

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyilasy Balázs tanulmánya a regényről ♦ Írások
Nagy László költészetéről ♦ Pieldner Judit kortárs
erdélyi női szerzőkről ♦ Voigt Vilmos az irodalom-
tudományról

2011/1



Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2011/1

VI. évfolyam

Alapító szerkesztő
H. NAGY PÉTER

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF

Munkatárs
CSANDA GÁBOR

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

Tartalom

NYILASY Balázs: <i>Romance, regény, modern fikció</i>	3
VOIGT Vilmos: <i>Irodalmaink történetének csomópontjai</i>	59
BENYOVSZKY Krisztián: <i>A szótól a varrómadárig és tovább. Voigt Vilmos Bevezetés a szemiotikába című könyvét olvasva</i>	75

TOLDI Éva:	
<i>Mai hőszok</i>	85
MOLNÁR H. Magor:	
<i>Lányomok a latyakban – avagy a Ki viszi át a Szerelmet kortárs leképeződései</i>	95
PIELDNER Judit:	
<i>Variációk női hangra. Erdélyi női szerzők 2004 és 2009 között megjelent köteteiről</i>	103
Számunk szerzői	136

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2011

A szerkesztőség címe: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mail: h.nagyp@gmail.com ♦ Kiadja a Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara és a Sambucus Irodalomtudományi Társaság ♦ Borítóterv: Maruta 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 ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mailová adresa: h.nagyp@gmail.com ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre a Literárnovedná spoločnosť Sambucus ♦ Obal: použitím diela Maruta 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 ♦ ISSN 1336-7307

Romance, regény, modern fikció

Roman, romance, novel

A hosszabb terjedelmű fikciós elbeszélés Magyarországon ismeretesen a XVIII. század utolsó harmadától kezd elterjedni, de eredeti, sajátos műveket szépprózánk csak a XIX. század második harmadától, közepétől tud fölmutatni. A magyar irodalomértés, irodalmi közbeszéd sokáig keresi a műszót a nagyobb lélegzetű, prózai elbeszélés számára. Kezdetben jobbra a XIII. századi francia terminusra visszautaló *román* kifejezést használjuk, végül a negyvenes évektől a *regéből* alkotott *regény* mellett állapodunk meg. (A kérdésről részletesebben: GYÖRGY, 3–19.) A terminus kialakítása lényegében úgy megy végbe, mint a legnagyobb germán és latin nyelvekben. A magyar *regény* kifejezés használati szabálya megegyezik a német *Romannal*, a francia *romannal*, az olasz *romanzoval*, s minden nagyobb terjedelmű, prózai elbeszélésre vonatkozik. Más módon alkot viszont terminust a modern, újkori fikció számára az angolszász irodalomértés. Az angolok (amerikaiak) a *romanból* kialakított *romance* kifejezést már a XVIII-XIX. században sem az egész fikciós prózára alkalmazzák, csupán annak az egyik felére, míg a másik felét az olasz *nouvelle* kifejezésből származó *novel* terminussal címkézik meg. „Az angol nyelv az elbeszélés két fő formáját különbözteti meg: az egyik a *romance* (lovagregény, ábrándregény, regényes történet), a másik a *novel* (regény) [...]. A regény realisztikus, a *romance* költői vagy epikus jellegű; manapság „mitikusnak” neveznénk. Anne Radcliffe, Walter Scott, Hawthorne *romance*-szerzők. Fanny Burney, Jane Austen, Anthony Trollope, George Gissing regényírók. A két poláris típus a prózai elbeszélés kettős származását jelzi: a regény a nem fiktív elbeszélő formák ágán fejlődött ki – a levélből, a naplóból, az emlékiratokból vagy az életrajzból, a krónikából, a történetírásból, azaz mintegy a dokumentumokból alakul ki. [...] A *romance* ezzel szemben az eposz és a középkori lovagregény folytatója, nem törődik a részletek valószerűségével [...], minthogy egy felsőbb realitást, egy mélyebb pszichológiát tart szem előtt” – áll evidensen a kétszatuság oldalán Austin Warren is. (WELLEK-WARREN, 326–327.)

Warren néhány mondatos meghatározása természetesen több ponton kritika alá vonható; a *romance* és a *novel* ügye, nem vitás, alaposabb, kiterjedtebb, körültekintőbb meditációt igényel. Mindazonáltal a terminológiai kettősség, a fikciós irodalom kétféle formájának megkülönböztetése nem látszik értelmetlennek, s a magyar irodalomértés, műfajpoétika e lehetőség hiányában alighanem jelentős veszteséget könyvelhet el.

„Úgy látszik az a tény, hogy a *romance*-ra mint regényfajtára nincs szavunk – minthogy maga a *regény* szó a *román* (*románcz?*) szavak, és nem az olasz *novelle*, a francia *nouvelle* vagy a spanyol *novela* [...] mintájára formálódott – el is döntötte a hazai tudományosság számára e műfaj vagy alfaj *létének* (!) kérdését. A hazai irodalomtudomány köztudatában máig sem létezik [...]” – szól a *romance*-ről, és sommázza a helyzetet tömören, szellemesen Szili József a huszadik század végén megjelent könyvében. (SZILI, 14.)

A románc kifejezés a magyar irodalomértésben Leszűkített jelentéstulajdonítások a hazai műfaj történetben

A vákuumhelyzetet érzékelő Szilinek nagyon is igaza van: a romance-ra mint regényfajtára nekünk nincs szavunk. A magyar köznyelvben és műfajpoétikai szakszókincsben a *románc* kifejezés fel-felbukkan ugyan, de korántsem az átfogó, nagy elbeszélő-modell értelmében. A köznapi nyelvben leginkább love-sztorit, szerelmes történetet jelöl, s a műfaj történetben is jobbra partikuláris, részérdekű jelentéseket kap.

XIX. századi irodalmáraink a drámai légkörű, sötét fényhatásokkal dolgozó, szaggatott-kihagyásos (kelta, germán, északi) ballada világosabb tónusú, kevésbé szaggatott, derűsebb (latin, déli) párfját, változatát tartották számon *románc*, *románca* néven. (GREGUSS 12–13, CZUCZOR, 589.) Lukács György század eleji tanulmányában a terminust olyan drámai műalkotásokra alkalmazta, amelyek a drámairodalom „fősodrá”-hoz („az élet és a világnézet legfőbb kategóriájá”-nak számító tragédiához és a komédiához) képest valamiféle különösséget képviselnek. A periferikus, partikuláris jelentéstulajdonítás hagyományát nem törte meg a nyolcvanas évek vezető irodalomtudósa, Németh G. Béla sem. A kutató 1981-es írásában a románcosság a tragikum esszenciális műformájához (a tragikusság autentikus létszemléletéhez) mért *másféleséggént*, *elégtelenséggént*, *rész-érdekűséggént* jelent meg. A románcosságot a szerző „a XIX. századi érzékeny közpolgár, a városiasodó vidéki kisember, az industrialitásba váltó patriarkális világ kedvenc hangnemi karakterjegye”-ként határozta meg, és valamiféle (a lírában és az epikában egyaránt fellelhető) érzelgős, melodramatikus hangulatisággal azonosította. (LUKÁCS, NÉMETH G., 207–208.)

4

Az átfogó műfaji értelemben használt románcfogalom a huszadik-huszonegyedik század hazai irodalmi lexikonjaitól is idegen. A Világirodalmi Lexikon tizenkettedik kötete megemlékezik ugyan arról, hogy a modern angolszász irodalomelmélet szóhasználatában a romance terminus tág értelmet is nyerhet, de ez a műfajfelfogás a vonatkozó szócikkben csak mellékes (az értelmezés fő csapásához képest kiegészítő) lehetőségként merül fel. Inotai András és Szerdahelyi István a romance-ot epikolirikus verses műfajként kezelő felfogást mintegy százhusz sorban taglalják, Tótfalusi István a középkori romance-nak több mint hetven sort szán, míg Zemplényi Ferenc mindössze huszonnégy sorban utal arra az angolszász terminusértelmezésre, amely a románcban az elbeszélő irodalom egyik alapvető műfaját látja. (Zemplényi ismertetése már csak a kurta terjedelem miatt is elnagyolt. A szócikkíró definíciót alkotva megelégszik annyival, hogy a műforma „romantikus, bonyolult cselekményű, mesés történetet jelent”, a romance-szal foglalkozó szakirodalomról bibliográfiát nem ad, s az idevonható irodalmárok közül mindössze Northrop Frye-t nevesíti; a kanadai tudóst a szerző a gondolatkör híres teoretikusaként aposztrofálja, de csupán egyetlen mondatot szentel neki.) (SZERDAHELYI, 111, 113.)

A 2001-ben megjelent *Irodalmi Fogalmak Kisszótára* a románcot ugyancsak speciális, „a líra és az epika határán elhelyezkedő, általában elégikus hangvételű nép- és műköltészeti műfaj”-ként, a spanyol költészetre hivatkozva határozza meg. A szócikk szerzője mindössze egyetlen mondatral utal arra, hogy másféle fogalomértelmezés is lehetséges, de ekkor is megmarad a nagyon általános megfogalmazás szintjén. „Használják e kifejezést az olvas-

mányos, romantikus elemekkel színezett regényekre is.” – állapítja meg az írás legvégén. (BÁRDOS, 377, 378.)

Az angolszász tradíció nyomán a XX. század végén

A hazai irodalomtörténeti, műfaj történeti, műfajpoétikai szövegekben csak a huszadik század végén akadnak szerzők, akik így vagy úgy, de túllépnek e részérdekű felfogáson, és az angolszász irodalomértés módjára a románcról mint átfogó elbeszélésmodellről, nagyműfajról gondolkoznak. Szegedy-Maszák Mihály Kemény-monográfiájában ejt szót a románcban rejlő lényegfeltáró potenciálról, fiatalabb tudóstársa, Szilasi László 2000-ben kísérletezik Jókai románcos olvasatával, Ungvári Tamás pedig *Poétikájának* 1996-os, harmadik kiadású változatában a modern fikció problematikájáról gondolkozva épít az angol irodalom és irodalomértés műveire, problémakezeléseire, nézőpontjaira.

„Angolul legalábbis a XVIII. század vége óta különbséget szokás tenni »romance« és »novel« között, és elképzelhető, hogy e szavakkal olyan elbeszélő hagyományok ragadhatók meg, amelyek feszültsége az egész európai irodalom fejlődését áthatotta” – utal a románc és a novel fogalompárban rejlő komoly megértési lehetőségekre Szegedy-Maszák röviden, mellékesen, bár sokat ígérően 1989-ben megjelent könyvében. (SZEGEDY-MASZÁK, 29–30.)

Szilasi Lászlót már tartósabban foglalkoztatják a romance jelentésfeltáró lehetőségei. A terminust, az 1860-ban publikált Jókai-művet, a *Szegény gazdagokat* elemezve kulcsfogalomként használja, és a műfaj differentia specifikáját a cselekményesség, kalandosság köreibe horgonyozza le. „A *Szegény gazdagok* című regény kapcsán sem vetette fel senki nyíltan a románc lehetőségét. De Jókai interpretációtörténetében talán itt a legvilágosabb, hogy [...] a szöveg regényként nehezen megszólítható [...]. Az Arany János recenziója óta ismételtgetett, egyébként is közhelyes hibák: a nagyításra való túlzott, könnyen parodizálható hajlam, a valószerűtlenség, a túlbonyolítva előadott, de nagyon is szimpla, ugyanakkor nem tipikus, alantas műfajhoz (detektívtörténethez, rablóregényhez stb.) közelítő, kétes értékű izgalmakat hajhászó, anekdotából felduzzasztott cselekmény, az események és kalandok túlzottan gyors egymásra halmozása, a motiváció teljes, zavaró hiánya [...] és a homályban hagyott, fontos mozzanatok [...] együttesen lehetetlenné teszik a regényként olvasást” – fejt ki megközelítésének alapjait. (SZILASI, 116.)

Az angolszász *romance*-szal és *novellell* kapcsolatos műfajelméleti nézőpontok, megközelítések a huszadik század végén legteljesebben Ungvári Tamás *Poétikájában* (főképpen az *Epikus formák* című rész alfejezeteiben) jelennek meg. Az újkori regény születését, a modern fikciós elbeszélés problematikáját Ungvári jobbára az angol irodalom példáin keresztül (Defoe, Fielding, Dickens, Thackeray, Walter Scott műveit elemezve) mutatja be, és számos műfaji kérdést egyértelműen az angol látószög felől közelít meg. Fielding „regénytalálmányát” a szerző kifejezéséhez visszanyúlva „komikus prózai eposznak” nevezi, sőt ezt az elbeszélő formát „a 18. század uralkodó regénytípusa”-ként tartja számon. Locke és Hume gondolataival együtt az angolszász világ legnagyobb presztízsű regényelméletét, Ian Watt könyvét is megidézi (UNGVÁRI, 323, 354, 309.), és időnként a modern fikció összetettségét, komplexitását is érzékeli-érezkelteti: az eposzi származtatás mellett a

vígjáték jelentőségére is utal, Sklovszkijra hivatkozva egyetértően jegyzi meg, hogy „Cervantes nem ítélte el a lovagregényt, inkább belülről akarta megújítani”, s Dickens cselekménynukleuszait számba véve olyan motívumokat sorakoztat fel, amelyek a realizmuson kívüli, azt megelőző irodalmi gondolkozásformákból származnak („Elrejtett örökség, véletlen találkozás a gyönyörű hölgygel, lovagi szolgálat mögé rejtőző, önmegtágadó szerelem, érzés és kötelesség konfliktusa [...]”). (UNGVÁRI, 305, 335.)

Fel-felbukkan Ungvári Tamás fejtegetései között maga a romance műfajfogalom is. Az irodalomtörténész a gótikus regényeket angolosan romance-nak nevezi (UNGVÁRI, 343.), s Clara Reeve 1785-ös „romance-monográfiáját” is számon tartja. „A novel (vagy a regény) az igazi életnek, szokásoknak és annak az időnek rajza, amelyben a történet lejátszódik. A romance emelkedett nyelven oly történeteket beszél el, amelyek sohasem estek meg, és valószínűleg sohasem fognak. A novel olyan dolgokat beszél el, amelyek mindennap lejátszódnak szemünk előtt, amilyenek barátainkkal vagy velünk is megtörténhetnek. Ezeket oly valószínűeknek tünteti fel, hogy szinte abban a hitben vagyunk – legalább, míg olvassuk –, hogy mindez igaz és való, a történet szereplőinek boldogsága vagy szerencsétlensége annyira magával ragad, mintha saját boldogságunk vagy boldogtalanságunk volna.” – idézi meg Ungvári a Reeve-tanulmány híres romance-novel szembeállítását. „A valószínűtlenség és a valóság összecsapása a *romance* és a *novel* küzdelme. Krónikása joggal mutat rá arra, hogy a regény a hétköznap születésével kezdődik – azzal a pillanattal, amikor a közönséges élet eseményei kapnak helyet az ábrázolásban és a művészetben” – szól a könyv kapcsán hétköznapok és „valószínűtlenség” küzdelméről. (UNGVÁRI, 299.)

6

A XIX. századi magyar elbeszélő irodalom tanúságtétele

Szegedy-Maszák Mihály, Szilasi László és Ungvári Tamás angol nyomon járó észrevételei biztatóak, de hathatós segítséget azért nem nyújtanak az átfogó értelmű románcfogalom iránt elkötelezett, a terminus jelentéslehetőségeit sokrétűen átmeditálni akaró kritikusnak, érdeklődő olvasónak. Szegedy-Maszák, láttuk, mindössze egyetlen mondatot szentel a kérdésnek, Szilasi pedig a valószerűtlenség, kalandhalmozás, motivációhiány pilléreire építve olyan műformát körvonalaz, amely enyhén szólva is kezdetlegesnek, primitívnek tűnik, az igényesebb elbeszélésfajtákhoz képest alsóbbrendűnek látszik. Ungvári angolszász iskolázottsága kétségkívül lehetővé tenné, hogy a szerző a romance fogalmával komolyan számoljon, s a modern fikció „rég” és „új” komplex szövédményeként jelenjen meg a *Poétikában*. E lehetőség azonban mégsem teljesedik ki. Az irodalomtörténész a romance átmeditálására, hasznosítására végül már csak azért sem vállalkozik¹, mert a hatvanas évek hazai

1 Aligha tekinthető véletlennek, hogy a romance legismertebb és legelkötelezettebb teoretikusával Ungvári Tamás egyáltalán nem vet számot. Northrop Frye románc-csal kapcsolatos gondolatai nem bukkannak fel a *Poétikában*, a könyv a világhírű teoretikust csupán egyetlenegyszer, a műnemek elkülönítését taglalva idézi meg, arra utalva, hogy Frye a beszélő és a hallgató közötti kapcsolatból vezeti le a fő műformákat. (Ungvári, 110-111.)

megközelítéseitől, fogalmaitól (Lukács György mára túlhaladottnak tűnő premisszáitól, a konkrétabb, középszintű értelmezés számára nem hasznosítható, átfogó terminusaitól) az eredetileg 1967-ben megjelent tanulmány nem tud véglegesen megszabadulni.

Aligha tekinthető véletlennek, hogy Ungvári Tamás a *Toldit* és a *Buda halálát* végső soron *eposzoknak*, nem pedig sokrétű tradíciót ötvöző, *komplex elbeszélői formáknak* látja, s úgy véli, hogy, bár a két mű „népi ihletése” viszonylagos korszerűséget eredményez, ez csak a sajátos történelmi helyzetnek, a XIX. századi Magyarországra jellemző kezdetleges viszonyoknak tudható be, hiszen a társadalmi fejlődés determináló törvénye szerint „A mitológiák megszűntekor túlhaladottá válik az eposz. A polgári hétköznapot új műfaj próbálja teljességbe fogni: a regény.” (UNGVÁRI, 254.)

Ismételjük, végső soron Ungvári Tamás sem jut el a romance fogalmának komolyan vételéig, a hasznosítás lehetőségének felismeréséig. A *Poétikában* sem emelkedik az evidencia rangjára az a gondolat, hogy a realista, modernista regényvonulat mellett létezik egy másik, meghatározó tradíció, s hogy a modern fikció hitelesebben jeleníthető meg két irodalmi gondolkozás találkozásaként, mint a realista, modernista, posztmodernista alkotásmód, valóságteremtés egynemű, egyoldalú szabályrendszerében. És, amint az Arany Jánossal kapcsolatos címkézés is mutatja, a szerzőben egyáltalán nem merül fel, hogy az angolszász romance-felfogás tanulságait a mi irodalmunk körében hasznosítsa.

Pedig Arany János és társai, úgy tűnik, éppen ilyesféle belátást sürgetnek. XIX. századi jelentős alkotóink ugyanis nagymértékben alkalmaznak olyan formákat, világtérítő módokat, amelyek az eposzhoz, hősénekekhez, barokk regényekhez, „románfordításokhoz” képest sokkal flexibilisebb, tágabb karaktert mutatnak, a modern, újkori elbeszélésmód vívmányait rendre hasznosítják, ugyanakkor szövegeik nemcsak a szó szoros értelmében vett realizmustól határolódnak el, de satirikus műnek, filozófiai regénynek sem nevezhetők; nem az érzékenység formáit követik, nem a hoffmanni, tiecki individuális, ironikus romantika nyomán járnak, és a huszadik század szempontjából értelmezett „démonikus-ironikus” mód is idegen tőlük. Arany verses elbeszéléseit, Jókai „regényeit” a huszonegyedik század elején éppen azért nem könnyű értelmeznünk, mert sem a realizmuscentrikus irodalmi gondolkozás, sem a „krízisteleológiai” (a „válságazonos” alkotói attitűdöt kanonizáló elméletek), sem az érzékenység és a romantika komplex, vegyes formáiból elvont poétikák nem alkalmazhatók rájuk mechanikusan, reflexszerűen.

A tűzrőlpattant Rozgonyi Cicell lobogós ruhában húzza-vonzza maga után a daliás, ifjú katonákat, a sírboltból kikelő Szent László király csatabárdja, bár láthatatlanul, villámként sűrög, forgolódik a tatárokkal vívott ütközetben. Bendegúz vezér kürtszavára napnyugat és kelet százezres tömegei roppannak össze, a Hunort és Magyarat elcsaló csodaszarvas új, szépséges hazába vezeti a fiúkat. A roppant kannával szökdelő, kurjongató Toldi Miklós hatalmas fizikumát és nyitott, jóakarátú lelkét adományként kapja teremtőjétől. A Baradlay-ház kifogyhatatlan erejű, energiájú asszonya egyetlen szavával új pályát, hivatást, élelcélt jelöl ki a fiainak, a senki szigeti Noémi bizalmat és szerelmet ad kedvesének, neheztelés nélkül várakozik és tűr, nem kérdez, faggatózik, átolvad, megnyugtat, felforrósít, a férfinak biztonságot kölcsönöz.

A megyegyűlés közösségét meghódító Baradlay Ödön, a hóviharon, jeges áradaton áttörő ifjabb testvér, Richárd a vitathatatlan énazonosságot jelentő próbatétel, hőstett-alkalom lehetőségét birtokolják. A rektori inkvizíciós testület elé rendelt, kicsapatásra váró debreceni diákok a tartás, az erkölcsi fölény és a rendíthetelenség performace-át rendezik meg professzoraiknak; fölényes, szellemes humorral demonstrálják a jellemzilárdság, a becsület vitathatatlan elsőbbségét minden más életelvvel szemben. A Mikszáth Kálmán-i vidéki birtokos nemesek, házvezető nemzetes asszonyok, fogadósok, kovácsok a végtelenségig nyílt szívet és vendégszerető szívélyességet mutatnak. Kupolyi István az utolsóját adja oda, hogy az idegen, halott leánykát méltó módon eltemessék. Az agg Palojtay maga botorkál le a pincébe a farkasordító téli éjjelen, hogy a beteg zsidó asszonymak tokaji bort küldjön. Öreg Fáy István folytonfolyvást a gyomrával nyugóldódik, de azonnal meggyógyul és acélos tettekkésztséget mutat, ha mást ért baj, és segíteni kell. Marjászky Miska, a földimádó fiatal gazda nemhogy földet szerezne, de végül saját földjéről is lemond, csak hogy a kedves, szép, szegény lányt elvehesse.

Próbatételes kaland-lehetőség, meleg patriarkalitás és elidegenedettségtől mentes intézményiség, a csupasz, instrumentális eseményhalmaznál, az esetleges, értelmetlen véletlensorozatnál többnek látszó (a gondviselés lehetőségét sem kizáró) történesegyüttes jellemzik a megidézett műveket. A Toldi Miklóssal törtétek – a kő eldobásának, a farkastetek hazavitelének meggondolatlanságait is beleértve – az első pillantásra nagy szerencsétlenségnek látszanak, a mű végére mégis kiviláglik pozitív, előre vivő, a kibontakozást elősegítő értelmük. Plankenhorst Alphonsine minden erővel munkálkodik a fogoly Baradlay Richárd elpusztításán, s ügyködése végül a fiatal férfi megszabadulásához vezet. Bélyi János, a koldusszegény felvidéki pap Istenhez fohászkdik, és a kishúga fölé került piros esernyő csodaszerű gazdagságot hoz magának s falujának.

A determináció, a környezeturalom nem jut döntő szerephez a Jókai-, Arany-, Mikszáth-hősök lelkében sem. Baradlay Kazimirné, öreg Fáy István és társaik adományozott képességekkel rendelkeznek, magától értetődően tudják, mi a jó, rendíthetetlen szívjótságot és makulátlan becsületet tüntetnek föl. Az emberi pszichológiai mechanizmus nem válik „földiessé”, a meleg kapcsolatiság, az érvényes jelrendszer, szimbolikus rend lehetősége nem enyészik el végleg, az értelmetlen, ijesztő fantasztikum, amely Hoffmann, Gogol, Poe ironikus-démonikus műveiben az emberérdekű csodát felváltja, ezúttal nem jut szóhoz. Úgy is mondhatnánk, hogy a fenti művek nem „válságazonos” alkotások, nem a modernitásra jellemző krízisérzület sodrásirányában elhelyezkedő művek, a támaszkeresés, a régi, épebb tradíciókhoz fordulás, az ellenvilágteremtés, a vágyteljesítő étosz, a teljesség iránti elkötelezettség így vagy úgy, de jelen van bennük.

Az istenhegyi székely leány példája

Mindazonáltal e stabilitásigény, e románcos elkötelezettség korántsem jelent egyneműséget, egyoldalúságot, merevséget. Arany János és Jókai Mór művei nem a heroikus, hősi elvet statikus formákban érvényesítő műfajokhoz kapcsolódnak (hazai kontextust keresve azt mondhatnám, nem Kisfaludy Sándor, Vörösmarty Mihály, Garay János, Czuczor Gergely nyomán járnak), hanem az

újkori fikció vívmányait (is) hasznosítják, úgyhogy bizvást nevezhetjük őket *modern romance*-oknak. A XIX. századi magyar románc érdekességének, összetettségének, személyes, eleven, hajlékony elbeszélésmódjának megjelenítésére idézzük meg kissé hosszabban Jókai Mór rendkívül érdekes művét, *Az istenhegyi székely leány* című elbeszélést!

Az 1853-as erdélyi, székelyföldi utazás ihlette szöveg műfaji kapcsolatait evidensen a hősnének, a folklorisztikus románc, a monda s a mese és a műköltői romance-változatok körében lehet kijelölnünk. Már az elbeszélés indítása eredetmondai karaktert jelez. A narrátor a Torda-hasadék keletkezésére kérdez rá, s e köré sző magyarázó történetvariációkat. A hősnének, eposzok legfontosabb sajátosságai ugyancsak lényegi elemekként találhatóak meg a műben. *Az istenhegyi székely leány* szüzséjében egy nagy, honvédő, közösségi harc foglal el központi helyet, s a háborút a magyar oldalon karizmatikus vezér irányítja. A székelyek nagyasszonya, a csodálatos Lóna a rendkívüli eréllyel, erővel rendelkező amazonok és a földi adottságokat fölülmúló bölcssek – nagy romance irányítók-játékrendezők, közösségi ügyekben mindenki másnál előrelátóbb vezetők, uralkodók – képességeit egyesíti, s az aranyosszékiek az ő vezetésével küzdenek életükért és megmaradásukért a roppant számbeli fölényben levő, dúló tatárhaddal.²

A lány „Hatalmas, délceg termetű, villámló fekete szemekkel, amikkel ha valakire ránézett haragosan, jobban megijedt tőle a kivont kardnál [...]” – jellemzi a főhőst az elbeszélő. Lóna „[...] maga is tudott lőni, vágni, gerelyt hajigálni; a legszilajabb lovakat válogatta paripának, s naphosszat kergette a szarvast, és lesett a medvére a rengeteg erdőben” – egészíti ki a rendkívüli fizikum, szilajság, erő attribútumaival a bemutatást. (ISTENHEGYI, 197–198.) Az asszony-vezér fáradhatatlanságával és vitézségével az ostrom során is példát mutat. Minden három órában személyesen intézi az őrségváltást, s az őrvizsgálat során egy sánccszegletet, egy kijárást sem hagy ellenőrizetlenül. Az ostromra induló kánra nyílvesszőt küld véset-felirattal: „A kán orra hegyén keresztül”. A lövés pontosan célba talál, s a tatár babonarontók a nyilat kivonva „[...] bámulva olvasák, ami annak vesszejére van írva; aki ezt a nyilat küldte, küldhette volna egyenesen a kán szívébe is; így még a tatár íjászok sem tudnak lőni, pedig azok híres lövők, teljes életükben sem tanulnak egyebet.” (ISTENHEGYI, 223.)

A Lónában fészkelő karizmatikus, fölényes bölcsesség azonban talán még a vitézi tulajdonságokat is túlhaladja. A nagyasszony minden tettének „messze előre látott oka” van, intézkedéseit a közösség gyakran egyáltalán nem érti, de végrehajtja, mert tapasztalatból tudja, hogy a csodás lány szavai „máskor is beteljesültek már” (ISTENHEGYI, 211) A vezér jó előre tud a jövődő tatárdú-

2 Kiegészítő elemként még egy homéroszi hasonlat is felbukkan az elbeszélésben. A tatárhad pusztulását a narrátor, ha ökonomikusan rövidítve is, de teljesen az *Iliász* módjára, több elemű, történésszekvenciákat sorakoztató kapcsolatban köti össze a sáskadúlással, egérjárással. „Mint mikor nagy sáskacsoport jön, az emberek elijednek tőle; felfalja ez az egész világot, aztán nekijön egy zivatar, s egy óra alatt földre paskolja őket; vagy amikor nagy egérjárást van, egész falu népe nappal írta, mégsem látszik meg rajta; egy hideg, ködös éjszaka pedig úgy elenyészeti őket, hogy azt kérdik, merre voltak?” ISTENHEGYI JÓKAI Mór, *Az istenhegyi székely leány*, Bp., 1990, 224.

lásról s minden székely patriarchánál bölcsebben cselekszik. Gabonát vettet, éjente arattat, élelmet raktároz, búzát vásároltat, majd meg kénkövet hozat, szurkot főzet, az Aranyosszékbe vezető utakat elreteszeli, elrejt, a túlélés egyetlen módját kijelöli, kutat teremt, vizet fakaszt a várakók számára.

A mindennapiságot erőben, hősiességben, jellemeszilárdságban meghaladó románcperspektíva persze nemcsak Lóna alakját határozza meg, hanem *Az istenhegyi székely leány* más figuráira, a mű történevilágára, lélektani víziójára is jellemző. A minden kétség fölött álló románcszerelem, a kedves elnyeréséért folytatott küzdelem, a feltételként állított nehéz próbatétel kiállása az elbeszélés fontos elemei; az emberről alkotott pszichikus látomás centruma a destabilizáló ambivalenciákról mit sem tudó lélekuralom. A nyájörző ifjú Adorján önbemutatása rendkívül pontosan, szemléletesen prezentálja a magasabb lélekakarattól igazgatott létezés románcideálját. „– Hát van két jó erős karom, ami tud dolgozni és hadakozni; van két jó szemem, ami akkor alszik, amikor én akarom; van jó szívem, ami nekem fogad szót, nem én neki, mert ha én akarom, meg se dobban [...]” – vall magáról a derék legény (ISTENHEGYI, 209.). A vitéz pásztor Lóna hűgába, Szendilébe szerelmes, és nem kétséges, e szerelem sem rendeltetik alá földies meghatározottságoknak. A fiú, a délceg, szép Lóna csábítására illusztratívan jeleníti meg, milyen is az erózióknak, romlékonyságnak nem alávetett, többértelműségtől, kételyektől mentes romance-szerelem. „[...] s ha Szendilének arca, mióta nem láttam, betegségtől elrútult volna is, ha ölemben kellene őt vinnem, szájamból itatnom, oly nyomorult volna: mégis csak őt szeretném én, s hozzá állnék, vele mennék.” (ISTENHEGYI, 227.)

10

A hűséges, acélos próbákat kiálló szerelem³ persze végül eléri célját. Az elbeszélés végén a kísértő Lóna lebocsátja palástját, leveti fegyveres övét, kebelpáncélját, s immáron a búzavirágkék ruhás Szendile képében áll Adorján előtt. A romance-nagyjelenet identitásfeltáró gesztusa csak Adorján számára okoz meglepetést. Az olvasóval a narrátor már a mű elején tudatta a tény, amelyet a mű szereplői egészen az elbeszélés végéig még csak nem is sejtettek: a szelíd, gyöngéd, nőies Szendile és az amazoni Lóna egy és ugyanaz a személy; *Az istenhegyi székely leány* szűzsége az identitáscsere, identitás-rejtés évezredes románcmotívumára épül.

A románcperspektívák, románcmotívumok meghatározó jelentőségének konstatálásával azonban még egyáltalán nem merítettük ki *Az istenhegyi székely leány* karakterét, atmoszféráját, hangoltságát. A mondottakhoz azonnal hozzá kell tennünk, hogy a műben az évezredes, archetipikus romance-patronok rendre megújulnak, fölfrissülnek, a hősi létszemlélet „merevségét” a komikum és a humor módozatai járják át, az archaikus, rögzített elbeszélésmód helyén dinamikus, perspektívaváltogató, megszólító, játékba hívó, személyes narráció jelenik meg. Módosítja az elbeszélő már az eposzok, hősének heroikus, harcközpontú, küzdelmekkel teletűzdelt alapkarakterét is. A várháború és a végső összecsapás szcénáit részben feltűnően kurtára veszi, rész-

3 Adorjánnak nemcsak a várban kell próbákat kiállania, hanem a tatár kán táborában is. A halottnak mutakozó ifjú körme alá töviseket fűrnak, keblére izzó parazsat helyeznek, s búbajos leány csókjával próbálják meg. Adorján Szendile gyöngéd kezét és csókját képzeli el, s nem fáj neki sem tövis, sem parázs, a női kísértésre pedig ravatalon fekvő kedvese képét vizionálja, s orcája fehér marad.

ben ezeket is komikummal, humorral elegyíti. A kegyetlen tatár kán üzenetet küld a védőknek, hogy asszonyaikat, kincseiket rendre adják ki, maguk pedig legyenek rabszolgák. A székelyek erre válaszképpen szalonnát takarnak az üzenetbe, „[...] fogtak mindjárt egy kuvasz kutyát [...] kötöttek annak nyakára egy másik üzenetet, mely hangzott ekképp: «Itt küldjük a teneked való kincset, háromorrú fene!» – s azzal csörgőt akasztva a kutya farkára, elszabadíták azt; meg sem állt a tatár táborig.” (ISTENHEGYI, 214.).

Másrészt a narrátor a közösségi konfliktus, a tatár-magyar összeütközés mellé egy leszűkített komikus-humoros összecsapás-sorozatot is odailleszt. Aranyosszék nagyasszonya a székelyek földjét kurtítani akaró vicevajdával, Vasfeő Ribarccal áll hadilábon, s az összecsapások rendre a komikus vetélkedések, „rászedés-show-k” jellegét öltik, szellemes replikákkal telítettek. Ráadásul Ribarc csakhamar beleszeret a csudálatos amazonba, s ettől kezdve az ügyetlenkedő, rászedett kérő szerepvilágába is átlép. A székely földet elszántó, férfigőggel teli betolakodó addig hadonászik Lóna szeme előtt a buzogányával, amíg a lány ki nem kapja a kezéből, s istenesen el nem döngeti a nem kívánatos vendéget. A férfi, aki még sosem látott ilyen fehérnépet, azt híreszteli, el fogja venni a lányt feleségül. Meg is üzeni, hogy háztűznézőbe jön a várba, de persze cselet forral. Valójában kétszáz jó vitézét öltözteti fel kürtösöknek, asszonyoknak, s a rokolyák alá kardokat, buzogányokat rejtenek „hogy ha majd szép háztűznézési szín alatt bevonulandnak a várba, egyszerre előkapják fegyvereiket, s akkor Ribarc szomszéd azt mondja a szép mátkának: no most kincsem, akár tetszik, akár nem, én vagyok a te urad!” (ISTENHEGYI, 203.)

Persze a furfangos, mindent előre tudó székely kisasszonyt nem olyan egyszerű megtréfálni. „Jaj, de jámbor vajda, korábban kellett volna ám neked fölkelned, hogy Lóna eszén túljárhass! – Hanem hiszen meglátod, csak eredj oda szépen.” – oszlat el az elbeszélő már jó előre minden kétséget a vetélkedés majdani kimenetelére vonatkozóan. (ISTENHEGYI, 203.) Lóna a fegyveres vendégeket egy befalazott, kijárási nélküli várudvarba csalja, szellemes replikában oktatja ki a vicevajdát, s váltságdíjként mindöjük süvegét követeli. A férfi a követelésre először rettenetes dühbe gurul, de nincs mit tenniük; mindannyian jól látják „a nyílvesszők pislogó végecskéit”, amint a lőréséből kikandikálnak. A székely lány a felhajított süveget rögtön fölteszi („Illett a gonosznak!”), s Ribarc visszatekintve látja, amint kalpagot emel neki búcsúzóul. A vajda szótlanul megfenyegeti öklével a hamis menyasszonyt, s „most már ezerszer volt belé szerelmes, ha eddig csak százszor.” (ISTENHEGYI, 205.)

A patetizmust átalakító, játékos, humoros, komikus prezentációk azonban csak egy részét alkotják azoknak az újító eljárásoknak, amelyeknek Jókai a „régí románc”-ot aláveti. A fenti két szövegidézet („Jaj, de jámbor vajda, korábban kellett volna ám neked fölkelned, hogy Lóna eszén túljárhass!”, „Illett a gonosznak!”) jelzi, hogy *Az istenhegyi székely leány* elbeszélője a megszólításos alakzatokba rejtett perspektívamódosításokkal, perspektívajátékokkal is bőségesen él. S e perspektíva-áthelyezések nemcsak a szereplők viszonylataiban érvényesülnek. A narrátor az egész mű során humorosan ide-odahajlik, ingadozik a mondaiság, az archaikus látásmód és a modern, reflektív szemlélet között, s ezt elbeszélői megjegyzések sorával jelzi. Mindjárt a mű elején felsorolja a tordai hasadék keletkezésére vonatkozó háromféle – magyar, szász, oláh – verziót. A saját változat bemutatását azzal az ironikus megjegyzéssel kezdi, hogy „Nem kell nekik hinni, az az igazi, amit én mondok”, és azzal zárja: „[...] bizonyomra

mondhatom, hogy ez is igaz, mint a többi”. (ISTENHEGYI, 195, 196) A mondai hitel és a racionális, modern, reflektív tudat közti perspektívajáték (az előbbinek az utóbbi által történő játékos ironizálása) az elbeszélés folytatásában is jellegadó. A narrátor a mondai tudalmat ironikusan prezentálja, s folyamatosan kiszól az archaikus perspektívából. A vár alatti sötét sziklaüregben – mindenki így tudja – sárkány lakik. A tűzokádó, kígyófejű szörnyben Adorján is hisz, s Lóna azzal bocsátja le a mélyedésbe, hogy „Ha otthon a sárkány, hozd el a fejét, ha nincs otthon, hozd el a tojását”. (ISTENHEGYI, 215.) A mindentudó lány persze ironikusan beszél (Lóna karizmatikus mindentudásának semmi köze nincs a varázslathoz, annál több a megfigyelőképességhez, tapasztalatraktározáshoz, értő elméhez), s Adorján vizet és nem sárkányt talál a veremben. A bölcs amazon egyébként – ez is figyelemre méltó momentum – a közösségi tudalmat egyáltalán nem kívánja szétroncsolni. „– Sárkánytól nem kell félni többé, megölte azt a múlt éjjel Adorján vitéz, azóta megint tele van friss vízzel az üreg” – jelenti ki a szörny létezésében és rontó hatalmában váltig hívó székeleyeknek. (ISTENHEGYI, 216.) A derék atyfiak aztán vígan fogyasztják a kristálytisza vizet, s mikor valaki a vederral valami ősállat csontvázát húzza fel, azt íziben sárkányagyarnak nevezik ki, és nemesi címerként szegeznek ki a sárkányölő Adorján nemesi pajzsára. A jutalmazó gesztussal a narrátor is egyetért. „Meg is érdemlette, mert ámbátor sárkányt nem talált, de azzal a hittel szállt le, hogy ott találja, s megverekszik vele: nem az ő hibája, ha a sárkány olyan állapotban van, ami akkor nincs a világon, mikor valaki látni akarja.” (ISTENHEGYI, 216.)

12

A modern attitűdöt az archaikus tudalommal szembeállító elbeszélői megjegyzések között egyébként olyanok is vannak, amelyek közvetlenül megidéznek az újkor fogalmi kellékárát. A tatár halottvizsgálatot kommentáló narrátor maga is otrombának találja a tövisszúrás, parázsizzítás szokásrendjét, s csak azt tudja felhozni a pogányok védelmére, hogy „[...] bizonyosan nem tanították nekik az iskolában sem az anatómiát, sem az antropológiát, sőt tán még szegyenlették volna is, ha valami tudomány támadt volna köztük.” Az utóbbi megállapításhoz aztán még egy reflexiót fűz. „Ez a tudományok elől való szégyenkezés bizonyosan így ragadt egynémely magyar városra, amit sokáig meglaktak a tatárok” – vált szempontot, s lép át a modernitás-archaizmus képzetköréből a közéleti-polgári aktualizálás terepére. (ISTENHEGYI, 220.)

Végül a játékos, ironikus perspektívajátékok számbavétele során arra is utalhatunk, hogy *Az istenhegyi székeley leány* elbeszélői kommentárjai között metapoétikus, autoreflexív jellegű megjegyzés is akad. A narrátor a pásztor Adorján bemutatásakor a hősi irodalom konvencióvilágához képest határozza meg hőségét. „Pásztorlegény volt a fiú, semmi egyéb; nem eredeti nemes fajból; nem is volt átöltözött kastélyi úr pórruhában, ahogy ez a hősi balladákban rendes.” – foglal állást az álruha konvenciójával kapcsolatban az az elbeszélő, aki történetében a Lóna-Szendile kettősséget középpontba helyezve éppen az identitásrejtés, identitáscsere régi irodalmi konvencióját használja fel és újítja meg. (ISTENHEGYI, 206.)

A romance fogalma az angol irodalomértésben

A terminus legfontosabb jelentéskörei

Az *istenhegyi székeley leány* példája remélhetőleg végképpen meggyőzte az olvasót, hogy a *romance* műfaji terminusával érdemes próbálkoznunk. A baj

csupán az, hogy a mű elemzése során tisztázás és magyarázat nélkül használtam számos, a románc körébe tartozó nézőpontot, fogalmat. A sebes tempót, nem vitás, lassítanunk kell, a nagyvonalú elemzés műfaját újfent az iskolás fogalomértelmezéssel kell felváltanunk. Vissza kell hátrálnunk oda, ahonnan előreszaladtunk, azaz neki kell kezdenünk a romance fogalom átmeditálásához, s a művelet során csak fontolva haladva, türelemmel, lépésről lépésre hatolhatunk előre. Először is az angolszász irodalomértés idevonható meditációs halmazát kell megismernünk, értelmeznünk. Kezdjük azzal, hogy a *romance* történeti pályafutásáról, értelmezéseiről, jelentésváltozásairól ejtünk pár szót!

Az angol kifejezés köztudottan a francia roman szóból származik, és több évszázados élete során nagyjából két nagy jelentésváltozáson ment keresztül. A terminus eleinte a francia lovagi epika és a nyomában járó neolatin, germán, angolszász udvari elbeszélések megjelölésére szolgált. A XVIII. század eleji Angliában a jelentés már az angol heroikus románcra s a francia barokk regényre is vonatkozott. Sőt elsősorban éppen ezekre! Fielding és társai romance-ot mondva Sir Philip Sidney Honoré d' Urfé, Madame de Scudéri, La Calprençde műveire gondoltak. A terminus jelentésköre azonban a század második felében tovább bővült. A legelső gótikus regény szerzője, Horace Walpole a *The Castle of Otranto* második, 1765-ös kiadásához írott előszavában művét a régi (középkori-lovagi, reneszánsz, XVII. századi) tradíciót megújító, új *romance*-ként határozta meg, s a gótikus regények műfaji önmeghatározásában evidens (a könyvek fő- és alcímében evidensen szereplő) *romance* kifejezés⁴ ekkoriban már a *noveltől*, az új realista regénytől való elhatárolódás jelzésére is szolgált. A *romance-novel* szembeállítást Clara Reeve híres, 1785-ös könyve, az első angol nyelvű „románcmonográfia” is evidensen hangsúlyozta, megjelenítette; a XIX-XX. században Angliában és Amerikában pedig már éppen a *romance-novel* kontraszt adja a terminus fő-fő jelentéstartalmát, bár persze a fogalom parttalanná válásától félt elemzők időnként a korábbi, szűkített jelentéstulajdonítás tradícióját is megőrzik.⁵ A *romance-gon-*

4 A gótikus románcok legnevesebb nő-szerzője, Ann Radcliffe 1790-ben *A Sicilian Romance*, 1791-ben *The Romance of the Forest* címen jelenteti meg könyvét.

5 Jellemző ebből a szempontból, hogy az udvari-lovagi epikára vonatkozó, szűkebb jelentéstulajdonítás a huszadik század kitűnő angol nyelvű szaklexikonjaiban is felbukkan. Az Alex Preminger és T. V. F. Brogan által szerkesztett poétikai enciklopédia és az M. H. Abrams-féle, híres, több kiadást megért irodalmi lexikon (*A Glossary of Literary Terms*) a *romance* fogalom elé a *medieval* (középkori) és a *chivalric* (lovagi) megkülönböztető jelzői előtagot illesztik. „KÖZÉPKORI ROMÁNC. Elsődleges értelemben a kaland és a szerelem történetei, melyek a 12. század közepétől a 14. század végéig virágoztak.” – határozza meg tárgyát Varty. „A Lovagi Románc (másképpen középkori románc) narratívája a tizenkettedik századi Franciaországban fejlődött ki, innen terjedt át más országok anyanyelvi irodalmába, és váltotta fel, előzte meg népszerűségben az elbeszélő irodalom sokféle epikus és heroikus formáját.” – fogalmaz vele teljesen egybehangzóan M. H. Abrams. „Szokásos cselekménye a keresés, magányos lovag végzi azzal a céllal, hogy egy hölgy kegyeit elnyerje; gyakran az udvari szerelem jut központi jelentőséghez benne, akárcsak a lovagi tornák viaskodásai, a sárkányok és a szörnyek, akikkel egy hajadon miatt kell megküzdeni; kiemelt szerepet kap a románcban a bátorság, a becsület és az ellenfél iránti könyörületeség, a kimunkált modor, viselkedési mód lovagi ideálja, s örömet leli a varázslatokban, csodákban.” – foglalja össze az irodalmi lexikon szerzője a lovagi románc meghatározó sajátosságait. (PREMINGER, 751, ABRAMS, 35.)

dolatkör további szélesítéséhez a XX. század második felében leginkább a kanadai teoretikus, Northrop Frye járult hozzá. Frye a románcot a műfajnál tágabban értelmezve alapvető irodalmi módként gondolta el, az elbeszélő-irodalom centrális, a realista regénynél fontosabb műformájának látta, és jelentéscentrumait a vágyteljesülés felől közelítette meg.

A lovagi elbeszélésként felfogott romance, a klasszikus műfajok és a hősnének

A vázlatos, néhány szavas bemutatás után ismerkedjünk meg kissé közelebbről a legfontosabb romance-felfogásokkal: vizsgáljuk meg közelebbről először az udvari epikához kapcsolódó jelentéstulajdonítást, majd a XVIII-XIX. századi romance-novel kontrasztképzést, időzzünk el kissé Amerika románc-felfogása körül, s végül vegyük számba Northrop Frye legfontosabb eszméit is! A legelső karakteres jelentéstulajdonítás tehát a XII. században megszületett új elbeszélés-modellre, a lovagi-udvari elbeszélésre és az ebből kisarjadó további műfaji változatokra vonatkozik. Az újító középkori, reneszánsz elbeszélés, a romance e felfogás szerint annak a nagy, irodalmi „paradigmaváltásnak” a főszereplője, melynek során a korábbi középkor hősi narratívája (teuton hősnének, izlandi saga, chanson de geste) kiszorul az irodalmi terelésből, s a románc bizonyos mértékig még a műfajok műfaját, az antik eposzt is kétely alá helyezi. A románc lehetőségein eltöprengő reneszánsz műfajpoétika természetesen az *epicre*, az *epopeiára* koncentrálnak, az új műformát a klasszikus eposz tükrében vizsgálja.

14

A műformához már a XVI. században gazdag műfajpoétikai töprengések kapcsolódnak. Az összehasonlító vizsgálatok kezdetei a reneszánsz Itáliába nyúlnak vissza; a felvirágzó olasz irodalmi gondolkodásnak éppen a *romanzo* karaktere, legitimitása, értéklehetősége az egyik legfontosabb témája. A rőf, amelyet a kor a méréshez felhasznál, természetesen a klasszikus hősnének és (az 1550-es évektől már óriási, kétségbevonhatatlan tekintéllyel rendelkező) arisztotelészi poétika. A vitát, gondolkozást generáló művek Boiardo *L'Orlando Innamoratoja* és Ariosto *Orlando furiosoja* 1506-ban és 1532-ben, tehát még az arisztotelészi kánon adoptálása előtt látnak napvilágot. A problémát Boiardo és Ariosto Homérosztól, Vergiliustól való látványos elhajlása jelenti, legfőképpen az egységes cselekmény követelményének megsértése. (A Giangiorgo Trissino, Giralaldi Cinzio, Giambattista Pigna, majd Torquato Tasso, Camillo Peregrino, Lionardo Salviati fémjelezte kritikai diskurzusról korrekt, részletes tudósítás található J. E. SPINGARN 1908-ban megjelent könyvében.)

Arisztotelész gondolkodásának mintázata csupán a XVIII. század végéig jelent megkerülhetetlen alapot a kritikusok számára. A XIX-XX. századi irodalomtörténészeknek a *hősnének* és a *romance* különbözőségén meditálva már természetesen nem kell a cselekményi egység-sokféleség vörös fonálához tapadniuk. A két nagy műfaj sajátosságát, divergenciáit a szakirodalom egyébként kidolgozottan, sokoldalúan jeleníti meg. W. P. Ker 1897-ben kiadott monográfiája a XII. században kialakuló (a régi epika fölött nagy győzelmet arató) elbeszélés-modellt pontról pontra veti egybe a heroikus narratívával, s az eltéréseket sokféle szempontból térképezi fel. A romance e szerint komplexebb és jóval konvencionálisabb társadalomképet mutat, mint a hősi epika, a

drámai képzelet (és a tragikum iránti fogékonyság) visszaszorul benne, a drámai módon ábrázolt jellemekről a cselekményességre tevődik át a hangsúly, a középpontba „az újdonság és a csodálatos dolgok iránti középkori étvágy kielégítése”, a titok és a fantázia kerül. A monográfia egy helyütt a romance jellegzetes fabuláris patternrendszeréből is ad ízelítőt. Míg a korábbi heroikus narratíva fő témája igen gyakran egy kisebb terület védelme a túlerőben levő ellenséggel szemben, a lovagi romance állandó cselekményelemeiből a szerző a következőket emeli ki: a hős egyedül lovagol az erdőben; másik lovaggal találkozik; lándzsát törnek; paripáikról leszállva karddal harcolnak tovább; az ádáz harc után (közben) fölismerik egymást; kiderül, hogy ugyanahhoz a lovagi körhöz tartoznak mindketten, s innentől együtt folytatják a kóborlást. (KER, 8, 37, 51, 57, 5, 6.)

Az új műforma abban is különbözik a hősenektől, hogy a kaland és a harc közösségi jellege nemegyszer elhalványodik benne. A XVI. századi roppant költemény hősei, Nagy Károly legnagyobb vitézei, Orlando, Rinaldo és Ruggiero a kereszténység szent ügyével mit sem törődve hagyják cserben a pogányok ostromolta tábornak, erednek az individuális kaland, az egyéni dicsőség nyomába, kergetik a szépséges Angelikát árkon-bokron, fél világon át. (Ariosto: *Orlando furioso*)

„Calogrenant megbízatás és tisztség nélkül kell útra; kalandokra, vagyis veszélyes találkozásokra vágyik, amelyekben próbára teheti magát. A chanson de geste-ben ilyesmi nem fordul elő. Az ott lóra szálló lovagoknak tisztségük van, politikai-történelmi összefüggés részei; ez az összefüggés ugyan mondaian le van egyszerűsítve és el van torzítva, de mégiscsak megmarad, mert a cselekvően fellépő személyeknek szerepük van a valóságos világban, például meg kell védeniük Károly birodalmát a hitetlenektől, meg kell hódítaniuk, meg kell téríteniük a pogányokat, s hasonlók [...]. Calogrenant-nak viszont nincs semmiféle politikai-történelmi feladata, miként egyetlen lovagnak sincs Artus udvarában: a feudális étosz nem szolgál gyakorlati célt, és egyáltalán nincs már gyakorlati valósága; abszolút lett. Más célja nincs is, csak az önmegvalósítás” – utal az erősödő individualizmusra mint jellegzetes romance-tendenciára a neves romanista, a *Mimesis* írója, az *Yvain ou le Chevalier au Lion*t elemző Erich Auerbach is. (AUERBACH, 132.)

Az „epic” és a „romance” megkülönböztetésével a huszonegyedik századi szakirodalom is kiemelten foglalkozik. A 2004-es kiadású, Barbara Fuchs által jegyzett műfaji monográfia számos teoretikusra (köztük természetesen a „nagy klasszikus”-ra, Kerre is) hivatkozva fed fel alapvető különbségeket a két műforma között. Az epepeia mintáját Fuchs is az *Iliászban* látja, de a másik nagy homéroszi művet és Vergilius remekét ő már a románcok közé sorolja. A romance elkülönülő sajtószerepét – a műfajpoétikus asszony így látja – először éppen az *Odüsszeia* s az *Aeneis* mutatja fel, és a XII. századi francia romance, majd a nyomába lépő udvari-lovagi epika tulajdonképpen ezeket a tendenciákat viszi tovább, teljesíti be. A „királyi honfoglalás”-hoz, a nemzet születéséhez vezető harcok mellett/helyett e művek jelentős részében már az utazás tölt be jelentős szerepet. A megérkezés késleltetésének kompozíciójába szervesen illeszkednek az akadályok, kalandok, a férfias hivatást negligáló nő, a feltartóztató, eltérítő, marasztaló szerelem. Az *Odüsszeia* nőnemű varázslényei (Calipso, Kirké, a szirének) s az utazásra-keresésre-honfoglalásra hivatott férfit szerelemmel megkötöző királynő (a karthagoi Dido az *Aeneis*

negyedik énekében) e műveletek letéteményesei. Az eltolás, elhalasztódás műbeli jelentőségét mintegy sűrített, szimbolikus módon képviseli Pénélopé legendás tevékenysége: a királyné a nappal elkészült szőtest minden éjszaka elbontja. A késleltetés elbeszélői stratégiává avatása egyébként újszerű hatásmechanizmus-rendszert fed fel: az érdekesség fokozásával, az olvasói örömmel kapcsolódik össze. (FUCHS, 13–22.)

Romance és novel

Az ellentétpár a XVIII-XIX. századi Angliában. Clara Reeve könyve

Az udvari epikával, reneszánsz lovagregénnyel (a XVII századi francia barokk regénnyel) való azonosítás, mint említettem, nem az utolsó szó a romance történetében. A behatárolt, konkrét jelhasználati szabály mellett idővel egy átfogóbb jelentéstulajdonítás is teret nyer. A gondolat, hogy a romance nagyműfaj, átfogó értelemben kezelendő elbeszélés-modell, s karakteres vonásai a realista irodalmi gondolkozásmóddal szemben nyilvánulnak meg, igazából a XVIII. század második felében és a XIX. században terjed el, szilárdul meg, bár, mint Ion M. Williams kutatásaiból tudjuk, már William Congrave 1691-es munkájában felbukkan. Congrave a romance-ot és a novelt egy nagy ellentétpár két tagjaként kezeli, a romance-ot a „miraculous”, az „impossible”, a novelt pedig a „familiar” címkével látja el, bár a novel kifejezést még nem egészen a mai értelemben, inkább a novella megfelelőjeként használja.⁶

16

Clara Reeve híres, 1785-ös könyve, az első angol nyelvű „románconográfia”-ként számon tartott munka, a *The Progress of Romance* mind az *epicet* mind a *novelt* alapvető viszonyítási pontokként kezeli. A dialógusformájú műben Hortensius, Sophronia s Euphrasia (egy úr és két hölgy) heti rendszerességgel jönnek össze, s folytatnak beszélgetéseket a műfaj mibenlétéről, fontosabb dilemmáiról. Euphrasia, a vitavezető egyértelműen romance-párti: a műforma védelmét vállalja és látja el a gyakran megidézett lebecsülő álláspontokkal szemben. Reeve a románcot korszakokon áthúzódó „nagyműfaj”-ként fogja fel, s a görög, antik, lovagi, XVI-XVII. századi alapváltozatok mellett az angol utánzatokat is számon tartja. Az *epic* és a *romance* összehasonlításakor a vitavezető a közeli rokonság, lényegi egység s a különművéség pólusai között ingadozik, a románcot hol önállóan kezeli, hol prózai hősénekként fogja fel. „Mondhatnám, prózában írott hősének” – határozza meg a műfajt a második este során. „Ugyanarról a tőről fakadnak – ugyanazokat a cselekvéseket és körülményeket írják le – ugyanazokat az effektusokat produkálják, és az egyiket állandóan felcserélik a másikkal.” – tesz hitet a két forma lényegi egysége mellett Hortensius kérdésére felelve. Ám néhány passzussal később (ugyanezen a vitanapon) már arról beszél, hogy az *epic* és a *romance* a szerzők géniuszát és a körülményeket tekintve különböznek egymástól. (REEVE, 13, 16, 18.)

A hetedik estétől az Euphrasia uralta beszélgetés tárgya a *novel* lesz, és a *romance* meghatározása most már ebben a kontextusban történik meg. „A

6 Williams 1970-ben megjelent, *Novel and Romance, 1700-1800: A Documentary Record* című munkáját Barbara Fuchs idézi a huszonegyedik század elején a *New Critical Idiom* sorozatban napvilágot látott *romance-monográfiájában*. (FUCHS, 106.)

romance hősi elbeszélés, amely nevezetes alakokkal és eseményekkel foglalkozik. A novel a mindennapi életnek és szokásoknak a képe és annak az időnek, amelyben megíratott. A romance magasröptű, emelkedett nyelven azt írja le, ami sohasem történt meg, és nem is valószínű, hogy megtörténne. - A novel az ismerőség képzetét kölcsönzi ugyanezeknek az eseményeknek, minden napot úgy perget le a szemünk előtt, ahogyan a barátainkkal vagy magunkkal megtörténhetne [...]” – veti egybe a vitavezető híres, sokat idézett meghatározásában a két nagy, irodalmi gondolkozásmódot. (REEVE, 111.)

Euphrosina asszony novel-illusztráló irodalomtörténeti anyagmintát is szolgáltat fejtegetéseire. A realista elbeszélés paradigmateremtő szerzőiként két olasz író tart számon: Giralaldi Cinziót és a *Dekameront* megalkotó Boccacciót. Mindjárt ezután Cervantes 1613-ban publikált elbeszéléseire (és a kötethez írt „műfajtudatos” előszóra) utal. Le Sage *Gil Blas*át szintén *novel*ként definiálja, a francia irodalom első novel-szerzőjeként a *Roman comique*-et író Paul Scarront nevezi meg, s az angol kezdeményeket Robert Baron és Mrs Behn nevéhez kapcsolja. (REEVE, 112–117.) (Az 1785-ös lista Reeve olvasottságának és jó ösztönének köszönhetően a huszonegyedik század elején sem tűnik értelmetlen összeállításnak, bár persze ma már több fenntartás kapcsolható hozzá.)

A XIX. század. Scott és a nyolcvanas évek romance- reneszánsza

A romance-novel konceptualizáció az angolszász irodalomértésben a XIX. század során mind evidensebb, elterjedtebb lesz. Walter Scott (a Waverley-románccal talán minden eddigi irodalmi sikert fölülmúló alkotó) 1823-ban *An Essay on Romance* címmel készít cikket az *Encyclopedia Britannica* számára, s az írás csakhamar önálló publikációként is forgalomba kerül. Az író-filológus szerint a romance-novel fogalompár mindkét tagja fikciós narratíva, de amíg a *novel* a mindennapias emberi történésekhez kapcsolódik s a társadalmat modern állapotában jeleníti meg, a *romance* – mely verses és prózai műfaj egyaránt lehet – a *csodálatosra* és a *szokatlanra* irányítja figyelmét. A XIX. század negyvenes éveitől Angliában a prózai elbeszélések ismeretesen a realizmus felé tendálnak, s a *romance*-ban, a *romance*-ról való gondolkodás háttérbe szorul, a nyolcvanas évektől azonban megváltozik a helyzet: a realista alkotásmóddal szemben kritika fogalmazódik meg, s a románc iránti érdeklődés ismét megélénkül. E megnövekvő érdeklődés a zolai naturalizmus iránti (mind erősebb) fenntartásokkal és Nathaniel Hawthorne kialakuló kultuszával is összefügg. Az *Edinburgh Review* és a *Westminster Review* méltató tanulmányai az amerikai „romance-író”-ban az idealizmus jelentékeny képviselőjét látják, olyan valakit, aki az ideált és a reált sikeresen békíti össze, akinek művei életszerűek, ám mégis a kicsinyes, mindennapi aktualitások fölött állnak.⁷ A románcfogalom előtérbe kerülését két nagy kritikai és közönségsiker arató írói indulás is elősegíti. Robert Louis Stevenson *Treasure Island*je 1883-ban, Henry Rider Haggard *King Solomon's Mines* című könyve 1885-ben lát napvilágot.

7 Az írásokat idézi Kenneth Graham. (GRAHAM, 64.)

Az 1887-es évhez három fontos, az új romance-szal foglalkozó manifesztumot is kapcsolhatunk: George Saintsbury, Rider Haggard és Andrew Lang dolgozatait. Saintsbury, a neves esszéista örömmel üdvözi a monoton, karakter-analizáló írói metódus leáldozását, a románcot az emberi lényeg megragadására alkalmas műfajként fogja fel, a *novelt*, a realista regényt viszont efemernek és parazitának nevezi. Haggard szerint a szobrászat mellett a románcírás a legnehezebb művészet, a romance a szépség és a hősiesség birodalmába viszi át az olvasót, ezt a műfajt az emberek akkor is olvasni fogják, amikor a realizmus már rég kiment a divatból. Hall Caine alig néhány évvel későbbi (1890-es) cikkét (*The New Watchwords of Fiction*) az egyik legradikálisabb romance- párti állásfoglalásként tarthatjuk számon. A szerző megvetését fejezi ki a realizmus elsőbbségét, korkifejező erejét hangoztató nézetek iránt, Zolában a képzelőerő hiányát konstatálja, a realizmust a reális tények fontosságát hirdető doktrínaként tartja számon, az idealizmust pedig olyan nézetként, amely az ideál elsőbbségét hirdeti az élet tényeivel szemben.⁸

Kiveszi részét a romance kritikai legitimálásáért folytatott harcból, az angol elbeszélés új csillaga, Robert Stevenson is. (*A Gossip on Romance, A Note on Realism, A Humble Remonstrance*). Az utóbbi (magyarra talán *Szerény kifogástétel* címmel fordítható) írás 1884-ben a *Longman's Magazin*ban jelenik meg, s a dolgozatot a Stevenson-szakirodalom a szerző legérdekesebb, legösszetettebb, legkidolgozottabb irodalmi megnyilatkozásaként tartja számon. Az esszében az író-kritikus a pályatárs, Henry James *The Art of Fiction* című írásával vitázva úgy emel szót a romance-alakításmód mellett, hogy problematizálja a „valószínűség”, „élethűség” fogalmait. Az irodalmi mű korántsem tekinthető az élet átírásának, nem is tud hasonlítani az életre, hiszen az élet monstruózus, végtelen, illogikus, a műalkotás pedig véges, önelvű, mindig egy nézőpont felől véghez vitt szimplifikáció, amely a koherencia mozzanatát lényegszerűen tartalmazza – fejtegeti Stevenson.⁹

18

A huszadik és a huszonegyedik század műfaji monográfiái

A romance-novel összefüggések számbavevőiről szólva meg kell emlékeznünk két modern műfaji monográfiáról: Gillien Beer és Barbara Fuchs huszadik század végi, huszonegyedik század eleji könyveiről is. (Az utóbbi munkára néhány szó erejéig a romance és az antik műfajok egybevetésekor már utaltam.)

A románcot mind Beer mind Fuchs a műfajnál tágabb értelemben fogja fel, évszázadokon áthúzódó *módként*, *nagyműfajként* kezeli. Barbara Fuchs a klasszikus romance-szal is kiemelten foglalkozik, majd a középkori, a reneszánsz, a poszt-reneszánsz és a gótikus románcot emeli ki klasszifikációja során. A Fuchs-könyv műlajstroma, számbavétele azonban ezen a ponton megszakad. A modern, XIX. századi angol-amerikai romance a műfajpoétikus asszony látóköréből valamiképpen kikerült. A szerzőnek nemcsak a romance sokféle, komplex, bonyolult alakváltozatáról (Fieldingről, Dickensről, Hawthorne-ról, Melville-ről, William Morrisről, Mark Twainről), de olyan „ortodox”, „egynemű”, „egyértelmű” románcírókról sincsen közölnivalója, mint Walter Scott vagy James Fenimore Cooper.

8 Az írásokat idézi és ismerteti Kenneth Graham. (GRAHAM, 67-68.)

9 A Stevenson-esszét ismerteti és idézi Robert KIELY. (KIELY, 27-29.)

Barbara Fuchs a románcot evidensen leválasztja a szűkös, hagyományos értelemben vett műfaji kategóriákról. A 2004-ben megjelent monográfián valószínűsítőként húzódik végig a „particular genre”-től való elhatárolódás. A romance-ot nem lehet és nem érdemes műfajként kezelni – erősítgeti Fuchs már könyve bevezető alapvetésében. A műformát „literary and textual strategy”-ként, sajátos irodalmi és szövegszervező stratégiák együtteseként kellene felfognunk – teszi meg saját ajánlatát már ugyanitt. Felfogását maga címkézi fel az „instrumental” megkülönböztető jelzővel, s ezt az instrumentálitást tudatosan vállalja, mert szerinte számos előnnyel jár, mindenekelőtt megengedi, hogy a romance-jelleget sokféle műfajban, sokféle típusú szövegben, akár a próteuszi változatosság mögött is fölismerjük. (FUCHS, 9–10.) „A romance a legszélesebb, leginkább elvonatkoztató értelemben narratív stratégiák együtteseként funkcionál [...] – szögezi le újra sommázó, kiemelő jelleggel könyve zárásakor, és meg is nevezi azokat a legfontosabb „narratív stratégiák”-at, amelyeket a romance szempontjából fontosnak tart, s amelyeket jórészt a „történeti” elemzések során is kiemelt, fölmutatott. Ilyenek szerinte az elhalasztás, késleltetés, az olvasó öröme, a sebezhető nő bámulata, a csodás fölénye a mindennapi felett, az egyén individuális utazására eső hangsúly, a más idők és helyek iránti nosztalgia. (FUCHS, 130.)

Gillian Beer *The Romance*, című, eredetileg 1970-ben megjelent műve három nagy fejezetben tárja elő a romance történetét: az első rész a középkori és reneszánsz románcot taglalja, a második a *Don Quijotétól* a gótikus regényig terjedő időszakot fogja át, a harmadik pedig a romantika, a realizmus, a modernitás periódusával foglalkozik. A szerző a modern, XIX. századi romance-szal történeti áttekintése harmadik részében foglalkozik. Az áttekintés nem túl hosszú és a számbavétel sem mondható szisztematikusnak, átfogónak, de így is több érdekes észrevételt, megközelítést tartalmaz. Beer alapgondolata, hogy a XIX. században a romance-forma komplexitása megnő, s hogy a műforma különösen a XIX. század hetvenes-nyolcvanas éveitől kezdve a realizmus-naturalizmus ellenlábasként, a szabad akarat és a szabadabb tapasztalásvilág letéteményeseként funkcionál. Figyelemre méltó a szerző huszadik századdal kapcsolatos állásfoglalása is. „A romance szubjektivizmusa általános művészi attitűddé válik. A távoli, az egzotikus immár ott rejlik minden emberben, a relativizmus győzedelmeskedik” – jellemzi az éppen mögöttünk hagyott évszázad irodalmi alaptendenciáit, s James Joyce *Ulysses*-ét a románcradíció sokoldalú folytatásaként, megújításaként tartja számon. (BEER, 66, 71, 73, 76–78.) A románc felfogásának kitágítása közben Beer időnként a szó szoros értelmében vett műfajpoétikát meghaladó szintekre is eljut. „Az egész fikciós irodalom két alapvető impulzust tartalmaz: a mindennapi élet utánzására és a mindennapi élet transzcendálására, meghaladására irányuló készletet” – vezeti vissza Gillian Beer az írásművészetet két nagy indíttatásra, alapkészletre, immáron irodalomantropológiai, irodalomontológiai perspektívákat érintve. (BEER, 10.)

A romance és a novel terminus Amerikában

A romance fogalomtörténetének rövid ismertetése során külön hely illeti meg azokat az értelmezéseket, használati módokat, amelyek Amerikához kapcsolódnak, annál is inkább, mert a fiatal amerikai irodalom formáihoz már kezdet-

ben hozzátapadnak a *romance* műfaji meghatározás-kísérletei. Az 1820-tól 1860-ig terjedő időszakot aligha véletlenül nevezi az újjvilágban honos románcról értekező Davitt Bell *The Development of American Romance* című tanulmányában egyenesen a románc nagy időszakának. (McKEON, 632–656.) S igaz, ami igaz, a fiatal amerikai irodalom formáit e periódusban rendre a *romance* műfajjelzései kísérik. Irwing, Cooper, Poe, Melville számára a műszo az önmeghatározás egyik legfontosabb eleme, magától értetődő jeleszköze, Nathaniel Hawthorne minden nagy elbeszélő művét (*A skarlát betűt*, *A hétormú ház*, a *Derűvölgy románcát* és *A márványfaunt*) a *romance* műfaji megnevezéssel látja el, s előszavaiban fontos meditációkat közöl a műfaj mibenlétéről.

Más kérdés, hogy a korabeli amerikai irodalom *romance*-meditációi inkább morális, pszichológiai színezetűek, mintsem esztétikai, műfajpoétikai karakterűek; a románc elkülönítésekor, differenciálásakor – mint Bell megjegyzi – nem annyira a *realizmus*, mint inkább a *realitás* kulcsfogalma dominál. (McKEON, 634.) A hawthorne-i híres pretextusban (*A hétormú ház* 1851-es, első kiadásához csatolt előszóban) fellelhető meditáció a szabadság és az emberi szív mélyén lakozó – a valószerűségnél mélyebb – igazság jegyében definiálja a *romance*-ot. „Ha az író románcnak nevezi művét, fölösleges említenie is: azért teszi, mert a formát és anyagát illetően több mozgási szabadságot igényel, mint amire feljogosítanak a műfaji keretek, ha regény írása mellett dönt. Az utóbbi formával szemben ugyanis az az igény áll fenn, hogy aprólékosan kövesse azon tapasztalatok sorát, melyekben az embernek része lehet, és pedig nemcsak azt tartván szem előtt, mi az, ami lehetséges, hanem azt is, mi a valószínű. A románc viszont, noha a művészi alkotás szigorú törvényszerűségei kötik, s nem tekinthető bocsánatos bűnnek, ha eltér az emberi szív mélyén lakozó igazságtól, ezt az igazságot teljes alkotói szabadsággal, tetszése szerinti körülmények között ábrázolhatja az író” (HAWTHORNE, 257.)

Az irodalomtörténeszek eltöprenghetnek azon a nem könnyű kérdésen, hogyan képzei el az amerikai író azt a bizonyos „több mozgási szabadságot” („latitud”-ot). Michael Davitt Bell szerint az igazsághoz akkor járunk legközelebb, ha Hawthorne románcfelfogásában valamiféle egyezkedést, egyensúlyteremtő igényt látunk; a *The Scarlet Letter* (*A skarlát betű*) írójának elképzelései olyan művészi terepmentet idéznek fel, amely valamiféle mesgye, átjáró „fairy-land” (tündérország) és a reális világ között, ahol a képzeleti és az aktuális találkozhat, találkozik egymással. (McKEON, 632.) A *romance*-szal kapcsolatos amerikai fogalomértelmezési bonyodalmak hátterébe valóban nem árt azokat a dilemmákat is odagondolnunk, amelyek a puritán, new england-i mentalitásnak, kitaláció és tény, képzelőerő és realitás, művészi szabadság és „valós igazmondás” ellentétes alternatívái közt őrlődő érzelmvilágnak, gondolkozásmódnak oly sok gondot okoznak.¹⁰

Persze a *romance*-hoz a fiatal országban már a XIX. században, az amerikai irodalom kifermálódásakor hozzátapad egy másik jelentésárnyalat is: egy olyan fogalomértési, szóhasználati szabály, mely szerint a *romance* voltaképen

10 E kultúrtörténeti háttér részletesebb megvilágítására lásd Bell már idézett dolgozatát.

pen az amerikai irodalom differentia specificája. Az eszmét az amerikai irodalomtörténészek (F. O. Matthiessen, Lionel Trilling, Charles Feidelson, Richard Chase) a XX. század közepén teszik explicitté, kontúrossá. E folyamatban különösen nagy szerepet játszik Richard Chase 1957-ben megjelent, *The American Novel and its Tradition* című könyve. Az angol hagyományhoz képest „szabadabb, merészebb, briliánsabb”¹¹ amerikai tradíciót Chase a románc specifikuma által határozza meg; az amerikai románc szerinte elutasítja a verisztikus reprezentativitást, a folyamatosságot, és az arányos fejlesztés elvét, vonzódik a melodráamához és az idillhez, kedveli az absztrakciót, előszeretettel merül alá a tudati folyamatokba, a morális vagy társadalmi kérdéseket ignorálja vagy csak közvetetten, absztrakt módon veti fel.¹²

Az amerikai irodalomértésben a hatvanas években is folytatódik romance specifikum-megjelenítő terminológiai centrummá avatása. A neves eszmétörténész, Perry Miller Melville *Moby-Dick*-jét az amerikai romance-irodalom legnagyobb teljesítményének látja, amely végül szét is feshíti a formát, a *Huckleberry Finn*-ről azt tartja, hogy sokkal inkább romance, mint regény, bár irodalmias magyarázatokkal a kutató nemigen szolgál. (MILLER, 241–278.) A fogalom jelentéskörét talán még Perry Millerhez képest is tovább tágítja Joel Porte 1969-ben megjelent könyvében. Porte szerint a harvardi professzor a románc megkülönböztető jegyét a természetfelfogás körül keresve rigid, szűkös álláspontot képvisel, s ha ezt tennénk magunkévá, a polgárháború utáni korszakban már meghaladottnak, idejétmúlttnak kellene tartanunk a romance-irodalmat. Joel Porte viszont úgy látja, hogy nemcsak Cooper és Hawthorne, de Poe, Melville és James is tipikus románcszerzők, s a romance specifikumát végül is az ember belső természetére, az emberi létezés alapvető feltételeire való rákérdezéssel azonosítja. (PORTE, 228.)

Az amerikai irodalom románc-centrizmusát hangsúlyozó ötvenes-hatvanas évekbeli irodalomtörténeti okfejtések, látjuk, a konkrét körülhatárolásra, a műfajpoétikai kidolgozottságra nem fordítanak kellő gondot. Nem csoda, hogy a nyolcvanas években már számos kritika éri a koncepciót. Larry J. Reynolds, Jonathan Arac, Sacvan Bercovitch a románchoz kapcsolt, „nemzeti specifikum”-ként kiemelt elvonatkoztató karakter érvényességét megkérdőjelezve *A skarlát betű* szociális érzékenységét hangsúlyozzák, Nina Baym pedig az *American Quarterly* 33. számában megjelent írásában a háború utáni kontextus által meghatározottnak, ideologikusnak és nacionalista színezetűnek tartja Chase egész koncepcióját. Az irodalomtörténész asszony az éles *novel* és *romance* szembeállítását elutasítva arra hívja fel a figyelmet, hogy a látszat ellenére a XIX. században nincs éles dichotómia a két fogalom között, s hogy „a romance terminust lényegében, alapvetően a novel szimpla szinonímájaként alkalmazták”.¹³

11 Chase-t idézi Ulrika Maude *America and Romance* című tanulmányában. (SAUNDERS, 425.)

12 Chase-t idézi Maude. (U. o.)

13 Nina Baymot idézi Ulrika Maude. (SAUNDERS, 431.)

Northrop Frye a romance-ról

Az *Anatomy of Criticism*

Az amerikai irodalomértés romance-koncepciói tanulságosak ugyan, de a műfajtörténeti, műfajpoétikai kerethez ragaszkodó értelmezőnek viszonylag csekély muníciót szolgáltatnak. Nem így áll viszont a helyzet a huszadik század legismertebb romance-teoretikusával, Northrop Frye-jal. A kanadai tudós a terminus elkötelezett „apologétája”, a módként, nagyműfajként felfogott románcot a fikciós formák legfontosabbjának tekinti. A romance fogalma Frye minden jelentős tanulmányában fölbukkan, de a tudós definíciói, magyarázó okfejtései legnagyobb bőségben két könyvben, az 1957-es *Anatomy of Criticism*ben és az 1976-ban megjelent *Secular Scripture*-ben bukkannak fel.

Az *Anatomy of Criticism* koncepciójával való ismerkedést kezdjük azzal, hogy felidézzük a nagy tanulmány gondolatsor-indító meghatározását!

„[...] a fikciókat imígyen nem morális elvek szerint csoportosítjuk, hanem a hős tetterejéhez, valósággal szembeni hatalmához (>hero's power of action<) mérten, amely lehet nagyobb, mint a mienk, kisebb vagy nagyjában-egészében ugyanolyan.

Tehát: [...]

2. Ha a hős *fokozatilag* áll a többi ember és környezete fölött, akkor ő a *románc* tipikus hőse; tettei csodálatosak, de ő maga emberi lényként azonosítható. A románc hőse olyan világban mozog, melyben a természet mindennapos törvényei némileg felfüggeszthetők. Számára természetesek a bátorság és a kitartás olyan erőpróbái, amelyek számunkra nem azok. Ahol a románc posztulátumai lépnek érvénybe, ott a bűvös fegyverek, beszélő állatok, rémisztő óriások és boszorkányok, csodás erejű talizmánok nem sértik a valószerűség szabályait. Ezen a ponton a tulajdonképpeni mítosztól a legenda, a népmese, a *tündérmese (märchen)* és irodalmi leszármazottaik, válfajaik világába léptünk át” – írja Frye irodalmi tipológiája megalapozásakor. (FRYE1, 33.)¹⁴

A romance, az irodalmi gondolkozásmóddá tágult műforma *A kritika anatómiája* tanúsága szerint tehát az irodalom történetén átvonuló öt nagy fikciós mód egyike: a mítosz, a magas és az alacsony mimézis, továbbá az ironikus mód társa a nagy irodalomtörténeti körutazáson. A fogalmat a szerző – miként a többi, nagy irodalmi módot – az irodalmi hős és a valóságérő dialektikájából bontja ki, konstruálja meg: a románcban a hős jelentős túlerővel rendelkezik az emberi és a természeti környezetvilággal, azaz a *meghatározottság világával* szemben.

A továbbiakban a románc a négy nagyműfaj egyikeként is megjelenik a tanulmányban. A nyár müthoszaként felfogott műfaj értelmezését irodalomantropológiai okfejtés alapozza meg. A kutató az irodalom genesisét a mítoszon és a rítuson át visszafele haladva a valóságelvvel szüntelen konfliktusban álló *vágy (desire)* fogalmával próbálja megragadni. A *vágy* az irodalomtörténész-teológus gondolkozásában a létezés korlátaitól mentes, kiteljesedett

14 A magyar nyelvű szöveg megalkotásakor Szili József fordítását használtam. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája* (ford. Szili József), Bp., 1988, 33.

világ és ember víziójához kapcsolódik. Az álom már megjeleníti vágy és valóság ütközését, de ez az éber tudat számára lényegében értelmezhetetlen – állítja Frye. Álom és vágy kusza amorfitását a költészet számolja föl, és fordítja át az érthetőség világába. Ha a rítus és az álom a nyelvi kommunikáció formájában egyesül, *mitosz* születik. Az irodalmi mű az álmat a társadalmi tudat számára értelmezhetővé, akceptálhatóvá teszi, miközben annak alapvető intencióját megőrzi: a szorongásokat, frusztrációkat, a természeti létünkéből eredő tehetetlenségérzést kiküszöböli, felszámolja, s a beteljesült vágyak világát, az épség, korlátlanság birodalmát alkotja meg. A tény fölszabadítása, a valóságérő megtörése, szabadsággá, játékká alakítása művészetontológiai, művészetantropológiai szempontból alapvető fontosságú gesztusok a szerző számára, s a műveltség, művelődés, kultúra, civilizáció folyamatában is központi jelentőséggel bírnak. A civilizáció Frye szerint korántsem a természet utánzásával, hanem annak *átdolgozásával* hozható kapcsolatba, célja egy totális humanizáló formáció léthez segítése, megteremtése, kiformalása a közömbös-ellenséges anyagból; a művészet és a civilizáció céljai így tulajdonképpen egybeesnek az emberi munka végső céljával. (FRYE1, 105, 106, 148). Az irodalom átváltoztató, átformaló képzeleti munkáját Northrop Frye az apokaliptikusnak nevezett szemléletmód, képiség alapvető szimbólumai által szemlélteti: a növényvilágból kert lesz, az állatvilágot domesztikált jószágok képviselik, az ásványvilág kőrengetege várossá válik, a társadalom egyedei, részrendszerei az emberi test analógiája segítségével értelmes és hierarchizált egész alkotóelemeiként jelennek meg. A vágyteljesítő álomhoz, az ártatlanság vízióváltozatainak megalkotásához – az *Anatomy of Criticism* írója így látja – a „tapasztalásvilág” támadásait sikeresen elhárító románc áll minden irodalmi forma közül legközelebb. A románc körébe vonható műcsoportok között foglal helyet a legenda és a mese (a maguk egész kiterjedt irodalmi rokonságával, leszármazotti körével), de idekapcsolja Frye a *Beowulf*-ot, az *Ezeregyéjszakát*, az *Elveszett paradicsomot*, Chaucert, *A tündérkirálynőt*, Blake *Jeruzsálemét*, a *Tom Sawyer kalandjait*, William Morrist, Hawthorne-t, sőt T. S. Eliot *The Waste Landjét* (*Pusztá országát*) is. A komédia hat megjelenített fázisa közül az utolsó három az irodalomtörténész szerint szintén nagymértékben rokonítható a románcsal. Többek között Shakespeare „zöld világ” drámái (*A két veronai nemes*, *Szentivánéji álom*, *Ahogy tetszik*, *A windsori víg nők*), a „tenger komédiái” (*Tévedések vígjátéka*, *Vízkereszt*, *A vihar*) és a „regék” (*Perikles*, *Téli rege*) tartoznak ide. (FRYE1, 181–186.)¹⁵

The Secular Scripture

Frye az *Anatomy of Criticism* megjelenése után két évtizeddel külön könyvet szentel a romance-nak (*The Secular Scripture*, 1976). A kutató már az alapelvek lefektetésekor igen érdekes megközelítést alkalmaz. Szerinte az irodalom évszázadai során létrejött művek alapvetően két nagy csoportot alkotnak.

¹⁵ Egy másik Frye-tanulmány, a *Shakespeare's Romances: The Winter's Tale* összesen hét Shakespeare-románcot tart számon, s ezek közé a *VIII. Henriket* is oda-számítja. (SANDLER, 154-170)

„Bizonyos történetek, úgy tűnik, fontosabbak a többiekénél: ezek azok, amelyek a társadalom elsődrendű érdekeltségi köreit jelenítik meg. Ezek a társadalom moráljának, vallásának, szociális struktúrájának, környezetvilágának, történelmének, kozmológiájának bizonyos vonásait segítenek megmagyarázni. A többi történet, úgy látszik, kevésbé fontos, és e történetek egy részéről azt szoktuk mondani, hogy szórakoztatnak és gyönyörködtetnek” (FRYE2, 6.) Az előbbieket, a fontosabbakat (a „magtörténeteket”) a szó eredeti jelentését kissé elmozdítva mitikus történeteknek nevezi Frye, míg a második csoportot a „*fabulous*” értelmező jelzővel látja el. Az írások egyik nagy csoportja a „*sacred scripture*”, a *szakrális írás*, a másik pedig (mint a könyv címe jelzi) a „*secular scripture*”, a *szekuláris írás* fogalmával ragadható meg. A szekuláris írás maga a románc, amelyet legjellemzőbben a mesével lehet illusztrálni (ez a naiv románc), de a műirodalomban is évszázadokon áthúzódó vonulatként van jelen. (Ez a szentimentális románcváltozat.) A *secular scripture*, a szentimentális románc Frye szerint a kései antikvitásban születik meg. Első megjelenési formája a görög regény (Héliodórosz, Longosz, Achilles Tatiusz, epheszoszi Xenophón), majd a római Apuleius kapcsolódik hozzá. A középkori romance-ot a Barlám és Jozafát történet, a szentek legendái fémjelzik. A XVI. századi angol románcot Sidney *Arcadiájával* szemlélteti Frye, majd a gótikus regény, Walter Scott és a viktoriánus románcírók következnek. A kanadai irodalmár szerint a preraffaelita William Morris az egyik legérdekesebb romance-szerző, de az időben továbbhaladva a kutató Tolkien és a tudományos-fantasztikus regényt is egyértelműen idekapcsolja. (FRYE2, 3–4, 5.)

24

A Frye-i munka kiindulópontja, a romance *fabulous* (fabulózus) elbeszélő tradícióként tételezése természetesen módon hozza magával a nem mindennapi, a kalandosra irányuló kitüntetett érdeklődést. A *The Secular Scripture* fontos részei a fabuláris patternrendszer számbavételére, a színes, cselekményes elbeszélő irodalom „archeológiájának” feltárására, nukleuszainak, alapvető építőköveinek felismerésére irányuló észrevételek. A görög regénynek nevezett románcfajtára – Northop Frye így találja – a titokzatos születés, a nevelőszülők körében eltöltött gyerekkor, a hajótörés, kalóztámadás, fogságba esés, majd megoldásként az igazi származás fölismerése, az egymásra találás, házasságkötés a jellemző. Scottnál a titokzatos származású hőst szőke és sötét hajú hősnők veszik körül, különös, vad asszonyok mondanak jóslatot, és titkos, törvényen kívüli társaságok szövik a rejtélyek hálóját. (FRYE2, 4, 5.)¹⁶

Frye a maga romance-felfogását kétségkívül 1976-os könyvében tárja elő legteljesebben, legalaposabban. A románcot itt már az egész fikciós irodalom magjaként, központi műfajaként tartja számon, s Cervantes, Defoe, Richardson, Fielding, Scott, Austen, Dickens művei kapcsán itt fejti ki legtelje-

16 A romance alapvető karakterét, sajátosságait megjelenítő utalásokat fürkészve egyébként úgy tűnik, a *The Secular Scripture* nemigen törekszik tipologikus egyértelműsége. A műforma specifikumát a szerző mindig máshol látja: differencia specifikus-ként hol a didaktikus irodalommal szembehelyezkedő mesélő igényt, szórakoztató jellegét, hol a szerelem központi témává avatását, hol az eseményes műcsoport jellegzetes fabuláris pattern-rendszerét, hol az archetipikus elbeszélő-szerkezetet, a tiszta, bináris oppozícióhoz való ragaszkodást, hősök és antagonisták szembeállítását jelöli meg. (FRYE2, 154-155.)

sebben a modern elbeszélések sajátosságait, itt dolgozza ki legalaposabban a románc és a novel dialektikáját. A kanadai irodalmár a XVIII-XIX. századi fikciós szövegek értelmezésére hivatott legfontosabb fogalmakat, a *displacement* (átformálás, átalakítás, helyettesítés) terminusát és a *paródia, struktúraanalógia, elbeszélői konvenció* műszavait a *The Context of Romance* című fejezetben „operacionalizálja”. Northrop Frye látószögéből a novel, a realista regény a romance *displacement*jének, realiztikus átformálásának látszik. A *Robinson Crusoe*, a *Pamela*, a *Tom Jones* jelentős részben a románc strukturális vonásait mutatják, bár a mindennapisághoz alkalmazva. A modern, XVII-XIII. századi prózai fikcióra oly jellemző paródia-jelleget is *displacement*ként tartja számon a kutató: a paradigmateremtő *Don Quijote*, tudjuk, a lovagi románcok paródiája, a *Joseph Andrews* a *Pameláé*, a *Northranger Abbey* a gótikus regényé. A realiztikus konkrétsághoz, a mindennapias-konkrét mimetikus reprezentativitáshoz közelítés ugyancsak *displacement*nek számít Frye szemében. E mindennapias, mimetikus reprezentativitás egyértelműen uralja Scott Waverley-románcait, de az irodalomtörténész a *displacement* jegyében, a sagákhoz képest értelmezi Ibsen 1858-as *Vikings of Helgeland*ját (*Helgelandi harcosok*ját) is. (A legyőzendő szörny itt már nem sárkány, hanem egy óriási – a hősnő, Hjördis ajtajánál őrködő, csak a lánynak engedelmeskedő – medve stb.) (FRYE2 37, 38–39, 40.)

Meghatározás-sor a romance definíciójához

A Northrop Frye-i vágyelv mint tipológiai alap

A romance-szakirodalom vázlatos áttekintésének végére érve itt az ideje, hogy a tanulságokat levonva és hasznosítva végre jelezzem, milyen románcfelfogás mellett teszem le a voksot. A definíció természetesen hosszabb meghatározás-sort igényel. E meghatározás-sorból remélhetőleg kiolvasható majd az eddigi erőfeszítések megbecsülése és hasznosítása, de nincs okom tagadni, hogy az elkövetkező fogalmi körülírások, jelentéstulajdonítások végső soron saját értelmezői céljaimat szolgálják. Olyan terminus, terminológia, szabályrendszer megalkotására törekszem, amely a XIX. századi magyar irodalmi jelenségek vizsgálatakor is segítségünkre lehet, Arany János, Jókai Mór, Mikszáth Kálmán megértéséhez szolgáltathat muníciót. A megértési kísérlet során az újkor-modernitás kontextusrendszerét kiemelten érvényesítem majd, a románcot a modern fikció problémahalmazába ágyazva igyekszem megközelíteni. A definíciós végeredmény így bonyolultabb lesz, mint a legkézenfekvőbb, legegyszerűbb meghatározások: a romance-t nem egyszerűen a szerelem-utazás-kaland elbeszélésének (a becsület és a vitézség értékeit megjelenítő szövegnek) tekintem, s nem elégszem meg a kaland-konvencionálisok cselekménynukleuszainak feltárásával, a titok-, feszültség-, érdekességelv hangsúlyozásával.¹⁷

17 A romance és a „kalandos”, „romantikus” elbeszélések egybecsúsítása nemcsak a röviden már ismertetett *The Secular Scripture*-ben, hanem Frye más munkáiban is ott kísért. A kutató a komikus és romantikus formákat, a populáris műfajokat, a krimi, a western, a sci-fit, a love-storyt 1965-ös, a shakespeare-i komédiákat elemző könyvében is nemegyszer összemosza a romance-szal. (FRYE3, 3)

E továbblépés, mélyebbre hatolás során, az *Anatomy of Criticism* irodalomantropológiai megközelítéséhez is kapcsolódhatunk. Frye 1957-es könyvében, mint láttuk, a vágyteljesítő akarat és a frusztráló valóság ellentétét avatta tipológiai centrummá, az irodalom nagy műcsoportjait, gondolkozásmódjait a *műben föllépő hősök lehetőségei és a velük szemben álló valóság*erő felől határozta meg, a *valóság, a környezetiség vágy jegyében való átdolgozását*, annak fokát, mértékét, milyenségét mindenekeelőtt szem előtt tartotta. Az *átdolgozás* kifejezés ugyan ezúttal nem látszik a legszerencsésebbnek (a románcot alkotó író nem *átdolgoz* egy bizonyos valóságot, hanem életigenlő, afirmatív víziót *alkot*, pozitív modellt *teremt*), ám ettől eltekintve figyelemre méltó tipológiai víziót látunk magunk előtt. A kanadai irodalmárnak a vágyelvre és a frusztrációra, az irodalmi figurák lehetőségeire és képességeire vonatkozó (briliánsan egyszerű) gondolatai jó alapnak tűnnek ahhoz, hogy fölépítsünk egy olyan, távlatos, mély emberi érdekeket kifejező romance-fogalmat, amely a későbbiekben Arany, Jókai, Mikszáth műveit értelmezve is használhatónak bizonyul majd. A romance e szerint nem csupán kalandos–cselekményes elbeszélés vagy a realista regény valamiféle tökéletlenebb előképe, hanem „Az emberiség legnagyobb és legszebb gondolatai közül való”¹⁸ vízió, az emberi erő környezeti erővel szembeni érvényesítésének művészi látomása, afirmatív, pozitív irodalmi elbeszélő modell, amely a vágyteljesülés jegyében jön létre. Teológiai analógiával élve a romance tulajdonképpen a paradicsom látomása, mélypszichológiai értelemben pedig, Herbert Marcuse és Loewald kifejezését kölcsön véve, visszaemlékezés „[...] azokra az időkre, amikor a valóságelv még nem állított korlátokat a szabadság és boldogság útjába”, „A tudattalan intenzitásának, a nyelv és szervezetség nélküli infantilis élettapasztalatnak és az élet eredetét jellemző szétrombolhatatlanságnak [...]” az érvényesítése.¹⁹

26

A romance hősei

Northrop Frye – sokadjára kanyarodunk vissza ehhez a gondolathoz – már 1957-es összefoglaló munkájában is az alakformálás mikéntje alapján jelölte ki a romance-mód helyét és karakterét. A románchoz kapcsolódó meghatározás-sor elején mindjárt leszögezhetjük: a románchős, a mindennapiság, részérdekűség, töredékesség meghaladására irányuló váagnak megfelelően, nagy, csaknem korlátlan teljesítőképességgel rendelkezik. Képességei többnyire adományozottak, a jóról benső tudása van, a próbatételes létmód természetes közege, a hőstett alkalmait magától értetődően fürkészi-kutatja. Pszichikumát sohasem gondolhatjuk véglegesen „földies”-nek, énvédő, kompenzációs mechanizmusok összegének, ambivalens, decentralált halmaznak. A magasabb értékcentrumokkal kapcsolatot tartó, ellentmondásait célirányosan rendező egotudatosság és az egyértelműség, teljesség mozzanata mindig hangsúlyos benne. Énvédő mechanizmusok, kompenzációs stratégiák, eltolások, helyettesítések, kivetítések e pszichikumban nem kaphatnak helyet, a

18 A megfogalmazásban Jung kifejezését vettem kölcsön. (JUNG, 130.)

19 Marcusét és Loewaldot a neves amerikai pszichoanalitikus elméletíró, Nancy Chodorow idézi. (CHODOROW, 185, 22.)

románchős viselkedési attitűdjéből hiányzik a játszmaelv, cselekvéseit és kommunikációját a bensőségesség, nyíltság teljességgel meghatározza.

A romance és a novel lélektani víziójának különbsége kiválóan szemléltethető Jókai Mór két művén, az 1869-es *A kőszívű ember fiain* és az 1872-es *Az arany emberen*. Baradlay Kazimirné, Ödön és Richárd a romance nagy, énazonos figurái: énvédő mechanizmusokról, lélektani manipulációkról, játszmaelví cselekvésekről, az énrészek tartós inkongruenciájáról velük kapcsolatban nem beszélhetünk, latens és manifeszt tartalom különbözősége nem érdemes felvetnünk. Ha a Baradlayakat az énazonosság-vágy romance-figuráiként tekinthetjük, a büntudattól gyötört, lelki ambivalenciákkal terhelt, hazugságkényszertől szenvedő, a manifeszt és latens lelki tartalom különbözőségét minduntalan megélt, játszmaakat játszó Timár Mihály a romance énazonos paradicsomára vágyakozó „regényhős”-ként fogható fel.

Modellálás és hőstett-próbatétel. A próbatétel módosulásai

E pozitív műfaj (létértelmező látomás) megalkotásához nélkülözhetetlen az értelemadó redukció, a *modellszerűség*. A romance a bonyolultabban, kaotikusabban megjelenítő *novel*hez, regényhez képest kétségkívül erőteljesebben modellál. A modell alapvető szerkezeti pillére a *próbatétel*. E próbatétel a hős oldaláról nézve a hőstett lehetőségét tartalmazza, s ezáltal a káoszból rend formálódik, grandiózus, erős lét, énazonosság, egotudatosság, értelmes, működőképes pszichikum jön létre. (A filozófiai regény rezignált, ironikus és a Bildungsroman realitással egyezkedő nevelődési processzusára a romanceban nincsen szükség, a hőstett végrehajtása, a próbatételnek megfelelés egyben a hős önmagához eljutását, önmegvalósítását is jelenti.)

A próbatétel és a hőstett tehát az eredendő, hősi romance nélkülözhetetlen összetevője. A hőstett lehetőségét keresik az Arthur király Kerek Asztalától felkelő vitézek, Nagy Károly csavargó lovagjai, az útnak induló Don Quijote, a sherwoodi rengetegben kóborló Richard király, a szép grófkisasszonyt óvó Quentin Durward és a járatlanokat, gyengéket az amerikai ősvadonban kísérő, oltalmazó Súlyomszem. A hőstett lehetősége kínálkozik fel a Jókai-figuráknak: a nagy-nagy emberi küzdelembé belépő Baradlay Richárdnak és Ödönnek, a torockói otthon, hazát oltalmazó Adorján Manassénak, a bányatűzzel megküzdő Berend Ivánnak, a természet erőit és a birodalmi szörnyet egyaránt legyőző Tatrangi Dávidnak. A nemzeti önbecsülést és az országcimert párviadalban visszaszerző ifjú és öreg Toldi Miklós, a farkas nyomába eredő Szibinyáni Jank, a csatában forgolódó Rozgonyi Cicell ugyancsak hősi cselekedeteket hajtanak végre.

A hőstett a dickensi (austeni) elbeszélésekben, a Jókai-művek egy részében s Mikszáth „bonyolultabb”, komplexebb szövegeiben változatosabb, „polgárisultabb” formákat ölt: leginkább *az intrikusokkal, az intrikákkal való megküzdés, az örökségért folytatott küzdelem, a szerelmeshez való eljutás, a nász kiharcolása, kiküzdése* cselekményelemeiben jelentkezik. A változatos formájú nehézségek persze elérhetik azt a szintet is, amikor már inkább regényi bonyodalomról, mintsem próbatételről beszélhetünk. A *David Copperfield*, a *Szerelem bolondjai*, a *Mire megvénülünk*, a *Politikai divatok* sokrétű, szétaprózott konfliktushalmazza mindenesetre kevésbé egyértelműen idézi fel a koncentrált, kontúros próbatételt, mint a *Fekete gyémántok*, az *Egy az Isten*

vagy *A jövő század regénye*. Szabad, vállalkozásszerű próbatételt, hőstettet nem találunk a Victor Hugo-i romantikus elbeszélésekben, *A nevető emberben*, *A párizsi Notre-Dame*-ban sem. E művek főhősei, Gwynplaine és Dea, Quasimodo és Esmeralda kicsiny, jelentéktelen pontok egy roppant erőterben. Nem alakítói sorsuknak, csupán elszenvedői a velük történeteknek; lehetőségeiket a társadalmi determináció, az intézményi, törvényi erő, az erőszakszervezet kíméletlen gépezete határozza meg.

A hőstett-próbatétel átalakulása, módosulása, a heroikus romance-tól való elhajlása kétségkívül tetten érhető a komikus-humoros románcban is. Az átalakulás azonban csalóka, a jelenséget leginkább a frye-i displacement fogalmával jellemezhetjük. Abraham Adams és Joseph Andrews utazása komikus, ironikus-parodisztikus szituációkkal, gesztusokkal telítődik, de azért az utazó jó barátok minduntalan helytállást követelő helyzetekbe bonyolódnak, a bátorság, lélekjelenlét, lovagi segítség, védelmezés, mentés gesztusait gyakorolják. Pongrácz István súlytalan hadi performance-ait is a hadi hősiség visszaálmódásaképpen rendezzi, de amint a próbatétel komolyabb lehetősége kínálkozik, kapva kap rajta: hadaival csörömpölve, csattogva indul Beszterce ellen, igazán nem rajta múlik, hogy a dicső vonulás megtorpan, s groteszk paródiává válik.

A romance és a szerelmi történet

A mondottak alapján nyilvánvaló, hogy a romance, ahogyan én látom, korántsem csupán love-story. A szerelmi szál egyáltalán nem helyettesítheti a próbatételt-hőstettet, sőt időnként akár háttérbe is szorulhat benne. A középkori, XIII-XVI. századi angol metrikus románc például Derek Brewer sommázata szerint nem annyira a szerelem iránt érdeklődik, inkább a kaland és a harc cselekménymozzanatait preferálja (SAUNDERS, 50.). Louis Stevenson, a XIX. századi modern romance képviselője pedig még ennél is tovább megy: jó ideig elvileg és írói gyakorlatában is elutasítja a nő és a szerelem romance-komponensként való alkalmazását. Perry Miller, a korábban már idézett, néhai harvardi professzor az amerikai irodalommal kapcsolatban vélekedik úgy, hogy „[...] az amerikai románc igazi hivatása egyáltalán nem a szerelmi történetben rejlik. Amihez minden amerikai románc lényegszerűen kapcsolódik, az a kontinens, Amerika öröksége, a vadon” (MILLER, 252.) Nekünk magyaroknak persze nem kell *A kincses sziget* férfivilágára gondolnunk, ha a love-story nélküli románcra keresünk illusztratív példát. A *Toldi* főszereplője tipikus romance-hős: hatalmas fizikummal és nemes lélekkel rendelkezik, hírnevet és hőslétet áhít, próbákban állja meg a helyét, de a szerelem semminemű szerepet nem kap a mű világában.

A teljességgel love-story nélküli romance mindazonáltal tipikusnak nem mondható. A koralátokat nem ismerő szerelem és a történetvégi boldog nász a vágyteljesülés egyik legfontosabb irodalmi motívuma, s a romance fontos részeként sok-sok románcformában – az öt egészében fennmaradt antik „regény”-ben, az udvari epikában, a varázsmesében, a scotti, cooperi románcban, Jókai Mór, Mikszáth Kálmán műveiben – alapvető szerepet tölt be. A boldog nászt azonban a romance-ban próbatétel előzi meg. Nemcsak Baradlay Richárdnak és Liedenwall Editnek, Adorján Manassénak és Zboróy Blankának, Ráby Mátyásnak és Tárhalmy Mariskának, de még Mikszáth hőse-

inek, Tarnóczy Emilnek és Trnowsky Apolkának, Vibra Gyurinak és Bélyi Veronkának is meg kell szenvedniük egymásért. Az én nézőpontomból nem minősül evidens, tiszta romance-nak az a szerelmi történet sem, amelyben a szenvedély önállósul, leszakad az értelmes létről. Frye *A fikció négy formája* című tanulmányában a maga szempontjából meggyőzően érvel a *Wuthering Heights*, az *Üvöltő szelek* romance-karakterével (STEVIK, 32.), én azonban a Brontë-művet inkább „átmeneti”, jellegzetesen összetett, vegyes karakterű elbeszélésként tartanám számon.

A romance és a működő szimbolikus rend

A románc differentia specificáját keresve fontos műforma-sajátságként kell számon tartanunk azt is, hogy benne a világ intézményi rendje „szociális, kulturális antropológiája” nem helyeződik oly mértékben kétely alá, mint ahogyan a regényben megfigyelhetjük. Persze már a görög eposz is a szilárd, biztos életformák műfaja volt: Agamemnon, Menandrosz, Aiász vagy Odüsszeusz számára a gyűlések, szónoklatok, vendéglések, áldozati szertartások, lakomák rendje alternatívátlan, szilárd, kétségeken fölüli életkeretet jelentett. A varázsmesében, az udvari epikában hasonlóképpen időtlen, *éppen-így-való* a királyi környezetvilág, a munkamegosztás, munkarend, az intézményesített próbatétel, a szolgálat, az Arthur uralta Kerek Asztal, a lovagi kötelességkódex, a várbeli vendéglátás-rend, az átjárók megvívásának és megvédésének íratlan szabálya. A Harry Potter-románcok Hogwarts (Roxfort)-iskolája tanrendi gépezetével, internátusrendjével együtt evidens, boldog létforma-keretet, igazi otthont jelent a főhős számára és éles kontrasztot alkot a muglivilág (Dursley-ék reprezentálta) elidegenedett, ostoba életforma-világával, intézményrendszerével.

Igen leleményes módon teremt „intézményi Naconxipán”-t románco műveiben a mi Arany Jánosunk. A *Toldi*, a *Toldi szerelme*, a *Rozgonyiné*, a *Szibinyáni Jank*, a *Szent László világában* az emberi együttélés formái nem az intézményesültség, ceremonialitás, az elidegenedett, homlokzati reprezentáció, hanem a spontán, meleg közvetlenség szintjén jelennek meg, a király népének atyja, a nép hűséges és egyakarátú, jogok és kötelességek kiegyensúlyozzák egymást, a privilégiumok megérdemeltek, megszolgáltak. Jókai Mór modern romance-ában *A kőszívű ember fiában* kétféle „kulturális antropológia”, reprezentáció, áll harcban egymással: egy feudális alapú, homlokzat- és ceremóniaelvű és egy egyénített, spontán, hiteles jelrendszer. Az előbbi Baradlay Kazimir, az utóbbit az özvegy és fiai képviselik. Mária asszony, Baradlay Ödön és Richárd a patriarkális családfő halála után több ízben is demonstrálják: az érvényes szimbolikus rend nem a múlt kódéba vesző örökség, a pózok, gesztusok, jelmezek igenis hitelessé formálhatók. Az *Egy az Istenben* a csodálatos Torockó az érvényes, működőképes szimbolikus rend hazája, otthona. A székely közösség bevonása, integrációja teljes, hiánytalan, az itteni emberek egy lélekkel fogadják el az igazságos, méltányos, arányos, színes, törvényerejű szokásrendet, érintkezési szabályokat, rituálékat.

A displacement

A mítoszhoz, romance-hoz kötött látószög, mint láttuk, Northrop Frye irodalmi tanulmányaiban központi jelentőségű fogalomként juttatja szóhoz a freudi psi-

chológiából átvett *displacement* (áthelyezés, átmunkálás, átformálás) fogalmát. A terminus már az 1957-es magnum opusban, az *Anatomy of Criticism*ben is fontos szerepet töltött be,²⁰ de legalaposabb kidolgozása és kontextuális (Cervantest, Fieldinget, Scottot, Dickenst, Austent érintő) alkalmazása a *The Secular Scripture*-ben (a *The Context of Romance* című fejezetben) ment végbe, a fogalmat ezért az 1976-os könyv ismertetésekor mutattam be.

Frye a *displacement* terminust elsősorban a mitopoétikus módok és a realista művek vonatkozásában használja, de az áthelyezés, átformálás fogalmát az ókori, középkori válfajok, „naiv” változatok és a XVIII-XIX. századi modern románcformák közti viszony jelzésére is érdemes alkalmaznunk. Az utóbbiak ugyanis a modern elbeszélések lényegi sajátágaiból számos elemet átvesznek, s bennük, ha a mítoszhoz, a meséhez vagy az ókori, középkori romance-hoz mérjük, hasonlítjuk, őket, a *displacement* sokféle, változatát tárhatjuk fel. A középkori romance csodája és Don Quijote csodahite, a sorsirányító isteni segítség és Baradlay Richárd váratlan megszabadulása, a *Le Chevalier au Lion* komoly lovagisága, rögzített szempontú narrációja és az *És mégis mozog a föld* komikumon, humoron keresztül érvényesített hősi története mind-mind összekapcsolhatók a *displacement* által, de a körütekintő magyarázat, az összehasonlítás sokoldalú értelmezése és az arányok kijelölése föltétlenül szükséges. Az áthelyezés, átalakítás nézőpontjának érvényesítése lényegfeltáró lehet még olyan esetekben is, ahol a műcsoportok közti különbség egészében nagyon is nyilvánvaló. Kemény Zsigmond történelmi elbeszélései a szó szoros értelmében természetesen nem minősíthetők románcnak, de ha a *displacement* látószögéből pillantunk rájuk, ugyancsak érdekes összefüggések tárulnak fel előttünk. Egy 2009-ben megjelent tanulmányomban az *Özvegy és leányát* „szerencsétlen romance”-ként fogtam fel, a *Zord időben* pedig azokat a módozatokat tártam fel, amelyek által a románcból démonikus-ironikus forma alakul ki. (NYILASY)

Csoda és véletlen

A különböző románcformákban és a modern, XIX. századi románcban feltáru-
ló csoda s a jóakarató véletlen viszonyát értelmezve ugyancsak meggyőző-
dhetünk a *displacement* fogalom használhatóságáról. A sokágú románcműfaj
minden változatáról elmondható, hogy a történésvilág nem a realista regény-
re jellemző, okszerű, motivált történéslánc jegyében írható le, a cselekményt
a jó végződés felé terelő szabad véletlen (gyakran a kalandos-próbatételes
cselekmény evidens részeként) általában nagy szerepet kap benne. E vélet-
len természetesen a romance vágyteljesítő karakterének jeleként értelmezhe-
tő, s a szó szoros értelmében vett csodával akár egybe is eshet.

A nyilvánvaló, egyértelmű, ember-érdekű csoda azonban elsősorban a
romance mesei, legendai válfajait jellemzi. Az antik eposzokban megjelenő

20 „Mindazonáltal a mitikus struktúra jelenléte a realista fikcióban fölvet bizonyos
technikai problémákat a hihetőséggel kapcsolatban, s azokat az eszközöket, ame-
lyekkel ezeket a problémákat megoldják, általánosságban az *átvitel* (*displacement*)
kifejezéssel jelöljük.” - határozza meg a kifejezést az irodalomtörténész. (FRYE4,
117.)

csodák már csak azért is ambivalensebb jellegűek voltak, mert gyakran a szélsőséges, kiszámíthatatlan olümposzi istenek akaratát tükrözték. A hősmese, varázsmese, legenda románcformáiban viszont a csoda mindig fölszabadító, emberérdekű; a tér, az idő, a zárt én, a halál környezeturalma alól felmenti az embert, és a vágyteljesülés diadalmas áramába, a megváltottság terrénumába helyezi át. A szétdarabolt test a csodatevő kádban összeforr, és újra élő embert alkot, a Hunort és Magyarot elcsaló csodaszarvas tejjel-mézszel folyó új hazába vezeti a fiúkat, Szent László király kiszáll a sírjából, hogy a bajban levő székely vitézek segítségére siessen. A mese-romance gyerek-hősei, Harry Potter és Hermione Granger megforgatják a *Time-Turnert*, az idő-visszaforgatót, három óra erejéig visszamennek saját történetükbe, és megmentik két ártatlan lény (egy varázsló és egy griffmadár) életét.

A csoda a középkori-renaisszánsz, műköltői románcból sem hiányzik, bár a XVI. században már időnként az ironia felé hajló játékosság színezi át. Ariosto *Orlando furiosojában*, a játékos ironia mesterművében a műbeli varázseszközök, varázslények nemegyszer mosolyt keltően különösek. A gyökeres változás azonban a *novelben* megy végbe. A tiszta realista elbeszélésekből a csoda végképpen kipusztul, a fantasztikus-realista műformákban pedig demonizálódik-ironizálódik. Ivan Jakovlevics borbély megszegi a reggeli kenyeret, s legnagyobb meglepetésére egy emberi orrot talál benne, Kovaljov, a törvényszéki ülnök pedig azt veszi észre, hogy az orra helyén egy lapos folt éktelenkedik. A kocsmában beszerzett fekete macska mellén levő alaktalan fehér-ségből az idő múlásával akasztófa képmása formálódik ki, az elbeszélőt gonosz tetteire, korábbi cicája felakasztására emlékeztetve. Az újdonsült férj feleségét szidalmazva egyszer csak elveszti a lélegzetét, s különbnél különb kalandok után a sírboltban talál rá; álhalottként eltemetett régi szomszédja birtokolja, aki annak idején ügyesen felfogta, elkapta. Gregor Samsa fölébred, mint máskor, és meglepetten konstatálja, hogy olyasvalami történt vele, ami eddig még soha: undorító, kicsi rovarrá változott.²¹

A XIX. századi romance-ban az ironizálódott, demonizálódott fantasztikummal természetesen egyáltalán nem találkozunk, de a reflektív, analitikus-rationális gondolkozási trendek és a vágyteljesítő akarat kettősségében egzisztáló, modern műfajra a mesék és legendák evidens, nyilvánvaló csodája sem jellemző. A modern románc „csodá”-ja a frye-i displacement jegyében fogant: a műfaj „csoda-jelenségei”-t, jóakarató véletlenjeit, a mindennapvilág történéseibe illeszkedő „különösség”-ként és „csoda”-ként, az immanens földi történéseket fölülíró, magasabb értelem és akarat jeleként is olvashatjuk.

Csoda vagy nem csoda? A mindennapvilágba zárt véletlen vagy a sorsintéző felsőbb hatalom jele? A kérdés a modern romance történéseiről gondolkozva annál inkább indokolt lehet, mert az implikált szerzők sejtéseit, sugallatait, közvetett állásfoglalásait tekintve is meglehetősen széles spektrum bontakozik ki előttünk a művekben. A csoda relativizálódásával sokat foglalkozó Arany János Ariosto *Orlandójának* palackba zárt eszét „csintalan képzelem-játék”-nak nevezi, „melyen a szerző is, mi is, mosolygunk” (ARANY, 191), s a tassoi,

²¹ Nyikolaj Vasziljevics Gogol, *Az orr*, Edgar Allan Poe, *A fekete macska*, *Az elveszett lélegzet*, Franz Kafka: *Átváltozás*

Zrínyi Miklós-i modern műeposz kapcsán érzékeli, s bevezeti a *félcsodás* terminusát. „Eposzi használatban a csodás majd nyílt, midőn semmi kétség, hogy természet-főlötti erő munkál, majd elfátyolozott, vagy félcsodás, midőn a költő oly halványan színezi a rendkívülit, hogy csupán beszédképletnek (tropus) is gondolhatni: néha maga sem dönti el, természetes úton vagy isteni erő által történt-e a szóban forgó esemény” – fejtegeti a *Zrínyi és Tasso* bevezetőjének végén, s a harmadik rész kezdetén a *halványcsodás, rövidcsodás* szóösszetétel-szinonimákat is beilleszti a kínálatba (ARANY, 118, 137.).

A szalontai alkotó kritikai munkássága és költői gyakorlata nagyon szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Az Arany János-i verses epikában a *félcsodás* megjelenítésére is találunk meggyőző, illusztratív példát. A költő a *Toldi szerelmében* az immanens, okszerű világkeretek közt játszik el a táltosló motívumával, de Miklós paripájának rendkívüliségére újabb és újabb tényekkel utal. Pejko különleges képességei láttán aztán a kilencedik ének százegyedik strófájában az elbeszélő maga is fölteszi a csoda és az immanencia határát feszegető kérdést, s egyben a maga játékos-ironikus attitűdjét, a *félcsodás* melletti elköteleződését is jelzi. „«Csak ezért is menjünk!...Paripa és fegyver / Neked is lesz; könnyű, ha gazdag az ember; / De nini! a Pejko, a lovam, a hátas! / Akármilyen legyen, ha nem igazi tátos.» / Csakugyan a Pejko, fényesre kihizva, / Termett valahonnan egyszeriben vissza; / Kisérte-e Toldit hegyi legelőkön? / Vagy repült mint tátos? mi haszna tünődöm!”

A Mikszáth Kálmán-i narrátor ugyancsak az analitikus, okszerű világrend keretei közé helyezi a Szent Péter-i esernyő legendáját, a hiedelmeket illető iróniát egy percre sem szünetelteti, de az esernyő-csodát a mű elejétől a végéig a középpontba helyezi és játékban tartja. Az *arany ember* implikált szerzője a „csoda alapú” olvasat lehetőségét erőteljesebben sugalmazza: a balatoni rianás roppant természettörténelésének hierofanikus színezetet ad, s nemcsak megengedi, de szuggerálja is azt az értelmezést, amely szerint a Timárt megmentő végső esemény a kegyelmes isteni akarat következménye. Az 1869-ben megjelent Jókai-mű, *A kőszívű ember fia* Baradlay Kazimir „szellemhatalma” által játszik rá igen ötletesen a tradicionális csodálatos masinériára. „Az eposz fölé az isteni masinériát ily módon az író Kazimir átokkal súlyosbított végakarátának, illetve az özvegynek a küzdelméből alkotja meg” – állapítja meg már Szörényi László 1981-es, Jókai szépirói munkásságát áttekintő dolgozatában. (SZÖRÉNYI, 150.)

A jól végződő történet és annak dilemmái

A romance felfogásom szerint ab ovo pozitív, a káoszból rendet formáló, harmóniát teremtő irodalmi vízió: az általa megjelenített világot értelmes emberitársadalmi norma, interiorizálható szimbolikus rend jellemzi, a pszichikum részei a románcokban összerendezettek, a főhősök a környezettel szemben erővel és tartással rendelkeznek, a próbatétel, a hőstett az énazonosság elérését jelenti; az ember nem a „földiesség”-nek kiszolgáltatottan egzisztál, a magasabb szféra jelenvalóságára nemegyszer közvetett vagy közvetlen bizonyítékok is utalnak.

A románc történeissor „végső eredménye” ekképpen nemigen lehet negatív. A műfaj alapvető pozitív irányultsága még akkor is megmaradhat, ha a történet a hős halálával végződik. Az egyik legelső és leghíresebb angol metri-

kus romance-ban a tizenkétezer soros *Guy of Warwick*ban a történet hőse és hősnője, Guy és Felice (akik mellesleg a mű egy pontján házasságot kötnek) a jó, békés halálban csak kiteljesednek, s a mennyben boldogan élnek együtt. Az értelemmel telített világvízió nem zilálódik szét végképpen akkor sem, ha a halál a hőstett végrehajtásának az ára. Analógiaként az epopoea, a heroic poetry hőseinek sorsát is idevonhatjuk. Akhilleusz, Beowulf, Roland, Zrínyi Miklós sorsát nagymértékben a végzet, a fátum határozza meg. A vitézek, legyenek bármi nagyok, sorsukat nem kerülhetik el. Más kérdés, hogy nem is akarják. Nagyságuk egyik összetevője, hogy a megfutamodás egy percig sem áll szándékukban, a hősenek rendet, tartást, biztos normát szuggeráló karakterét a halál totálisan nem változtatja meg. Igaz, az Arthur-történet Malory XVI. századi összefoglalásában széthullással és halállal végződik (a király maga, Lancelot és a királyné is búcsút mondanak a földi életnek), s Robin Hood élet-útjának is több változatban árulás vet véget.

A fenti példáknak azonban az angol románcirodalom túlnyomó többsége is ellentmond; a műfajban a halál egyáltalán nem természetes fejlemény. A romance sajátosságait latolgatva a „jól végződő történet”-et a szókapcsolat szűkebb értelemben is felfoghatjuk: nemcsak az igazság diadalát, de a főhős győzelmét és boldogságát, a nász, az esküvő beteljesítő aktusát is elvárhatjuk. A happy ending mindazonáltal nem valamiféle mechanikusan érvényesülő adottság, hanem vágy és küzdelem, s a jó kimenetel, bár a műfaj legbensőbb lényegéhez tartozik, néha részérdekű, ellentmondásos is lehet. A modern romance a maga ambivalens lelkületének megfelelően különösen kétely alá helyezheti a jól végződő történetet. *A kőszívű ember fiában* a szerzőnek vagy ha úgy tetszik az implikált, odaértett elbeszélőnek²² a *rosszul végződő nagy történet* horizontján kell szívós harcot folytatnia a (részben, nagyjából) mégiscsak jól végződő „kiseb” történetért, *Az arany ember* végére Timár lehetőségrendszere az öngyilkosság alternatívájára szűkül, a jó befejezést csupán a váratlan, csodaszerű véletlen teremti meg.

Másrészt a győzelem, a beteljesülés, a diadalmas nász a tizenkilencedik századi romance-okban igen gyakran csupán a főhősnek jut ki, s a „happy ending”-et más szereplők halála „ellenpontozza”. A Jókai-elbeszélésekben e szerencsétlen véget érő figurák gyakorta a főhőshöz hasztalanul kötődő (a végső szerelmi happy ending szempontjából felesleges) lányok vagy asszonyok. Többen közülük erkölcsi szempontból is oly mélyre süllyedtek, ahonnan már nincsen visszaút, így megöletésük, öngyilkosságuk, hirtelen haláluk a történelemszálak megnyugtató elkötéséhez is hozzájárul. Ilyen, morálisan terhelt asszony a Feriz bégbe beleszerelmesedő, menthetetlen múltú odaliszk, Azraële (*Török világ Magyarországon*), ilyenek az igazi női hivatást eláruló nagyvilági hölgyek, a kacér Szerafin és Lemmingné (*Politikai divatok, Szerelem bolondjai*), ilyen a férjétől megszökő, haramiává züllő Fruzsinka (*Rab Ráby*), s ilyen a túlságosan is aktív, kalandos életű, a hűséges házasságban élő elbeszélőt minduntalan megkísértő, majd végül férjgyilkossá váló Erzsike is (*A tengerszemű hölgy*). A Jókai-románcokban természetesen olyan, „halálra ítélt” nőalakok is vannak, akik maguk büntelnek, legfeljebb ha szeretteik bűne vetül rájuk.

²² A kifejezést lényegében a fogalmat megalkotó Booth által kifejtett értelemben használom. Booth rövidebb, tömörebb meghatározását l. STEVICK, 92.

Vonzalmuk (leküzdhetetlen szenvedélyük) mindazonáltal rossz irányt vesz, s az egymásra talált, egymáshoz illő, „igazi” szerelmespár szomszédságában így teljességgel feleslegessé válnak. Mayer Fanni, Kárpáthy Jánosné plátói sóvárgása Szentirmay Rudolfra, Eszéky Flóra boldog férjére irányul, a Katinkához tartozó Zoltánért epedő Kőcserepy Vilma pedig halálával szülei vétkéért is lakol. Találunk végül a magyar író elbeszéléseiben teljességgel ártatlan mártír-áldozatokat is. És nem is kivételesen... Sőt... Már-már általános szabályként mondhatjuk ki, hogy a végső kibontakozást, a rossz fölött aratott győzedelmet, a diadalmas nászt a Jókai-románccok legtöbbszörében valamely, a főhőshöz közel álló, ártatlan áldozat halála árnyékolja be. A *Kárpáthy Zoltán*ban az ifjúság bálványja, a körülrajongott főnemes, a forrón szeretett apa és férj hal meg, *A kőszívű ember fiaiban* a legkisebb testvér (az anya legkedvesebb fia) adja életét fivéréért, a *Mire megvénülünkben* Cipra, a tiszta és szép cigánylány szerelmesét védelmezve szerez sebet, s pusztul bele a halálos késszúrásba.

A happy ending szempontjából külön problémát jelentenek azok a szerelmes történetek, amelyekben a romance jellegzetes cselekménynukleuszai, narratológiai eljárásai dominálnak (a történéseket álruhából, inkognitóból, félreértésekből, össze nem találkozásból fakadó véletlenek határozzák meg), a jó végződés azonban elmarad, a szerelmes ifjak végül nem jutnak egymáshoz (a komédia vagy az antik románc módjára), a történet végén nem a vágyat végleg beteljesítő nász, hanem a halál áll. A műforma legismertebb reprezentánsa természetesen a *Rómeó és Júlia*, de a mi irodalmunkból az *Özvegy és leánya*, a *Toldi szerelme* is evidensen ebbe a műcsoportba tartoznak. Az ilyen típusú elbeszéléseket, mint már említettem, leginkább talán „szerencsétlen romance-ok”-nak, „szerencsétlen szerelmi történetek”-nek nevezhetnénk, s őket inkább a tagadás gesztusától vezérelt negatív lenyomatok közé sorolhatjuk, mintsem a regény felé elmozduló, új műfajt teremtő kísérletek közé. (Lényegében Mikszáth Kálmán sokat vitatott, komikus-parodisztikus művét, *A Noszty-fiú esete Tóth Marival* című elbeszélést is legföljebb a tagadás által vezérelt negatív lenyomatok sorában, és nem a realista regények között érdemes számon tartanunk.) (Vö. NYILASY2)

Mindeme megszorítások, körülírások, árnyalások sem feledtethetik azonban, hogy a romance vágyteljesítő karaktere a happy ending, a diadal, a nász, a beteljesült szerelem konklúzióját igényli, s a par excellence, tiszta románcok ívei e zárókő felé törekednek. A *Toldi* utolsó soraiban a királyi kegyet kiérdemelt, diadalmas vitéz szorítja könnyező édesanyját „páncélos ölébe”, a *Rege a csodaszarvasról* ifjú vezérei egyszerre szereznek vadban-halban gazdag földet és fiat szülő, büszke, szép feleséget. Az Arany János-i románcballada szépasszonyának hadi győzedelmét az egész ország beszéli, a Zsigmond király udvarába fogadott fiatalember idővel a szent kereszt hatalmas védője lesz, a győztes nádorispán tatár foglyok seregét hajtja Budára, s a feltámadott szent, a csatát megnyerő nagy király elégedetten nyugtatja el átizzadt testét a váradi sírboltban.

A romance és a komédia különbségei.

A Shakespeare-románccok

A próbatétel és a hőstett megléte vagy hiánya alapján (is) világosan el tudjuk különíteni a hősi romance-ot a pikareszktől és részben a komédiaformáktól (a

komikus-humoros romance-válafajtól) is. Don Quijote jelentős mértékben románchős: vélt vagy valóságos hőstettei folytonosan a lét rendezésére, az énonozosság megszilárdítására irányulnak, a pikareszk hősei viszont érdekes-mulatságos kalandok, szélhámós ügyletek, „rászedés-trükkök” sokaságában sodródnak erre-arra. A „tavasz műfaja”, a komédia és a „nyár műfaja”, a romance különbségei a fenti szempontrendszer szerint ugyancsak nyilvánvalónak tűnnek. A terentiusi, plautusi vígjáték a romance-hoz hasonlóan szintén vágyteljesítő jellegű, pozitív műfaj, de a vágyteljesülés egyrészt szűk körre: a fiatal pár egymáshoz jutására, a vágyott házastárs elnyerésére szorítkozik, másrészt a próbatétel részleges, inaktív, a happy ending jórészt véletlenszerűen – az ügyes, talpraesett rabszolga cselei által – következik be.

A romance elnevezést mindazonáltal William Shakespeare bizonyos darabjaira is szokás alkalmazni. A szakirodalom általában a drámaíró utolsó négy művét tartja számon románcként.²³ A *Pericles*, a *Cymbeline*, a *Téli rege* és a *Vihar* románcosságáról beszélni valóban többféle szempontból is indokoltnak tűnik. A *Téli rege* és a *Pericles* eleve romance-elbeszéléseken alapulnak, s e szövegekhez a színművek elég szorosan kapcsolódnak is. (A *Pericles*ben a forrásmű szerzője, Gower is fellép: a felvonások kezdetén ő mond hosszú prologusokat-cselekmény-összefoglalókat). Az antik románc alapmotívumai ugyancsak gyakoriak e drámákban. Pericles király először Pentapolisnál szenved hajótörést, majd Tarsus felé hajózva éri rettentő tengeri vihar, végül az ötödik felvonásban a szelek kénye-kedve Mitylene partjaihoz űzi. Az elveszett, igazi származásukról mit sem tudó, majd királyi rangjukat visszanyerő gyermekek motívuma és a halottnak hitt szeretett személy feltalálása újjáéledése, visszanyerése (a tetszhalott felélesztése, feltámadása) ugyancsak evidens eleme e drámáknak. A kitett, elűzött csecsemő királyleányt pásztorok veszik magukhoz a *Téli regében*, a brit király elrabolt fiai a vad walesi természet ölen nevelkednek a *Cymbeline*ben; a halottnak hitt, tengerbe vetett Simonida nemcsak újraéled, de a mű végén férjével és lányával is összetalálkozik a *Pericles*ben, a szobor az élő, eleven Hermionévá válik a *Téli rege* fináléjában.

A *Pericles*ben, a *Cymbeline*-ben, a *Téli regében* és a *Vihar*ban a varázslat, a csoda mindennaposak, a transzcendencia sugallatát a titokzatos zenei hangok, a szférák zenéje s az antik istenek időnkénti megjelenése és beavatkozása is erősíti. Prospero szigetét kisebb és nagyobb erejű, jó és gonosz varázslények egész kis hada népesíti be, Antiochust, a vérfertőző apát és leányát Zeusz villáma sújtja agyon, Pericles álmában Diana jelenik meg, s ad a királynak nagy-nagy segítséget.

A realista regény szomszédságában kiformalódó modern romance bizonyos válafajaira jellemző motivációs igénynek a Shakespeare-románcokban természetesen nincsen semmi nyoma. A tizenhetedik századi művekben a szálakat összebogozó, megoldó véletlenek korlátozás nélkül működnek, szer-

²³ Az összekapcsolás először Coleridge 1818-as, *The Tempest* című tanulmányában bukkant fel, s Edward Dowden 1875-ös munkájában bomlott ki, szilárdult meg végleg (*Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art*). A shakespeare-i románcokról a huszonegyedik század elején a *Romance-compagnon*ban David Fuller írt kiváló, összefoglaló tanulmányt. (FULLER)

vezik, irányítják a történeteket, s a lélektani megokolás sem játszik különösebb szerepet. Pszichológiai szempontból nem érthetjük, hogyan fészkel be Leontes király fejébe egyik pillanatról a másikra a kiirthatatlan rögeszme, hogy erényes, szép felesége legjobb barátjával csalta meg, nem tudjuk, Periclesnek miért csak hosszú évek múltán jut eszébe, hogy gondozásba adott leányát fölkeresse, s elképedve konstatáljuk, hogy a bordélyház vendégei rendre meghátrálnak az erényes szűz, Marina ellenállása előtt. Lépten-nyomon meglepődhetünk a véletlen coincenciák csodáin is: az elbujdosott Imogen Walesben éppen testvérei barlangjába téved be, a megmentő kalózok abban a szent pillanatban bukkannak fel, amikor Leonin kést emel Marinára, s Periclest pontosan ahhoz a városhoz űzi a tengeri orkán, ahol elveszett lánya él.

A mondottakhoz hozzá kell tennünk, hogy Northrop Frye nem csupán a négy utolsó Shakespeare-drámát, de a vígjátékok jó részét, a „zöld világ” drámáit, a „tenger komédiái”-t és a „regék”-et is románcosnak tartja. A *Szentivánéji álom*ról írott tanulmányában szellemesen tárja elő a római komédia és a románcos Shakespeare-vígjáték főbb különbségeit. A sommázat szerint a görög-római újkomédiában középosztálybeli emberek lépnek fel, és a darabban az ő szolgálkai tüsténkednek. A környezet, ha nem is realista, de mindennapian urbánus. A történés az utcán, a ház előtt megy végbe, és nincsen benne titokzatosság, mágia, mitologikus színezet, nem lépnek fel tündérek vagy más szellemények. (Plautus *Amphitryon*ját az irodalomtörténész az általános ténytet nem módosító kivételként kezeli.) A nagy angol drámaíró ezzel szemben Frye szerint a „mysterious” jelleg felé mozdul el. „[...] a cselekmény időnként a varázsvilágban, gyakran [...] a mágikus erdőben megy végbe, ahol a mindennapi természettörvények nem alkalmazhatók maradéktalanul”, s a Shakespeare-románc megkülönböztető jegyét a dráma ősi, bábszínház-szerű formáival is kapcsolatba hozza a kutató. (FRYE 5, 37.)

36

A romance és a romantikus elbeszélés

A fent vázolt kritériumok alapján elgondolt románc és a romantikus regény (a romantika korában született, annak specifikus jegyeivel rendelkező elbeszéléstípus) kapcsolatának feltárása semmi esetre sem egyszerű művelet. A nehézség ott kezdődik, hogy maga a *romantikus regény* terminus is meglehetősen tág értelműnek látszik. A „romantika korában” született alkotások, E. T. A Hoffmann, Heinrich Kleist, James Fenimore Cooper, Emily Brontë, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Nyikolaj Vasziljevics Gogol, Jókai Mór művei ugyanis meglehetősen divergensek, az elbeszélő irodalom sokféle tradíció részletéhez kapcsolódnak, és sokféle eljárás-készletet mutatnak fel.

Másrészt problematikusnak (túlságosan nagyvonalúnak, sommásnak tűnik) Northrop Frye megoldási javaslata is, aki a romantikus regényt igen gyakran egyszerűen a romance újjáéledéseként, „szentimentalizált” formájaként fogja fel. Természetesen nem arról van szó, mintha a románcnak és romantikus elbeszélésnek ne volnának egymást fedő pontjai. Különösen nyilvánvaló ez, ha a kalandos románcirodalom jellegzetes cselekménynukleuszait, kompozíciós patternjeit tartjuk szem előtt. Victor Hugo nemcsak a tradicionális, kalandos románc feszültségfenntartó metódusait alkalmazza (életve-

szély, menekülés, rejtőzködés, szabadulás, megmentés, bűntényelkövetés, a véletlen démoni nyomelemező munkája), de az antik „regény”-től öröklött gyermekrablás-identitásrejtés motívumát is átveszi: Gwynplaine-ről, a comp-rachicosok által megcsonkított gyerekről idővel kiderül, hogy Clancharlie báró törvényes fia és Anglia peerje, Esmeralda, a cigányok által elrabolt „fehér” leány és Gadule nővér, a Patkánylyuk tébolyult vezeklője a mű végén az identifikációs talizmán segítségével mint anya és lánya ismernek egymásra a melodramatikus nagyjelenet során.

Ugyanakkor *A párizsi Notre-Dame*, *A nevető ember*, *A tenger munkásai*, a *Nyomorultak* azt is illusztratívan szemléltetik, hogy a nyugtalan, kritikus, individuális „romantikus regény” bizonyos esetekben milyen messzire került a vágy és a szabadság elvét érvényesíteni igyekvő románctól. Victor Hugo nagy elbeszéléseiben a társadalom rendje identifikációs lehetőségeket, méltányolható, akceptálható törvényt, szokásjogot, szimbolikus rendet egyáltalán nem mutat fel. Az emberi világ bennük elnyomásra, kizsákmányolásra, igazságtalanságra és erőszakra épül, s a hősök az elszenvedők, kizsákmányoltak, elnyomottak közé tartoznak. A társadalom vaserejét nem mérsékelik segítő, happy endinget eredményező (a szereplőket végül békés révbe juttató, a démoni társadalomvilágtól védett mikrokozmoszba telepítő) véletlenek, Gwynplaine és Dea, Quasimodo és Esmeralda kegyetlen véget érnek.

Az hugoi történelmi elbeszélések szociokulturális víziója sem romance-módra megalkotott. *A párizsi Notre-Dame*-ban a középkori világot folytonosan reflektáló, analizáló, kritikus szemlélet teremti meg, s láttatja kusza, bonyolult idősakként. A művek történelmi, kultúrfilozófiai reflexiói nemegyszer a szekularizálódó újkor problémavilágát tükrözik, és a figurák által manifesztált lélektani vízió, az emberi pszichikum működéséről alkotott látomás is igen gyakran az illúziótlan földiség jegyében áll. *A párizsi Notre-Dame* elbeszélője a könyvnyomtatás kapcsán azt látja-hallja, hogy „zajong és zibong a felszabadult emberiség [...] s látja „mint ássa alá a jövőben a hitet az ész, taszítja le trónjáról a hiedelmet a gondolkodás [...]”; azt a pillanatot vizionálja, amikor „az ember függetleníti magát a papoktól, amikor a bölcséleti és egyéb rendszerek kinövésői ellepik a vallás arcát [...]”. *A nevető ember* narrátora a mű második részében a gonosz udvaronc belső világát elemelve az énvédő lélektani manipulációk meghatározó erejéről beszél, azt a processzust jeleníti meg, amelynek során a Josiana elleni árulásra készülő Barkilphedro önigazolóló szándékkal értelmezi át a hercegnő segítő gesztusait, s minősíti át azt a hivatalt, amelyet előzetesen ő maga könyörgött ki a befolyásos asszonytól. „Nem kell azt hinnünk, hogy a gazemberek megvetik magukat. Gőgös monológokban elemzik magukat. Hogyan, ez a Josiana megkönyörült rajta? Odadobott neki néhány morzsát, mint egy koldusnak, néhány garast, mérhetetlen vagyonából. Egy ostoba hivatalba láncolta le. Ha neki, Barkilphedronak, ki majdnem egyházi férfiú, sokoldalú és mély tehetség, tudós személyiség, cserepeket kell leltározni, amelyeket az égvilágon semmire se lehet használni, ha neki egy irodában ostoba palackokat kell bontogatnia nagy komolyan, amelyekre a tenger minden szennye ráragad, megzöldült, rohadt pergameneket és végrendeleteket kell silabizálnia, olvashatatlan ostobaságokat – ez mind Josiana bűne.” (HUGO1, 202, 205, HUGO2, 218–219.)

Az „irodalmi mód”-ként, „nagy műfaj”-ként felfogott romance műcsoportjai

Mint eddig is láhattuk, a teoretikusok döntő többsége Clara Reeve-től Northrop Frye-ig (s hozzátehetjük: Gillian Beerig, Michael McCaine-ig, Corinne Saundersig, Barbara Fuchsig) a romance-ot voltaképpen irodalmi módként, „nagy műfaj”-ként, korszakokon átívelő műformaként, elbeszélés-modellként fogja fel. Ha a széles spektrumhoz közelítve a „naiv” és „szentimentális” válfajokot meg akarjuk különböztetni, az előzőek legjellegzetesebb csoportjaként a legendákból, népmesékből formálódott együttest tarthatjuk számon; a vágyelv ember-érdekű világot leginkább a szentek csodáiról szóló legendákban és a varázsmesében, hősmesében teremt. A közömbös-inkompatibilis-ellenséges „környezetvilág”, a társadalmi dzsungel és az ember számára adott metafizikai adottságrendszer (a halált, a teret s az időt is ideértve) itt biztosan megszelídül, kezelhetővé, átformálhatóvá válik. A szent, a felsőbb hatalom a csoda erejével bírja le az immanens kauzalitás rendjét. A vándorútra induló, szerencsét próbáló hős győzedelmeskedik, elnyeri a fél országot és a királykisasszony kezét, a próbatételek során részben adományozott képességei segítik, részben varázseszközök állnak kezéhez, és csodák történnek.

A „szentimentális” romance-változatokat a szakirodalom az antikvitástól tartja számon. Az ókori románckezdeményeket, az öt nagy, teljes egészében fennmaradt „antik regény” reprezentálhatja, ezeket követi a középkori udvarilovagi romance, majd a reneszánsz és a poszt-reneszánsz változat, a francia és az angol pasztorális-bukolikus műfaj (Honoré d' Urfé: *Astrée*, 1607-1628, Sidney: *Arcadia*, 1591, 1596), a heroikus-szentimentális romance (Madame de Scudéri: *Ibrahim*, 1641, *Artamčne*, 1649, *Clélie*, 1656, *Almahide*, 1660, La Calprenčde: *Cassandra*, 1642, *Cléopatre*, 1648, *Faramond*, 1662). A XVIII-XIX. század evidensen a románc megújulásának korszakaként tartható számon. A XVIII. század elején még kimerültnek tetsző műfaj a negyvenes-hatvanas évektől megújul, az elavult heroikus romance helyén új meg új formák tűnnek fel: a Cervantes *Don Quijotéje* kezdeményeit folytató, továbbvivő modern komikus romance, a gótikus regény, a Walter Scott-i, cooperi romance, majd a modern hősi románc.

38

A romance ellentétpárja: a realista regény (elbeszélésmód, narrációs paradigmaváltás)

A *romance* ellenpontjaként megjelenített *novel*ről, a realista regényről már eddig is sok karakterjelző megjegyzést tettem, mindazonáltal szükségét érzem egy kitekintésnek is. Összefoglalnám hát, a *novellel* kapcsolatos főbb gondolataimat, értelmezném az eddig megjelenített premisszákat, nézőpontokat, fogalmakat, s kissé részletesebben taglalnám az *elbeszélésmód*, az *alkateremtő koncepció*, a *lélektani vízió*, a *determináció* és a *szabadság* problematikáját! Az elbeszélésmód kérdését taglalva mindenesetre olyan sajátságokat fogok érinteni, amelyek nem csupán a realista művekre jellemzőek. A régi típusú elbeszélés, az *epic*, az eposz személytelen narrációját ugyanis nemcsak a *novel*, de az újkori fikció más formái, köztük a modern *romance* is elvetik, s hajlékonyabb, frissebb, változatosabb, „személyesebb” elbeszélés-

sel helyettesítik. E nagy narrációs paradigmaváltást Wolfgang Kayser kiváló dolgozata, *A modern regény keletkezése és válsága* szellemesen, érzékletesen mutatja be. A kutató az új beszédmód kialakulását (a cervantesi előzmények után) a XVIII. századhoz, döntően Henry Fielding munkásságához köti, s vizsgálódásához Lohenstein *Arminius*ából és Wieland *Don Silvio*jából választ egy-egy műrészletet. Kayser az 1689-es barokk regény és az új irodalomhoz sorolt 1764-es elbeszélés között kardinális különbséget látat. Úgy találja, hogy a barokk regényben „Az elbeszélő egyfajta anonymus, akinek mint személynek nincsen saját álláspontja. Nem törekszik kapcsolatba lépni az olvasóval, nem képvisel saját véleményt, és éppoly kevésbé kíséri személyes részvétellel a történet és a szereplőket. Az elbeszélő hangja nagy távolságból szól, és van benne valami az eposz fémes csengéséből; maga a beszélő megragadhatatlan marad.” (THOMKA, 177.) A modern elbeszélés viszont – Wolfgang Kayser a XVIII. századi szöveg alapján így látja - személyes elbeszélőt tüntet föl. A Wieland-műrészletben az irodalomtörténész e személyesség sokféle változatát mutatja ki: „apró, pszichológiai bölcsességről tanúskodó közbeszúrás”-t talál, azt konstatálja, hogy az elbeszélő „a mondat közepén, az elbeszéltekből kitekintve” szól hozzánk, a szempontokat folytonosan váltakoztatja „(egyszer az egész történetet, majd valamelyik szereplőt és annak történetét, majd az apró életigazságban egyetértő olvasót tartja szem előtt)”, s úgy véli, mindezek következtében „különös elevenség hatja át ezt a személyes beszédet” (THOMKA, 180.) A szövegrészben a nyelv sem a „jelölő képességének naiv feltételezésében kerül alkalmazásra, hanem teljesen tudatosan, és éppenséggel többértelműségének kihasználásával. Olvasóként meglehetősen igénybe vesz bennünket, és mégis minduntalan félrevezet.” Az elbeszélő időnként „nyilvánvalóan a szereplő személy szemével nézi a világot”, ám a perspektíva éppen a patetikus fordulatok halmozása révén tűnik mesterkéltnek. Egy másik perspektíva, a dezillúzionálás perspektívája rétegeződik rá, s az elbeszélő és az olvasó jól tudja, hogyan is állnak valójában a dolgok, noha ez a tudás nem kerül explicite kimondásra.

„Az olvasó számára nem csupán hízogó, hogy az elbeszélő szemmel láthatóan számol éleselméjűségével, hanem egyúttal érzi az elbeszélővel való közösség kötelékét, és kész bizalommal követni is őt. Átéli e közösség erősödését, amikor az elbeszélő részletes fejtegetésekben odafordul hozzá. Érzék az ironikus beszédre és a világ ismerete, ebben áll az olvasó és az elbeszélő közösségének alapja [...]” – összegzi helyzetértékelését a kutató. (THOMKA, 180–181.)

(alakteremtés, lélektani vízió)

Az elbeszélésmód terén végbement paradigmaváltás, ismétlem, a *novel* és a *modern romance* műcsoportjaira is kiterjed, az alakteremtés, a lélektan terén azonban már a két nagyműfaj élesen, határozottan különbözik egymástól. A *novel* a roppant formátumú hősök helyébe mindennapibb embereket állít, s hőseinek „mindennapisága” az emberi pszichikumról alkotott „klasszikus” irodalmi vízió megváltozását, átalakulását is jelenti. A realista regényben fellépő figurák lelki mozgásai nem elsősorban a magasabb értékközpontokkal természetes kapcsolatot tartó énazonosság, szelf-erő, hanem a trauma-, konfliktuskezelő pszichikai mechanizmusok fényében rajzolódnak ki. A korábbi elbe-

szélő műfajok hőseinek centrálisan, célirányosan elrendezett lelkisége megtörik, a „zaklatott kedélyállapotok uralása”²⁴ nem valósul meg olyan evidenciaszerűen, mint az eposzban, hőséneken, romance-ban. A freudi nézőpontot segítségül hívva, azt mondhatnánk, hogy a novel emberlátását a kompenzáló, énvédő lélektani gépezet eszméje egyre behatóbban járja át, egyre evidensebben határozza meg. Míg a korábbi elbeszélés-modellek nagy részében a lélek nem veszítette el a kapcsolatot a magasabb értékcentrumokkal (a hősök pszichikai műveletei értékhez rendelve, világosak, egyértelműek voltak), a realista művekben a lelki mozgások rajza énvédő lelki mechanizmusokra, manipulatív gesztusokra (racionalizációkra, helyettesítésekre, eltolásokra, kivetítésekre, hamis internalizációkra, agresszivitásra, önagresszivitásra, büntetési szükségletekre, a manifeszt felszín és a latens tartalom különbözőségére) utal; olyan pszichikumot mutat fel jellegzetesként, amelynek működésében az ambivalenciák, a játszmaelv, a lélektani nyereségre törekvés már meghatározó szerepet játszanak. Julien Sorel, a *Vörös és fekete* hőse egyszerre cselekszik és reflektálja kívülről cselekvéseit: eltökéli, hogy megfogja a polgármesterné kezét, s kétségbeesik bátortalanságától, magáévá teszi a szép asszonyt, s nem tudja megélni a szerelmi együttlét szépségét, mert egyre saját komplexusai foglalkoztatják. Az *arany ember* Athalie-jában a családi tragédia nyomán agresszivitás és önagresszivitás együttese tárul fel. Az önsorsrontás attitűdjét választó lélek a hízélgés, alázatosság látszata mögött a rombolás, pusztítás vezérelvét képviseli, Timár és Timéa gyötrésében leli fel élete értelmét.

40

(környezeturalom, determináció)

A realista regény vázlatos jellemzésére törekedve érdemes a környezeturalom, determináció kérdéskörét is érintenünk. A szocium, az intézményvilág megkötő, sorskijelölő erejének felismerése, az ember társadalmi meghatározottságának hangsúlyozása, tudjuk, a regény világához kötődik. E meghatározottság-vízió mindazonáltal annyira ellenkezik a korábbi nagy elbeszélő műfajok perspektívájával, valóságteremtésével, hogy térhódítása csak viszonylag lassan megy végbe. Fielding például még nemigen feszíti ki figurái köré a determináció acélos hálóját. Kalandos, szabad sorsú hősei, Abrams tiszteletes és Tom Jones szerencsével járnak, evidensen jutnak el minden földi jóhoz (szép asszonyhoz, vagyonhoz, biztonsághoz), s főszereplőit még végül utolsó (a *Joseph Andrewshoz* és a *Tom Joneshoz* képest kétségtelenül komorabb, dezillúzionáltabb) elbeszélő művében, az *Amelia*-ben is a boldogság révébe vezeti.

A környezeturalmat meghatározó erőként bemutató regényvízió enyhítésén az 1722-ben megjelent *Moll Flanders* szerzője és maga a narrátor-hősnő is erősen buzgólkodnak. A démonikus meghatározottság túlsúlyát (a kor követelményeinek, lehetőségeinek megfelelően) a moralizáló vallásosság emelkedettebb-szabadabb perspektívájával igyekeznek takargatni. A defoe-i szerző már az előszóban kötelességének tartja, hogy a főhős bűnösségét, kicsapongó életmódját leleplezze, és maga az elbeszélő-hősnő is gyakran iktat elbe-

24 A kifejezést Wolfgang Kayser-től vettem kölcsön. (THOMKA, 176.)

szelésébe bűnvalló, bűnbánó reflexiókat. Mindez azonban nemigen tudja feledtetni azt a nyomasztóan realista szuggesztiót, amelyet a történetek és mögöttük álló társadalmi háttér sugallanak. A *Moll Flanders* (és az 1724-es *Roxana* is) olyan világot vizionál, amelyben az emberi szándékok és akaratok, minden enyhítés, látszatteremtés ellenére, a pénz, csakis a pénz körül forognak, s amelyben a vagyon adottsága vagy hiánya, e démoni környezeti-ség teljességgel meghatározza az emberi sorsot.

S realizmus és környezeturalom szoros kapcsolata idővel egyre nyilvánvalóbb lesz. A goethei levélregény-hős öngyilkosságában még a szerelem a döntő momentum, de Werther sorskifejletét azért a társadalmi intézményiség determináló ereje is nyilvánvalóan befolyásolja. A balzaci, stendhali karrierregényben a társadalomvilág már gigantikus gépezetté nő, mechanizmusai beszipantják és többnyire szét is morzsolják a próbálkozó, önelvű embert. A csoport – gondoljunk a Julien Sorel körülvevő papi szemináriumra – nem az ember számára viselkedési mintát szolgáltató, otthonos létkeret, hanem kíméletlen nyomás, acélos szorítás forrása és fenntartója. A Victor Hugo-i elbeszélésművészet – mint már utaltam rá – sok-sok románcos vonással rendelkezik (a kalandos-románcos elbeszélések patternrendszerét széles körben alkalmazza), de a történelmet és társadalmat hatalmi gépezetként vizionálja, s az embert a determinációk elszenvedőjeként, meghatározó társadalmi kötöttségek kapcsolatában jeleníti meg.

Nem csoda, hogy a realista regény egyik fontos vonulata igen hamar eljut azokhoz a fejlődési végpontokhoz, amelyekből előrefelé már nem vezet további út. A zolai naturalizmus-koncepció oly mértékben kívánja érvényesíteni a biológiai-átöröklési és a társadalmi-környezeti meghatározottság látomását, hogy az ennek megfelelő írói gyakorlat zárványszerű, folytathatatlan modellt alkot az irodalom történetében. A fejlődésirány másik szélső pontja a Frye által *ironikus-démonikus* alkotásmódként számon tartott műcsoport, elbeszéléshalmaz, amelyben a realizmus egyedi konkrétsága lidércnyomásszerű, értelmetlen világot hitelesít, amelyben a kiszolgáltatottság, véletlenszerűség, az ártatlan áldozat megcsúfolása, gyötrése az uralkodó elv, s a csoda helyén igen gyakran a démonikus fantasztikum jelenik meg.²⁵

A távlathiányos, determinisztikus világérzékelést és a regényi realizmust összekapcsolva természetesen nem járatlan, kitaposatlan ösvényre térek. A regény „válságműfajként” való felfogása nemcsak Lukács György számára evidencia, de az angolszász műfajelmélettől sem idegen. Maurice Z. Shroder például *A regény mint műfaj* című írásában a *novelt*, a regényt *antiromance*-ként prezentálja, a távlatvesztés, a dezillúzió, és a demitizálás műfajaként mutatja be, miközben a romance-ot megjelenítő műcsoportokat mindegyre ellentétező szerepbe állítja. A prózai regény-elbeszélés nála a világ realitásába való belenevelődés műformája, az ironikus, kiábrándult „contes philosop-

25 A Frye által démonikus-ironikusnak nevezett irodalmi mód a XIX. században még nem éri el teljes kifejlődését, bár a romantika „rémtörténetei”, Hoffmann játékos ironiával kevert szövegei, Gogol fantasztikuma, a személyiség hasadását, uralhatatlanságát exponáló „hasonmás-elbeszélések” nagyon is illusztratív „előzmények”-ként tarthatóak számon. A XX. században azután Franz Kafka *Átváltozása*, Joseph Conrad *Utazása*, Sartre *Undora* – hogy csak néhány illusztratív, szemléltető példát említsék – betetőzik, végletekig viszik az emberi kiszolgáltatottság látomását.

hiques” méltó párja, még ha az allegorizmust, parabola-jelleget, tézises gondolatiságot a „filozófiai regény”-nyel szemben mellőzi is. Shroder felfogásában a műfaj lényegileg, evidensen ironikus. A regény „deflációs” forma, és e „deflációs jelleg” az időben előrehaladva egyre fokozódik: Balzac világvíziója kiábrándultabb, mint George Sandé, és Flaubert-é kiábrándultabb, mint Balzacé. S a kutató a francia irodalomból vett képletet az angol irodalomból vett anyagmintán is szemlélteti: Dickens világa szerinte kiábrándultabb, mint Scotté, és Jamesé kiábrándultabb, mint Dickensé. A regény bázisa – az irodalomtörténész így látja – nem más, mint „[...] az ironikus distinkció az ártatlanság [...] és a tapasztalat létállapotai között”. (STEVIK, 16, 17, 20, 22, 25.)

A modern romance fogalma

A realista regényt, nem vitás, bizonyos szempontból a kétkedés, visszavonás műformájaként tartjuk számon: hőseit a környezetterővel szemben vereséget szenvedő figuráknak láttuk, a próbatételes cselekvések szétzilálódását, az emberi lélek „földiesítését”, a lélekrészek inkongruenciáját, a magasabb entitás elvesztését, a manipulatív, énvédő gesztusok dominanciáját konstatáltuk benne. E pesszimizmus persze aligha tekinthető véletlen, esetleges jelenségnek. Az újkori modernitás kondícióit jellemezve a vágyelvel ellentétes tendenciák rendkívüli megerősödésére figyelhetünk fel. Az ipari, gazdasági, tudományos téren rendkívüli eredményeket hozó, a reflektivitás lehetőségi körét hallatlanul kibővítő újkori modernitás a humaniorák területén egyre erősödő válságot hoz. Az újkori eszmetörténet, filozófia, művészet mind gyakrabban szól az emberi státus bizonytalanná válásáról, a környezetterő roppant túlerejéről, az ambivalenciák térnyeréséről, a hősi elv visszaszorulásáról, érvénytelenségéről.

De vajon mi lesz a romance sorsa ebben az új kulturális kondícióban? A környezetterőt legyőző hős, a hőstett-próbatétel, a rendezett, célirányos pszichikum, a diadalmas szerelem, a nász, a happy ending motívumait alapelveként érvényesítő elbeszélésmodell vajon végleg kiszorul az irodalomból? Korábban nagyjában-egészében így láttuk. A XIX-XX. századi kritikusok, teoretikusok többsége a modern fikció alakváltozatait a realizmus és az ironikus démonizmus alapján értelmezte. De a huszonegyedik század elején már nem egészen így gondolkozunk. A műfaj történészek, irodalomkutatók között egyre inkább tért hódít a felismerés, hogy a romance mintázata erősnek, szívósnak bizonyult, s az irodalom nem tudott a vágyelvtől egykönnyen megszabadulni. Ma már az első, nagy modern „regényt”, Cervantes halhatatlan elbeszélését is legalább felerészben románcnak látjuk: a hőstett-próbatétel alkalmait lázasan kereső főhőst, a műszerkezetet meghatározó szakadatlan kalandsorozatot, a lovagi minták és a korlátlan szerelem bolondériáját, bárhogya akarnánk is, sehogy sem tudjuk a realizmushoz kapcsolni. A modern regényelmélet egyre kevésbé azonosítja a modern fikció alapműveit olyasféle, egynemű műformákkal, amelyeket a realista regényből vontunk el. Az amerikai Michael McKeon alaptételként fogalmazza meg, hogy az angol fikció alapító atyái, Fielding, Defoe és Richardson nem egynemű, realista regényt írnak, s hogy összetett műformáikban a romance is tovább él. (McKEON2, 2, 3). Ám az angolszász irodalomtörténet, műfaj történet ennél is többet mond. Ian Duncan 1992-ben megjelent monográfiájában evidensen alkalmazza a *modern roman-*

ce kifejezést: a gótikus regényt, Scottot és Dickenst is e műfaji címke által látja megközelíthetőnek. (DUNCAN, 2, 3.) A *komikus romance* terminus ugyancsak felbukkan az angol terminológiában, a műszó használatát Sheridan Baker Smollett-re alapozva javallja. (BAKER)

A modern fikció összetett karaktere

Mindhárom észrevétellel maradéktalanul egyetérthetünk. Elfogulatlan, tárgyilagosságot törekedve lehetetlen nem észrevennünk, hogy a modern fikció sok-sok műve mutat összetett, „vegyes” karaktert, hogy a modern *romance* és a modern, komikus *romance* kifejezéseket méltán alkalmazhatjuk nagy irodalmi műcsoportokra. Az összetett karaktert szemléltetve már az újkori fikció alapműveit is idevonhatjuk, a *romance*-tradíció erőteljes hatását Fielding, Richardson, sőt a realistának tartott Jane Austen műveiben is felfedezhetjük. E hagyomány irányába mutat már a *Joseph Andrews*, a *Tom Jones* kompozíciója is: az utazásos, kalandmegéléses szerkezet evidensen idézi fel a *Don Quijote*-i (odüsszeiai, héliodoroszi, apuleiuszi) cselekményszerveződést.²⁶ Az 1749-es elbeszélés jó egyharmadát Tom (és Sophia) londoni utazása foglalja el, az 1742-es könyvnek pedig csak az utolsó része lokalizálható egy helyszínre. A *Joseph Andrews*-ban Adams lelkész és ifjabb társa egyfolytában vándorolnak, késleltető kalandok sorozatát élik meg, nehézségeket kell legyűrniük, a véletlen nem várt történésekkel bombázza őket, fontosabb szereplő társaikat el elvesztik, majd újfent megtalálják. Az út menti fogadók, szálláshelyek, alapvető szerepet játszanak a szereplőarzenál összerelésében, a történések jelenetű szélesítésében; a cselekmény „fővonalát” időről időre beékelte történetek szakítják meg. (Második könyv, negyedik fejezet: *Lenora – avagy: a szerencsétlen csapodár – története*, Második könyv, hatodik fejezet: *A szerencsétlen csapodár történetének vége*, Harmadik könyv, harmadik fejezet: *Amelyben a házigazda elbeszéli élettörténetét*)

A fieldingi elbeszélések kompozicionális nukleuszai az antik *romance*-szal, a heroikus románccal, a plautusi-terentiusi (Shakespeare-i) komédiával s a pikareszkkal egyaránt kapcsolatba hozhatók. „Véletlen találkozások, elegáns helycserék, fatális és szerencsés elkerülések, félreértések, összetévesztések és lelepleződések, elveszett és megtalált személyek és tárgyak masinériája viszi előre a *Tom Jones* cselekményét megállíthatatlanul, akár egy Molière-komédiát” – jellemzi a második nagy fieldingi elbeszélést az író magyar monográfusa; a klasszikus *romance* felől vizsgálódó értelmező pedig Abraham Adams vándorútját az *Odüsszeiával* állítja párhuzamba. (TAKÁCS, 147, THORNBURY, 108.)

Az utazásos próbatétel kompozicionális motívumához hasonlóan a *romance*-hoz kapcsolhatók az 1742-es és 1749-es elbeszélések főszereplői is.

²⁶ Mint ismeretes Mihail Bahtyin *A tér és az idő a regényben* című, híres tanulmányában a héliodoroszi és az apuleiuszi elbeszélések között lényeges különbségeket lát, az előbbit „próbatételes kalandregény”-nek, az utóbbit pedig „köznapis kalandregény”-nek nevezi. E különbségtétel a mi szempontunkból pillanatnyilag elhanyagolható, annál is inkább, mert jelenleg nem az utazásos-kalandmegéléses szerkezet sokoldalú, genetikus-analitikus vizsgálata a célunk. BAHTYIN, 257-303.

Adams tiszteletes az állandó csetlés-botlás ellenére sem mondható *novel*-figurának. A derék lelkészen a jóra való készség korlátlan, lélekmozgásai spontán, természetes módon kapcsolódnak a magasabb értékcentrumokhoz, pszichikai és fizikai energiakészlete kifogyhatatlan, empátiája korlátok nélküli. Veszélyes helyzetekben mindig helyén van a szíve, az igazság védelmében habozás nélkül avatkozik be a világ dolgaiba, az idealizmust nemcsak prédikálja, hanem gyakorolja is. A természetes éazonosság, a morál spontán készsége jellemzik Tom Jonest is. A fiú, bár fiatal vére és szenvedélyes természete időnként el-elragadja, a lényegi helyzetekben – például az Allworthyhoz való szeretet próbáiban – oly mértékig és oly gyakorisággal emelkedik az önérdek fölé, amely a *novel*-struktúrában – a realista regény lélektani koncepciója alapján – elképzelhetetlen, hiteltelen volna. A romance szereplőarzenáljából vétettek Fielding fiatal nő hősei is. A Fanny Andrews-ok, Sophia Westernnek talán még Adams lelkésznél is illusztratívabban teljesítik be a románc tökéletességigényét. A szűz hajadonok a műforma sok-sok változatában bukkannak fel, angyalian jók és szépek, szelídek, megbocsájtók, szemérmesek és illatosak. Az égi ragyogásból ők hoznak egy sugarat a földre, ők emelik fel a férfit, ők ragadják ki a földiesség porából-sarából, ők részletetik a „tündéralom” boldogságában.

Romance-karaktert mutathatunk ki a Fielding-művek cselekményformálásából is. A történéssort korántsem okszerű-analitikus összefüggések uralják, a cselekményszálakat a véletlenek, váratlan koincidenciák bogozzák-oldják, bonyolítják az első szótól az utolsóig. A véletlen persze igen gyakran bonyodalomképző, zavarkeltő erő, s a történéssorok vége felé egy időre egyenesen a balsors álcáját öltheti fel. Tom Jonest nemcsak börtönbe zárják, de Sophia Western is kiadja az útját, ráadásul, úgy tűnik, saját anyjával folytatott vérfertőző kapcsolatot; Josephről és Fannyról pedig kiderül, hogy testvérek, és nagyon úgy látszik, odalesz a nász reménye. A komikus romance véletlenje azonban végső értelmé szerint nem baljós erő, hanem a környezeterő alól fölmentő szabadság, a jó megoldásban bizakodó, naiv emberség ekvivalense, a vágyteljesülés segítője. Tom volt szeretőjéről annak rendje-módja szerint kisül, hogy nem ő a fiatalember igazi anyja, párbajpartneréről, hogy egyáltalán nem halt meg, jómagáról, hogy Allworthy úr természetes unokaöccse, a neki tulajdonított bűnökről pedig, hogy rosszakarató intrika koholmányai. A *Joseph Andrews* legvégén nemcsak az a tény kerül napvilágra, hogy Fanny az Andrews-házaspár természetes lánya, hanem az is, hogy Joseph csak kicserélt gyerek, örökbe fogadott fiú, akinek vér szerint szülei tehetős úriemberek. A szerelmesek útjából így elhárul minden akadály, s a hősök pénzgondjait a vígjáték és a romance játékszabályai szerint kézbesített örökség, adomány oldja meg végleg.

44

Modern romance-ok

A modern prózai fikció alapító atyái, mint Fielding példája is mutatja, jelentős mértékben alkalmaznak romance-sajátságokat. De a fikciós művek sokaságában fontos, jelentékeny vonulatot alkotnak azok az elbeszélések is, amelyeket nem csupán összetett, kevert szövegekként tarthatunk számon, hanem egyenesen a *modern romance* címkével jellemezhetünk. A terminussal olyan műveket jelölünk, amelyek az antik, középkori románcsal szemben a modern fikció újításait rendre felmutatják: a személyes, nézőpontváltó elbeszélés mód, a konkrét, kidolgozott környezetvilág, a reális időkeret egyaránt jellemző rájuk,

nem idegen tőlük a reflektív irónia sem, sőt a modernitásra jellemző elbizonytalanodás, értékvesztés, értékhiány is fel-felmerül a háttérben. Mindemellett a világalakítás, a valóságvízió e művekben alapvetően románcos marad. A hősök próbatételek sorában állnak helyt, lélekmozgásaik magabiztos, rendezett, (magasabb értékekkel evidens kapcsolatot tartó) pszichikumot mutatnak, a vágyteljesülés gyakran a mű végi happy endingben, boldog nászban is megnyilvánul.

Ariosto, Cervantes (Shakespeare) reneszánsz „kezdeményei” után Walter Scott, James Fenimore Cooper, William Morris, Mark Twain, Louis Stevenson a modern romance más és más válfaját teremtik meg. Walter Scott például a románcos alakformálást, kaland- és próbatétel-elvet a történelmi-politikai folyamatok reálisabb rajzával vegyíti, a heroizmust némileg visszafogja, sőt bizonyos karakterek színpompáját a tétováság, gyarlóság árnyalataival is kiegészíti. A *Quentin Durward* Lajos királya, az *Ivanhoe* János hercege részben a hatalmi politika világában élnek, Edward Waverley bonyolult, kusza történelmi folyamatokba keveredik bele. Cedric, Wilfred Ivanhoe, sőt Richárd király, Quentin Durward sem nevezhetők „példányhősök”-nek, karakterükben a lovagi kiválóság, bátorság, föltétlen egyenesség némi gyarlósággal keveredik, nem beszélve a Waverley-románcok hőseiről, Edward Waverley-ről, Frank Osbaldistone-ról, Rob Royról. A kalandelemek, küzdelmek, összecsapások mellett Scott műveiben a kedves, szívélyes kisvilágok, „polgáriassult” körök, a társasági, művelődési élet civilizált módozatai is szerepet kapnak, az elbeszélések narrátora kedvvel tér ki műveltségi elemekre, s minduntalan csillogtatja szellemességét, humorát. A *Waverley* elején a szerző még az irodalmi önreflexivitás gesztusait is megnyilvánítja: feltételes alcím-variációkat sorol fel, s a hozzájuk tartozó valóságábrázolási, cselekménysémákat is ismerteti. „Ha példának okáért, azt írtam volna a címlapra: «Waverley, avagy rege a rémültből», vajon nem kastélyt képzelne-e maga elé minden regényolvasó, alig kisebbet, mint Udolpho, amelynek keleti szárnya immár régóta lakatlan, és kulcsai vagy elvesztek, vagy egy agg lakáj, esetleg várnagy gondjaira bízottak, kinek reszketeg léptei, valahol a második kötet közepe felé, minden bizonnyal elvezetik majd a hőst vagy a hősnőt az omladozó termekbe? [...] Ha pedig az állott volna a címben: «Waverley, német regény», hol az a tompa elme, amelyik nem feslett apátot képzel maga elé, zsarnoki herceget, titkos és rejtélyes szálakat, amelyek fekete csuklyákkal, barlangokkal, törökkel, villamos szerkezetekkel, süllyesztőkkel, tompított fényű lámpásokkal és minden egyéb kellékkel ellátott rózsakeresztesekhez meg illuminátusokhoz vezetnek? [...] Vagy ha úgy határozok, hogy művemet «érzékeny történetnek» nevezem, vajon nem dús, barna hajú hősnőt jósolok-e ezzel, kinek magánya óráin egyetlen enyhe s vigasza hárfája csupán, melyet szerencsére mindig sikerül magával menekítenie a kastélyból a konyhába, habár olykor második emeleti ablakából kényszerült kiugrani, s gyakorta győzri rémület magányos gyalogútján, amelyen nincs más kalauza, csupán egy pirosposzsgás parasztlány, akinek szavát is alig érti?” (SCOTT, 39–40.)

A komikus-humoros romance

Messzemenően egyetérthetünk a komikus romance terminus bevezetésével is. A *comic romance* Cervantes rendkívüli hatása miatt már a XVIII. századi

angol irodalomban felbukkan. Charlette Lennox, Richard Graves és Tobias Smollett szó szerint a *Don Quijote* nyomán járnak, a nagy spanyol írótól kölcsönzik a komikus, Don Quijote-i hőst és az utazásos (additív kalandokból, véletlen találkozásokból álló, vissza-visszatérő figurákat szerepeltető) románckompozíciót. (*The Female Quixote*, *Spiritual Quixote*, *The Expedition of Humphry Clinker*). De a műfaji terminust korántsem csupán ebben az értelemben érdemes alkalmaznunk. A komikus romance címkéje nemcsak Tobias Smollett *Humphry Clinker*ére, de Fielding *Joseph Andrews*sára, Dickens *David Copperfield*jére, Mark Twain *Huckleberry Finn*jére, sőt, horribile dictu, Jane Austen *Pride and Prejudice*-ére, *Northanger Abbey*-ére is ráillik. A *Joseph Andrews*ban a legelembb, legősibb komédia-réteghez köthető elemeket is felfedezhetjük: a farce-ok, commedia dell'arte-k hatáselemei, a buffo, a burleszk változatai egyaránt jelen vannak a műben. A kocsmái verekedések az eposzi párviadalokat is parodizálják, és e küzdelmekben a komikus áldozat szerepkörében az 1742-es elbeszélés főhőse is igen gyakran részt vesz: vadászkutyák rángatják a parókáját, s szabadítják meg papi köpenye egyharmadától, éjjeli edény folyékony tartalma freccsen az arcába, és szivárog végig arca barázdáin. De a szegény Adams a „csatajeleneteken” kívül is gyakran válik buffo jelenet résztvevőjévé. Kihúzzák alóla a székot, s elterül a földön, nyakig huppan a vízzel teli alkotmányba, amelyet cselből készítettek neki, rendszeresen legurul a lováról, sötétben legörög a domboldalon (teli torokból kiáltozik útitársainak), disznó ökleli fel, és belepottyan a sárba. S ha nem is mindig a burleszk, de a komikum, az irónia valamely formája föltétlenül elkíséri a derék lelkészt utazása során. Elhasznált ruházata mosolyt fakaszt (reverendája tíz évvel a történet kezdete előtt szakadt el, amikor is átmászott egy kerítésen), szegénysége, állandó pénzzavara miatt rendre lebecsülik, műveltségét, nyelvtudását hitetlenkedve félremagyarázzák, fölényeskednek, gúnyolódnak vele.

46

Összetett műformák, modern romance, komikus-humoros romance a magyar irodalomban

A romance-meditáció eredményei, konklúziói azonban nemcsak az angol irodalomra nézve igazak, sőt a mi tizenkilencedik századi irodalmunkat vizsgálva még termékenyebbnek tűnnek. Hogy a romance-geisztusokat és a modern fikciós sajtóságokat Jókai Mór milyen sikerrel fonja össze, azt már *Az istenhegyi székely leány* elemzésekor bemutattam, s meggyőződésem, hogy a Jókai-művek döntő többsége éppen *modern románcként* interpretálható legsikeresebben. A terminus az Arany János-i epika értéséhez és értékeléséhez is kulcsként szolgálhat! Gondoljunk csak egyrészt a *Toldi* evidens románcosságára, másrészt azokra a karakterjegyekre, amelyek az 1846-ban született művet a modern fikcióhoz kapcsolják: az elbeszélésmód beleérző személyességére, a környezetvilág mimetikus gazdagságára, bőségére, Arany „fiziológiai realizmusára”, a lélektani ábrázolás érzékletességére, pontosságára, a cselekményelemek okszerű, motivált összeszövésére! Vagy idézzük szemünk elé az Arany János-i románcballadákat, csodálkozunk rá a képességes, szilárd emberség példáira, a meleg, idilli, elidegenedettségektől mentes világra, a transzcendens, mágikus jóakaratra, a halott király, a totemállat-holló segítő, megoldó közbelépésére, s ugyanakkor ne tévesszük szem elől azt a lehet-

nyi humort, iróniát sem, amely a játékdimenziót hangsúlyozva mindegyre e világek teremtett mivoltára hívja fel a figyelmet!

S a komikus romance fogalma vajon nem ígérkezik hasonlóan alkalmaznak, használhatónak számunkra? Vajon az 1854-ben megjelent *Kárpáthy Zoltán* figurái, szituációteremtése, cselekménybonyolítása nem a komédia hagyományát idézik fel a romance tradíció mellett? És az 1862-es *Az új földesúr* nem vígjátéki helyzetek (jóakarátú félreértés-véletlenek) sokaságára kifeszített boldog, románc-történet?

S vajon Mikszáth Kálmán írásművészetét nem pontosan e két sajátság, a komikum és a románcosság határozza meg? *Az eladó birtokban*, az *Akli Miklósban*, a *Szent Péter esernyőjében*, sőt *A Noszty fiú...-ban*, s *A fekete város* jó részében is nem a románcos alakítás és az evidens humor, a komikus perspektíva a jellegadó? Nem a mulatságos különcök, bizarr csodabogarak, előkelő spleent árasztó, blazirt jópofák, vidám mesteremberek, törleszkedő parvenük, kicsinyes sváb bürgerek és a nevetségességig pedáns százsz polgárok, jó vérű tanítók, papok, hajadon-dajkák, dévaj, fürge, vitalitással teli apókák és anyókák, pletykakényszeres menyecskék nagy családjá nyüzsgő, tolong a nagy palóc elbeszéléseiben? Nem bukkannak e fel a regényekben, elbeszélésekben lépten-nyomon a trükkös kópék, kedves csirkefogók: az ifjabb és az öregebb Behenczy báró, az ördögien leleményes Bubeniyk, a fölényes Krudy Kálmán, a kurta nyakú, ravasz székely, János király, a fortéllyal töménytelen aszúbert nyerő öreg Gregorics, a leleményes lány szerző, Nagyiday Ferenc s a végtelenül mulattató, szellemes, cinikus Katángthy Menyhért? S vajon nem bővelkednek-e a Mikszáth-szövegek a ravaszkodó alkudozások, trükkök, fufangok, vetélkedések, rászédés-kísérletek, hamis narratívaállítások vígjátéki, komikai szituációiban? Orizi, a halálra ítélt briganti utolsó kívánságként azzal áll elő, hogy franciául akar megtanulni, az útszélen baktató Filcsik ügyes trüffel kerül föl Horváthy ispán kocsjára, ráadásul még ki is túrja az ott levőket, Bubeniyk fortéllyal szerzi meg gazdájának a nélkülözhetetlen gyöngyöket, s úgy intézi a dolgot, hogy még a rászédett őrzők hálálkodjanak, a Trnowskyak egymással vetélkedve verik magukat mind nagyobb-nagyobb költségbe, Prepelicza András buzgó haszonmaximalizáló kísérletei egy ideig sikerrel járnak, de végül alapos verésben részesül, Gregorics Pál viszont az üst befalaztatásával szándékosan és sikeresen terjeszt el egy hamis narratívát, s hasztalan tevékenységekbe, vagyontékozlásba hajszolja ellenfeleit.

S a humor, a komikum mellett vajon nem a románc-tradíció ágait-bogait fedezzük fel rendre a Mikszáth-szövegekben a *Nemzetes uraiméktől* a *Szent Péter esernyőjéig*, sőt *A fekete városig*? Nem a populáris románc (a kalandregény, kalandos elbeszélés, a love-story, az operettformák) nyoma ismerhető föl *A beszélő köntös*, az *Akli Miklós*, *A két koldusdiák*, *A szelistei asszonyok*, a *Farkas a Verhovinán*, *A vén gazember*, *A kis primás* (a *Kísértet Lublón*) műcsoportjában, e történelmi díszlet-hinterlandos szerelmi történetekben? S nem a melegség, szívéllyesség, jóakarát, egyezés, vitalitáskiélés, társas öröm, közösségi jóérzés vízióit megjelenítő idill-mikrokozmoszok alkotják csaknem minden Mikszáth-mű fundamentumát? Nem a vidéki, közép- és kismemesi birtokok, és udvarházak, nyüzsgő fogadók, vendéglők, kocsmák, jókedvű kovácsműhelyek, keresztelőt ünneplő malmok színterei szolgáltatják rendre a szcenikát az elbeszélésekhez? S van-e egyáltalán Mikszáth-regény kedvvel

festett több napos születésnap-mulatságok, névünnepek, keresztelők, jóízű kvaterkázással töltött, bőséges étkezések, színes, rusztikus iparosbálok, szüretünnepek nélkül? S a mulatságokban kedvvel forgolódo harmonikus, melegszívű figurák nyílt, jóakarató, vendégszerető magyar nemesek, fürge, talpraesett, szívjósággal teli nemzetes asszonyok, jó vérű, roppant vitalitású férfiak (Fáy István és Palojtay, Bernáthné és Palojtayné, Esze Tomi s a roppant erejű rézöntőlegény) vajon a realizmus figurális látomásai közül valók? S az üde, illatos, leánykéréstől piruló, (szégyenkezve elfutó, legyező mögé menekülő) hajadonok (a Görgey Rozálik, Bélyi Veronikák, Trnowsky Apolkák, Magdalénkák), az évődő, mórrikáló, akadályok, félreértések akadályai közt bukdácsoló, s végül egymáshoz jutó ifjú párok (a *Szent Péter esernyőjében*, az *Akli Miklóspan*, a *Beszterce ostromában*) nem a sok évszázados romance-tradíció kései leszármazottai vajon?

A modern romance történetisége és szociokulturális háttere A történetiség szerepe, jelentősége írásomban

Az újkori fikció vívmányait széles körűen hasznosító, a régi románctradícióit megújító modern romance, nem vitás, a magyar irodalomra is igen-igen jellemző; ezért tudtam már a romance terminus meghatározási kísérletei során hazai példákra, Arany, Jókai, Mikszáth műveire, valóságteremtő eljárásaira is mindvégig hivatkozni. A romance és a modern romance fogalma immáron készen áll, egy nagyon fontos kiegészítés azonban még hátra van: az újkori fikció és benne a modern románc történetiségéről még föltétlenül szólnom kell. A történeti látásmódot persze írásom eddig is meghatározó attitűdként érvényesítette. Az olvasó megfigyelhette, s pontról pontra végigkövethette, amint tanulmányomban a romance-fogalom megépítése közben a frye-i archetipus-elvnek, tipologikus megközelítésnek történelmi értelmet igyekeztem adni: vágyelv és valóságelv ellentétét a XVI-XVII. századdal kezdődő újkor dilemmáiba ágyaztam be, a románcra jellemző vágyteljesülést, a totálisan emberérdekű világteremtést az újkori modernitás szociokulturális dilemmahalmazával hoztam kapcsolatba.

A történeti kontextus roppant dilemmahalmaza azonban mindeddig csupán mozaikos észrevételek formájában merült fel a háttérben; preferált terminusaim és az őket körbevevő történelmi, kultúrtörténeti környezetvilág tisztázó, kitekintő értelmezésre várnak. A dolgozat történetiség-megjelenítő kifejezéseéhez, az *újkor*, *modernség*, *reflektív kultúra*, *válság*, *paradigmaváltás* fogalma-ihoz kommentárokat kell ragasztanom. Mik a modern elbeszélés mögötti szociokulturális tényezők? Ha a fikciót is érintő paradigmaváltásról beszélhetünk, mik annak főbb időbeli tényezői, és mik lényegi vonásai? Milyen jelentéstulajdonításokkal lehet e paradigmaváltást felruházni? Pozitív vagy negatív lehetőségeket, távlatokat rejt magában? S ha mindkettőt, milyen arányban? A kérdésekre föltétlenül szükséges választ adnom, még akkor is, ha jelen tanulmány keretei között éppen csak az állásfoglalás kirajzolására van lehetőség.

Szociokulturális háttérkép a nagy regényelméletekben

A modern fikció történelmi fenomén, s e történetiséget a nagy regényelméletek sosem tévesztették szem elől. Válaszkísérletünk elején forduljunk hát egy

pillanatra azokhoz a történelmi háttérrajzokhoz, kulturális pozícióértékelésekhez, amelyeket a négy legnagyobb hatású huszadik századi regényértelmezésből, Lukács György, Mihail Bahtyin, Ortega Y Gasset és Ian Watt tanulmányaiból kiolvashatunk! Lukács György 1914-15-ben írott munkája, a *Die Theorie des Romans* világhírét jórészt a radikális történetfilozófiai kultúrkritikának köszönheti. A nagy hatású esszében a magányos, önmagába zárt individuuum és a regény sorsa szétválaszthatatlanul fonódik össze: az értelmet kereső egyén és az újkori elbeszélés köre egyaránt a modern világkörnyezet aroncsai szorulnak. A modernitás Lukács szenvedélyes látomásában Istentől elhagyott, szervezetlen, centrum és jelentés nélküli korszak, míg az antikvitás a létbirtoklás, az egység, teljesség, megváltottság terrénuma-birodalma. A műtanúságtétele szerint a huszadik század „transzcendentális hajléktalanság”-a, „az élet és az értelem evilági széttépettsége” „Homérosz abszolút életimmanenciájá”-val, „a metafizikai szférák természetes egységé”-vel áll kontrasztban, és a két világ között áthidalhatatlan szakadék tátong. (LUKÁCS, 503, 525, 497, 499) A regény mögé tehát Lukács György nagyon is markáns Hinterlandot rajzol, de e „háttérvilág”, (mint a megidézett fogalmak is jelzik), a tárgyyszerű konkrétság terrénumán kívül helyezkedik el. Lukács „Hierarchikus etikai megváltásutópiában megfogalmazott esztétiká”-ja, „lírizáló teoretikusság”-a²⁷ az objektívabb tényszerűség, a történetiség szintjeihez nemigen közelíthető, az esszé modernitásképe végül is pántragikus, lírai látomás, a szubsztancialitást kiteljesítő antikvitás háttérrajza pedig szubjektív aranykorvízió.

A Lukács György-i esszé, lírai, egzisztenciális, megváltás-utópiai karakterével szemben a néhány évtizeddel későbbi dolgozat, *Az eposz és a regény* már jobban közelít a műfaj történeti szintekhez. Mihail Bahtyin, mint az írás címe is jelzi, az újkori elbeszélést Lukáccsal analóg módon az eposz (az antikvitás) tükrében vizsgálja, de a szerző regény- és eposzértelmezése pontosan a fordítottja mindannak, amelyet a lukácsi esszében láttunk, megtapasztaltunk. Az eposz az orosz tudós látomásában „nemcsak régóta kész, hanem mélységesen előregedett”, „kész, sőt, megdermedt és csaknem elhalt” műfaj, míg a regény a modern kor „demiurgosz”-a, dinamikus, lendületes hőse, mindenféle „fellengzős heroizáció”, „szűk és élettelen költőiség”, „befejezettség és változatlanság nagy kritikusa”. (THOMKA 2, 27, 39, 35.) A dinamikus lendület és a befejezettség, változatlanság fogalmait tárgyias, történeties szintekre mindazonáltal Bahtyin is csak szerény mértékben vezeti vissza. A regény és az eposz mögötti történelmi, művelődéstörténeti, eszmetörténeti háttérrajz megalkotásakor megelégszik a modern kor pozitívításának, (pluralizmusának, elevenségének) és a múlt negativitásának (dermedtségének, hierarchizáltságának) szórványos jelzésével. A regény az orosz tudós számára „a világtörténelem új korszaka által szült és táplált”, „az új világ keletkezési tendenciáit” kifejező „vele mindenben rokon” nemzetközi műfaj, „nyelvek közti kapcsolatok és viszonyok új feltételei közé” illeszkedik, olyan környezetbe, melyre „a világ rendkívül bonyolulttá válása és elmélyülése, az emberi igényesség, józanság és kriticismus szokatlan növekedése jellemző”, míg az eposz és a régi műfor-

²⁷ A szellemes kifejezéseket Lukács György értő kritikusától, Poszler Györgygtől veszem kölcsön. (POSZLER, 179, 189, 179.)

mák „szociálisan zárt és süket, félpatriarchális állapot” foglyai. (THOMKA2, 28, 32, 36, 68.)

Lukács György, amint látjuk, a modernitás lehetőségmezején csupán fuldokló léthiányt érzékel, Bahtyin viszont éppen ellenkezőleg vélekedik, a modern kort az igényesség, kapcsolatiság, dialogicitás, pluralitás, soknyelvűség pozitív időszakának látja, s a, regényt a műfajtörténet nagy, pozitív hőseként mutatja be. Jose Ortega y Gasset első, nagy hatású regénnyel foglalkozó esszéje, az *Elmélkedések a Don Quijotéről* nagyjából a lukácsi regényelmélettel egy időben születik meg, és e munka tengelyében is réginek s újnak, regénynek és epikának az ellentéte áll. Az epika Ortega szerint is „letűnt, befejezett világról mesél nekünk”, „az eszményített múlt [...] az abszolút régiség a témája” (ORTEGA, 155, 157), ám a spanyol esztéta a műfajokhoz nem társít egyértelmű pozitív-negatív előjeleket. Az esszében a regény Hinterlandját jelentő modernitáshoz nem kapcsolódik karakteres értelmezés, s maguk a kulturális kondíciót értelmező utalások sem túlzottan gyakoriak; e szempontból csak a negyedik, a nyolcadik és a tizenegyedik rész néhány mondatát vehetjük számításba. *A múlt költészete* című fejezetben elejtett megjegyzések kultúrkritikai árnyalatúak („Az epika és a mi mai világunk közt nincs kapocs, se zsilip, se rés [...] Mi egy pusztulásnak indult pótvalóságához tartozunk[...]”), a nyolcadik részben arra utal Ortega, hogy a lovagregény korszakában a tudomány kiűzi a lélek birodalmából „a mítosz alkotta világképet”, és nem sokkal később a reneszánsztól számított tudományos változássort villantja fel néhány példán keresztül. „Galilei fizikája szigorú rendbe foglalta a világegyetemet. Új rendszer vette kezdetét; minden sémákba került. A dolgok új rendjében nincs helye a kalandnak. Nem telik sok időbe, és Leibniz kijelenti, hogy az egyszerű lehetőségek teljesen érvényüket veszítették, már csak az lehetséges, ami *compossibile*, vagyis az, ami szoros kapcsolatban áll a természeti törvényekkel.”²⁸ (ORTEGA, 157, 164, 171.)

50

Az angolszász világ legnagyobb presztízsnek örvendő regényelmélete Ian Watt *The Rise of the Novel* című munkája jóval empirikusabb karakterű, és jóval inkább törekszik tárgyilagos többszempontúságra, mint az eddig ismertett teóriák. Watt a regény születésének szociokulturális hátterét is higgadtan, tárgyilagosan vázolja fel, s, bár részletes, kidolgozott képet nem ad, az újkori paradigmaváltás karakterét gondosan megválogatott fogalmakkal szemlélteti. A skót tudós szerint az új elbeszélő forma létrejötté ahhoz a szemléletváltáshoz kapcsolódik, amely az empirizmust preferálja, az individuális egység meglátására való készséget hozza magával. Ian Watt definíciószerű megfogalmazása szerint a nyugati civilizáció reneszánszsal kezdődő átalakulása „[...] a középkor unifikált világképét egy másik, ettől nagyon különböző világképpel helyettesíti, egy olyannal, amely a számunkra egyedi, partikuláris individuuumok fejlődő, de terv nélküli aggregátumát tünteti fel számunkra, akik partikuláris tapasztalatokkal rendelkeznek, partikuláris időkben és partikuláris helyeken élnek.” (WATT, 31.)

A meghatározás, ha rövid is, de tömör, pontos. Az újkori, modern paradigmaváltást az irodalomtörténész az „individualizáció” térnyerésének és az „uni-

28 Az idézetben szereplő kiemelés magától Ortégától.

verzália-elv” felbomlásának fogalmain keresztül jeleníti meg. Mindazonáltal a brit irodalomtörténész találó, szellemes meghatározásával is van egy kis probléma. Watt a jelenségeket – nyilván körültekintő óvatosságból – csak „leírja”, „konstatálja”, de nem értelmezi; az individualizáció térnyerésének, az univerzália-elvű látás felbomlásának processzusát sem részleteiben, sem egészében nem minősíti. Hogy az általa felelőlegesen, „terv nélküli aggregátum” s a partikuláris hely- és időérzékelés az emberi kondíció és a kulturális lehetőségrendszer számára milyen következményekkel jár, hogy bénító vagy felszabadító kulturális aspektusokat tartalmaz-e, azt írásából nemigen tudjuk meg. Ha Lukácsnak és Bahtyinnak azért tehetünk szemrehányást, mert a modernitáshoz kapcsolódó paradigmaváltás ügyében túlságosan egyoldalúan, nem elég körültekintően nyilvánítottak véleményt, Ian Watt-tal kapcsolatban inkább túlságos óvatosságról, visszafogottságról beszélhetünk.

A modernitáshoz kapcsolódó paradigmaváltás történeti keretei

A nagy regényelméletek felvillantása után, a kommentárokat, a közvetett jelzéseket követően itt az ideje, hogy jómagam is megnyilatkozzam, a regényt és romance-ot környező kulturális kondícióról, a paradigmaváltás hogyanjáról és mikéntjéről, lokalizációjáról és időkereteiről, a „válság”-ról és annak értelmezéséről, értékeléséről explicit véleményt formáljak. Az újkori elbeszélés kulturális Hinterlandját jelentő változás, paradigmaváltás erőteljes hangsúlyozásával mindenesetre messzemenően egyetértek; a modern elbeszélés (a novel és a modern romance) kialakulását én is evidens történeti-kultúrtörténeti metamorfózissal kapcsolnám össze. E paradigmaváltás kezdetét – mint minden nagy változássorét – többféle módon datálhatjuk. Köthetjük már a XII. századhoz, még inkább a reneszánszhoz s még annál is inkább a XVII. századhoz. Az átalakulás szempontjából mindenesetre az utóbbi korszak látszik legjelentősebbnek. Az évszázad elején, mint Franklin L. Baumer átfogó eszmetörténeti tanulmánya részletesen elemzi, még jobbra a középkori világlátás dominál, az évszázad végére pedig már készen állnak az újkor legfontosabb felfedezései, filozófiai, ismeretkritikai alapvetései, és a szekularizált, analitikus, reflektív gondolkozásmód széles körű elterjedését konstatálhatjuk. Harvey 1628-ban teszi közzé a vércörök felfedezését tartalmazó új anatómiát, Newton 1687-ben publikálja a mechanikát megalapozó korszakos művét, Descartes legfontosabb értekezései 1637-ben, 41-ben és 44-ben jelennek meg, Locke *Essay*-je pedig 1690-ben lát napvilágot. Az átalakulás természetesen folyamatos. Az újkor egymást követő századaiban (a másféle gazdasági rend kiépítésétől nem függetlenül) ízről-ízre hódít teret az előfeltevéseket elutasító gondolat, az érdek-visszaszorító objektivitás irányába forduló tudományos, technikai szemlélet, a reflektív, kritikai viszonyulás, az üdvtörténet biztonságát szekularizált evilágiságra cserélő érzésvilág.

A *modern*, *modernség* kifejezéseket tanulmányomban eme folyamatok sommázó fogalmaként, mintegy az *újkorral*, az *újkorival* szinonim terminusként használom. A szinonimikus szóhasználat indoklásaként utalnom kell arra, hogy a „reflektív kultúra” horizontja – az én nézőpontomból így tűnik – a XVI-XVII. századtól az ezredfordulóig bizonyos problémaállandóságot mutat; az újkor, a modernség legalább annyi joggal mondható kontinuusnak, mint disz-

kontinuusnak. Az ezeröttszáz-as-ezerhatszáz-as évektől a huszonegyedik századig terjedő periódus legnagyobb, legmeghatározóbb változásának, a *volta-képpen* *paradigmaváltás*nak a reflektív kultúrára való áttérés tűnik, ehhez hasonló jelentőségű átalakulást a kulturális kondíció terén az utóbbi öt évszázadban nem látok.²⁹

A változás-sor értelmezése

Milyen tartalmakkal lehet megtölteni, milyen fogalmak által lehet konceptualizálni a kultúrtörténet területén ezt a modernitást eredményező változást? Watt, láttuk, az univerzália-elvből való kibontakozás, az individualizáció fogalmait választotta, Franklin Baumer nagy eszmetörténeti művében a *being* és a *becoming* alapterminusait használja. A *being* az amerikai tudós könyvében a szilárdságot, stabilitást, állandóságot, univerzália-igényt jelzi, a (Renan ösztönzésére megalkotott) *becoming* pedig a változást, átalakulást, dinamizmust, azt a „hérekleitoszi eróziót”, amely az újkor egymást követő évszázadaiban mind erősebben rombolja a stabil önmeghatározás, világfelfogás korábban szilárdabb bástyáit. (BAUMER, 20–23.) Jómagam írásomban az újkori világértelmezés szekularizált, recionális-empirikus, analizáló, logikakövető jellegének jelzésére leggyakrabban a „reflektív kultúra” kifejezést használok.

Ian Watt és Franklin Baumer tárgyilagosságra törekvő, pozitív-negatív értelmezést egyaránt megengedő konceptualizációi lényegileg térnek el Lukács György terminológiájától, aki a modernitást egyoldalúan a krízisérzület, a „transzcendentális hontalanság” terminológiájában ragadta meg. Lukács aspektusának minden bizonnyal megvan a maga igazsága, a „paradigmaváltás” értelmezési kísérletében azonban először mégis maradjunk a körültekintő többoldalúságnál. Nos, az univerzália-elvű látásmód visszaszorulása, az individuális, empirikus attitűd térnyerése, a reflektív kultúra kialakulása egy részről tagadhatatlanul pozitív folyamat. A reflexió körébe vonható jelenségek sorának bővülése – Jürgen Habermas-szal együtt vélhetjük így – nagy-nagy emberi, emancipatorikus vívmány. A modern elbeszélés számos, korábban már jelzett alapértékét: a személyes, individuális közlésmód térnyerését, a „konkrét-partikuláris”, realista időkezelés, környezetrajz elterjedését, a műbe vonható fabulák, történekek, éleetterek, figurák kibővülését, a többoldalú látásmódot reprezentáló humor, komikum, paródia, irónia fontossá válását is ilyen vívmányként tarthatjuk számon. Baumer *becoming*ja bizonyos értelemben szabad gondolatot, ellenőrzést, korrekciós lehetőséget, fejlődést jelent.

Más kérdés, hogy a modernitás kultúrája a processzusra igen gyakran válságjelekkel, krízisérzülettel válaszol. E reakció miatt azonban egyelőre nem kell visszavonnunk a paradigmaváltáshoz kapcsolt pozitív megítélést. Nagyon

29 Természetesen nem azt akarom mondani, hogy a további részrendszerek kimunkálására irányuló gondolati kísérletek, fogalomteremtések értelmetlenek és feleslegesek, de azt igen: semmiképpen sem szolgálhat(ná)nak arra, hogy az újkori modernitás *alapvető egységét* elleplezzék, *gyökeres paradigmaváltásokat* vizionáljanak, *határozott fordulópontot* jelezzenek, *korszakküszöböt* emeljenek, *teleologikus változást* rajzoljanak ki azokon a pontokon is, ahol inkább csak aránymódosulásokról, hangsúly-áthelyezésekről, hullámvázokról van szó.

egyszerűen azt mondhatnánk, hogy válság csak ott van, ahol szabadság is van. Ne feledjük, az újkort előző középkorban (miként az archaikus társadalmakban és az ókor nagy részében is) a kulturális válságkifejezés lehetőségei korlátozottak voltak. A tény mögé természetesen sokféle okot sorakoztathatunk föl, részben magának a válságérzékelésnek a kialakulatlanságára, visszafogottságára is utalhatunk. A XII. századi nagy változásig (pontosabban szólva: *változássor-kezdetig*) mindenesetre számos társadalmi, eszmei tényező gátolja, fékezi annak a gondolkozási attitűdnek a térnyerését, amely a válság, a feloldhatatlan konfliktusok, a megoldatlanság, távlathiány felől értelmezné az emberi világot. A középkori társadalomban az ember ismeretesen nem magányos, elszigetelt. Születésétől fogva megváltoztathatatlan, szilárd helye van a világban, és egy struktúra részeként nincsen oka kételkedni az élet értelmében. Másrészt a földi élet bajait, szenvedéseit segít kezelni az istenhit, a kereszténység gondolati rendje és az egyház is, a földi pályát az örök élet, a kegyelem és az üdvözülés nagyobb, fontosabb egységei felől értelmezve.

A szabad és reflektív újkorban azonban az újkori kulturális válságérzés, a világ és benne az ember alapvetően problematizáló megközelítése nehezen megkerülhetőnek tűnik. Hauser Arnold szellemes megjegyzése, amely szerint a napnyugat (a modern újkor) kultúrtörténete a válságok története, bizonyos értelemben nagyon is igaz.³⁰ Ami a középkort megelőző, erős kötöttségű közösségi társadalmakban, ha nem is kivételes, de korlátozott volt, s amit a mindenható, megváltó és kegyelmes keresztény Isten kisugárzása hosszú évszázadokra eltörölt, érvénytelenített: az életválság, a kétely nyílt megjelenítése a reflektív, szekularizálódó európai újkorban került vissza alapvető lehetőségként az európai kultúrába.

A reflektív kultúra destabilizáló, erodáló hatásai

A reflektív kultúrát, a *becomingot*, a modern individualizációt, szekularizációt, nem vitás, gondolhatjuk a szabad fejlődés garanciájának s az újkor nagy, emancipatorikus vívmányának. Mindazonáltal nem lehet nem látnunk: a krízis lehetőségét valóban inherensen magában hordozza, s erózióhoz, széthulláshoz is vezethet. Hogy a reflexió nem juttatja a töprengő embert biztos igazsághoz, szilárd, affirmatív meggyőződéshez, hogy a védelmet szolgáló kulturális erők mozgósítása, a kétely érvényességi körének kijelölése, a kultúra affirmatív, védő funkciójának átmentése a mindent uraló reflektív szabadság világában egyre bizonytalanabb lehet, azt a modernitás kultúrája már a kezdet kezdetén érzékeli, s egyre karakteresebben fogalmazza meg. A Baconnál nagy távlatok, perspektívák felé mutató, az ismeretek letisztítására szolgáló éskritika (Locke, Hume, Berkeley, Kant tisztázó kísérletei ellenére, sőt részben azok következményeként) lassanként az ember megismerőképességét, tudományos önbizalmát roncsoló, a filozófia lehetőségi körét összezsugorító

30 „Az újabkori művészet minden alkotása harc az egyént kívülről-belülről fenyegető veszély ellen. A művész sikeresen vívhatja meg harcát a zűrzavar és a sötétség erőivel, vagy kudarcot vallhat; alkotó tevékenységének mindenképpen legerősebb ösztönzője a fenyegetőnek érzett veszély” – szögezi le a kutató. (HAUSER, 73.)

ismeretelméleti meggyőződéshez vezetett. A tudományos, technikai fejlődés előfeltételeként fölismert, az emberi vágyaktól, teleologikus kívánalmaktól megszabadított, objektív tárgyilagosságról nemcsak az derült ki, hogy végső soron megvalósíthatatlan, hanem az is, hogy olyan világ elismerését követeli meg, amely nem az ember igényeire szabott, amelyben idegenül, kiszolgáltatottan egzisztálunk. A kopernikuszi világbkép tényerése, a kozmosz riasztó hatalmasságának és a Föld jelentéktelen porszemmé zsugorodásának kénytelen–kelletlen tudomásulvétele után a darwini evolúció-tan természetvíziója és a freudi lélekfelfogás további csapásokat mért az emberi öntudatra. A romantika a maga elvagyódásával, „éji világával”, racionalizmus- és felvilágosodás-ellenességével, mítoszkeresésével, vallási-hierofanikus mintázataival olyan kritikát, korrekciós igényt jelentett be, amely az újkori racionális-szekularizált világbkép lényegi elemeire vonatkozott. A XIX. századra e dilemma egészen nyilvánvalóbbá vált, a mi magyar irodalmunk is világosan látja, tisztán megjeleníti és artikulálja.

„Vizsgálunk és kételkedünk [...] A régi jogviszonyok bukása a létező társadalmi rend alapjait is ingatagabbakká tette. Az egész épületen repedések látszanak, s tartóssága iránt szívünkben kételyek fészkeltek. Mi azonban követ kő után feszítünk le, s rettegve az összeroskadástól, mozdítjuk elő azt. Kíváncsiak vagyunk szociális viszonyaink hibáinak kikeresésében, fűgék nevetségessé tételében, majdnem oly mértékig, mint amennyi újságvágglyal fogadjuk az új társadalmi eszméket, és amennyi elmeéllel állunk készen azok kigúnyolására [...] Egyik irány felől sincs mély hitünk. Mindeniknek kémleljük gyengeségeit. Mindeniknek ellenkezőjébe objektíve sokszor beleéltük magunkat. Majdnem egyenlő gyönyörrel olvassuk nézeteink megtámadtatását, mint védelmezését; s majdnem egyenlő érveket tudunk felhozni magunk mellett, mint ellen” – töpreng az esszéista-regényíró Kemény Zsigmond *Eszmék a regény és dráma körül* című, 1853-ban megjelent, nagy tanulmányában. (KEMÉNY, 192.)

„Most az a kérdés, hogy a szubjektivitásból és az öntudatból levezethetők-e olyan mértékek, amelyek a modern világból származnak, ugyanakkor alkalmassak a modern világban való tájékozódásra, de az önmagával meghasonlott modernség kritikájára is [...] A szubjektivitásnak ugyan példátlan ereje van ahhoz, hogy létrehozza a szubjektív szabadság és a reflexió műveltségét és hogy aláássa az addig feltétlen egységesítő erőként fellépő vallást. Ám ereje ahhoz már kevés, hogy az ész közegében pótolja is az egyesítés vallási hatalmát. A felvilágosodás büszke reflexiókultúrája «meghasonlott a vallással, és a vallást maga *mellé* vagy magát a vallás *mellé* állította.» A vallás lefokozódása hit és tudás olyan szétválásához vezet, amelyet a felvilágosodás saját erejéből nem tud túlhaladni” – jelenít meg a XX. század végének filozófusa, a modernségről filozófiai diskurzust író (a modernitás emancipációs értékeit – láttuk – elismerő) Jürgen Habermas olyan problémaérzékeltést, amely sem helyzetértékelésében, sem a modernséghez (a „reflexió műveltségé”-hez) kapcsolódó ambivalenciájában, „kétkelés”-ében nem különbözik lényegileg a Kemény által prezentált problémalátástól, problémakezeléstől. (HABERMAS, 22–23.)

A modern romance „hivatása”

A Lukács György-i lírai jalkiáltást, a „transzcendentális otthontalanság” vízióját egyoldalúnak tarthatjuk ugyan, de alap nélkülinek semmiképpen sem gondol-

hatjuk. A modernitás kultúrájának jó okai voltak-vannak a válságérzés kifejezésére. S e kultúra, benne az irodalom, nem is késlekedett. Az újkorban a krízisérzület igazságát belátó, meghatározó erejét érzékelő, annak sodrásirányában mintegy elhelyezkedő „válságazonos” elbeszélés-modellek, műformák sora jött létre. Mint jeleztem, maga a realizmus és a regény is lényegében ebbe az irányba tartott és tart. A „válságazonos” műcsoportok mellett azonban az európai újkor olyan modelleket is életre hívott, amelyek a *being* és a *becoming* dialektikájában az első fogalomhoz is rendkívül erősen tapadnak. A környezetiség determináló erejét, a krízisérzület igazságát, a problematizáló attitűd elkerülhetetlenségét érzékelve is a vágy által meghatározottak, az épségre, teljességre függesztik a szemüket, víziójuk fontos része a *vágy által átalakított világ*, a *rendezett emberi státus* és a *képességes lélek*. A modern románc, úgy látom, mélyen beágyazódik ama kor problémavilágába, amelyben az ember végletes környezeti meghatározottságának és szabadságakaratának, a szimbolikus rendek szétesésének és a szilárd szimbolikus rend igényének, az identitásvesztésnek és identitáskeresésnek, az elidegenedett, lenyomat-létnek és az énazonosságot adó próbatétel-vágnak, a rosszul végződő történeteknek és a jól végződő emberi történet akarásának a dilemmája minden addigi korhoz képest nyíltabban, kiterjedtebben, egyetemesebben tárul fel. ahhoz a kultúrtörténeti szituációhoz tapad, abban a korban emelkedik ki kontúrosan, amelyben a pozitív, rendező világvízió nem *adottságként*, *természetes lehetőségként*, hanem az *akadályok sokaságával szembekerülő vágyként* írható le, s a kor gondolkozási, művészi lehetőségrendszerében már hangsúlyosan fölbukkan az emberrel szemben közömbös, idegen világ, a determináló környezetiség, a rendezetlen, kaotikus lét, az értékcentrumoktól elvágott pszichikum, a „rosszul végződő történet” alternatívája. A negatív valóságérő és az affirmatív vágy feszültségében kiformalódó újkori, *modern romance* e szempontból is méltán tűnhet az évezredes előélettel rendelkező romance-mód, nagyműfaj, elbeszélés-modell, műfajcsoport talán legérdekeesebb alfajának, karakteres, szuverén műfaji változatának.

Bibliográfia

(a rövidítések feloldása)

- ABRAMS, Meyer Howard Abrams, *A Glossary of Literary Terms* Eighth edition, Australia, Canada, Mexico, Singapore, Spain, United Kingdom, United States, 2005.
- ARANY, Arany János, *Tanulmányok és kritikák* (szerk. S. Varga Pál), Debrecen, 1998.
- AUERBACH, Erich Auerbach, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, Bp., 1985.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics Bahtyin, *A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok)*, Bp., 1976.
- BAKER, Sharidan Baker, *Humphry Clinker as Comic Romance*, Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, And Letters, XLVI (1961), 645–654.
- BAUMER, Franklin Le Van Baumer, *Modern European Thought. Continuity and Change in Ideas 1600-1950*, Macmillan, New York-London, 1977.
- BÁRDOS, BÁRDOS Lajos – SZABÓ B. István – VASY Géza, *Irodalmi Fogalmak Kiszótára. Kiegészítésekkel. Tanlexikon*, Korona Kiadó, Bp., 2001.
- BEER, Gillian Beer, *The Romance*, 1986. (First published 1970, Methuen and Co. London, New York.)

- CHODOROW, Nancy Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, Bp., 2000.
- CZUCZOR Czuczor Gergely-Fogarasi János, *A magyar nyelv szótára ötödik kötet*, Pest, 1870.
- DUNCAN, Ian DUNCAN, *Modern Romance and Transformations of the Novel. The Gothic*, Scott, Dickens, Cambridge University Press 1992.
- FRYE1 Northop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Atheneum, New York, 1969.
- FRYE2, Northop FRYE, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Massachusetts, and London, 1976.
- FRYE3, Northop Frye, *A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York and London, 1965.
- FRYE4, Northop FRYE, *A kritika anatómiája* (ford. Szili József), Bp., 1998.
- FRYE5, *Northop Frye on Shakespeare*, Yale University Press, 1986.
- FUCHS, Barbara Fuchs, *Romance*, Routledge, New York and London, 2004.
- FULLER David Fuller, *Shakespeare's Romances*, in Corinne Saunders (szerk.), *A Compagnon to Romance from Classical to Contemporary*, Blackwell Publishing, 2007, 160–176.
- GRAHAM, Kenneth Graham, *English Criticism of the Novel 1865-1900*, Clarendon Press, Oxford, 1965.
- GREGUSS Greguss Ágost, *A balladáról*, Pest, 1865.
- GYÖRGY György Lajos, *A magyar regény előzményei*, Bp., 1941.
- HABERMAS, Jürgen Habermas, *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás* (ford. Nyizsnyánszky Ferenc és Zoltai Dénes), Bp., 1998.
- HAUSER, Hauser Arnold, *A művészettörténet filozófiája*, Bp., 1978.
- HAWTORNE, Nathaniel Hawthorne, *A skarlát betű, A hétormú ház*, Bp., 1983.
- HUGO1, Victor Hugo, *A párizsi Notre-Dame*, Bp., 1980.
- HUGO2, Victor Hugo, *A nevető ember*, Bp., 1964.
- ISTENHEGYI, JÓKAI Mór, *Az istenhegyi székely leány*, Bp., 1990.
- JUNG, C. G. Jung, *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, Bp., 1993, 130.
- KEMÉNY, Kemény Zsigmond, *Élet és irodalom. Tanulmányok*, Bp., 1971.
- KER, W. P. KER, *Epic and Romance. Essays on Medieval Literature*, London, New York, 1897.
- KIELY Robert Kiely, *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventures*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1964.
- LUKÁCS, Lukács György, *A „románc” esztétikája LUKÁCS György, Ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk. Tímár Árpád, Bp., Magvető Kiadó, 1977, 784–806.
- McKEON, Michael McKeon (szerk.), *Theory of the Novel. A Historical Approach*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2000.
- McKEON2, Michael McKEON, *The Origins of English Novel. 1600-1740*, The John Hopkins University Press Baltimore and London, 1987.
- MILLER, Perry MILLER, *The Romance and the Novel*, in Uő, *Nature's Nation*, Cambridge, Massachusetts, 1967, 241–278.
- NÉMETH G., Németh G. Béla, *A románcostól a tragikusig (Műfajváltás és szemléletalakulás Kosztolányinál)*, in uő, *Küllő és kerék*, Bp., 1981, 206–221.
- NYILASY, Nyilasy Balázs, *Romance-nézőpontból Kemény Zsigmond történelmi regényeiről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2009/6, 709–727.
- NYILASY2, Nyilasy Balázs, *Mikszáth Kálmán esete a mesével, a riporttal, a komikus-humoros románcsal és a Noszty fiúval*, Kortárs, 2006/7-8, 96–115.
- ORTEGA, José Ortega y Gasset, *Elmétkedések a Don Quijotéről. korai esztétikai írások* (ford. Csejtei Dezső, Juhász Anikó és Scholz László, szerk. Scholz László), Bp., 2002.
- PORTE, Joel Porte, *The Romance in America Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James*, Middletown, Connecticut, 1969.
- POSZLER, Poszler György, *Filozófia és műfajelmélet*, Bp., 1988.

- PREMINGER, Alex PREMINGER-T. V. F. BROGAN (szerk.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, 1993.
- REEVE Clara Reeve, *The Progress of Romance*, The Facsimile Text Society, New York, 1930.
- SANDLER, Robert Sandler (szerk.), *Northop Frye on Shakespeare*, Yale University Press, New Haven and London, 1986.
- SAUNDERS, Corinne Saunders (szerk.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Blackwell Publishing, 2007.
- SCOTT, Walter Scott, *Waverley*, Bp., 1986.
- SPINGARN, J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, second edition, revised and augmented, New York, The Columbia University Press, 1908.
- STEVICK, Philip Stevick (szerk.), *The Theory of the novel*, New York, 1967.
- SZEGEDY-MASZÁK, Szegedy-Maszák Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989.
- SZERDAHELYI, *Világirodalmi lexikon* (főszerkesztő Szerdahelyi István), tizenkettedik kötet, Akadémiai Kiadó, Bp., 1991, 111–113. Az idézet: 112.
- SZILASI, Szilasi László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Bp., 2000.
- SZILI, Szili József, *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*, Bp., 1997.
- SZÖRÉNYI, Szörényi László, *„Múltaddal valamit kezdeni”*, Bp., 1989.
- TAKÁCS, Takács Ferenc, *Fielding világa*, Bp., 1973.
- THOMKA, Thomka Beáta (szerk.), *Narratívák 2. Történet és fikció*, Bp., 1998.
- THOMKA2, Thomka Beáta (szerk.) Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei* III., Pécs, 1997.
- THORNBURY, Ethel Margaret Thornbury, *Henry Fielding's Theory of the Prose Epic*, New York, Russell and Russell, 1966.
- UNGVÁRI, Ungvári Tamás, *Poétika Harmadik, átdolgozott kiadás*, Bp., 1996.
- WATT, Ian WATT, *The Rise of the Novel*, Pimlico, London, 2000.
- WELLEK-WARREN, Wellek-Warren, *Az irodalom elmélete*, Bp., 1972.

Irodalmaink történetének csomópontjai

(History of the Literary Cultures of East-Central Europe.
Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries,
Volume IV: Types and Stereotypes,
Edited by Marcel Cornis-Pope and John Neubauer,
Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing
Company, 2010. XI, 714, /2/.)

Nemcsak maga az irodalom, hanem az irodalmak „tudománya” is időről időre megváltozik. Azt is tudjuk, az irodalmak nem függetlenek egymástól, akarva-akaratlanul hatnak egymásra: új jelenségeket hoznak létre, mások meg avulttá válnak, olykor szinte ki is halnak a nemzetközi terepen. Noha köztudott, hogy a „világirodalom” szó Goethe alkotása – azaz csak úgy kétszáz éves, azért már ennél korábbról és más kontinensekről is ismerünk hasonló példákat. A különböző nyelvű mezopotámiai irodalmak egymásra épülnek, mint valami *zikkurat*. A római irodalom jó részben a görög irodalom utánzása vagy tovább fejlesztése. Indiából, Perziából, az arabok köréből nemcsak az állatmesék és az *Ezeregyéjszaka* terjedt tova – minden égtáj felé: a mongoloktól Etiópiáig. A 18. század végétől valósággal kivirágzó japán fametszet a jóval későbbi nyugat-európai „képregényre” megdöbbentő módon hasonlít. (Kevesen tudják, hogy a ma nálunk is kapható japán *manga* képregénytípus az íróként is nevezetes fametsző és művészeti iskola-vezető Hokusai 1812-ben megjelent, 15 kötetes, azonos című rajzszorozatából származik.)

Ám az igaz, hogy Goethe korától kezdve szinte máig a „világirodalom” európai hadoszlopa egy igazán jól körülhatárolható egységet alkot. Ennek vizsgálatára már a 19. század végére ki is alakult az „összehasonlító” irodalom(tudomány) fogalma, főként a német nyelvterületen. Brassai Sámuel, Meltzl Hugó, Katona Lajos és mások jóvoltából Magyarország itt is a kezdeményezők egyike volt. Az irodalmak „komparatív” vizsgálatával az 1930-as évektől nemzetközi keretekben és tudományos kongresszusokon már rendszeresen foglalkoztak. Ez akkor a francia komparatiztika megnyilvánulása volt. De ebben szervezőként részt vettek a magyarok is, legkivált Hankiss János. Mindezek folyományaként a második világháború után a modern nyelvek és irodalmak kutatóinak nemzetközi társaságából (rövidítve: FILLM) 1955-ben szerveződött meg az önálló *Association Internationale de Littérature Comparée* (rövidítve: AILC). A magyar kutatók hivatalosan az 1961-es utrechti AILC-kongresszus óta lettek tagok, és már az 1962-es budapesti nemzetközi összehasonlító irodalomtudományi konferencián az akkor még egységesen „kelet-európai”-nak minősített irodalmak tanulmányozásában igazán tevékenyen közreműködtek. (Lásd: Sótér I. réd.: *La Littérature comparée en Europe Orientale*. Budapest, 1963.) Több megbeszélés és terv után 1967-ben, az AILC belgrádi kongresszusán határozták el egy modern, nagy-

szabású, sokkötetes kézikönyv („Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története”) megszerkesztését. Ekkor Vajda György Mihály volt az AILC főtítkára, és e könyvsorozat első koordinátora. Később Szegedy-Maszák Mihály már elnökként határozta meg az eredeti tervhez képest időközben tetemesen módosult szerkesztési irányelveket. Kezdetől fogva látszott, hogy még egy-egy nagyméretű kötet sem tud valamilyen irodalomtörténeti korszakot egymagában összehasonlító módszerrel áttekíteni. A több tucat országból toborzott leendő szerzők részletekig kidolgozott sémákat kaptak, és ennek megfelelően kellett (volna) a megadott időre az egyes részfejezeteket elkészíteni. Egy-egy ilyen kötet vagy kötet sor története persze fordultatos képregényekre emlékeztet... Most nincs is terem ezt megírni, csupán azt említem, hogy a 19-20. századi irodalom ilyen szempontú tárgyalását illetően hamar felmerült az az elgondolás, hogy a nyugat-európai és kelet-európai irodalmak közti területéről (vagyis a német irodalomtól „keletre”, az orosz irodalomtól „nyugatra” levő irodalmakról külön áttekintés készüljön, minthogy e „se igazi Nyugat, se igazi Kelet” társadalomtörténete (következésképpen irodalomtörténete) „sajátos” (hogy egy semmitmondó, ám találó jelzőt vessek be). Aztán csakhamar az is kiderült, hogy még e kelet-közép-európai kétszáz évet sem lehet egyetlen kötetbe liofilizálni. A végül is elkészült négy, lexikon-méretű kötet közül az utolsó tavaly karácsonyára jelent meg, Marcel Cornis-Pope (1946, előbb a temesvári, majd a virginiai egyetem professzora) és legkivált (a különben 1933-as budapesti születésű) amerikai majd holland egyetemi tanár John Neubauer szerkesztésében.

Erről a maga nemében páratlanul érdekes áttekintésről kívánok még-áttekinést adni.

60

Talán azzal illő kezdeni, hogy az AILC nagy könyvsorozatában ezek a XIX, XX, XXII és XXV. kötetek, 2004, 2006, 2007 és 2010-ből. Az utolsó kötet megjelenésének időbeli csúszását az is indokolja, hogy ez, zárókötet lévén több szerkesztést igényelt. Az AILC irodalomtörténeti kézikönyvei egyébként 1982 óta jelentek meg, vagyis a megtorpanások ellenére is átlagban évenként piacra jutott egy-egy kötet. A megírt témák között az expresszionizmust, szimbolizmust, a felvilágosodást, a 20. századi avantgarde-ot, a reneszánszot, a modernizmust tárgyaló kézikönyveket említhetjük. Sok tematikus kötet foglalkozik a romantika különféle megnyilvánulásaival. Két kötet ad áttekintést a Szaharától délre levő Afrika európai nyelvű irodalmairól. Elkezdődött az ibériai félsziget irodalmainak több kötetes áttekintésének megjelentetése is. Megindult az „északi irodalmak” hasonló kézikönyvének összeállítása – ebből kötetet eddig nem láttam. Imponáló kiadványsor ez, mindez ideig a legterjedelmesebb ilyen vállalkozás a világ irodalmairól! Ám az is árulkodó, mi mindenre mégsem jutott pénz, idő és szerző! Hát ha még a kezdeti, nagyratörő terveket is ismerjük!... Például a felvilágosodás irodalmából végül is csak a verses formákra került sor. Nincs olasz, francia, orosz, német vagy angol, stb. irodalomtörténettel foglalkozó kötet. Ez talán menthető, hiszen a nagy irodalmakról mégiscsak van több komparatív áttekintés. A megjelent köteteket lapozgatva nem mondhatjuk: *parturiunt montes...*

A nagy fő-könyv-sorozat keretében is kiemelkedő jelentőségű a mi alsorozatunk négy kötete. Annál inkább, mivel éppen ezekről a kisebb irodalmakról a „világirodalom-tudat” keveset tudott és keveset tud. És különösen keveset tudott (és ma már alig valamit tud) ezek egymással összevethető megnyilvánulásairól. Ehhez persze sok kisebb nyelvet és irodalmat kell(ene) ismerni.

Egyedülálló feladat és egyszeri lehetőség volt tehát e kötetek létrehozása. Noha némi sejtelmem van a szerkesztés odüsszeiájáról, most mégsem ezt részletezném. Csak a mostani (negyedik) kötetben úgy 50 szerző és 50 fejezet található. (50 lehetőség és sokszorosan 50 praktikus probléma!) A kötet szerkesztők által az egyes részekhez írott bevezetések, kiegészítések jelzik, hányszor kellett változtatni a már elkészült kéziratokat is. Most erről sem regélnék, inkább a módszertani megoldásokra hívnám fel a figyelmet.

A köteteket eleve úgy tervezték, hogy bennük ne szabályos, „lineáris” irodalomtörténet legyen (sem nemzeti, sem komparatív értelemben!), hanem egy-egy témát járjanak körül, olykor több nép irodalmának szakértői. Ez a megoldás előnyökkel is, hátrányokkal is jár. (Lásd alább, a kötetek értékelésének végén!)

Természetesen az első kötet elején beszámolnak az egész vállalkozás céljáról. Közlik a már akkor is négy tervezett kötet főbb témáit. Ezek, olykor csak a címek megfogalmazásában, természetesen kissé módosulhattak a megvalósulás során. Bevezetesként a tárgyalt régió határainak megvitatását adó 1989-es budapesti konferenciát említik (amelyen inkább vezető értelmiségiek és írók, mint például Esterházy Péter, Konrád György, Claudio Magris, Adam Michnik, Czesław Miłosz, és az akkor még élő Danilo Kiš, stb., mint az irodalomtudósok voltak a hangadók. Körülbelül abban egyeztek meg, hogy a két világháború közti országhatárok szerint értelmezik „Kelet-Közép-Európa” területét. (Mivel különböző történeti korszakokban maga e terület is különbözött.) Részletesen beszámolnak arról, hogyan jutottak arra a gondolatra, hogy nem hagyományos és teljes, hanem bizonyos csomópontokat külön bemutató irodalomértelmezést adnak. Itt a Denis Hollier szerkesztette *A New History of French Literature* (1989) megoldását követték – noha az a mű egyetlen irodalommal foglalkozott. Az irodalomtörténeti múltra is utaltak (az érintett tucatnyi irodalom esetében), itt is az elméleti és módszertani sajátosságokat emelve ki. Az irodalomelmélet kedvelői számára élvezetes és éleselméjű fejezetek ezek – ám maguknak az irodalmaknak rögtön ez után következő, új szempontú bemutatása legalább ilyen érdeklődésre számított.

Vagyis, noha a sok-sok módszertani újításról, külön is lehetne beszélni, az olvasó mégis egyre inkább a bemutatott nagy adatanyagra, a megbízható következtetésekre gondol és a különböző területekről egymás mellé került írók, művek, intézmények változatos világában bolyong szívesen. Az eddig megjelent ismertetések is a hihetetlenül gazdag adatsort és a komparatív szemléletet dicsérték.

Ez az első kötet legelőször a közép-kelet európai (tágabban az európai) kultúrák fejlődésének csomópontjait mutatja be, mégpedig a mától visszafelé haladva (mint az amerikai álláskereső pályázatokban). A felsorolandó évek politikai eseményei számítottak ilyen csomópontoknak: 1989 (a szocialista államok szétesése) – 1956/1968 (a leverett reformmozgalmak) – 1948 (a kommunista *gleichschaltolás*) – 1945 (a II. világháború vége) – 1918 (az I. világháború vége) – 1867/1878/1881 (a feudalizmus megszüntetése) – 1848 (forradalmak éve) – 1776/1789 (a felvilágosodás és a Nagy Francia forradalom). Egy-egy ilyen történeti csomópont tárgyalása lehet egyetlen és rövid írás, ám csoportosíthatnak ennek alá pár tematikus fejezetet. Például a legutóbbi (persze, e kötet rendszerében ez a legelőbbi!) fejezetben én írtam a magyarországi jakobinus mozgalomról (1792–1795), olyan módon, hogy még az erről

szóló 20. századi magyar irodalmi alkotások is szóba kerültek. E fejezeteket az irodalmi formák változásainak története követik. A klasszicizmus és romantika, a modern irodalom, a cseh dekadencia, a közép-kelet európai avantgarde kapott ilyen rövid beszámolókat, de a riport, a multimédia változásait is szerepeltették. Egy-egy kiemelkedő műfaj (ez esetben a regény) több miniatűr fejezetet érdemelt. Noha csak egy rövid szövegben, még maga az irodalom-elmélet változása is szóba került.

Azt hiszem, értem, miért ilyen módon követi egymást a politikatörténet (irodalmi szemszögből) meg az irodalom közlésrendszerének története. Reflexszerűen így utasították vissza a közreműködők a „történelmi materialista” vagy egyszerűen evolucionista–pozitivistá irodalomtörténeti konstrukciókat, amelyek a forradalmakból vezették le nemcsak Balzac és Dickens regényeit, hanem a szerelmes versek változásait. (Legyünk józanok, tegyük hozzá: „is”!) Vagy minden újabb regényformát vagy avantgarde tömörülést az előzőnél tovább lépőnek, fejlettebbnek tekintettek. Ám a most látható eredményben nem nagy a gondolati különbség. Legfeljebb annyi, hogy a pozitivistá irodalomtörténet fejlődési menetrendet adott, a „szocialista” irodalomtörténet tablókat rajzolt, a mostani meg miniatűrakat festett. Azt sem egyszerű indokolni, hogy miért nem a „sajátos” irodalmi évszámok (nálunk 1776, 1908) voltak a döntőek? A képzőművészet, főként a monumentális építészet, a nagyopera nyilvánvalóan nem a „forradalom”, hanem a „restauráció” idejében virágzik. Magyar földön 1956 és 1989 után kiderült, nincsenek az asztalfiókban rejtegetett, kiadatlan remekművek. Szolzenyicin külföldre üldözése előtt volt szépíró... Viszont Kundera azután is... Az irodalom ugyanis nem automatizmus, hanem összetett kifejeződése a társadalmi tudat árapályainak.

62

A kitessékelt politika persze visszavágott! Ha megnézzük a mostani kötet (tehát nem is történelmi csomópontokat tárgyaló első kötetét), itt a legtöbb lapszámmal Nicolae Ceaușescu, Josif Visszarionovich Stalin és Josip Broz Tito szerepel. Szerencsére nem Hitler és Lenin következik utánuk, hanem Vuk Karadžić. Goethe, Herder, Bowring, a komparatív irodalomtudományt kialakító Villemain, Max Koch, Baldensperger vagy Van Tieghem neve elő sem fordul. Nem hiszem, hogy ők meg a politikai kézikönyvekben bukkannának fel. A kitessékelt politika így is tud visszavágni.

Ami pedig a mából visszafelé haladó történetiséget illeti, Karinthy Frigyes *Életem filmje* c. szatírája jut az ember eszébe, amely arról szól, hogy a fordítva befűzött filmben először a sírjából visszafelé kiemelkedik a költő, majd elvállik szerelmétől, akivel ezután nem sokkal és ismét háttal megismerkedik, maga egyre fiatalodik, legvégül is haj és fogak nélküli csecsemő lesz, aki visszabújik édesanyjába. A ma más könyvekben is divatos retrospekciós fejezet-csoportosítás végül is másodrendű (!) szerkesztői önkény. Ugyanis az egyes tanulmányok írói akarva-akaratlanul amúgy is mind 2010-ből kiindulva magyarázzák a 19. és 20. század bármely eseményét: vitathatatlanul a későbbi következmények ismeretében. Csak éppen az akkori résztvevők elől volt elrejtve ez a jövő... Wordsworth ezerszer idézett *bon mot*-ja (a közelmúltban ezt már *aranyköpés*-nek neveznénk, mára pedig *sztendap-poén*-nek) „The child is father of the man” egyfelől igaz, másfelől az nem igaz, hogy a televízióból jött volna létre a rádió, abból pedig a távirat, legvégül pedig az ékírás.

Noha már Marx kinyilvánította, hogy a majom anatómiájának kulcsa az ember anatómiája – magam mégis megszoktam a kezdettől előre haladó írás-

módú irodalomtörténeteket. Ám az átlagolvasót biztosan jobban érdekli a jugoszláviai háborúk, mint mondjuk a jobbágyfelszabadítás lecsapódása irodalmainkban.

A második kötet a topográfiai és multikulturális összefüggéseket kívánta az olvasó elé tárni. Itt, a „városokról” készített részben tucatnyi cikk mutatta be Vilnius/Wilna/Vilno, Tartu és Tallinn, Riga, Czernovitz/Cernăuți, Danzig/ Gdańsk, Bukarest, Temesvár/Timișoara, Plovdiv, Trieste, Budapest, Prága (stb.) „irodalmi portré”-ját. Természetesen feltűnik, hogy ebből a kánonból fontos városok hiányoznak, ugyanakkor váratlan „kedvezményezettek” is vannak. Erre nyilván az az egyszerű magyarázat, hogy végül is Posen/Poznań, Varsó, Krakkó, Breslau/Wrocław, Lemberg/Lwów/Lviv, Iași, Belgrád, Zágráb, Brno vagy Pozsony, Kassa, Kolozsvár nem talált méltó (és időben jó kéziratot szállító) szakíróra. És ha mégegyszer annyi város is került volna a kötetbe, akkor is maradt volna hiányérzésünk. Csak némileg érthető az egyes városok sorrendje: amely őszi költöző madarak mintájára északról délre száll. (Ám tavasszal a madarak is délről északra repülnek.) Nem Vilnius befolyásolta Krakkót, meg akár, mondjuk Rómát az irodalom működtetésében – sokkal inkább fordítva! Nem is annyira vicces megjelölések az „Észak Velencéje” (Stockholm), a „Spree-Athén” (Berlin) vagy éppen a „Pece-parti Párizs” (Nagyvárad). Ám sohasem hallottam, hogy Athén azzal büszkélkedne, ő voltaképpen Berlin utánzás. Vagy a Szajna a Pece mása lenne. Csak Villon merte úgy csúfolni, hogy Párizs van Pontoise mellett! E geográfiai sorrend a kötetekben többször is megismétlődik, és végül is praktikus – könnyebb így megkeresni egy-egy irodalmat. Annak azonban semmi értelme, hogy a kötetben Trieszt után következő Budapest, majd végül Prága. Itt valahogy elbőbiskoltak a kötetelrendezők.

A városok „művészeti” minősítése sem olyan egyszerű dolog! Noha joggal beszélnek barokk Vilniusról és barokk Krakkóról (vagy éppen barokk Rómáról), és ez a minősítés könnyen megszületik, azonban éppen az említett „barokk városok” különbségének leírása már nem is egyszerű dolog! Mint aki ifjúkorom óta ismerem Angyal Endre: *Die slawische Barockwelt* c. kiváló, komparatív irodalomtörténeti, sőt művészettörténeti és művelődéstörténeti könyvét (Leipzig, 1961) – amely azonban sajnálatos módon elkerülte e kötet munkatársainak figyelmét –, meg azt a vitát, amelyet Jurij Lotman és munkatársai (kiváltképpen Igor Csernov) az „orosz barokk” létéről vagy nem-létéről folytattak: csak azt mondhatom, az ilyen komparatív minősítések felismerése fontos és egyszerű feladat – ám az elemzés neheze csak ez után következik, az árnyalatok és eltérések bemutatásakor.

Egyáltalán kifejezheti-e egyetlen 19-20. századi város egy-egy ország/nemzet/nép „városi” irodalmát? Még az olyan vaskézzel centralizált birodalomban, mint az orosz, a „Moszkva – Pétervár” dichotómia alapvető fontosságú a város=irodalom megértésében. (V. N. Toporov több város=irodalom monográfiája jól mutatja ezt.) Aztán a bemutatott két évszázad „történetisége” sem hagyható figyelmen kívül. A városok jócskán megváltoztak ez időben. 1848 előtt nemcsak Ofen (= Buda), hanem még Pest/Pesth is a német irodalomból, színházból, zenéből indult el. Még 1867 után is volt német sajtója a már egyesített magyar fővárosnak (Óbuda–Buda–Pest). Sőt, már a következő évszázadban Thomas Manntól a *Zauberberg* Pesten előbb jelent meg könyv alakban, mint magában Németországban: hiszen a még akkor is meglévő magyarországi német sajtó folytatásokban közölte. A „bécsi–buda-

pesti” operett (főként a 19-20. század fordulója körül) hol magyarból németre, hol németből magyarra van fordítva. A tipikusan pesti belvárosi sláger: *Váci utcán, Váci után, hogyha egyszer végig mégy...* eredetije „*Unter Linden, Unter Linden...*” volt, és a porosz császárváros sugárútjára vonatkozott. Viszont a strófa végén a „követendi kedved gyász!” kifejezés meg Petőfi-idézet! A most tárgyalt második kötet (és a többi is) kínos gondossággal ügyel az interetnikus kapcsolatokra, a többnyelvűségre. A városokról írván például az „askenázi zsidó város” fejezete zárja a kötet ide tartozó részét. Ennek ellenére is arra kell gondolnunk, e részek végigolvasása mégsem ad hiteles, egymással igazán tudományos precizitással összevethető képsorozatot, legfeljebb *anzix*, és csak arra inspirálhat, hogy ezután most már egészében is foglalkozzon valaki e „várostipológiai” témával. A kötetben e rész előtt olvasható párlapos praktikus bevezető erre képtelen volt.

„A kulturális hibridizáció regionális lelőhelyei” a következő nagy rész címe – amit, minél inkább próbálom magyarra áttenni, annál inkább zavarban vagyok. A bevezető „multikulturális folyosók”-ról beszél. Nos, amikor ez után a Duna-menti irodalmi kapcsolatokról esik szó – dereng valami. Ami a régiókat illeti, itt először Erdély kap fejezetet: „Vetélkedés és együttműködés” címmel. Egyik megnevezést sem érzem telitalálatnak. Bár biztos előfordult mindkettő. És magam hirtelenjében nem is tudnék jobb zsurnalisztikus/dialektikus ellentétpárt ajánlani. Hogy milyen bonyolult (ugyanakkor pofonegyszerű) a valódi valóság, ezer példával igazolhatjuk. Csak egy mai (2010-es) panaszból idézek, amelyben éppen az „egymás értékei” megismerésének hiányosságáról beszélnek: a (magyar) „népművészet értékeinek megismerésében még a legtöbbet tevő médium, a [budapesti] Duna Televízió rendszeres székely adásának felvezető képsora is a Királyföld szász településképeiből összevágott klip. Van tehát min dolgoznunk.” Teljesen egyet értek a megjegyzéssel – amelynek írója a budapesti akadémiai néprajzi kutatóintézet igazgatója, azaz igazán érintett szakember!

64

Viszont megintcsak nő zavarodottságom, ha látom, e rész után az albán, a horvát, ismét az askenázi, a galíciai, a makedon, az isztriai irodalomról következnek az esszék. A szerkesztők hangsúlyozzák, itt „vélt vagy képzelt” régiókról egyaránt szó esik. Az utóbbira a „pannóniai régió” a bemutatott jó példa.

Hogy még bonyolultabb legyen a kép, a távolból, olykor a diasporából szemlélt városok és régiók következnek: meglepő módon a legelső téma Švejk világa, majd Carigrad/Isztambul/Konstantinápoly, a külföldre menekült kelet-közép európai írók hazavágyása, Párizs, mint oly sok jövevény művész „Bakonya”, sőt még a gyilkos végállomás Auschwitz is. Minél többet olvassa ezt egy nem e tájon élt olvasó (akár irodalmár is), annál inkább az a benyomása, nem érti mindezt: kik és hányszoros, meg még hányszoros identitással rendelkeztek erre felé és mindezt ki lehet-e az irodalomban egyáltalán fejteni? A már a kötettrész címéből említett „kulturális hibridizációt” zűrzavarnak és groteszknek fogja tekinteni. Vagy éppen *nonszensz*-nek, hiszen az ilyen író – ahogy magától Lewis Carroll-tól tudjuk – „a brillós, a csuszbugó gimbelt és gált távlingibe, miden mimircre purrogó”. Ezeket a sorokat e kötet több fejezetébe is feltűnés nélkül beírhatnánk, és az olvasó nem jönne rá, mi választja el emez érthetetlen halandzsát a valódi irodalomtörténeti tényektől.

Látszólag könnyebb és hagyományosabb a harmadik kötet témaköre: az irodalom (és határterületeinek) „intézményei”. A közlés, az újságok és folyó-

iratok, a szinte mindmáig és szinte megmaradt cenzúra (minthogy e váratlanul hosszú részfejezetbe magam is bedolgoztam, jól tudom, mennyire vázlatos és egyenetlen az itt végül is leírt lelet), a színház több oldalról is megvilágításra került. Ezek a tárgyalt századok szépirodalmának súlyosan, egyszersmind magasba repítően meghatározó intézményei. Különösen a színházzal kapcsolatban került bemutatásra az irodalmi modernizmus. Minthogy mintegy negyedszáz tanulmány beszél a színházról, és e cikkek napjainkig jutnak el – minden mozaikszerűségük ellenére is társtalanul érzékletes képet vetítenek e kötetben.

Különösen e részben lehet észrevenni a szerkesztői egyensúlyozás művészetét. Ők arra szoktak törekedni, hogy minden témához keressék meg a kötetben szereplő legalább tucatnyi (ez eufémizmus a 13 helyett!) nemzeti irodalom megfelelő adatait. Ez persze nem mindenütt volt kivihető. Ilyenkor arra törekedtek, hogy a mű következő nagy témájában vagy kötetében kompenzáljanak. Noha badarság lenne a fejezeteket (pláne a lapszámokat) nemzetenként/népekként/nyelvenként összeadni – az a benyomásom, az egyensúlyra törekvés sikerült és mindenki számára jól érezhető. Külön számolgotás nélkül úgy vélem, kevesebb az átlagnál a szlovák, az ukrán és talán a szerb cikk. És több az átlagnál a magyar és a zsidó vonatkozás. Egyiket sem én fogom kifogásolni. Még azt is észrevettem, több magyar szerző által készített részfejezet csakugyan komparatív: és nem csupán magyar adatokat ismert a szerző.

Az nem meglepő, hogy a kötet legvégén az irodalomtörténetek, sőt az irodalmi tankönyvek kérdései kerülnek elő: épp tucatnyi tanulmányban. E részben mind Neubauer bevezetése, mind Bojtár Endre teoretikus áttekintése ezekhez képest még további eligazítást is ad.

Az sem meglepő, hogy ez előtt a folklór kérdéseivel foglalkozik 11 dolgozat. Kár, hogy e részbe nem találtak lengyel, ukrán, szerb, horvát közreműködőt. Alapvető kifogásom a végül is mintegy 70 nyomtatott lapnyi és érdekes résszel kapcsolatban az, hogy egyoldalúan a nemzeti ősmúlt meghamisítását („forging primal pasts: the uses of folklore”) hangsúlyozzák. És noha zömmel igaz, amit az egyes cikkek írói említenek – azért az összkép mégis torz. A magyar folklór valódi kutatástörténete helyett egy részprobléma (noha fontos!) szerepel: az úgynevezett *Vadrózsaper* (1864), amikor is a mind a magyar mind a román folklórban meglevő két népballadát illetően az a balvélemény merült fel, miszerint egyszerűen a közlő plagizálta volna ezeket a másik nép folklórából. Ami nem volt igaz, és a nemzetközi folklorisztika mindkét esetben tucatnyi nép költészetéből ismer változatokat. A folklór ugyanis köztudottan nemzetközi és variánsokban él.

Minthogy Giuseppe Cocchiara (*Az európai folklór története* – az olasz eredeti 1954, a magyar fordítás 1962) és Peter Burke (*Népi kultúra a kora újkori Európában* – az angol eredeti 1978, a magyar fordítás 1991) művei óta ez az AILC- kötet az egyetlen komparatív folklorisztikai távlatokat bemutató, és rangos nemzetközi kézikönyv – szerencsétlennek tartom nemcsak a „forging” kifejezést, hanem az ilyen szemléletet is. Természetesen a 19. századból ismerünk néhány kétes hitelű magyar „népballada”-szöveget. Ján Kollár szlovák népdalkiadványában is van pár kétes hitelű szöveg. Két eposzt a cseh Hanka egyszerűen hamisított. Román földön betyárpikává és *vaudeville*-é komponálták a valódi balladákat. De a szerb Vuk Karadžić negyven kötete, a

lengyel Kolberg száz kötete, és a cseh, szlovák, román, magyar (stb.) folklór többszáz kötete valódi szövegeket, nem pedig hamisítványokat tartalmaz. (Köztudottan hamisítvány volt viszont Macpherson *Ossian*-ja.) A szövegközlés, a dialektusok visszaadása a kor színvonalának megfelelően Európában mindenütt teljesen egyforma módon pontatlan. A folklór alkotásokat közlők ugyanúgy stilizálhatták az egyes szövegeket, mint a kor költői a magukét. Több költő „népdalnak” nevezi még a saját műveit vagy átdolgozásait is: az ukrán Sevcsenkótól a magyar Petőfiig. Arany János elkezdte megírni a maga „hún eposz-trilógiáját”. Ám nem azt mondja, hogy ez e régi, megtalált mű. A *Kalevipoeg* sem hamisítvány, jóllehet Kreutzwald szerkesztette és töltötte belé az észti népköltészetet. Mint ahogy Dante műve sem az – noha biztosan nem járt a költő a Paradicsomban. (Gúnyosan hozzá tehetem, útjának többi állomását már inkább elhinném, ha a korban éltem volna...) A 19. századi európai folklorisztika kezdőpontja a Grimm-testvérek 1812-es mesekötete. Ők is stilizálták a szövegeket. Később *Deutsche Mythologie* címén összesítették, amit a hajdani hiedelmekről tudtak. Ennek nyomán számos nemzet maga is összeállított mitológiákat: az oroszoktól a magyarokig, majd a horvát, román, stb. szakkutatók mindmáig tesznek közzé ilyen („mitológia”) című tudományos munkákat. Ám éppen a szaktudományos folklorisztika maga cáfolta meg ezt a „természetmitológiai” interpretációt – mégpedig már a 19. században. Meltánytalan, ha a „folklór felhasználását” csalásnak nevezik. Mint aki egész életében arra törekedtem, hogy a folklorisztikai fantazmagóriáktól (mert bőven vannak ilyenek!) óvjam környezetemet (lásd pl. *A magyar ősvallás kutatás kérdései* c. füzetemet: Budapest, 2003. Vallástudományi Tanulmányok 4.) – az ellenkező végletet sem fogadhatom el. Nem „forging” Mickiewicz-től a *Konrad Wallenrod*, Sir Walter Scott regényei, sőt a pesti Operaház bejárata előtt ülő két egyiptomi szfinksz vagy éppenséggel az *Asterix* sem. Nem hamisítvány, hanem művészet. (Sokféle változatban.)

66

Kár volt az európai művelődéstörténet nagy és szép teljesítményét, a 19. századi népköltészet-feltárást dezavualni. Több anyagismeret, több dialektika segített volna... Az Eric Hobsbawm szerkesztette, immár negyedszázados tanulmánykötet címe (1983) sokkal találóbb megnevezést adott: „invention of tradition” (a hagyomány feltalálása). Az eredeti fejezetcím még maga is „értéksemleges”: csak „institutionalizations of folklore”. Miroslav Hroch, William A. Wilson, Michael Branch, Bojtár Endre és magam köteteket írtunk e témakörből. Ezek közül van, amit idéznek is e kötetben... Sokkal jobb megoldás lett volna, ha az AILC-sorozat harmadik kötetébe készült volna egy áttekintő tanulmány e térség ún. „népi eposzáiról”. Ezek valóban jelentős produktumai a térség irodalmainak, és komparatív módon jól le is írható lett volna, mivel megvannak hozzá a szükséges előző szakkutatások. *Irodalom és nép Északon. A balti finn népek folklórja mint az európai folklór része* c. könyvem ugyan zömmel finn (sőt skandináv) témákat érint – és ezek bizony kívül esnek a most bemutatott könyv felségterületén – ám azért még ebben is van észti és más balti adatanyag is.

Egyébként az igazság kedvéért azt is hozzátehetem, hogy más témákkal kapcsolatban is élesen kritikus a könyv szövege. Nemcsak a borzalmakat, törvénytelenéseket, háborúkat és tömeggyilkosságokat ítélik el, hanem például a forradalmakat vagy nemzeti törekvéseket is. Nem mindet és nem mindenben – ám az éles bíráló (noha szórványosan) megtalálható a kötetekben.

Noha nem tekinthetünk be a két szerkesztő lelkvilágába és a száz szerző úgyszólván százféle ideológiát testesít meg, azért már az 1989-es budapesti konferencia résztvevőinek névsora is jelzi, milyen politikai és művészeti nézetekhez áll a legközelebb a négy kötet „átlagos” felfogása. Megint hozzá tehetem, nem a tudományosság rovására és nem is a lelkendezés szintjén. Azért persze, még a vadabb avantgarde vagy a munkásköltészet sincs a fő szerzők szíve csücskében! Egyes magyar szerzőket leszámítva a neo-polgári kánon nem dominál a kötetben. Mindezek következtében a megfelelő helyeken mondjuk Petr Bezruč, August Cesarec, Miloš Crnjanski, Ivar Ivask, Vladimir Nazor vagy Jiří Wolker nevét hiába keresnénk.

Most már rá is térhetünk a negyedik, záró kötetre. Amely méltó a többihez, és rendszerében azok mása. A két szerkesztő megnyugodva írta előszavukban, hogy a tucatnyi Nobel-díjas író, akik a kötetekben tárgyalt régióból származtak és erről írtak – magában is igazolja, milyen fontos is ez az összevethető irodalmi hagyomány. Persze a 106 Nobel-díjas között szinte még kevesellhetjük is ezt az arányt, főként, ha arra gondolunk, hányan nem kapták meg (mint Franz Kafka, Karel Čapek, Hrabal, Kundera, Gombrowicz és kortársaik). Az is feltűnik, hogy az újjörög irodalom, főként a líra (amely egy időben tarolt a Nobel-bizottságban), és amely voltaképpen nincs is képviselve e négy kötetben – úgy, látszik, mégsem mindenképpen „kelet-közép-európai”. Hogy a díjazottak közül említsünk, mondjuk Szeferisz jobban hasonlít Saint-John-Perce-re, mint a bánáti Niczkyfalván született Herta Müllerre. És azt is jól tudjuk, az „idealista irodalmat” jutalmazó Nobel-bizottság rendszerint politikai döntéseket szokott hozni: hamarabb beengedte Rudolf Euckent, Theodor Mommsent és Henri Bergsont, meg Sir Winston Churchillt a díjazottak közé, mint Tristan Tzarát, James Joyce-ot, Robert Musil-t, Bertolt Brechtet vagy bármelyik Tolsztojt. Olykor az élő klasszikusként elismert „nemzeti írók” kapták meg a díjat, mint Gerhard Hauptmann, Thomas Mann, Sienkiewicz vagy Reymont. Máskor szinte az olvasók bosszantására szűkebb köreiken és befolyásos lanszírozóikon kívül teljesen ismeretlen személyek jutottak e piedesztálra. Persze, többük olvasottságán még ez sem segített. (Ki olvasott valamit Patrick White-tól? Vagy legalább Erik Axel Karlfeldt-től?) Éppen a mi tájunkról jövő írók esetében is gyakran érvényesül, a „ne ezt, akkor inkább már azt!” effektus. (Mondjuk a ruszofil, szocialista, antifasiszta Kazantzakis helyett a szintén görög hazafi, de ezoterikus és liturgikus Elitisz esetében.) Mégis, minden ügyeskedés ellenére is a több mint száz Nobel-díj az irodalmi értékekre jellemző, sőt ezeket megszilárdítja, fémmjelzi. Az is nyilvánvaló, hogy a díjodaítélők gondosan ügyelnek a földrajzi—területi—etnikai arányokra. Persze olykor ez karikatúrába csap át. Egy Párizsban élő kínai (+ a lektúr-író amerikai Pearl Buck) *kontra* 2 trinidad-tobagói díjazott! Solem Alejhem, Iszak Babel. Mihail Bulgakov, Jorge Luis Borges, Chinua Achebe vagy éppen a *négritude* klasszikusai – nem. Három dán – igen, köztük J. V. Jensen és K. A. Gjellerup. A regionalitás különösen manapság fontos tényező a Nobel-bizottságokban. Ezért is helyesen emelték kötetzáró értékelésük élére e Nobel-díj szempontot a szerkesztők. De azért nem a Nobel-díj az egyetlen értékmutató, és különösen nem az illető irodalmakon belül. Ahol például a „világirodalom” szempontjából igazán méltó Kertész Imre a magyarországi irodalmi életben nem a vezérlő csillag... Amit egyébként megnyilatkozásaiban maga is nemcsak érzel, hanem hangoztat is.

(Az ezzel kapcsolatos „regionális balansz”- morfondírozás közben támad az az ötletem, hogy az „osztrák” irodalom egy része is inkább közép-kelet-európai, mint német. Például a különben szintén galíciai zsidó Joseph Roth ugyan nem szerepel a negyedik kötetben, de biztosan ilyen jellegű az életműve. Nem csupán a *Radetzky-Marsch* és a *Kapuzinergruft*, hanem a *Panoptiken*, *Gestalten und Kulissen* is. És noha Ausztria kívül esik e kötet földrajzi határain, azért e négy kötetben elég sokszor hivatkoznak, utalnak az ottani irodalomra.

A kötet fejezetei élén, úgy száz lapon az e tájban oly népszerű „nemzeti költő” témája kerül elő. Olvashatunk a lengyel Mickiewiczről, a magyar Petőfiről, a cseh Mácháról, a román Eminescuról, a szlovén Prešerenről, a montenegrói Njegošról, a bolgár Botevról, sőt még Bialikról, a modern héber költészet megteremtőjéről is. Noha nem lett volna olyan egyszerű a párhuzamokat megtalálni, mégis sajnáljuk, hogy hiányzik a Baltikum. (Egy ponton erre még visszatérünk.) És könnyű lett volna az ukrán (Sevcsenko) vagy szlovák (Janko Král’) szócikket megírni.

Némi továbbra mutató is elkelt volna a „nemzeti költő” egész témájáról.

Neubauer Petőfi-portréja tüzetesen foglalkozik a magyar költő „nemzeti” utóéletével, ami a királygyilkolásra több versében is uszító fiatalember kultuszát a Habsburg-kori utókorban nem tette olyan egyszerűvé... Ám leginkább azt a pár bekezdést hiányolom, amely arról szólt volna, hogy a magyaroknál a reformkortól a kiegyezésig három generációba osztott három nemzeti költőnk „váltotta egymást”. Lecserélésük a magyar irodalomtörténeti kánon cseréje is volt: Vörösmarty, majd Petőfi, majd Arany volt a „csúcs-költő”. Sőt, a 20. században új jelöltek bukkantak fel: Ady Endre, meg saját szándékuk szerint Babits Mihály (Bizony, ő is pályázott ilyen babérra!) és József Attila is. Trianon után „helyi” nemzeti költők jelentkeztek: például Erdélyben Végvári/Reményik Sándor. Már az 1930-as évektől kezdve tudatosan ilyen a szerepe Illyés Gyulának, egészen haláláig. 1945 után az új jelöltek Juhász Ferenc, Csoóri Sándor. (Néhány nevetnivaló önjelöltet nem is említve.) Őket hol az irodalomszervezők és a közönség, hol maguk pozícionálják erre, maguk is szinte felkínálkoznak a szerepre. Különös, hogy a hatalom általában elfogadja ezt a kihívást, inkább megnyerni szeretné a „nemzeti költőket”, mint megszüntetni ezt a státust. Sőt, a „nemzeti” költőkkel szemben megjelenik a mérleg másik serpenyőjében az individualista, üres formaművész: Kosztolányi Dezső, Weöres Sándor, Tandori Dezső, vagy az ellenzéki, mondjuk Petri György. Tudtommal a környező országokban nincs is ez a máig meglevő „nemzeti költő” stallum. Ahol volt, mint Ceaușescu „udvari költője”, Adrian Păunescu (1933–2010) esetében, a haláig népszerű (!) költő a kisemberek eszményeit dalolta meg. És volt tévészár, sportújságíró, dalestek csillaga, többféle pártnak is politikusa. Meg aztán nem feledkezhetünk el a „szovjet” mintáról sem (amilyen legutóbb Jevtusenko volt). Ez közvetlenül is hatott a balti köztársaságokban, enyhébb formában másutt is. Ezért lett volna érdemes e jelenséget bővebben bemutatni!

Noha kötet szerkesztés-technikailag nem lett volna egyszerű dolog, magam mégis legalább egy további „hozzászólást” tettem volna arról: milyen vezető pozícióba kerülhetett e régióban egy „nem-nemzeti” költő? Itt mutattam volna be Rainer Maria Rilke, Lucian Blaga, Kassák Lajos vagy Paul Celan költészetét – éppen ebből a szempontból. Róluk szólnak a kézikönyv négy

kötetében, ám igazi komparatizmus az lett volna, ha ilyen összefüggésben is hivatkoztak volna életművükre, mint a „nemzeti költő” alternatívájára.

Igazán jól illik a kötet irodalomtörténeti reform-törekvéseihez a következő rész: a családi élet bemutatása. Az egyes írásokban társadalmi, politikai, sőt még *gender study* jellegű megközelítés is található. A recenzens feladata az, hogy a kákán is csomót keressen. Ezért mondom, hogy noha a bevezetőben Neubauer érzékletesen mutatja be, hogy e tájon „a nemzet a család” gondolattól a az oly sokszor nyomtalanul eltűnt apáig és gyermekekig a történelem milyen kulisszákat ad a család-irodalomhoz. Ám ha már komparatív irodalomtudományi kézikönyv van a kezünkben, hiányolom, hogy azzal nem foglalkoztak, hogy a 19. századi „nagy nyugati családragény” (Dickens, Balzac, Thackeray, Zola stb.) hogyan folytatódik ott (Thomas Mann, Romain Rolland, Roger Martin du Gard), és hogyan folytatódik keleten, Gorkij *Klim Szamgin*-jától, Babits *Halálfiái*-ától Miroslav Krleža (a majd tizenöt kötetes és teljességében ritkán olvasott *A Glembayak*) vagy Déry Tibor műveiig (persze, ez még *A befejezetlen mondat*). Hogyan követeli a „Párt” 1948 után az új, szocialista családragényt, és hogyan fullad bele ebbe a feladatba Mihail Sadoveanu csakúgy, mint a korai Sütő András, Veres Péter vagy a lett Vilis Lâcis. És miért jelenik meg ennek valódi torzképe Fejes Endre *Rozsdatemető*-jében, sőt Örkény önéletrajzi panoptikumában. És ilyen mű a sok évszázadot átívelő *Harmonia caelestis* (és annak korrekciós kiegészítése) is Esterházytól. (Itt el kell tekintenem további imponáló példák felsorolásától.) Olyan érdekesek e művek, hogy bizony megérdemelték volna összevető bemutatást is.

Egyébként a család és a nemzet hősies összefonódása a Kelet-Közép-Európán kívülről számára mindig furcsa volt. G. B. - Shaw 1894-es vígjátéka (*Arms and the Man* – nálunk *A hős és a csokoládékatona* címmel játsszák) egy 1885-ös bolgár-szerb háborúról szól, vagyis enyhén szólva profetikus a későbbi Balkán-háborúkat illetően. A svájci zsoldos, Bluntschli, amikor bemutatkoznak neki a hazafias főszereplő bolgárok: „Mi mind igazi bolgárok vagyunk és igazi Petkovok!” – ezt kérdezi vissza: „Pet-Who?”

Manapság magától értetődő és kitűnő ötlet volt, hogy külön rész foglalkozik a nők önazonosságával, sőt a feminizmussal. A hat itteni szerzőből szerencsére öt nő. És itt utalok vissza a „nemzeti költő” figurájára. E részben olvashatjuk a lett Jan Rainis „társának”, Aspazijának méltatását. Amiből kiderül, hogy a 20. század első évtizedeiben valóban liberális forradalmár és szimbolista költő Rainis „mítoszát” az asszony hozta létre és tartotta fenn, még a maga költészetének háttérbe szorítása árán is. A „nemzeti költő” pedig – a férfiaktól megszokott módon – nemhogy hálás lett volna.

A „másik alakja” az irodalomban című fejezet főként a *gólem*, a vámpírok és Dracula, meg a zsidók és cigányok ábrázolása kérdéseivel foglalkozik. Ez után a „betyárok” következnek, három írással, Csakugyan, a Nyugat ezt szokta észrevenni a mindenestül Balkánnak vélt régióban. „Trauma” címmel múlta való visszaemlékezésekről készült beszámoló (amelyekben természetesen a 20. századi háborúk, meg a *redivivus* lágerélet kerül elő). Az utolsó rész – „a mediáció alakzatai” – címmel elég vegyes tárgyú írásokat közöl, például a határokról meg ezek átlépéséről. Az itteni esszék ugyan olvasmányosak, mégsem látjuk indokoltnak, miért éppen ezek a tárgykörök kaptak külön fejezetet? Mint például a 19. századtól kezdve az angol és ír leírásokban megjelenő Balkán-kép. Noha a régmúlta is visszapillant a román szerző, ám a téma

áttekintését nem először, nem teljesen adja, viszont új ötletekkel és az 1989 utáni helyzetről szóló művek taglalásakor érdekesen. És természetesen a régió más részeiről is írtak külföldiek...

Minthogy a négy kötet közvetlen előkészületei 1995-ben indultak meg, szinte természetes, hogy már az ezóta eltelt évek is biztosítottak némi visszapillantási távlatot. És persze ezt alig megelőzően egy világ változott meg Kelet-Közép-Európában. Ezért Marcel Cornis-Pope irányításával egy tucatnyi szerző kísérelt meg körképet rajzolni az itteni irodalmakban 1989 után bekövetkezett változásokról. A terjedelem imponáló: 70 nyomtatott lapos, alighanem a leghosszabb fejezet az összes kötetben. Neubauer és Szegedy-Maszák adták hozzá a magyar részt, ezen kívül készült bolgár, szlovák, lett és litván áttekintés is. Csak e korszak színházi változásaival foglalkoztak a lengyel, román, (más) magyar közreműködők. Még az újabb menekülések (olykor visszatérések) narratíváira is jutott pár lap. Eddig többször kifogásoltam, hogy fontos témákkal kapcsolatban nem fogalmaztak meg szintetikus-komparatív áttekintést. Nos, ez a rész viszont éppen ilyen, mivel nem országonként, hanem jelenségenként összesítették az iratokat. Persze még itt is az egyes „országok” egymásutánja és nem kontrasztba állítása volt a megoldás – ennél többet azonban reálisan hiába vártunk volna.

1989 óta csakugyan sok minden megváltozott Kelet-Közép-Európa irodalmi életében, és noha igazi távlathoz ez talán mégis rövid idő, ám az olyan szerzők, akik már három évtizeddel ezelőtt is gondolkoztak, ismerik irodalmukat, máris észrevehetnek érdekes különbségeket. Más lett az irodalom állami/politikai ellenőrzése. Már nem „tiltott – túrt – támogatott” az egyes szerzők és művek besorolásának alapködjéje. Ma csak „támogatottak” vannak, persze csak egy-egy csoportosulás részéről, akik határozottan szemben állnak minden más csoportosulással. Néha a frontvonalak zezgugosan futnak: a magyar avantgarde ma sem tetszik mindenkinek, Pilinszky János, Juhász Ferenc, Szabó Magda vagy mások elfogadása/elutasítása egy-egy közegben igazán meglepő lehet. Többen hirdetik, hogy megváltoztatták az irodalmi kánont. Maga a „kánon” szó ilyen értelemben éppen az utóbbi évtizedekben bukkant fel. És még nem is a mai politikába bevont szerzőket említettem. Megszűnt az írók létbiztonsága, szinte állásszerű munkalehetőségeik, társadalombiztosításuk, akár nyaralásuk vagy utaztatásuk. Nagyon megváltozott a tömegkommunikáció: főként igénytelenebb és kultúraellenes lett. Nem készülnek a nemzeti klasszikusokból új meg új adaptációk, filmek, televíziós-játékok. Egyetlen kiadó sem vállalja fel a teljes „világirodalom” vagy éppen a teljes saját irodalom rendszeres megjelentetését. Ugyanakkor ma több folyóirat, kiadó, tévé-csatorna működik. Noha még most sem eléggé, megelégnék az egyházak irodalomszervező tevékenysége. A sokrétűség ára az, hogy az érdekcsoportok kisebbek: már nem is szakértőborra, mint lego-harcosokra hasonlítanak. Paradox módon az újszerű vagy csak őszinte irodalmat nem szívelte a régi kultúrpolitika. De fontosságával tisztában volt. És a *szamizdat* résztvevői, vagy a mérsékelt útitársak meg azt érezhették, túljártak a hatalom eszén, mindig tettek valamit, egy-egy lépéssel előbbre jutottak. Nyilván országonként (sőt évenként és városonként) mindez más-más arányban jelent meg. Természetesen nem a magam hevenyészett tollrajzát várom el Cornis-Pope és bedolgozói helyzetképéből. Ők tényszerűbbek, szárazabbak – ám életidegenebbek is voltak. Sok olyasmit nem említettek, amit én jellemzőnek tartok.

Mint a korábbi kötetekben is, itt is gondos az „apparátus”, ami sokezerórás szerkesztés eredménye. Már az egyes tanulmányokban pontos helyesíráásra, (az egyes írók esetében ugyancsak változatos vagy kacifántos formákból használhatóvá tett) névformákra, könyvcímekre, évszámokra törekedtek. (Bár azt nem értem, a névmutatóban a Petőfi Sándor után miért jön zárójelben: Alexander Petrovics.) És minden kötet végén imponáló, egyesített irodalomjegyzéket találunk. A mostani *Works Cited* rész hatvan nyomtatott lapon, (saccolva) úgy 2000 adat körül lehet. A nem angol kiadványcímeket (még a németeket, sőt a franciákat is) angolra lefordították. Ahol volt angol publikáció, ezt adták meg. A cirill betűs könyveket viszont latin betűkkel adták vissza. Feltüntették a kiadó nevét, sőt sokszor a fordítókét is. Vagyis – igazi kézikönyvként a felhasználók keze alá dolgoztak. Hadd idézhessenek bátran e munka alapján! És ne kelljen hetekig (!) vadászni pl. egy 19. század eleji kiadvány megjelenésének helyét, a kiadó nevét! Amit persze a mai publikációk megkövetelnek.

Ez az irodalomjegyzék a valóban idézett művekre vonatkozik. Szerencsére a közreműködők nem tömték tele a saját bibliográfiájukkal a könyvjegyzéket, pedig vannak tudományos publikációik. Ritkaságszámba megy, hogy a kötet lapjain előforduló műre a könyvjegyzék nem utal. Olykor az nem derül ki, mondjuk Franco Moretti melyik művéről is beszélt a kötet valamelyik szerzője?

A kötet végi *Index* csak név- és nem tárgymutató. És csak a főszövegre utalnak, nem vették fel a csak megemlített neveket. Pl. egy ilyen mondatból „A kultúraelmélet képviselői közül, mint Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, René Girard, Jan és Aleida Assmann (461. lap) SENKI SEM szerepel a névmutatóban. A hellyel spórolás sok mindenre feleslegesen terjedt ki. Például nincs „Dracula” a névmutatóban, legfeljebb, aki tudja, hogy „Țepeș, Vlad” volt a neve, találja meg búvóhelyén. Viszont ha már ott van a névmutatóban, a legtöbb személynél feltüntetik a születés és halál évszámát is. Ez a mutató háromhasábos és úgy ezer-tételes. Ez után már egy újabb jegyzékben csak azon közreműködők nevét és intézményét tüntették fel (ám címüket nem), akik ebbe a kötetbe írtak. Legvégül pár lapon az előző három kötet nyomdai hibajegyzéke található. Ezek szinte kivétel nélkül nevek helyesírását teszik pontosabbá.

Ez az apparátus egy kicsit változott az egyes kötetekben, a korábbiakban, ha ez lehetséges, még gazdagabb volt. Minthogy (bölcsen!) élő irodalmárokat nem tüntetnek fel a névmutatóban, az önhivatkozások száma csökkent a kötetekben is. (Olykor akár túlzottan is!)

Ami a kötet és a sorozat formai kivitelét, a korrektúrák gondosságát illeti, ez igazán jó. Jó lett volna a negyedik kötet végére egy „egységesített” névmutatót összeállítani. Ez legalább további tíz nyomtatott lapot igényelt volna. Viszont akkor rögtön tudhatnánk, milyen kötetekben keressünk további adatot vagy véleményt valakiről. A négy kötet bármelyikében közreműködők összesített listája sem lett volna egy-két lapnál több. A leginkább azt sajnálom, hogy nincs tárgymutató, vagy a tárgyalt szépirodalmi alkotások jegyzékét adó mutató. Így nem lehet könnyen rájönni, írtak-e pl. a Gólemről e kötetek hasábjain? (Írtak, sőt a 297. lapon illusztrálták is. A névmutatóban Löw rabbinál vannak a lapszámok.) A tárgymutató és a művek mutatója egyébként külön kis füzetet töltött volna meg. De nélkülözhetetlen lett volna. A mostani „polifon” és „polimer” tanulmány sorozatból éppen az egyezéseket szinte lehetetlen kiszemez-

getni: mivel más és más kötetben, más és más összefüggésben kerülnek elő írók és művek. És ha azt egy perc alatt meg is lehet keresni, hányszor említették Dumitru Țepeneag (1937–) vagy Dubravka Ugrešić (1949–) műveit, azt nem tudjuk meg a mutatókból, volt-e szó a cirkuszról, a karácsonyról vagy az imáról, mágiáról a kötetekben? Ki kellene találni valami pozitív (akár internetes!) megoldást!

A kézikönyv eddig nem adott illusztrációkat. Ami megintcsak érthető, noha a könnyen megsokszorozható illusztrációk emelték volna a kötetek használhatóságát (és árát). A negyedik kötet viszont hét képet hoz. Ezek cseppet sem megszokottak, nem portrék vagy kiadások címlapjai. múzsák arcképei, költők halotti maszkja vagy sírhalma – hanem kivétel nélkül az irodalmi kultuszt illusztrálják. A lengyel Lisiewicz festménye „A próféta-költő apoteózisa” színesben látható. A második is színes kép: „Petőfi élete és halála”. Levelezőlapról származik a „Prešeren szobrának leleplezése”. Egy bolgár színelőadás fényképén „A lipcsei per”-ben Dimitrov diadalmasan vádolja Göringet. A Gólem a cseh Martin Frič 1951-es filmjéből van kivágva. Orlok gróft – a legkorábbi film-vámpírt — láthatjuk Murnau 1922-es némafilmjéből („Nosferatu”). Színes festmény „A szerbek a guszlárt hallgatják”. Jól látszik, a kézikönyv új szemlélete legalábbis a képek esetében teljes győzelmet aratott.

Még a kinyomtatott első kötetben is azt olvashatjuk, hogy lesz a nemzeti irodalmak kronológiája, sőt a kapcsolatoknak és változásoknak is összevont kronológiája a negyedik kötet végén. (Ez Wellek és Markiewicz óta megszokott az irodalomtudományi kézikönyvekben.) Ez nem készült el. Kár. A korábbi kötetek mutatói visszautaltak az előző kötetekre. Ez sem folytatódott. A legnagyobb hibának mégis azt tartom: nincs tüzetes és összevont tárgymutató. Ez nélkülözhetetlen lenne, mivel oly sokrétű és változatos a négy kötet anyaga, hogy igazában senki (talán még a szerkesztők) sem tudja, miről hol is esik szó. Például beszélnek-e a cirkuszról, a párbajról, egy-egy nevezetes irodalmi alkotásról. Valamit ki kellene találni ennek megoldására!

A tartalmi kérdésekre térve vissza, azzal kell kezdeni, hogy nemcsak hézagpótló, társtalan, hanem jó minőségű ez a kézikönyv. Szinte minden részhez jól jött volna néhány további cikk is. De akkor még több kötetre lett volna szükség. A legfontosabb témaköröket így is bemutatták. Olykor az egyes részek pontos sorrendjében más megoldásra is lehetett volna gondolni. A „kis” bevezetők mindig jók, ám csak ritkán tanulmányértékűek. Úgy látszik, a szakirodalom *up-to-date* jellegű, ám egészen biztosan nem teljes. Ilyen teljességet nem is ígértek. A sok-sok szerző vélemény-és szóhasználatbeli különbségei nem zavaróak. Nyilván egyeztettek a szerkesztők.

A négy kötet beváltotta ígéreteit.

Minthogy a szerkesztők büszkén említik, hogy új szemléletet képviseltek, térjünk vissza ehhez a problémához! Az egész AILC-könyvsorozat addigi munkálatai és tanulságai alapján 1994-ben Bellagióban két torontói komparatista, Mario Valdés és Linda Hutcheon dolgozta ki *Rethinking Literary History – Comparatively* c. deklarációjukat, amelyet többször is megvitattak a kötetekben részt vevők. Ennek alapján 2002-ben a két főszerkesztő konkretizálta a részleteket. Ők is hagyományos irodalomtörténet-írás válságáról szóló nyilatkozatokból (lásd pl. René Wellek 1973) indultak ki. Eszerint nincs „objektív” és „mindentudó” irodalomtörténet. Nem igazak az irodalomtörténeteket jellemző „nagy narratívák” sem. Az irodalom tényei sok-

sok, heterogén összefüggésbe illeszthetők. Egy új, világméretű irodalomtörténet azonban eddig csak ígéret maradt. A kötet bevezetőjében csak Franco Moretti „vitatott” regénytörténetét (ez legvalószínűbben a *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez* – London, 1996 lehet) tudták ilyen példaként említeni. (A szerző azóta még formalizáltabb megoldásokat is előterjesztett.) Új feladatként jelentkezett az irodalomtörténet „művelődéstörténeti” kiszélesítése, amelyet egy „kultúrakutató” perspektívába helyeztek. Ez nagy sikert aratott – legalábbis abban és addig, ahogy egyetemi tanszékeket és kutatóprogramokat villámgyorsan „irodalom- és kultúratudományi” névre keresztelték. (Magyarországon is.) Nem itt van annak a helye, hogy megvitassuk, mennyiben előbbre-lépés, mennyiben kényszerű visszalépés ez? Csak a mostani kötetek alapján azt mondhatom, a hivatásos és az avantgarde színház esetében ez az összekapcsoló program megvalósult. Már a zene és a képzőművészet esetében ennek nem sok nyomát láttam. Még különösebb, hogy a filmről igazában nem esik szó ilyen vonatkozásban. A televízió vagy az internet még ennyi teret sem kapott. Közvetett módon a művelődésről írtak: pontosabban az irodalmi tankönyvekről. Ám a könyvkiadás, a könyvtárak témáit külön nem tárgyalták. (Számomra is meglepő felismerés volt, hogy amikor több mint 30 éve a magyar népi kultúra akkulturációjáról írtam, milyen részletesen foglalkoztam már éppen az ilyen összefüggésekkel! Lásd: *Szempontok a magyar folklór akkulturációvizsgálatához*. eredetileg az *Ethnographia* folyóirat 1978-as /89:4/ számában: 604-631.) Még furcsább, hogy noha ideológiailag érzékenyek voltak a kötetek szerzői, ám sem a politikai mozgalmak, sem a vallási ideológia nem kapott önálló teret, és az egyes rész-tanulmányok sem dolgozták fel ezeket. Pedig ilyen összefüggések nélkül néhány irodalom (közte a magyar) – érthetetlen. Még akkor is, ha jeles költőink közül nem mindegyik volt vallásos, és a legtöbbjük igen bonyolult viszonyban volt a vallással. Aminek jelentősége az utóbbi kétszáz évben bizony többször is alaposan megváltozott! Annál örvedetesebb a kisebbségek iránt gyakran megnyilvánuló figyelem. Bár mondjuk az örmény vagy görög diaszpóráról egy helyen is lehetett volna beszélni. Minden hasonló előzmény után is jelentős előrelépés volt a *feminizmus/gender study* bevonása. Persze, itt még évszázados (!) hiányokat kell pótolni! Nem elég, ha Szendrey Júliáról ismét írunk, ám hűgáról nem, Dénes Zsófiáról, Dienes Valériáról, Csinszkaról, Török Sophieról, Kosztolányi naplóíró feleségéről, Illyés Gyula pszichológus feleségéről (akivel együtt könyvet is adtak ki) Szepes Máriáról és másokról egy összefüggő, panorámaszerű áttekintést kellene adni. És nemcsak íróházaspárokról tudunk. Gárdos Mariska, Hámán Kató, Kéthly Anna vagy Schlachta Margit sem hiányozhat egy ilyen áttekintésből. Noha nem célszerű a rózsabokrot és a bukszust (vulgo: irodalom és politika) összekeverni, megemlíthetem, hogy a legutóbbi két magyar alkotmány-javaslatot két asszony: G. Nagyné Maczó Ágnes és Szili Katalin készítette. Az utóbbi időben több „írószövetség”-nek is női vezetője volt. Elég csak vezető újságíróinkra, televíziós műsorvezetőinkre gondolni, hogy észrevegyük, a valódi *gender study* nem merülhet ki Túri Dani bocsánatkérésével. Minél inkább gondolunk erre, annál nyilvánvalóbb, mennyi még az el sem kezdett munka! És természetesen a „nemzeti” áttekintések után bekövetkezendő komparatív áttekintések újabb dimenziót kínálnak majd. A négy kötet alapján nem látom, hogy a női témák mondjuk, megközelítenék a női közreműködők arányát!

Itt mondom el, hogy egy „erotikus irodalom” fejezet is hiányzik a kötetekből. Erre annál inkább szükség lett volna, mivel e téren az ismeretek hiánya, a félismeretek aránya megdöbbentő. És még ha a maga erotikus irodalmát úgyahogy ismerni is véli valaki, biztosan nem tud sokat már a szomszéd nép párhuzamos irodalmáról. Olcsó erotikus kiadványok ugyan inkább két évtizede láttak napvilágot, mára számuk tetemesen csökkent – ám áttekintésükre bizony szükség lett volna.

Ha itt protokollárisan fejezném be e könyvbemutatást, azt mondanám: újszerű és fontos, használható kézikönyv látott napvilágot. Örülünk, hogy éppen a „mi irodalmaink” területén kísérleteztek. És ha sok nem-irodalminak tűnő téren bolyongtak is az irodalomtudomány megújítására nyíltan vállalkozó szerzők, azért a szépirodalom maradt mindig a középpontban. Persze, nekünk, a bennfenteseknek, más az érdekes, más a megszokott, más a feltűnő, más a féligazság vagy aránytévesztés a kötetekben. A távoli figyelő nem tud ilyen módon korrigálni. Ő elhiszi e kötetek állításait, mivel meggyőző kiadványban találja ezeket. Reméljük, jól is következtet majd belőlük.

Csábító lenne a feladat, a sok száz közül legalább egy-egy témát külön is szemügyre venni. Volnának ilyen témák, és ezekhez lennének megjegyzéseim is. Ám – terjedelmi okokból – ezt mégsem teszem. Az ilyen korrekciók leírása nélkül is örömmel vettem azonban észre, hogy eddigi dolgozataimat e tükör elé téve immár magam sem egyszerű folklorista vagy irodalomtörténész vagyok, inkább „irodalom- és kultúrakutató”.

Azt mégis feltétlenül és örömmel el kell mondanom, hogy *filius ante patrem* módján nekünk már évek óta van hasonló módszerű magyar irodalomtörténeti kézikönyvünk, a Szegedy-Maszák Mihály (és Veres András) szerkesztette háromkötetes „A magyar irodalom története”. Különösen a második kötetet (1800-tól 1919-ig – Budapest, 2007, Gondolat Kiadó) érdemes összevetni az AILC kötetével – ahonnan vétetett.

Nem mércéje egy ilyen nemzetközi és összehasonlító műnek, hogy „elég-séges”-e benne „a magyar anyag”. Ám jelenthetem: több is, mint elégséges. Az első kötet mottója két vers. József Attilától a *Dunánál* egy részlete köztük is az első. Már említettem a színes Petőfi-festményt. A legváltozatosabb magyar témákra bukkanhatunk. Ez nyilván nemcsak a több tucatnyi magyar közreműködő érdeme, hanem Szegedy-Maszáké és gyakorlatilag Neubaueré. Köszönjük!

Beszámolómban magam is aránytalanul több magyar vonatkozást említettem – többek között a közérthetőség miatt is. Ám e kézikönyv nem magyar monográfia, sőt egyetlen említett irodalomnak sincs előnye egy rangsorban. Ez egy komparatív munka: egyenlők között elképzelve. Ennél jóval ritkább a szlovák irodalom említése, noha fontos összefüggésekben ilyen dolgozatok is készültek. És ezek új módszertana bizonyára üdítő Szlovákiában, Minthogy élő irodalomtudósokat nem tüntet fel a mutató, nem tudom megítélni, vajon František Miko és a „nyitrai iskola” fogalmai, eredményei kellő módon megjelentek-e?

Ő bárha sok magyar és szlovák irodalomkutató forgatná is ezt az elmozdító kézikönyvet!

A szótól a varrómadárig és tovább

Voigt Vilmos Bevezetés a szemiotikába
című könyvét olvasva

Keményfedeles, gesztenyebarna színű borító; mintha a mintázat egy hulló bőrét imitálná, vagy a szövetekké összeálló sejtek hálózatát. A keretbe foglalt színes illusztráción egy madár látható, amint csőrében egy növényi szárral éppen összevarr két levelet. Uralkodó szín a zöld s annak sárgába és barnába hajló árnyalatai. A levelek között itt-ott az ég azúrkék foszlányai látszanak. A felirat, akárcsak a keret, aranyozott színű: *Bevezetés a szemiotikába*. A „B” betű a kódexek iniciáléira emlékeztet.

Miről szólhat egy ilyen könyv? A jelek szerint valami olyan dologról, ami szorosán kötődik a természethez, tehát a biológia tudományához. A színek, a formák, a kép mind erre utalnak; a könyv formátuma és a betűtípus pedig arra, hogy ennek a diszciplinának már van némi tekintélye, akár régi, legalábbis a középkorig nyúló eredettörténete. Nem foglalható össze egy vékony kis broszúrában, kijár neki a keménytablás kötés. Persze az is meglehet, hogy a míves betűk csak dekoratív funkciót töltenek be.

Ha belelapozunk, az ajánlást megelőző oldalon olvashatunk arról, hogy a borítón látható madár nem más, mint egy fészket készítő varró- vagy szabómadár. „Az ilyen tevékenységgel a zooszemiotika sokat foglalkozott”. Mégiscsak biológia szakkönyv lesz ez.

Ilyen vagy ehhez hasonló gondolatok futhatnak át annak az elképzelt olvasónak az agyán, aki még sohasem hallott a szemiotikáról, s annak tárgyát e könyv fizikai mutatói illetve nyelvi és vizuális paratextusai alapján próbálja kikövetkeztetni. Nem könnyíti meg a dolgát az a körülmény sem, ha esetleg a szerző, Voigt Vilmos neve ismerősen cseng neki, csak valami miatt a néprajz jut róla eszébe. Hogy a népi hiedelemvilág állati vagy természeti motívumaival foglalkozna ez a könyv? Akkor viszont miért nem „etnobiológia” vagy valami hasonló a címe?

Mielőtt avatottakként tovább szórakoznánk ezen elképzelt befogadó avatatlanságán, irányítsuk figyelmünket azokra az elemekre, amelyek (félre)olvasása ilyen konklúzióhoz vezetett-vezethet. Nem szorul bizonyításra, hogy olvasónk tevékenysége nem alaptalan találgatás, hisz nem tesz mást, mint értelmezi a nyelvi és a képi összetevőket. Megpróbálja kikövetkeztetni, kihámozni, kibontani azok jelentését, amihez segítségül hívja korábbi előismereteit. Igyekszik megérteni, hogy mire is utalnak a szavak és a képek, mit helyettesítenek, és milyen a köztük lévő viszony. Vonatkoztat, társít, de nem önkényesen, hanem a rendelkezésére álló ismervek alapján.

Ebből is kitetszik, hogy anélkül, hogy tudatosítaná, már a könyvvel való futó ismerkedés folyamán olyan mentális műveleteket végzett el, amivel az előtte még ismeretlen tudományág kiemelten foglalkozik: jeleket értelmezett, konkrétan nyelvi és képi jelekhez igyekezett jelentéseket rendelni. Az, hogy közben téves következtetésekre is jutott, nem feltétlenül „műveletlenségének” a folyo-

mánya, hanem a vizsgált objektumok természetével magyarázható: a jelek ugyanis amellet, hogy segítenek eligazodni, kommunikálni és szemléltetni, könnyen félre is vezethetnek bennünket – akár a jeladó szándékától függetlenül.

Maradjunk még egy kicsit az elképzelt olvasóval való játéknál. Tételezzünk ezúttal egy olyan befogadót, aki tudja, mi a szemiotika, legalábbis van némi tudása arról, mi minden is tartozik kutatási körébe. Ha véletlenül nem veszi észre a szerző függőlegesen feltüntetett nevét, és néhány pillanatig csak a képet és a címet látja, mire gondolhat? Mit *konnotálhat* neki ez a jelegyüttes? Nagy valószínűséggel azt, hogy egy olyan jeltudós munkájáról van szó, aki maga az állatok kommunikációjával és jelező viselkedésével foglalkozik. Joggal képződik meg ezért benne egy olyan elvárás, hogy a diszciplína történetéről, elméleti kérdésirányairól és alkalmazási területeiről adott áttekintésben nyilván hangsúlyos(sabb) helyet foglal majd el a zoo- vagy a bioszemiotika nézőpontja. És tévedne, mert a könyvben ugyan többször említődik a szemiotikának ez az ága, de általában kritikus kommentárok kíséretében.

És akkor megpillantja a szerzői nevet: hát persze, Voigt, a néprajzos; bizonyára etnoszemiotikai fejtegetések mentén bontja majd ki és jellemzi a jelelmélet tudományának fő előfeltevéseit, alapfogalmait és módszereit. Ilyen jellegű hivatkozások és példák természetesen találhatók a kötetben, de nem ez adja az argumentáció gerincét, a munka ettől sokkal nyitottabb és tágabb kitekintésű.

Közel és távol

Mire ez a spekulatív játék a fiktív olvasókkal?¹

Azt próbáltam vele érzékeltetni, hogy mennyire nem magától értetődő dolog, hogy mit is értünk a *szemiotika* szó alatt. Főként azért, mert a jelentése a meléndelt névtől (s mint láttuk, képtől) és kutatási területtől függően mindig egy kicsit sajátos színezetet is nyer. Hol a nyelvre, hol az orvoslásra, az állatok viselkedésére, a művészetekre (irodalom, zene, képzőművészet, film, színház), a népszokásokra vagy a vallásra vonatkoztatják, de ugyanúgy beszélhetünk a városok, a reklámok, az evés, az álmok, a tárgyak, a játék sőt a divat vagy a lakberendezés szemiotikájáról is. Nem sok ez egy kicsit, vethetné fel valaki teljes joggal, s nem túl kevés diskurzusalapozó és integráló fogalomnak a *jel* és a *jelezés*?

Nincs könnyű helyzetben az, aki a pusztai történeti összefoglalástól és névsorolvasástól mélyebb, átfogóbb áttekintést akar adni a szemiotikáról, hisz egy

1 Az első kiadás borítója piros színű. A szerző neve és a cím eltűnőben lévő vagy éppen körvonalakat nyerő betűk formájában van feltüntetve. A könyv kiadástörténetének kálváriájáról és arról, hogy ez a „párttagkönyv-vörösre” színezett borító milyen képzettársításokat is indíthatott el a korabeli olvasók fejében, a mostani, bővített kiadás *Ajánlásában* olvashatni érdekes gondolatokat: „A megjelent könyv egyértelmű színén barátaim écelődtek – azt azonban akkor már nem lehetett mondani, hogy antikommunista külleme lett volna a könyvecskének. Noha, a vörös alapszín alól egyre jobban kibukkanó betűk más konnotációt is idézhettek fel...” (6.)

olyan tudományágról van szó, amelyet nagyon széttartó érdeklődés jellemez, amely a legkülönbébb kutatási területeket (diszciplináris kereteket) érinti, köti össze vagy metszi át. A vakmerő vállalkozónak tehát egy kicsit magának is polihisztnak kell lennie, abban az értelemben legalábbis, hogy függetlenül attól, a szemiotika mely ágát is műveli, a távol(abb) eső tudományterületeken folyó vizsgálatokat is követnie kell. Ha eleget tud is tenni ennek az elvárásnak, még mindig kísért annak a veszélye, hogy a saját, általa legjobban ismert területből kiindulva, az ott szerzett tapasztalatokra támaszkodva beszél majd *általánosan* a jeltudományról.

Voigt Vilmosnak mesterien sikerült ötvöznie a szűkebb rálátást és a tágabb kitekintést. Magabiztosan közlekedik a jelezés kérdésével érintőlegesen vagy mélyebben foglalkozó tudományterületek (logika, nyelvészet, irodalomelmélet, antropológia, etnológia, szociológia, esztétika) elméletei és nyelvei között, és ha valaki netán nem ismerné eddigi munkásságát, a könyv alapján rá nem jönne, hogy azt folklorista írta. A *Bevezetés* egyik erényét épp ebben a kiegyensúlyozottságban látom: nem – a szerzőhöz egyébként bevallottan legközelebb álló – etnoszemiotikai vagy szocioszemiotikai szempontú összefoglalást kapunk a jeltudományról, hanem, a címnek megfelelően, egy olyan kalauzt, amely igyekszik minél több szempontból megvilágítani a jelek végtelenül változatosnak tetsző világát.

Hogy ez a kaleidoszkopikus, ugyanakkor arányos tárgyalásmód mennyire nem magától értetődő a hasonló rendeletetésű szemiotikai összefoglalók közt, azt egy példán keresztül szeretném érzékeltetni. 2004-ben jelent meg Jiří Černý és Jan Holeš cseh nyelvű tudományos népszerűsítő kiadványa *Sémiotika* (Praha, Portál) címmel. A 340 oldalas könyvnek valamivel több, mint a fele a nyelvi jelekkel és a nyelvvel mint jelrendszerrel foglalkozik, és csak egy-egy, általában 10-25 oldalnyi terjedelmű fejezet jut a szemiózis egyéb területeinek – a tudományos és a technikai jeleknek, a pszichoanalitikus álomfejtésnek, a mitológiának, a vallásnak (okkultizmus, mágia, jóslás), a művészeteknek illetve a rítusoknak és szokásoknak. Mondanom se kell, hogy mindkét szerző nyelvész.

Voigt könyve az első, azonos című, 1977-es kiadás (Budapest, Gondolat) bővített, átdolgozott változata (Loisir Kiadó, 2008), mely számos új információval szolgál az azóta eltelt időszak szemiotikai kutatásairól (lásd a részletes bibliográfiákat). Egy „érett” monográfiáról van szó, olyan szerző tollából, aki a jeltudománnyal – elméleti és gyakorlati szinten – való foglalkozás több évtizedes tapasztalataira támaszkodva vázolja fel saját vízióját. Mert határozott véleménye van a szemiotikáról, egyéni meggyőződésének azonban úgy ad hangot, hogy közben szóhoz engedi jutni az azzal ellentétes vagy nem teljes mértékben egyező nézeteket is.

Ami összeköt és ami elválaszt

Úgy vélem, hogy szerzőnk reálsan, pozitív elfogódottságok és apokaliptikus jóslatok nélkül lát(tat)ja a diszciplína helyzetét. Ahogy írja, könyvében egy „toleráns és nem agresszív jeltudomány” (13.) képét igyekezett felvázolni, olyanét, amely nem tekinthető „felsőbbrendű szupertudomány”-nak (20.); sokkal inkább egy „keresztmetszet-tudomány” (74.), s mint ilyen fontos összekötő vagy közvetítő szereppel bír. Alkalmas arra, hogy a különféle tudományterületeken folyó

kutatások eredményeit a *jel*, a *jelezés* és a *szemiózis* hívószavak révén párbeszédhelyzetbe hozza, azaz megteremtse a fogalmi és módszertani bázisát egy kölcsönös gazdagodást előirányzó interdiszciplináris dialógusnak.

Voigt a szemiotika széles kitekintését, sokirányú érdeklődését és tudományközi jellegét többször is hangsúlyozza könyvében (ezeket afféle védjegyeknek tekinti), nem annyira elbizakodott azonban, hogy ne látna be – a jeltudománynak „megvannak a maga határai, alkalmazásának jól körvonalazott keretei: előnyei és hátrányai egyaránt.” (20.) Mint ahogy azt is: a szemiotika által vizsgált jelenségeket más tudományágak is vizsgálják (esetenként emettől behatóbban, részletekbe menőbben), a különbség azonban az, hogy a szemiotika mindig csak egy kitüntetett szempontból elemzi a nyelvet, a szokásokat, az öltözéket, az étkezést, a színházat stb. – a jelhasználat szempontjából.

Ugyancsak többször említi a diszciplína belső differenciáltságát és nagyfokú szemléletbeli széttartását, ami egyaránt megnyilvánul az alapfogalmak definíciójában, kölcsönviszonyaik értelmezésében és a célkitűzések megfogalmazásában is. Szerinte ez a szemiotika nagykorúságát bizonyítja, mivel ilyen fokú sokféleséget „a többi tudományban ugyanúgy tapasztaljuk.” (24.) Később, mintegy ezt az állítást tovább árnyalando, hozzáteszi, hogy „azért van ma is sok különféle szemiotikai iskola, mivel nincsen *egyetlen* olyan irányzat, amely a jeltudomány minden felvetődött kérdésére választ adna.” (25.) Ezzel egyúttal megerősíti néhány oldallal korábban megfogalmazott véleményét arról, hogy egyetlen „ágazati” (pl. filozófiai, nyelvészeti, biológiai, vizuális) szemiotikát „sem lehet a maga határain túl általánosítani.” (20.) A jeltudománynak ugyanis Voigt szerint csak egy olyan általános definíciója fogadható el, mely minde(ze)n területre egyaránt érvényes. Ez pedig nem lehet más, mint az, hogy a szemiotika „a” jelek vagy „a” jelezés tudománya (24.). Az idézőjelek használata hangsúlyos: nem a logikai kategóriáknak, a nyelvi jeleknek vagy az állati kommunikációknak a tudománya, hanem általánosságban véve (az említett jelcsoportokat is magába foglalva) a jelek tudománya.

78

Azt kell tehát látnunk, hogy nemcsak a szemiotikának, hanem a *jel* szó szemantikai kiterjeszhetőségének is megvannak a maga korlátai. Összeköt, de egyúttal – bizonyos szinten túl már – el is választ. A *jel* az igencsak heterogén jelenségcsoportokat érintő szemiotikai kutatások közös nevezője, amennyiben azonban ebből valamely jeltípust kiemelünk, majd tulajdonságait és működésmódját (szemiózis) kiindulópontként (rosszabb esetben doktrínaként) fogadjuk el más jeltípusok leírására és értelmezésére nézve, előbb vagy utóbb korlátokba ütközünk. A felvillantott analógiák kezdeti mámora eljuttat(hat) bennünket annak belátásához, hogy minden jelnek vannak olyan megkülönböztető vonásai is, ami más jeleknek nincs, és ugyanezzel a részlegesség-tapasztalattal szembesülhetünk a különféle jelrendszerek működésének tüzetesebb vizsgálatakor is. Éppen ezért szorgalmazza Voigt az egyes jelrendszerek *sajátságosságainak* a minél alaposabb kidolgozását (31.), és egyaránt bírálja azokat a lingvocentrikus elméleteket, melyek a jelezés minden módját „nyelv”-nek tekintették-tekintik, és azon bioszemiotikai felfogásokat is, amelyek a szemiózist túlzott leegyszerűsítéssel a belső világ és a külső környezet közti interakcióként írják le.

Az említett „sajátságosságok” leválasztása után meglehetősen általános, éppen ezért törekeny alapnak tűnhet az, amit a „jel” és a „jelezés” alapfogalmak közös jelentése biztosít a szemiotika tudománya számára – különösen, ha beleszámítjuk az egyes iskolák és irányzatok említett nézetkülönbségeit is.

A jelek nemcsak sokfélék, hanem sokféle szempontból is vizsgálhatók. Érdekes, hogy ez a körülmény nem tölti el aggodalommal a könyv szerzőjét, sőt: nem a szemiotika erőtlenségét látja benne megnyilvánulni, hanem éppen hogy a kölcsönös kiegészítésen alapuló sokrétűségét (25.).

Diadal és vészharang

A múlt század hatvanas és a hetvenes éveiben a „szemiotikai” – különösen az irodalomtudományban – a „komolyság”, azaz a szigorú tudományosság szinonimája volt, mely leginkább az elméleti tudatosságban, az egzakt megközelítésmódban és a következetes fogalomhasználatban nyilvánult meg. Az újragondolás és az expanzió időszaka volt ez: egyrészt a korábbi szövegközpontú (formalista és strukturalista) irodalomelmélet eredményeinek jelelméleti keretben való újragondolása zajlott le ekkor, másrészt egyre újabb és újabb területeket hódított meg magának a szemiotika. Nagyon közel került ahhoz, hogy a humán tudományok közös módszertani alapjává váljon. (Ma a kognitív tudomány pályáz hasonló státuszra.) Mint tudjuk, ez nem következett be. A szemiotika diadalmenete már a múlté, számos konkurens elmélet tűnt fel azóta (és enyészett el), mely vagy támadta, vagy csak fenntartásokkal fogadta el, illetve gondolta tovább a jeltudomány bizonyos megállapításait és felvetéseit.

A presztízsvesztést egyesek a diszciplína halálaként értelmezték. Voigt természetesen nem osztja ezt a – valós állapotoktól kétségkívül elrugaszkodott – álláspontot. Szerinte dacára számos „gyászbeszédnek”, a szemiotika nem tekinthető halott vagy tetszhalott diszciplínának (257.). Mint írja, „ha valahonnan ki is piszkáltak fontos építőköveket, azért a többi közül jó néhány bizonyára ma is használható” (uo.). Ezért sincs ínyére a könyv szerzőjének a diszciplína meghaladását vagy túlhaladását sugalló fogalomhasználat („poszt szemiotika”, „poszt szemiotikai”). Kétkelkedik abban, hogy „a szemiotika után lennénk”, mivel még „sok-sok jeltudományi kutatás vár ránk itthon is, a nagyvilágban is.” (271.) Voigt szerint tévedés azt hinni, hogy a posztstrukturalizmus képviselője „egszersmind a szemiotikát is múltba űző csodaszert birtokolna.” (261.) A gyakorlat inkább azt mutatja, hogy a jeltudomány terminusai ma is használatosak, igaz, olykor reflektálatlanul vagy épp új területen, eltérő ideológiá szolgálatában.

Az utóbbi gondolathoz kapcsolódva talán megengedhető annyi korrekció, hogy a „poszt szemiotika” terminusa nem féltétlenül egyenértékű a diszciplínát elhantoló, annak tárgy- és fogalomkörén végleg túllépni akaró elméleti irányultsággal. Épp a magyar irodalomtudomány közegében alakult ki a szónek egy olyan használati gyakorlata, mely az utániség helyett a folytonosság, az együttműködés és a kitágítás mozzanatát hangsúlyozza. A szegedi szemiotikai iskolához tartozó Kiss Attila Atilla írásaiban² a *poszt szemiotika* egy olyan elméleti megközelítést takar, mely egyesíti magában a szemiotika klasszikusainak (Saussure, Kristeva, Lotman), a pszichoanalízisnek (Freud, Lacan) és a Foucault inspirálta diskurzuselemzésnek és ideológiakritikának a belátásait,

2 Lásd a szerző legutóbbi összegző kötetét: KISS Attila Atilla: *Protomodern/Poszt-modern*. Szeged, JATEPress, 2007.

elméleti előfeltevéseit, s azokat irodalmi művek, drámai szövegek, színházi előadások és filmek interpretációjában igyekszik hasznosítani. Úgy, hogy közben a szubjektum és a nyelv kapcsolatát illetve a test különféle reprezentációit állítja a figyelem középpontjába. Hozzáteszem, hogy épp a szegedi csoport az, amelynek más tagjai is a hagyományokra tekintve igyekeznek számot vetni az új(abb) teóriákkal. Csúri Károly³ és Odorics Ferenc⁴ egyaránt visszatér Kanyó Zoltán tudományos munkásságához, s nem csupán az emlékez(tet)és, hanem a kritikus újragondolás célzatával. Az előbbi a befogadáselméleti és fikcionalitás-elméleti kiegészítést szorgalmazza, az utóbbi a de Man-féle retorikával szembesíti a fiatalon elhunyt tudós néhány generatív poétikai elképzelését.

Voigt az újabb irodalomtudományi irányzatokkal kapcsolatos fenntartásait az utolsó, *Utóhang?* címet viselő fejezetben fejti ki. Ez tartalmazza a könyv legkritikusabb és legirónikusabb részeit. A szerző ebben nem a dekonstrukció, a hermeneutika, a feminizmus vagy a francia posztstrukturalista elméletek globális bírálataát adja, hanem egy-egy teorema érvényességét vagy egy kulcsfogalom használati módjait teszi mérlegre. Rámutat például Derrida Lévi-Strauss-bírálatának sebezhető pontjaira, a női – férfi bináris oppozíciók feminista kritikájának egyoldalúságára vagy a szemiotikai analízis és hermeneutikai értelmezés közti érintkezési pontokra. De nem kíméli a jeltudomány újabb képviselőit sem (H. Posner), ha fogalomhasználatukban következetlenséget, értékeléseikben elnagyoltságot tapasztal.

Intézmények és portrék

80

Voigt Vilmos könyve nemcsak tudománytörténetet ad, hanem intézménytörténetet is. Bemutatja a legjelentősebb külföldi és hazai szemiotikai műhelyeket (tanszékeket, kutatócsoportokat, munkabizottságokat) szemléletformáló egyéniségekkel és kiadványsorozataikkal együtt. Az intézményes háttér ismertetése azért is tűnik megkerülhetetlennek, mert olyan diszciplínáról van szó, amelynek művelése és oktatása az esetek többségében nem önálló tanszéki keretek között folyik, ezért a konkrét eredmények jelenléte sem mindig szembeűnő, számbavételük interdiszciplináris szempontú feltárómunkát igényel. A szemiotika, egyfajta kakukk-stratégiát követve, leggyakrabban nyelvészeti, irodalomelméleti, néprajzi, esztétikai vagy kultúraelméleti tanszékek és intézetek oktatási programjába „fészkelte be magát”, s vívott ki magának többé vagy kevésbé tartós pozíciót. (A madár-hasonlat természetesen implikálja azt is, hogy az oltalmat kereső idegen idővel „kitúrja” vendéglátóit otthonukból, s azt a maga ízlésének megfelelően alakítja át. Tegyük rögtön hozzá, hogy a jeltudomány esetében ez nem törvényszerűen következik be.)

A tudomány- és intézménytörténeti megközelítés magával hozza azt is, hogy nemcsak a szemléletformáló elméletek kialakulásáról és elterjedéséről, hanem azok kiötlőiről és fáradhatatlan népszerűsítőiről is képet kapunk.

3 CSÚRI Károly: *Jelelmélet és irodalomelmélet*. In: Ármeán Otília – Fried István – Odorics Ferenc szerk.: *Irodalomelmélet az ezredvégen*. Budapest – Szeged, Gondolat Kiadó Kör – Pompeji 2002, 7–30.

4 ODORICS Ferenc: *A dialógus tropológija*. In: Ármeán Otília – Fried István – Odorics Ferenc szerk.: *Irodalomelmélet az ezredvégen*. Budapest – Szeged, Gondolat Kiadó Kör – Pompeji 2002, 31–43.

Ezekben a tudósportrékban szervesül egymással az életrajz, a pályakép, az elméleti kivonat és az anekdota. A legbővebb mind közül a Bahtyinról szóló (104-114.), mégpedig az élet- és korrajzi mozzanatok illetve a művek szerzőségével kapcsolatos problémák ecsetelése miatt. Ugyancsak részletező a Pierce-fejezet is (85-94.), de a biográfia helyett itt az elmélet ismertetése és továbbgondolása kap nagyobb teret. Voigt harmadik kedvenc szerzője pedig Jurij Lotman, akiről művein keresztül, de a személyes ismeretség jegyében rajzol emlékezetes portrét. Épp a két említett orosz irodalomtudós hazai visszhangjával kapcsolatosan tennék néhány árnyaló-pontosító megjegyzést.

Bahtyin magyar recepcióját „vegyes”-nek minősíti a szerző: „Felületes utalgatások, és egy-egy gondolat alkalmi továbbfejlesztése egyaránt megtalálható.” (112.) Szilárd Léna karnevál-könyvét megdicséri, de egyúttal felrója annak sok bosszantó apró hibáját. Úgy gondolom, hogy Voigt túl szigorúan ítelt, s nem vett tekintetbe néhány olyan tanulmányt és monográfiát, mely éppenhogya Bahtyin nézeteinek párbeszédképességéről és érdemi továbbgondolásáról tanúskodik. A teljességre törekvés szándéka nélkül csak néhány kiragadott példa ennek bizonyítására.

Bezeczky Gábor a nyelvi homogeneitás és heterogeneitás kérdéskörét, a metafora és elbeszélés kapcsolatát, valamint a nyelvi együttműködés, hatás és kölcsönhatás eseteit vizsgálva fordul Bahtyin regényelméleti és nyelv(észeti) tárgyú írásaihoz. Ő a *Metafora, narráció, szociolingvisztika* (Bp, Akadémiai Kiadó 2002) című monográfiája utolsó harmadának legtöbbet idézett és kommentált szerzője. Menyhért Anna Bahtyin (*A szó az életben és a költészetben*) és Paul de Man (*Szemiológia és retorika*) egymás felőli olvasására tesz sikeres kísérletet. A dialógus, a megértés és az ideológia kölcsönviszonyait állítja metateoretikus elemzése homlokerébe, miközben áttekintést ad az orosz tudós angol nyelvű recepciójáról és a szövegei szerzőségével kapcsolatos dilemmákról is⁵. Thomka Beáta *A beszéd műfajaihoz* és a *Beszédelméleti jegyzetekhez* tér vissza abban a hosszú esszéfüzérében, mely a kortárs irodalom szövegeiben vizsgálja a műnem- és műfajközi áthajlásokat, a stilisztikai ütközéseket és a mikroalakzatok kompozíciószervező szerepét⁶. És akkor nem szóltam még a magyar ruszista irodalomtudósok írásairól, mindenekelőtt az iskolateremtő Kovács Árpád diszkurzív poétikát megalapozó elméleti és történeti áttekintéseiről illetve szövegelemzéseiről, melyekben rendre felbukkan – nemcsak felületes utalgatások szintjén – Bahtyin valamely gondolata⁷. Vagy említhetném az orosz irodalmár egyik magyar fordítójának, (S.) Horváth Gézának tanulmányait is⁸.

5 MENYHÉRT Anna: *Dialógus, ideológia, perszónifikáció. Bahtyin/Volosinov és Paul de Man*. In: uő: Egy olvasó alibije. Budapest, Kijárat Kiadó, 2002, 179–279.

6 THOMKA Beáta: *Glosszárium*. In: uő: Glosszárium. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2003, 69–141.

7 KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika*. Veszprém, Veszprémi Egyetem 2004. Érdemes utalni továbbá egy viszonylag friss írására, mely szintén a Bahtyin iránti érdeklődés folytonosságának bizonyítéka: *A diszkurzus cselekvéseméleti gyökerei Mihail Bahtyin gondolkodásában*. Irodalomtörténet 2010/3, 303–332.

8 HORVÁTH Géza: *A szó és a szerző*. Helikon 1999/1-2, 218–228., *A kétszólamú szó szemantikájához*. In: Szitár Katalin szerk.: *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Budapest, Argumentum, 2004, 423–432.

Voigt említést tesz az „érett” Lotmannak a történelem szemiotikai megközelítéséről szóló tanulmányáról, és annak magyar fordítását sürgeti (134.). A hivatkozott mű a szerző 2002-es válogatáskötetében már megjelent magyarul, mégpedig a szövegelméleti tárgyú írásaival és *A szemioszféra* új fordításával együtt⁹.

A társadalom és a jelek világa

Ahogy már utaltam rá, Voigt Vilmos úgy tárja szélesre a tudományok ajtaját a jelek természete és működésmódja iránt érdeklődők előtt, hogy közben saját koncepciójának is hangot ad. Már a bevezetőben megemlíti, hogy könyvét első alkalommal is a *társadalmi szemiotikába* való bevezetésnek szánta (6.), s nincs ez másképp most sem, hisz elsősorban a jeleknek a társadalom életében betöltött szerepére kívánt rávilágítani (14.). Azért, mert „a jelfolyamatok társadalmi jelenségek, társadalom nélkül nincs szemiózis” (16.). A két szféra pedig kölcsönösen hat egymásra, „az egyes jelek és jeltípusok összefüggései nem csupán elvont logikai sajátosságoknak felelnek meg, hanem a társadalom nyilvánul meg bennük.” (32.) Voigt tehát alapvetően társadalomtudománynak tekinti a szemiotikát, ugyanakkor megjegyzi, hogy csak a „szemiotikusok kisebb hányada hangoztatja ezt a nézetet” (252.).

A jeltudományi kutatások társadalmi irányultsága jellemezte a magyar szemiotikát általában, derül ki Voigt vonatkozó portré- és intézménytörténeti áttekintéséből. Ahogy meg is fogalmazza, „a jeltudomány nálunk mindig kézen fogva járt a társadalomtipológiával”, s ezért került aztán sor „a mindennapi élet jelviszonyainak társadalmi módszerű vizsgálatára.” (211.) Másik „magyaros” sajátosságként emeli ki az *etnoszemiotikai* kutatásokat, melyek a jeltudomány néprajzon belüli alkalmazásait ölelik fel, de tágabban a kultúra különféle kódjainak és kommunikációs formáinak vizsgálatát is jelenthetik.

Hozzáteszem, hogy e két kutatási irány hangsúlyos és folyamatos jelenléte különbözteti meg a magyar szemiotikát például a szlovák és a cseh törekvésektől, aholis a szemiotika elsősorban az irodalomelméletben és az esztétikában jelentkezett és fejtett ki tartós, máig nyúló hatást, nemegyszer a strukturalizmus, a fenomenológia és a recepcióelmélet eszméivel összefonódva. Ha voltak is kísérletek a szociológiai érdekeltségű szemiotika kialakítására, azok vagy nem jutottak túl az elméleti keretek felvázolásán, vagy megmaradtak az egyéni vagy egyszeri teljesítmény szintjén¹⁰.

9 LOTMAN, Jurij M.: *A kulturális emlékezet. Történelem és szemiotika*. Fordította: Szitár Katalin. In: Szitár Katalin szerk.: *Kultúra és intellektus*. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből. Budapest, Argumentum Kiadó, 2002, 119–181.

10 Az előbbire Zdeněk POSPÍŠIL *A művészi kommunikáció szocioszemiotikája* című könyve lehet a példa (*Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice – Olomouc – Proštevov, Nakladatelství František Salé – ALBERT 2005), mely az alkotás és a befogadás oldalát egyaránt magába foglaló, főként Bahtyin, Mukařovský, Lotman és Miko szemiotikai elgondolásain alapuló művészetszociológiát posztulál. Az utóbbira pedig a neves cseh irodalomtudós és író, Vladimír MACURA *Boldog kor* című kötete (*Šťastný věk a jiné studie o socialistické kultuře*. Praha, Academia, 2008), mely a szocialista kultúra nyelvi és képi szimbólumait, emblémáit és mítoszait elemzi „szemiotikai esszék” műfaji keretében.

Másrésről viszont a magyarok szocioszemiotikai érdeklődése az olasz jeltudományi kutatásokkal rokonítható. Itáliában, ahol sokféle szemiotikai iskola és műhely működik, ma is szép számban jelennek meg olyan tanulmánykötetek és szerzői monográfiák, melyek a társadalmi élet szféráinak jelvilágát illetve a tömegkommunikáció eszközeit és azok tudatformáló hatásait vizsgálják – legyen szó divatról¹¹, étkezésről¹², a hétköznapok használati tárgyairól¹³, választási kampányokról¹⁴, reklámokról¹⁵, a tömegmédia új műfajairól¹⁶, a popzenéről¹⁷, a moziról¹⁸ vagy a mindennapi érintkezés narratív formáiról¹⁹ (a témák felsorolása és a bibliográfia is csak jelzésértékű).

Voigt Vilmos bizakodó a jeltudomány jövőjét illetően. Az utóbbi néhány évtized fejleményeit összegezve megjegyzi, hogy minden „bizonytalan pislákolás” ellenére a „szemiotika továbbra is megvan, sőt világszerte terjed. Sohasem volt annyi jeltudós a Földön, mint manapság.” (269.) Később hozzáteszi, hogy e diszciplína „sehol sem vált uralkodó ideológiává, ám megmaradt érdekes, tudományközi módszernek.” (uo.) Talán épp ez lehet túlélésének és folyamatos megújulásának egyik záloga.

11 CALEFATO, Patrizia: *Segni di moda*. Palomar, 2003.

12 BRUGO, Isabella – FERRARO, Guido – SCHIAVON Caterina – TARTARI, Manuela: *Al sangue o ben cotto. Miti e riti intorno al cibo*. Meltemi, 2001.

13 MANGANO, Dario: *Archeologia del contemporaneo. Sociosemiotica degli oggetti quotidiani*. Nuova cultura 2011.

14 PEZZINI, Isabella: *Lo spot elettorale*. Meltemi, 2001.

15 CODELUPPI, Vanni: *La pubblicità. Guida alla lettura dei messaggi*. Franco Angeli, 2002.

16 A cura di PEZZINI, Isabella: *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*. Meltemi, 2006.

17 SPAZIANTE, Lucio: *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*. Carocci, 2007.

18 RUGGERI, Eugenio: *Film, sapere, società. Per un'analisi socio-semiotica del testo cinematografico*. Vita e pensiero, 1999.

19 A cura di MARRONE, Gianfranco – DUSI, Nicola – LO FEUDO, Giorgio: *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*. Meltemi, 2007.

Mai héroszok

Nagy László verse, a *Ki viszi át a Szerelmet* napjainkig megosztja az értelmező közösséget. Jánosi Zoltán szerint a recepciónak olyannyira eltérő a véleménye Nagy László költészetéről, hogy egy „anti-monográfia” megírása nemcsak „lehetséges”, hanem egyenesen „kívánatos is”¹ lenne. Mivel a recepció történetével nem kívánok bővebben foglalkozni, szempontomból legkézenfekvőbbnek látszik Kulcsár Szabó Ernő meghatározását elfogadni, aki szerint „szavai darabbá lett”², ugyanakkor „önmagáért helyállni képes vers”³.

A versnek egy másfajta kulturális regiszterben betöltött helyét vizsgálom, ezen belül pedig azt, hogyan kerül a vers dialógusba a mai befogadóval, mi hagyományozódásának alapja, és milyen jellegzetességei vannak mai megszólaltatásának.

(A „telt szavak” értelmezési lehetősége) – A vers éppen olyan szélsőséges értelmezési lehetőségeknek nyit utat, mint amilyen széttartó tartalmak egybefogásával, eltérő motívumsíkok egymás mellé helyezésével épül maga a versszöveg is. Poétikai rendezőelve a metaforák körül összesűrűsödő jelentésegységekben mutatkozik meg. Ezáltal a versnyelv jelentősen elkülönбöződik a hétköznapi beszédétől. A képszerűség eszközei a versen belül gyorsan váltakoznak, soronként legalább egy, de gyakrabban két olyan „telt szó”⁴ található – Hekerle László szóhasználatával élve –, vagy „erős intenzitású költői kép”⁵ – Görömbei András nyomán –, amelyek együttes jelentése megfejtést igényel, és a köznyelvitől lényegesen eltérő, egyéni, a versen belül létrejövő jelrendszerben értelmezhető. „A trópusok nem csupán a költemény alkotóelemeiként kaptak funkciót, hanem szinte a szöveg célját”⁶ jelentik.

Az együttes jelentést emelem ki, ugyanis a motívumok a mitikus metaforizáció többféle változatát hozzák mozgásba, ám ezzel együtt is ismert motívumokat alkalmaznak, amelyek komplexitása a társítás segítségével jön létre. A mitikus jelentésség metaforái közül csak néhányat említünk a komplexitás létrejöttének érzékeltetésére: ókori mitológiára utal a túlsó part és a víz együttes jelentésében a Léthé vizévé váló metafora, valamint a keselyű

1 Jánosi Zoltán: „Úristen, én nem vagyok itthon?” = Uő.: *„Szóllítlak, hattyú”*. Válogatott írások Nagy László életművéről. Magyar Napló–Írott Szó Alapítvány, Budapest, 2006. 395.

2 Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1993. 54.

3 Uo.

4 Hekerle László: „Ördög már veletek”. Kísérlet Nagy László kései költészetéről. *Alföld*, 1986. 2. 92.

5 Görömbei András: *Nagy László költészete*. Magvető, Budapest, 1992. 186.

6 Gintli Tibor–Schein Gábor: *Az irodalom rövid története. II. A realizmustól máig*. Jelenkor, Pécs, 2007. 399.

Prométheuszt és a tüzet (itt: lángot) egymásra vetítő értelmezési lehetősége, amelyben az összekapcsolás retorikai alakzata működik. A vallási-szagrális képzetkörököt hozza mozgásba a szivárvány, amelyet a vízözön utáni megmenekülés jeleként értelmezhetünk, és a vers egészét átható, és háttérben kimutatható, utolsó soraiban egyértelművé váló apokalipszis-vízió. S ide tartozik a legfontosabb: a „felfeszülés” gondolatában megmutatkozó Krisztus-képzet is. Ehhez szorosan kötődik a harmadik motívumkör, amely a folklór utalásrendszerét használja fel. Ezek közül a népiség érzetét keltő reminiszenciákat említjük, amelyek ez esetben egészen a műfaji áthallásokig fokozódnak: a falban „megeredő” hajak, verőerek a népballada sejtelmességét, a „tücsök-hegedű” az állatmeséket idézi, a lánglehelés képzetében pedig a népmesei sárkányok is belépnek a szöveg jelentésterébe. Ismert jelképek kombinációjával jönnek létre az összetett költői képek, éppen ezért ismerősek, még akkor is, ha jelentésük nem mutat túl az iskolai értelmezés szintjén, vagy olyan fokú redukció figyelhető meg a jelentéstulajdonításban, amely a metaforák külön-külön való értelmezése mellett is lebegni hagyja együttes jelentésüket.

(*Folklorizmus és folklorizáció*) – A „telt képek” elemeinek felismerhetősége mindenképpen hozzájárult ahhoz, hogy a vers sorai szállóigévé váltak. Erre utal Vasy Géza, amikor azt írja, hogy „Nagy László költészetének látomásos-szimbolikus-mítoszi jellege az ars poeticákban magától értetődően nyomatékosan mutatkozik meg, s ezekben még kevésbé lépi át a megérthetőségnek azt a szintjét, amely az érzékenyebb olvasót jellemzi.”⁷ Tüskés Tibor pedig megemlíti, hogy „A fiatalok könyv nélkül idézik a *Ki viszi át a Szerelmet* sorait: „S dúlt hiteknek kicsoda állít / káromkodásból katedrálist?”⁸

A szállóige keletkezéstörténetében egyértelmű a folklórmozzanat,⁹ olyan egyedi alkotás, melynek kialakulását követően egy ideig még ismerjük szerzőjét, ám később a szerzőség, akár csak a folklór alkotások esetében, elhomályosul vagy teljesen feledésbe vész. A néprajzi lexikon szerint „a szállóige... a proverbiumok leginkább kötött csoportjához tartozik, folklór jellegét az adja, hogy bár nem a »nép«, nem egy »közösség« teremti meg a szállóigéket, ám ezek ismerete és használata széles körben elterjedt, közösségi jellegű...”¹⁰

Vasy Géza egyenesen azt állítja, hogy a vers sorai olyan alapigazságokat tartalmaznak, amelyek folytán közmondásokká válhattak. Szállóigévé pedig kivételes népszerűsége folytán maga a versegész lett. A Nagy László sírján levő emlékoszlopon nem csupán néhány sor látható: „A síron a hatvanadik születésnap alkalmából avatták fel Szervátiusz Tibor mahagónifából faragott emlékoszlopát-kopjafáját, amelyen a *Ki viszi át a Szerelmet* szövege olvasható.”¹¹ A kultuszképződést a vers egésze támogatja.

7 Vasy Géza: *Nagy László*. Balassi, Budapest, 1995. 91.

8 Tüskés Tibor: *Nagy László*. Szépirodalmi, Budapest, 1983. 175.

9 Balázs Géza: A szállóige születése. http://www.napkut.hu/naput_2005/2005_05/039.htm Letöltve: 2010. 09. 01.

10 Voigt Vilmos: A kispikai prózaműfajok. = Uő. szerk.: *A magyar folklór*. Osiris, Budapest, 1998. 308.

11 Vasy Géza: i. m. 14.

A folklór hozadékából is táplálkozó kultusz kiterjed a költő személyére is. Tüskés Tibor így kezdi monográfiáját: „Költő, akinek útja a népmesék hőisére emlékeztet. Zsebében a hamuban sült pogácsával indult el, megküzdött a hétfejű sárkánnyal, s elnyerte a királylány kezét, vele a fél országot, a fele királyságot.”¹² Tettei a népmesei legkisebb királyfi hőstetteivel válnak azonossá.

(*Népi kultúra – közkultúra – populáris kultúra*) – Folklorizmus és folklorizáció egymáshoz visszatérő folyamata nem zárja le a vers a befogadásának útját. „A kultúrakutatásnak napjainkban egyik legproblematisabb kérdése a *köz-kultúra*, a *tömegkultúra*, a néprajz oldaláról úgy is fogalmazhatnánk, hogy a *népi kultúra* jelenkori értelmezése.”¹³ A Nagy László-vers tehát egyrészt a szállóigévé válás révén irodalom és folklorizáció kapcsolódási pontját mutatja meg, másrészt népi kultúra és tömegkultúra átfedésének lehetőségét jelzi, amely egyúttal a kultúra elit és populáris regiszterei közötti határ kérdését is problematizálja.

A recepció egybehangzóan állítja, hogy a vers *ars poetica*, ilyenként pedig a költői szubjektum önértésének kifejtésére irányul. A népmesei kiválasztottság és a krisztusi keresztre feszítettetés, az önként vállalt mártírium a *vershős* szerepét állítja középpontba. A túldimenzionált erkölcsiséggel és szerepvállalással felruházott váteszt, akinek előképe a XIX. századi romantikus nemzetmentő helyett az univerzum megmentőjének maszkjában jelenik meg. De még a modern művész is „demiurgosznak, világteremtő lénynek tartja magát. A művész mint emberi isten, mint génusz, zseni, a megölt Isten pótléka”.¹⁴ Ez a prófétáló modalitás a korszerű költészetben érvényét veszítette, beszédmódját az irónia módozatai jellemzik. A lírai én ma már nem fenyeget, és a költő világalakító és -mentő szerepe is anakronisztikussá vált.¹⁵

Viszont kétségtelen, hogy „a személykép (image) századunk művészetében különös jelentőségű, s ettől semmiképpen sem tekinthetünk el. A mai művészetben egész rendszerek épülnek rá: vannak akik személyüket és tevékenységüket művészeti intézménnyé, jelképpé vagy akár műalkotássá formálják (Andy Warhol); mások anyagként építik be magukat a műalkotásba (a performance és rokonai)”.¹⁶

12 Tüskés Tibor: i. m. 5.

13 Gráfik Imre: A népi kultúra és a tömegkultúra értelmezéséhez, illetve összefüggéséhez. <http://www.vasiszemle.t-online.hu/2005/05/grafik.htm> Letöltve: 2010. 09. 01.

14 Hannes Böhringer: A western mint civilvallás http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/bohringer_szintesemmi/05_awestern.html Letöltve: 2010. 09. 01.

15 Szentmártoni János arról ír, hogy 1998-ban egyik költő barátjával éjszakai versfelolvasásokat tartottak, mindketten Nagy László rajongók lévén legtöbbször az ő verseit mondták. Mindemellett arra a megállapításra jut: „éreztek, mi nem fogunk tudni olyan erővel hinni az emberben és a világ-egész rendezettségében, mint ő, az utolsó költősámán”. Szerinte vannak a Nagy László-i költői hagyománynak fiatal követői, viszont ők is „szerényebb szerepekben” vállalják ezt a költői magatartást. (*Magyar Napló*, 2010. július, 11., 12.)

16 Kálmán C. György: Mi a bajom Nagy Lászlóval? 2000. 1989. szeptember, 52.

Ez pedig a költői szubjektumfelfogással összefüggésben az elit és populáris kultúra közötti különbséget teszi láthatóvá. Az átjárhatóságot, a határvonal bizonytalan voltát az irodalmon belül könnyebben elfogadjuk – a krimi változatait az elitkultúra irodalmi műfajai között említjük. Még a regények megfilmesített változatát is – az irodalmi „eredet” okán – az elit kultúrához soroljuk, az irodalom és a popzene viszont külön regiszterbe kerül.

A hős iránti igény pedig nem veszett ki a kultúrából, csak az irodalomból átkerült egy másik kulturális és mediális regiszterbe. A népmesében a nép választja meg a maga hőszát, s a populáris kultúra hőszája is demokratikus úton alakul ki: a nép választja, a siker határozza meg. Ilyen értelemben közelíthet a popkultúra az urbánus folklórhoz, lehet egyik változata. Erre a lehetséges kapcsolódási pontra utal Gyáni Gábor is, amikor megállapítja, hogy a tömegkultúra tagadhatatlanul megőrzött valamit a népi kultúra spontaneitásából, még akkor is, ha az csak a „fogyasztói kívánalmakra és ízlésvilágra”¹⁷ korlátozódik.

A közönség kulturális elvárásainak megfelelően a hősz szerepét a zene sztárkultusza vette át. Ilyen szempontból feltétlenül igaznak bizonyul, hogy a *Ki viszi át a Szerelmet* vershőse „vátesz helyett médiummá” vált. „Egyszerre személyes és archaikusan egyetemes e lírai hős, az egyéni és az emberi lényeg kivonata, érzékelő, megítélő és közvetítő személyiség. Archaikus és modern médium.”¹⁸

(*Vers és pódium*) Görömbei András is megállapítja, hogy Nagy László „egyszerű, pillanatnyi lelkiállapotot kifejező dala” szinte „kínálják magukat” megzenésítésre, éneklésre. „Egy részük népdallá vált, némelyikük több változatban is közkedvelt ének lett.”¹⁹

A *Ki viszi át a Szerelmet* című versnek tudomásom szerint ma öt énekelt változata van, öt pop/folk/rockzenei együttes előadásában és értelmezésében hallható.²⁰

Történeti szempontból nem szükséges zene és vers ősi összetartozásának tudatát külön említeni. De nem megy ritkaságszámba a modern korban sem zene és irodalom összefonódása. Elég, ha néhány példát idézünk fel: Cocteau is írt slágerszöveget Edith Piafnak, s a huszadik század eleji francia szürrealista költők szoros kapcsolatot tartottak a sanzonköltészet zenei ágával is. Prévert, Éluard, Queneau verseinek sokasága vált ismert dalok szövegévé, ők pedig nemcsak lelkesen tapsoltak Juliette Gréco vagy Yves Montand estjein, hanem maguk is írtak dalszövegeket. Aragon verseiről pedig ismeretes, hogy eredetileg nem sanzonnak készültek, nem írt külön éneklésre szánt szöveget. „Ő az a rendhagyó és szinte egyedüli eset, aki egész hosszú pályájá-

17 Gyáni Gábor: A kultúra adásvétele. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/gyani-bev.htm> Letöltve: 2010. 09. 10.

18 Jánosi Zoltán: *A Csodafü-szarvas*. Poézis, ember és univerzum Nagy László költeményeiben. Iszkáz, 2003. 22–23.

19 Görömbei András: i. m. 49.

20 A vers kivételes népszerűségére utal, hogy folyamatosan keletkeznek változatai: a napokban újabb megzenésített változat került a világhálóra Korom Attila előadásában.

nak folytonos avantgarde fejlődésében is folytatója tudott maradni a hagyományos költészetnek, legalábbis annyiban, amennyiben a mindenkiben élő érzések és gondolatok közvetlen kifejezését is tudja vállalni.²¹ A közönség azonban nem a költő szándékára figyel, hanem vagy elfogadja, vagy elutasítja a dalt.

A magyar populáris zene igénye a költészetre évszázados jelenség. A magas művészettel való kokettálást jelenti, ennek egyik példája, hogy Karády Katalin is elénekelt József Attila *Ódáját*. Somlyó György följegyzéseiből pedig tudjuk, hogy a huszadik század harmincas éveinek végén „Sólyom Janka próbálkozott Babits, Szép Ernő, Heltai Jenő, s mellesleg apám, Somlyó Zoltán énekelt verseinek”²² előadásával. Heltai versei éppen a francia sanzonirodalomból táplálkoznak, és még Ady némely versének mélystruktúrájában, műfajjellegében is a sanzon hatását érzékeljük.

Vers és popkultúra nyílt vagy burkolt „együtt élése” tovább folytatódik: az Illés együttes táncdalfesztiváli győztes dalának, a *Hogyha egyszer majd*-nak a szövegírója Görgey Gábor. Ennél kevésbé ismert adalék, amelyet Szántó Piroska jegyez le, hogy Nagykovácsi Ilona ismert dalának, a *Tengerész, ó, szívem, tengerész* kezdetű és ilyenként ismertté vált *Matróz*-dalnak a szövegét nem más írta, mint Ottlik Géza.²³

Ugyanakkor a popzenei kultúrán belül lejátszódó, a huszadik század hatvanas éveitől kezdődő, a sláger jellegét levetkőző átalakulások a társadalmi változások lenyomatát is magukon viselik. A beat hőroza az apák ellen lázad, a rock a rossz fiúk zenéje, míg a punk hőroza a társadalomból kirekesztettek lázadását képezi le.

A hatalmi struktúrák az énekelt versnek a rockzenével párosított változatát mindig veszélyesnek ítélték meg. A Kex nevű együttest 1968-ban a *Tiszta szívvel* elénekléséért, a Hobo Blues Bandet pedig 1978-ban a *hetedik te magad légy* előadásáért tiltották ki a magyar zenei életből.

A popzene és irodalom kapcsolatát a posztmodern még összetettebbé tette. Kovács András Ferenc például kitalál egy amerikai zenészt, az ő nevében írja versszövegeit: *Jack Cole dala*it, melyeket a Transsylvaniai Bú Boys megzenésít, és elő is ad. A fiatalabb nemzedéknek eleven kapcsolata van és volt a populáris kultúrával, méghozzá zenei irányzataival: többé nem szégyen

21 Somlyó György: Párizsi jegyzetek. Új épületekről és új dalokról = Uő.: *Szerelőszőnyeg*. Szépirodalmi Budapest, 1980. 98–99.

22 Somlyó György: „Triptichon”. = Uő.: *Írjak? Ne írjak?* Nap Kiadó, Budapest, 2005 <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=172&seclD=15463&limit=10&pageSet=1>

23 „Most már nem nyomorgunk, sőt kávé is ihatunk, nemcsak orosz teát. Az ellenünk fellobbanó »Tűztánc«-ot elnyelik a hatvanas évek, s Cipi most már elárulja, hogy a »Tengerész, ó szívem tengerész«-t ő írta, s hogy őt csak a sport meg a matematika érdekli igazán, s a »Hajnali háztetők« meg a »Minden megvan már« nem olyan fontos, meg aztán lassan utazni is lehet, hát fűtyül az utazásra.” Szántó Piroska: *Akt*. Európa Kiadó, Budapest, 1994. URL: <<http://ebooks.gutenberg.us/Wordtheque/hu/AAAIE.TXT>> Letöltve: 2010. 09. 15.

a populáris kultúrában részt venni. Kemény István és Térey János dalszövegeket írtak a Bardo Együttesnek (Deák Bárdos Ágnes), Hazai Attila az I Love You, a Hazai Ízek és a Pepsi Érzés együttes énekese, frontembere volt, Karafiáth Orsolya az Elektrik Bugi Kommandó frontembere és dalszövegírója. Ezek a formációk a popzenén belül is alternatív, underground szubkultúrát hoztak létre, amely valójában hetvenes évek pop-rock zenéjének lázadó vonulatát őrzik, annak a destrukció jellegét tekintik alapnak, és értelmezik tovább.

A Nagy László-vers ugyan nem lázad semmi ellen, de fenyegetettséget előrevetítő, kérdéseivel felszólító hangvétele alkalmassá teszi a popkultúra kereteiben való megjelenésre. Ugyanakkor ezek a zeneszámok bizonyos értelemben atipikusak is, mert értelmezik a szöveget. Márpedig a populáris zenének egyvalamire nincs szüksége: a szubjektum önértelmezésére.

(Attitűdök – kultúrák és médiák határán) – Az a kérdés foglalkoztat bennünket, hogy miért éppen ez a vers válhatott a populáris kultúra részévé. Vajon maga a vers rendelkezik-e olyan jellegzetességekkel, amelyek a popkultúra számára fontossá teszik? Egyrészt hivatkozhatunk a szállóigévé válásra és a kultikusságra való alkalmasságra. Másrészt a modern kor hőroisa a médiaszár, a popsztár. Ilyen szempontból a versszubjektum jellegével is magyarázható a Nagy László-vers jelenléte a populáris kultúrában. A dalnok, az énekes mint vatesz kategóriája ebben a műfajban még nem veszítette el érvényességét. Ezenkívül a versben van „valami mágikus, általánosításra hajló tendencia”,²⁴ ami úgyszintén nem idegen a populáris kultúra létrehozási és befogadási mechanizmusától. A felnagyítás poétikája, a versszubjektum világmindenség méretűvé és hatásúvá növelése univerzalizmussal jár együtt.

Befogadói szempontból a hallgató önmagára ismerése is fontos eleme a popkultúra jelenségeinek. Hernádi Miklós szerint a slágerszöveg felépítése az ima hatásmechanizmusára emlékeztet.²⁵ Az imaszerűséget erősítik az egymásra épülő szakrális képzetek és metaforabokrok: imád, felfeszül, katedrális, a végén pedig egyfajta ígéretként, bizonyosságként is felfogható a feltételezés, miszerint elképzelhetetlen, hogy ne legyen, aki átvigye a „Szerelmet a túlsó partra”.

A megzenésített vers műfaja iránt rajongók a műfajnak azt az igényét méltányolják, amely az elitkultúrához való felzárkózás lehetőségét villantja meg. Ellenzői az „elit” megszenteltetését látják benne, és „lecsúszásként”, elértéktelenedésként élik meg. Esetenként azonban a popkultúrába való kerülésnek és az ez iránt táplált ellenszenvnek az a magatartás is alapjául szolgálhat, amely a szocialista éra szlogenje volt, és amely „a kultúrát egységesnek és *tagolatlannak* szerette volna látni, és azt követelte a művésztől, hogy mindenkire szóljon”.²⁶ Márpedig a Nagy László-vers versszubjektuma emblemikus hívószavaival, létféltő attitűdjével megvalósítja a „mindenkire szólás” tendenciáját, amit a közkultúrában és a zenei popkultúrában való megjelenése igazol vissza.

24 Kálmán C. György: i. m. 48.

25 Hernádi Miklós: *A közhely természetrajza*. Gondolat, Budapest, 1973. 238.

26 Veres András: i. m. 9.

Az előadók közül a Kicsi Hang együttes koncentrált legkevésbé a differenciált értelmezésre. Az a fajta énekelt vers, amely műfaj tipikusan kelet-európai jelenség, a népiség imitálásán alapul. Olyan megzenésített vers, amely miszsiójának a költői alkotás népszerűsítését tekinti. Ami akár a műfajon belüli önértékelési zavar jeleként is értelmezhető. Interpretációjában a „szép dal” jelenik meg, amely dekorativitásával a sláger mindenkori jellegzetessége. Azt az ellentmondást teszi nyilvánvalóvá, amelyet Nyilasy Balázs fogalmazott meg, miszerint a vers szemantikai síkja „a pátosz kiküzdésének mozzanatára irányítja a figyelmet, minden ízében, minden gesztusában azt hangsúlyozza, milyen roppant, heroisztikus erőfeszítést igényel a vershőstől a vállalt feladat teljesítése”²⁷, azonban ebből a rendkívüli drámából metrikai és szerkezeti szinten semmit sem jelenít meg, a jólformáltság, a szép hangzás visszaveszi a léttragédia hitelét. A Kicsi Hang interpretációja a popzenének azt a változatát mutatja be, mely a műfaj örök témájában, a szerelem megéneklésében találja meg a sláger lehetőségét, amely mindig rezonál a hallgatóban.

A Dutar együttes a verset bolgár és magyar nyelven is előadja; bolgár népzenei alapokra épülő, egzaltált, regölest idéző énekhangon szólal meg. Ezzel utal a Nagy László-opus népi jellegére és a szerző műfordítói munkásságára, a bolgár kultúrában való jártasságára, amivel az életmű multikulturális aspektusba való helyezésének igényét veti fel. Az értelmiségi attitűd azonban csak ritkán válik a populáris kultúra hasznára.

A Sebő együttes lantkísérettel, parlandóban adja elő a verset. Zenei hatása a vers elsődleges funkciójára emlékeztet, miszerint kezdetben minden vers énekvers volt. A Tinódi Lantos Sebestyén-féle krónikás énekeket idézi, és ezzel együtt figyelemfelkeltő módon a vers idődimenzióját és ennek folytán a versbeszéd aktualitását hozza az értelmezés előterébe. A vers poétikájának értelmezése szempontjából is jelentéssel bír, hogy egy régebbi korba helyezi vissza a verset, mint amelyben keletkezett.

A Republic együttes a *Szerelmes dalok* című albumán szerepelteti a verset. Ennek megfelelően egyszer elhangzik a szöveg, annyi változtatással, hogy a „ki öleli sírva” szintagmát visszhangszerűen azonnal ismétli, valamint az utolsó négy sort éneklí újra. A feldolgozás a minimális beavatkozás mellett is felveti a szöveg szerzőségének kérdését. Szövegíróként Nagy László neve mellé az énekes, Bódi Lászlóé is föltünteti, s valójában ezzel a gesztussal emeli át véglegesen, szövegszerűen a verset a popkultúra regiszterébe.

A Republic feldolgozása nyomán egy újabb mediális tér is bekerül a diszkuszba: a popkultúrából kimutató, viszont a legszélesebben népi, internetes kultúra. A YouTube-on a zenéhez klipszerű képi elemek együttese társul, amely azt mutatja meg, hogyan végzi el az értelmezés a metaforák képi transzformációját, ez pedig a versértés rétegeit, „mélységeit” is felfedi. A klip ismeretlen szerzője a versszöveg egyértelműsítése mellett a vulgarizálását is megvalósítja.

²⁷ Nyilasy Balázs: Kritikus töprengések egy jelentős költőről. *Alföld*, 1986. 2. 79.

Az ötödik értelmezési lehetőség a Beatrice együttesé, amely az 1970-es végén ki- és betiltott, progresszív zenekar volt. Az ő értelmezésük vállalja a legradikálisabban a dialógus lehetőségét. Az interpretációt egyértelműen nem érdekli a szerelem gondolköre, olyannyira, hogy négy sort elhagy a szövegből (a rejtett szexuális utalással együtt a lágy hantú mezőkről szólókat és a balladai „hajakat, verőereket”). A refrén némi inverzióval ismétli meg a verset, a végére hagyja a káromkodásból katedrális motívumát. Majd a kezdeti nyugodt előadásmód megszakad, és a hangszeres zenei rész apokaliptikus zenévé válik.

A címben megfogalmazott kérdőjel nélküli kérdésre a dalszöveg további része választ ad, mert – feltehetően – úgy érti, a vers az állítja: ha én nem leszek, nem is lesz senki, aki átviszi a szerelmet: „Engem hívtál, hát itt vagyok, engem hívtál, hát itt vagyok, majd én feszülök szivárványra, lángot lehelek deres ágra. Hej! Engem hívtál, hát itt vagyok, engem hívtál, hát itt vagyok, majd én viszem át a fogamban tartva, majd én viszem át a fogamban tartva a szerelmet a túlsó partra.”

A populáris kultúra komolyan veszi a költői váteszszubjektum létezését. Amíg a vers egyfajta heroikus ellenállást fejt ki valamivel szemben, ami kellően nem definiált, a rockzene hőroisa konkrét válaszokat ad. Ezzel együtt megszűnt a kérdés virtualitása és mitikussága, de a válaszlehetőségek transzcendenciája is.

(*A pragmatika fölénye*) – „Távol vagyunk még attól, hogy a slágerszövegek értékének, társadalmi funkciójának végső mérlegét megvonjuk” – állítja Hankiss Elemér *Sorrentói narancsfák közt* című, immár klasszikus tanulmányában. Gondolatmenete a mai popzenei szövegek vizsgálata során is relevánsnak bizonyul: „Nem számítható ki előre az sem, hogy milyen irányban fejlődik majd a slágerszöveg az elkövetkező évek, évtizedek folyamán. Ezúttal csak annak a meggyőződésünknek adhatunk hangot, hogy ha a slágerszövegek asszimilálnák a XX. századi költészet eredményeit, új formáit, kép- és struktúraalkotó módszereit, ezzel csak gazdagodnának és hatásosabbá válnának.”²⁸

A mai popzene Hankiss Elemért igazolja, az igényes dalszöveg egyre gyakrabban asszimilálja a versszerűség kritériumait, még ironikus felhangjaival egyetemben is. Egy témánkhoz illő példát említek: Karabély *Taníts meg élni*²⁹ című száma egy sor kulturális kódot illeszt egymás mellé, amelyek között irodalmi és zenei utalások egyaránt találhatóak, közöttük a Nagy László-vers parafrázisa is, amely ebben az interpretációban így hangzik: „ki viszi át a túlsó partra a szerelmet”. A kontextusból kiderül, nemcsak szállóigei vonzata miatt került deformált alakban a szövegbe. A kulturális hívószó a Nagy László-versből az enjambent-t aktivizálja, amelyet az elmondott versszövegek sem képe-

28 Hankiss Elemér: *Sorrentói narancsfák közt*. = Uő.: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Magvető Kiadó, Budapest, 1969. 252–253.

29 Gera Csillának köszönöm, hogy felhívta rá a figyelmem.

sek érzékeltetni. Mi több, a dal szövege éles áthajlások sorára épül, melyek újabb gondolategységek kiindulópontjává válnak.

A Nagy László-vers útja a folklórtól a popzenéig azt mutatja meg, hogy szubjektumának beszédmódja mögött fellelhető egy olyan diskurzus, mely ugyan a metaforát teszi meg költői rendezőelvének, egyediségére épít, így módon saját szemiotikai rendszert használ, ezáltal pedig egy olyan háttérnyelvet is képes aktivizálni, amely a poétikai aspektuson túlmutató, elsősorban nem immanens esztétikai komponensei révén értékelhető, hanem a kultúrakutatás szempontrendszerével közelíthető meg. Olyan kódrendszert működtet, amelynek poétikája és szubjektumfelfogása egy másik regiszterben vált aktuálissá. A vers kilépett eredeti közegéből, populáris és kultikusá vált, ennek pedig már vajmi kevés köze van esztétikai mibenlétéhez. A popkultúrába való belehelyezés lehetőségét nyilvánvalóan predestinálja a vers nyelvi anyaga és költői attitűdje, amely nem függetleníthető a befogadói szándéktól sem. Azonban végső soron nem szükséges hozzá más, csak az alkalmasság arra, hogy kulturális termék lehessen. Jelenlétét és további alakulását pusztán külső, pragmatikai tényezők határozzák meg.

Irodalom

- Balázs Géza: A szállóige születése. http://www.napkut.hu/naput_2005/2005_05/039.htm Letöltve: 2010. 09. 01.
- Böhringer, Hans: A western mint civilvallás <http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/bohringer_szintesemmi/05_awestern.html> Letöltve: 2010. 09. 01.
- Gintli Tibor–Schein Gábor: *Az irodalom rövid története. II. A realizmustól máig.* Jelenkor, Pécs, 2007
- Görömbei András: *Nagy László költészete.* Magvető, Budapest, 1992
- Gráfik Imre: A népi kultúra és a tömegkultúra értelmezéséhez, illetve összefüggéséhez. <<http://www.vasiszemle.t-online.hu/2005/05/grafik.htm>> Letöltve: 2010. 09. 10.
- Gyáni Gábor: A kultúra adásvétele. <<http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/gyanibev.htm>> Letöltve: 2010. 09. 10.
- Hankiss Elemér: Sorrentói narancsfák közt. = Uő.: *A népdaltól az abszurd drámáig.* Magvető Kiadó, Budapest, 1969
- Hekerle László: „Ördög már veletek”. Kísérlet Nagy László kései költészetéről. *Alföld*, 1986. 2. 91–97.
- Hernádi Miklós: *A közhely természetrajza.* Gondolat, Budapest, 1973
- Jánosi Zoltán: „Szóliktak, hattyú”. Válogatott írások Nagy László életművéről. Magyar Napló–Írott Szó Alapítvány, Budapest, 2006
- Jánosi Zoltán: *A Csodafiu-szarvas.* Poézis, ember és univerzum Nagy László költeményeiben. Iszkáz, 2003
- Kálmán C. György: Mi a bajom Nagy Lászlóval? 2000. 1989. szeptember, 48–52.
- Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991.* Argumentum Kiadó, Budapest, 1993
- Nyilasy Balázs: Kritikus töprengések egy jelentős költőről. *Alföld*, 1986. 2. 78–90.
- Somlyó György. *Szerelőszőnyeg.* Szépirodalmi Budapest, 1980
- Somlyó György: „Triptichon”. = Uő.: *Írjak? Ne írjak?* Nap Kiadó, Budapest, 2005 <<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=1&docId=172&seclId=15463&limit=10&pageSet=1>> Letöltve: 2010. 09. 15.
- Szántó Piroska: *Akt.* Európa Kiadó, Budapest, 1994 <<http://ebooks.gutenberg.us/Wordtheque/hu/AAAIE.TXT>> Letöltve: 2010. 09. 15.

- Szentmártoni János: „Idegen fagyban zászló tartó” Nagy László jelenléte a legújabb magyar költészetben. *Magyar Napló*, 2010. július, 11–13.
- Tüskés Tibor: *Nagy László*. Szépirodalmi, Budapest, 1983
- Vasy Géza: *Nagy László*. Balassi, Budapest, 1995
- Veres András: „Roll over Beethoven” (Gondolatok az elit- és a tömegkultúráról). *Alföld*, 2009. 5. 3–23.
- Voigt Vilmos: A kisepikai prózaműfajok. = Uő. szerk.: *A magyar folklór*. Osiris, Budapest, 1998
- Wicke, Peter: A szórakoztató zene Mozarttól Madonnáig. Athenaeum 2000 Kiadó, Budapest [2000]

Lábnymok a latyakban

– avagy a Ki viszi át a Szerelmet kortárs leképződései

Helyszíni szemlét tartani kézzelfogható bizonyítékok ismeretében és a tetten érhetőség határozott tudatával: fegyelmezett és józan eljárást feltételez, mely az alábbiakban azonban elmarad. Ennek a szövegnek az alapja ugyanis meglehetősen szubjektív, ezáltal ingatag; merőben esszéisztikus beszédmódja pedig abból a fegyelmezetlenségből fakad, mely az embert – kissé paradox módon – a szigorú értelemben vett költői kérdések folytonos megválaszolására sarkallja, majd e válaszok mentén az újabb, immár a saját kérdéseinek feltevésére, s így az ismételt válaszkeresésekre ösztönzi. Tudniillik, hogy ki vitte át a szerelmet. Átvitték-e? Ha igen: hogyan? Ha nem: akkor mit vittek át helyette? Egyáltalán átvitt-e valaki valahol valamit, akármit, bármit? A hagyományozódás kérdései ezek, s mentségükre szolgáljon, hogy egy jövőbe tekintő, látomásos költemény impliciten tartalmazza majdani feltevésük gesztusát. Tehát, hogy hogyan folytatódik a történet.

Röviden szólva: nem folytatódik. Legalábbis nem a folytatólagosság egyenletes, egyenes és tág medrében. Mintha egy folyószabályozásnak lennének utólagos tanúi, mintha zsilipek dolgoznának azon, hogy a vízszintet a megfelelő magasságban tartsák, hogy ne tűnjön túl távolinak, avagy éppen séggel túlzottan közelinek az a bizonyos túlsó part.

Nagy László lírája, pontosabban a Nagy László-i lírai én önpozicionálásai, megszólamódjai ugyanis egyelőre folytathatatlannak látszanak: az erősen fatikus jelleget öltő, csoportokba szerveződő és magát ekképpen transzparáló kortárs fiatal költészet nem releválja, nem tűzi zászlajára a költőt. Annál inkább ifjabb kortársát, Petri Györgyöt, s ez nem egyszerű ízlés kérdése, hanem a két, egymással markáns kontrasztot képző minta közötti hangsúlyos, költészetfilozófiai pártfogolás ügye – ily módon hasznosnak bizonyulhat megvizsgálni ezt a hárompólusú viszonyrendszert.

Petri György és a vele együtt fellépő fiatal költők a hetvenes évek közepe táján olyan gyökeres újraértelmezését adták a költői szerepvállalásnak, mely által kettébontották az addig egységesnek tetsző irodalmi narratívát, és a saját költészetüket szembehelyezték a tradicionálisan közösséggel, messianisztikus küldetéstudattal felvértezett poézissal. Petri egy 1982-es beszélgetésben így vall e paradigmaváltásról:

Ha nem is az egész generációra, de a generáció néhány tagjára [...] azt mondanám, hogy megjelent egyfajta empirista beállítottság a költők egy részénél, hogy a hagyományos költő-szerep fikcióját radikálisan felül kell vizsgálni, és – hogy is mondjam ezt? – van néhány alapkérdés, amit úgy gondolom, hogy én, talán Várady Szabolcs, Tandori és még néhány költő feltett magának, és megpróbált rá új választ adni. Az egyik magára az úgynevezett lírai Énre, a költő-szerepre vonatkozik, s a kérdés úgy hangzik, hogy: „Ki vagyok én a magam *tényleges* tapasztalataiban?”. S erre azt kell felelnem, hogy nem látok vagyok, nem vátesz, nem próféta, nem Isten küldöttje, hanem a hatvanas években fel-

nőtt, író foglalkozású budapesti lakos... A következő kérdés: kinek a nevében beszélnek? Itt azt kellett és lehetett végiggondolni, hogy vajon jelentenek-e még valamit a ködös univerzálíák, hogy: nép, nemzet, emberiség... hogy nem kellen-e szerényebben, de konkrétan meghatározni, hogy mi az a lehetséges közösség, kikből áll az a kör, akiknek a problémáit megfogalmazom, és akikhez jó eséllyel úgy tudok szólni, hogy megértik, amit mondok. Ezzel tulajdonképpen rákérdeztünk arra, hogy mi az a közeg, amiben realizálom a költészetemet? A tényleges közeg.

Ennek a közegnek a folyamatos szűkítése követhető nyomon Petri György megnyilatkozásaiban és lírájában. Az 1971-ben kiadott debütáló kötet, a *Magyarázatok M. számára* kapcsán megjelent riportban így fogalmaz: „Ha intellektuális költő vagyok, akkor ez csupán annyit jelent, hogy az értelmiség egy csoportjának vagy – ki tudja? – rétegének költője volnék, szándékom szerint.” Az 1981-es, szamizdatban kiadott *Örökhétfő* politikai témájú verseiben még mindig egy kollektív tudattal rendelkező egyén szólal meg, a közösség szószólójaként. 1982-ben a történelmi viszonyokról, a jövőről már valamivel személyesebb aspektusból, az „író foglalkozású budapesti lakos” szemszögéből nyilatkozik:

Walter Benjamin írja egyik esszéjében, hogy a történelem nem a megváltott unokák boldogságának utópiájából, hanem a megváltatlan mártírok szenvedéseiből táplálkozik. Ezzel azt akarom mondani, hogy meglehetősen jövőellenes vagyok [...], a feladatot ugyanis abban látom, hogy megértsem a múltat, igyekezzek gyorsan reagálni a jelen pillanatonként változó szituációira, és lehetőleg minél szerényebb legyek abban a tekintetben, hogy mivé *kell* válnia a világnak, és minél óvatosabbnak, szkeptikusabbnak abban a tekintetben, hogy a természetesen nekem is meglévő elképzeléseimből, sejtéseimből mi fog valóra válni.

96

Az 1980-as évek második felére aztán Petri lírája eljut addig a pontig, ahol az általa említett „tényleges közeg” már maradéktalan metszetet képez a lírai alannal – vagyis ahol a megszólaló már kizárólag a saját nevében és jelen időben beszél. Az 1985-ös kiadású, *Azt hiszik* című kötetben olvasható a *4 bagatelle* című szöveg. Ennek második darabja így hangzik:

Lábnym a latyakban.
Dehogy a szerelmet
– szegény Laci! – a túlsó partra,
egy apróka, bár körmönfont tervet
keresztülvinni sem.
Metaforákban nem bővelkedek.
Gyulladt, száraz
disznószememben minden magamaga.

Erőteljes kritika ez a messianisztikus költői szereppel s annak felöltőjével szemben. A hagyomány szerint a próféta- és küldetésstudattal (s az ezekből fakadó szenvedésanyaggal) együtt élő költőt, akit ma úgy hívunk, hogy Nagy László, itt, ez az *írott szöveg* egyszerűen Laciként említi. Nem elhanyagolható ennek a gesztusnak a kommunikációs szempontú alárendelő volta sem, némi hasonlóság fedezhető fel a hangvétel és a szerepek leosztásának tekintetében a következőkkel: „Laci, te, / Hallod-e? / Jer ide” stb. Azonban ha

továbbra sem tekintünk el a megszólított világszemléletétől, a messiástudattól, akkor ez a becézés, ez a Lacizás egyszersmind egy olyan nimbuszromboláshoz is vezet, mint ami a *Jézus Krisztus szupersztár* című musicalben is megfigyelhető. Tudniillik, hogy a Megváltót az angolban oly divatos monogram-becézéssel szólítják meg, a tradicionálistól meglehetősen eltérő hangnemben, lefejtve róla ez által az Isten Fiának kultuszát: „Hey J. C., J. C., you’re alright by me / Sanna Ho Sanna Hey Superstar”.

A „Lábnym a latyakban” kezdetű bagatell nemcsak a kollektíva nevében megnyilatkozó profetikus költői pózt bagatellizálja, hanem a jövő elképzelhetőségével is leszámol. Az, hogy egy parányi (de ennek ellenére körmönfont) terv sem kivitelezhető, helyben hagyja a fentebb idézett, a beteljesülésre vonatkozó óvatosság, szkepticizmus adekvátságát.

Petri György több elemzője fordulópontnak tekinti az *Azt hiszik* című kötetet a szerző költészetében, poétikai szempontokból is. Fodor Géza, monográfiájában, a következőket írja:

Mennyire megváltozott ennek a költészetnek az alapmagatartása! A helyzetünkre metaforákat alkotó első kötet dacos tartását az „el nem fordult tekintet” patetikus maximája fejezte ki [...] – most így szól a költői önjellemzés:

*Metaforákban nem bővelkedek.
Gyulladt, száraz
dísznőszememben minden magamaga.*

Petri Györgynek fölöttébb érdekes hatásmechanizmusa van. Egyrészt, mint a szövegei szerzőjének, pontosabban *annak a beszélőnek*, aki általa a verseiben megszólal, másrészt pedig, mint *annak a személynek*, akinek „underground szobrot” emeltek, aki töretlen népszerűségnek örvendett, akinek minden szavát itták – és elhitték. Könnyedén csapdába lehet esni ugyanis, ha pusztán arra figyelünk, hogy Petri mint szerző mit artikulál programjaként. (Erre a veszélyre Thomas Mann szavaival ő maga is felhívta a figyelmet: „a szerző nem okvetlenül a legjobb kommentárja saját műveinek.” „Csak a legérdekesebb...” – felelte erre az 1993-ban készült beszélgetés riportere, Parti Nagy Lajos, nem habozván élet venni az előző, fölöttébb helytálló kijelentésnek.)

Petri önéleíró kijelentéseit nem sűrűn kérdőjelezik meg értelmezői. Ekképpen fordulhat elő, hogy az imént idézett Petri-monográfia minden további nélkül levonja a következtetést, pusztán a költői megnyilatkozásra támaszkodva, hogy: valóban „megváltozott ennek a költészetnek az alapmagatartása”, s a Petrire eddig olyannyira jellemző költői képekkel, metaforákkal szakítani látszik a költészetet, s ennek szövegszerű bizonyítéka a Nagy László versére írt néhány sor.

Ehhez képest a hivatkozott vers, a *4 bagatelle* című szöveg első darabja így hangzik:

57 kiló lepkeszárny
sok összeragadt pillanatom.
Vonszolódok a beváltóhely felé.

Próbáljuk meg ezt a pár sort nem metaforikusan értelmezni!

Ez az egy versen belül megjelenő, kisebb ellentmondás is jelzi, de már korábban is szóba került: megannyi szerzőhöz hasonlóan, természetesen Petrinek sem állandó az álláspontja a saját költészetét illetően; a „Lábnym a latyakban” soraiban megfogalmazódó költői hitvallás tehát nem egy homogén program soron következő darabja. Azért lehet lényeges ennek a szem előtt tartása, mert Petri Nagy László-kritikája viszont látszólag nem számol annak a problematikájával, hogy Nagy László lírai pozíciói sem változatlanok, hogy az ő költészetében is bekövetkezik – Tolcsvai Nagy Gábor szavaival élve – „a prófétikus lírai hős hagyományos helyzetének megrendülése”.

Petri György kapcsán egyébként is sokszor felvetődik program és probléma oppozíciója. *A szerelmi költészet nehézségeiről* című versben a lírai én azon kesereg, hogy miért nem lehetett régi költő, trubadúr, szerelme ugyanis akkor program volna, nem probléma. A politikát viszont a líra privatizálásának ars poétikus gesztusával program helyett a személyes problémájaként emlegeti. (A fentiek nyomán könnyen elképzelhető, hogy Petri Györgynek a folyton változó programja vált a tulajdonképpeni problémájává. Bár ez fokozhatónak tűnik, az is meglehet, hogy éppen a program problematikussága volt az ő igazi programja.)

A „Lábnym a latyakban” kezdetű bagatellből mindenesetre elmaradni látszik az előbbiekből elvileg következő önreflexió, az esetleges önirónia, ami egy alapvetően filozófus költőtől idegenként hat. Az önelemzés helyett ugyanis a beszélő a *Ki viszi át a Szerelmet* kifordításával, tagadásával alkotja meg aktuális költői hitvallását. Nagy László egyik ars poétikájával (illetve annak negatívjával) a sajátját. Mintha fényképet hívna elő.

S hogy ezt a fényképet majd ki és milyen albumba teszi, milyen gyakran és milyen szemmel tekint rá – erről szólhatna például a szöveg kortárs költészetbeni recepciója.

Ennek a szövegnek egyik első megállapítása az volt, hogy a *Ki viszi át a Szerelmet* című költemény megszólalásmódja folytathatatlanak látszik. Másrésztől viszont természetesen reflektálható. Ha a kortárs fiatal lírában keressük ezeket a reflexiókat, véleményem szerint az egyik járható út mindenképpen a Petri-féle Nagy László-kritikán keresztül vezet, a *4 bagatelle* tárgyalt darabján s az itt most nem részletezett *N. L. emlékére* című vers révén.

Ezekkel a mai szöveghegyekkel viszont meglehetősen nehéz dolgunk van, s ez a *Ki viszi át a szerelmet* megformáltságából fakad, történetesen abból, hogy a költemény szinte csak panelekből építkezik. Éppen ez egyébként az egyik legnagyobb erénye is. Petri generációjának virtuóz nyelvi megoldásai, illetve azok evidenciákként történő bemutatása bravúrnak számított. De talán nem kisebb bravúr olyan évszázados, évezredes motívumokat, evidenciákat a megszólalás eredeti karakterisztikussága által frissnek tetszően tálni, mint a „tűlsó part”, „tűcsökzene”, a „szivárvány”, a „fölfeszülés”, vagy a „keselyű”.

Minthogy pedig ezek valóban az egyetemes kultúrához köthető képek, nehéz megállapítani, hogy egy-egy mai alkalmazásuk milyen fokon köthető a Nagy László-szöveghez. Mindössze a szemlélet- és közelítésmódokat lehetne nyomon követni.

A fiatal költészet azonban egy olyan regisztere az irodalomnak, amire (jellegéből adódóan) nem lehet teljes rálátása az olvasónak. Rengeteg a pályakezdő szerző, s a legtöbb esetben a költői hang, a saját nyelv keresésének az időszaka ez – így a rendszerező tanulmányozáshoz vélhetően egy megnyug-

tató időbeli távolság szükséges. A jelen idejű vizsgálódás tehát szükségszerűen: csupán szemlélődő és esetleges.

Mindemellett olyan szerzőkre fogok hivatkozni, akik – mint az elején jeleztem – költészeti csoportosulásokba tömörülve, ezáltal már indulásukkor önmaguknak kontextust teremtve kezdtek el szövegeket, köteteket publikálni: a *Telep csoport* és az *Előszézon* tagjaira.

Láthatóan a „part”, a „túlpárt” motívuma az, ami nagy arányban fordul elő lírájukban, s a Petri bagatelljében megfogalmazott eleve sikertelenség köszön vissza a legtöbbször a szövegekben. A túlsó partra való átjutás gyakran valamiféle nehézségbe ütközik. Például, hogy már az innenső oldalon akadályozott a szabad mozgás. Simon Márton az anya haláláról írt szövegében elméleti tengerek elméleti partjait említi, a vers címe: *A merülés elmélete*. Így zárul:

Mondtál valamit, mint kiderült:
legvégül. És én nem figyeltem.
Azóta nincs kapcsolat, mert ez nem az.
Csak léptek egy elméleti tenger
partján. A part lezáratlan részein.

Ha esetenként meg is valósul az átkelés, az nem egyfajta többlettudásnak az eredménye – a megismerhetőség korlátai miatt pedig ez az esetleges készség nem válhat állandó praxissá. Pion István írja *Nagy levegő* című versében az alábbiakat:

Ilyenkor a folyóra gondolok,
amit sohasem ismertem eléggé.
Voltak napok, mikor csak bokáig
süllyedtem bele, ha átmentem
a túlsó partra, de ma már
csak a fejem látszik ki belőle.

Van, hogy a túlpárt beazonosíthatatlansága szab gátat a továbbiaknak. Krusovszky Dénes *Szabálytalan részek* című verse végén olvashatjuk a következő sorokat:

Még most is így látlak,
sötét folyó, félmosoly, láthatatlan túlpárt.
Folyton a semmi felé fordítod az arcod.

A következő részlet is hasonló problematikával küzd, itt is a láthatóság az elsődleges cél. Ijjas Tamás *Aranyhal* című szövegében írja:

végül nem
marad más, csak az a kis seb, amit
a forrás éle vág – szeméremrés, kopoltyú.
A kifogott halból, csak az a rész kell,
ahol szenved, mintha így láthatnám
a túlpártot, a hal utáni létet, ahogy
a lüktető sebbe nézek.

Szenvedés az ára, hogy látható legyen a túlpárt – az aranyhal passiója jelenik meg e néhány sorban. Véleményem szerint az alábbi Krusovszky-részlet is értelmezhető a profetikus gesztusok kontextusában. A cím: *Mi maradt meg Marienbadból.*

ennek a helynek már nincs neve, ahogy gyógyulók sincsenek, csak dobozos sőr és cigaretta egy steril parkban. Hiába keres falat, ütőeret, csak a hideg kitapintható.

Az ezzel párhuzamba állítható két sor a *Ki viszi át a Szerelmetből* a következőképpen hangzik:

Ki becéz falban megeredt
hajakat, verőereket?

Nekem ez a két metaforikus sor is biblikus utalásnak tűnik. Mózes is és Jézus is fakasztott vizet a sziklafalból, mikor követőiket már az éh- és szomjhalál környékezte. A Nagy László versben tehát életmentő lehet ez a „becézés”, a fentebbi Krusovszky-szövegben pedig azért nem érkezik el a gyógyulás, vagy a gyógyítás pillanata, azért steril és hideg a park, mert a fal, az ütőér keresése eredménytelen.

Érdekes egy másik szöveg, ahol szintén a falból ered a víz, de ez már „Noé özönvize” is, bár szívárvány nélkül. Toroczky András *Prológ* című verse kezdődik így:

A vakolat a mennyezeten
egy helyen mindig repedezett.
Fekete folyó volt messziről,
Fekete folyó, mely eltörölt.
Mert közelebb jött, közeledett,
az év is közeledett vele,
mikor ráömlött nappalinkra,
elmosta legszebb napjainkat.

Itt a vers hosszú felsorolásba kezd, hogy ez a Fekete folyó mi mindent vitt magával: Kovács mamát, a beszélgetést, simogatást, esti mesét, szalonnasütést stb. Krusovszkynak egy másik prózaversében, a *Talán kiderül valami* címűben ugyanez az elsodrás figyelhető meg. A beszélő beugrik a folyó közepén egy csónakból a vízbe, és várja, hogy „kiderüljön valami”. Aztán nem derült ki semmi,

csalódottan úszott ki a partra, visszagyalogolt a nyaralóba, és senkinek nem mondta el, mi történt. Az is csak később jutott eszébe, hogy amíg a víz alatt volt, eltűnt a csónak.

Talán ebből a néhány szövegrészből is érzékelhető, hogy a part-túlpárt-folyó-folyón-átkelés, illetve át-nem-keelés kérdésköre miképpen foglalkoztatja a mai fiatal lírikusokat, hogy komplex problematikaként jelenik meg, sok esetben fel sem merülhet az átkelés lehetősége, s ha igen, a szövegeknek nem a beszélője dagad mitikussá, hanem épphogy a víz, a mindent elsodró folyóvíz az, ami a parányi lírai én értékmentési kísérleteit megakadályozza. Ez a látásmód pedig Petri idézett bagatelljével mindenestre: rokonítható.

Van azonban a kortárs szövegeknek egy fajtája, amelyik kikerüli az örvényeket, és inkább a *Ki viszi át a Szerelmet* látásmódját reprezentálja.

Lukács László dalszövegíró tollából való az itt következő két sor:

Ha nem hiszed el, hogy az élet tényleg örökké tart,
hiába úszol, belefulladász, pedig ott van a másik part.

A „létem ha végleg lemerült” alaphelyzetére s az ebből adódó aggályokra a Tankcsapda száma tehát nemes egyszerűséggel az öröklétben való hittel válaszol. A Kispál és a Borz *Vackolj belém* című szerzeménye egész konkrétan utal Nagy László versére:

Most Nagy Lászlót olvasok, mindenki tudja, jobb egy Isten is, mint a semmi,
Fogatlan úszóknak meg mi a túrónak kellett a folyón átmenni,

A túlsó partra, ott meztelen szaladna az a régi béna pár akkor,
És én boldog volnék, és belesimulnék, mindegy mi mondaná, vackolj belém.

A legérdekesebb és legintenzívebb szöveg a Beatrice, a Nagy Feró által megalkotott változat. Bár könnyen meglehet, hogy nem minden ízében alaposan végiggondolt, ám mégis egyszerű és roppant erős gesztussal él. A *Ki viszi át a Szerelmet* megzenésített előadása után az alábbi néhány, odavetett sor következik:

Engem hívtál, hát itt vagyok
Majd én feszülök szivárványra
Lángot lehelek deres ágra
Engem hívtál, hát itt vagyok,
Majd én viszem át a fogamban tartva
A Szerelmet a túlsó partra.

101

Ez a megnyilatkozás talán az egyik legelemibb megvalósulása a befogadóközpontú interpretációs elméleteknek. A Szerző „már végleg lemerült”?

Variációk női hangra

Erdélyi női szerzők 2004 és 2009 között
megjelent köteteiről*

„(...) az értelmezés lényegi és elválaszthatatlan módon össze van kötve a költői szöveggel, mert az nem meríthető ki a fogalmi szintre való átfordítással. Senki nem tud egy költeményt anélkül elolvasni, hogy megértésében ne haladjon mindig messzebbre, és ez értelmezést feltételez.”

Hans-Georg Gadamer

„[A nő] fehér tintával ír.”

Hélène Cixous

1. Bevezető, előfeltevések

Erdélyi női szerzők 2004 és 2009 között megjelent irodalmi alkotásainak, azok recepciójának és interpretációs lehetőségeinek feltérképezését tűztem ki kutatási feladatként. A kutatás során „romániai magyar”, illetve „romániai magyar kötődésű” női alkotók vizsgálatává bővült a téma, beleértve partiumi, bánásági magyar alkotókat, valamint erdélyi, romániai kötődésű, Magyarországra települt alkotókat is.

Úgy tűnik, a hovatartozás vizsgálata átlépi a rendszerezhetőség feltételeit, hiszen a földrajzi, politikai határok nem segítenek annak eldöntésében, hogy lelkileg és poétikailag hová kötődik példának okáért egy Erdélyből vagy – lancu Laura esetében – Moldvából származó, Magyarországon élő alkotó. Poétikai kötődése okán, úgy vélem, lancu Laura kiemelten képviseli a határon túli magyar irodalmat, a hovatartozás – elsősorban az etnikai, de nem kevésbé a poétikai hovatartozás – dilemmái, a határon inneniség és túliság kérdései legalább annyira foglalkoztatják lancu Laurát, mint a magyar irodalomtörténetírást, amikor a „határon túli” szó szerkezet az érintett szerzők minősítése között szivárogo.

A „határon túli” minősítés használatának jogosultságát Elek Tibor világosan megfogalmazza egy vele készített interjúban: „Természetesen nincs határon túli magyar irodalom, miközben látjuk, hogy van. Nem létezik határon túli magyar irodalom, mert csak egy magyar irodalom van, mint ahogy mindig is csak egy volt. Az ép magyarságtudattal és értékrenddel rendelkező irodalmá-

* Jelen tanulmány elkészítése alatt a szerző a magyar Oktatási és Kulturális Minisztérium Schöpfli Aladár ösztöndíjában részesült.

rok mindig is azért foglalkoztak a trianoni határokon túl élő magyar írók műveivel (is), mert úgy gondolták, hogy azok is részei az egynek. Ők nem megkülönböztették maguktól a határon túliakat, amikor romániai, (cseh)szlovákiai stb. magyar írókról, irodalomról beszéltek, hanem éppen ellenkezőleg, az összetartozásukat hangsúlyozták. Számomra például ezeknek a jelzőknek soha nem volt esztétikai vagy értékbeli megkülönböztető jelentése, csak a földrajzi helyet jelöltem vele, azt, hogy nem magyarországi magyar irodalom, illetve tagoltam vele az egységet.”¹

Virginás Andrea a határon túliság képződményét a posztkoloniális elmélet vonatkozásában a következőképpen tárgyalja: „Közhelyként ható kijelentés az, hogy a posztmodern gyűjtőnév alá rendelhető irodalomtudományi irányzatok a nemzeti irodalmak monolit konstrukciói ellenében, végső soron azokat tördelve, szabdalva alakították ki specifikus kutatási területüket. Hangsúlyozottan érvényes lehet ez a nézet a posztkoloniális teória esetében, amely éppen a (nemzeti) államalakulat, a birodalom fogalmait megképző imaginárius konstrukciókban – irodalmi és történelmi művekben – mutatott rá az egyneműsítés végett mellőzött, integrációt fenyegető kolóniák, perifériák létre és szerepére. A centrum–periféria, hatalom–lefokozás, gyarmatosító–gyarmatosított viszonypárok válnak ezen teoretikus irányvonal alapkategóriáivá, amelyek révén az elmélet kísérletet tesz arra, hogy az esztétikum szférájába sorolódó irodalmi alkotások politikai és földrajzi kondicionáltságára rámutasson, illetve értelmezze ezt, hozzájárulva ily módon is a nemzeti irodalom (vö. egyetemes magyar irodalom) egységesnek tételezett építményének a korrekcióhoz.”²

104

A „határon túliság” akkor válik fontossá, ha a földrajzi tér, a regionális hovartartozás identitáskonstruáló tényezőként van jelen a szövegekben. Határ és identitás dilemmáinak számos szövegben megtaláljuk a lenyomatát, a határokon való átjárás, úgy tűnik, visszatérő motívuma, töprenkedése a romániai magyar (kötődésű) lírának, prózának, nemcsak országhatárok, hanem a „lélektől lélekig”, az interperszonális kommunikáció horizontális és a transzcendenciával való kapcsolatkeresés vertikális vonatkozásában is. A határ problémája az írás, a könyv viszonylatában is megjelenik: hol a határ szöveg és kép között, műfajok és műnemek között, hogyan határolható el/körül a könyv a virtuális világ, a blogoszféra parttalanságában?

Amennyiben tételesen női alkotók írásaival foglalkozunk, elkerülhetetlenül szembekerülünk a női írás, az *écriture féminine* problematikájával, azzal az elméleti kerettel, amely a feminizmus mint politikai álláspont, a nőiség mint biológiai meghatározottság és a feminitás mint kulturális konstrukció összefüggéseivel és különbségtételeivel foglalkozik. Számunkra a kulturális meghatározottság kérdései relevánsak. Hogyan problematizálódik a (női) identitás a vizsgált szövegekben és milyen nyelvi, poétikai lenyomatai vannak ezen meg-

1 Elek Tibor: *Magatartások és formák*. Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 2008. 284.

2 Virginás Andrea: A „határon túliság” / „határon inneniség”, a „nőiesség” és „férfiaság” alakzatai (2003–2005 között publikált magyar nyelvű prózai művek). In. Fekete Vince (szerk.): *Hosszúfény*. Határon túli magyar írók antológiája. Magvető, Budapest, 2008. 88-116. 95-96.

határozottságnak? Másként olvasódnak-e, másként olvashatóak-e a nők tolalából származó szövegek?

Nőnek lenni, erdélyiként, kétszeres „kisebbségi” státust, megkülönböztetést jelent. Mind a nemi, mind a regionális hovatartozás egy bináris oppozíciósort kezd el működtetni: „férfi” vs. „női”, „anyaországi” vs. „határon túli”. Ezen bináris logika előítéletként funkcionál, hiszen ha férfiszerzők által művelt irodalmat, vagy ha magyarországi irodalmat olvasunk, akkor ezen hovatartozásoknak a relevanciája nem tolakszik előtérbe, ellenben a női és/ vagy határon túli (innen) szövegek olvasatát akkor is merőben befolyásolja, ha ezeknek a kérdéseknek poétikailag semmiféle jelentősége nincsen.

Mit jelent a női irodalom? Hogyan gondolhatjuk el a „nőiség” és az írás/olvasás kapcsolatát? Mi lenne a „nőiség” ezen vonatkozásban? Elvárás? Szerep? Szerződés? Előítélet? Esetenként „túladaogolt” szubjektivitás? Retorikai műfogások alibije/ürügye? Mindenekelőtt tisztáznunk kell azt, hogy a „női” irodalom vizsgálata nem feltétlenül teszi szükségszerűvé a kimondottan feminista megközelítést (még akkor sem, ha történetesen nő ír nőkről, az irodalomkritikus is nő).

1998-as *Csönd* című kötetének *Szövetség* című versében írja Egyed Emese: „A nők a szó, a hallgatás pedig a férfiaké”. Ha a nőiséget ekképpen értjük, a szavakkal kialakított szimbiózisként, egy speciálisan nyelvközei állapotként, akkor hadd mondjuk azt, hogy egyfajta női expresszivitásba való beavat(tat)ásban vagyunk érdekeltek. Az említett vers folytatása azon nyelvi modalitásokat bontja ki, amelyek a női nyelvhasználatra, egyfajta női percepcióra, és ezen keresztül formálódó ön- és létértelmezésre jellemzőek: „A panasz, a kérlelés, a kérdés, / a faggatás, a nyaggatás, a terv; / a vágy mondatfoslányai, a magány tagolása, / a megértés makacs próbálgatása, / a valomlásé, a naplóírásé, / a versmondásé, hangos zokogásé: / kislányoké a szó, a kamasz fruskák, / lágyuló bőrű asszonyok hatalma: / semmire sem jó örök diadalma, / és övék legtöbb elhallgattatás / a köznapokban, vak mindennapokban, / az események másnapjain, és (...) // Teremtésünk örök idején, / elődeinkben és gyermekeinkben, / balul kezdett közeledéseinkben / kiosztatott, rosszul megélt tudásunk: / vizek melege, parti köveké. // Hát nőké a csalás, az ámitás! / Nőké a szó, a hallgatás pedig a férfiaké.” A nőiség elsősorban abból a szempontból érdekel, hogy egyrészt találunk-e bizonyítékot a szövegek retorikájában arra, hogy nő a szerző, másrészt másként olvasódnak-e ezen szövegek, ha tudjuk, hogy nő a szerző. A nőiség tehát voltaképpen interpretációs alakzatként érdekes a számunkra, amely kialakíthatja – vagy módosíthatja – olvasatunkat.

2. Beszédmódok és alakzatok a kortárs romániai magyar (kötődésű) női lírában

A romániai magyar (kötődésű) női lírikusokat nehéz lenne iskolákba sorolni, hiszen jobbára nem is tartoznak iskolákhoz, irodalmi csoportosulásokhoz. A vizsgált korpusz mozgásfolyamatai széttartóak: vannak szerzők, akik a rendszerváltás után hallgattak el, mivel megszűnt az a háttér, amely az irodalom által képviselt ellenbeszédet, ha a kényszerűség okán is, de életben tartotta. Az elmúlt két évtizedre visszatekintve számos női költői pálya kibontakozásának lehetünk a tanúi, László Noémi nevét említhetném. Vannak szerzők, akik

nek irodalmi pályafutása a kilencvenes években indul, de nincs a kezdethez hasonló folytatás, mint például a Kisgyörgy Réka esetében,³ és vannak közöttük, akiknek első kötetét továbbiak sorozata követte a kétezres években is, például Egyed Emese költészete esetében. Az utóbbi években pedig – a jelen tanulmány címében megjelölt időkeretben – több női alkotó indulásának, költői kibontakozásának lehetünk a tanúi, hadd említsem közülük Boda Edit és Iancu Laura nevét.

Vannak szerzők, akik folyamatosan és következetesen jelen vannak az erdélyi irodalmi életben és köztudatban. Egyed Emese a kilencvenes években adta ki első verseskötetét, Gál Éva Emese a hetvenes évek óta a folytonosság jegyében műveli költészetét. Vannak olyan „felfedezett” női szerzők, akiket számon tart az egyetemes magyar irodalom, akiknek neve Magyarországon is jól ismert. Említhetem – ismét – László Noémi nevét, akinek költészetét Fried István méltatta már első, *Nonó* című kötetének megjelenésekor, mondván, hogy László Noémi „anyanyelvként beszéli a lírát.”⁴ Vagy említhetem Iancu Laura nevét, akit Ferenczes István, a Csíkszeredában megjelenő *Székelyföld* kulturális havilap szerkesztője fedezett fel, és akinek első kötetét a Hargita Kiadóhivatal adta ki 2004-ben, azonban irodalmi pályafutásának további állomásai Magyarországhoz kapcsolódnak; második, a Magyar Napló kiadásában megjelent 2007-es kötetét Pécsi Györgyi méltatja.⁵ A fiatal irodalmárok generációja „kánontudatos” generáció, úgy tűnik, tudatában van a kánonképződést befolyásoló és alakító tényezőknek és stratégiáknak. Megfigyelhető a női alkotók bekapcsolódása az irodalompolitika intézményszerűsült formái által biztosított keretekbe, itt említeném a Transzközép mozgalmat, amellyel együtt indult László Noémi, aki mindazonáltal sajátos „ideológia-mentes” beszédmódot dolgozott ki és tartott fenn; a kiadókat (Pallas-Akadémia, Mentor, Korunk Komp-Press, Erdélyi Híradó Kiadó, Irodalmi Jelen Könyvek, Koinónia, Polis), amelyek számos irodalmi pálya elindításához biztosították a kezdeti impulzust; és itt emelném ki a kolozsvári *Korunk* folyóirat 2006-ban indult *Generátor* című rovatát, a Korunk Akadémia kreatív írás műhelyének tevékenységét, amelyek keretében a „jövő nemzedék” formálódik, köztük női költő- és írójelöltek is szép számban képviseltetik magukat.

A kortárs női lírikusok csoportosítását irodalmi pályafutásuk kezdetét alapul véve végeztem el, eszerint elkülönítem azon alkotókat, akik már a rendszerváltás előtt jelen voltak az erdélyi irodalmi közéletben (Gál Éva Emese), azokat, akiknek költői pályája a rendszerváltás után, azaz a kilencvenes években indult (Egyed Emese, László Noémi, Kinde Annamária), illetőleg azokat, akik a vizsgált időszakban kezdték irodalmi pályafutásukat (Boda Edit, Iancu Laura, Bakó Rozália), ide sorolom az első kötetes, ebben az időszakban induló női alkotókat is.

3 Kisgyörgy Réka: *Angyalok kenyere*. Polis, Kolozsvár, 1993.

4 Fried István: *Irodalomtörténetek Transzylvániában*. Erdélyi Híradó – Előretolt Helyőrség, Kolozsvár, 2002. 20.

5 Pécsi Györgyi: Kiűzetés, oltalomkeresés. *Iancu Laura: Karmaiból Kihullajt. Bárka* 2008/3.

2.1. A líra folytonossága a rendszerváltás előtt és az ezredforduló után

„**sártengerbe fagy a vershajó**” (Gál Éva Emese). „Gál Éva Emese lírája magányosan emelkedő vár a kortárs magyar költészet mezsgyéjén” – olvashatjuk *A tizenegyedik parancsolat*⁶ című kötet fülszövegében Orbán Kinga megállapítását. Gál Éva Emese (1955, Szatmárnémeti) költő, újságíró, szerkesztő, grafikus, a gyergyói Salamon Ernő Irodalmi Kör vezetője, az ötvenes években születettek nemzedékéhez tartozik. Bár kötetei megjelenésének folyamatosságát állapíthatjuk meg a nyolcvanas évektől kezdve, ami eleve versbe vetett hitéről tanúskodik, mégis 2005-ös kötetének nyitó verse a „*vers-telen világban*” fölöslegessé vált költészet kétségeit fogalmazza meg, a csupa fosztóképzős jelzőkkel – mítosztalan, szellemtelen, értelmetlen – illehető létből való kiábrándultság alaphangját üti meg (*Fölösleges vers*). Szkeptikusan teszi föl a kérdést: van-e még értéke a szónak, mit ér a költészet az elember-telenedés körülményei között? A kérdés a költészet örök kérdése, amelyet nem is az erdélyi transzilvanisták, hanem inkább a magyar irodalom romantikus költői tudtak a legdrámaibban megfogalmazni. Gál Éva Emese gondolati lírát művel, sorai Vörösmarty értékvesztettség-tudatát transzponálják a jelenre. Versben szólítja meg a költőelődöt, hogy vele együtt tovább töprengjen a könyvek sorsán.

A versek legtöbbször elvont gondolati tartalmakat, eszméket közvetítenek direkt módon vagy allegorikus formába öntve. Értékszembesítő költeményeket ír Gál Éva Emese, amelyekben a nosztalgia tárgyaként megjelenített értéktelített múltat az értékhiányos jelennel és az ígéret nélküli jövővel szembeállítja: „*Elhamvadt bennünk ez a furcsa század, / ami múltat, jövőt egyszerre öl, // és soha nem békül meg jelenével, / csak áttapos a hulló percekén*” (*Nosztalgia*). Kedveli a hangzatos szavakat – *csillagmező, szívmező* –, amelyek az individuális és a kozmikus szféra egymásban való tükröződésének romantikus vízióját teremtik meg. A versek többnyire megélt/rettegett létállapot – közömbös-ség, a kisvárosi tehetetlenség, bezártság, a távlatvesztettség, a kozmikus magányérzet, az egzisztenciális borzongás, a kiüresedés, az elidegenedés – kifejezői. Az ellenséges világgal szembeni kiszolgáltatottság érzését ismétlik a költemények. *Kietlen szavak* című versében a vers hivatásának a beteljesületlenségét fogalmazza meg. Mindaddig, amíg a mindennapi gondok uralkodnak az egyén fölött, amíg a túlélés kérdése elemi szinten tevődik fel, addig a vers nem emelkedhet a magasabbrendű szükségleteket kielégítő irodalom rangjára, addig a vers: „*nem irodalom: puszta élfe*”. Az *Utcaseprő* című vers pedig a világ szeméttelapén éhbérért dolgozó költő számkivettségét fájlalja. A szerelem sem a beteljesülés könyvét írja, pusztán egy újabb vetületét képviseli a hiány tapasztalatának, amely a kötet végére egyetemes apokalipszissé tágul, az *ellenteremtés* víziója jelenítődik meg, a világ *visszabontja* magát. A tarthatatlan miérteket egy ideig önmagának, majd az Istennek szegezi a

6 Gál Éva Emese: *A tizenegyedik parancsolat*. Versek. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2005. Korábbi kötetei: *Ajándékgömb* (1982), *Álomjog* (1985), *Örökölt csend* (1988), *Vízésések* (1994), *Igazságszobor* (1997), *Világévszak* (1998), *Időváros* (2001).

költő, a lázadás, a felháborodás megadó tehetetlenségbe hullik vissza. Az *Őrök holnap* című kötetzáró szonettciklus a lét végső kérdéseit megfogalmazó filozófiai költeménnyé mélyül.

A versek elvont gondolatiságát a képek gazdagsága és kifejező ereje ellentozozza. Az eszmék képekké formálódnak, a táj, az évszakok gondolati tartalmak hordozói, ezért tájverseiben inkább a látomás, mintsem a látvány dominál, a tekintet befele pillant: „*Így válik gondolattá ez a táj*” (*Őszi táj*). Visszatérő motívumai az ős, a tél, az alkony, az éjszaka; a tavasz nem hoz megújulást: „*megszűnnek a lélek évszaka*” (*Tavasztalan*). Kedvelt versformái az óda, az elégia, de ódáiban is az elégikus hangnem dominál. A gondolati tartalmak kötött versformákhoz: szonettekhez, tercínákhoz igazodnak.

*Lélekvesztő*⁷ című újabb kötete címében is jelzi, hogy továbbírja a fentebb vázolt gondolati lírát, de talán még erősebb képeket sűrít verseibe, még inkább egyetemessé kiáltja ki a hiányt és létbizonytalanságot. A versek nagy része szonettformában íródik, szonettciklusokba csoportosul, a feszes forma és a vízió parttalan áradása közötti feszültség javára válik a szövegek művészségének.

A kötetnyi vers koherens gondolat- és képvilágot teremt. Míg az előző kötet Vörösmarty költészetével dialogizál, ebben a madáchi dilemmák újrafelvetésével találkozunk: „*Hány emberöltő pusztult már bele / abba, hogy célt adjon a folytatásnak? // S nincs más cél, mint a puszta létezés*” (*Perzselt vidék*). Az emberi lét küzdelmeit kozmikussá tágítva, a szavak erejét is hadba állítja, és végül is a szóba vetett hitéről tesz tanúságot a következő sorokban: „*hiszen megmaradni csak úgy lehet, / ha a semmi ellen írjuk a verse*” (*Lugas*). A gondolatok ismételten a lét és a semmi, a lét és a negatív lét közötti határ; a *Semmi* című versben a *határ* a *halálra* rímel. A versek egymást írják tovább, minden vers hozzáad még valamit az előzőben megjelenített vízióhoz, életérzéshez. Így jut el lassan a fokozhatatlanságig, a hiány tökéletességének felismeréséig; a vers ennek a végső felismerésnek a helye. A versek annak a belátásnak adnak hangot, hogy ember e hiánytól való megváltatást nem remélhet.

Magyarországverseiben találunk deiktikus rámutatásokat az *ittre*, a régióra, a hazában való hontalanság élményére, a nemzet sorsára, mint például a következő sorokban: „*Az életünkre kattintott határ, / ami a hazánkon kívülre zárt, / mintha egy eb nyakörve lenne már, / torkára fojtja saját udvarát*” (*Fellebbező szonett*), mégis, ezen túlmutatva, illetve ebben a vonatkozásban is az egyetemes emberiről beszél, tér és idő posztromantikus távlatait jelenítve meg.

Gál Éva Emese verseit olvasva, joggal fogalmazódik meg a kérdés: fenntartható-e egy XIX. századi költői szerepfelfogás a XXI. században? A modern költészet történetét a közéleti költői szereptudattól való elrugaszkodás szándéka vagy kísérlete jellemzi. Azt a szerepfelfogást, amelyet Kányádi Sándor „közteherviselésnek” nevez, ma hajlamosak vagyunk letizenkilencedikszázadizni, anakronisztikusnak tekinteni, legalábbis a szerephez való árnyalt, esetenként (ön)ironikus viszonyulást várunk el azon alkotóktól, akik ezt a viseletet magukra próbálják, különben idejétmúltak, hiteltelennek érezni ezt a pátozszos hivatástudatot. Gál Éva Emese olyan beszédmódot vállal fel, amelyet

7 Gál Éva Emese: *Lélekvesztő*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2008.

kortárs beszédmódokhoz viszonyítva érezhetünk veretesnek, modorosnak, de ugyanakkor képeinek József Attila képvilágára emlékeztető, kozmikus távlatokra nyitó expresszivitását is felfedezhetjük: „A látóhatár feszített kötél, / ráte-regeti ruháit a távlat. / Csillagait háborgatja a szél / s a gondolatok ruhátlanul fázna” (Kötél).

2.2. A kilencvenes években induló női lírikusok 2004 és 2009 között

„Nem vers, csak amit szél hozott” (Egyed Emese). Annak az olvasónak, aki kimondottan „női” lírát szeretne olvasni, Egyed Emese (1957, Kolozsvár) költészetét ajánlanám elsősorban. Arra, hogy mitől válnak „nőivé” a szavak Egyed Emese szóhasználatában, már nehezebb kézzelfogható választ adni. Hadd tegyek erre kísérletet legutóbbi kötete, a 2009-es *Szabadító versek*⁸ kapcsán.

Egyed Emese a rendszerváltás utáni években indult költőként, költészete és irodalomtörténeti pályafutása párhuzamosan, mondhatni egymást formálva bontakozott ki. Líráját már a kezdetektől fogva bensőséges hangoltság, finom érzékiség, csendesen és biztosan formálódó, olykor rapszodikusba átcsapó hang jellemzi. Kedveli a szabad asszociációk örvényét, amelyben a ráció hatalma felfüggesztődik, és a beszélő szabadon átadhatja magát az álmok és vágyak birodalmának, de főként a szavak játékanak. Míg a korábbi kötetekben egy közéleti(bb) költészet körvonalával találkozunk, amelyben az identitás kérdése az erdélyiséghez, a helynevek bűvöletéhez, a regionális és helyi identitás – Erdély, Kolozsvár – megtartó erejéhez kapcsolódik, legújabb kötetében egy meglehetősen szubjektív hangoltságú, a közéletiségtől egy magánmitológia felé elmozduló költészet kibontakozásának lehetünk tanúi.

A *Szabadító versek* a vágy beszédét szólaltatják meg. A kötet visszatérő szimbóluma a „vágyakozás kútja”, a vágy pedig több szinten is megfogalmazódik: vágy az örök elérhetetlen *másik* iránt, vágy megállítani a pillanatot, vágy a természettel való kommúnióra, vágy a megváltás iránt – vagy éppenséggel az írás vágyaként lepleződik le. A vágy versei beavatást kínálnak egy álomszerű, lebegtetett világba, reflexiók terébe, a szavak felfüggesztett rendjének univerzumába, amelyben a kimondás kényszere és a szabadság vonzása biztosítja a térerőt. Az álmok szavakból, a szavak álmokból formálódnak („*álmok kimondott, nem levő szavakból*”), álmok és szavak egymás negatívjaiként képeződnek le, egymásból kölcsönösen előhívhatók Egyed Emese költői világában. A vers lehet tűnő impressziók lenyomata, amelynek tétje a perc pontos megragadása, versbéli dokumentálása, az élmény rekonstrukciója (vö. *Hangok, Midőn*), de ugyanakkor helyet adhat az én, az idő, a vers és Isten komplex viszonyrendszerét taglaló reflexióknak is (lásd *Füstjel, Kérdések*). Vagy éppenséggel a pillanat hívja elő az eszmélkedést, a reflexiót (vö. *A pillanat*).

8 Egyed Emese: *Szabadító versek*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2009. Korábbi verses- és meseköteteit a Mentor Kiadó jelentette meg: *Madárcsontú versek* (1993), *Élővizek* (1995), *Három dió* (1997), *Csönd* (1998), *Märchen – Mesék* (1999), *Kacor!* (2001), *Adieu, édes Barcsay!* (2001), *Hajnalének* (2002).

A legújabb kötet címében egy ösztönző ígéret fogalmazódik meg. A „szabadító versek” szöszerkezet visszacsatol egyik korábbi, *Csönd* című kötetének ars poetica-szerű vallomásához, amelyben a mindennapokkal szemben felértékelődő, szabaddá tevő versírás és a vers révén való önteremt(őd)és toposza igazodik a megszólaló arcához és hangjához: „*A vers az más, a vers komoly dolog, / ha nekilátok, szorongásom oszlik, / ha véget ér, rabságba hullok viszsza, / végtelen némaságba, álvilágba. / Különleges idő a vers-idő, / s külön, aki verset ír, mint Petőfi, / még hisz a versben, a közölhetőben*” (*Variáció*). A vallomásban, amint azt a költőelőd neve is jelzi, egy archaikus költőszerphez való viszonyulás dilemmája is jelen van, a kételkedéssel együtt: lehet-e még hinni a vers által teremthető interperszonális kommúnióban. A válasz egyértelműen kiolvasható a sorokban: a vers megváltó „mássága” akkor is felvállalható, ha egy tradicionális szerepbe veti vissza a megszólalót. Úgy tűnik, éppen ennek a tradíciónak a felvállalásában, a tradícióhoz való tudatos, kihívásnak tekintett viszonyulás módjában, a költészet és poézis között bemért távolság léptéke szerint talál saját hangjára a költőnő. „Poézis” szavunkban ugyanis benne van annak a kornak a levegője és patinája, amellyel Egyed Emese irodalomkutatóként foglalkozik: a felvilágosodásé. Benne van Csokonai/Tempetői felkiáltása: „Az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon!” Benne van a kedvelt költőelődöknek, Barcsay Ábrahámnak, Ányos Pálnak kijáró hódolat, és benne van az irodalmi hagyomány mint „oldás és kötés”, mint felszabadító játéktér, és ugyanakkor mint kötelező érvénnyel bíró viszonyítási rendszer, amely előre kijelöli a szavak terét.

110

Ízes szavait úgy válogatja, hogy azok magukkal hozzák nyelv- és kultúrtörténeti háttérüket is. A versek utalásrendszerét egyrészt egy magyar irodalom- és nyelvtörténeti hagyomány, másrészt egy görög-latin mitológiai és kultúrtörténeti háttér képezi. A szerző régi magyar szavakat preferál (*skófiúm, izsóp*), ezáltal a nyelv feledésbe merülő rétegei nyílnak meg a versszövegekben, archaikus színezetet kölcsönözve a megszólalásnak. Hasonló effektust biztosítanak a már említett antikizáló utalások (*amfora, pán-harc, Nymphaeum* stb.), és hadd említsem meg, hogy a szerzőnő az antik mitológia női alakjait vonultatja fel előszeretettel verseiben (l. *Penelopé, Diána, Briszéisz, Fortuna, Perszephoné, Ekhó*), antik és modern asszonyorsokat vetítve egymásra ezáltal. A versírás alaphelyzete is felvállaltan antikizáló, mintakövető tevékenységként fogalmazódik meg: „*»Nem sikerül, de azért próbálok verseket írni« / Ovidius sorait újra- meg újraírom*” (*Érintek*).

Számára a vers képlekeny, a mondandóhoz rugalmasan igazodó forma, a kötetben a szabadversek és cizellált időmértékes strófák, tipográfiai variációk valamint a szokványos linearitásba tagozódó sorok váltogatják egymást. Kedveli a paradoxonokat: „*A legtovább egy versben élek. / (...) / Leghamarabb versben halok meg*” (*Grammatica*).

Ha Egyed Emese költészetét racionális elvárások felől próbáljuk megközeleltetni, akkor nem biztos, hogy rá tudunk kapcsolódni a versek áramára, ha azonban olvasás közben ráhagyatkozunk a szövegek belső hangjára, a szavak erejére, hiteles versélményben lehet részünk. Egyed Emese szubjektív hangú, „szabadító” lírája épp erre a ráhangolódásra, a belső hangra és időre való odahallgatásra figyelmeztet. A visszavonások, a ki-nem-mondások, a szavakban ki nem fejezhető elmondási kísérletek teszik Egyed Emese költészetét élményszerűvé, mint például a kötetzáró, összegző jellegű, cím nélküli

vers itt következő soraiban: „Nem vers, csak amit szél hozott, / álom sodort, idegen álom, / tó tükrözött, szép hallgatás / hozott felszínre, // kő, homok, / elsüllyedt szóból üzenet. // Csak nyílhúzás, kockavetés, / nem vers. // Csak arc / az arc helyett, / csak hang az elhangzó helyett, / csak békességre ébredés, / bevallott keresés. // Keresés.”

A forma bővületében, a számvetés jegyében (László Noémi). Ha egy alkotó idioszinkráziáira vagyunk kíváncsiak, legkézenfekvőbb a róla írt paródiákba belepillantani, hiszen azok mindig valami lényegszerűt emelnek ki az illető szerző írásművészetéből. *Írók a ketrecben*⁹ című paródiakötetében Székely Csaba a következőképpen parodizálja Nonót: „és nézd, folyik a könnyem, ha sírok [...] Nézd: / megáll az eszem, ha verset írok”. Egy másik paródiakötetben, Fekete Vince *Lesz maga juszt isa*¹⁰ című kötetében az egymondatos portré László Noémit mint az együgyű és naiv megszólalót mutatja be: „Gyereverseket szerez öregeknek és fiataloknak. Az előbbiek jobban szeretik”; ehhez a jellemzéshez kapcsolódik illusztrációképpen a *Nyejvi játékok, tjé-fákok kisziknek ész öjegeknek* című paródiaszöveg.

Nos, mi „igaz ebből”? László Noémi (1973, Kolozsvár) *Papírhajó*¹¹ című kötetének ciklusain keresztül visszatekinthetünk költészetének, lírai önéletrajzának állomásaira, végigkövethetjük költői beszédmódjának alakulását, amiként ezt teszi maga a szerző is: visszalapoz önmagában, számot vet a múlttal és szembenéz a jellel. A fentebb idézett paródiák az első kötetekből kirajzolódó arcot és hangot „rongálják”, Nonó már-már nem is versbe illő harmóniavágyát és természetimádatát, a rímek talán szégyellnivalóan tökéletes egymásra csendülését. Nonó formakultuszával és formabravúrjaival vívja ki az első pillanattól megérdemelt helyét a kortárs irodalomban, amelyhez a mondandó kiforrottsága társul. Pontosítanék, éppen a forma és tartalom szétszalazhatatlan egymásratalálásáról beszélhetünk László Noémi lírájában, a gadameri értelemben: „a kimondott és a kimondás hogyanjának meg nem különböztetése az a titokzatos forma, mely megadja a művészet sajátos egységét és könnyedségét, és ezzel az igazságnak a művészetre jellemző módját is.”¹²

László Noémi a transzközép – avagy a paródiák hangulatánál maradva, Fekete Vincével szólva, „francközép” – mozgalom elindítóival, Sántha Attilával és Orbán János Dénessel egyszerre jelentkezik a kilencvenes évek közepén, ám sajátos ellenpontját képviseli az említettek által nagy hangon deklarált és propagált (anti)költészetesztétikának, posztmodern ízü teorémáknak. Publikál a *Helikon* című kolozsvári irodalmi folyóirat Fekete Vince által szerkesztett

9 Székely Csaba: *Írók a ketrecben*. Paródiák. Erdélyi Híradó – Fiatal Írók Szövetsége. Kolozsvár – Budapest, 2004.

10 Fekete Vince: *Lesz maga juszt isa*. Paródiák, satírák, állatmesék. Erdélyi Híradó, Kolozsvár, 2004.

11 László Noémi: *Papírhajó*. Erdélyi Híradó Kiadó, Előretolt Helyőrség Szépirodalmi Páholy, Kolozsvár – Ráció Kiadó, Budapest, 2009. Korábbi kötetei: *Nonó* (1995), *Az ébredés előterében* (1996), *Esés után* (2000), *Százegy* (2004).

12 Hans-Georg Gadamer: Az „eminens” szöveg és igazsága. In: uő: *A szép aktualitása*. T-TWINS Kiadó, 1994. 199-200.

Serény Múmia című mellékletében, köteteit az *Előretolt Helyőrség* kiadója adja ki, László Noémi azonban mégis megőrzi a maga független poétikáját, a formarombolás korszakában ragaszkodását a verszene anakronisztikusnak is mondható szépségéhez, harmóniájához. Az említett mozgalom tagjaként gyakorlatilag egyedül ő műveli ezt a dsidai játékoságú és zeneiségű lírát, hihetetlen könnyedséggel, otthonosan mozogva a magyar nyelvre adaptálható minden elképzelhető verselési formában, legyen az időmértékes, hangsúlyos, nyugati, kötött vagy szabad. De azért inkább a kötött formákkal zsonglórködik, a szabadverset generózan átengedi költőtársainak.

Korai költészetében a forma tisztasága az eszmélkedés, az öntudatra ébredés tiszta pillanatainak a leképezését célozza. Lét és nemlét határa foglalkoztatja, a szürrealisztikus látomásokban megnyilvánuló igazi lét megélésének lehetősége, és a szavak kitüntetett szerepe eme létlehetőség megragadásában. A vers(írás) módosult tudatállapotot előfeltételez, álom és ébrenlét határmezsgyéjén válik a percepció kellőképpen kiélezetté: „*de ébren / be nem járhatod / a szó gyerekszobáit*” (*Szitakötő*). A szavak egy mesei birodalomba, álmovilágba nyújtanak betekintést, a szó a gyermeki lét felé feltároló kapu. Nonó versei a költői nyelv világteremtő erejét bizonyítják. Mindeközben mindvégig ott lapul a félelem, hogy talán egy rossz szó, és szét pattan a burok, odalesz a vigasztaló, elringató, varázslatos álmovilág.

Költészete fokozatosan kikerül ebből a búvkörből, a mesei időtlenség nem tartható, a lét feltartóztathatatlanul továbblép, ennek fájdalma ütközik ki a további évek terméséből a *Papírhajó* című kötetbe beválogatott ciklusokban. Az idő válik a vers hőisévé: „*Percre perc, az év kilobban, / egyre tisztul arca bennem. / Látom, amint visszapillant, / int, és viszi ólmos testem*” (*Intés*). És ugyancsak az idő képe jelenik meg felejthetetlen daktilusokban elbeszélve: „*Hallod-e: hullnak a percek*” (*Hajlik az ág*). Ebbe a verssorba nagyon sok minden belehallik a magyar költészet történetéből: tisztán kivehető Radnóti hangja és egyben hite abban, hogy a megtalált forma, az esztétikum a lét és a mulandóság kegyetlenségét legyőzni képes.

A *Félúton* című vers az örök átmenetiség életérzését ragadja meg, a még nem, már nem kényszeresen ismétlődő létállapotát, a gyermeklét telítettsége után fokozatosan és visszafordíthatatlanul beálló léthiány állapotát. László Noémi lírája azzal a felismeréssel mélyül válságlírává, hogy már a szavak sem segítenek, a szavaknak sincs erejük feltartóztatni a kérlelhetetlenül valamiféle értékhiányos felnőtllét felé hömpölygő sodrást. A változás az örök törvény: „*A múlt a csonton átbukik, / arcába pillant a jövőnek*” (*Ellenpont*).

Az utolsó ciklus számvetés-jellegű, retrospektív irányultságú. Költészete hirtelen átfordul valamiféle visszaszámlálásba, annak az életérzésnek a kifejezésébe, amely „az emberélet útjának felén” nyeri el baljós körvonalait. A szavak kezdeti búvöletes világteremtő ereje átalakul a szavakba való kapaszkodássá, kétkedéssé, a nemlét sejtelmévé. A kezdeti csodák felől a jelenben megélt mindennapok felé tartó menetben megjelenik „*a láthatáron torlódo halál*” (*Ideál*) képzete, megjelenik a belenyugvás, a megadás réme, miszerint „*nem érzem azt: a világegyetem / lélegzetével egy a szuszogásom, / nincs magasabb cél, végső küldetés, / vigasz, bocsánat, igazság, szerencse, // nincs érdemem, csak életem-halálom, / egyetlen iránytűm: mitől nem félek, / mikor, mennyire, mitől rettegek. / Hogy hálni sem jár majd belém a lélek*” (*A leghalkabb szó*).

Nonó nagyszerűen tud játszani, tudja lebegtetni a szavak jelentését, ironizálni és önironizálni, térülni-fordulni a szavak birodalmában. És tud lenni amolyan Kosztolányisan „boldog szomorú”, könnyedén bújtat szavakba ólomsúlyos felismeréseket, és kínál holtkomolyan apró-cseprő dolgokat.

Költészete rokonítható a modern magyar líra tárgyias-intellektuális vonulataival, különösen legújabb verseiben erősödik fel poétikájának ezen karaktere. Írásművészete palimpszesztusszerűen simul rá a magyar irodalom hagyományára, az elődök tisztelete tükröződik Goethe-átírásában (*Vándor téli dala*), József Attila-parafázisaiban (*Születésnap, Emlékdal*), gondosan vagy hanyagul bújtatott utalásaiban, rájátszásaiban (Kassák, Szabó Lőrinc), egy-egy valahonnan nagyon ismerősen csendülő versritmusban, kádenciában.

Szerepek közötti térben (Kinde Annamária). Ha Kinde Annamáriáról (1956, Nagyvárad), a költőről szólunk, akkor valószínűleg Szandra Mayra gondolunk. Már-már rögeszmésen ragaszkodik a költőnő ehhez a kitalált személyhez, vagy inkább csupán névhez, retorikailag teremtett alakmáshoz, ezáltal beírva költészetét a modern/posztmodern szerepjátzás történetébe, amelyet Weöres Psychéjétől Kovács András Ferenc Lázári René Sándoráig számos alteregót szült a magyar irodalomnak. Vagy visszább léphetünk az irodalomtörténetben a persona fogalmáig, amely már a modernséget megelőző költészet-történeti hagyományban jelen van. A lírai alteregó, a maszköltés, a rejtőzködés számos alkotónál a megszólalást megtermékenyítő költői eljárás, eltávolító gesztus, amelynek révén az önkifejezés tehermentesül. A lírai alteregó egy szavak által teremtett gondolat- és érzélemvilág megbízottja, küldönce, aki beugrik helyettesként, és föl vállalja a közvetlen vallomás felelősségét. Szandra May egy beszédmódot reprezentál Kinde Annamária költészetében; Szandra Mayról csak annyi derül ki, hogy hogyan beszél.

A *Szandra May a sivatagban*¹³ című kötet nyitóversének emlékezetesen léha, laza hangütése figyelmeztet arra, hogy miközben komoly versolvasási szándékkal felütöttük a kötetet, tekintsük mindazonáltal játéknak, színházi attrakciónak a meghívást és esetenként a kötet többi versét se tulajdonítsuk egyazon beszélőnek, hanem inkább egy rendezőt sejtünk a sorok mögött, aki a „képzelt nyilvánosság” előtt szerepeket vonultat fel, és különböző beszédmódokat osztogat nekik. Így kerülnek a szereplíra színpadára különböző (nyelvi) „műveltségű”, különböző társadalmi rétegekhez tartozó és különböző „világnézeteket” képviselő alakok, köztük *Mélymaca*, a *markotányos* (a nyitóvers címe), természetesen Szandra May, az utazó, Magdolna, Ságghi Anna, Sgt. Blitz, Máníácsi János és Tom Vanguard. Egyik szerep utal a másikra, egyikből megszólalásból nyílik esetenként a másik, egyik hang keretezi a másikat, egyik arc a másik tükrében jelenik meg, mégis, a szerepek nem egy szövevből vannak, nem áll össze koherens történet, a beszédmódok egymásra íródnak, a kivehetetlenségig.

13 Kinde Annamária: *Szandra May a sivatagban*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2004. Korábbi kötetei a Mentor Kiadónál jelentek meg: *A hiúzok természetéről* (1996); *Egy másik arc* (1999); *Szandra May kertje* (2002).

Úgy tűnik, ezen alteregók is szerepeket játszanak („*Én mostan Sgt. Blitz vagyok*” – mondja Sgt. Blitz), nincs biztosan lerögzíthető identitás, aminthogy nincs elmondható történet sem. Szandra May nem egy Rejtőhöz illő sivatagi kaland részese, útja inkább befelé, a belső kiüresedés színtere felé, a reflexiók világába tart: „*Az utazás a semmiben / véget nem ér soha.*” (Szandra May *harmadik verse a sivatagból*). Nincs is utazás, az utazásnak csak az illúziója adatik meg a „főhősnőnek”.

Eközben a kötet kivezet a költészet történetében megalapozott meditációs témák közül: „*Lélek jön, testbe költözik, / tesz-vesz, nyilvánul általa, / aztán a nagy úrbe kiszáll / és csöppet sem érdekli már / Isten, Család, Haza*”. A nemzeti identitás „kötelező” témájához is cinikusan viszonyul a vers: „*Rossz vicc: tizenötmillió. / És tizedannyi? Egyre jobb... / Másoknak jó üzlet lehet: / Nekem tutira nem buli / az, hogy magya vagyok.*” (*Humortalan, laza*). Ehelyett a lét és nemlét kérdései, valamint a hiány alakzatai íródnak a szereplők történeteibe: Szandra May messzi elérhetetlen úti célja, a mintha-város, a másik iránti vágy, a megváltás, a kegyelem hiánya, az értés hiánya, a hit hiánya. A *Régi ház. Nem volt sohasem* című vers kimutatja, hogy az értékhiányos állapot kizárja a veszteség lehetőségét: „*Árnyékom sincs nekem, / el sem veszíthetem.*” Innen a szövegek fanyar, az értelemkeresést feladni látszó, de a különböző beszédregiszterek révén megsokszorozható nyelvi játéktérhez ragaszkodó cinizmusa.

Szandra May figurája belakja Kinde Annamária líráját, *Mondhatatlan*¹⁴ című újabb kötetébe is átvándorol. A cím ellentmondani látszik annak a versfelfogásnak, amelyet Kányádi Sándor – egy kisiúi szavait idézve – a következőképpen fogalmaz meg: „a vers az, amit mondani kell.” Mind a mondhatóság, mind a mondhatatlanság többféle vonatkozásban értelmezhető. Kányádi aforisztikus gondolata valami olyasmire figyelmeztet, amiről hajlamosak vagyunk megfeledkezni: az írásbeliség szóbeli gyökereire és interperszonális jellegére. A vers hangzó beszéd, hangjának érvényt kell szerezni, konkrétan (szavaltat által) és áttételesen (a vers a „közteherviselés” fóruma). A mondhatóság retorikailag is értelmezhető: a nyelvbe, a kifejezés leképező erejébe vetett bizodalomként; ez a hit inog meg a modernség után, amikor a nyelv feladatává paradox módon a kifejezhetetlen „kifejezése” válik.

A „mondhatatlan” erős hívószó tehát, amely egy század irodalmának a nyelvfilozófiai háttérét mozgatja meg; ezzel szemben Kinde Annamária kötete nem megy elébe ennek az elvárásnak, megmarad a kimondhatatlanság pusztán pszichologizáló értelmezésénél, a lélek mélységeiben kavargó érzelmek megragadhatatlanságának gondolatánál. Ezenkívül a versek formaválasztása (szonett, szonettciklus), a rímek zeneisége, a képek kelléktárából való határozott választás egy olyan költői gyakorlatról árulkodik, amely éppen a „mondhatóságot”, a kifejezhetőséget bizonyítja. Vagy ennél többre vágyik ez a líra, és a mondhatatlanban saját korlátait fogalmazza meg?

A *Szandra May hóviharra vágyik* című nyitóvers a kötet főbb motívumainak gyűjteményét tartalmazza, a víz különböző halmazállapotaitól (főként: hó) az angyalokig, a költészettől az árukapcsolásig. Aki követte az erdélyi líra beszédmódjainak alakulását a múlt század hatvanas éveitől errefelé, az ismer-

ri a hóesés gyakoriságát ezen a vidéken, különösen Király László, Ferences István, Farkas Árpád költészetében – akik valamennyien kiindulópontot szolgáltatnak Kinde Annamária költészetének –, tudhatja, hogy Erdélyben a hóesés több, mint szimplán hóesés; a hó a kisebbségi lét, a kiszolgáltatottság, az elidegenedés mindennemű költészetbe kívánczó rejtjelezésére képes szimbólum- és metaforarendszer elengedhetetlen kelléke. A „nem lehet”, az „itt” szavaknak és egymásra való vonatkoztatásuknak pedig szintén elkerülhetetlenül transzilvanista felhangja van. Az angyalok tulajdonjogáról már nem beszélhetünk ilyen egyértelműen, hiszen Rilkéétől Borbély Szilárdig belakják a költészet házát; hadd beszéljünk egyszerűen Kinde Annamária angyalairól, akik a sötétség ellen folytatnak „*tépett párnacsatát*”. Költészet és árukapcsolás „*árukapcsolása*” a konzumtársadalmi realitás és a szabadságot jelentő szellemi lét kompromisszumára utal, a költészet létfeltételeire a piacgazdaság levegőjében.

Két szonettciklus is bizonyítja Kinde Annamária verstechnikai jártasságát, a Demeter Szilárdnak dedikált *Mondhatatlan*, valamint a *Részeg rózsa szétírt szonettje*. Az előbbiben a forma filozofikus mélységek bejárására kínál lehetőséget, a mesterszonett test és lélek örök konfliktusából kiindulva fogalmaz meg létigazságokat, amelyeket komoly és játékos, rezignált és cinikus hangnemben rendre kifejtenek a ciklus egyes darabjai. Az utóbbiban pedig a képválasztás szecessziós ízlésvilágra utal, amelynek háttérét a váradi Ady-kultusz képezheti, de képek eklektikája nem kedvez az átütő erejű képalkotásnak, a maradandó, tiszta gondolatnak. A két szonettciklus közé ékelt, *Szandra May a zombigyárban* című, a kortárs realitásra reflektáló, azt kigúnyoló versgyűjtemény pedig a hangnemek, műfajok és stílusok eklektikáját teremti meg, találunk benne csujjogatót, a sámánost, lírát, slágert, balladát, kabarét és sanzont, a szerző saját műfajmegnevezései szerint. A „műfaji átcsapásra” jó példa lehet a lírainak nevezett darab, amelyet inkább rosszul rímelő századelős sanzonszövegnek lehetne nevezni: „*Én úgy szeretem kegyedet, / mint a szentjánoskegyeret, / s úgy kívánom az állagát, / mint a sztracsatellás Heidi csokoládét!*”

A *Szandalíz a csudában* címmel ellátott verscsoportban Lewis Carroll-idézetek szolgáltatják a versek apropóját. A név – Szandalíz – cinikus, nyegle beszélőt takar, aki az abszurd elődjének tekintett nonszensz irodalom törmelékein építgeti saját töredezett világát, amelynek szilárd építménnyé válása nem sok eséllyel kecsegtet, bár van benne intertextualitás (*A rendes kerékvágás* című versdarab jambusai József Attilára emlékeztetnek: „*Apu, kerítsünk kereket, / ha nem csináltunk gyereket!*”), van benne identitáskérdés (*De ki az a Mabel* című vers a vers-énre, én és vers-én kapcsolatára kérdez rá: „*Én vagyok én? Vagy én nem én? / De akkor ki vagyok? / Szandalíz kérdezett, meg én, / nem tudtam, ki van ott!*”).

Kinde Annamária megtervezett szerepekben és módszeresen szétírt hangokban látja működőképesnek a költészetet. De mi történne, ha Szandra May és társai picit hátat fordítanának, és teret engednének Kinde Annamária saját arcának és hangjának?

2.3. 2004-ben és után induló női lírikusok

Minimállíra – metafizikai maximumon (Boda Edit). Boda Edit (1975, Mocsolya, Szilágyság) különös figurája a kortárs erdélyi magyar lírának. 2004-

es első kötetével¹⁵ már kiforrott, szikár, erőteljesen expresszív költészettel jelentkezik, 2008-as, második kötetében¹⁶ pedig tovább folytatja azt a mini-mállírárt – feszes formába öntött és sűrített képi-gondolati egységet képviselő verseit –, amellyel induló költőként bemutatkozott. Első kötetéről a *Székelyföldben* jelent meg írás,¹⁷ amely Boda Edit és Iancu Laura költészetének közös vonásaira valamint eltérő jegyeire hívja fel a figyelmet; második kötetéről a kolozsvári *Helikon* című irodalmi folyóirat közölt kritikát.¹⁸

Boda Edit *Kamuflázs* című első kötetében sem több, sem kevesebb egy-egy vers, mint amennyiben megfér egymás mellett néhány revelatív erejű kép, eljátszódik a (szó)játék, egy pillanatra félrelebben az álca. A szerző a *mérték* tudója, mint az azonos című versben: „*Lebuj és kereszt. / Bor és vér. / Kimérik pontosan.*” (*A mérték*). Vagy, ahogyan az imagisták előírták a XX. század elején: a vers a kifejezés minimuma az intenzitás maximumán. Ezt a verstípust – akár egy japán haikut – nehéz analitikusan megközelíteni, vagy továbbsiklik fölötte az olvasó tekintete, vagy pedig olvastán kicsit a semmibe réved, majd értően rábólint: jó. Íme egy vers, ki lehet próbálni a hatást: „*Sirályok hangját hallgatom, / amint testük koppanva földet ér, / mikor lelküket üvegkaptárba gyűjtik*” (*Lobonccal a kertben*). Egy-egy kép erejének titka a metaleptikus megfordításban rejlik, amely szokatlanná rendezi át a dolgokat: „*Továbbmegyek, akár a kövek*” (*Stationary*).

Kinek a története(i)? Feltárni és elrejtteni, nyomot hagyni és észrevétlennek maradni – e kettős mozgás jellemzi az önmagára szerepeket osztó (vers)beszélőt. Selyem Zsuzsa írja a szerepvers kapcsán: „a szerepversben mindig a másik, az ismeretlen beszél. A szavak alakot öltenek, egy olyan alakot, akiről semmi mást nem tudhatni, csak azt, hogy *így* beszél.”¹⁹ Boda Edit egyik álarca a saját arc, amelynek történetei kis epizódokban rejtjeleződnek: „*Megszülettem hát én, Boda, / kiárúsítom lelkemet*” (*Születtem*); „*Huszonhárom éves szürke angyal / lebeg a pokol fölött. / Léthe vizét nem issza már soha, / csak szárnyát mártja belé, / hogy feledje a repülést.*” (*Önarckép 1998-ból*). Az (ál)arckeresés egy fragmentálódott szubjektumot sejtet, amelynek egységesítő gesztusa ironikus-cinikus (ön)reflex(ió): „*Arcod lassan gomolyagba tekert, / durva fonál. / Nem ismer fel az Isten*” (*Agónia*).

A kötet több verse bibliai toposzra épít. Felbukkan a kötetben Káin és a Raszkolnyikov alakja, összeköti őket az együttélés a bűnnel, büntudattal és a feloldozásra való várakozással. A Biblia illetve az irodalomtörténet e két nagy gyilkosát megidéző versekhez tematikusan kapcsolódnak olyan versek, mint a *Gyilkoló* vagy a *Kivégzés előtt*. Van bűn, van halál. De vajon van-e megváltás, megismételhető-e, vagy legalább újramondható-e a történet? A *Karácsony* című vers már egy más történetről beszél, feldereng ugyan a régi emléke, de

15 Boda Edit: *Kamuflázs*. Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 2004.

16 Uő.: *Dal születésre és halálra*. Éneklő Borz Könyvek, Koinónia Kiadó, 2008.

17 Pieldner Judit: Leány-levelek Istenhez. *SZÉKELYFÖLD* 2005/11., 135–142.

18 Kóvári Ilona: Ki dalol a könyvespolcon? *HELIKON* 2009. 5.

19 Selyem Zsuzsa: A létege megőrül. In: Uő.: *Valami helyet*. Esszék. KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 2003. 13–21. 17.

megváltozott a kódrendszer, mások lettek az (égi jelre vonatkozó) olvasási szokások: „Asszony burka védi a gyermeket. / Angyalok jöhetnek égi szekéren, / Nem fürkészek már égi jelt régen, / nem tudom meg már, mi van a méhben. / Barlangjából nem jön elő soha: / a gyermek? az Isten? a féreg?” (Karácsony).

Történetek helyett a nem-történetek vannak, arról lehet beszélni, ami nem történik meg, ami lassan kivonódik a mindennapokból: „Ölelni – nem. Nem csókolni. / nem meghalni. Lopni – nem.” (Van ilyen); hiábavaló a Krisztus-keresés, az isteni epifániára való várakozás: „Ajtónk előtt megy el, / jaj, elmegy megint. / Laudetur!” (I.N.R.I.)

Az ó- és újtestamentumi alakok, toposzok, műfajok (*Psalmus*, *Apokrifok*) az Istennel viszonyt létesíteni próbáló lét lehetőségeire kérdeznak rá. Boda Editnél a rákérdés direkt, radikális, fanyar fintorral történik. Isten arcát mélységes cinizmussal mintázza meg, mint például a *Félelem* című versben: „teremtésre béna kézzel / az utcasarkon kéreget”; Isten is már csak töredékeiben él, mint ahogyan a *Medication* című szöveg „meghasonlott istenmaradékok” képét idézi.

Ami a kötet nőalakjait illeti, egyrészt a versek az asszonysors ösöztönös tapasztalatára reflektálnak: „Nem tudja meg soha, / mért fekszik és ébred is / szál gyertyaként, / s nem értheti: a holtat / legalább ketten viszik, / az előtt csak egyedül” (*Asszonymak lenni*). Másrészt, ellenpontként, Boda Edit eljátszik olyan – T. S. Eliot kiüresedett, mondén personáira emlékeztető – női figurákkal, mint például a piroshajú Michelle (*A piroshajú Michelle dala*).

A *Kamuflázs* című kötet képalkotási technikáját látszik folytatni a második szerény terjedelmű kötete, a *Dal születésre és halálra* is. A címválasztásban benne rejlik már a megérkezetség tudata, a költészetre való berendezkedettség állapota, azonban az előzmények ismeretében a lehető legsemlegesebb lírai műfaj provokatív felvállalásában gyanakodhatunk. Az az egzisztenciális mélység, amelybe a kötet versein keresztül beleszédülünk, összeférhetetlen a dal sugallta harmonikus könnyedséggel. Születés és halál szélsőértékei közé ékeli Boda Edit azokat a metafizikai kérdéseket, amelyek víziószerű, groteszk képekben formálódó költészetté szublimálódnak a kötet kereteiben.

Szerves folytatása az elkezdetteknek a második kötet abból a szempontból is, hogy a transzcendens távlat teremt rálátást a dolgokra, azaz, a megszólaló a dolgokban megmutatkozó transzcendens, a profán szférájában megnyilvánuló szakralitás jelenlétére keres bizonyítékot (vö. *Itt van közöttünk*). A dolgok Isten teremtményeiként világlanak, de ugyanakkor magukra hagyottságukat beszélnek el.

Továbbá vívódásait, kényszerképzeteit sűríti tömör és kifejező szürrealista víziókba a beszélő. A különböző létszférák találkozási pontjait, az átjárásokat kutatja, az animálisból a transzcendensbe, a fizikaiból a metafizikaiba. A kapcsolódások azonban nem eleve adóttak, látnoki meglátások szükségesek a korrespondenciák feltárására (Boda Edit költészetének posztszimbolista karakterét fedezhetjük fel ezen a ponton). A költő – és a költői nyelv – kiváltsága a groteszk összeférhetlenségekre való rámutatás.

A kötet versei három ciklusba tagolódnak (TITKOLT CSODÁK, AZ APOKALIPSZIS TORKÁBAN, FÚJ – NEM TUDOM, HOVÁ, MI VÉGBŐL), a ciklusokba rendeződés elve azonban nem adott az olvasó számára, hiszen tematikus egységek nemigen különíthetők el. Szembeötlő a versek tömörsége és a

mondandó súlya közti disszonancia. Boda Edit bravúrosan bánik a (szó)képekkel, a szójátékokkal, miközben a halálhoz való előrefutás heideggeri léttapasztatását fogalmazza újra egy-egy átütő képben, képsorban. Költészetének viszszerterő képei a halálhoz kapcsolódnak („Ágyam alól kúszik elő / nyomorodott, vízszintes, kis halál”, „Bogárhátú halál morzsát szemel belőlünk”, „bennem szaladgál száz halál - / egy közülük igazi”, „Egy vadállat halotti maszkját / kaparásza”, „s a törzseken araszol / a trágár, kétszínű halál” stb.).

A szerelem és halál párharcában az utóbbi bizonyul fölényben levőnek: „Eperfa alatt / növeget, növekszik. Nő a sírkövem. / Vasgyúró a halál, gyenge a szerelem” (Kohóban). Boda Edit víziói népköltészeti fordulatokból nőnek ki, annak egyensúlyát billentik ki a fenyegető kaotikus életérzések felé. Boda költészetének apokaliptikus expresszivitását hadd példázzák a következő sorok: „Csomóban lógnak a varjak az égből, / fűtös szőlőként várják a kést - / világ-ra szüli anyját a gyermek, / léket vág a tudat födelén” (Átváltozások 1); „Himlős lett az ég bőre, / a falat magától forog a szájban, / kendert áztatnak a csillagok, / az üstökösök ruhát szőnek / a feltámadásra.” (Harmadnapon)

Sebköltészet (Iancu Laura). Iancu Laura (1978, Magyarfalva, Moldva) költő, szerkesztő, néprajzkutató nem tartozik a szigorúan vett erdélyi irodalomhoz: a tanulmány címében megjelölt földrajzi tájegységtől keletre – Moldvában – született, illetőleg attól nyugatra – Budapesten – él. Mégis, kihívja, próbára teszi, majd félretéteti velünk azzal kapcsolatos előítéleteinket, hogy költészetét a hovatarozás kizárólagos kereteibe helyezzük és ekként értelmezzük. A szerző maga állítja föl ezt az értelmezési keretet első verseskötetének – *Pár csángó szó*²⁰ – szerényen kínált címében, amelyben kimondja és felvállalja etnikai hovatarozását, egyben költészetét is ebbe a keretbe, hagyományba illeszti. Az, hogy csángó verseket tart kezében az olvasó, önkéntelenül is egy módosult elváráshorizontot teremt. Mitől és mennyiben csángó ez a költészet? Hogyan viszonyul a költő azon régióhoz, amelyből voltaképpen „elcsángált” abban a pillanatban, amikor – saját visszaemlékezése szerint – a család tételes beleegyezése nélkül, mégis, édesanyja hallgatólagos jóváhagyásával, az általa előkészített tarisznyát a vállára kapva a Csíkszeredába tartó autóbuszhoz szaladt kislány korában, de visszaemlékezéseiben, nyilatkozataiban, leveleiben, költészeté formált szavaiban folyton hazatér, mondhatni tulajdonképpen folyamatosan otthon van? Miképp formálja a versek esztétikumát Csángóföld távolból nézve mitikus dimenziókat öltő élettere?

Ha a hely szellemét keressük a sorok között, akkor egy-egy képben, népdalmotívumban kirajzolódik előttünk a táj arca: „Hegyek mögé hajított kápolna / Testén hullámzik az élet ostora”, „Nem rólad beszélek / Tájbán gondolkodom / Hegyekben / Fákban / Láttalak” (Nem rólad gondolkodom); „Nem vett föl a szekér / Futott mint a szélvész / Népies porától / Könnyezve elesetten elveszett / Álom felett sírok” (Néprajz). A visszakíváncozás egy immár végérvényesen elveszett, elveszített idilli létrendbe, a panteisztikus kommúnió vágya szól a sorokból. A versek azonban túlmutatnak ezen a szférán, az etnikai hovatarozást, azzal szerves összefonódottságban, kiegészíti, transzcendálja

a vallásos ön- illetve létértelmezés: „*Népek alkotnak holnap meg / Téged / Engem szentségek*” (*Ne menj*). És ez lesz az a dimenzió, a szent tere, amelybe lancu Laura költészete beleíródik.

Lehetséges-e ma, a műfajban könyvtárnyi anyaggal költészettörténetünkben, istenes verseket írni? A választ csak maguk a szövegek nyújthatják: lehet, mindaddig, amíg a vers megőrizz valamit az archaikus-rituális funkciójából, amíg még kiemelhető a profán térből és helyetteseként beugorhat, ha már a közösségi ima nem elegendő. Lancu Laura versei nem egy közösségi hit vonatkozásában-vonzásában artikulálódnak, hanem azt mintegy átugorva, az erőteljesen individuálistól az egyetemesig ívelnek. Az a közösségi élmény, ami a „*Gyulafehérvári Soroktól mind a máj napig*” az erdélyi/ magyar vallásos lírában gyakorta kifejeződik, e kötetben egyszemélyessé, különbejáratúvá válik: „*Láttam már sokszor, / De nem tudom, milyen, / Gondolatban ismerkedtem, / És nem, nem ismerem / Az én Istenem.*” (*Itt tartok*); „*S míg távol az Úr / Magamnak istent alkotok*” (*Egyszerre*).

Az *Enyém vagy félelem* cím alatt csoportba sorolt verseket kvázi-szerelmes verseknek nevezném. A szerelem poétikájában is az örök-visszatérő referencia az „*Isteni készlet*” (*Emléked*), kissé az angol metafizikusok szellemében, akiknél sok esetben nem tudjuk eldönteni, hogy a vallásos líra retorikájával alkotott szerelmes verset olvasunk-e, vagy fordítva, erotikus regiszterben költött vallásos verset. A szakrális és a profán szféra lancu Lauránál egymáshoz szorosan kötődik – és ugyanakkor egymást relativizálja. A versek olvasatát egyfajta eldönthetetlenség határozza meg. Mindig a *másikról/ Másikról* van szó, a szerelemben Isten arca vetül elénk, az Isten pedig úgy aposztrofálódik, mint a szerelmesen elérni vágyott. A szerelem történetei apró megváltástörténetekké íródnak át, mint például a *Hiába várlak* című versben: „*Hiába várlak / Roskadt megváltónak / (...) / Meghaltam érted / Úgy akarlak*”.

A versek magáról a viszonyról, a viszonylétben megképződő és bemérhető távolságról szólnak. Akár az én és te, akár az én és Te közötti kapcsolat vágyának, természetrajzának vagy fakuló emlékének lenyomata a vers, mindenképpen a *közöttbe* íródik, egyfajta köztes-létben definiálódik. A viszonylét hiányjel alá tevődik, a félelem, gyász, bűn, távolságtartás, lemondás, emlék, hallgatás, illetve a magány természetrajzáról van szó. Ugyanakkor ez a viszonylét metaforapárokban fogalmazódik meg: „*Hallgatásod / Unalomba fásult szikra remény / A hulló ködben elégő fáklya vagyok*” (*Hallgatásod*); „*Sors lettél s én vándor*” (*Itt és ott*); a metaforákkal telített-terhelt versekben olykor egy-egy képzavar is helyet talál: „*Szigorú mondatok / Szántó földjén vetek / Élő kezdednek létem lett katedrális / Nem követelem: oltárom légy / Elhalok nélküled is*” (*Emlékem első csókokodról*).

A *Majdnem messze vagy* illetve *Istennél az óra* ciklusok verseiben tovább erősödnek és egzisztenciális távlatokba helyeződnek a vallásos toposzok: „*Bujdosol s üldözöl örökkön / Míg fölshítod bennem isteni / Léttudatom*” (*Nekem adtak téged*); „*Mi marad végül ha elmentél? / Magány, / A milliárdoktól nyüzsgő / Világghiány*” (*Mi marad végül*). Isteni léttudat és világghiány – ezek lennének a szélső értékei az univerzumnak, amelyről a kötet versei beszélni próbálnak. Egy örökösen kereső és kérdező, kamaszosan vívódó alkat mutatkozik meg, aki rezignáltan ébred rá a „nagy” igazságokra: „*Látom miért csonka a lét / S hogyan vannak nélkülünk / A létezés törvényei*” (*Nem rólad gondolkodom*). A hatalmas kérdések terhe alatt olykor sablonossá válnak a képek,

a mindent megragadni vágyás helyenként a költői képalkotás rovására történik. Izgalmasabbaknak tűnnek azok a versek, amelyek egy másfajta bizonytalanságról számolnak be – és ez már valóban „költői” probléma –, hogy valóban azt rejtik-e a szavak, amit megneveznek, mi a viszony szó és lét, jelölő és jelölt között: „*Mi van Isten hátoldalán? / Mert van – kell lennie / Az isten szónak Istene*” (Mítosz). Továbbá: mi rejtőzik a névben, mire jogosít föl a megnevezés képessége? Egy kép erejéig villan föl a kérdés – tömören, intenzíven – a következő sorokban: „*Vizet meríték, s míg / A csöbörben fölhozlak, / Már neved sem marad, / Hidegen hagyva visszaesel. / Mi voltál, sose tudhatom.*” (Mi voltál).

A kötet utolsó részében, amely a *Mint Ady a semmit* címet viseli, gyöke-
rek, hagyományok, elődök és költőelődök keresésének lehetünk tanúi. Így jelennek meg ősmagyaros motívumok, utalások (*Keserves, Bujdosás, Keleti magyar*), az anya, az apa képe (*Anyám, Reménykedő anyám, Egy képben pihenő idő, Apa*), valamint Ady neve: „*Végre hát így / Így kezdek újra / Mint Ady új vizeken járni // Új sebek mélyek feketék / Vetettek haragba / S mint Ady a semmit / Írni kezdem újra*” (Mint); „*Alkonyatkor, mint eljárt ruhadarabot, / Magamra öltöm voltomat. / Ady útját betűzöm, / S az idő kibontja nyomait.*” (Öregedő elmúlás). Mi is lenne Ady nevének a beidézése a kötet kontextusában? Kijelölése egy beszédmódnak, amelyhez képest próbál artikulálódni, viszonyulni és mássá lenni e kötet beszélője, kísérlet arra, hogy Adysan mondjon újat, az Ady-féle úzus értelmében használja a szót? Vagy a név, Ady, pusztán egy lehetséges hagyomány lenyomata, nyom, véset, retorikai alakzat? A „*mint Ady*” hasonlat átírja a beszélő hangját, egy elődök kereső, a dolgokat mindenáron néven nevezni akaró, komolykodó versbéli hanggá.

Iancu Laura költészete a kimondott szó erejének bűvöletében formálódik. Szereti a „nagy” szavakat, ha végiglapozzuk a kötetet, az az érzésünk támadhat, hogy egyfajta költészettörténeti szinopszist tartunk kezünkben, mert szinte minden nagy téma jelen van, amiről líra valaha szól és egyáltalán szólhat. Olyan szavakkal találkozunk, mint – és itt akár nagyon hosszan is sorolhatnánk – emlék, Isten, hold, idő, tér, gyász, álom, forma, lélek, jövő, szerelem, csend, élet, halál, világ, hiány, amelyek absztrakt-fogalmivá teszik, a költőnő egy metaforájával (vissza)élve, „fogalmak zárdájába” utalják a verseket. Ami ellensúlyozza a nominális terheltséget, az a rövid sorok staccatója, amely intenzívvé, nyugtalanítóan dinamikussá teszi a verseket, a jó, frappáns verszárlatok, és egyáltalán az, hogy a kötet erős és hiteles élményanyagot közvetít, átadható formában, az olvasó számára.

Folytatható-e ez a fajta és fajsúlyú költészet? Iancu Laura további kötetei azt igazolják, hogy nem tévedett a költőnő felfedezője, Ferenczes István, amikor ezt írja Iancu Laura második verskötetének utószavában: „A magyar irodalomba költő érkezett.” A továbblépés mozdulata azt bizonyítja, hogy Iancu Laura első kötetének gondolatvilága és nyelvezete továbbvihető, és ez nem választás kérdése, hanem az elhivatott kényszerűsége, jónási feladata. További megszólalásra kötelez a gondolati és megélt-fedezet, amelyben áll és növekszik a kimondott szó értéke és hitele, illetőleg a költészet ívének folytatását kényszerítik ki azok a dilemmák, feloldatlan paradoxonok, amelyek a vívódás, a töprenkedés mélységeit kivájták, kiöblösítették az első kötet kerekeiben.

Költészete igazából a második, *Karmaiból kihullajt*²¹ című kötetében válik karakteressé. A cím népköltészeti ihletést sejtet, a kötetben „alkalmazott” szimbolika azonban túllép a folklór határain, és áttételesebb, összetettebb metaforarendszer részévé válik. A költői pálya kezdetén népi ihletettségűnek mutatózó költészet – a népi ihletettség ne valami kívülről jövő intellektuális hatás, hanem az eredet, a származás kitörölhetetlen, belülről fakadó, gondolkodást meghatározó nyelvi stigmája – az egyetemes emberi lét végső kérdéseit feszegető egzisztenciállírává tágul.

A szavakká szublimálódo létélmény rétegei az Istenkeresés, az Isten általi ittfeledettség, a szóval kialakított viszony (úgy is mint isteni ige, úgy is mint interperszonális kommunikáció, úgy is mint a versben megtapadó szó), a világba vetettség, az egzisztenciális szorongás, az egyedüllét motívumaihoz kapcsolódnak. Ezek a rétegek nem válnak mindig külön, hanem szorosan összefüggnek, egymást generálják, mint például a következő sorokban: „*meglát-e Isten szeme sarkából / karmaiból kihullajt-e a szó / kiüt-e rajtam a leprás való, hogy / vártalak és világot alkottam / sejtjeim rád méreteztem / egyedül voltam akkor is / Amikor*” (egyedül).

Iancu Laura lírájának erőteljesen vallásos karakterét elsősorban a csángó katolicizmushoz való kötődésében kell keresnünk, ezt azonban átírja, személyessé formálja, illetve a Pilinszky lírájához hasonlóan – abból ihletődve – egzisztenciális alapélményként fogalmazza meg. Míg a nyugati kereszténység a lélek Istenhez való felemelkedésére ösztönöz, a keleti vallásosság a földre szálló Istent ünnepli. Lehetséges, hogy a tágabb kultúrával, a román ortodoxiával érintkezésbe kerülve mondhat a magáénak egy földközeli, a mindennapokat átható vallásosságot a moldvai magyarság, amelyből merítkezik ez a költészet. Mircea Eliade terminusával élve, a hierofánia pillanatait keresi a beszélő, a profánban megmutatózó szentség lehetőségében akar hinni: „*Mi már csak visszaérkezünk / Ahogy a feszület az élő fába*” (Mi már). Az Isten antropomorf alakja, a vele való bizalmas, informális viszony tükröződik a következő sorokban: „*ma este újra leülök veled / csak veled szemben és / hallgatom, ahogy szólni nem mersz / hallgatom görnyedéset*” (nagypéntek).

A modern embert foglalkoztató kérdések, dilemmák perszonalizált változatait vetíti verseibe Iancu Laura. Létértelmezése a halál vonzásában formálódik, a felkínált látószögből nézve megnő a pillanat jelentősége, átalakul az ember mindennapjait vezérlő értékrendszer. Iancu Laura mindig a végső kérdéseket teszi fel, sötét háttér előtt, ijesztő csendben koppannak szavai. Az egyetemes emberit a szubjektivitás szűrőjén át az interszubjektivitás szférájába engedi vissza, mintegy „befogadva” versvilágába az olvasót.

A hovatarozásnak nemcsak vertikális, hanem horizontális vonatkozása is problematizálódik a kötetben. Budapest, a *másik* haza ambivalens voltában mutatkozik meg: „*Budapest fényei apai ágon / vannak vélem rokonságban (...)* Budapest fényei sírhantok” (Szeretek). A kettős otthontalanság dilemmája fogalmazódik meg: bár az értelem tagadja a *határ* meglétét és fontosságát, ez mégis olyan elemi, mélyen gyökerező élmény, amelyet a zsigerekből, belülről nem lehet kiirtani. Az individuális élményben egy régió identitásválsága fogal-

21 Iancu Laura: *Karmaiból kihullajt*. Versek. Magyar Napló, Budapest, 2007.

mazódik meg: „Nincs határ / Csak a Kárpátok / Szelíd, vérgyökerű Kárpátok // Nincs ellenség csak / Az erdő zúgása / Szuszog halkan // Ahogy a szív dobog / Ha átmegy / A határon” (Nincs ellenség).²²

A *névtelen nap*²³ című kötetben összegyűjtött több mint száz versben kozmikus távlatokat nyit, egyben szédítő mélységekre tárul lancu Laura lírája. A befele tekintés valamint a látomás ereje hívja elő a képeket és hozza létre egy, a transzcendenciára folytonosan rákérdező, a kérdőjelek és kétségek vonzásában formálódó vizionárius költészetet. A cím alliteráló, kisbetűs, fosztóképzős szó szerkezete többféle olvasatot is lehetővé tesz: értelmezhetjük egy átlagos, a többi fölé nem emelkedő napként, amelyet a maga automatizmusában megélünk, avagy amelynek álbiztonságában felszakadnak a nagy kérdések vágta sebek. Ugyanakkor érthetjük a nyelvre vonatkoztatva, a névadás, a megnevezés, a nyelvhasználat kudarcaként. A szavak nélküliség a kiüresedés, az elidegenedés tapasztalatának legvégső stációja (lenne): „*fanyar már a / dalnak / az íze számban idegen a szó*” (Körös-körül). Érezhetően ennek ellenében születnek e költészet szavai és képei; az ettől való félelem képezi a vívódások és töprengések egyik dimenzióját. „*Nem hisznek bennem a szavak*”, fogalmazódik meg ugyanebben a szövegben. A szó fölöttes hatalom, amely befogadhatja vagy kiközösítheti a beszélőt.

Már az első vers olvastán érzékelhető az egzisztenciális borzongás, egyben paradoxonokra való kiélezettség, amely meghökkentő megfordításokban ölt testet. Például a születés dátumát tartalmazó verscím (1978. december 30) az *Agónia* című részben található. Az önkeresés a születésig nyomoz vissza; önkeresés és önelvesztés ugyanazon érem két oldala, egymás tükörképei. A csecsemőléte kiszolgáltatottsága a világ szédítő ürességében olyan alapélmény, amely kiterjed a kötet több versére is; a bálványimádás történetére utaló képelemek pedig („*akár az aranyborjúra hányt ima / a trónust füst takarta*”) a hitre leselkedő veszélyek elkerülhetetlen voltát jelzik, amelyre az embert már születése predesztinálja.

A magyar költésztörténet vezető gyakorisággal előforduló nagy szavai itt is átlagon jóval felüli gyakorisággal szerepelnek, elég, ha csak a kötet második, *Keleten* című verséhez lapozunk, amelyben a *lét*, a *sorsszagú fák*, az *ég* egyetemesen értelmezhető szimbolikája mellett a *kígyó*, az *alma*, a *tövis* és az *Éden* bibliai toposzai is ott sorakoznak gyors egymásutánban a körülbelül egy lélegzetvételnyi versben, terheltté téve a rövid sorokat, lassú, a képek erejéhez vissza-visszatérő olvasásmódot igényelve. lancu Laura szükségét érzi, hogy kifejezze személyes viszonyulását olyan fogalmakhoz, mint a *haza* (*Nem mondtam ki soha*). Egy másik versben – akár Csender Levente székelyudvarhelyi prózáiró kötet címében²⁴ – a *szűnőföld* fogalma jelenik meg, érzékletesen tömve a szóba a kortárs viszonyulást a szülőföld fogalmához. Mégis, az erős szóhasználat hitelességét és jogosultságát tapasztalhatjuk a kötet egynemű,

22 lancu Laura: *Karmaiból kihullajt*. Magyar Napló, Budapest, 2007.

23 lancu Laura: *névtelen nap*. Kortárs Kiadó, Budapest, 2009.

24 Csender Levente: *Szűnőföldem*. Elbeszélések, novellák. Magyar Napló, Budapest, 2006.

koherens, vershatárokön átívelő képszerkesztésében, szikár és kíméletlenül hasító képalkotási technikájában. Ugyanakkor az egyszerűség jellemzi ez a képalkotási technikát: „*félek mégis – / gödröm kiásva / ágyam bevetve*” (ablakból); „*köröznek szavaid / árnyékod jégverem // vérző csillagok közet / omlík az ég velem*” (éjjel); „*Temetőt rak bennem a lét*” (A feladó).

A kötet alapélménye a transzcendenciával való közműnő és kommunikáció elementáris igényéből és örök kétségeiből, a büntudat, a hiány okozta szenvedésből fakad. A krisztusi szenvedéstörténet profanizált, individuális változata fogalmazódik meg Istent kereső verseiben, a megfordításokkal azonban továbbra is él a költő, hiszen nemcsak az én keresi az Istent, hanem az Isten is keresni kényszerül az énben az eltűnt egykori ént (*lenyomat*). A kétség mozzanata fejeződik ki a következő képben: „*hiába nyitott / ha üres / a sír*” (*Rekviem*). A *Húsvét* című vers kérdőjellel zárul: „*Elvittek Uram. Hova?*”; a *Feltámadás* című vers utolsó szava: „*hulla*”. A transzcendencia megvonja magát, a hozzáférés nem eleve adott, ki kell küzdeni az utat, ennek a küzdelemnek a nyomát viselik a versek. A viszony problematikuságát enigmatikus sorok jelzik: „*nincs egyedül akit magára hagy az ég*”. A kötet kontextusában hogyan értsük ezt a bizakodó sort? Csöndes öniróniaként? Halk önbiztatás-ként? A kétkedés feladásaként? Ha nem így olvassuk, ellentmond annak a létbizonytalanságnak, amely más versek képeiben és reflexióiban kifejeződik: „*csillagtalan az ég*”, „*Omlatag öröklét*” (A 48. nap); „*látogatás nélküli jelenés / korbácsolt ígét / szavak helyett fekete üstök / az Atya nem becézget*” (látomás). Az istenkeresés versei olvashatóak perszonalizált imaformaként, amelyek az Én és a megszólított közötti szakadékba, hasadásba, résbe írják bele magukat.

De ki a megszólított? Egyes versek egyértelműen Istent helyezik a megszólított szerepébe, azonban a vallásos értelmezhetőség akár ki is tágítható, és az aposztrofé alakzatában kirajzolódó *Másik* egy többféle képpen kitölthető szimbolikus üres helyként értelmezhető, amelybe behelyezhető akár az anya figurája is (lásd a *Fonj gyermekkoszorút* címet viselő verscsoportban). A versekben ez a viszony is ambivalensnek bizonyul: az anya az eredet helye, oldás és kötés, elengedés és leláncolás kettőse. A versek többszólamúságának tudható be, hogy a hit fogalma és élménye is többféle képpen értelmeződik, a szakrális és a profán szférájában egyaránt.

Iancu Laura költészete a hagyománnyal folytatott eleven és folyamatos párbeszéd révén alakítja ki a maga belső terét és akusztikáját. Többféle irodalmi hagyományra kapcsolódik rá szimultán módon. Különböző költészettörténeti vonulatok összhangzatának, összecsendülésének lehetünk tanúi: fellelhető e lírában Balassi Bálint Istennel perlekedő vallásos retorikája, emellett egyfajta posztromantikus szubjektivizmus hatja át a verseket, amelyben táj és én egymás negatívjaivá, lenyomataivá válnak; ne feledjük megemlíteni a népköltészet képvilágának jelenlétét sem ebben a kötetben, bár az előző kötetekhez képest áttételesebben, visszafogottabban van jelen. A népköltészetben kifejeződő ember-természet közműnő ebben a kötetben is fellelhető: „*egyedül a Fák értenek meg*” (*Fától fáig*); alapvetően azonban a természet is megvonja magát, a táj a *tájtalanság* negatív alakzatává íródik át (*In illo tempore*). A természetbe vetett bizodalomnál erősebb az egyedülmaradottság tapasztalata. A tavasz is negatív asszociációkat kelt, a *Tavasz* című vers képei nem a megújulás, hanem az agónia idejét jelzik.

Az identitáskeresés etnikai vonatkozása ebben a kötetben is megőrződik. Különösen a kötet utolsó – mesei hetedik –, *A táj belénk költözik* című verscsoportjában, viszont ennél tágabb vonatkozásban is jelentőssé, jelentéssé válik: az identitáskeresés kozmikus távlatokban történik. A feltároló dimenzió a kényelmesen tág tér illúzióját nyújtja, azonban a fogódzók, referenciapontok hiánya az egzisztenciális bizonytalanságot eleve belekódolja ezen tapasztalatba, így a világba vetett én önkeresése ilyen léptékben nem számíthat megnyugvásra, feloldásra. „*Hatalmas hordalék a világ*” – olvashatjuk a *Fától fáig* című versben –, nem adatik benne vacok, ahol a lét biztonságosan meghúzódhatna. Az *Apokrif* rezignált hangneme érződik a *Iudicium* soraiban: „*elhagyatnak akkor mindenek*”. Pilinszky felől is értelmezhetőek lancu Laura apokaliptikus víziói, értékvesztettség-tudata, a fájdalom kifejeződései.

A költő megszólalásmódját felvállalt, legtöbbször név szerint, egy-egy vers címében szerepeltetett, verscímeik révén beidézett, parafrázis költőelődök alakítják. Így olvashatunk olyan verscímekeket, mint például *Kányádi Sándor*, *Hervay Gizella*, *Mécs László*; a *Parafrázis* című vers József Attila *Mama* című versét írja át a versírásról szóló metaverssé. Lancu Laura szabadon és merészen bánik vendégszövegeivel, van bátorsága ugyanazon címet adni verseinek, mint a nagy költőelődök, az általuk megfogalmazott élménnyel azonosulni és megtoldani még egy ianclaurás képsorral (*Fától fáig, nagycsütörtök*); Kányádi sorait például a következőképpen fogalmazza át: „*nem lehet árva az kinek / feltámadnak a halotta*”. Ez a bizalmas viszony is jelzi, hogy a költészet birodalmát nem a távolságtartó tisztelet, hanem a szövegek meleg testközelségének helyeként éli meg, a magyar nyelv és kultúra otthonaként. Mindez nem jelenti azt, hogy lancu Laura lírája kizárólag a elődök, a vendégszövegek révén töltökezik. Ellenkezőleg, ezek szervesen beépülnek a kötet egészének koncepciójába, és a magyar irodalom személyes olvasatairól, a mindenkori költészet szövegközötti létmódjáról – kevésbé az intertextualitás divatáramáról – beszélnek.

lancu Laura versbeszéde – „*Sebköltészet*”, mondja a *Te.Én.* című vers – hiteles, mert az egyetemes emberi lét kérdéseit szokatlan alakzatokban rendezi újra, elemi felismeréseket képes közvetíteni; mély gyökerekből táplálkozik, és a kortárs irodalom trendjeit megkerülve egy modern poétika elkötelezettjét mutatja fel.

Ha vers és próza tükrözheti egymást, akkor mondhatjuk, hogy lancu Laura két 2009-es kötete, a *névtelen nap* valamint az *Életfogytiglan*²⁵ című levélgyűjtemény egymást tükrözik. Csupán az nem eldönthető, hogy melyik irányba néz a tükröző felület, a vers fordítja a prózát, avagy a próza a verset. Egy adott ponton mindkét kötetben a vers illetve próza átcsap önmaga *másikába*: a próza versben gördül tovább (lásd a levélgyűjtemény *Lángoló betűk* című írását, illetve a verseskötet *Ami minden versből kimaradt* című, prózai(bb), hosszú sorokból álló, a kötet többi alkotásától – ebben is – elütő darabját). Ami a versekben egy-egy képbe tömörül, azt a levelekben kifejtve olvashatjuk, ez viszont nem jelenti azt, hogy a levelekben nem találkozunk a gondolatok képszerű alakításával, hiszen éppen a misszilis levelek líraisága, a próza poézi-

25 lancu Laura: *Élet(fogytiglan)* – Vallomások (levelek Borbáth Erzsébethez). Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2009.

se készítette a levelek címzettjét, a moldvai magyar gyerekek oktatását felkaroló Borbáth Erzsébetet, hogy a levelek kötetben való megjelentetését szorgalmazza. A személyes levelek a kötet kontextusában, címmel ellátva esztétikai értéket képviselő irodalmi alkotásokká, művészi vallomássá minősülnek át. A levelekben művelt képszerű prózatechnika illusztrálásképpen idézem: „Péter bácsi! Mint foltozott zsák Isten hátán, amelyből ki-bepotyog minden, olyan ma a moldvai magyarság.”²⁶ A levélíró így vall a moldvai magyarsághoz való viszonyáról: „Amitől megválni nem szabad, és nem is lehetséges (...)”.²⁷

Iancu Laura irodalmi munkássága jó példája annak, hogyan lehet a hovatartozás dilemmáit fölválalva egy határokon átvágó, legalább olyan mértékben anyaországi, mint határon túli irodalmat művelni – a kettő összetartozik, mint a *Csángó karácsony* és a *Magyar karácsony* párversei a *névtelen nap* című kötetben –, és a szavakban teremthető világon az olvasókkal osztozni.

Balettrisztika (Bakó Rozália). Nehezen találok Kövi Sára *Balettká*²⁸ című kötetének a pontos helyét ebben a tanulmányban. A „mióta publikál?” kérdés a bloggerre vagy a kötet szerzőre vonatkozzon? Hová valósi a szerző? Erdélyi (Sepsiszentgyörgyön él, Csíkszeredában tanít, „aktív disputázó, civilszféra aktivista, művész, (...) tanár, anya, nagy utazó, örök kíváncsi, és talán még mindig plüssmacigyűjtő”²⁹) avagy hollywoodi (exhibicionista, emancipált nő a celebek világából)? És így sorakoztathatjuk tovább a kérdéseket: kreativitás vagy művészet? Blog-(vagy)-irodalom? Szöveg vagy kép? Egyáltalán: megírhatom ezt a szöveget, ha nem kapcsolódom rá az internetre, hogy egymásra olvassam az online alkotások arculatát/hangulatát, az „onlány” alkotó termékeit a költő-rajzolóéval, a kötetbeliekével?

A szerző (szül. Balettká szül. Kövi Sára szül. Sharon Stone szül. Bakó Rozália) 2000 óta rajzolja balerinafiguráit és írja hozzájuk verseit – vagy fordítva: írja verseit és rajzolja hozzájuk balerináit –, a rajzok digitalizált változata valamint a szövegek Kövi Sára blogján (<http://kovisara.wordpress.com>) immár ezresével láthatók/olvashatók. A virtuális világban szabad életet élő, sokkarú és soklábú,³⁰ változó érzelmekről árulkodó táncosnők egy része Láng Zsolt szerkesztő terelgetése nyomán egy kötetbe vándorolt át 2008-ban, de ott is nehezen tartható kordában a csapat, belakják a kötet terét, egy lapról meglépni próbál az egyik, más lapokba kívülről bekandikálnak, megsokszorozzák önmagukat, fejjel lefelé lógnak a semmiben, lebegnek, szállnak, körül-táncolják, kifelé toloncolják a szövegeket. A Kövi Sára tollából/egeréből származó szövegek pedig egy szószerkezettől, mondattöredéktől pár rímelő sorig terjednek, címük nincs, és az oldalszámok nélküli lapokon középre centráltnak szépen „viselkednek”, de ez csak néhány fegyelmezett szövegre jellemző, többségük az oldalak különböző sarkaiban, tükörírással, átbeszélve az oldalak határain, fejjel lefele szedve, idegen nyelven, szlengben, valahol ugyanazt a táncot lejt, mint rajz-társaik.

26 *i.m.* 29.

27 *i.m.* 18.

28 Kövi Sára: *Balettká*. Bookart, Csíkszereda, 2008.

29 <http://www.meno.ro/nyomtatás/hir=980>

30 A szerző vallomása szerint a sok láb a női stabilitást hivatott kifejezni, a nő a stabilitás istennője.

Bárhonnan is akarjuk interpretálni a szerző művészetét, a balerinákhoz hasonlóan kezdenek viselkedni a tudományos terminusok, leiszkolnak a papírról, hiszen ahhoz, amit ebben a paragrafusban eddig elmondtunk, máris kérdőjelek illeszthetők: szerző? művészet? Performansz-jellegű, határokat döntő művészet mindenképpen. Igaz, a terminusokat illetően a szerző a segítségünkre siet: az alkotások angol verzióit *poetrix*-nek nevezi, könyvét pedig *remix*-ként kínálja. A szöveg fogalmát is helyettesítenünk kell egy dinamikus szövegfogalommal, a műegész koncepcióját a szövegfolyaméval, hiszen a „szöveg” a könyv „előtt” és a könyv „után” is létezik, vagy a szövegkollektióéval, amely mintákat illeszt a kötet által reprezentált (képes) albumba.

Egyáltalán: a szövegek és képek – képek és szövegek – milyen „életformaváltása” megy végbe a blogról a kötetbe való átköltözéskor? Mi a kötet hozadéka? Elegendő a kötet „kerete” ahhoz, hogy szavak és képek együttese művészetté váljék? Mit tesz a kötet: beékel vagy leválaszt, bekerít vagy kirekeszt? Ahogy az egyik szövegben olvashatjuk: „*mi lehet rosszabb: / a bekerítettség, / vagy a / kirekesztettség?*” Kövi Sára *Balettkája* az eldöntetlenségek helye, amelyeknek éppen a fenntartása révén tudunk belevonódni a játékba.

Ami a szerzőséget illeti, az álnevek labirintusa, az alteregók a bújócskázás és feltárulkozás egymásnak ellentmondó gesztusait performálják. A Kövi Sára voltaképpen a Sharon Stone fordítása, ebben a lényeg a „fordításon” van: Kövi Sára „fordított” identitás, negatív imprint, aki kitalál önmagának egy másik alteregót, *Balettkát*, akinek versei és rajzai a kötetbe kerülnek, és a kötet kiadása óta is folyamatosan rajzanak a blogra, ahol a blogolvasók kommentjeivel egészülnek ki. Az alteregók játékerén túl, a szövegek „szerzője” igazából a nyelv, a szabad – és laza – asszociációk, poénosan összefűzött rímek, a forma és tartalom elrugaszkodásai és összetalálkozásai a „boncasztalon”, mint például: „*belekóstoltam / egy másik dimenzióba. / savanyútejet tettetek / a kókuszdióba!*”. Vagy: „*nagymamám kínai volt / nagytatám óriás / tán innen a sok / belém szorult / idegen torz / fonák vonás*”.

Az átlagban haikunyi terjedelmű szövegekben (és rajz-attachmentjeikben, vagy fordítva) egy neoavantgárd, poszt-dada poétika körvonalazódik, de igazából hosszú pórázra engedhető az értelmezés, Kövi Sára poézisébe „minden” belefér: az alkotói szabadság, a kreativitás dicsérete, a nyelv Weöres Sándorra jellemző felszabadítása, a szöveg és kép kapcsolatainak feltárása. Szöveg és kép szimultaneitása olvasható emblémaként, ez esetben a kép a szöveghez kapcsolt illusztráció; olvasható ekphrasziszként, ez esetben a szöveg a vizuális alkotás verbalizálására törekszik. Vagy mindezekből semmi, hiszen az interpretáció is egy az implicite fölülírt terminusok között.

A kötet a tipográfiai és ideológiai szabadság emblémájaként működik. Beleíródik egy tipográfiailag rendezett szövegtérbe, a lineáris sorok rendjébe, és a renden kívüli perspektíva felszabadító erejével hat. Ideológiamentes övezet voltaképpen nincsen, de a játék prioritása a háttérbe szorít minden potenciális ideológiát, amelyet ehhez az alkotásmódhoz társíthatunk. Kövi Sára kötetben – illetve blogon – olvasható ars poeticái is voltaképpen csak úgy tűnik, mintha ars poeticák lennének, és ebben is a játék szabadsága és „elviselhetetlen könnyúsége” érhető tetten: „*tintafolt macska bús aranyhalacska / nem verset írok csak egy mondatot / hótakaróval keresem a lelket / és azt, amit nem mondtatok*”; „*nagyon de nagyon / éncsakmagam adom / átaapró élet / apróöröm ének*” (*lars poetiksson*).

Az alteregók egymástól különböző, de mindegyik esetben nagyon is női volta, a fentebb részletezett szabadság- és játékpoeitika, a balerinák tánca nem utolsósorban szóba/képbe hozza női szerephez való viszonyulást. A sárból és fényből, azaz háztartási munkákból és blog-/könyvírásból gyúrt nőszerephez nem lehet nem (ön)ironikusan viszonyulni. Kövi Sára ebben a vonatkozásban is (szó)játékos marad: „*kegyeletből / voltam eddig nő / remélem szívedről / leesik a kő*”; „*kötényben táncol a lélek / sarkfényben úszik a tök / a sebességtől nem félek / a gyöngyöző semmibe lök*”.

A „legfiatalabb” irodalom burkai. „Milyen lesz a következő évtized irodalma? És milyen nem lesz?”, teszi fel a kérdést *A meghajlás művészete*³¹ című, fiatal irodalmárok alkotásaiból válogató antológia szerkesztője, Balázs Imre József. Habár a jövő irodalmához nehéz pontos hivatkozásokkal ellátott irodalomtörténeti reflexiót fűzni, a kötet írásai sejtetni engedik a választ. Az antológia szerzőinek több mint fele a női kreativitást tanúsítja: Papp-Zakor Ilka, Szalma Réka, Fülöp Orsolya, Bekő Jutka Tünde, Kósa Boróka és Láng Orsolya verseit és prózáit olvashatjuk a kötetben. Az alkotók újítási törekvései közül kiemelném Papp-Zakor Ilka szójátékra, rontott nyelvi fordulatokra épülő versét (*Nikotintaha*), Szalma Réka angol-magyar kevert nyelvű verseit.

Az első kötet az arcadás helye. Mit kívánnak elmondani (magukról) a lírában való közlésre vállalkozó alkotók? Varga Melinda (1984, Gyergyószentmiklós) szókimondó, önmagát (nőként) felvállaló költészetében a hagyományos nőszerep ellen lázad. Félkomolyan, berzenkedve. És azt is fontosnak tartja elmondani, egy hasonlatsorba rendezve, hogy milyen is a nő: „*mint a sör / szőke és friss / habzik és híg / hatása alig / érezhető // mint a bor / vörös és szelíd / táncol és derít / ha minőségi / drága // mint a vodka / tapasztalt és rámenős / éget és leterít / rövid időn belül / függőséget okoz // mint az unikum / fekete és hideg / különös és drága / de nem / felejtet el // mint a koktél / kicsit madonna / kicsit kurtizán / két unikum közt / a földre esve / melegen érkezik / és nevetve / nincs benne semmi / megismételhetetlen*” (*Hasonlatok nőkről*).³² Nagyálmos Ildikót (1978, Székelyudvarhely) a játékosan változtatott rezignált hangnem jellemzi, foglalkoztatja a város mint élettér, amelyről egyik versében kányádisan szól (*Halottak napja Udvarhelyen*); a kortárs költőszerepre reflektál: „*A költő hallgat, nem beszél, / nem ír, nem olvas, nem pofáz, / nem beteg, nem gyötri a láz, / csak csendes olvadásba kezd, / s megtelik vele majd a ház.*” (*Mi megmaradt*); illetve a nőszerepre: „*A nő már semmit nem akar, / elfogyott minden türelem, / tudja, jön helyébe más, / így múlik el a varázs, / és így lesz minden idegen.*” (*Mit (t)akar a nő?*)³³ (Ön)ironikusan reflektál a nemi szerepre Varga Borbála (1986, Kolozsvár): „*Táskámban van szén, betét, / füzet, lap és utópia. / Ez egy női budoár, / de nincsen filozófia.*” (*Holmi*)³⁴

31 Balázs Imre József (szerk.): *A meghajlás művészete*. A Korunk fiatal szerzőinek antológiája. Korunk Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2008.

32 Varga Melinda: *6van9*. Erdélyi Híradó Kiadó – Előretolt Helyőrség Szépirodalmi Páholy, Kolozsvár, 2009.

33 Nagyálmos Ildikó: *Félmozdulat*. Irodalmi Jelen Könyvek, Arad – Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2005.

34 Varga Borbála: *Seurat és az árvák*. Erdélyi Híradó Kiadó – Előretolt Helyőrség Szépirodalmi Páholy, Kolozsvár, 2008.

3. A kortárs erdélyi női próza poétikája

„**Se hősök, se sebesültek**” (Pongrácz P. Mária). Pongrácz P. Mária (1941, Székelyudvarhely) író, műfordító, újságíró, az Erdélyi Magyar Írók Ligájának tagja. *Arckép lepkékkel*³⁵ című, 2005-ben megjelent kötete az EMIL 2005-ös díjkiosztó gáláján Irodalmi Jelen Próza díjban részesült Orbán János Dénes *Bűboscskájával* együtt. A hetvenes évek óta publikáló írónő legújabb kötete a romániai magyar elbeszélés történetének a groteszk és a szürrealis iránt fogékony vonulatához kapcsolható.

A groteszk hőst a Northrop Frye felosztása szerinti ironikus módba sorolhatjuk: az irodalmi modernség hagyományában hős nélküli világ jelenítődik meg, a „hős” nem több, mint átlagpolgár, aki a történet során átlag alatti szintre süllyed. Pongrácz P. Mária beszélő névvel ellátott, kisszerű, hétköznapi figurákat rajzol meg, akik valamely hiányosságuk, negatív tulajdonságuk folytán „elbuknak”, bukásuk azonban legfeljebb tragikomikus lehet, nincs, nem lehetséges feloldozás. A történetek szürrealista vízióval érnek véget, a szereplők csapdába kerülnek: Szürkemázast hiúsága és nagyravágyása ülteti a trónusba, amelynek szorításától végül nem szabadulhat, és trónostul szétpukkan (*A trónus*); a babaharisnyák kötéséből rögeszmévé váló foglalatosság Veronika végzetét okozza: harisnyák kígyóként tekerednek köréje (*A kígyó napja*). Az önáltatás, öncsalás novellája a *Lakás az albumban*: az öreg házaspár az összkomfortos lakásnak csak albumbeli „másával” dicsekszik el a régi ismerősnek, akinek az élet nagy megvalósításáról kell hirtelenében bizonytságot szolgáltatni. Pongrácz P. Mária mindegyik elbeszélése csattanóval végződik.

A kötet elbeszélései két ciklust – *Képek egy kiállításról* és *A part szélén* – képeznek. Az első ciklus érdekessége, hogy egy fiktív kiállítás képeiként kínálja mindegyik ide tartozó elbeszélést, amelyeket egy „kép” leírásával indít, ezeken az elbeszélés lényeges elemei „láthatóak”. A történetek ezekből az elképzelt képekből bomlanak ki, az ekphraszisz alakzatát alkalmazva. A *Repülő szőnyeg* című elbeszélés nőalakjának életét a beteljesületlen vágyai határozzák meg, amikor úgy dönt, hogy új életet kezd, és életnagyságú fényképet készít magáról. A fényképész repülő szőnyegén véli megtalálni a pillanatnyi boldogságot...

Az elbeszélés poétikájának a groteszk jellemábrázolás valamint a szürrealis történetészövés felé való kiterjedése a realista próza mainstreamjétől való eltávolodás, az áttételes beszédmód, az árnyalt narrációs és retorikai eljárások lehetőségét jelentette a hetvenes, nyolcvanas években. Az új évezred posztkommunista, konzumtársadalmi háttérrel rendelkező irodalmában megújul, új színekkel gazdagodik a fent nevezett elbeszélés-hagyomány, és ez elsősorban Pongrácz P. Mária novellisztikájának köszönhető.

Hipertext és lélekelemzés (Kozma Mária). Kozma Mária író, szerkesztő, újságíró, a csíkszeredai Pallas-Akadémia Kiadó főszerkesztője (1948,

35 Pongrácz P. Mária: *Arckép lepkékkel*. Irodalmi Jelen Könyvek, Arad, 2005. Korábbi szépirodalmi kötetei: *Búcsú a szigetektől* (regény, 1971), *Havak küszöbén* (regény, 1987), *Az elfűrészelt árnyék* (novellák, 1987), *A kőfaragó patak* (kisregény, 1992), *Virágok alkonya* (regény, 2000).

Csikkarcfalva) a kilencvenes években jelentkeznek első regényeivel. 2004-ben és után megjelent – *Vérkáporna*³⁶ és *Szarvassá vált*³⁷ című – regényeiben, különösen a *Vérkáporna* című regényben határozott állást foglal az identitás fenyegető virtuális világgal szemben, és a történelmi múltban jelöli ki az identitáskonstrukció biztos alapjait. Regényei nem mentesek a didakszistól, az értelmiségi lét feladatát a kultúra általi nemzetnevelésben, népművelésben látja. Regényeinek megcélzott olvasói köre elsősorban a fiatalság, akik értékrend hiányában a leginkább ki vannak téve az identitásvesztés veszélyének; *Nők is az időben*³⁸ című „afféle kalendáriumát” (saját műfaj-meghatározása) pedig minden bizonnyal női olvasóknak szánja, akik számára összegyűjti a nőikkel kapcsolatos kultúrtörténeti kuriózumokat, a legendás, elfeledett nőket, Nostradamus nőelődjétől, Ursula asszonytól Kossuth Lajos lánytestvéreiig, stigmatizált nőktől boszorkányokig, a női kalaptól a tejfürdő hasznáig.

„A romániai magyar irodalmat »hangsúlyozottan történelmi ihletésű irodalomnak« nevezik. Hogy miként válik a történelmi tényekből irodalom, ez mindenfajta vizsgálódás szempontjából gyümölcsöző lehet, ugyanis a feldolgozott történelmi anyag nagyjából úgy viselkedik, mint folyadékba dugott pálcá: a fénytörés mértéke árulkodik a folyadék minőségéről” – írja Láng Zsolt a romániai magyar irodalomról. Kozma Mária *Vérkáporna* című, 2004-ben megjelent regénye helytörténeti adalékokkal szolgál Csíkszeredára és környékére vonatkozóan, beleértve a csángóság történetét; a jelent értelmessé tevő, az identitástudatnak alapot szolgáltató múlt értékeire vonja a figyelmet: a címadó *Vérkáporna*, amelyet az 1694-es tatár betörés után Zsögödön építettek, szimbolikus helyet jelöl, az értékörzés helyét, amelyet a regény szembeállít a közelmúlt emigrációs kényszerével, valamint a virtuális szféra hely nélküli helyével, testnélküliségével.

A regény az életmű keretében prózapoétikai fordulathoz tekinthető: hiperlinkeket tartalmaz, hipertextként strukturálódik, más-más hívószavak eltérő szövegegységekhez küldenek, így olvasható lineárisan, fegyelmezetten betartva a kötetforma linearitását, de olvasható a linkek mentén is, az olvasó szabad döntése szerint válogathat a történetek között. Mi több, a regénynek CD-változata is van, amely a virtuális világ kapcsolódási lehetőségei szerint olvasható. (Ki-ki tetszése szerint összevetheti a könyvformátum és a digitalizált változat által biztosított olvasmányélményt.) A hipertextualitás írás- és olvasásmódot egyaránt módosít. Az „előhívható” szövegek között találunk részleteket a Cserei Mihály által írt *Erdély históriájából*, Zrínyi Miklós *Tábori kis tractájából*, leveleket, (fiktív) dokumentumokat.

A hiperlinkek nemcsak formai, hanem tartalmi szervezőelvet is képviselnek: a különböző idősíkokban – tizenhatodik-tizenhetedik századi, tatárjárás sújtotta Erdélyben, a Ceaușescu-rezsim idején, a kilencvenes években – játszódó történetek szereplői közötti kapcsolatokra menet közben derül fény,

36 Kozma Mária: *Vérkáporna*. Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 2004. Korábbi kötetei: *Borsosmész* (1991), *Sárkányfogvetés* (1993), *A jószág síró vágya* (1994), *Márványkőosz* (1996), *A másik táj* (2002), *Asszonyfa* (2003), *Márványkőosz* (1996).

37 Kozma Mária: *Szarvassá vált ...* Hargita kiadó, Pallas-Akadémia Kiadó, Csíkszereda, 2006.

38 Kozma Mária: *Nők (is) az időben*. Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 2008.

kiderül, hogy a századokat átfogó időperspektívában voltaképpen ugyanannak a családnak, a Sándor-családnak a generációit, tagjait látjuk, a történelmi múlt szereplői a tatárjárás rabságában senyvednek, a jelenben élők az internet börtönében raboskodnak. A könyvformátumban randomszerűen váltakoznak az idősíkok. Az egymásra vetített sorsok, beleértve az egykori és kortárs női sorsokat, Cserei Helena illetve Sándor Viktória történetét, példázat-jelleget öltenek magukra.

A világháló félelmetes hatalomként jelenik meg, amely a testnélküliség illúziójával, a virtuális identitás szabadságával kecsegtet. A legfiatalabb generáció számára a múlt képeit idéző álmok is hiperlinkszerűen jelennek meg, a tudattalan emlékezetet is a rákattintás hozza működésbe: „*Álmában előbb a mindenütt-jelenlét illúzióját élte meg, aztán találomra rákattintott egyszer ... kétszer ..., s akkor beugrott az ismerős, visszatérő álombeli kép: valahol falun egy tornácos ház pincéjében rejtőzködik, mert nem akar katona lenni s a katonafogdosás elől minden reggel behúzódik a rejtekhelyre, nem akar sem széky határvédő katona, sem kuruc, sem labanc, sem gyalogos, sem tüzér...*”³⁹

A *Szarvassá vált...* című 2006-os regény visszatér a kizárólagos könyvformátum sajátosságaihoz, de sok tekintetben a *Vérkáporna* üzenetével rokonítható: a kortárs realitás identitásmodellek és szerepek tömkelegét kínálja, ennek dacára kiüresedik az identitás, az elmagányosodás és elidegenedés közül választhat: „[a] magára maradt embernek az álmai is ellenségek”. A magány elől pedig a beteges képzelet tartományába vezet az út. Az újabb regényben egy tulajdonképpen történetek nélküli, reflexiós technikával találkozunk. Az Anna, a „főhős” által elképzelt tereket, a vadászkastélyt, a valóságos és az alternatív széky erdőt képzelt lényekkel telepíti be, köztük a képeretből, egyben a múltból előlépett Sólyomhölggyel, a szarvasokkal, a Szarvaslátóval (aki a lényeket látja), a pribékekkel, a terroristákkal.

A teremtményeivel folytatott párbeszéd mentén, valamint az emlékezetből előbukkanó foszlányokban képződnek a történetek. De Anna *kihátrál* mindegyik történetből, egyik történetből a másikba, látomásaiba menekül, nincs otthon a történetekben, emlékeiben és fantazmagóriáiban, így a történetek kínálta szereplehetőségeket sem tudja elfogadni, és Daniel Keyes *Ötödik Sally*-jéhez hasonlóan megsokszorozza személyiségét, éne a Nem-Én, a Kígyószemű, Ikrecske I. és Ikrecske II. társaságában keres választ a (női) identitás végső kérdéseire.

Kozma Mária mindkét regénye formai újítást képvisel. Regényírói alkatát a Jókai Annához tudnám hasonlítani: szimbolikus regénypoétikát dolgoz ki, és a jelen értékvesztett világában biztos értéktudattal mutat rá a kultúra, a hit, az emberi kapcsolatok értékeire, illetőleg azokra a helyekre, ahol ezek az értékek még fellelhetők.

22 komment 9 kilóra (Selyem Zsuzsa). (első komment) *Szembe szét*⁴⁰ című Esterházy-monográfiája után műfajváltást jelez Selyem Zsuzsa (1967,

39 Kozma Mária 2004, 31.

40 Selyem Zsuzsa: *Szembe szét*. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában. Koinónia, Kolozsvár, 2004.

Marosvásárhely) irodalomtörténész, egyetemi oktató, író *9 kiló. Történet a 119. zsoltárra*⁴¹ című kisregénye. Azonnal tegyük hozzá: műfajváltást képvisel maga az irodalomtudományos rigorozitást az esszé szabadosságával megtoldó tudományos munka /irodalmi alkotás is.

A (prímuszámok) enigmatikus világába kalauzol a kisregény címe. A 9 kiló a változás történetét ígéri, az „azelőtt” és az „azután” közé íródó pontos súlymennyiséget („*Szedtem magamra kilenc kilót*”, mondja az egyik főhős). A megidézett szakrális szöveg struktúrája képezi a prózai alkotás mintáját: a zsoltár a héber ábécé osztható mennyiségű, szám szerint 22 betűjéhez 8 verssort rendel, eszerint rendeződnek alakzatba a *9 kiló* szövegei és történetei. Ez a szövegszervezés emlékeztethet bennünket Milorad Pavić *Kazár zsoltár* című

(posztmodern) lexikonregényének szócikkeire. A kívülről érkező struktúra berendezi a szövegteret, a héber betűk rendje az isteni teremtés kozmikus harmóniáját sugallják, ami meredeken ellentmond annak, ahogyan a

(narrátor) viszonyul saját szövegéhez: reflexióiban nem a történet egyedüli birtokosaként, szervezőjeként és meghatározójaként jelenik meg, hanem a történet(ek) fordulatainak és a szereplők szeszélyének kiszolgáltatott, az események láncolatában időnként rendet rakni kívánó, de tehetetlenségének, nem-értésének kiszolgáltatott nézőpontot képvisel: „*De hát mit tehetnék én, aki csak addig vagyok, míg ezt a történetet írom? Kezem, ha nem is hideg, de meg van kötve. Hogy ne oldhassam meg a helyzeteket. Csak nézem, ahogy mennek a kihalt utcákon.*”⁴²; „*Most megint én kell mondjam, mi történik, pedig már a múltkor sem értettem semmit, amikor a Márton Áron Kollégiumba ment az a lény meg az öccse. Na mindegy, essünk túl rajta.*”⁴³ A narratori hangot elnyomják Anja és Dani történetének hangjai, a kocsmazaj, a szereplők közötti párbeszéd, a szereplők egymásba soha nem ömlő tudatfolyamai, az álomleírások, verstöredékek, filozófiai reflexiók, elhallgatások és

(történetek)

(történetek)

(történetek), amelyek valahonnan, egy kapcsolat kezdetétől valahová, a szakítás örvénye felé tartanak. A kapcsolat történetének háttérében a kilencvenes évek Erdélyének és Magyarországnak a társadalmi-politikai viszonyai rajzolódni ki, azokkal a dilemmákkal, amelyek a

(téridő) meghatározói, jellemzői: a konzumtársadalomban létrejövő, pontosabban ellehetetlenülő életfeltételekkel, az illúziófogyasztás és mesterséges identitásépítés által generált társadalmi tünetegyüttes, a kelet-európaiság bélyegével, az itthonmaradás kétségeivel, Istennel, Buddhával és nőekkel, testtel és lélekkel, lételméleti töprengésekkel és

(posztkom) hazugságokkal. A Kolozsvár és Budapest, a Farkas utca és a Pannónia utca közötti táv lesz az, amely végül a főszereplők kapcsolatának belső léptékét is kiméri. Két ember feltételezett közös története párhuzamos történeteszálakká alakul, a történetvilágok fogaskerekei nem illeszkednek egy-

41 Selyem Zsuzsa: *9 kiló. Történet a 119. zsoltárra* Koinónia, Kolozsvár, 2006.

42 i.m., 25.

43 i.m., 197.

másba, mindenki saját történeteinek foglyává válik, a történetek más történeteket írnak, de az emberek közé íródó

(határ) nem leomlik, hanem felépül bennük. A határ a két ember közötti, kulturálisan meghatározott egészséges távolságtól az országhatárokon át az interperszonális kapcsolatok csődjének szükségszerűségéig absztrahálódik a kötetben: „–Ki mondja meg, hol a határ? – Hát az a határ, hogy ne legyen botrány.”⁴⁴ A határt végül is valaminek a hiánya határozza meg: a határon való átkelést, legyen az országok avagy személyek közötti, a másság és a

(*Másik*) iránti vágy ösztönzi, de a szereplők önmaguk, saját világuk határát végső soron nem léphetik át, nem tudhatják meg, mi van a másik fejében, legfennebb a kölcsönadott

(rongyok), zoknik és pulóverek, illatok és gondolatok jelzik a köztük lévő kapcsolat intimitását. Nem derül ki mindig a regényben, hogy épp kinek a rongyai, kinek a gondolatai, reflexiói között jár az olvasó, az

(entrópia) feltüremkedik a struktúra rendjének rácsán, ezért az

(olvashatóság) kérdése is felmerül a kisregény kapcsán. Selyem Zsuzsa a hétköznapi beszélgetésekben kavargó történetek, vallásos és filozófiai reflexiók rendetlenségét írja (ál)renddél, nem nagyon törődve az aggályos olvasó rögeszmés tájékozódási szándékával, nem törődve a véletlennel, az

(ok-okozati viszony) kiépítésével a narratíva láncolatában, inkább arra hagyatkozik, hogy a véletlenek és az ok-okozatok maguktól formálódnak a befogadás tapasztalatában. A történetképződés és azok drámaivá alakulásának pillanatait keresi, a sorsfordító mozzanatok, amelyek egyirányúvá teszik a közlekedést a történetek sorában. A kisregény a történetek közé ékelődő

(törések) mentén alakítja ki szövegterét, hagyja a szöveget töréseiben létezni. Törések keletkeznek a narratív és reflexív részek, a különböző nézőpontok és beszédregiszterek, valamint én és

(szerep) között, az identitás a társadalmi pozíciók és piaci értékmozgások függvényében alakul, a társadalom tagjai a saját magukra rótt szerepekbe kapaszkodnak, esetenként depressziójukat és többszörös identitásukat kezelik. Minden relatív, az interperszonális kapcsolatok átmeneti szereplehetőségeket generálnak, a kapcsolatok a nyelv által is megtámogatott nemi sztereotípiák áldozataivá válnak, ilyen például a

(női időérzékelés) és a férfi időérzékelés közti különbség. Az egyik regénybeli reflexió szerint a nőiség a normatívától való eltérésként határozódik meg, a nők ideje más, mint a férfiaké, de nem két egyenrangú alakváltozatról, hanem egyiknek a másikkal viszonyított eltéréséről beszélhetünk: „*Egy fiú élete más, a férfiak időérzékelése – nem, ilyet aligha lehet mondani, a nyelv szerint az időérzékelés maga az időérzékelés. Az események ok-okozati láncára felfűzött idő. És ami eltér ettől, a 'női', az nyilván aberráns, különös, specifikus. Ha férfi nem veszi figyelembe az ok-okozati láncot, az leginkább szegény. A társadalom megbünteti érte, vagy ő maga bünteti meg magát. Innen nézve a nőnek mondott időérzékelés nem más, mint amnézia, emlékezetkihagyás.*”⁴⁵ Ezen logika szerint a Selyem Zsuzsa által művelt

44 *i.m.*, 208.

45 *i.m.*, 219.

(női írás) is másképpen szerveződik: megpróbál kibújni a (fal)logocentrikus rend kötöttségei alól, és a rend látszatát/illúzióját megteremtve egy asszociatív logikán alapuló, laza, digresszív szövegteret képez, amelyben

(szavak és jelentéseik) közti viszony is a reflexió tárgyát képezi: értelmeződik a hétköznapok világában, végzetes félreértéseket generálva, nyelvfilozófiai vonatkozásban, a nyelv retorikai problémájaként, és a

(Tóra) végső vonatkozásában, Isten nevével összefüggésben, amely végtelen jelentéspotenciált hordoz, mivel nincs jelentése: „*Ő maga jelentés nélküli, mégis ő az értelmezhetőség maga.*”⁴⁶

(Nem) éppen így, e lehetőség révén istenül(ne) vajon maga az irodalmi szöveg is?

4. Konklúziók

A kortárs erdélyi női irodalom áttekintésének az szolgáltatta a kiindulópontját, hogy mivel poétikailag, műfajilag, irodalomszociológiai szempontok szerint, és egyáltalán, az irodalmi érték tekintetében is meglehetősen hibrid korpussszal van dolgunk, szükség van az irodalomkritikai viszonyulásra, poétikák, beszédmódok összevetésére, új irodalmi törekvéseknek az irodalmi hagyomány előterében való felmutatására, körvonalazására. Sokféle arc tekint ránk, sokféle alkat, előtörténet, irodalom-felfogás, a kortárs erdélyi/ romániai magyar (kötődésű) női irodalomban létrejövő beszédmódok és poétikák nagyfokú változatoságáról adhatunk számot.

A feladatra a teljesség igénye nélkül vállalkozhattam, ezzel indokolnám egyes szerzők esetleges kimaradását jelen összefoglalásból. Nem tértem ki Farkas Wellmann Éva (1979, Marosvásárhely) költészetére, mivel a vizsgált időszakban csupán újra kiadták 2002-ben már megjelent verseskötetét.⁴⁷ A megjelölt időszak, amelynek áttekintésére vállalkoztam, nyilván nem képez egy elkülönülő korszakot, de úgy gondolom, lényeges epizódja annak a történetnek, amelyet az irodalom kortárs mozgásfolyamatai írnak. A tanulmányban nem tértem ki a drámai szövegekre, célom a különböző lírai beszédmódok és prózapoétikák főbb irányainak, kapcsolódási pontjainak feltárása volt.

A nőiséget legkézenfekvőbb a lírával hozni összefüggésbe. Valóban, kortárs női szerzők körében kedvelt műnem a líra, úgy tűnik, ez volna a legadekvátabb közeg a női szubjektivitás megnyilatkozásai számára. A költészet különböző irányaira és hagyományaira rácsatlakozó, mégis az újdonság erejével ható szövegekkel találkozunk. Általánosan megfigyelhető a neoavantgarde formabontó költészet kedvelése, a szabadvers művelése, amely mondhatni líraspecifikus „tartalmakkal” párosul, ezek között sorolhatjuk a létértelmezés motívumait, a versíráshoz való viszonyt, a női szerep (újra)értelmezését, az istenkeresés motívumait, a nemzeti identitás kérdéseit; ezek mellett a hétköznapi realitás zsánerei, helyzetek és hangulatok, a mindennapokat élő egyén elvágódása és az erre való önironikus reflexió kap helyet ezekben a

⁴⁶ *i.m.*, 159.

⁴⁷ Farkas Wellmann Éva: *Itten ma donna választ.* Erdélyi Híradó – Fiala Irók Szövetsége, Kolozsvár, 2002. – Irodalmi Jelen Könyvek, Arad, 2005.

szövegekben. Az elvagyódás posztromantikus gesztusa kapcsolódhat a képzelet vágyához, amelynek szélső értékei az apokaliptikus vízióig terjednek. A hangnemi sajátosságok széles skálán mozognak, a rezignációtól a börlészig, a költészet elhivatott feladatához illő és méltó komolyságtól a költői szerephez való szellemes, játékos viszonyulásig, vagy ezen túlmenően, a humorcinizmus-írónia-szarkazmus fokozataiig.

Amit Kányádi Sándor mond a versről – *a vers állandó hiányérzetünk ébrentartója* –, azt kimondva vagy kimondatlanul a szóban forgó alkotók többsége is hasonlóképpen tolmácsolja írásművészetében. A költészet hagyománya fontossággal bír a női alkotók számára. A legfiatalabb generáció is „aktívan” viszonyul az egyetemes magyar líra értékeihez, személyes, egyéni olvasatok formájában. József Attila és Pilinszky rendszeres vendége ezeknek a köteteknek, mottó, versparafrázis, nyílt vagy burkolt idézet formájában egyaránt. Az intertextualitás, úgy tűnik, nem követendő divatáram, hanem a költészet létigénye: a szöveg más szövegek közül bukkan elő, más szövegek közé íródik, ezt nem is lehet másként. Ahogyan Visky Zsolt mondja a Balázs Imre József által szerkesztett antológia egyik miniinterjújában (történetesen nem női alkotótól idézek): „Izgalmas számomra az, ahogyan ‘idegen’, esetenként jól ismert szövegrészletek részeivé válnak (?) egy új szövegnek. Mennyiben és hogyan határozza meg beépülésüket ‘előéletük’, illetve milyen a ‘befogadó’ és ‘befogadott’ szöveg egymásra gyakorolt hatása? Egyáltalán: melyik melyik?”⁴⁸

134

A határon túli magyar nőirodalom sikerregényei felvidéken Berniczky Éva, délvidéken Bánki Éva neveihez fűződnek. A prózapoétikai eljárások tekintetében az erdélyi irodalomban is találkozunk újító törekvésekkel, mind Kozma Mária hipertext-regényében, mind Selyem Zsuzsa invenciózus regénystruktúrájában. Bár eltérő prózaírói alkatok, mégis, a többszörös identitás problémája mindkét szerzőnél felbukkan: Kozma Máriánál lélektani, Selyem Zsuzsánál társadalomfilozófiai reflexióként.

A kortárs irodalom vizsgálata kritika és irodalomtörténet módszertani különbségeinek kérdését is fókuszba helyezi. Az irodalomkritikát az olvasás és írás határmezsgyéjén gondolom el, köztes, semleges zónában, amelyben mind az írás, mind az olvasás vágya megnyilatkozik, a barthes-i értelemben: „Áttérni az olvasásról a kritikára annyi, mint vágyat cserélni; nem a műre, hanem saját nyelvünkre vágni. De ez azt is jelenti, hogy a művet az írás vágyára vezetjük vissza. A beszéd így forog a könyv körül: minden irodalom az egyik vágytól halad a másikig.”⁴⁹

Az irodalmi érték szervesen összefügg az interpretációval, amelynek révén kijelölődik a hagyományhoz való viszonya, és ez lenne a kritika feladata. A szöveg pedig, hermeneutikai értelemben, éppen az interpretáció kontextusában alakul (ki): „Az, hogy szöveg és interpretáció milyen szorosan egymásba szövődik, világosan kitűnik abból, hogy egy áthagyományozott szöveg sincs mindig eleve adva az interpretáció számára, hiszen gyakran az interpretáció

48 Balázs Imre József: *i.m.* 105.

49 Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Irodalomelméleti írások. Osiris Kiadó, Budapest, 1998.

az, ami a szöveg kritikai létrehozásához vezet. Ha világossá válik ez a belső kapcsolat interpretáció és szöveg között, akkor módszertani nyereségre teszünk szert.”⁵⁰

A kortárs irodalom „dobozolása” kihívásokkal teli feladat. A hagyományba való beillesztés nem mindig egyértelmű, hiszen minden megszülető szöveg át is írja a hagyomány textusát, a kortárs irodalom a tektonikus lemezekhez hasonlóan szüntelenül helyezkedik. Azon hipotézisem alátámasztására kerestem argumentumokat, miszerint a vizsgált szövegek az egyetemes magyar irodalmi értéképződés folyamatában vállalnak részfeladatot.

⁵⁰ Hans-Georg Gadamer: Szöveg és interpretáció. In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi, Budapest, 1991. 25.

Számunk szerzői

Benyovszky Krisztián (1975)
irodalomtörténész, kritikus,
a Konstantin Filozófus Egyetem
oktatója, a Partitúra főszerkesztője
(Érsekújvár)

Molnár H. Magor
a Szegedi Tudományegyetem
hallgatója
(Szeged)

Nyilasy Balázs (1950)
irodalomtörténész,
a Károli Gáspár Református
Egyetem oktatója
(Budapest)

Pieldner Judit
tanár, irodalomkritikus
(Kolozsvár)

Toldi Éva
az Újvidéki Egyetem oktatója
(Újvidék)

Voigt Vilmos (1940)
néprajztudós, szemiotikus,
az ELTE Folklore Tanszékének
professor emeritusa
(Budapest)

ISSN 1336-7307



9 771336 730008 10001