendszeréhez, ám alapvetően különbözik is tőle. E különbség lényege az, hogy nem az utánczott szerző szövegtörzseiből, de nem is esetleges töredékeiből indul ki, hanem a szerző mítoszából és életrajzából. Az ókorban így keletkeztek például az anakreóni dalok, melyek egy létező költői entitás életregényéből, kultuszának alapelemeiből szerveződtek szöveggé. A mai finn irodalom egyik jelese, Jouni Inkala pl. egyik versében¹⁸ Aiszkhüloszt beszélgeti Kavafiszon keresztül, kizárólag az Aiszkhülosz-mítosz és nem az Aiszkhülosz-szövegüniverzum megidézésével: vagyis Aiszkhülosz autoreferenciális hangját hallatja, mely azonban a hagyományon is átszól.

Rákos Sándor Catullus nevében pl. olyan Balassi-verset alkot,¹⁹ mely a Balassi-mítosz külsődleges jegyei alapján válik érthetővé. Ide sorolható Kovács András Ferenc egy újabb szerepjátéka, nevezetesen a Lázár René-darabok. E művében egy a 19. század végén fellépő műfordítóként mutatkozik be, vagyis szerzőként dokumentálja egy műfordító antikvitás-értelmezéseit. Itt az értelmezési láncolat meglehetősen bonyolulttá válik, s megítélése a mindenkori magyar műfordítás-történet szemszögéből is vizsgálendő.

Az életrajziság és a kontrasztív eljárás sajátos kontrasztját alkotja Carol Ann Duffy világhíres kötetének számos darabja.²⁰ A világ felesége című verseskötet lényegét tekintve női válasz a férfiasság kanonizált hatalmi pozícióira. Shakespeare felesége pl. egy végrendeleti ügy végletekig referenciális valóságából szól ki, és értelmezi át a patetikussá növelt kultuszt. Életrajzi tényből, ha tetszik szabályos újhistorista módszerrel kreál műalkotást.

Personaváltó módszer

E módszer lényege a pusztán fikción alapuló költői világ- és személyteremtés. Pessoa heteronym versei erre kiváló példaanyagul szolgálhatnak. A szétbomló ének mindvégig megőrizték identitásukat és költészetesztetikai integritásukat, a jelenből léptek elő és poétikailag is a jelent formálták. Kovács András Ferenc Jack Cole-alakmása is hasonló karakterű,²¹ noha nála a figura elsősorban a műfordítás-értelmezési modellek és a műfordításkötetek paródiájának tudható be.

Hatásos példaként említhető itt Charles Olson Maximusa,²² a gloucesteri költő, aki Serge Fauchereau szavaival élve „az egyetlenest” célozza meg „ a

18 Jouni INKALA, *Kirjoittamaton*, Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki, 2002, 32. Magyarul: Jouni INKALA, *Aiszkhülosz sírverse*, ford. POLGÁR Anikó, Kalligram 14 (2005/7–8), 97.

19 RÁKOS Sándor, *A tűz kérelése*, i. m., 164–165.

20 Carol Ann DUFFY, *világ felesége*, ford. KAPPANYOS András, Bp., Arktisz, 2006.

21 KOVÁCS András Ferenc, *Jack Cole daloskönyve*, Pécs, Jelenkor–Kolozsvár, Polis, 1996.

22 Charles OLSON, *Semmi egyéb a nemzet mint költemények...*, ford. SZŐCS Géza, Budapest–Kolozsvár, A Dunánál– Qui One Quint, 2003, 162–247. Róla: Serge FAUCHEREAU, *Századunk amerikai költészetéről*, i. m., 238–249.

lokális tolmácsolása útján.” Olson mintegy 300 Maximus-verset rendezett a posztmodern költészet elméletében *serial poems-nak* nevezett struktúrába. A beszélő én identitása noha átítatódik Olson identitásával, mégis integráns hasadást mutat, mely a szövegek beszélőjét egyértelműsíti:

„A massachusettsi Gloucester elszegeteltje, én, Maximus szólok hozzátok / emberek és nők / szigetei” (S. F., 247. o.) Ráadásul Maximus azonosítható lehet egy II. századi neoplatonista gondolkodóval is, akinek írásait Olson dokumentálhatóan ismerte. Türosz és Gloucester, a polisz és a kikötőre nyíló periféria így hozható közös nevezőre, s az identitás így végtelenítődik.

Mészáros András

Szerzői identitás (hozzászólás)

Hozzászólásom ahhoz a tételhez kapcsolódik, amelyik a felvezetőben így fogalmazódott meg: „milyen értelemben lehet a szerzői identitás vizsgálata érvényes szövegértelmezés?”

Ez a kérdés általában hermeneutikai összefüggésekben jelenik meg, és gyakran kapcsolódik az intenció-problémához is. Ritkábban tételeződik – legálábbis posztmodern szemszögből – a szerző biográfiai, szociológiai, művelődéstörténeti meghatározottságaként, pedig az irodalomtörténet-írás esetében ez sem kerülhető meg. Az én megjegyzésem éppen ilyen, a magyar irodalom története és a vele szorosan összefüggő magyar filozófiatörténet esettárából vett példát érintően teszi fel a kérdést. A kérdés megfogalmazásának háttérében pedig ott húzódik az a posztmodern és dekonstrukciós feltevés, miszerint az irodalom és a filozófia nem választandó el mereven egymástól, hiszen a filozófia és a filozofálás is egy intertextuális mezőben valósul meg, ahol az adott filozófia már nem az ún. valóságot, hanem a többi filozófiát olvassa.

Mindezeket előre bocsátva egy kettős kérdést fogalmazok meg: 1. Van-e szerepe a szerzői identitásnak a filozófiai mű értelmezésekor? 2. Hogyan teremődik meg a szerzői identitás az irodalmi vitákban, és ez hogyan rögzül az irodalomtörténet-írásban? Ezt a két kérdést egy filozófiai, illetve egy irodalomkritikai vita kapcsán teszem fel. A filozófiai vita a reformkori egyezményes bölcséletnek (főként Szontagh Gusztávnak) a hegelianusokkal szembeni állásfoglalása, következőleg pedig Erdélyi János nemzeti filozófiát elutasító elmélete mentén jelenik meg.¹ Az irodalmi vita pedig az elhíresült (és hírhedt) „*Athenaeum* miatti zajgások” a triumvirátus és Csató Pál között.² A kettő egyrészt azért kapcsolható össze, mert közvetve Csató is beszállt a hegeli filozófiát érintő csatározásokba, és az antihegelianus Szontagh is a triumvirátus oldalán támadta Csatót, másrészt pedig mindkét vita mögött meghúzódott az irodalomnak és a filozófiának egy olyan értelmezése, amely mindkettőnek politikai funkciókat ítélt oda. Ez pedig önmagában is bonyolítja a szerzői identitásról szóló diskurzust, hiszen a szerzői szubjektivitás egy ilyen funkció-odaítélés nyomán olyan kollektív jegyekkel van ellátva, amelyek csakis egy hagyományos, pozitivistá szemléletben értelmeződhetnek.

Mivel mindkét példám a temporális narráció – konkrétan az időiség – horizontján jelenik meg, felvázolok egy értelmező keretet, amely az időiség és az identitás fogalmait kapcsolja össze. A temporalitás szemszögből egy sajtószerű, hármasszerű összefüggés mutatkozik meg. Az első tisztán metafizikai, amely szerint az identitás elszakíthatatlan a *kontinuitástól*, ami a legegyszerű-

1 A Hegel-vitának és Erdélyi állásfoglalásának leírását lásd: Mészáros András: *A filozófia Magyarországon*. Kalligram, Pozsony, 2000, 135-156., 175-180.

2 Lásd: Mészáros András: *A marginalitás szelíd bája*. Kalligram, Pozsony, 1994, 26-47.

rúbben azt jelenti, hogy az identitás időjellemezője a folyamatosság, azaz a szubjektum az idő egyes dimenzióin keresztül tartja meg tulajdonságait. A múlt, a jelen és a jövő nem szakadnak el egymástól. (Ennek a problémának egy másik oldala a megismételhetetlenség tétele, amely két különböző időhorizont esetében vet fel a megértés szemszögéből komoly dilemmákat.) A második összefüggést jobb kifejezés híján ideiglenesen *korszellem¹*-nek nevezem. Ez alatt azt értem, hogy a szubjektumnak az ún. uralkodó eszmékhez való viszonya a társadalmi támogatását veszített és múltat megalapozó eszmék esetében anakronizmust, a jelent formáló és azt visszaigazoló ideákkal történő identifikációja centrum-orientáltságot, a közeljövőbe irányuló elképzelésekhez és projektekhez való kapcsolódása pedig anticipációt és alternatívamegfogalmazást eredményez. Ezt az összefüggést azért tartom fontosnak, mert az anticipáló és az éppen uralkodó eszmékkel szemben alternatívákat nyújtó megoldások – mivel az adott korban nem valósulhattak meg, tehát nem kordokumentumokként jelentkeznek az elkövetkező időszakok számára – számára adott marad a viszonylagos időtlenségükön alapuló „visszatérés” lehetősége. A harmadik időkoordinátát *korszellem²*-nek nevezem, és tartalma-ként Gadamer hatástörténet-elveire és ezen belül a szituáció és a horizont fogalmára hivatkozom.³ Konkrétan arra, amit Gadamer úgy fejezett ki, hogy nemcsak az adott történelmi eseményt, hanem az utólagos megértést is történelmi mozgásként kell értelmezni. Vagyis ebben az esetben már megjelenik a hermeneutikai probléma.

A hermeneutika, a történelmi narratívák és az irodalomszociológia metszeten található fel az azonosság-probléma azon összefüggése, amely a *megmutatkozás versus elfedés* szerepjátszmáiban realizálódik. Gondolok itt arra, hogy mind a „korszellem1”, mind a „korszellem2” vonzatában megjelenik a történetírói narratíva által megfogalmazott, a tradícióban rögzült és az eredeti szövegek által megmutatkozó szerzői azonosságkép különbözősége. Bizonyos átértelmezéssel alkalmazható itt Ricoeur fogalomhármasa: elbeszélte azonosság – ugyanazonosság – őmagaság.⁴ Az általam feltüntetett példák szempontjából most nem kell kitérni az anonimitás és az írói álnév alkalmazásának eseteire, amelyek azonban bizonyos esetekben a szerepjátszás invenciózus esetei, és izgalmas filológiai kérdéseket vetnek fel.

És most próbáljuk meg az itt felvázolt keretbe helyezni a fent említett két példát. Közismert tény, hogy a magyarországi Hegel-vitára rányomta a bélyegét a néhány évtizeddel korábban lefolytatott Kant-vita jellemzője, vagyis az, hogy a két német gondolkodó filozófiája ideológiai interpretációkkal keveredett. Ez az ideológiai háttér a hegeli filozófia esetében azzal bővült, hogy egyrészt az „érthetlenség” és „magartalanság” bélyegét sűtötték rá, másrészt vele szemben felállt a Szontagh által preferált és általa kreált „egyezményes bölcselet”, amelyik „közérthetőnek”, „gyakorlatiasnak” és „magyarnak” mutatta magát. Témánk szempontjából azonban az a tulajdonsága fontos, miszerint az egyezményes bölcselet programja szerint a magyar nemzeti szellemet fejezi ki, és visszahatólag azt kultiválja. Szontagh – önmaga és Hetényi János mel-

3 Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984, 207-217.

4 Paul Ricoeur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Budapest, 1999, 373-389.

Mészáros András

lett – másokat is megnevez, akik ezt a nemzeti bölcséletet megalapozták, de végeredményben megállapítható, hogy ennek a kulturális hegemoniára törekvő filozófiának a valódi *szubjektuma maga a nemzeti szellem*. Ezt támasztja alá Szontagnak az a meggyőződése is, hogy egy autochton filozófiáról van szó, amelyik geográfiai tényezőkből és a lélek természetéből táplálkozik. Ezzel szemben Erdélyi azt veti fel, hogy a nemzeti képzetmódból nemzeti filozófiát létrehozó igyekezet téves, mert a képzetet összezavarja a gondolattal; hiszen míg a képzetnek vannak nemzeti jellegzetességei, a gondolat az egész emberiségre jellemző általános jegyekkel bír.⁵ Vagyis szerinte a nemzeti filozófia tételezése téveszme. Az első kérdésünkre – van-e szerepe a szerzői identitásnak egy filozófiai mű esetében? – adandó válasz tehát egy újabb kérdést vet fel: létezik-e nemzeti identitás? Még pontosabban: megragadhatóak-e ennek az identitásnak olyan empirikus tényezői, amelyek magyaráznák a nemzeti filozófia tételeit? Ha komolyan vesszük az egyezményes bölcsélet célkitűzéseit, amelyek bizony párhuzamosak voltak a kor reformprogramjaival, akkor két megoldás mutatkozik: az egyik az, hogy ezt a filozófiát a szélesebben vett irodalmi élet) részeként értelmezzük⁶, a másik pedig az, hogy egyszerűen ideológiának vesszük (mint ahogy tette azt Erdélyi is). De ez a két alapállás egymástól eltérő szerzői identitást és intenciót feltételez.

Ajánlott értelmezési keretünket tekintetbe véve azt mondhatjuk, hogy a „korszellem1” szempontjából az egyezményes filozófia és létrehozói egyértelműen koruk jelenéhez kapcsolódtak. Ennek a filozófiának a szövegei ezért főként kordokumentumként és a nemzetkarakterológiai igyekezetek egy típusaként értelmezhetőek. Ezt támasztja alá az „elbeszélte azonosság – ugyanazonosság – őmagaság” összevetése is, amelyek viszonyában és jelentésében nincs egymással szembeni elcsúszás. A filozófiatörténet-írásban kialakult nézet, amelyik a magyar filozófia mozgásirányába helyezi be ezt a filozófiát, nem különbözik az egyezményesek önképétől. Némi korrekciók fedezhetők fel a „korszellem2” tekintetében, főként az interpretációs horizont módosulását illetően. Ennek eredménye, hogy pl. Szontagh szociológiai és politikafilozófiai gondolatai új fénybe kerültek.⁷ Ennek lehetnek esetleges kihatásai az „őmagaság” jellemzőire.

Az „*Athenaeum* miatti zajgások” története közismert. Röviden arról van szó, hogy Csató Pál, aki korábban a triumvirátus köréhez tartozott, megélhetési okokból elfogadta a pozsonyi *Hírnök* című lap szerkesztői posztját. Eme státuszából kifolyólag megindította a „magyar hírlapok heti szemléje” című rovatát, és ezen belül keményen támadta a triumvirátus irodalompolitikáját. A vá-

5 Erdélyi kritikájának és a nemzeti filozófiával szembeni állásfoglalásának az interpretációja az utóbbi időben némileg módosult. Ennek legfrissebb megnyilvánulása: Percz László: *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia”* (Argumentum, Budapest, 2008) című monográfiája. Ez a modifikáció azonban nem érinti a filozófia szubjektumának kérdését, amelyet ez a hozzászólás tematizál.

6 Így gondolja ezt Körösy György is (*Önállóságra törekvés a magyar filozófiában. 1837-1857. Hetényi és Szontagh, Irodalomtörténeti tanulmány*, Kolozsvár, 1886), aki szerint főként Hetényi a modernizálódó magyar irodalom élére kívánja állítani a nemzeti filozófiát.

7 Vesd össze: Mester Béla: *Magyar filozófia. A szenvedelmes dinnyésztől a lázadó Ikaroszig.*, Pro Philosophia, Kolozsvár-Szeged, 2006, 71-143.

lasz nem maradt el. Bajza, Szontagh és mások a következő vádpontokat fogalmazták meg Csatóval szemben: Csató nem lehet kritikus, mert 1) erkölcsileg ingatag; 2) érdekek által vezetett; 3) az udvar bérence; 4) mindezt misztifikálja. A vita során elsikkadt Csató álláspontja, amelyik arra volt kihegyezve, hogy egyrészt nem szabad erkölcsi kritériumokat alkalmazni a szakmaiság kérdéseiben, másrészt pedig, hogy az irodalmat válasszuk el a politikumtól. Vagyis olyan követelményekkel állt elő, amelyekre a reformkor közönsége nem volt fogékony, ezért Csató – egészségi okokból is – feladta recenzensi feladatát, és visszavonult. A triumvirátus ezt saját győzelmeiként tüntette fel, és ez az értékelés ment át Toldy irodalomtörténetébe és a későbbi elemzésekbe is. Ennek legpregnansabb példája Fenyő István megfogalmazása: „Csató, a kormánypárt embere erkölcsi halottként került ki a polémiából. Az *Athenaeum*-ra pedig mint az ellenzéki és az ösztársadalmi érdek megtestesítőjére, a sajtóra, ezen belül az írók tevékenységére mint a politikai harc sajátos eszközére tekintett ezentúl a közvélemény.”⁸

Ismét az értelmezési keretre utalva, a következő mondható el Csató szerzői identitásáról: a „korszellem1” keretein belül, és a reformkor eszmeiségét meghatározó triumvirátus nézetei szerint Csató a múlt embere, akinek nincs helye az adott jelenben. A korszellem kifejezője éppen a triumvirátus, akinek révén és akin keresztül értelmezhető egyedül a reformkor. Mivel azonban Csátónak a korszellemmel szemben megfogalmazott elvei az adott korban nem valósulhattak meg, és ezért eszmei szinten konzerválódtak, viszonylagos időtlenségre tettek szert, azaz rájuk a platóni és nietzschei „örök visszatérés” normái vonatkoznak. Ezt támasztja alá a „korszellem2” által tételezett „horizont-összeolvadás” is, vagyis az, hogy éppen Csató elvei teszik lehetővé a reformkornak egy olyan olvasatát, amely nem a centrumot alakító, hanem a perifériára sodort szerzők írásai alapján rekonstruálja és értelmezi az idézett vitát. A „megmutatkozás v. elfedés” hálózatában pedig az mutatkozik meg, hogy Csató „elbeszélte azonosságát” nem más, mint a Toldy és Fenyő által prezentált kép, és ez a kép határozza meg Csató „ugyanazonosságát” a magyar irodalomtörténet kánonában. Ha viszont mindezek ellenében visszanyúlunk Csató szövegeihez, és ebből próbáljuk megfejteni elfedett „őmagaságát”, akkor a megelőző kettőtől eltérő képet kapunk.

Az eredendő kérdést tehát kibővíthetjük: melyik szerzői identitásból bonthatjuk ki a szöveg értelmét? Azaz arra a végeredményre jutunk, hogy amíg az irodalomtörténet kánonjaitól elkötött szövegértelmezés esetében „lebegtethetjük” a szerző identitását, sőt, a szerzőnek az értelmezésben játszott esetleges szerepét is, addig az irodalomtörténet-írásnak számolnia kell a nem-egyértelmű és néha ellentmondásos szerzői identitással, a korszellem determinálta társadalmi státusz és a filológiai pontosság ellentétével, esetleg azzal is, hogy ne a szerző felől közelítsen a szöveghez, hanem fordítva: a szövegből próbálja meg rekonstruálni a szerző autonóm identitását.

8 Fenyő István: *Valóságábrázolás és eszményítés. 1830-1842*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990, 396.

Keserű József

Irodalom, kultúra, identitás

Az alábbi – tisztán teoretikus jellegű – hozzászólás legfőbb ambíciója, hogy elkerülje a teoretikus gondolkodás talán legnagyobb csapdáját: az általánosítást. Persze könnyen meglehet, hogy olyan ambíció ez, amely eleve kudarcra van ítélve, hiszen kizárólag általánosságban kíván beszélni irodalomról, irodalmi műről és olvasásról. Általánosságban beszélni azonban (remélhetőleg) nem jelent feltétlenül általánosítást. Talán jobb, ha mindjárt az elején bevallom: nem végső igazságok megcélozása és kimondása ösztönöz. Mindössze teret akarok adni azoknak a gondolatoknak, amelyeket a szimpózium vitaindítója – főként annak első, teoretikus része – ébresztett bennem. Csak bízni tudok benne, hogy az alábbi fejtegetések nem futnak üresjáratba, hanem egyfajta haszonnal is járnak; ha mással nem, akkor legalább azzal, hogy felvillantják a teoretikus gondolkodás szépségét és – ezt már óvatosabban teszem hozzá – elkerülhetetlenségét.

A módszer, amelyet alkalmazni kívánok nem más, mint a filozófiai kérdés. A filozófia szót itt nagyon általános érvényben használom: nem rendszeres (azaz rendszerbe torkolló) gondolkodásként értem, hanem magának a gondolkodásnak a kalandjaként. Hiszen a filozófus nem bölcs (aki tudja az igazságot), hanem a bölcsesség barátja (aki keresi – s amikor megtalálta, tovább keresi, vagyis egy kicsit örült is). A végső magyarázat(ok) helyett tehát fontosabbnak tartom a kérdezés, a folytonosan megújuló faggatózás gyakorlatát, amely nem elégszik meg pusztán a kérdés megfogalmazásával, hanem annak állandó újraalkotására törekszik.

Kiindulópontként szolgáljon a szimpózium vitaindítójának alábbi kiragadott részlete: „...a szöveg nem elzárt, üvegbura alatt tenyésző steril, szerzőtlen fenomén, hanem szoros kapcsolatban áll szerzője kulturális kontextusával...” Másképp szólva: az irodalmi mű nem légüres térben létezik. Mit takar ez az állítás? Mindenekelőtt talán azt, hogy az irodalom a kezdetektől fogva közösségi jelenség, amely nem függetleníthető a kultúrától, amelyben megjelenik. Az irodalom egyrészt kultúrjóság, másrészt kapcsolatban áll a kultúra egyéb rendszereivel. Olyannyira természetesnek tűnő kijelentések ezek, hogy az ember először nem is érti, miért kell ezzel kezdeni. Nos, ezzel kezdeni az irodalomtudomány sajátos, belső feszültségekkel terhes önértelmezése miatt érdemes. Röviden: az irodalomtudomány az a tudomány (könnyen meglehet, hogy éppen egyedülálló), amely nem képes megnyugtató módon körülhatárolni saját tárgyát, nem rendelkezik egységes fogalmi rendszerrel, és a módszerek és megközelítések kaotikus pluralizmusa jellemzi. Elég egy futó pillantás az irodalomtudomány történetére, hogy lássuk, az irodalomtudomány mindig más tudományágak segítségére szorult (vagy, hogy kevésbé pesszimistán fogalmazzak: mindig teret engedett a más tudományterületekről származó ösztönzéseknek). Azért van tehát nagy tétje annak a meglátásnak, hogy az irodalom is kulturális jelenség, mert – legalábbis egyesek szerint – az irodalomtudomány autonómiája múlik rajta. Ahogyan Walter Haug fogalmaz:

De az irodalom rendszerként kapcsolatban áll más művészeti, valamint elméleti és az életvilághoz tartozó rendszerekkel. Így azonban már az irodalmi és nem irodalmi rendszerek kölcsönviszonyának kérdése előtt állunk. Integrálható-e az irodalom rendszere a sok alrendszer egyikeként egy kulturális összrendszerbe, és ha igen, mit jelent ez az integráció? Vagy az irodalmi rendszert éppen az tünteti ki, hogy egy ilyen integrációt megtagad vagy képes megtagadni? Tehát funkció vagy autonómia, és ha autonómia, akkor annak mi a funkciója? A kölcsönviszony tényét nem akarhatjuk kétségbe vonni, amennyiben az irodalomnak helyet kívánunk tulajdonítani az életben. Amilyen mértékben azonban ezt a kölcsönviszonyt figyelembe vesszük, olyan mértékben nyúlnak át az irodalom területére azok a módszerek, amelyek a nem irodalmi rendszerekre érvényesek. Hogyan nyithatunk ilyen módszerek felé anélkül, hogy az irodalmat önmagától elidegenítenénk? (Haug 2005: 169)

A tét – még pátozszmentesen szemlélve is – óriási, hiszen a kérdés – van-e egyáltalán olyan autonóm terület, amelyet irodalomnak nevezhetünk? – az irodalomtudomány tudományként való elismerését, illetve létjogosultságát érinti. Milyen következményekkel jár, ha az irodalmat a kultúra egyéb rendszereinek kontextusába illesztjük?

De a kérdés másképpen is felvethető (kevésbé tragizáló módon): Nem volt-e már mindig is ott az irodalom a kultúra egyéb rendszereinek kontextusában? Más szóval nem arról van-e szó csupán, hogy a kultúratudományként értett irodalomtudománynak csupán a reflexió egy magasabb szintjén kell szembenéznie örök kérdéseivel? A fenti idézet utolsó mondata azt sejteti, hogy létezik az irodalomtudománynak egy sajátos, autonóm területe, más szóval, hogy létezik irodalmiság és autonóm irodalmi mű, amely tudományos vizsgálat tárgyává tehető. Kultúratudományos nézőpontból szemlélve azonban – némi egyszerűsítéssel élve – az irodalom csupán egyike a kultúra egyéb rendszereinek, amelyekkel állandó kölcsönhatásban áll. Ez persze nem feltétlenül jelent tagadó választ a fenti kérdésre, mindössze arra mutat rá, hogy az irodalmiság és az autonóm irodalmi mű elgondolása olyan kulturális termék, amelynek megvan a maga történetisége (Graevenitz 2005: 212).

Nem véletlen, hogy a vita egyik sarkalatos pontja a történetiség kérdése. Hiszen ha az irodalom, az irodalmi mű és annak autonómiája mind-mind olyan fogalmak, amelyek ki vannak szolgáltatva a történeti változásoknak, akkor nemcsak arra kell gondolnunk, hogy irodalomról beszélni úgy, mintha az egy változatlan fenomén lenne, legalábbis félrevezető, hanem arra is, hogy bármilyen kérdést teszünk fel, az magán fogja viselni a történetiségünk jegyeit. Másképp fogalmazva: amikor felteszünk egy teoretikus (irodalomtudományi) jellegű kérdést, mint én az imént (Az irodalmi mű nem légtüres térben létezik – mit takar ez az állítás?), tudatában kell lennünk annak, hogy e kérdés semmilyen formában nem függetleníthető az irodalomtudományban lezajlott vitáktól. A történetiség egyik fontos mozzanata éppen abban áll, hogy csak azokat a kérdéseket tudjuk feltenni, amelyeket korunk episztéméje lehetővé tesz. Ennek belátása azért igen fontos, mert így talán nem fogunk elhamarkodottan végső válaszokra törekedni, legfeljebb olyan válaszokra, amelyek a mi válaszaink. (Úgy is fogalmazhatunk, hogy a történetiség nem mentesít az alól, hogy megadjuk a kérdésekre a saját válaszainkat, sőt éppen arról van szó, hogy a válaszadást maga a történetiség, a történeti mivoltunkkal való szembesülés kényszeríti ki.)

Nehéz lenne tagadni, hogy az irodalom mint intézmény kulturális jelenség. De mi a helyzet az olvasással, amely – legalábbis napjainkban – inkább tűnik egyéni, sőt kifejezetten intim cselekvésnek. Nemcsak arra gondolok, hogy általában egyedül olvasunk (és ritkán közösségben), hanem arra is, hogy kimondottan nehezen viseljük el, ha olvasás közben valaki más is tartózkodik a közelünkben. Az olvasás közösségi eseményből egyéni, bensőséges sőt bizonyos értelemben magányos (vagy inkább magányt követelő) cselekvéssé lett. Gondoljunk csak azokra, akik tömegben (buszon, metrón...) olvasnak; olyan rendíthetetlen elszántsággal zárják ki a külvilágot, mintha csak a magány szigetei lennének ők a tömegközlekedés óceánjában. A kérdés nem is annyira az, hogy sikerülhet-e egy ilyen kizárás (a külvilág kizárása), hanem hogy sikerülhet-e egy másfajta kizárás: létezik-e kultúrán kívüli, „vad” olvasás? Vajon olvasói szokásainkat nem a kultúra alakítja? Vajon az olvasó nem kulturális produktum-e maga is? Miért ragaszkodunk akkor mégis ahhoz a gondolathoz, hogy szükségképpen többek vagyunk, mint kulturális termékek? Talán éppen abban áll az irodalom egyik (mai) „funkciója”, hogy elfedje előlünk ezt a belátást...

Visszatérő gondolat napjaink irodalomtudományos gondolkodásában, hogy jóvátehetetlen szakadás következett be irodalomtudomány és olvasás között. Nem akarom ezt sem alátámasztani, sem cáfolni; inkább azok a feltételek érdekelnek, amelyeknek köszönhetően kialakulhatott ez a diagnózis. E feltételek megértése talán hozzájárul ahhoz, hogy tisztábban lássunk az elején felvetett kérdésben. Bármilyen furcsán hangzik, az irodalomtudomány szerteágazó problematikája nem redukálható pusztán az olvasás kérdésére. Azért érdemes ezt hangsúlyoznunk, mert a XX. század hatvanas éveitől kezdve máshonnan látni az irodalom kérdéseit, mint az olvasás felől. Annak, hogy az olvasást ma jobbra (sikeres vagy sikertelen) kommunikációnak tartjuk, vagyis olyan folyamatnak, amely a szerző, a mű és az olvasó között zajlik, történeti okai (is) vannak. Olyan okokról van szó azonban, amelyekre olvasás közben általában ügyet sem vetünk.

Az irodalomtudományt felfoghatjuk folytonos önreflexióként is, olyan tevékenységként, amely újabb és újabb lendületet véve járja körbe ugyanazokat a kérdéseket. Az olvasásra ezzel szemben általában úgy gondolunk, mint spontán tevékenységre, amely nem szorul magyarázatra, mert olyannyira magától értetődő, mint a nappalok és az éjszakák váltakozása, vagy az a tény, hogy időnként ennünk és innunk kell, nehogy éhen vagy szomjan haljunk. Olvasok. A kijelentésnek, akárcsak magának a cselekvésnek, amelyre utal, megvan a magától értetődő spontaneitása, amelynek talán a létét köszönheti. (Tudnánk-e olvasni enélkül a spontaneitás nélkül?) Elég azonban egy kicsit is megkaparni a felszínt, hogy a kijelentés magától értetődősége belezuhanjon az irodalomtudományos reflexió szédítő örvényébe.

Kiindulhatunk a XX. századi irodalomtudománynak abból az alapvető, s talán nehezen megkérdőjelezhető belátásából, hogy az irodalmi mű nem létezik önmagában. (Mint ahogy gyakorlatilag semmi sem létezik önmagában – tehetnénk hozzá.) Amikor olvasok, nemcsak a mű van ott, de ott vagyok óhatatlanul én is. Amikor a műről beszélek, mindig magamról is beszélek. Hol végződik hát a szöveg, és hol kezdődöm én? Ezt a kérdést talán sosem fogjuk tudni megválaszolni. Olvasok, igen. De mi (ki) az, amit (akit) olvasok? Azt mondom: szöveg, azt mondom: én, mintha ezek szilárd entitások lennének. De vajon nem az történik olvasás közben, hogy feloldódnak énem és a könyv határai? Fenomeno-

lógiai nézőpontból tekintve lényegi felismerés, hogy a dolgot (a könyvet) sosem pusztán dologként, azaz objektumként ragadom meg. Sőt nem is ragadom meg igazán, hanem – legalábbis az olvasás idejére – együtt létezem vele. Az olvasás nem homogén folyamat, hanem áramlások, cserék és határátlépések sorozata. Olyan tapasztalat, amelyet nemcsak hogy uralni nem tudok teljes egészében, de átlátni sem vagyok képes minden mozzanatát. Minden bizonynal mindig marad az olvasásban valami külsődleges, amit sosem tudok tudás tárgyává tenni (Wellbery 2005: 419). Talán csak a nyelv idealizáló teljesítménye láttatja (mondhatja) velünk, hogy van a szöveg és van az én.

Ha az én filozófiai fogalom is, attól még létezik valaki, akit a mindennapokban – kimondatlanul, hallgatólagosan is – ennek tartunk. Az, aki ma reggel énként ébredt tudatára bennem, ugyanaz, aki tegnap este ugyanott nyugovóra tért. Persze mindez már nem feltétlenül igaz, ha nagyobb léptékkel mérünk. Ugyanaz vagyok-e, aki húsz évvel ezelőtt? (Tudhatom-e, hogy ki voltam húsz évvel ezelőtt?) Lehetséges választ a narratív identitás ricoeuri elmélete kínálhat. De maradjunk még egy kicsit a mindennapi, hallgatólagosan elfogadott én fogalmánál. Vajon az olvasás nem a mindennapokban történik? Vagy úgy is feltehetnénk a kérdést: vajon olvasás során tudok attól függetleníteni, hogy történetesen irodalomtanár, takarítónő vagy mozdonyvezető vagyok? Nyilvánvalóan nem. Mint amikor magától a helyzettől sem tudok függetlenedni, amelynek során az irodalom és az irodalmi mű szóba kerül. Egészen más, amikor a magam gyönyörűségére olvasok verseket, mint amikor irodalomórán olvasom ugyanazokat.

Érdekes feszültségre figyelhettünk fel: Az olvasás mint mindennapi cselekvés egyrészt spontaneitást feltételez és igényel, miközben abban sem lehetünk biztosak, hogy van olyan, hogy szöveg és én. De talán mégis itt feszültség. Az, hogy sem az olvasó én, sem pedig az olvasott szöveg nem identikus, még nem jelenti azt, hogy nem léteznek. Talán csak másképp kell elgondolnunk őket. Mondjuk olyan rögzítetlen pólusokként, amelyek folyamatosan változtatják helyüket, egymással konfrontálódva alakulnak, s e konfrontáció során tesznek szert (ideiglenes) identításra. Éppen a kultúratudományos fordulat mutatott rá meggyőzően arra, hogy a mű identitása nem függetleníthető azoktól a kulturális és mediális technikáktól, amelyek részt vesznek a mű előállításában és közvetítésében. Olyan felismerésről van szó, amely talán több aktuális hóbortnál vagy divatnál: az irodalmi mű mindig is rá volt utalva ezekre a technikákra, csak éppen nem mindig tudatosítottuk ennek jelentőségét.

Az tehát, hogy a mű sosem teljesen önazonos, nem ellentmondást és nem is tragédiát jelent, hanem szükségszerűséget. A mű, mint mondtuk, nem létezik önmagában, csakis azzal a kulturális-történeti háttérrel, amelyben megjelenik. Lényegében ennek köszönheti létét; hiszen – mint Borges *Pierre Ménard-ja* is rámutatott – csak azért tudom olvasni a művet, mert az azt körülvevő kontextus folyamatosan átalakul. Ha nem így lenne, a *Don Quijote* mindig és mindenkinek ugyanazt jelentené, s akkor már nem is kellene (lehetne) elolvasni. Létezik tehát valami, ami nem azonosítható teljes egészében magával a művel (vagy úgy is mondhatnánk: ami lehetetlenné teszi, hogy magáról a műről beszéljünk), valami, ami sosem választható le a műről, s aminek a mű állandóan megújuló értelmét köszönheti. Nevezhetjük ezt szövegnek (ha kitágítjuk e szó jelentéskörét, és nem írott, de hálózatszerű társadalmi gyakorlatokat értünk alatta), mondhatjuk a szöveg margójának (Greenblatt 1996: 357),

vagy tekinthetjük egyfajta kulturális nyelvtannak (Frye 1997: 77). Mindenképpen olyan tényezőről lesz szó, amely meghatározza a mű identitását.

Vajon ez azt jelenti, hogy le kellene mondanunk a mű elsőbbségének ideájáról, vagy egyáltalán az autonóm mű fogalmáról? Jelenti-e továbbá ez az irodalmiság elvesztését (feloldódását a szélesebb körű társadalmi gyakorlatokban)? Nem hinném. Inkább csak arról van szó, hogy teoretikus szinten újra kell gondolnunk az irodalmiság, a mű, az autonómia kérdéseit. Mindez – azt hiszem – magát a mindennapi gyakorlatként értett olvasást nem vonja kétségbe. Olvasok. Függetlenül attól, hogy ez mit jelent: értelmezést-e vagy pusztán használatot; azt, hogy én olvasok-e, vagy hogy „az” olvas; hogy a szöveget olvasom-e vagy magamat. Az olvasás plurális gyakorlat: ha általában véve beszélünk róla, az mindig csapdát rejt. Elvi síkon talán még az a kérdés is értelmét veszti, hogy miért olvasunk.

Valahogy így kellene szemlélnünk magának az irodalomnak a „funkcióiról” alkotott elképzeléseinket is. Hiszen egyszerre beszélhetünk több, egymástól eltérő, sőt akár egymással szemben álló „funkcióról”. Mondhatjuk, hogy az irodalom nyelv, amely a hétköznapi nyelvhasználatnál jobban kidomborítja a nyelv egyik sajátos jellemzőjét, azt, hogy egyszerre összeköt és elválaszt, azaz lehetővé teszi a kommunikációt és el is lehetetleníti azt azáltal, hogy a nyelv materiális természetét tolja előtérbe. De az irodalmat felfoghatjuk önmagunk jobb megismerésének eszközeként is. Az irodalom továbbá lehet illúzió is, mégpedig többféle értelemben: elhithető velünk, hogy ami a könyvben feltárul, az egy világ, amelynek kiismerhető szabályai és törvényszerűségei vannak; de elhithető velünk azt is, hogy most éppen egy bizonyos könyvet olvasunk... S az irodalmat felfoghatjuk vágyként is, olyan vágyként, amely maga is plurális, s az olvasás vágyától az írás vágyáig terjed. E lehetséges megközelítések mind-mind azt jelzik, hogy az irodalom nem nélkülözi azokat a sajátos vonásokat, amelyek megkülönböztetik őt az egyéb társadalmi gyakorlatoktól. Ugyanakkor arról is árulkodnak, hogy az irodalmiság sosem redukálható egyetlen koherens ideára. Az irodalom nem egynemű fogalom, s teoretikus értelemben véve ebben rejlik egyik fő vonzereje.

Idézett művek:

- Northrop Frye 1997. *Az Ige hatalma*. Európa Könyvkiadó. Budapest.
- Gerhart von Graevenitz 2005. *Az irodalomtudomány és a kultúratudomány. Válasz*. In: Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Ráció Kiadó. Budapest. 198-226.
- Stephen Greenblatt 1996. *A társadalmi energia áramlása*. In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I. Ictus*. Szeged. 355-372.
- Walter Haug 2005. *Irodalomtudomány mint kultúratudomány?* In: Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Ráció Kiadó. Budapest. 167-197.
- David E. Wellbery 2005. *Az írás külsődlegessége*. In: Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Ráció Kiadó. Budapest. 416-430.

Németh Zoltán

Identitás: „tisza szöveg” vagy a „szerző ideológiája”?

[zárszó]

Szöveg és (kulturális) identitás címet viselő konferenciánk annak reményében jött létre, hogy a címben és a vitaindítóban felvetett tézisek alapján olyan véleménykülönbségek artikulálódnak majd a felkért hozzászólók írásaiban, amelyek a továbbgondolás reményében hasznos utakat nyitnak egy szélesebb elemzéshez. Vagyis főként a vita szellemisége határozta meg összeövetelünket, s ennek kapcsán köszönet illeti mind a felkért előadókat, mind azokat a jelenlévőket – Tóth Károlytól Görözdí Juditon át a pozsonyi és nyitrai egyetem doktoranduszaiig –, akik értékes hozzászólásaikkal mutattak rá a téma egy-egy új aspektusára. Valamint, nem utolsósorban, köszönet illeti a somorjai Fórum Intézetet, amely helyet biztosított a véleménycserére.

A 20. századi irodalmi és kulturális identitások nem egy problémája a 19. században gyökerezik. Dusík Anikó A „nemzeti” kényszerítő ereje című előadásában arra a stratégiára mutatott rá, amely által a magyar irodalomban a kollektív identitás magatartásformái az egyéni identitásképző elemek fölé emelkedtek, s normatív módon kezdtek el viselkedni. Dusík Anikó Kármán József Urániájának „nemzeti karakter”-éből indul ki elemzése során, s Kölcsey Ferenc, Toldy Ferenc és Gyulai Pál esszéinek, tanulmányainak ideologikus mintázatai nyomán jut el Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéjének, valamint Teleki László Kegyenc című drámájának értelmezéséhez. Dusík szerint e két mű individualista vonásai ellentétben állnak mind Katona József Bánk bánjának, mind Vörösmarty Mihály Zalán futásának, mind a két mű korabeli recepciójának nemzeti ideológiájával. Nem lehet nem észrevenni, hogy a „nemzeti” és „individualista” kettősére redukált ideologikus struktúrája még a 20. századi magyar irodalom nem egy korszakában is jelentős és egyúttal meglehetősen regresszív mintaként jelent meg. A népies-kollektivistá irodalom és a kései modern-posztmodern irodalom kánonjainak, illetve e kánonok különbségének is egyik döntő eleme a „nemzeti” és az „individuális” stratégiáinak értelmezési különbségeire vezethető vissza.

Grendel Lajos *A szerző trónfosztása* című írásában szintén a 19. századig megy vissza, s arra a kérdésre kereste a választ, hogy „a szerző-mű-befogadó trojkában az író státusa miként változott meg a legutóbbi százötven évben”. A szerző világirodalmi horizontban elemezte a regény fejlődésének azt a vonulatát, amely a „mindentudó” szerző után a „tisza” szöveg felé irányította az irodalom folyamatait, s az utóbbi évtizedek kapcsán megállapította, hogy az eltérő nézőpontok sokaságában kell keresnünk az autentikus szerzői pozíciókat, miután mindenféle egységesnek hitt világ és igazság eltűnt. Ez az autentikus szerzői pozíció Grendel Lajos szerint a stílus, minden író individuális, individualista stílusa, amely lehetetlenné tesz bármiféle akadémikus általánosító besorolást.

Németh Zoltán

A Csehy Zoltán – Polgár Anikó szerzőpáros a tranzaktív irodalomtudomány azon felismeréséből indult ki, amely szerint az identitás „az általunk kialakított alkalmazkodási és vágyminták transzformációjaként lép relációba az irodalommal”, s a befogadói identitások újramodellezése nyomán tipologizálták a szereplőre egyes válfajait. A kilencféle eljárás által az ókortól a reneszánszon át egészen napjainkig szembesülhetünk a szerzői kreativitás és a maszkos irodalom különféle lehetőségeivel. Csehy Zoltán és Polgár Anikó tanulmányából az irodalmi identitásjátékok összetettségére és egyúttal rendkívüli változékonyságára láthatunk rá. Mindez óhatatlanul felveti annak a kérdését, hogy milyen időbeli folyamatoknak feleltethetőek meg az így előállt maszkos identitásjátékok, illetőleg vannak-e olyan eljárások, amelyek bizonyos korszakok mentén szerveződnek.

Tanulmányomban ennek a kérdésnek a nyomán próbáltam meg felvázolni a posztmodern háromféle megjelenési módját a szerzői nevet problematizáló maszkos szerű identitásjáték irodalmi gyakorlóterepén. Ennek során az imitáció, a szimuláció és referencializáció technikai mentén adódott lehetőség a háromféle posztmodern szövegkomponálásának elkülönítésére.

Keserű József már előadásának elején megjegyezte, hogy meglepte a vitaindító szöveg azon intenciója, amely nyomán a szerző fogalma került előtérbe a szöveg fogalma helyett. Előadásában feltette a kérdést: vajon mi a szerző és hol a helye? Véleménye szerint az olvasás során hozunk létre egy szerzőt, s a szöveg alkot meg egy szerzői szerepet, de ez nem azonos az életrajzi szerzővel. Sőt: véleménye szerint a szerző életrajzának ismerete szűkíti a szöveget, annak értelmezéslehetőségeit. Mint megállapította: nem szerzőket olvasunk, hanem szövegeket. Az irodalom csak nyelv, a nyelviség sajátos kérdéseivel szembesít.

Mészáros András Szerzői identitás című előadásában a szerzői identitás konstrukciójának filozófiai aspektusait, illetve ennek nyomán a szerzői identitást az irodalomtörténet struktúráin belül vizsgálta. A 19. századi magyar irodalom vitájából, az ún. Athenaeum-vitából Mészáros András egy jóval általánosabb problémára irányítja a figyelmet. Jelesül arra, hogy a szerzői identitást mennyire határozza meg a kortársi vélemény a „korszellem” keretein belül, s milyen diszkrpanciák figyelhetők meg az identitást illetően a kortársaknak, illetve magának a szerzőnek a szövegeiből. Mindez azért tanulságos, mert az irodalmiság folytonos kánonátrendeződéseire utal: az újraolvasások nyomán feltároló irodalmi viszonyokból egyúttal a szerzői identitás értelmezésfüggő megjelenései követhetők nyomon.

A vita során Keserű József kételyeit fejezte ki azt illetően, hogy vajon imitálható-e a régiség nyelve, valamint hogy Weöres Sándor *Psychéje* kapcsán megfelelő fogalom-e az imitáció fogalma. A kérdés véleménye szerint szoros összefüggésben áll az idegenség problémájával: vajon mennyire tehető sajátta az idegen? Tóth Károly Hizsnayai Zoltán Tsúszó Sándorára utalva érdekes adalékokkal egészítette a fiktív maszkos szerű szerzői identitás megjelenését. Mint kiderült, Tsúszó alakjában egy szlovákiai magyar értelemben vett áltörténeti hagyomány jelent meg – hangsúlyozottan nyelvként és paródiaként. Tóth Károly felelevenítette a pozitívista szlovákiai magyar irodalomtörténész alakját, aki kétségbeesetten kutatott a két világháború közötti szlovákiai magyar irodalomtörténetben, hogy rátaláljon Tsúszó Sándorra.

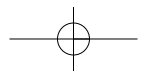
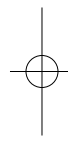
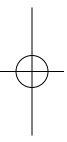
Dusík Anikó a szöveg- és szerzőközpontú korszakok eltérő viszonyrendszereire hívta fel a figyelmet. Szerinte jól nyomon követhető, hogy míg a felvi-

Identitás: „tisztá szöveg” vagy a „szerző ideológiája”?

lágosodás alkotói a szöveget tolták előtérbe, addig a romantikában a szöveg alkotója, az én, a szerző vált fontossá. Keserű József ellenvetésére reagálva azt az elgondolkodtatónak szánt példát hoztam fel, amely szerint míg Weöresnél a régiség felidézett nyelve egy neki megfelelő valóságot idéz fel (a 18-19. századi nyelv egy 18-19. századi valóság elemeire utal folyamatosan), addig Esterházy Csokonai Lilijének szövegében a régiség nyelve a 20. századi valóság elemeibe, nyelvi reáliába bonyolódik – vagyis meg sem próbálja eljátszani az autentikusságot. Ez a különbség alapvető lehet, s az imitáció és a szimuláció különbségeként foghatjuk fel.

A vita során a szerző pozíciójának értelmezése kapcsán hangzott el a legtöbb észrevétel. Tóth Károly szerint akkor válik fontossá a szerző, amikor az értelmező nem tud mit kezdeni a szöveggel, illetve amikor nincs elég anyagunk a szöveghez. Keserű József hozzászólásában a tiszta szöveg ideája mellett tette le a voksát, véleménye szerint a legbecsületesebb olvasás az lenne, ha szerzői név nélküli szövegek kerülnének az olvasók elé. A szerzői név, a szerzői életrajz ismerete Keserű József szerint eltéríti a figyelmet a szövegről, ez már egy „szennyezett” olvasás. Példaként Shakespeare-t hozta fel, miszerint szövegeinek olvasásához nem szükséges a szerző életrajzának ismerete. Görözdi Judit Keserű József gondolatmenetére válaszolva azt a kijelentést kockáztatta meg, miszerint a tiszta szöveg ideája maga is ideológia, bármennyire is próbál ideológiamentesnek látszani, s hogy az irodalomtudomány – ha ezt a logikát, illetve nyelvhasználatot folytatjuk – maga is eleve „szennyeződés”. Sőt, folytatta: az irodalomtudomány azért van, hogy minél többet, minél többféleképpen szennyezzen. A vitához hozzászólva jómagam éppen Shakespeare kapcsán említettem Stephen Greenblatt Shakespeare-monográfiáját, mint amely rendkívül erős kapcsolatot épít életrajz és szövegértelmezés között, s ezáltal egy rendkívül karakteres és autentikus értelmezést épít fel. De éppen a nemváltó maszkos irodalom kapcsán vethető fel mind a szerző, mind az értelmező neme: vajon miért csak női olvasók számára volt probléma az Esterházy-féle *Tizenhét hattűkjának* lehetséges szexista nyelvhasználata és narrációja? Keserű József ennek kapcsán azon a kérdésen gondolkodott el, hogy vajon mi számít irodalmi tények.

A szerzői identitás kapcsán még rengeteg kérdés vetődött fel: a dilettáns szöveg és annak imitációja (Keserű József, Polgár Anikó), a humanista önreprezentáció és újrírás (Csehly Zoltán), a szerző identitásának filozófiai aspektusai (Mészáros András), valamint a szerző neme (Dusík Anikó, Görözdi Judit) kapcsán. A vita során olyan kérdések vetődtek fel, amelyek nyomán általánosan használt irodalomelméleti fogalmak értelmeződtek újra, s lezártak hitt konstrukciók jelentek meg új kontextusban. Egyértelművé vált, hogy szerző és olvasó identitása a kortárs irodalom és irodalomelmélet legfontosabb kérdései közé tartoznak. Ennek kapcsán az identitásprobléma legkülönbözőbb aspektusai mentén haladva haladt az érvelés menete. Valószínűleg ez a konferencia és vita sem jött volna létre az élő kortárs magyar irodalom folytonos inspirációja nélkül: az utóbbi évek és évtizedek családtörténetei, maszkos költői játéka, aparegényei, identitáslírája nélkül.



Tóth László

Amikor az író olvas

Bárczi Zsófia: Mennynek és földnek

1996 októberében előadást tartottam a Bárka című folyóirat társszervezésében Békéscsabán a *Határom túli magyar irodalom (irodalmak) időszakú helyzetéről* rendezett tanácskozáson. Szövegemnek *Az ambivalencia irodalma* címet adtam, s benne a (cseh)szlovákiai magyar irodalom utolsó két-három évtizedéről tartottam áttekintést a rendszerváltás követő esztendőkkel bezárólag. Felolvasásomban először is elnagyolt történeti vázlatát adtam a szóban forgó irodalomrész csomópontjainak, társadalmi-politikai és könyvkiadói-szerkezeti környezetének, nemzedéki szerkezetének, s műnemenként is igyekeztem jellemezni azt. Mindeközben meglehetősen lehangoltan nyilatkoztam a (cseh)szlovákiai magyar irodalomtudomány – elmélet, kritika, irodalomtörténet-írás – helyzetéről, melyet nemcsak hogy teljesen váratlanul és felkészületlenül értek a rendszerváltással elinduló társadalmi-szerkezeti-értékrendi átalakulások, hanem – úgy véltem –, az adott pillanatban nem is lehetett róla beszélni, jóllehet az 1960–1970-es években még nagyjából lépést tudott tartani az akkori magyarországi fősodorról. Különösen elgondolkodtatónak tartottam, hogy az 1970-es évek második felében s később induló szépírói nemzedékekhez nem nőtt fel egy korosztályi esztétanemzedék, s az történt, hogy míg a szóban forgó évtizedekben a „(cseh)szlovákiai magyar írók száma nagyjából a duplájára duzzadt”, addig az irodalomértelmezőké és -értékelőké „majdnem teljesen elapadt”. Vagyis, Grendel Lajossal mondva, kiáltóan hiányzott „a jelentősebb művek kritikai recepciója. Az új műveket néma csönd fogadja”. Különösen elszomorított a tény, hogy míg az 1990-es évek elején egy erős költői és prózaírói kirajzás volt tapasztalható az adott irodalomszületben, meghatározóbb, karakteresebb kritikusegyéniség nem nagyon volt a láthatáron, ezért prognózisom sem lehetett szívderítő: „...a műveket értelmező és rendszerező kritikusai, irodalomtudósai és -történészei nélkül, még a legnagyobbra hivatott irodalom vagy nemzedék is legfeljebb ha félkarú óriás tud lenni.” A jelenséghez, Grendel nyomán, Szilasi Lászlót idéztem: „...lehetséges-e, képesek vagyunk-e Esterházy szövegeit, például, Balassa Péter szövegei nélkül olvasni? Horribile dictu: azonos-e önmagával, például posztmodern-e Esterházy Balassa nélkül? Talán éppen az volt a valóság, talán az irodalomtörténet valósága is: az akkori olvasat, ahogy a szövegek akkor éltek és részben bizony azóta is élnek bennünk.” S áttekintésem zárlataként a szlovákiai magyar irodalomnak mielőbb kritikusokat, legfiatalabb nemzedékei számára pedig – hazai és magyarországi – Balassa Pétereik késlekedés nélküli színrelépését, hiteles színvállását kívántam.

Az évtized második felében, illetve, még inkább, az 1990–2000-es évek fordulóján aztán váratlan fordulat következett be a tárgyalt összefüggésben a magyar irodalom Szlovákiához köthető részét illetően. Ekkorra ugyanis – miközben a Győry Attila nevével fémjelezhető, korábban még oly ígéretes prózaírói kirajzás lassabb tempóra váltott vagy éppen a pálya szélére állt ki, s

Pénzes Tímeaén (*Egy férfi / A férfi*, 2000), Bárczi Zsófiáén (*A keselyű hava*, 2004), Gazdag Józsefén (*Kilátás az ezüstoffenyőkre*, 2004) s végül Szalay Zoltánén (*Ártatlanság*, 2006) kívül azóta sem lehettünk számottevőbb új prózaírói bemutatkozás tanúi, illetve megszorodtak a reményteljes fiatal poéták és poetriák (Csehy Zoltán, Polgár Anikó, Z. Németh István, Németh Zoltán, Mizser Attila, Vida Gergely, mások) –, az irodalomtudomány terén korábban soha nem tapasztalt mozgás indult el. Mindenekelőtt egymás után jelentkeztek a nemzedék par excellence irodalomértelmezői és -értékelői – Benyovszky Krisztián, Keserű József, Beke Zsolt, Kocur László, valamint a Magyarországról Érsekújvárra érkezett H. Nagy Péter –, s a költők közül Csehy Zoltán, Polgár Anikó, Németh Zoltán, Vida Gergely, a prózaírókat tekintve Bárczi Zsófia és N. Tóth Anikó állt elő számottevő irodalomkritikusi, -teoretikusi és -történeti munkákkal. Ilyen előzmények után ezen, akkor harminc év körüli fiatal esztéták, kutatók, filológusok 2001 májusának utolsó napján megalakították a Sambucus Irodalomtudományi Társaságot, majd gyors egymásutánban megrendeztek néhány tudományos tanácskozást, a rákövetkező esztendőben pedig *Kor/szak/határok* (2002) című, Benyovszky Krisztián és Keserű József szerkesztette tanulmánygyűjteményükkel is a nyilvánosság elé léptek. Ugyanekkor irodalomszemléletükkel és érték szempontjaikkal – tudatosítva egy új paradigmaváltás elkerülhetetlenségét – egy, az addigiaktól gyökeresen eltérő irodalomról szóló beszédet, illetve különféle új kanonizációs eljárásokat honosítottak meg szűkebb pátriájuk irodalmában. Mivel pedig „A szlovákiai magyar irodalomértésnek nem volt önálló, korszerű elméleti kritériumoknak is eleget tévő, tudományos orgánuma”, 2006 márciusában Benyovszky Krisztián fő- és H. Nagy Péter felelős szerkesztésében elindították *Partitúra* című folyóiratukat. A nemzedék erőteljes kísérleteket tett a szlovákiai magyar irodalom nemegyszer partikuláris ön- és érték szemléletének megváltoztatására, viszonylagosítva a kérdéses irodalomrész elnevezését, sőt használatának mellőzését is fontolóra vette (kezdeményezőleg és a legerőteljesebben e tekintetben Németh Zoltán lépett fel, többször is nekirugaszkodva a problémának). A kérdésről Németh Zoltánnak a H. Nagy Péter *Hagyománytörténet. A kortárs magyar líra paradigmái Szlovákiában 1989–2006* című dolgozatára reflektáló írása (*Kilépés egy szűk „hagyomány” teréből*) nyomán 2007–2008-ban a nemzedék szépirodalmi lapjában, a *Szörös Kőben* is elindult egy igen tanulságos és sok meggondolkodtató szempontot fölvető vita (a lapot 2007-től szintén H. Nagy Péter főszerkesztette), melynek egyik legfigyelemreméltóbb és legkomolyabban fontolóra veendő hozzászólása szerintem Bárczi Zsófia nevéhez fűződik (*Líravita, kritikavita*), akinek már a *Kor/szak/határokból* is olvasható egy (cseh)szlovákiai magyar tárgyú tanulmánya (*Referenciális líra-olvasatok a húszas évek szlovéniai magyar lírájában*). (Meg kell mondjam, e cím itt kissé félrevezető, mert írásában a szerző jobbára csak Mécs László és Győry Dezső költészetére összpontosít, s bár kettőjük vonatkozásában tanulmányának minden kitételével messzemenően egyet lehet érteni, azok korántsem illeszthetők rá az egészre, hiszen a korszak csehszlovákiai magyar lírája a jelzett-nél azért differenciáltabb képet mutatott [lásd főképp Márai Sándort, Antal Sándort, Forbáth Imrét, Vozári Dezsőt]. Persze mindjárt más a helyzet, ha tudjuk, hogy ez az írás tulajdonképpen a szerző készülő Mécs László-monográfiájának előmunkálataihoz tartozik, s túlnyomóan megegyezik annak *Irodalmi messianizmus* című alfejezetével, mely cím viszont már valóban tökéletesen fedi és magyarázza az alatta levő értekezést.)

Közben Bárczi Zsófia novellistikaként is sikeresen bemutatkozott, és *A keselyű hava* című 2004-es elbeszéléskötetével, annak elismerő kritikai fogadtatásával, díjazottságával (Szlovák Irodalmi Alap Nívódíja, Posonium Irodalmi Díj Elsőskötetes Szerzői Díja) sikeresen indult el a kanonizálódás útján. A példás tudatossággal szerkesztett, nagyobb és összetettebb epikai kompozíciók felé mutató kötet másféltucatnyi opusával részint a magyar epikai hagyománynak 20. század elejére, a Cholnokyakhoz, illetve Cholnokyékhoz visszavezethető látomásos-realista, részint pedig annak a század második felére eső, Mészöly Miklós, Mándy Iván, Hajnóczy Péter nevével is fémjelezhető intellektuális vonulatát folytatja, de nem maradt érintetlen a mágikus realizmus dél-amerikai prózahagyományától sem. Bárczi Zsófia nyomasztó titkokkal és eleven csodákkal teli, transzcendens léttapasztalatokkal alaposan átítatott, de egyfajta „szelíd ironia” fényében is megfürdetett, „intim derútól” sugárzó látomásos történetei vagy éppenséggel groteszk fabulái összességükben egy „lehetséges regény” körvonalait is felvillantják olvasóik előtt (mindhárom telitalálatot Benyovszky Krisztiántól vettem).

Szerzőnk legújabb, *Mennynék és földnek* (2009) című kötetét, melybe különböző alkalmakból és indítással született, folyóiratokban közölt tanulmányait, esszéit sorolta, egy sok újat adó Mécs László-válogatása (*Fekete zúzmará, 2005*) és egy Mécs-monográfiája (*Szellemidézés, 2008*) előzte meg. Bárczi Zsófia választását – a 20. század (első felének) ez ellentmondásos, már a maga korában is erősen vitatott költőjét éppen napjainkban vizsgálat tárgyává tenni – két szempontból is jellemzőnek és provokatívnak tartom. Különösen akkor – egy olyan érték- és szövegkörnyezetben –, amikor a magyar irodalom legutóbbi, 2007-es újrakanonizálási kísérletét, a Szegedy-Maszák Mihály szerkesztette *A magyar irodalom története*i vonatkozó, harmadik kötete meg sem említi Mécs nevét, de a 20. századi vallásos, s ezen belül katolikus irodalommal sem foglalkozik külön fejezet, és Sík Sándor is csak Radnóti Miklós kapcsán említtetik benne. Másfelől bár Bárczi nagyon is tisztában van a Mécs-líra esztétikai értékeinek problematikus s napjaink kánonjaival való nem releváns voltával, a legcsekélyebb előítélet nélkül közeledik hozzá, és heroikus elfogulatlansággal, messzemenő tárgyilagossággal veszi górcső alá e költészet legapróbb részleteit, legrejtettebb vonatkozásait (értekezésének szakmai értékei gyaníthatóan messze meghaladják a Mécs-versek esztétikai értékeit is).

Központi helyet foglal el – a kötet három ciklusa közül a középsőt – Mécs, illetve Sík Sándor az író új, *Mennynék és földnek* című tanulmánygyűjteményében, melynek minden egyes darabját rendkívül alapos tárgyismeret, körültekintő elemzés és tárgyilagos beszédmód jellemzi. Vagyis Bárczi Zsófia míg egyfelől tökéletesen elsajátította a jelenbeli magyar irodalomértelmezői beszédet meghatározó irodalomtudományi módszert és nyelvet, előszeretettel néz szembe az e gondolkodásmódból eredő prekonceptiókkal, (köz)hiedelmekkel, szemléleti és értékelési kényelmességekkel, s világít rá olyan jelenségekre és szempontokra, amelyek mára lekerültek a kortársi érdeklődés horizontjáról. Így például kötete egyik Mécs-tanulmányában ellentmondásos megítélésű papköltőnk *prédikációverseit* s azok kialakulását, költészetében betöltött szerepét a szentbeszédeivel veti össze, azon szándékkal, hogy „az ún. katolikus költészet körébe tartozó versekről is lehessen szöveggént, azaz irodalomként beszélni, s mentesüljenek a rájuk vonatkoztatott kultikus beszéd gyakorta megfoghatatlan és ellenőrizhetetlen kategóriái alól” (Boldogok, *kik látják*

a látót! Homiletikai elemek Mécs László költészetében). Ez írását kötetében a Mécs-válogatásához készült nagy ívű, lenyűgöző apparátust mozgósító utószava követi (*Fekete zúzmará. Még egyszer Mécs Lászlóról*), mely éppen mert tisztában van azzal, hogy a Mécs verseivel szembeni közöny egyik leg-súlyosabb oka – az életmű úgymond „esztétikai egyenetlenségein” túl –, hogy a „Mécs-versek idegenül csengenek a kortárs líra akusztikai terében”, a Mécs „műveit nyitó kulcs hollétének elfeledését” látja elhallgatása legnagyobb oká-nak, annál inkább, mivel „A folytonosság erőszakos megszakítása következté-ben [...] nem alakulhatott ki az az elváráshorizont, mely lehetővé tette volna a Mécs-verseknek saját, egyedi mivoltukban való, az általuk előírt olvasói maga-tartást is figyelembe vevő befogadását”. Mindazonáltal azt gondolom, hogy a Mécs képviselte költészetfelfogás, mely a verset információforrásként, üzenet-ként értelmezi, amellet, hogy „egy olyan irodalomértési hagyomány megte-remtésének lett a része, melyben egy-egy alkotás helyét még sokáig irodal-mon kívüli értékek szabták meg”, a költő lírájára is erőteljesen visszaüött, hi-szen az híján lenni látszik bármilyen határozott(abb) esztétikai programnak, il-letve képtelen esztétikailag reflektálni önmagára, s a váteszszerep elnyomta, később talán fel is számolta benne a költői fegyelem, poétikai-stilisztikai meg-munkáltság nyomatékosabb igényét (hasonló a helyzet a kor másik csehszlo-vákiai magyar *üzenetköltőjével*, Györy Dezsővel is), bár egyetértek Bárczi Zsófiával, amikor azt sugallja, hogy a Mécs-líra erényeire is érzékenyebbek le-hetnénk. Távolról kapcsolódik e két íráshoz a kötetben a Sík Sándor irodalom-és irodalomtörténet-felfogását szemlélő tanulmány is, melyben szerzőnk a pozitívizmus gyakorlata és a szellemtörténeti beágyazottság egymáshoz való viszonyulását vizsgálja Sík irodalomtörténeti műveiben, illetve hogy miben és hol tér el Sík a magyar irodalomtörténet-írás hagyományaitól. S miközben szerzőnk egyfelől a Síkot a pozitívista–szellemtörténeti fordulat egyik stációjá-nak tételező Máthé Zsuzsára utal, annak okát, hogy „a magyar irodalomtörté-neti gondolkodás a rendszerváltás után is rendszeresen mellőzni látszik” a ka-tolikus író irodalomtörténeti koncepcióját, egyértelműen abban látja, hogy an-nak irodalomtörténeti művei „a maximálisan pozitív értelemben vett nemzetne-velési cél égisze alatt jöttek létre”.

Tanulságos mérlegelivalókat kínál a *Mennynek és földnek* hármastárá-nak két szárnya is. Ezek egyikében, a nyitófejezetben a világhorizont felől, a világirodalomhoz való kapcsolódási pontjaiban veszi szemügyre a 20. száza-di magyar irodalom néhány megkerülhetetlen jelenségét (Szerb Antal, illetve Márai Sándor spanyolországi recepcióját, *A Pendragon legenda* műfaji sajá-tosságait, valamint a magyarországi Lorca-elemzések jellegzetességeit – tel-i-találatait és félreértéseit), de a gótikus regényről is ad egy remekbe szabott eszmefuttatást (Carlos Ruis Zafón *A szél árnyéka* című művének örvén). A másik oltárszárny, a zárófejezet a szerző közelibb régiójának irodalma, a szlo-vákiai magyar literatúra néhány jelenségét és jellegzetességét veszi körülte-kintő vizsgálat alá a szlovákiai magyar identitás, illetve a szlovákiai magyar irodalom meghatározásának, megkülönböztető vonásainak kérdéséről egyik-másik alkotó – Tözsér Árpád, Gál Sándor, Cselényi László, Duba Gyula, Miko-la Anikó és Pénzes Tímea – munkásságának, illetve egy-egy művének jellem-zéséig.

Bárczi Zsófia irodalom és identitásképzés, identitástudat összefüggéséről szólva az azonosságtudatot időben, társadalmi környezettől függően változó-

nak tételezi, ezért a közösségi – nemzetiségi (kisebbségi) – identitásról is mindig csak az adott (vizsgált) idő függvényében lehet beszélni, s félreértésekre adhat okot, ha az egyik történeti időszakasz identitásképét, -tartalmát a másikra vonatkoztatjuk. Ugyanekkor egy, egyetemisták körében végzett felmérés tanulsága szerint felmerül a kérdés, hogy lehet-e identitásképző szerepe „egy olyan irodalomnak, amit az érintettek nem olvasnak”, azaz „milyen módon vesz részt és egyáltalán valóban részt vesz-e identitástudatunk kialakításában, formálásában az irodalom, vagy ez a vélekedés sem több kulturális mítoszaink egyikénél” (*Identitás és irodalom*). Ugyanekkor szerzőnk bármire irányítsa is figyelmét, számára mindig az irodalom autonómiája marad a főkérdés. Ez a kiindulási, illetve viszonyítási pont azonban soha nem szűkíti be értelmezési horizontját, s ha tőle történetesen távol eső minőségeket vizsgál is, sosem adja fel a sokoldalú megközelítés, az árnyalt véleménymondás igényét. Irodalomértelmezése soha nem kötődik egyetlen ponthoz, egyetlen esztétikai paradigmához, a tőle észlelhetően idegen kánonokat is példás toleranciával kezeli. Gondolkodásában, ítéletalkotásaiban a világ párhuzamosságaiban, s nem egymást kizáró ellentéteiben jelenik meg. Nincsenek előzetes (pre)konceptiói, mindenhez előítélet nélkül közeledik, nem ül fel a fámáknak, igyekszik mindennek a végére járni, s még a maga személyes ízlését, ismereteit sem tartja feltétlen mércének, melyektől a legtöbb esetben kész elvonatkoztatni. Mindent tágabb környezetével együtt vizsgál; az elemzés vertikálitása mellett mindig széles körű horizontális szemlét is tart. Messzemenően tisztában van azzal, hogy minden a tágabb környezetében – s a tágabb környezetével együtt – az, ami (még ha e környezete ellenében is). Elfogadja a mindenkori olvasat(ok) viszonylagosságával, s azt, hogy minden megközelítés, minden nézőpont kérdése. Elemzői módszerét, tárgyszemléletét tulajdonképpen *A Nyugat és a két világháború közti szlovenszói irodalom* című tanulmányának bevezető szavai szemléltetik leginkább, tudva, hogy két egymással szemben feszülő állítás esetében mindkettő „mellett számos érvet lehet felhozni, épp úgy, ahogy mindkettő ellen is, attól függően, hogyan értelmezzük” az egyiket, és hogyan a másikat.

Szerzőnk nem abszolutizál saját vagy nemzedéki olvasói tapasztalatot, irodalomértést, képes elvonatkoztatni az aktuális paradigmáktól és kánonoktól (kanonizációs törekvésektől), s követendő nyitottsággal áll a mű által hozzá intézett (intézhető) kérdések elé. „Egy mű életképessége [...] nagyrészt annak függvénye, hogy a mindenkori jelen olvasója képes-e kérdéseket intézni hozzá” – mondja, s neki nem egy esetben olyan szerzőkhöz és művekhez is vannak jól feltett és megalapozott kérdései, akik és amelyek a kortárs kánonalkotók – nem egy esetben Bárczi nemzedék- és csoportársai – figyelmét jobbra elkerülik, illetve akik és amelyek részükről jobbra csak fanyalogva fogadtatnak (lásd egyrészről Mikola Anikóról, másrészről Gál Sándor költészetéről vagy Duba Gyula korábbi prózájáról szóló írását). Jól tudja azonban, hogy „a kézenfekvőnek vélt válaszok sokszor korántsem annyira egyértelműek, mint ahogy azt vélnénk”. S amit Méccsel kapcsolatban megfogalmaz, ti. hogy a papköltő értékeléséhez a korára vonatkozóan részben útmutató „nyugatos paradigmától eltérő szempontokat is figyelembe kell venni”, a maga részéről ugyanígy jár el a posztmodern paradigmán kívülre került szerzők (Duba Gyula, Gál Sándor), de még az avantgárdból induló s a neovanatgárd (posztavantgárd?) révében lehorgonyozó Cselényi László esetében is. Duba bő három év-

tizeddel ezelőtti regénye, az *Ívnek a csukák* esetében például annak „emlékezetmentő” szerepét hangsúlyozza, tudatosítva, hogy „Egy közösség fennmaradása elsősorban annak a függvénye, hogy tagjaiban él-e az egymáshoz való tartozás tudata, és áthagyományozódik-e generációról generációra az a közös tapasztalat, [...] mely az egyén számára lehetővé teszi, hogy önmagát egy nagyobb egységgel azonos részként láthassa”, s ily módon Bárczi Duba javára írja a szerző „realizmusát”, melynek lényegét nem elsősorban abban látja, hogy „a »valóságot« ábrázolja a »képzelet« helyett, hanem abban, hogy hisz a világ megismerhetőségében és nyelvi megragadhatóságában”. Gál Sándornál pedig a költő 2005-ös *Új végtelen* című kötetétől kezdődően mindenekelőtt a költő verseinek „elszemélyiségtelenedésére”, s versnyelvének módosulására figyelmeztet, s teszi ezt megint csak nemzedéktársainak a Gál Sándor-i lírával szembeni viszolygásai vagy éppen közömbössége ellenében. S miután Bárczi Zsófia természetszerűleg tudja, hogy a kánonalakításban érdekelt intézményrendszerek és érdekközösségek is mily nagy mértékben képesek befolyásolni „az irodalomról való gondolkodást”, illetve hogy „a mindenkori érdek [...] az irodalomtervezés eszközeként is funkcionálhat”, nem kerülheti el a figyelmét, hogy Cselényi költészetének érzékeléséhez nem lettek volna elegendők annak önértékei, amennyiben a posztmodern olvasatok által elfedett neoavantgárd történetesen nem válik újból láthatóvá, melynek előterében aztán maga is „dialógusképes korpusszá” minősült. Vagyis – miként Mécs esetében – itt is a vizsgálat alá veendő irodalmi műveket nyitó *kulcsok* tételezéséről s felleléséről van szó. Mindeközben Bárczi Zsófia szerencsés alkat, akinek alapos irodalomelméleti, irodalomtörténeti felkészültségéhez nem mindennapi (írói) érzékenység társul. Ez pedig mindenekelőtt a különböző írói (emberi) habitusok, alkotói plánumok iránti fogékonyságában nyilvánul meg; elemi kíváncsisága – említettem – a tőle első pillantásra idegennek, elütőnek az alkalmankénti megértésére is sarkallja őt. S ahogy Péntes Tímea *Mesél a múlt* című családtörténete, Móricz Zsigmondra hajazó „riportregénye” kapcsán az „egymásra következő” nemzedékek folytonosságát emeli ki, mintha Bárczi Zsófia az irodalomban, az egymás sarkára hágó irodalmárnemzedékek közt is ezt a folytonosságot keresné, látná. Bármiről ír, előbb elméletileg alapozza meg tárgyát, bárkiről szól, előbb annak korábbi recepcióját tekinti át, s csak miután így elméleti háttérrel rajzolt mondandójához, illetve elhelyezte azt a megfelelő irodalmi-társadalmi térben, ezt követően fogalmazza csak meg tárgyát illetően a maga, az olvasás folyamatában koncipiálódó, kontextuálódó látteleletét (lásd történetesen példászerű Gál Sándor-portróját, a címadó *Mennynek s földnek*). Vagyis választott íróihoz, témáihoz bármikor kész *megtanulni*, hozzátanulni mindent, ami mondandóját hitelesebbé és árnyaltabbá teheti, s ha kell, homiletikai kérdésekről értekezik, ha kell, az identitáselméletnek néz utána, máskor az irodalomtörténet-írás elméleti-gyakorlati alapjairól vagy az irónia regénybeli szerepéről, netán a gótikus regényről értekezik, s ha tárgya úgy kívánja, szakirodalmi hivatkozásai körébe a magyar források mellé bevonja tárgya szlovák, spanyol és angol nyelvű recepcióját is.

Mindent összevetve, kortársi kritikaköteteket, irodalomtudományi műveket lapozgatva gyakran támad olyan érzésem, mintha szerzőik arra használnák vitathatatlan tudományos felkészültségüket, nehezen támadható apparátusukat, hogy azokkal elfedjék azt az olvasói élményüket, melyet az adott mű váltott ki belőlük. Mintha nem mernék közel engedni magukhoz vizsgálódásuk

tárgyát, nehogy ezzel olvasói esendőségükben esetleg lelepleződjenek. Ily módon az elmélet üres beszédét, konstrukcióinak hideg csikorgását hallom csak elemzésükből, ám a műről alkotott személyes véleményüket a legtöbbször nem, vagy alig. Bárczi Zsófia *Mennynek és földnek* című tanulmány- és esszékötetének irodalomértelmezője ezzel szemben úgy kezdeményez sok szempontú dialógust olvasójával, hogy közben nemcsak a műveltségét beszéli, s a legkevésbé sem egy tökéletesen elsajátított szakzsargont működtet csupán, hanem rokonszenves arcvonásait sem takarja el, s olvasói érintettségét is bőven hagyja szóhoz jutni közben. Ezért, hogy minél tovább hallgadjuk, magunkhoz is egyre közelebb juthatunk általa.

Szeress Ákos

Színház- és iskolatörténet

Nagy Imre: Iskola és színház

A magyar színházi kultúra gyökerének nevezhető XVII-XVIII. századi iskolai színjátszás és drámairodalom nem tartozik színháztörténetünk legkutatottabb területei közé. Ennek oka legfőképpen az, hogy egy ilyen tudományos munka még a szakmai érdeklődők körében is csak igen kis olvasótáborra számíthat. E kor színdarabjai – elsősorban nyelvezetük miatt – ma már nehezen élvezhetőek, és talán nem számít túl merésznek az a kijelentés sem, hogy leginkább kényszerolvasók (tehát szigorlatra készülő egyetemi hallgatók) forgatják őket – valószínűleg nem túl nagy lelkesedéssel. Műelemzések hiányában ugyanakkor fenn áll a veszélye annak, hogy a kutatói munka pusztá adathalmazt hoz létre. Még a huszadik század második felének színháztörténetével foglalkozó kutató számára is gondot jelent, hogy egy-egy rendező életművét kritikák, fényképek, esetleg videófelvételek alapján elemezheti csak, hiszen a színházi előadást lehetetlen megfelelően rögzíteni; az iskolai színjátékok esetében (többek között a technikai feltételek hiánya miatt) még kevesebb forrásról beszélhetünk, s ezek hiányában a történész csak évszámokba, illetve az előadások gyakoriságára vonatkozó adatokba kapaszkodhat (ez figyelhető meg Pintér Márta Zsuzsanna, illetve Kilián István e korszakról szóló könyveiben).

158

Nagy Imre *Iskola és színház* című könyvében nem kisebb feladatra vállalkozott, mint hogy az iskolai színjáték hagyományát, és legfőképpen Csokonai vígjátékait a posztmodern elméletek horizontjából vegye görcső alá. A könyv hátlapján olvasható szöveg szerint az interpretációk során „új megvilágításba kerül a korabeli kultúra, a nemzeti hagyományok, az egyén és a nyelvi közösség, a férfi és nő viszonyának kérdése”. Vagyis a könyv azt ígéri, hogy az irodalomkedvelők érdeklődési körének periferiáján lévő szövegek olyan kérdések segítségével szólaltatnak meg, melyek ma is „élővé” tehetik ezeket az alkotásokat. A szerző tehát másként közelít a vizsgálat tárgyához, mint elődei, és ez a tény már önmagában is felhívja a figyelmet munkájára.

Nagy Imre célja tehát legfőképpen az általa vizsgált szövegek aktualitásának bizonyítása, éppen ezért igyekszik – nem is helytelenül – kortárs irodalmi szövegeket párhuzamként, példaként megemlíteni. Mindez persze édeskevés lenne a siker eléréséhez, ha a szerző az interpretációkat meghatározó elméleti diszpozíciót nem egy nagyon is posztmodernnek nevezhető teóriában, a Sapir-Whorf hipotézisben találta volna meg. Ennek segítségével Nagy Imre igen hatékonyan képes – többek között a kultúra és identitás problémáját is játékba hozva – több mint száz színművet elemezni úgy, hogy munkája a más tudományok (szociológia, nyelvészet, kommunikáció) iránt érdeklődők figyelmét is felkeltheti.

Az elemzések így tulajdonképpen két hasznos eredményt is fel tudnak mutatni: egyrészt, az elméletek gyakorlatban történő alkalmazása hasznos belátásokkal bírnak az adott teória kapcsán, kiegészíthetik, vagy magyarázhatják

azt, másrészt az elemzett szöveg olyan megvilágításba kerül, mely során láthatóvá válnak addig nem ismert olvasatai, s mindez – mint arról már volt szó – aktualizálhatja az irodalmi alkotást. A könyv Csokonai-elemzéseiről, melyeket kétségtelenül a munka középpontjának, kiemelkedő egységeinek tekinthetünk, a fentiek elmondhatók. Ennek fényében nem nevezhető túlzásnak a kijelentés, miszerint Nagy Imre munkája a szerzővel foglalkozó későbbi kutatók kötelező olvasmánya, hivatkozási alapja lesz.

A dicséretetek mellett persze nem szabad figyelmen kívül hagyni a könyv kevésbé helytálló, kifogásolható részeit. Különösen a Sapir-Whorf elmélet kapcsán merülhetnek fel kételyek néhány – főleg a nyelvészet területén kutató – olvasóban. A szerző maga is szól arról a vitáról, mely a nyelvi determinizmus kérdésével kapcsolatban kirobbant, s idéz is neves kutatókat, akik nem titkolják a Sapir-Whorf hipotézissel kapcsolatban táplált ellenérzésüket. A nyelvi univerzalizmus képviselői határozottan nem hajlandók legitimként elismerni a Nagy Imre által játékba hozott elméletet, s több szakcikkekben, recenzióban fogalmaztak meg olyan kérdéseket, melyek a hipotézis alapjait támadják. A szerző ugyanakkor kijelenti, hogy mivel ő nem nyelvész, „esze ágában” sincs állást foglalni ebben a vitában, s így inkompetenciájára hivatkozva kívül helyezi magát az elmélet legitimitásával kapcsolatos diskurzuson. Véleményem szerint a szerző ezen a ponton több szempontból is hibát követ el: először is, a szakterületben való járatlanság bevallása egy rosszindulatú olvasatban az interpretációk hitelességének megkérdőjelezéséhez vezetne, hiszen egy nyelvészeti (vagy bármilyen más) teória alkalmazása nem lehet releváns anélkül, hogy annak kontextusait, ellentmondásait tisztáznánk. Ennél azonban sokkalta nagyobb probléma, hogy a szerző kijelentésével ellentétben igenis állást foglal a Sapir-Whorf elmélet mellett, hiszen annak alkalmazása egyet jelent legitimitásának elismerésével. Hiszen mi jelenthetne nagyobb elismerést egy elmélet számára, minthogy egy későbbi munka alapjává, vagy kiindulópontjává válik? Ráadásul itt e teória egy másik tudomány, az irodalom- és színházstudomány, valamint a filológia diskurzusában kap kitüntetett szerepet, ami csak tovább növeli jelentőségét. Kétségtelen, hogy egy tudományos elképzelést nem lehet pusztán hatástörténete szempontjából megítélni – például az intelligens tervezésről szóló metanarratíva több helyen felbukkant, sőt, bizonyos körökben hivatkozási alappá vált az utóbbi időben (persze kétséges, hogy lehet-e ezeket a csoportokat és munkákat „tudományos” jelzővel illetni) –, de ha egy komolyan tekinthető kutatás használja fel az adott teóriát, az mindenképp nagy lépés hitelességének elismerése felé.

Az *Iskola és színház* című fontos könyv Achilles-sarkának tekinthetjük tehát azt, hogy az elméleti háttérrel képező hipotézist nem „védi meg” a támadásokkal szemben, s átsiklik e probléma felett. Felesleges túlzás lenne azonban azt állítani, hogy mindezek miatt a munka értéke kétségbe vonható lenne. A drámák elemzése során megállapítottak hitelesnek tekinthetőek függetlenül a nyelvészeti vitáktól. A szerző magatartása tehát némileg elmarasztalható, kutatásainak eredménye azonban semmiképp; Nagy Imre könyve a tudományág jelentős munkájának, egy kevésbé megszólíthatónak tekintett korpusz érdekes és aktualizáló interpretációjának tekinthető.

Számunk szerzői

Bartis Imre (1973)

irodalomtörténész, angoltanár
(Helsinki)

Bene Adrián (1977)

középiskolai tanár,
a Pécsi Tudományegyetem
doktorandusza
(Pécs)

Benyovszky Krisztián (1975)

irodalomtörténész, kritikus,
a Konstantin Filozófus Egyetem
oktatója
(Érsekújvár)

Béri Etelka (1958)

a Kaposvári Egyetem oktatója,
a Pécsi Tudományegyetem
doktorandusza
(Kaposvár)

Csehy Zoltán (1973)

költő, műfordító, irodalomtörténész,
a Comenius Egyetem oktatója
(Dunaszerdahely)

Dömötör Edit (1978)

irodalomtörténész,
a Zágrábi Tudományegyetem
vendégoktatója

Dusík Anikó (1963)

irodalomtörténész,
a Comenius Egyetem oktatója
(Pozsony)

Grendel Lajos (1948)

prózaíró, irodalomtörténész,
a Comenius Egyetem oktatója
(Pozsony)

Keserű József (1975)

irodalomteoretikus, kritikus,
a Selye János Egyetem oktatója
(Komárom)

Márfai Molnár László (1966)

irodalomtörténész,
művészetteoretikus,
a Nyugat-Magyarországi Egyetem
oktatója
(Sopron)

Mészáros András (1949)

filozófiatörténész,
a Comenius Egyetem oktatója
(Bélvata)

H. Nagy Péter (1967)

irodalomtörténész, kritikus,
a Selye János Egyetem oktatója
(Érsekújvár)

Németh Zoltán (1970)

költő, irodalomtörténész, kritikus,
a Bél Mátyás Egyetem oktatója
(Ipolybalog)

Osztroluczky Sarolta (1977)

az ELTE doktorandusza,
a Budapesti Corvinus Egyetem
oktatója
(Budapest)

Polgár Anikó (1975)

irodalomtörténész, fordító,
a Konstantin Filozófus Egyetem
oktatója
(Dunaszerdahely)

Seress Ákos (1980)

drámatörténész, kritikus,
a Pécsi Tudományegyetem
doktorandusza
(Pécs)

Tóth László (1949)

költő, kritikus, szerkesztő
(Dunaszerdahely)