

SOMORJAI DISPUTA (2.)

A sokszólamú irodalom

SOMORJAI DISPUTA (2.)
A sokszólamú irodalom

DISPUTATIONES SAMARIENSES, 10.

Sorozatszerkesztő
Csanda Gábor és Tóth Károly



FÓRUM KISEBBSÉGGKUTATÓ INTÉZET
Somorja–Šamorín

SOMORJAI DISPUTA (2.)

A sokszólamú irodalom

Készült a Somorjai disputa sorozat V. (2004. XI. 13-án) és VI. (2005. XI. 5-én megrendezett) szimpóziumának előadásaiból

Szerkesztette
Csanda Gábor

Fórum Kisebbségkutató Intézet
Somorja, 2006

A konferencia rendezője

a Szlovákiai Magyar Írók Társasága,
a Fórum Kisebbségkutató Intézet,
a Kempelen Farkas Társaság és
a Márai Sándor Alapítvány

A könyv megjelenését a Szlovák Köztársaság Kulturális
Minisztériuma támogatta

Realizované s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR
– program Kultúra národnostných menšín, 2006

© Szerzők, 2006

© Fórum Kisebbségkutató Intézet, 2006

ISBN 978-80-89249-09-1

TARTALOM

ELŐSZÓ	7
RÁCZ I. PÉTER Kortárs mesék poétikája	9
DÓSA ANNAMÁRIA Bennünk élő mesék	17
N. TÓTH ANIKÓ Különféle boszorkányokról	23
BEKE ZSOLT „oszthatóság, nem a kettősség”	29
BENYOVSZKY KRISZTIÁN Nagy árnyakról izgalmasan	35
H. NAGY PÉTER Vizuális költészeti paródiák.....	41
CSIZMADIA GABRIELLA Megjegyzések Karel Čapek Povětroň című regényének magyar fordításához	49
POLGÁR ANIKÓ Gondolatok a fordítói önreprezentáció és az álfordítás kapcsán	55
CSEHY ZOLTÁN Torzulások és torzítások	65
VAJDA BARNABÁS Irodalomszemléletek, tankönyvlogikák, oktatási koncepciók	71
MÉSZÁROS ANDRÁS Kazuisztika az irodalomtudományban?	77

BENYOVSZKY KRISZTIÁN	
Életes irodalom – tudomány?	83
KESERŰ JÓZSEF	
A módszertől az olvasásig	93
A KÖTET SZERZŐI.....	101

ELŐSZÓ

Ez a könyv a Disputationes Samarienses sorozat tizedik köteteként jelenik meg, ezen belül az irodalomtudományi darabok sorában harmadikként – a sorozatnyitó *Somorjai disputa* (1.) és az azt követő, H. Nagy Péter szerkesztette *Disputák között* címűek* folytatásaként. Hozzájuk *A sokszólamú irodalom* alcímű *Somorjai disputa* (2.) magától értetődő természetességgel kötődik, és sok szállal. Mindenekelőtt tárgyát, az irodalmat illetően. Aztán kérdésirányainak változatossága révén. Meg szerzőit tekintve. S abban is, hogy ezek együttesen – tárgy, irányok, kérdések és szerzők – a Somorjai disputa nevű szimpóziumokon szoktak találkozni.

Ez a könyv történetesen a Somorjai disputa sorozat V. (2004. XI. 13-án) és VI. (2005. XI. 5-én megrendezett) szimpóziumának előadásaiból állt össze.

Közülük az első, a nagyobb szimpózium H. Nagy Péter tervezete alapján és rendezésében zajlott, mégpedig a következő öt témakörben: *Kortárs mesék poétikája* (itt Rácz I. Péter, Dósa Annamária és N. Tóth Anikó előadása hangzott el); szintén hárman adtak elő az *Irodalomszemléletek, tankönyvlogikák, oktatási koncepciók* munkacím-mel jelölt kategóriában – Csehy Zoltán, Vajda Barnabás és Mészáros András –, majd a *Vizuális költészeti paródiák* magánszámában H. Nagy Péter; a *Fordítás- és interpretációelméletek* szekcióban került sor Csizmadia Gabriella és Polgár Anikó előadására, végül a *Peremműfajok és kortárs kánonok viszonya* témakörben Sánta Szilárd, Beke Zsolt, Benyovszky Krisztián és Keserű József előadása hangzott el egy-egy konkrét műről. (Sánta Szilárd a művészettörténész és médiateoretikus Friedrich Kittler *Aufschreibesysteme 1800–1900* című kötetét elemezve ismertette a „lejegyzőrendszerek” – az írógép, a film, a hanglezmez stb. – kiváltotta fordulatot, mely a könyv mint kizárólagos médium monopolhelyzetének a megszűnését eredményezte; Keserű József az *Aua és Atua* című Archleb Levicky Dániel-regényt vizsgálta. Kiadványunk ezt a két előadást nem tartalmazza.) A vitaszünetekkel meg-megszakított maratoni disputát a Prae bemutatkozása zárta – a negyedéves fórum a lapalapító főszerkesztő, Balogh Endre révén került a somorjai Fórum Kisebbségkutató Intézet megszállott disputálójának kezébe.

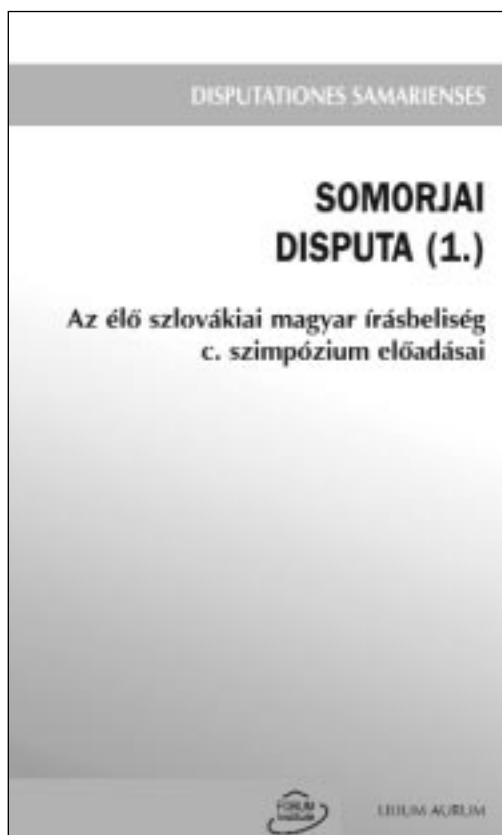
A következő – szinte napra pontosan egy évvel későbbi – szimpózium már ennek az ötszekciósnak az egyenes fejleményeként a legnagyobb visszhangot kiváltó Mészáros András-előadásra kötött. Ezen Benyovszky Krisztián és Keserű József gondolta

* Mindkét kötet minden szövege letölthető a www.foruminst.sk honlapon, valamint könyvenként egyben a <http://mek.oszk.hu/02300/02390> és a <http://mek.oszk.hu/02300/02391> címen. A Fórum Kisebbségkutató Intézet honlapján – kiadásával egy időben – ez a kötet is teljes terjedelmében hozzáférhetővé válik.

hangosan tovább a kazuisztika eljárásmódjainak Mészáros András által felsorakoztatott téziseit és a kazuisztikus elemzés esélyeit. (Majd H. Nagy Péter előadásszintű megjegyzései, észrevételei és kommentárjai hangzottak el, ezek – a vitával együtt rögzítődtek, s akárcsak az előző disputák anyagát, ezt is a Fórum Kisebbségkutató Intézet hangtára őrzi – megszerkesztésre nem kerültek, és e kiadvány nem tartalmazza őket.)

Ennyit röviden az itt közölt szövegek előzményeiről, előteréről. Ugyanakkor ennél nyilvánvalóan hosszabbnak és dialogikusabbnak tétélezett (utó)életük sem itt kezdődik, hiszen a tanulmányok jó része – annak rendje s módja és szokás szerint – rangos helyeken, részint folyóiratban, részint kötetben, más szövegek környezetében már megjelent. Ennek a könyvnek a tere leginkább alighanem az együtthangzás újraszituálásában, további kontextualizálásában lehet érdekelt. Azaz nem az elhangzottak betűhív rekonstrukciójában kívánja megtalálni értelmét, erről a lehetőségéről eltérő szerkesztéssel s a helyenkénti szövegváltozásokkal eleve lemond. Szándékai és szerepe szerint is sokkal inkább az élő írásbeliség újabb könyve szeretne lenni, semmint „lejegyzőrendszer”. Olyan könyv, amelynek – H. Nagy Péter kifejezéseivel – „értelmezési ajánlatai” „virtuális párbeszédnek részesévé teszik az olvasót”. Vagyis a *Somorjai disputa* (2.) című kötet úgy kíván *A sokszólamú irodalom* lenni, hogy az olvasót helyezze tárgy, irányok, kérdések és szerzők találkozási köreibbe, mintegy disputaközi állapotot kínálva neki.

Csanda Gábor



RÁCZ I. PÉTER

KORTÁRS MESÉK POÉTIKÁJA

Kedves Gyerekek,

Hol volt, hol nem volt, az Óperenciás tengeren is túl, ott, ahol a kurta farkú malac túr, létezett egy irodalmi szervezet, úgy hívták, hogy JAK (nevezzük öreg királynak). Ennek az egyesületnek volt egy Szextett nevű kritikai előadás-sorozata, szimpóziuma, melyet rendszeresen egy Múcsarnok nevű helyen rendeztek meg (próbatétel). Egy-egy alkalommal az írókból és/vagy kritikusokból álló (hétp próbás) hatos fogat valamely aktuálisan megjelent kortárs magyar irodalmi műalkotásról beszélgetett (ritkábban vitázott) gyéribb vagy szélesebb közönség előtt. Történt egyszer, hogy jelen előadás elbeszélője (szegénylegény?) szerencsés mivoltából kifolyóan maga is egy – ez ideig utolsó – hatos fogathoz csatlakozhatott. A beszélgetéssorozat legutolsó alkalmával (2004 februárjában) éppen négy olyan frissen megjelent alkotásról kellett eszmét cserélnünk, melyek a gyermekirodalom címszó alatt találhatóak széles e világon. A négy könyv: Kovács András Ferenc *Vásárhelyi vásár*, Szilágyi Ákos *Cet az ecetben*, Tóth Krisztina *Londoni mackók* és Varró Dániel *Túl a Maszat-hegyen*. Jómagam azt a nézetet képviseltem, ezzel partvonalra is kerülve a diskurzusban (azaz nem nyertem el semmilyen királykisasszony kezét, a fele királyságról nem is beszélve), hogy a verses kiadványok, melyek közül az utóbb említett verses meseregény, két kritikai szempont szerinti vizsgálata lényegében kizárja egymást, illetve nem összeegyeztethető. Az egyik szempont az aktuálisan jelenlevők kompetenciájával függ össze, hiszen a gyerekkönyvek – innen az elnevezés – célközönsége egy életkorral körülírható korosztály, a hatos fogatban pedig jómagam, akkor még csak közeledvén a harmincadik életévemhez, a legfiatalabbnak számítottam. Ebből következően pusztán hipotetikus megközelítéseket mondhatunk és empátiánkat mozgósíthatjuk, ha meg akarjuk ítélni, mi az, ami tetszik/tetszhet egy gyereknek. Személy szerint mint nem gyakorló szülő (a többiek kivétel nélkül azok voltak) még kevésbé tudtam tesztelni a művek hatását egy gyermekre. Másrészt saját emlékezetemre, illetve felejtésemre apellálva meggyőződéssel állítottam, hogy egyik könyvet sem olvastam volna el gyerekkoromban, s a jövőbeli gyermekeimnek sem ajánlanám. Ebben a gondolatban saját szülőanyám, aki gyakorló óvónő, csak megerősített. („Hogy tartalmazhat egy kisgyerekeknek íródó könyv trágár szavakat?” – jelzem, nem a prudéria itt a vezérlőelv.) Ráadásul mindegyik tárgyalt könyv más korosztálycsoportnak íródott, és, teszem hozzá, a négyből három jobbra a felnőtt olvasónak nyújt elsősorban élvezetet vagy akár értelmet. A másik szempont, amelyben kompetensnek éreztem magam, magunkat – mint kiderült: csak magam –, a versek poétikájának vizsgálata lett volna. Költői eszközök, diskurzív elemek kompozíciójának vizsgálatáról, az egyes alkotók korábbi életműveikkel dialogizáló összevetéséről azon-

ban nem is álmodozhattam, mert kinevettek (ötfejű sárkány) annak felvetése kapcsán, hogy például a Varró-mesében levő intertextusok milyen korábbi mesehagyományokat de-/rekonstruálnak, milyen költői hagyományokat kevernek egybe. Szép példája volt tehát a két általam vázolt szempontnak a divergenciája tettestársaim reakciójában, azaz a felvállalt hipotetikus gyermeki nézőpontból utasítottak el minden irodalmi vizsgálódást, hiszen egy gyermek nem rendelkezik ehhez szükséges ismeretekkel, így főleg filológiai okoskodás kimutatni például a Varró-műnek a *Zalai passióból* szó szerint átvett hexametereit stb.

Nem szaporítva tovább a szót saját kvalitásaimat illetően, elmondható, hogy véleményem szerint nehezen érthetünk meg bármilyen irodalmi műalkotást, legyen az gyermekirodalom vagy más, anélkül, hogy poétikai összetettségét ne percipiálnánk. Itt természetesen a gyermekirodalomnál különösen nagy súllyal latba eső vokalizáció, a hangzóság témakörét is beleérttem a vizsgálatba.

Különféle állításokat tehetünk művekről, például, hogy mennyire humoros, csengő hangzású, figyelemmel van-e a gyermeki perspektívára és életkori szellemi érettségre, sajátosságokra stb. Ha csak ösztönös benyomásokra hagyatkozva tesszük mindezt, akkor az a különös tapasztalat adódhat, hogy csodálkozva konstatálhatjuk: gyermekeink valami okból mégsem azokat a műveket részesítik előnyben, amelyekben felfedezni véljük az ártatlanság hangjait. Jól illusztrálja ezt a Harry Potter sikeressége, melynek kapcsán az „erőszak jelenléte” régi toposz ismételtetése is hangot kapott, gyermekekre tett minden különösebb olvasói hatás nélkül. Újrafogalmazva saját koncepciómat is a vizsgálati szempontok nem kompatibilis mivolta kapcsán, igen is indokolt, sőt szorgalmazandó a poétikai vizsgálat, mert szükséges, habár nem elégséges feltétele a gyerekirodalom értékeléséhez. Ezt erősítik meg az azóta általam olvasott, a gyermek- és meseirodalom tematikára épülő magyarországi konferenciák anyagai is, melyek a gyermekirodalom-kutatás hazai intézményrendszerének hiányait, majdhogynem nemlétét forszírozva, kiemelt jelentőségüként kezelik a nemzetközi szinten is meglevő, itthon el nem ismert, vagy nem is ismert tudományos, poétikai elemző munka szükségességét. Ahogy legfőképp Lovász Andrea poétikai elemző tanulmányaiból¹ kitűnik, a leginkább ajnározott mesékről derülhet ki, hogy igen csak messze állnak az olvashatóság gyermeki fokától, ellenben a szülőknek remek élményt nyújthatnak.

Ennyi fel- és bevezető után előadásomban először némi körképet nyújtok a kortárs magyar meseirodalomról, majd Darvasi László *Trapiti*, valamint *Trapiti és a borzasztó nyúl* című meseregényeiről szólnék, legfőképp poétikai megközelítésben.

A kortárs magyar mese poétikája – „nem mind mese, ami fénylik”²

A mese- és a gyermekirodalom megkülönböztetése természetesen evidens dolog, a következőkben az előbbire koncentrálok. Közhelyszerű állítássá vált az utóbbi időben magyar kontextusban, hogy a korábbi Lázár Ervin–Janikovszky Éva–Csukás István meseíró-triumvirátus által hátrahagyott, évtizede be nem töltött űrt a 21. század elején a Szijj Ferenc–Háy János–Darvasi László új triumvirátus megjelenése töltheti be. Szijj *Szuromberek királyfija* (2001), Háy *Alfabéta és a negyvennégy rabló – meseábécéje* (2002) és Darvasi *Trapiti avagy a Nagy Tökfőzelékháborúja* (2002) és legújabban könyve, a *Trapiti és a borzasztó nyúl* (*Szerelmes és bűnügyi gyermekregény*; 2004) mellett Böszörményi Gyula három műve: *Gergő és az álomfogók* (2002), *Gergő és a bűbájkét-*

rec (2003), *Gergő és a táltosviadal* (2005), valamint Lugosi Viktoria *Hümmögője* (2002) említődnek mint a kortárs magyar meseirodalom reprezentáns alkotásai. Utóbbiak jóval kevesebb figyelmet keltve, mint társaik, legalábbis a kritikák szintjén. Szijj és Darvasi az IBBY, azaz a Gyermekkönyvek Nemzetközi Tanácsának díjait is magukénak tudhatják. Műveik a tagországok számára kiemelten ajánlott gyermekkönyv-listákra is felkerültek. Az élénk kritikai visszhangban természetesen az a differenciáló elv is közrejátszik, hogy olyan írók publikáltak mesekönyveket, akik már ismertséget, elismertséget szereztek korábbi műveikkel. Alkotói oldalról nézve jelentős mozgatóerőnek látszik, hogy a szerzők az apaság korszakát élik, legyen mit mesélniük a minduntalan mesét igénylő lurkóknak. Ugyanakkor vitathatatlan az az intenció is, mind nyilatkozatok, mind a művek poétikáját figyelmeztetve, hogy a Rowling által megírt mesék hatására generált tömeghisztériával igyekeznek szembehelyezkedni, véleményem szerint inkább kevesebb, mint több sikerrel.

A Harry Potter-jelenség mindenestre jelentősen befolyásolta a magyarországi gyermekkönyv-forgalmazás stratégiáit is. Újra piaci tényezővé vált a meseirodalom terjesztése. A régi magyar meséskötetek kiadásával újra tényezővé vált Móra Kiadó mellett egyre-másra jelentek meg a külföldi fantasy meséket importáló kiadói vállalkozások, hasonló ouvre-t kerítve a Harry Potter-történeteknek, mint a Star Wars-kiadványok esetében már évtizede megszokhattuk. Inkább gazdasági fellendülésről beszélhetünk, kevésbé igényes művekről. (Varázslóinas-köteteivel Petőcz András is e trendet látszik meglovagolni.)

Böszörményi Gyula Gergő-regényei szintén Rowling-hatás alatt állnak, ha indirekt módon is. A kelta hagyományok helyett a magyar őstörténet és hitvilág alakjaihoz, szimbólumaihoz nyúl vissza a szerző, nem kevés társadalomkritikát fogalmazva meg művében. A didaxis azonban néha már a napi politikum ideológiai üzenetközvetítésének esik áldozatul. A túlríttség sem kedvez a mesének, rengeteg epizodikus üresjáratral rendelkezik ez a mese, mind-mind redundáns elemként terheli a könnyen kitalálható végkifejletet, azaz hogy győznek a jók.

Lugosi Viktória *Hümmögője* a Lázár Ervin-i Kerekerdő hagyományait viszi tovább, erénye, hogy a mesekönyv vizuálisan is erősen megkomponált, a szövegekkel összhangban tud hatni.

Háy János meseábécéje már kevésbé ötletes, viszont a nyelvhasználati túlzásoktól sem riad vissza, egy gyermek számára nyilvánvaló módon még értelmezhetetlen kifejezéseivel („tűz dzsigolója”). „A kerettörténet beindításához szükséges konfliktus éppen olyan hiteltelen és funkciótlan, mint a negyvennégy lakás negyvennégy lakójának egyedi fellépése. Az egyes betűkről, ill. azok őrzőiről szóló történetek abszolút esetlegesek, a párbeszédpanelek varázstalanok és néhány oldal után már rutinszerűek, az adott betűk elrejtéséről szóló ötletek erőltetettek, kínosan idétlenek.”³ Az alkalmazott gyermekirodalom iskolapéldájának kudarca más összefüggések figyelembevételével is igazolható. Háy versesköteteinek álnaiv poézise vagy elbeszéléseinek, regényeinek világszemlélete, laposkás szomorúsága erősen párhuzamba állítható az *Alfabétával*.

Szijj Ferenc *Szuromberek királyfija* talán az egyetlen mű, amely a lelkendező-hívrő recenziók mellett valóban elemző kritikai recepcióval is rendelkezik. Behatóan részletezték stílusát, szóhasználatát, diskurzív komponenseit,⁴ világmagyarázati konstrukcióját, más mesékhez, magukhoz a mesehagyományokhoz való viszonyait. A modern mese újraírási kísérleteként is felfogható műalkotás nélkülöz mindennemű didaktikus szándékot és allegorikus olvasatot, saját mesei mivoltát hangsúlyozva építi fel benső-

séges világát. A hős típusú királyfi, Szuromberek a lidérckirály által elrabolt Sziromka Mária királykisasszony kiszabadításakor segítőktől körülvéve, próbatételek leküzdésével, nem egy esetben a népmesék hármas osztását követve valósítja meg a gyermekek által megélt és beszélt világ valóságát.⁵ Azonban Szijj esetében sem kerülhető meg korábbi, felnőtt közönség számára írt műveinek befolyása, beszivárgása e művébe. A világfájdalmas, kissé kiábrándult, lemondó hangvétel éppen a mesehagyomány le- és újraépítésének poétikai komponenseként mutatkozik meg. Például mindjárt a könyv elején:

„– Állj! Ezzel mit csináljunk? – Egy kis halacszkát vett elő az inge alól. – A tengerparton találtam – mondta. – Vissza kell dobni.

– Akkor fussunk gyorsan – kiáltotta Sziromka Mária –, mert megfullad!

Futottak megint a tengerhez, beledobták a halacszkát, s fordultak is vissza.

– És mi lesz a három kív... – akarta kérdezni repülés közben a halacska, de elmerült.”

Darvasi László: Trapitik – néhány megközelítés

„Májas hurka, véres hurka
Jaj, de durva, jaj, de durva!
Öt perc múlva, májas hurka,
Jaj, de durva, jaj, de durva!
Tíz perc múlva, véres hurka,
Jaj, de durva, jaj, de durva!”
(A Borzasztó zenekar egyik leghíresebb számából;
Darvasi László: *Trapiti és a borzasztó nyúl*)

Darvasi László 2002-ben, a Magvető Kiadó gondozásában megjelent *Trapiti avagy a Nagy Tökfőzelékháború* című meseregényének már a Németh György által készített borítóillusztrációja is ambivalens érzelmeket kelt a könyvet kézbevevő olvasóban. A rajz ugyanis kétségen felül emlékeztet Csukás István *Pom Pom meséinek* Sajdik Ferenc rajzolta világához. Trapiti kész Picur, mondhatnánk. A borítórajz egyrészt kapcsolódást, felelevenítést sejtet egy korábbi sikeres meséhez, ugyanakkor az imitáció túlzottsága előrevetítheti a szöveg ezen jellegét is. Nem alaptalanul.

Darvasi meséje ugyanis több értelemben imitáció. A jelentésfüggetlen cím – amely a manószerű kisfiú, a bizurr-mizurr királyi család trónörökösének, nevéként a Kerekerdő Dömdödömjét, vagy Kamarás István Bumbaláját (*Bumbala, avagy a lakatlan liget titka. Meseregény.* Budapest, Minerva, 1986) idézi – a világon mindent jelent az elbeszélésben. Rizómatikus metaforahálóvá terebélyesedve játssza el, hogy mindent jelent. Ezáltal, minden valószínűségétől megfosztva könnyű fegyverévé válik a tökfőzelekre felesküdtöktől kavicsváriak „kezében”.

Imitáció abban az értelemben is, ahogy Darvasi korábbi munkáival számottevően dialogizál. A klipszerű vágástechnikára emlékeztető szerkezet már az 1999-es *A könnyűmutatványosok legendájában* megfigyelhető volt, hasonlóképp eltüntetve a hierarchiát az egyes történetzálak és a műben szereplők között, ahogy a *Trapiti*ben is. (Ez olyannyira jellemzővé válik, hogy a *Trapiti és a borzasztó nyúl*ban a címszereplő gyakorlatilag már csak alig-alig tűnik fel, megjelenése általában akkor is funkció nélküli.) De-

mokrácia uralkodik az életsorsokban, abban mindenképp, hogy a mű szereplői, azaz a városka lakói egytől egyig papírmásé figurák. A nevük által is egy-egy tulajdonsággal körvonalazott alakok (Bánatos Olivér, a festő, Virág Viola, a virágárus, Ühüm bácsi, a polgármester, Nocsak Ernő, Babéros Néró, a költő stb.) inkább redukáltságuk által tűnnek ki, semmint karakterükkel. Másrészt a szerkezet meghatározta rövid fejezetek alkalmat adnak Darvasinak arra, hogy az esetek többségében Szív Ernő legyen, azaz a tárcaszerű publicisztika kellékeivel éljen. A leginkább lólábszerű fejezetek akár e szerző köteteiből kerülhettek át ide, lényegében redundáns elemként a mese szempontjából, sőt a gyermeki közönséget figyelembe nem véve: *Mit csinálnak a művészek? Mivel foglalkozik Bánatos Olivér?; Trapiti és a szomorúság; Lehet, hogy meglepő, de ebben a fejezetben semmi különös nem történik!* címűek. Mondanivalójuk szemet szűrőan banális, bár ez az egész mesére igaz lehet, mely igazából nem több, mint kissé lebütített mondatszerkezetű és tematikájú Szív-történet.

Imitációjellegű Trapiti alakja is és az ellenséggént megjelenő fővárosi szürke egyenruhás emberek összecsapása. Michael Ende méltán nagyhírű művének (és mesehősének), a *Momónak* és az *Időtakaréknak* a története elevenedik fel itt új köntösben.

Kiemelt szerepet játszottak a kritikákban *A nagymamát nem eszi meg a farkas! És Piroskát se!*, valamint az *Egyik meséből a másikba is át lehet menni* fejezetek. A Grimm testvérek műmeséjébe (műmese az, amelyiknek tudni véljük, ki a szerzője) Bánatos Olivérrel betrapitizó Trapiti kiment a nagymama és Piroska íztől undorodó farkast a meséből, aki aztán ebéd-házhozszállítást vállalva új életet kezd Farkas Béla néven Kavicsvárott. A magát is mesealaknak tituláló Trapiti később elmagyarázza Olivérnek, hogy a mesék átjárhatóak, megváltoztathatóak. A magyar irodalomban korábban sem egyedülálló meseátköltési teljesítményt – gondoljunk csak Szilágyi Domokos *Piroska és a farkas* átirataira, vagy a *Boszorkányszombat* című játékfilmre – a korszerű mese hihetetlen példájaként ünnepelte a sajtó. A valóban humoros kivitelezés azonban korántsem újdonság, hiszen a fikciós szintek ontológiai átjárhatósága, a párhuzamos univerzumok textuális valósága hosszú idők óta rengeteg kortárs külföldi mesében jelen van.

Ilyen például a fantasy-paródiái által széles körben ismert Terry Pratchett *Discworld*-je, a dr. Sohár Anikó értő fordításában magyarul is olvasható *Korongvilág* regénysorozat, annak is 12-ik kötete, a *Witches Abroad*, azaz a *Vége a mesének* című.

A regényben három boszorka (Magrat Beléndek, Ogg Ángyi és Mállotvix Néne) mesés utazása közben többek között olyan narrációba keveredik, amelyben gyanúsán a *Piroska és a farkas* mese elemeire ismernek rá. A meséket racionalizáló Mállotvix Néne, miután sajátos körülményeiből felszabadítják a farkast és megakadályozzák a tragédiát, a favágók főnökének tartott kiselőadásában alapjaiban változtatja meg a mese prekonceptióit: az erdőben egyedül élő öregasszonyt ezután gyakrabban látogatják a falu lakói, és felújítják a kunyhóját is. Felvilágosult boszjaink pedig tovább vándorolnak a mesék szövevényeiben:

„– Az egyik favágó elmesélte *nekem* – közölte Magrat –, hogy más fura dolgok is történnek az erdőben. Emberként viselkedő állatok, azt mondta. Nemrég élt egy medvecs család nem is túl messze innen.

– Nincs semmi szokatlan abban, ha egy medvecs család együtt él – felelte Ángyi. – Nagyon társaságkedvelő állatok.

– Egy kunyhóban?

– Az szokatlan.

– Erre gondoltam – értett egyet Magrat.

– Tuti, hogy kissé kínosan érzed magad, amikor átmész kölcsönkérni egy csupor cukrot – mélázott Ángyi. – Gondolom, a szomszédoknak volt mit mondani erről.

– Igen – helyeselt Magrat. – Azt mondták »uí«.

– Minek mondtak volna »uí«-t?

– Mert nem tudtak mást mondani. Ugyanis malacok voltak.

– Nekünk is voltak hasonló szomszédaink, amikor még arra laktunk a... – kezdte Ángyi.

– Úgy értem, malacok. Tudod. Négy láb? Kunkori farkinca? Ami a malacpecsenye, mielőtt pecsenye lesz? Malacok.

– Nem értem, hogy engedhette bárki, hogy a kunyhóban lakjanak a malacok – szólalt meg Néne.

– A favágó azt mondta, nem engedték. A malacok építettek kunyhót maguknak. Hárman voltak. Kismalacok.

– Mi történt velük? – firtatta Ángyi.

– A farkas megette őket. Nyilván ők voltak egyedül elég ostobák az állatok közül ahhoz, hogy a közelükbe engedjék. Az alkoholos vízszintjelzőjükön kívül semmi nem maradt belőlük.”⁶

Darvasi mesei bravúrja tehát korántsem unikum sem az eredetiség, sem az újraköltés tekintetében. És ismét kitérhetnénk arra, hogy ötleteivel a gyermeki fantáziát mennyire csak részlegesen mozgatja meg, inkább kiszolgálva a felnőtt olvasók értőn bólogató közönségét, mikor például a mottóként idézett dalszövegből a gyermek olvasó annak időtlenségére és hangzóanyagának viccességére figyelhet fel, kevésbé a kemény zene bizonyos interpretálóinak szövegideológiai sematizmusára.

E néhány elemet kiemelő bemutatás elsősorban a negatívumokat sorakoztatta fel, ami nem jelenti azt, hogy ne lennének erényei a könyvnek, vagy a mai magyarországi meseirodalomnak, erről azonban döntsenek inkább a gyermekolvasók, s ne a kritikai diskurzus.

Összegezve tehát az elmondottakat, a magyarországi meseírás és forgalmazás területén egyaránt van hová továbbfejlődni. Gyerekeknek szól vagy nem, gondoljunk itt például Cees Nooteboom *A holland hegyek között* című regényére,⁷ mely a *Hókirálynő* meséjét írja újra stb. A mesére, a mythosra szükségünk van, de csak ha poétikus, a szó többszörös értelmében.

Köszönöm a figyelmet!

Jegyzetek

- 1 LOVÁSZ Andrea: *Hogyan csábítsuk el a gyerekolvasót?* Darvasi László: *Trapiti*. Forrás, 2003/6; (<http://www.forrasfolyoirat.hu/0306/lovasz.html>) és LOVÁSZ Andrea: *A mai magyar gyermekirodalom időtlen kérdéseiről*. Könyv és Nevelés, 2003/2; (<http://www.opkm.hu/konyvesnevelas/2003/2/19Lovasz.html>)
- 2 Csak egy apró megjegyzés: A Google világhálózati keresőprogram a mese kategóriájában 3 930 000 találatot jelzett. A szó leírt alakja persze más nyelvekben is előfordul, innen a nagyszámú találat. A többes szám változata (mesék) már enyhít ezen a maga 62 400 találatával. A kortárs mese mindösszesen 9-et, a kortárs mese poétikája címszó 0 találatot jelzett.
- 3 LOVÁSZ Andrea: *A mai magyar...*

-
- 4 FENYŐ D. György: *A mese határai*. Szijj Ferenc: *Szuromberek királyfi* és Darvasi László: *Trápi-ti*. Új Forrás, 2004/2.; LOVÁSZ Andrea: *A mai magyar...*
 - 5 LOVÁSZ Andrea: i.m.
 - 6 PRATCHETT, Terry: *Vége a mesének*. Fordította: Dr. SOHÁR Anikó. h.n., Cherubion Könyvkiadó, 2003, 130.
 - 7 NOOTEBOOM, Cees: *A holland hegyek között*. Fordította: BÉRCZES Tibor. Pécs, Jelenkor, 1997

DÓSA ANNAMÁRIA

BENNÜNK ÉLŐ MESÉK

(avagy Angela Carter és Neil Gaiman „másodmeséi”)

Mindenki életében jelen volt az esti mese, a szerencsésebbekében legalábbis. Mikor édesanyánk mesélt nekünk egy történetet kislányokról, kisfiúkról, akik hasonlóak voltak hozzánk. Azonban éreztük, ők csak a képzeletünkben élnek, s csak a képzeletünk világában kelnek életre újra. Megteremtettünk egy világot, melyre leképeztük saját tapasztalatainkat. Ma már el tudjuk különíteni ezt a két világot, de gyermekként ezeket közösként éltük meg. Bár máig bennünk él Piroska, Hüvelyk Matyi vagy Hófehérke története, mégis a mai napig azzal birkózunk, hogy beillesztjük őket picis kis világunkba. Bennünk élnek továbbra is, örök rejtélyként.

Ezt a rejtélyt próbálta megfejteni Bruno Bettelheim is, aki azt tartotta, hogy a gyermek a meséken keresztül alakítja ki személyiségét, s találja meg életének értelmét. A mese vezeti rá arra, hogyan alakítsa ki önálló, független életét. A mese tehát amellest, hogy elsősorban műalkotás, egyben a gyermeki lélek fejlődéstörténete is.¹

Valóban így lenne ez? Ha már civilizálódtunk, nincs szükségünk a mesékre? A mese csak a felnőtté válásunkat segíti? Már a kérdés feltevésénél érezzük, hogy ez nem így van, hiszen tudjuk, a mese nemcsak gyermekeknek szánt műfajként született. Viszont mindig megőrülünk, ha felidézhetjük gyermekkorunkat, ha csak egy mese erejéig is. Legyen ez a megszokott mese közegétől teljesen eltérő környezetben játszódó történet, más szemszögből láttatva ugyanazt a „régvolt” cselekményt. Ugyanakkor mintha választ kapnánk általuk az eddigi megválaszolatlan kérdéseinkre. Például: Mi lett Csipkerózsikával a királyfi csókja után? Vagy: Ki volt a farkas a Piroskában?

Angela Carter és Neil Gaiman történeteit olvasva az első pár sor után újraélednek bennünk a régen hallott mesék. Azonban érezzük, itt másról lesz szó, habár ők is „mesélnek”. Ismert meséket dolgoznak át úgy, hogy azok archetipikus mélységet nyernek. Ebben az esetben is igaznak vélhetnénk Borges állítását, aki szerint az irodalom már nem teremtés, nem bemutatás, hanem a már meglevő történetek, szimbólumok újra rendezése, imitációja.² Gérard Genette az ilyen szövegeket az irodalom második fokozataként értelmezte, mivel minden olyan műfajt újraírásnak tekintett, a kommentártól kezdve a paródiáig, amely az eredeti szöveggel valamiféle kapcsolatba lépett.³

Carter és Gaiman történetei esetében mással állunk szemben. A szerzők feltámasztják a meséket, mégpedig úgy, hogy más látószögből, másnak a „tükrén” keresztül láttatják az eseményeket és a szereplőket. Ezzel új távlatokat nyitnak meg a mesében, rámutatva arra, máshogy is lehet őket olvasni. Újramondják a klasszikus történeteket. Újraírják őket.

Erre ugyancsak Genette a transzformáció fogalmát ajánlja.⁴ Viszont ezt sem tarthatjuk teljes mértékben kielégítő meghatározásnak ebben az esetben, mivel szerzőink a történet mögé akartak látni, s egy újat megírni. Olyan új szövegek keletkeztek, ame-

lyekhez a mese csak alapul, kiindulópontul szolgált. Átrendezték annak szerkezetét, cselekményét és értékrendszerét. Egy teljesen más verziót hoztak létre. Jobban illene rájuk Doležel elmélete, aki az intertextualitásra az irodalmi transzdukció fogalmát használja, amely megnyitja a mű kommunikációs határait az olvasó számára is. A posztmodern átírások is ezt teszik; ezeknek Doležel három típusát különbözteti meg.⁵ A *transzpozíciók* csoportjába sorolja azokat az átírásokat, amelyeknél a szerző a történetet áthelyezi a mai világ időbeli és helybeli körülményei közé. Felhasználva az explicit intertextualitás módszerét, az idézést is. Például mikor Ulrich Plenzdorf aktualizálja Goethe Werther-történetét (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 1973). Amikor azonban az író az eredeti cselekmény hézagait tölti ki, továbbírva azt, vagy megírva annak előzményeit, *kibővítéssel* állunk szemben. Ezt tette Jean Rhys is, amikor megírta Jane Eyre sorsának előtörténetét (*Wide Sargasso Sea*, 1966). A harmadik „doleželi típus” az, amely Carter és Gaimen történeteire is ráillik, vagyis a *mutáció*. Hiszen ők a történetet nem aktualizálják, nem hozzák át a cselekményt a mi, mai közegünkbe, hanem meghagyják annak eredeti helyét és idejét, de emellett ez a világ már nem ugyanolyan. Ez csak látszólagosan az a világ, annak egyfajta változata, hiszen az elsőnek egy lehetséges olvasata a történet tükrében. Egyfajta mutációja ez az eredeti történetnek, hiszen átművelték annak vázát, szerkezetét. Így egy merőben más, új történet keletkezett.

Az efféle újraírás bemutatására, vagyis a mutáció szemléltetésére egy olyan jól ismert mesét választottam, melyet mindkettejük változatában olvashatunk. A Hófehérkét.

Angela Carter műveiből sajnos csak halála után (1992) jelent meg először magyar válogatás *A kínkamrá* címmel, s ugyanebben az évben látott napvilágot az a mai angol elbeszélők műveit tartalmazó gyűjtemény is, melynek épp a benne szereplő Carter-novella kölcsönözött címet (*Test és tükör*)⁷. *A kínkamra* révén kerültek a magyar olvasókörzség elé meseelemekkel teletűzdelt novellái is, melyekben az „alapmesék ismerős történetei bukkannak fel horrorisztikus-gótikus elemekkel vegyítve, meseszerűségüket olykor majdnem teljesen elvesztő változatokban.”⁸ Ebben a kötetben Carter Charles Perrault meséit „fordítja” le és vegyíti az értelmezési hagyományokkal. Munkája sikeres kombinációját képviseli a posztmodern irodalomelméletnek és a feminista politikának. A klasszikus témákat dúszítja egy kis feminizmussal, Freud és Bettelheim teóriájának kritikájával. A lélek mélyéről előtörő rejtett vágyak képezik ugyan meséinek szüzségét, s mintha Bettelheim almeséjét írná meg, vagyis a mese mögött látt szexuális töltet rövidített változatát.

A hóleány története ez, aki a „mese” végére eltűnik, mint az olvadó hó tavasz kezdetén.

Eleinte minden a Perrault-mesét idézve kezdődik. A gróf és neje az erdőben lovgolnak, s elhangzik a bűvös óhajtó mondat: „Bárcsak lenne egy leányom, oly fehér, mint a hó.”⁹ Stb. Az út végén pedig ott áll egy csodalény, a gróf vágyának gyermeke, aki végül a rózsza tövisének érintésekor Csipkerózsikaként esik össze. Angela Carter nagyszerűen, csupán két oldalban összegezte egy nő belépését a testiség birodalmába. A fehér mint rá jellemző szín vele együtt tűnik el: „Hamarosan semmi sem maradt belőle, csak egy toll, melyet egy madár is elhullajthatott volna; egy vérfolt, akár egy róka elejtésének nyoma a havon; és a rózsza, melyet a bokorról szakított le.”¹⁰

A lányt jellemző fehér szín a befejezésben már nem szerepel, csak a hó szimbolizálja ezt a tulajdonságát, s a hó, mint tudjuk, mindent elfed fehérségével. A fehér a tisztaságot, tökéletességet, szüzieséget képviseli, amelynek nyoma vész a grófnő ruháiba burkolt vágyalakban. Hiszen a ruhák ekkor már a meztelen lányt fedik. „Most a

grófnő volt csupasz, mint a csont, és a lányon volt bunda meg csizma.”¹¹ Kicszerelésük felfedi a gróf kívánságát. A gróf nemcsak piros arcocskákat akart, hanem tiszta és egyben tökéletes teremtményét a szerelemnek, akiben az ártatlanság mellett forró szenvedélyesség is lakozik, hiszen a piros a fehérrel együtt a nász allegóriája is. Természetesen a grófnénak nem az az álma, hogy egy fiatal lányt lásson férje mellett. Mindent elkövet, hogy megszabaduljon tőle. Ám férje szemében a kesztyű és a gyémánt elveszíti fontosságát. De egyvalamit nem tud tőle megtagadni. A rózsát. A nőiség és a tiszta szerelem jelképét. Amely aztán a hóleány megsemmisülését is okozza, bár nászuk már beteljesült.

A lány eltűnik. A képzelet világa elolvad a valós világ napfényének hatására. Eltűnik, mivel nem is létezett. Talán akkor a feleség is a képzelet szülötte? – tehetnénk föl a kérdést. Nem, mert újra felöltve saját ruháit, fájdalmat érez, s a rózsza érintésére felkiált : „Csíp!”¹² Ez a felkiáltás jelentheti a bizalom hiányát a feleség részéről, s ugyanakkor felfogható a megcsalás virággal történő elodázásának is. E végső következtetés azonban csak egyike a lehetségeseknek, mivel a végső után mindenki saját mesét teremthet, tovább fűzheti a történetet, képzelete tovább dolgozhat.

Neil Gaiman, akit a tíz ma is élő legjobb posztmodern író között tartanak számon, más szemszögből láttatja ugyanezt a Grimm-mesét *Hó, tükör, almák* című novellájában. A kötet, ahol e meseátíratra megjelent, a *Tükör és füst* (1999) címet viseli. Ez remekül jellemzi írói magatartását. Azt mondhatjuk, hogy egyfajta görbe tükröt tart a mese elé, mely valós képzetet kelt, de egyúttal füst is fedí, ami utal a mesék elbeszélhetetlenségére. Gaiman a képzelet erdejébe vezeti olvasóját, miközben támaszkodik annak előismereteire is. Hiszen minden olvasó saját tapasztalatait vetíti rá az egyes művekre, saját énjének tükrén keresztül látja a művet. Nem tud csak magára a szövegre tekinteni, az saját világának képeként elevenedik meg előtte, de a füst minduntalan ott lebeg.

Gaiman olvasója könnyen felismeri a történetben a Hófehérke-motívumokat, annak ellenére, hogy a hősnő neve ebben a formában egyszer sem szerepel. Csupán a novella végén bukkan fel, s akkor is csak melléknévi alakban: „A hajára gondolok, ami fekete, mint az ében, az ajkára, ami vörös, akár a vér, és a bőrére, ami hófehér”¹³ Ezek a hasonlatok a Grimm-verzióban a mese elején szerepelnek. Minden megfordult. Egy meseszabályt tört meg, akárcsak Carter, méghozzá azt, hogy a mesében az olvasó mindig a hőssel azonosul. Carternél az apa oldaláról látjuk az eseményeket, Gaimannál pedig a mostoha nézőpontjából. De Gaiman egy újabb csavart is alkalmaz. A *Hó, tükör, almák* című „meséjében” végig a mostoha beszéli el, retrospektív elbeszélés-módban, mostohalányához fűződő viszonyának történetét, aki a halálba viszi történetét, mivel mostohalánya (mint a Jancsi és Juliskában) kemencében megégeti. „Kezd meleg lenni idebenn. Szörnyű dolgokat mondtak rólam az embereknek, egy kis igazsággal fűszerezték, hogy ízletesebb legyek, de hazugság volt a töltelék.”¹⁴ Tehát Gaiman a királyné gondolatait örökölte meg Hófehérkével kapcsolatban, s egyben bölcs és jószágos szerepben tüntette fel. Rávilágítva ezzel arra, hogy mégsem őt kellene gonosznak tartanunk. Lehet, hogy a Hófehérke-mese csak hazugság, s ez az eredeti változat. „Megkaphatják a testem, de a lelkem és a történetem csak az enyém, és meghal velem együtt.”¹⁵ – mondja a végső pillanatban.

Ez a boszorkányégetésre emlékeztető epizód azonban záró momentuma az elbeszélésnek, s az olvasónak csupán ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy amit eddig olvasott, valójában a mostoha visszaemlékezése volt, amit talán eddig csak sejtett. Hiszen mi röviden a történet?

A mostoha a király feleségeként fiatal, szerelmes lányként érkezik az udvarba. Így válik mostohájává egy hatéves kislánynak is, aki más, mint a többi ilyen korú gyermek. „Szeme, s haja fekete volt, akár a szén; ajkai vörösebbek a vérnél... fogai még a gyenge lámpás fényénél is élesnek tűntek.”¹⁶ Vagyis halottsápadt, nem eszik a többiekkel, viszont fogai élesek, s nappal mindig alszik. Egy igazi vámpírra jellemző tulajdonságok ezek. Gaiman tehát nemcsak a mese szűzséjére játszik rá, hanem a vámpírmítoszra is. A szende kislányból vérszívó szörnyeteg válik. Olyan lényként jelenik meg, aki mindenki fölött uralkodik, aki mostohája és apja vérét is szívja, s nem átvitt értelemben, hanem szó szerint. Ezt azonban csak a mostoha tudja, s csak ő tapasztalja kezdetben, hogy ez a kis teremtmény mire is képes. „Megdermesztett a leány, uralkodott rajtam és birtokolt engem.”¹⁷ A lány fölékerekedett, s jelezte ezt azzal, hogy mostohája sebe, melyet rajta ejtett, mindig lüktetni kezdett, ha a közelében volt. Az egyetlen, amit a királyné tehet, hogy próbálja magát megvédeni (miután férjét már nem tudta) a gonosztól. S ezt csupán egy módon teheti: a mostohalány életére tör. A mostohának, bár bölcs és boszorkány is egyszerre, mégsem sikerül megszabadulnia a lánytól. A megszokott almás „csel fogása” is csak ideiglenes megnyugvást hoz, hiszen a lány föltámad, eljön a szívéért, s bosszút áll mostoháján. Pedig fokhagymával is védekezett ellene, kivágatta a szívét, mint a vámpíroknak szokás, de nem szúrta át egy kereszt alakú karóval; nem semmisítette meg, hanem felakasztotta az ágya fölé. S talán ez volt a hiba. „Nem tettem meg mindezt, és megfizettem a hibáért.”¹⁸

A mostohán és a lányon kívül persze a „valódi mese” további elmaradhatatlan figuráival is találkozunk, igaz, nem a megszokott szerepben. A törpék gnómokként jelennek meg („undorító, torz, szőrös kis emberfajzatok”¹⁹), akik az erdőbe menekültek az emberi tekintetek elől, de emellett állandó vérbankjai is a feltámadt lánynak. Továbbá a herceg, aki imádja halott kedvesét, s szövetkezik vele a potenciális veszélyt jelentő, tükörből jósoló s mindentudó mostoha elfogásában. S jelen vannak a mese szimbólumai, a hó, mely mindent elfed fehérségével, a tükör, amely most kisebb szerepet kap, s beszélni sem tud, a szalagok, és a mérgező alma.

E jelképek további távlatokat nyitnak meg e „másodmese” értelmezésében. Az eredeti verzióban a hó szép fehér takaróként, hópihécskeként, kicsinyítő képzővel ellátva bűbájos keretet ad a mesének. Ezzel szemben Gaimannál a hó eltérő konnotációkat kap, s jelentésbelileg is gazdagabb motívummá válik. A hó mindent elrejt: „A hazugságok és féligazságok úgy kavarnak, akár hópihéhek a szélben, eltakarják azt, amit láttam, amire emlékszem”²⁰ – emlékszik vissza a mostoha is. Bár itt is sokszor takaróként jelenik meg, de ebben az esetben inkább olyan lepel, amely eltakarja a nyomokat. Elfedi Hófehérke holttestét is, amikor a mostoha vadászai megölik. Eltakarja a lány áldozatait, hiszen ahogyan a havazás utáni tájat, úgy a lány éjszakai tetteit sem lehet nappal felismerni. A hó, s rajta keresztül a tél is a halál szimbólumává válik. Ezt csak erősíti a novella egyik kiválóan ütemezett záróképe, amint az élőhalott Hófehérke sápadt vámpírarca hüllő hópihékek nem olvadnak el: „...én pedig utoljára még láttam, ahogy fehér arcára rátelepszik egy hópihe és megtapad, anélkül, hogy elolvadna.”²¹

Az olvasóban tehát teljesen átértékelődik ezzel a Grimm-mese, rádöbben, hogy a mostoha szerette férjét, s nem is volt hiú, ahogy ezt a Grimm testvérek verziója állítja, s jóstehetségét is csak az igazság kiderítésére használta. A mostoha tehát itt nem a rossz oldalon áll. Bölcs és jószágos teremtmény, aki segít népének. A lány áldozataként jelenik meg, akiről nem tudni, miféle szerzet. A mostoha nem a pozícióját félti, s nem is a rivalizálás vagy a féltékenységi fűti, amikor parancsot ad a lány kivégzésére. Azért

akar tőle megszabadulni, mert fél, retteg, hogy őt is – akárcsak korábban anyját és apját – megöli. Hőfehérke vámpírként való felismerése („akár egy állat, denevér, vagy farkas.”²²) sokkolja az olvasót, ezt viszont nem róhatjuk fel hibaként. Nem baj, ha megretten, hiszen így rácsodálkozik a dolgokra, ezzel pedig az író a rejtett értelemek útjára vezeti, mondván, az emberek képzeletében rengeteg történet létezik a leírtakon kívül is, s a mese jelképei (hó, tükör, almák) bármilyen jelentésmezőt felidézhetnek. Az író annyival szerencsésebb, hogy ezeket a megfogalmazhatatlan elképzeléseket meg is írhatja. Egy nem szokványos történet kerekedik tehát a meséből, teletűzdelve gyilkossággal, mérgezéssel, boszorkányvarázslatokkal s rituális kannibalizmussal.

Ez a nem szokványos volta ellenérzéseket is kiváltott a mesetudósok körében, mondván, ezzel a mesék elvesztik valódi értéküket. Mégsem kihívásként, támadásként kellene tekintenünk ezekre az átiratokra, mivel új perspektívából világítottak rá az eredetike, átértékelték azokat. Céljuk nem a versenyzés, hanem hogy mindig „újként” mondjuk el a történeteket, és hogy újra elmeséljük a régieket. A mi történeteink, el kellene mondanunk őket.”²³

Arra vonatkozó felhívás ez, hogy a mesékről ne csak értekezzenek, konferenciákat szervezzenek, hanem tegyék élővé őket. Igaz, más jellegű mese születik ily módon, ellenben az olvasó által, aki magáévá teszi ezt a változatot, a „másodmesét”, s nem engedi feledésbe merülni az eredetit sem.

Olvassuk tehát a meséket, s újraírt változataikat!

Jegyzetek

- 1 BETTELHEIM, Bruno: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Budapest, Corvina, 2000, 16–17.
- 2 THOMKA Beáta: *Beszél egy hang*. Budapest, Kijarat, 2001, 42.
- 3 GENETTE, Gérard: *Palimpszesztek*. Fordította: KÁLAI Sándor. Vulgo, I. évfolyam, 1. szám, 1999. június, 74–83.
- 4 Az Aeneis és az Ulysses mint egy ugyanazon hypotextus (Homérosz: *Odüsszeia*) hypertextusa. Vö: GENETTE, Gérard: *Transztextualitás*. Helikon, 1996/1, 82–91.
- 5 DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné svety*. Praha, Karolinum, 2003
- 6 CARTER, Angela: *A kínkamra*. Fordította: GRESKOVITS Endre. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992
- 7 BARKÓCZI András (vál. és szerk.): *Test és tükör. Mai angol elbeszélők*. Budapest, Európa, 1992
- 8 BÉNYEI Tamás: *Piroska, a farkas. Angela Carter meséi*. Uő: *Archívumok. Világirodalmi tanulmányok*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004, 126.
- 9 CARTER, Angela: *A kínkamra*. i.m., 160.
- 10 Uo., 161.
- 11 Uo., 162.
- 12 Uo., 161.
- 13 GAIMAN, Neil: *Hó, tükör, almák*. Uő: *Tükör és füst*. Budapest, Beneficium Kiadó, 1999, 334.
- 14 Uo., 333.
- 15 Uo., 334.
- 16 Uo., 324.
- 17 Uo., 324.
- 18 Uo., 325.
- 19 Uo., 329.

20 Uo., 325.

21 Uo., 333.

22 Uo., 328.

23 GAIMAN, Neil: *Gondolatok a mítoszokról*. Uő: *Tükör és füst*. i.m., 341.

N. TÓTH ANIKÓ

KÜLÖNFÉLE BOSZORKÁNYOKRÓL

(Tóth László: A boszorkány porszívója;

Vajkai Miklós: A zöld kígyógyermek)

A gyermekeknek szánt prózaköteteket mesekönyvnek vagy meséskönyvnek szokás nevezni. A mese műfajának meghatározása a különböző tudományágak felől értelmező kutatók számára régóta nyitott kérdés, bármiféle konszenzus létrejötte pedig egyelőre reménytelennek tűnik, és talán nincs is rá szükség. A laikus olvasó viszont már néhány mondat után teljes magabiztossággal meg tudja állapítani egy szövegről, hogy az mese-e, vagy sem. Sőt azt is érzékeli, hogy milyen hagyományra építő mesével van dolga.

Két markánsan elkülöníthető *hagyományról* beszélhetünk (az egyszerűség kedvéért): a népmeséről és a műmeséről. A folklórmesék a kollektív emlékezet szövegei, a szájhagyomány biztosítja folytonosságukat, ugyanakkor a meséket megőrző-továbbadó generációk, sőt az egyes mesélők akár szándékosan, akár ösztönösen-akaratlanul alakítják-másítják-elmozdítják az eseményeket, hangsúlyokat, arányokat és árnyalatokat, vagyis a szövegek állandó változásnak vannak kitéve (mindaddig persze, amíg le nem jegyzi őket), nincs tehát két szó szerint megegyező változat. A népmesékben egy aránylag jól körülhatárolható közösség világmagyarázata, önértéke tárul fel, kollektív mitológia tehát, melyre bizonyos értelemben időtlenség jellemző. A műmese születése a hagyományos közösségek felbomlásával kapcsolható össze, az elmagányosodás (és a lélektani érdeklődés) táplálja. Szerzője is egyén, sőt egyéniség, aki vagy felhasználja és variálja a népmesei fordulatsíkokat, vagy éppen szándékosan eltér a tradíciótól, akár ki is forgathatja vagy tudomást sem vesz róla. Alkotója magánmitológiát teremt, egyszeri és végleges szövegeket rögzít (nem számítva persze az átdolgozásokat, javított-bővített kiadásokat), elsősorban olvasásra, magányos elmélyülésre szánva történeteit (esetleg még a gyermekének felolvasó szülő juthat eszünkbe). Nagyjából konkrét időhöz kapcsolható (a szerzői biográfia adatai jelentik a fogódzót).

A befogadók szempontjából a gyermek-felnőtt viszony eltérő módon jelentkezik a két hagyományban. A folklórmese nem tesz különbséget gyermek hallgató vagy felnőtt hallgató között. Nincs külön gyermekperspektíva vagy felnőttperspektíva, nincs lefelé stilizálás, eufemizálás, a betagozódás elodázása nem célja. A gyermek annyit ért a meséből, amennyit az adott pillanatban képes befogadni. A műmesék rendszerint meghatározzák a befogadói kört (gyermeknek ajánlott mesék, szigorúan felnőtteknek szóló mesék), vagy éppen már szereplőik révén is éles határt húznak a két világ közé: a felnőtt elveszti gyermeki-ártatlan látását, játékra való fogékonyságát azzal, hogy kinő a gyermekkorból, aminek egyenes következménye, hogy megváltozik az értékrendje, nem érti a gyereket vagy nem hajlandó foglalkozni vele; a gyermek szintén sok min-

dent nem ért a felnőttek világával kapcsolatban, s mivel tőlük általában nem kapja meg a kielégítő magyarázatot, magára maradva kénytelen megfogalmazni azokat – elsősorban a játék felől.

A két hagyomány a szlovákiai magyar gyermekirodalmat is meghatározza. Az alábbiakban vizsgált két kötet – Vajkai Miklós *A zöld kígyógyermek* és Tóth László *A boszorkány porszívója* című könyve – is ezt példázza. Az előbbi a népmese szövegerdejébe hív, a másik a műmese, vagy a (jobb hangzás kedvéért) *modern mese* tartományába csábít.

A népmese gyűjtés és főleg a lejegyzés oka lehet pl. a (szűkebben-tágabban kijelölt) szülőföld szeretete, a gyermekkori nosztalgia, és rendszerint bizony a félelem is: elapad az élőszófolyam, megszakad a nemzedéklánc, a mesék pedig eltűnnek az idő süllyesztőjében. A lejegyző célja tehát a féltő gondoskodással rögzített szöveg átöröklése (egy optimistán feltételezett érdeklődő utókor számára) vagy éppen hozzáférhetőségének biztosítása (más közösségek, nyelvek számára is akár). Ugyanakkor a válogatás, a szövegek egymás mellé rendezése és megformálása voltaképpen egy adott közösség életmódjának, észjárásának értelmezése a (beavatottnak mondható) egyén szempontjából és nyelve felől.

Vajkai Miklós *A zöld kígyógyermek* című kötete olyan, a közelmúltban megjelent mesegyűjtemények mellé helyezhető, melyek egy-egy tájegység népmesevilágát kívánják megőrizni, mint pl. Kulcsár Ferenc bodrogi válogatása (az 1995-ös *Kígyókő* és ennek bővített változata, a 2004-es *Ördögszekér*), Fellingner Károly mátyusföldi mesefeldolgozásai (*Égig érő vadkörtefák*, 1997) vagy Varga Imre meseföldrajzilag tágasabb hagyományban – szlovákiai magyar tájakon – kalandozó könyve (*A gyöngykirály lánya*, 1997). Vajkai meséi a csallóközi népmesei hagyományból merítenek, ez tartja össze a kötetet. A lejegyzett mesékben túl sok földrajzi név nem fordul elő (a Csallóköz szó pl. a borító ajánlásában többször elhangzik, mint magában a könyvben). Viszont a számtalan közelre mutató határozószó (ide, itt, innen) valószínűleg nem az általánosítást célozza, hanem azt példázza, hogy a rendszerint valóságos helyszínek bemutatása felesleges, hiszen azokat a (bizonyos szöveghelyeken külön is megszólított) hallgatóság jól ismeri. Az időjelölések sem konkrétak (ami természetesen a mesének kötelező fordulata is), de az mindig biztonsággal megállapítható, hogy az események régvolt időben zajlottak-e, vagy esetleg a mesélő életidejében. Ugyanis a jelen vagy a közelmúlt szereplői mindig nevesítettek, míg a régvolt idők figuráit anyagi helyzetük vagy foglalkozásuk szerint lehet azonosítani.

Kevés kivételtől (a kötet címadó meséje, a *Karáb király és a kékarany madár, az Óriások*) eltekintve a mesealakok hétköznapi emberek: nincstelenek, juhászok, kovácslegények, kocsmárosok, ami talán azt mutatja, hogy a csallóköziek nem szívesen kalandoznak költött birodalmakban, sokkal inkább saját magukról szeretnek hallani történeteket. Mesélés közben emlékeket idéznek, maga a narrátor is emlékezik gyermekkorára, a gyermekkorában hallott történetekre, ezért van, hogy az emlékezés többször tematizálódik (a *Mese a juhászról* főhőse emlékeztetéssel mulatja az időt, a *Szegény Nyúl Piroska néném* mesélőjét a húga látványa mindig egy bizonyos eseményre emlékezteti, az *Erna városa cigányaiban* is emlékezésfolyamatot indít a kislány váratlan érkezése), elődök alakját elevenítik fel, akik elképedést és csodálatot váltanak ki. De ez fordítva is érvényes: amikor emlékeznek, akkor mesélnek is. A kollektív emlékezet léte, elevensége tehát elsősorban a mesében tárul fel, ezért fordul elő gyakran a mesélés és a mesehallgatás ténye a narrátori-mesélői kiszólásokban. Az emlék-mesék (vagy meseemlékek) szereplői (és hallgatói) összetartoznak, egy viszonylag zárt közös-

séget alkotnak, ismerik egymást, rokonok (sőt vannak visszatérő alakok, pl. Borókáné, Vesszős pásztor), világuk és értékrendjük azonos. Hétköznapijaik megközelíthetők az eseménytelenség felől, éppen ezért a róluk szóló némely szöveg (pl. *Mese a juhászról*) meseműfaji besorolása is kérdéses, hiszen nincs kaland, próbatétel, a jó és a rossz összezsapása elmarad, vagy éppen akad olyan *mese* is („*Aki dudás akar lenni...*”), melyben a történetek pusztán elindulnak, majd egy álomleírás után hirtelen megszakadnak. Világmagyarázatuk pedig elsősorban a tudatlanság, naivitás felől közelíthető meg, melynek egyenes következménye a hiszékenységi, és máris eljutunk a babonák bűbajos tartományába: a húsz mese közül tizenkettőben van jelen fő- vagy mellékszereplőként a boszorkány, négyben az ördög, egyben pedig az iglic (az *ördög pacsirtája*).

A hagyomány másik megjelenési formája Tóth László meseregénye; műfaji társai a kilencvenes évek szlovákiai magyar irodalmában Haraszi Mária *Buborék* (1993) és *Buborék a szigeten* (1995), Kovács Magda *A kiskígyó* (1993, Zöldike-történetek), M. Csepécz Szilvia *Kicsi, kisebb, legkisebb* (1997), valamint a *Hess-hegy titka és a fapapucskok* (2002) című kötetei. Tóth László könyvének paratextusai pontos eligazítást adnak a befogadónak: *A boszorkány porszívója* cím a modern mese elváráshorizontját nyitja meg, az alcím műfaji jelölés (meseregény), utalás a szerkezetre (fejezetekre tagolás), valamint ajánlás is egyben: a lehetséges olvasók életkorának (különösen az első határnak) megjelölése bevált (könyvkiadói) gyakorlat, ám ebben az esetben *mesésen-mulattatóan* kitágul a gyermekkor 6-tól 666 éves korig (miszerint a hangsúlyozott *gyermekség* nem életkor függvénye, sokkal inkább a lélek és az intellektus nyitottságáé, a játékra való fogékonyságé, hajlandóságé). Külön oldalt kap a második ajánlás, az általános mellett a családi vonatkozású (az olvasó kíváncsisága hagyományosan erre is gyakran kiterjed!), ami arra utal, hogy a nagypapa korú szerző unokái jóvoltából újraéli (újraírja, megírja, befejezi az egykor félbehagyott kéziratot – szerzői szíves közlés!) a gyermekeivel átélt élményeket (ami időjelölés is egyben).

A *boszorkány porszívója* egyetlen mese szétírása fejezetekre-epizódokra sok-sok késleltető mozzanattal. A történetet váratlan fordulat indítja: egy rajzfilmsorozat hőse, a Dörzsi-Mörzsi nevű boszorkány lelép a tévéképernyőről, és megkéri a két főhős kislányt, hogy szerezzék vissza elrabolt porszívóját. Vagyis a felbomlott mesevilágrend helyreállítására éppen ők a kiválasztott személyek. Ráadásul a feladat nem elhanyagolható és mesére szűkíthető léptékű, hanem nagy és nemes, hiszen a boszorkány – megfelelő közlekedési eszköz híján – az emberiséget kénytelen megfosztani jócselekedeteitől. A feladat vállalása pedig azzal jár, hogy a lányoknak át kell lépniük a mese és a valóság határát, vagyis maguk is mesefigurákká, sőt mesehősökké lesznek, miközben állandóan tudatában vannak, hogy valójában egy más világhoz tartoznak, ahová majd vissza kell térniük a feladat végrehajtása után. A mesebeli (vagy éppen álombeli) táj és a tárgyak látszólag és kezdetben ismerősek, a valóságos tájakhoz és tárgyakhoz hasonlítják őket, ami otthonosságérzetet ad. Könnyebb így legyőzni a félelmet, könnyedén vehetik az akadályokat, amelyek már kifejezetten mesei helyszíneken, különös, antropomorfizált tárgyak között állják útjukat. Kalandok és próbatételek várnak rájuk a mesevilágban, melyben elsősorban tájékozódniuk kell – nemcsak (mese)földrajzi értelemben. Ez egyrészt azért nehéz, mert a mesével kapcsolatos elvárásaik rendre nem teljesülnek, ismereteik pontatlannak, hiányosnak vagy tévesnek bizonyulnak (pl. a boszorkány jószágos, a tündér ellenben gonosz, a boszi háza kívülről egy falusi parasztház képzetét kelti, a hét törpe nevét pajkos gyerekként hancúrozó ördögfiókák viselik, a rettegett sárkány szánszálmasan tehetetlen stb.), másrészt pedig olyan

mesehősök vagy tárgyak kerülnek az útjukba, akik/amelyek korábbi mesetapasztalataikban nem szerepeltek, vagyis folyton résen kell lenniük, folyton döntenieük kell, és lehetőleg jól, hiszen gyakran életveszélybe kerülnek.

Kiskata és Julijul testvérek, tehát pontosan ismerik egymást. Általában jól megvannak egymással, néha viszont a testvérek közt megszokott apró viszálykodások, vetélkedés, féltékenységi, irigység zavarja meg a kettőjük közti harmóniát (ennek felfokozott példája a regényben a nagy összezapás: a sötétben az ellenséges tündérnek vélik egymást). Nézeteltéréseik lassítják az események tempóját. Az esendőségen azonban mindig felülkerekedik a szeretet, a szolidaritás, a bizonyítási vágy, az összefogás a világrend helyreállítása céljából. Kölsönösen megmentik egymás életét, és együtt szerzik vissza a boszorkány porszívóját.

A regény főszereplője tehát a kisiskolás korú testvérpár. Az események elsősorban az ő nézőpontjukból tárulnak fel, régi és új tapasztalataik, érzelmi benyomásaik és azok értelmezése, feldolgozása sajátos gyermeki logikát működtet; világukban még rend van, aminek bizonyítéka egyebek mellett, hogy különbséget tudnak tenni a jó és a rossz dolgok között (bár magabiztosságuk gyakran pusztá megérzésre épül), valamint hogy minden problémára könnyed (és megmosolyogtató) magyarázatot képesek adni. A felnőttek világát nem mindig értik, fárasztóan bonyolultnak tartják, ugyanakkor véleményük szerint a felnőttek sem értik mindig a gyerekek világát (nemcsak a fantázia-tartományt, hanem banális dolgokat, például hogy miért is nem hajlandók elvégezni akár olyan hétköznapi tevékenységeket, mint a takarítás). A két világ nem különül el élesen, itt nem a modern mesékben rendre előbukkanó gyermeki elmagányosodás, elhanyagoltság a probléma. Inkább az önállósulási vágy korai jelentkezéséről van szó, ami egyelőre nem jár lázadással. Ezért vállalják a kislányok a kalanddal járó kockázatokat is. Az önállósulás és (az ugyan röpké időt igénybe vevő) elszakadás olyan meghatározó felismerésekkel is jár, hogy apunak szép a hangja, meg hogy bizonyos helyzetekben a gyermek beleesik ugyanazokba a hibákba, amelyeket olyannyira nehezen visel el a felnőttektől (pl. a fölényes tudást deklaráló kioktató szóáradatot). A gyermek-nézőpont beszédfolyamatát olykor egy feltehetően felnőtt narrátor hangja szakítja meg, mégpedig azé a jobbik fajta (és ritka) felnőtté, aki gyengéd szeretettel és érdeklődéssel, sőt megértéssel fordul a gyermek felé, hiszen benne saját gyermekiségét élheti újra. (De nem az édesbús nosztalgia tartományaiban!) Megszólalásai viszont rendszerint feltételes módúak, vagy éppen megoldási alternatívákat kínálnak, azaz a narrátori mindentudás elbizonytalanodásáról tanúskodnak. Ebben persze az is benne van, hogy ez a felnőttfajta nem akar mindenáron belelátni a gyermek titkos világába, nem óhajtja folyton ellenőrizni, mi jár a fejében, nem kíván erőszakosan kitűzni számára célokat és a célokhoz vezető irányt sem jelöli ki.

Az eredendő különbségek ellenére van egy közös motívuma a két kötetnek, mégpedig a boszorkány alakja. Vajkai boszorkánya (számszerű mese-előfordulásában is) hangsúlyos figura, aki különös képességekkel rendelkezik, csapást, bajt, rontást hoz vagy éppen elhárít, különböző alakmásokban jelentkezik. A legtöbb esetben nem képzelt lény, hanem valós személy, aki kapcsolatot tart fenn a szellemvilággal, tehát szabad átjárása van, ami még inkább veszélyessé és félelmetessé teszi. A boszorkány a másság alakzata, hiszen boszorkány lehet bárki, aki különbözik a közösség tagjaitól életmódjában, szokásaiban, tulajdonságaiban. A korán megözyegyült, újabb családot nem alapító, gyermeket nem szülő, zárkózott, másokkal alig érintkező vagy éppen feltűnően rusnya asszony a közösség szemében máris boszorkánnyá lesz. Gyakran szépasszonyként tűnik fel, kelleti magát, elcsábítja a kiszemelt férfit, hogy aztán tönkrete-

gye (megszégyenítsse: *Egy legény viszontagságai*; cserbenhagyja: *Mese a kocsmárosról*; legyengítse: *A kovácmester felesége*). De boszorkánnyá válik az ártatlan gyerek-lány is, miután megtapossa az ördög; saját szenvedései viszont egy közösség életét szolgálják, hiszen az ördöggel kötött szövetség nagy tudással ruházza fel: képes gyógyítani, vagy megjövendöli a cigányok sorsát (*Erna városa*). A boszorkány tehát teljesen hozzátartozik a hétköznapiakhoz, félelmetes lény ugyan, mégis elfogadható a létezése, sőt olykor akár le is győzhető (*A kovácmester felesége*; *Egy legény viszontagságai*). A mesélő ráadásul *domesztikálja* is azzal, hogy családtagjai között is számon tart boszorkányt, pl. a *Szegény Nyúl Piroska néném* című mesében egy boszorkány rokont örökít meg, a *Juli néne nagyanyám* című szöveg meg egyenesen egy végig nem járt boszorkánybeavatási szertartást idéz fel (a nagymama boszorkánykodásának célja elsősorban a *suhanás*, vagyis a szabad szárnyalás – felülemelkedés az eseménytelen hétköznapiakban? –, amit aztán folytonos mulatással pótol). A nő boszorkányok mellett találkozhatunk bűbájos férfiakkal, az ördöggel cimboráló dudás pásztorral és követőjével (*Vesszős pásztor*; „*Aki dudás akar lenni...*”), valamint a boszorkányos pappal, aki azonfelül, hogy kieszi a híveket a vagyonukból, még a békésen szunyókáló pásztor nyáját is szétkergeti (*A vásáros idő* így már-már parabolisztikus szöveg!).

Tóth László boszorkányfigurája viszont elsősorban a mesevilág (vagy álmovilág) hőse, csupán egyetlenegyszer lépi át a határt: amikor segítséget kér. Dörzsi-Mörzsi jószágos, segítő boszorkány (bár jócselekedetei nem konkretizálódnak), rokona a népi hiedelmek rontást elhárító, gyógyító, jövendölő boszorkányának. Ott van viszont ellentéte, Hanga, aki foglalkozását vagy származását tekintve tündér, ám homályos okból meggonoszodott, azaz inkább bajt hozó boszorkányként tűnteti ki magát (távoli rokona – leszármazottja? – a folklórmesék szépasszony-boszorkájának-lidércének). Irigysége és féltékenysége (elterjedt emberi tulajdonságok...) jóvoltából bosszúságot okoz a körülötte élőknek, megszégyeníti, megalázza, akadályozza őket cselekedeteikben.

A boszorkányok mindkét hagyomány szerint elnyerik méltó büntetésüket: a folklórmesékben megveretnek, megöletnek, kiközösíttetnek, elkergettetnek. A meseregényben bár halált megvetve, mégis szelíden győz a jó a gonosz felett: Hanga álomba szenderül, ami persze semmire sem garancia (gonoszkodva-bosszúsomjasan vissza is térhet, de akár meg is javulhat).

A két mesekötet összeolvasása nemcsak a mesefordulatok, motívumok, világmagyarázatok, önértelmezések okán érdekes, hanem a nyelv miatt is. A *boszorkány porszívóját* játékosan könnyed, sziporkázó humorral, nyelvi leleményekkel szórakozó-szórakoztató nyelv működteti. A *zöld kígyógyermek* eseményei rövidre zárt mondatokban, csendekben, szóképekkel babonázott, egymást próbára tevő különböző nyelvi regiszterekben szólalnak meg.

BEKE ZSOLT

„OSZTHATÓSÁG, NEM A KETTŐSSÉG”

(György Norbert: Klára)

Román

A *Klára* egy román.*

Mi az, ami egy románt megkülönböztet egy regénytől? – A szlovák nyelv használata, tűnik kézenfekvőnek a magyarázat György Norbert könyvének olvasásakor. Mindenesetre ami ezzel kapcsolatban a leginkább felmerül: az a kérdés, hogy a szlovák nyelv milyen mértékben és milyen funkcióval van jelen a szövegben.

Tulajdonképpen nem tisztázható, az olvasó számára nem derülhet ki, milyen nyelven is folyik a magyar nyelven (?) lejegyzett párbeszéd a regényben. A szlovák lenne nyilvánvaló, hiszen túlnyomórészt Pozsonyban, pontosabban Bratislavában játszódik a történet, feltételezhetően szlovák környezetben. De egy Klárával folytatott dialógusban feltűnik például a magyar nyelvi közeget feltételező Hit Gyülekezete, s egypár olyan szójáték is a magyarra utal, ami a (Klárával és a költővel folytatott) párbeszédekben hangzik el, és szlovák nyelven nem működne („Jópofa, szólt az Ikrek, kicsit kövér, nem csoda, ha süllyed – tojásdada, kurjantotta a költő...” – 144.). Már az effajta eldönthetlenségből is következik, hogy nem két külön nyelv pusztá, mechanikus vegyítéséről, esetleg egy nemzetiségi létállapot/nyelvállapot bemutatásáról van szó, sokkal inkább két nyelv keverékéről, ahol – Jamesonnal szólva¹ – a keveréké a főszerep, mely keverék egyik legfontosabb jellemzője éppen a szöveget, a szituációt, a cselekményt, annak helyét és idejét ironizáló attitűd. Úgy is lehetne mondani, hogy a beszélt vagy irodalmi (szlovákiai) magyar nyelv és a *Klára* nyelve közti tér az ironia tere. Az elbeszélő(k) még erre rá is játszik (rájátszanak) azzal, hogy – a kierkegard-i ironiadefiníció mintháját játékba hozva – beszédében (beszédükben) mintha-idegenvezetői kifejezéseket használ(nak), mintegy a nem bratislavaiaknak bemutatva a várost, „kifelé” beszél(nek): „Vrakuňa (ez még nem a nő, csak a körzet neve)...” (18.); „A tó, a Draždiak (ez a neve a tónak)...” (27.); „Nota bene! Ez egy lap. Heti-, havi-, mindegy – a csöveseké.” (195.) De ezt az olvasatot támasztják alá a talán hangulatuk miatt szövegbe emelt szlovák szavak (détail, tyran stb.), a szlovák nyelvben gyakran használt visszaható igék alkalmazása (hogyan etetődnek ezek, kísérődött stb.) és például a „Slovensko” vagy a „Filakovo” kifejezésben fellelhető mind magyar, mind szlovák szempontból következetlen helyesírás.

* Műfaj-meghatározásként a cím alatt ezzel a fogalommal találkozhatunk. A 'román' szlovákul (is) regényt jelent.

S hogy ne maradjon kétségünk – vagy hogy a szlovákul nem tudóknak is szemléltesse –, a román mindezt az angol nyelvvel szintén véghezviszi (Ikrek módján másodszor is megteszi). Akár a kifelé beszélő magyarázat, akár a használt angol szavak, kifejezések, akár a helyesírás szintjén: „Twins, mondjuk, ez az Ikrek in angol...; amit Klára face to face már látott...; What’s your sign, kvessöntötte boldogan...” (120.).

Krimi

A szöveg (a román?) olvasásának másik fontos iránya a krimi felé mutat. A klasszikus detektívtörténet zárt tere a *Klárában* is érvényesül, ennek cselekménye szintén egy viszonylag szűken behatárolható térben folyik, Bratislavában (kivételt csak a rövid filakovói epizód jelent), annak is néhány kocsmájában, presszójában, lakásán, tömegközlekedési vonalán, közterén. A szöveg végén a krimi elengedhetetlen eleme, a holttest is felbukkan (bár ez a módszer már a klasszikus hagyományoktól némiképp eltér). Az egész könyv pedig a bűntény szövegesítésén túl a tettes, vagyis a Klára utáni nyomozásként értelmezhető (akinek leírhatósága természetesen az egész cselekmény és regénytér pontos leírását eredményezné), s ami még inkább növeli az útvesztők számát, az olvasó számára a nyomozás nehézségét, az a megfejthetetlennek bizonyuló rejtély, konkrétan: a kettős szám, a megkettőződés történeten végigvonuló rejtélye.

A tettes kilétének felderítése s így a történetek, a szituáció megfajtása a klasszikus detektívregényben is sok nehézségbe ütközik. Esetünkben ráadásul egy olyan Kláráról van szó, aki – mint a román végén megtudjuk – valójában nem is Klára. Aki ilyen körülmények között nem csoda, ha az Ikrekkel való találkozásaikor mindig „forgatja a fejét”, „másfelé néz”, „állandóan keres valakit”... s aki ezáltal teljesen megfoghatatlan lesz, elillan, a detektív számára elsősorban fontos referenciális szempontból kifakul, színtelenné válik, ugyanis már nem a „valós” személy lesz az, akiről/amiről szó van, hanem a megkettőződés folytonos játéka. Egy másik szempontból azonban, az áldozatéból, az Ikrekéből, éppen titokzatossága, megismerhetetlensége válik vonzóvá. Ugyanakkor pontosan az állandó megkettőződés (illetve ennek elkülönbötetető potenciálja) lesz az, ami ezt a titokzatosságot, vagyis a bűnügyet és magát a nyomozást lehetővé teszi, de meg is nehezíti, pontosabban: kudarcra ítéli. Hiszen nemcsak a tettes vész a megkettőződés játékaiba, hanem a bűnügy másik kihagyhatatlan szereplője, az áldozat is. A történetben az Ikrek sem igazán azonosítható: egy kettős jegy szülötte, tudjuk meg mindjárt az elején a kettős játékot űző diszpécserhölgytől/Klárától; folyamatosan végigkíséri a választásra való képtelenség, az eldöntetlenség, az eldönthetetlenség; az elbeszélő sem írható pontosan körül, s az Ikrekkel való azonosíthatósága sem zárható ki teljesen; sőt, olykor az Ikrek elmesélt története (a nyomozás?, a bűn elkövetésének? története) is kétfelé fut, mint a buszon a sofőr mögötti ülésen a kint elsuhanó és a plexifalon visszatükröződő kétirányú „filmek”. Nézzük meg az iménti felsorolás egyes részeit külön-külön is.

Az elbeszélő ekképpen elmélkedik az Ikrek természetéről: „Az oszthatóság, nem a kettősség: a személyiség megkettőződése például, mint ahogy azt a diszpécserhölgy állította, okozta az Ikrek számára a nagyobb gondot – hogy mindig van egy másik lehetőség, és abban a lehetőségben is van egy másik. Tulajdonképpen mindig csak »másik« lehetőség van, magyarázta – kicsit részegen, el-elakadozva, szesztől nyeglén már.) Persze csak addig, amíg nem választ – a lehetőségek közül: mert valamit válasz-

tani kell, vagy valami választódik úgyis. Viszont ha már megtörtént a választás (gyótrelmes kínok között nemegyszer), az oszthatóság nyomban megszűnik, és helyébe a melankólia lép. A vágyódás az után, amit a valami-választással végképp kizárt – a lehetőségek közül.” (25.) Az Ikrek mindezek ellenére nem süllyed olyan kataton állapotba, mint Jacob Horner, John Barth *Az út vége* című regényének főszereplője, bár a két regény között nagyon sok párhuzam fedezhető fel.

Jacob Horner kóros mozgásképtelenséget előidéző döntésképtelenségén (melyet a következő részlettel jellemezhetünk a legjobban: „Itt esett aztán meg velem, hogy teljesen kifogytak belőlem az indítékok, mint ahogyan az autóból szokott kifogni a benzin. Semmi sem indokolta, hogy Cincinnati-ba menjek, Ohio államban. Semmi sem indokolta, hogy Crestline-ba menjek, Ohio államban. [...] Szemem [...] üres tekintettel az örökévalóságba meredt, a végtelenségbe bámult, s ha már így van az ember, semmi értelme sincs, hogy bármit is cselekedjék, vagy akár csak a szemlencséje fókuszát átállítsa.”²) a mitoterápia segítségével kíván úrrá lenni, különböző szerepeket oszt magára, melyek túllendítik az éppen felmerülő problémán, ugyanakkor őt magát körülhatárolhatatlanná, megfoghatatlanná teszik, cselekedetei még a maga számára sem koherensek, nem köthetők egy személyhez, választásai – ha egyáltalán választ, inkább vele is csak megtörténnek a „választódások”, mint az Ikekkel – újabb és újabb szerephelyzeteket és szerepeket hoznak létre. Visszatérő motívum Barth regényében, hogy Jacobot azzal szembesítik, vagy ő maga szembesül azzal, hogy *nincs* is valójában.

György Norbert „román”-jában hasonló problémákkal találja szemben magát az elbeszélő, vagy az Ikrek, illetve mindkettő egyszerre. Többször is tematizálódik, hogy az Ikrek szeretne „itt” vagy „ott” lenni, szilárdan, értelmesen-értelemmel kötődni valahova: „Mert »megállni«, igen, itt vagy ott »maradni«, az lenne a király, hogy legyen »itt«, és legyen »ott«, bármi is, ha szomorúság, hát szomorúság, de a tiéd – az Ikeké. Ne csak *jelen idő*, ne csak »csak«. »Minden« legyen, »itt« és »ott«, a »mindenség«, igen, bárhol is, ahol az Ikrek megkívánja, szeretné, ilyen-olyan helyeken: hegyek, völgyek, városok – térkép itt nem segít, szóba sem jöhet –, ahol itt »itt«, ott »ott«, és az Ikrek mindig »Ikek« lehetne.” (174.) De hát – mint láttuk Jacob Horner esetében – éppen a döntésképtelenség, a megkettőződés miatt nem lehet az Ikrek „itt” és „ott”, nem tarthat hozzá szorosan a történethez, a helyzethez. S mikor mindezek ellenére mégis egy klasszikus értelemben vett döntést hoz, érzelmi alapon választ, s ebben véli megtalálni ezt a kötődést – „Ennyi lenne hát az »itt«, és ennyi az »ott«? Ennyi a titok, kérdezed. Ennyi, mondd – nem több, nem kevesebb: szerelmesnek lenni egy Klárába, Bratislavában.” (217.) –, akkor sem igazán állapodhat meg. Leginkább éppen Klára miatt, aki, mint tudjuk, szintén ellenáll minden ilyen fixálási szándéknak. Az ittnak és az ottnak, illetve az „itt”-nek és az „ott”-nak erre az ellentétére játszik rá a mimikri vissza-visszatérő motívuma is. A kontúrját vesztett, döntésképtelen Ikrek így módon simulhat bele környezetébe, s így tud jelen nem lenni úgy is, hogy jelen van.³

S itt kapcsolható elemzésünkbe a fent említett másik szempont, az elbeszélő szempontja, ami tovább bonyolítja mind az Ikrek identifikálására tett kísérleteket, mind magát az értelmezést. Az elbeszélő arról próbál meggyőzni, hogy történetét az egyes szám harmadik személyű Ikekről mondja, vagyis hogy az elbeszélő (ideje) és az elbeszélt (idő) nem azonos. Az ezek közötti távolságot még látszólagos bizonytalanságokkal (pl. az elején az elfogyasztott sör márkájában való bizonytalanság – 21.) is növelni próbálja, s azzal is, hogy egyes történeteket az Ikekkel folytatott telefonbeszélgetésekre hivatkozva mond el, mely eljárások paradox módon nem fenyegetik a „mindentudás” pozícióját. Beszédébe azonban egyes szám első és második személyű monda-

tok is kerülnek – ezek függő beszéd volta nem egyértelműsíthető a szövegből („[šariš volt, mních, nem tudom, mindegy]” – 21.; „Pedig hogy szerettem volna, mondod. Pedig hogy szeretted volna: ölelni, szorítani magadhoz, arcát simogatni...” – 193. stb.). Figyelembe véve az Ikrekről a megkettőződés kapcsán korábban elmondottakat s a nyelvtani személyekkel való játékot, egyáltalán nem zárható ki, hogy az elbeszélő és az elbeszélte nem köthető egy névhez. S itt újra Barth regényéhez fordulhatunk: „ha ugyanis minden egyéni szempont egy különálló személyiséghez kapcsolódik – véli Jacob Horner –, akkor olyasvalaki, aki több személyiséget, több ént, »felet« érez magában, ugyanazt a konfliktust »házon belül« éli át...”⁴

Ez az állandó megkettőződés, szétszóródás, a dönteni képtelenség végül a történet kétfelé futásához, a történetvariációk közötti választás elkerüléséhez vezet az elbeszélőt/Ikreket. Tulajdonképpen kétszer találkozhatunk ilyen megismételt hosszabb történettel: az egyik a Klárával a Süllyedő Hajón (nem) eltöltött estét meséli el, a másik pedig az Ikek halálát. Mivel ezek a variációk szintén a megkettőződés és a döntésképtelenség felől olvashatók, nem állítható egyik fölérendeltsége sem, nem lehet, hogy az egyik törli a másikat, vagyis teljesen egyenrangúak. Nem a *A nő kétszer* című film modelljét követi – adja magát a filmes párhuzam a szöveg többszöri utalása és György Norbert filmes múltja után –, ahol az irányítja az értelmezést, hogy a Gwyneth Paltrow alakította főszereplő eléri-e a metrókocsit vagy nem, tehát a vagy-vagy elve, ahol az egyik történet visszavonja a másikat. Ebben az esetben az összes variáció egyszerre kap teret, s így – amennyiben megpróbálunk ezekben a változatokban közös elemeket keresni, s erre a szöveg elegendő alkalmat nyújt – talán erősebbé válik az, amire külön-külön is mutatnak.

Az erre a jelenségre való hangsúlyos utalás-reflektálás megtörténik a *Klára* szövegében is: „...mindjárt a sofőr mögött, az ablaknál. A film itt kétfelé fut: az ablakban, menetiránnyal ellentétesen, és a sofőr mögötti plexiüvegen, menetiránnyal azonosan, kétszeres sebességgel.” (12.) És ezen a ponton, ha szétfutásukban – és ellenükre – mégis rögzíteni szeretnénk a szálakat, dolgokat, „én”-eket, és valami megfoghatóat keresünk a megfoghatatlanban, talán elmondhatjuk, hogy olyannyira szétesztődik a történet, és olyannyira szétszóródik az Ikek, hogy míg az egyik a történetet meséli el, a másik ugyanebben a történetben (a farkasok órája, vagyis hajnali három és négy után) holtan fekszik. De sorolhatnánk a megkettőződés rejtélyének további példáit: a duplán mondós barátnő, a kolléga két szerelme, a két ironizált idegen nyelv, a megismételt, újrakevert mondatok, a korábbi elemek variációi stb., de tulajdonképpen a Süllyedő Hajón lezajlott ruha- (és bizonyos értelemben nem-) csere is ide sorolható – és újabb, ugyancsak többfelé ágazó értelmezésnek lehetne kiindulópontja –, sőt a szerzői névvel való kiazmikus játék is bizonyos szempontból (a cím fölött szerzőként feltüntetett Norbert György „igazi” neve György Norbert)... Azt se feledjük – főleg az Ikrekre és Klárára való tekintettel –, hogy az ismétlés becézés, legalábbis a becézés egyik szinte elhagyhatatlan velejárója.

A hagyományos krimi felől próbáltam közelíteni tehát, azonban látható, hogy inkább annak jól sikerült továbbírásáról, parafrázisáról van szó, hiszen a megkettőződés vibrálásában szétrázódnak a klasszikus detektívregény szálai, szereplői, elbeszélői, s a felderítést, de magát a bűntényt is rögzíthetetlené, körülírhatatlanná teszi az értelmezési lehetőségek elburjánzása. A detektív, vagyis az értelmező – szemben a krimi másik végpontjával – nem egy felderíthetetlen, az értelmezésnek ellenálló területre érkezik, hanem éppen az előtte álló folytonosan megkettőződő lehetőségekkel, utakkal, válaszokkal nem tud mit kezdeni, marad ő is végső soron cselekvésképtelen(?).

Nyelv

Végezetül néhány szó a *Klára* nyelv(ezet)éről. Tulajdonképpen ezt is az ambivalencia jellemzi, bár egész más értelemben, mint ahogyan a fentiek során előfordult. György Norbert regényének egyik legnagyobb erőnye éppen az általa használt nyelv, ugyanakkor benne bukkan fel a leglátványosabban a románt jellemző néhány hiányosság is.

Az elbeszélő mindjárt az elején „a székbe szögezi” az olvasót lüktető, lendületes beszédmódjával, mintha az arcába mondaná a történetet. Az előbeszédjellegű kiszólások („jusson csak eszünkbe” – 60.), elbizonytalanodások, majd azt követő felismerések teszik érzékelhetőbbé, az állítmány, ezzel is a ritmust fokozva, folytonosan átcsúszik a következő mondatba, és sokszor más mondatrészeket is a korábbi vagy későbbi mondatokból kell odaérteni. A kontrapunktban rejlő lehetőségek is erőteljesen érvényre jutnak, a szövegben felfedezhető tipikus játék például: különböző ellentétpárok egymáshoz nagyon közel más-más dolog jelzőjeként jelennek meg, s így „rímelenk” egymásra („Miért nem lettél »nagyobb« balett-táncosnő, kérdezte aztán. Mert volt egy kisebb balesetem...” – 51.). És a szöveget végigkísérő magyarázatok, pontosítások, az állandó (zárójeles), ironikussá fejlesztett kommentár (bár a kommentárban – persze – eleve benne van az irónia lehetősége) is jól alakítja a román világot. Mindeközben pedig valamiféle alternatív pozícióba próbálja magát szituálni a szöveg: gúnyos hangvételű, távolságtartó észrevételek tarkítják a hivatalos, a „magas” irodalomról és annak kritikájáról (s így előzetesen erről a kritikáról is, ez sem vonhatja ki magát alóla ebben a világképben), valamint elméletéről, sőt a fordításról is – elég csak a költő és az Ikrekl Klarához írt verseire gondolnunk, vagy ez utóbbi elemzésére.

Mégis, az elmondott pozitívumok ellenére többször is érezhető, mintha ez az amúgy nagyon erős szöveg túlfutott volna a témán, vagyis már mondanivaló, indokolt tartalom nélkül is automatikusan tovább „mondódna”. Ekkor már mintha a fentebb játék közben bemutatott, hatásos értelemképző eszközként működő ismétlés, variálás is funkciótlanná válna, Klára becézése ily módon kissé túlírt. A Füleken (Filakovón) játszódó résznél is jól érződik ez, ahol a lehangoló környezet – még referenciális tartalmait tekintve – sem indokolhatja az ilyen eljárást. Ezzel az elerőtlenedéssel egyenes arányban az irónia szerepe is csökken, nem tud „kifutni”, az irónia keltette játék egyre komolyabb, patetikusabb színezetet kap. Szerencsére azonban csak kis mértékben, és még nem fordul át teljesen az elbizonytalanodás miatti keserűségbe.

A nyelvvel, annak retorikai funkciójával függ össze a szöveggel kapcsolatban megemlíthető másik negatívum is. Megítélésem szerint az olvasás során a finom és élvezettel felfejthető utalásokon túl gyakran túlságosan „erős” (terjedelmes konnotációkkal rendelkező, nagyon is leterhelt) metaforákkal találkozhatunk, ezekről az elbeszélő vagy az Ikrekl többször is azt állítja, illetve arról próbál meggyőzni minket különböző eszközökkel, hogy nem is olyan „erősek”, mint ahogyan az első pillanatban tűnik: „A tő most más volt, mesélte, kicsit szürkébb, színtelenebb mintha, kicsit úgy jelzőtlenül. A víztükör borzolódt persze, bűgött a magasfeszültség, és a teniszlabdák is pattogtak tompán, de valami megváltozott. *És ez nem afféle képileg olcsó, lelkiállapotfüggő, pszichológiaiilag interaktív lenyomata volt az Ikrekl aktuál hangulatának, mondta a telefonba, de tény.*” (127. – kiemelés tőlem: B. Zs.) Az ilyenfajta reflexió azonban sok esetben nem „gyengíti” ezeket a metaforákat, szimbólumokat – sem a fent olvasható, referencialitás felé mutató eszközök, sem az irónia, de más módszerek sem –, s így furcsán és anakronisztikusan hatnak. Példaként említhetem azt, ahogy és ami-

ilyen szerepben a színek, vagy azok hiánya, a színvakság felmerül (a pár sorral fentebb idézet; „...belenézett a lány szemébe [...] az első szín, ha a térképet nem számítjuk, amit az Ikrek Bratislavában látott: kobaltkék. [...] Jöttek aztán – »megjöttek«, egy varázsütésre mintha, és egyre-másra keveredtek ki, örvénylettek sisteregve és »váltak valóra« a többi színek is...” – 31.; Klára színvakságáról, 168., 169.), bár tulajdonképpen itt az egész regényen átívelő metaforarendszerről van szó, s így ez az ítéletem nem minden esetben – és talán az egész rendszer horizontjában sem – állja meg a helyét. Ilyen szimbólum még a többször szóba hozott, bibliai utalásként érthető lábfejen keletkezett szúrt seb, s hasonló probléma merülhet fel Klára filmsnithez hasonlítható „lelepleződésével” kapcsolatban is. Ez utóbbi természetesen elkerülhetetlen a regény szerkezete, a megkettőződéses szempontjából, viszont a helyzet másfajta megoldása szerintem szerencsésebb lett volna.

Persze, nagy öröm egy ilyen Klára, „Klára”, *Klára*...

Jegyzetek

- 1 Jameson az installációval kapcsolatban használja ezt a fogalmat, szerinte az „valamilyen értelemben »kevert média« [...], a »keveréké« az elsőbbség, és ez definiálja újra az implikációi révén a *posteriori* befoglalt médiumokat”. Vö: JAMESON, Fredric: *Utópizmus az utópia vége után*. Uő: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Budapest, Jósöveg Műhely Kiadó, 1997, 53.
- 2 BARTH, John: *Az út vége*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987, 89.
- 3 A Barth-regénnyel kapcsolatban még egy érdekes párhuzamot érdemes kiemelni: *Az út vége* egyik tétje a mozaikszerű, egymástól idegen szerepekre hulló énen keresztül az ok-okozati összefüggés tagadása. A *Klára* végén egy erre rímelő gondolatra bukkanhatunk, az Ikrek halálának okát kutatni igyekvőkről mondja az elbeszélő: „Szerencsétlen kauzalisták, mondta volna az Ikrek” (246.).
- 4 BARTH, John: i.m., 173.

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

NAGY ÁRNYAKRÓL IZGALMASAN

(Gazdag József: Az árnyak kifürkészése)

„Élő vagy halott az, aki a saját halálát éli?”

I. Elméleti felvezetés

Michel Butor szerint a történeti alakok (királyok, császárok) regénybeli szerepeltetése nagyban megköti az író kezét, mivel velük szemben nem élvez akkora szabadságot, nem tulajdoníthat nekik olyan kalandokat, amelyek a valóságban nem estek meg vagy nem úgy estek meg, ahogy ábrázolja őket, különben „hazugsággal, esetleg rágalmazással vádolhatják”¹. Ezek a személyek egyediek, fölcserélhetetlenek, ezért különösen új dolgokat nem mondhat róluk. Ezzel szemben a társadalmi ranglétra másik végén található figurák megjelenítésében képzelete „teljes szabadságában és teljes erejével működhetik.”² Mi sem egyszerűbb, mint kitalálni egy házmestert vagy egy közjegyzőt, aki nem él(t) ugyan, mégis teljességgel valószínű, s azt mondhat el róluk, amit csak akar. Ezek a mindennapi személyek többé-kevésbé fölcserélhetők, mivel mindig sok van belőlük, s így a nevük nem játszik olyan fontos szerepet. A szereplők e két csoportja közt helyezhető el a híres emberek csoportja, mondja Butor, „azoké a személyeké, akiknek a híressége bizonyos szerepet játszik az elbeszélésben, költőké, festőké például”, s akik ismertségük folytán egyfajta viszonyítási pontként működnek. Mivel többen vannak, „hozzájuk lehet csatolni egy-egy kitalált kortársat, aki aztán, kulcsszerűen, valamelyiküknek a tükörpárja lehet.”³ Ezek a tüköralakok később fokozatosan elválnak valóságos mintáiktól, önállósodnak, egyéni, eredeti vonásokat öltenek fel, míg aztán az ilyen szereplő már „nem ezt vagy azt a létező költőt ábrázolja, hanem egy lehetséges költőt képvisel, aki a valóságban nem létezik, de léteznie kellene.”⁴ S hogy miként is kapcsolódik a francia író és esszéista gondolatmenete a konferencia témájához?

Balzac művei kapcsán Butor olyan elméleti kérdéseket boncolgat, melyek – mondhatni – örök érvényűek. Hogyan viszonyulunk az olyan regényekhez vagy elbeszélésekhez, melyek világában valóban létező vagy létezett személyek neveit hordozó hősök jönnek-mennek, tesznek-vesznek, érzenek és beszélnek. A prototípusaik felől kell olvasnunk őket, vagy azoktól teljesen független, önálló individuumokként kell bánnunk velük? „Tolsztoj Napóleonja vagy Dickens Londonja nem azonosak a történeti Napóleonnal vagy a földrajzi Londonnal. A fiktív individuumok létük és tulajdonságaik tekintetében nem függenek valóságos prototípusoktól. A fiktív Robin Hood számára irreleváns, vajon létezett-e történeti Robin Hood – írja Lubomír Doležel *Mimézis és lehetsé-*

ges világok című tanulmányában⁵. Vajon tényleg ilyen egyszerűen le tudjuk választani őket egymásról?

Ezek a kérdések akkor válnak igazán élő, „égető” kérdésekké, ha olyan szöveggel találkozunk, amely az egyértelmű válaszadás nehézségeivel szembesít. Gazdag József *Az árnyak kifürkészése* című novellája ilyen.⁶ Kissé elszévesztve azt mondhatnánk, hogy főszereplője Talamon Alfonz – skandináv kiadásban. A fiatalon elhunyt magyar író Talamon Knudsen álnéven szerepelteti a szerző. De fogalmazhatunk úgy is, hogy a főhős egy olyan fiktív norvég író, aki néhány életrajzi adatot és irodalomtörténeti ténytet tekintve emlékeztet Talamonra. Melyik áll közelebb az igazsághoz? Mindkettő egyformán, de kizáró érvennyel önmagában egyik sem. De ne siessünk annyira előre; vegyük jobban szemügyre a szöveget (ahol egyébként egy ideillő mondatot is olvashatunk: „...vajon ki van abban a helyzetben, hogy megállapíthassa, mikor térünk le a hitelesített ösvényről?” – 117.).

II. Interpretáció

Alfonz Knudsen történetét egy kvázi mindentudó elbeszélő közvetíti a számunkra. Olyan *személynek* tünteti fel magát, aki az események narratív megörökítéséhez szükséges információk birtokában van, saját céljainak megfelelően válogat közöttük; van, amit elhallgat, van, amiről csupán röviden, érintőlegesen számol be, s vannak események, melyeknek – mivel meg van győződve a jelentőségükről – nagyobb teret szentel. Mégsem állítható, hogy a maga verzióját tartja az egyedül hiteles beszámolóknak, s hogy azt mindenáron ránk akarná erőltetni. Az általa működtetett narratív forma sajátossága épp abban áll, hogy a fiatalon elhunyt norvég író életéről nem egy omnipotens elbeszélői hang, hanem legalább három, egymással feleselő szólam számol be. A novella elbeszélője, érvenyt szerezve a lehetséges történetek elvének, egy fiktív életrajzíró és egy történetíró pozíciójából próbálja meg elmesélni a történetet. Mégpedig úgy, hogy végig megtartja a feltételes módú történetmesélés gyakorlatát, jelzi a megidézett műfajok írói szerepkörével szembeni távolságtartását, miközben saját álláspontját is kifejezésre juttatja: „*Egy hivatalos életrajzíró alighanem...*” – 114., „*Az életrajzíró nem tágit.*” – 120., „*Az életrajzíró követeléseit figyelmen kívül hagyva.*” – 122., „*Mi azonban nem vagyunk történetírók, ezért csak pillanatnyi hangulatunktól függ, kívülről vagy belülről szemléljük-e az egymás után sorakozó tények megbonthatatlanak hitt vaszerkezetét.*” – 117. Nem tud azonban teljes mértékben függetlenedni az idegen, „megjátszott” szólamoktól. A műfaji rájátszással járó hangkölcsonzés megfertőzi a beszédét, bizonyos értelemben maga is életrajz- és történetíróvá válik, fabulációja azok modorára emlékeztető stílusjegyekkel gazdagodik. (Talamon) Alfonz Knudsen figurája tehát az autobiográfia, a történetírás és a szépprózai narratívák együttes összjátékának köszönhetően jön létre.

Az elbeszélő egyrészt hangsúlyozza a „hiteles adatok” és „megbízható források” (levéltári dokumentumok, lexikoncikkek, gazdasági bejegyzések) elsőrendűségét, tisztába van azonban azzal is, hogy e rekonstrukció maradéktalan objektivitása ábránd csupán, mert a felhasználandó források közt ugyanúgy ott találjuk az író naplóit, „*barátainak és ismerőseinek olykor jóindulatúan torzított visszaemlékezéseit*” (114.) és felettébb kétes hitelű, „*gyermekien naiv és zavaros*” (130.) fejtegetéseket is. A pozitívista beállítódás („kizárólag a tények közlésére szorítkozunk” – 131.) kénytelen szem-

besülni a személyes beszámolók elfogultságával. Sőt, előfordul, hogy a tényekre szorítkozó elbeszélő én önmagát is ábrándozáson kapja („A szép hangzás kedvéért túlzásokba estünk.” – 122.), de rögtön önkritikát is gyakorol, amiért úgy „kiszínezte” az eseményeket, s igyekszik megzabolázni meglódult fantáziáját.

A narrátor nemcsak hangként van jelen a történetben, hanem olyan utalásokat is tesz, melyek őt a testi létezés jegyeivel ruházzák fel: személyként válik olvashatóvá. Például: „elfordítjuk a tekintetünket” (118.), az életrajzíró „ökölbe szorított kézzel fenyegetőzik” (120.), „Meglessük a kollégium bejáratát... Akár be is nyithatunk: benyitunk és megkeressük a gimnazista Alfonz szobáját... felvonjuk szemöldökünket, elrejtőzünk és várunk... Lesietünk nyomában” (122.). Ennek a személynek, miként az idézetek is mutatják, nemcsak egy arca van; olyan, az életrajzíró és a novella elbeszélőjének vonásaiból összeálló rétegezett és köztes alakzatról beszélhetünk, melynek egyes részei hol távolodnak egymástól, hol észrevétlenül egymásra simulnak. Ezeknek az antropomorfizáló eljárásoknak lehetséges viszont egy másfajta olvasata is, mely az idézett mondatokat csupán imitatív retorikai fogásként értelmezi. Bárhogy olvassuk is, az elbeszélő identitását a játékos szerepcserékből következő finom áttűnések, szólambeli elcsúszások végig mozgásban tartják.

Ugyanez érvényes nemcsak a névtelen megidéző, hanem a megidézett személy, Alfonz Knudsen identitására is. Már a neve is arról a fura kettősségről árulkodik, mely egész alakját és élettörténetét is meghatározza. A novella Alfonz Knudsent magyar és lengyel felmenőkkel rendelkező fiatal norvég szerzőként mutatja be, közben pedig egy valóban élt íróhoz, Talamon Alfonzhoz teszi őt hasonlónvá. A szöveget olvasva önkéntelenül is egyfajta „kettős látás” áldozataivá válunk: elfogadjuk, hogy itt egy fiktív skandináv íróról van szó, ugyanakkor nem tudjuk nem észrevenni a Talamon-párhuzam nyilvánvaló jeleit. Például: azt olvassuk, hogy Knudsen első novelláskötete *Képzetszer-tartások* címen jelent meg 1985-ben. Tudjuk, a Talamoné három évvel később jelent meg *A képzelet szertatásai* címmel. Vagy: a norvég író gyászjelentésében olvasható jellemzés probléma nélkül ráillik Talamon prózájára is: „Szövevényes és kibogozhatatlannak tűnő álombeli útvesztők világáról tudósító novellái a kortárs norvég próza sajátos hangulatú, talányos alkotásai.” (129–130.) A szerző (Gazdag József) rafinált módon mindig csúsztat egy-két évet az életrajz vagy az írói pálya szempontjából fontos dátumok esetében, ezzel eltávolítja Knudsen alakját Talamontól, miközben viszont az életrajzi tények olyan félígazságokat is tartalmaznak (magyar szak, kóma) melyek a párhuzam mellett szólnak. A figura hol az egyik, hol a másik arcát fordítja felénk, eleve kudarcra ítélve így az egyértelmű azonosításra törekvő olvasók igyekezetét. Vannak azonban a novellának más olyan mozzanata is, melyek Knudsen-Talamon alakját tovább köttözik.

„Megpróbálok leírni egy olyan ember történetét, aki halála után ugyanúgy él majd, mint addig, környezete nem vesz rajta észre semmilyen változást.” (125.) – áll a fiatal író naplójában. A datálás: 1988. november 4. A novella utolsó, záró részében az elbeszélő egy 1999-es bejegyzést ad közre, mely ezzel a meghökkentő mondatral kezdődik: „Kiléptem a koporsóból”, szólal meg Alfonz, felébresztve a lányt.” (131.) Az utána következő zárójelben szereplő mondat arra utal, hogy egy további kidolgozásra váró vázlatos szövegről van szó: „Kósza hangok a folyosóról: a párna, paplan, ágytakaró színe, mintázata, az albérleti szoba félhomályának érzékeltetése, tárgyak aprólékos leírása stb.” Felmerül a gyanú, vajon nem arról a novelláról van-e szó, melynek megírását a még egyetemista Knudsen csupán fontolgatta. Hisz egy olyan emberről szól, aki a halála után is tovább él, s ebből a barátnője, Gabriella mit sem vesz észre, legalább-

is ezt nem juttatja kifejezésre. Alfonz szerzősége mellett szól továbbá az is, hogy a két középső bekezdés a naplójából szó szerint átvett mondatokból építkezik. A dolog azonban nem ilyen egyszerű. Az idézett szövegben ugyanis az elbeszélő jellegzetes hangját véljük felfedezni („*Alfonz választát nem ismerjük...*”, „*Várunk.*” „*Benyitunk.*” – 132.). A novella az ágyon fekvő Alfonz oszlásnak indult holttestének naturalisztikus leírásával záródik: „*...felgyűrődött inge alatt a vesék tájékán szabálytalan alakú zöldes és szederjésvörös foltokat figyelhetünk meg. Ahogy megfordítjuk a kihűlt testet, szembetűnik a bélgázoktól puffadt has és az üres, merev tekintet. Madarak csivitelnek odakint. Mégiscsak hajnalodik.*” (132.) A hajnalok iszonya,⁷ mondhatnánk – de most akkor Alfonz tényleg meghalt, vagy feltámadt, legalábbis a szelleme, aki meglátogatta Gabriellát, s tett vele egy romantikus esti sétát a prágai utcákon? A szöveg alapján a kérdés megnyugtatóan nem válaszolható meg. Nemcsak a bejegyzésként jelzett szakaszok szerzősége problematikus, hanem az is, hogy „*igazat mond-e Alfonz..., amikor temetése másnapján a trondheimi vasútállomás várótermében azzal hárítja el egy vonatra váró copfos diáklány kínálkozó társaságát: halott vagyok?*” (130.) Az életrajzíró szkeptikus: „*Zavaros fejtegetés, gyermekien naiv és zavaros... Akár mindjárt meg is cáfolhatom...*” (uo.) Érvélesem nem meggyőző. Nyitva marad tehát a mottónkba emelt kérdés: „*Élő vagy halott az, aki a saját halálát éli?*” (uo.) Itt most – a novella szellemiségével teljesen összhangban – akár be is fejezhetném az elemzést, hisz magam sem ismerem a választ. Mégsem akarom teljes bizonytalanságban hagyni az olvasót, ezért – ha egy kis kerülővel is, de – megkísérlem a lehetetlent. Ehhez azonban ki kell lépünk a novella világából, s egy kicsit körbe kell pillantanunk.

III. Irodalomtörténeti kontextus

Az *árnyak kifürkészése* stílusa, műfaji arcéle, jellegzetes elbeszélői eljárásai tágabb irodalmi horizontot körvonalaznak. Az önmagát dokumentumként feltüntető, ugyanakkor alapvetően fikcionált elbeszélés – J. L. Borges irodalmi apokrifjeit juttathatja eszünkbe; a maximális pontosságra törekvő, kitérőkkel és önreflexív kiszólásokkal megtűzdelt körülményes mondatfűzés Márton László regényeit idézi (*Jacob Wunschwitz igaz története; Árnyas főutca*); s talán nem tűnik majd erőltetettnek a Grendel Lajos *Éleslövészetével* vont párhuzam sem (különböző szempontú és műfajú források segítségével rekonstruált történeti múlt, hitetlenkedő, szkeptikus elbeszélői modalitás, tényyszerűség és fantasztikum természetes együttélése). Kétségtelen, hogy a három említett szerző között is felfedezhetők bizonyos áttételek és párhuzamok,⁸ de ezek részletesebb kifejtése messze meghaladná e tanulmány kereteit.

Hangsúlyozni szeretném viszont, hogy nem a hatás egyértelmű bizonyítékaiként sorakoztattam fel Gazdag József mellé ezt a három nevet, s nem is azzal a hátsó szándékkal, hogy novellisztikáját egy impozáns hagyománykeretbe ágyazzam (jóllehet ez sem elvetendő gondolat)⁹. Inkább azt kívánom ezzel szemléltetni, hogy miként is emlékezik a szöveg, pontosabban: miként emlékezem én a szöveget olvasva más olyan szövegekre, melyek felvetése némileg talán önkényes, de – figyelembe véve az elemzett novella jellegadó poétikai jegyeit – mégsem teljesen indokolatlan. E társítások arra mutatnak rá, hogy Talamon Alfonz irodalmi emlékezetének továbbélése nem függetleníthető más írók szövegformálási gyakorlatától. Az *árnyak kifürkészése* az én olvasa-

tomban Borges, Grendel és Márton műveivel fémjelezhető emléknymok szűrőjén keresztül idézi meg Talamon alakját és jellegzetes szövegvilágát.

„Egyesek úgy tartják, a folytonos emlékezés benuállással jár” – olvassuk a novella nyitómondatát. (113.) Tudjuk, a folytonos és tökéletes emlékezés emberileg megvalósíthatatlan feladat, nem képzelhető el a felejtés (hol jótékony, hol ártalmas) munkája nélkül. Mindenre állandóan emlékezni csupán Borges novellahőse, Funes képes (*Funes, az emlékező*).¹⁰ Azt már láttuk, *hogyan* emlékezik a novella Talamonra, s azt is megpróbáltam tisztázni, nem biztos, hogy mindenki számára eléggé meggyőzően, mennyiben és milyen értelemben van szó egy (valamikor) létező személy felidezéséről. Nem tettünk viszont fel egy ettől talán fontosabb kérdést: *Miért* emlékezik rá? Hadd válaszolja meg ezeket a kérdéseket (is) az *Árnyas főtca* elbeszélője. A Knudsen–Talamon dilemmára ekképpen válaszol: „aki valaha létezett, az létező személy marad mindörökké, ám az sem állítható róluk, hogy nem a képzelet szülöttei, mert annyiban tudnak bizonyosságot tenni létezésükről, amennyiben gondolunk rájuk és felidézzük őket, annyiban nekünk kell újjászülnünk őket saját képzeletünkből.” Ennek pedig „az a célja és főként értelme, hogy *árnyakként is gazdagítani* tudják az életet, amely a múlt időben zajlik tovább.” (7. – kiemelés: B. K.)

Jegyzetek

- 1 BUTOR, Michel: *Balzac és a valóság*. Fordította: RÓNAY György. In: SZEKERES György (vál.): *Írók írókról*. Budapest, Európa, 1970, 711.
- 2 Uo., 712.
- 3 Uo.
- 4 Uo., 713.
- 5 DOLEŽEL, Lubomír: *Mimesis a možné světy*. Česká literatura, 1997/6, 608.
- 6 A novellát lásd: GAZDAG József: *Kilátás az ezüsfenyőkre. Elbeszélések*. Pozsony, Kalligram, 2004, 113–133. Az idézetek után megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.
- 7 *A hajnalok iszonya* című novella Talamon Alfonznak abban az 1995-ös elbeszéléskötetében (*Az álomkereskedő utazásai*) jelent meg, melynek buja erdei vegetációt ábrázoló borítója párhuzamba állítható Gazdag József könyvének borítójával és bizonyos mértékig néhány novella szövegvilágával is.
- 8 Az *Éleslövészet* és a kilencvenes évek magyar történelmi regényei közti párhuzam kérdését KESERŰ József érinti *Folytonosság és/vagy megszakíttottság (?)* című tanulmányában; lásd: Kalligram, 2001/3, 34. Figyelmet érdemel továbbá Grendel *Bőröndök tartalma* című novellája, melyet a szerző J. L. Borgesnek ajánlott.
- 9 RÁCZ Vince (Könyvjelző, 2004. augusztus 19., 13.) és NAGY Boglárka (Élet és Irodalom, 2004/32) Gazdag József kötetét értékelve eltérő irodalmi koordinátákat ad meg: Mészöly, Krasznahorkai, Bodor, másrészt F. Kafka, S. Beckett, Th. Bernhard és L. Wittgenstein.
- 10 A novella részletes elemzését lásd: LACHMAN, Renate: *Memoria fantastica*. Praha, Hermann & synové, 2002, 141–181.

H. NAGY PÉTER

VIZUÁLIS KÖLTÉSZETI PARÓDIÁK

Petőcz András: Könyörgés; Juhász R. József: Könyörgés?

Annak ellenére, hogy a vizuális költészeti eljárások jelentős hányada összekapcsolható a paródia fogalmával, a képszövegek értelmezési hagyományában ez a lehetőség számos esetben kiaknázatlan maradt. Juhász R. József életművében például megfigyelhető egy olyan tendencia, mely egyenesen arra hívja fel a figyelmet, hogy az említett kontamináció akár a műfaji jelölő rangjára emelkedhet. Mielőtt ennek konkrét vonatkozásait szemléltetnénk, röviden ki kell térnünk a terminus alkalmazhatóságának nehézségeire.

A vizuális költészet jelenségének és a paródia működésmódjának az egymásba játéka számos, nehezen megválaszolható kérdést implicál. Ennek hátterében minden bizonnyal a paródia *textuális* karakterének hangsúlyozása, korszakspecifikummá váló kiterjesztése áll.¹ Mindkét fejleménynek óriási irodalma van, s nem is célunk ezek felfejtése, ezért néhány olyan előfeltevésre utalunk csak, mely szöveg- és képelemzésünk szempontjából fontos lesz.

Genette definíciója szerint „a *paródia* nem más, mint a szöveg minimális transzformációk útján megvalósuló átalakítása (...) és egyszerűen *pastiche*-nak nevezzük a szatirikus funkciójától megszabadított stílus imitációját”.² A különbségtevés máris láthatóvá tesz egy olyan dinamikát, mely a két művelet összeférhetlensége ellenében határozható meg. Genette tehát joggal jegyzi meg, hogy „Lehet egyszerre transzformálni és imitálni is ugyanazt a szöveget”.³ Ez a „határeset” – mint látni fogjuk – különös jelentőségre tehet szert a szövegek médiumváltása, illetve a képi szintaxis narratívába illesztése során.

Másfelől elmondható, hogy a paródia strukturális leírásai, melyek a formák elhasználdására, kimerültségére, az adott eszközök mechanizálására, gépiessé változtatására terelik a figyelmet, az utóbbi évtizedek irodalomtörténeti eseményeinek fényében korrekcióra szorulnak. Kétségtelen ugyanis, hogy amennyiben a parodisztikus szöveg különbözik a másik szövegtől és azonos is vele, akkor bár maga ellen kénytelen dolgozni (önmaga paródiája), de nem zárja ki az eredetiség lehetőségét sem (még ha megkérdőjelezi is azt). Bényei Tamás megállapítását idézve: „A paródia két pólus (kint/bent, élő/halott) közötti örökös felfüggesztettségben, eldönthetlenségben mozog, s az értelmezés, amely ezt a mozgást el akarja dönteni, ennek az eldönthetlenségnek a belső végtelenségében kénytelen ide-oda billegni, befejezhetetlenül.”⁴ A paródiának e kettős kódoltságából eredő tükörfjátéka szintén olyan specifikum, mely kamatoztathatónak látszik a képek és szövegek interakciója közben fellépő identitásmódosulások értelmezésekor.

Harmadrészt érdemes horizontban tartanunk azt a határsértő képletet is, amelyet a *pastiche*-ből a paródiába való átmenet jelöl ki: amikor a szimuláció valamely inter-

pretatív szándék érdekében szignifikánsan megváltozik attól, ami szimulálva volt. Bryant – a peremműfajok egyik legnépszerűbb ciklusával és annak poétikai dimenzióival foglalkozó igen fontos dolgozatában – Linda Hutcheon – egyébként Genette fentebb idézett definíciójából kiinduló – eszmefuttatására hivatkozva kiváló példát hoz eme intertextuális visszacsatolásra. „Például a *Lords and Ladiesben* a parodisztikus inverzió megváltoztatja a tündérek természetét anélkül, hogy az őket leíró szavakon változtatni kellene:

»A tündérek csodálatosak. Ők előidézik a csodát.

A tündérek ámulatosak. Ők ámulatot keltenek.

A tündérek fantasztikusak. Ők fantáziálnak.

A tündérek elbűvölők. Ők elbűvölnek.

A tündérek varázslatosak. Ők elvárázsolnak.

A tündérek borzasztóak. Ők nemzik a borzalmat.«

A tündérek leírásának hagyományos módszere itt aláásódik, hogy kissé más lények váljanak belőlük. Pratchett tündérleírásának központja ebben a könyvben a ragyogás transzformációs természete, illetve az emberi elme arra való hajlandósága, hogy az ilyen ragyogás félrevezesse.”⁵ Az ilyen jellegű megoldások nyelvi alapszerkezetének emlékezete különösen akkor válhat interpretációs vezérfonallá, amikor a parodizált és a parodisztikus képek elemeinek kölcsönös, folytonos áthatásáról, egymásba való átszivárgásáról, narratívába történő visszaírásáról kell számot adnunk.

Mielőtt konkrétan rátérnénk a Petőcz-paródiára, érdemes egy másik nyomvonalat is felvillantatnunk. A vizuális költészet megközelítésekor nem árt tudatosítani, hogy olyan médiumról van szó, amelyben a képi és a nyelvi műfajok nemigen határolhatók el tisztán. Kékesi Zoltán megfogalmazásában: „a szavak is képesek (lehetnek) alakítani, milyen nézői szerepet ír(nak) elő a kép(ek) – éppúgy, ahogy a nézői tapasztalat is képes alakítani a szavak olvasói megszólaltatását.”⁶ Mivel az alábbi viszonyrendszer (már-mint a Petőcz-mű és a Juhász R. József-alkotás együttértése) a „kép a képről” tapasztalatot feltételezi, az olvasó-nézőnek eleve le kell mondania arról az előjogáról, hogy tekintete „a semmiből érkezik”.⁷ Nemcsak abban az értelemben, hogy egymásra reflektáló alakzatok hálózatába csöppen, hanem abban is, hogy érzékelése különféle médiumok által preformált. A képek bizonyos fajtái éppen ezért nem csak problematizálhatják, de radikálisan destabilizálhatják is a velük szemben felvehető olvasói-nézői pozíciókat.⁸ (Ennek szemléltetésére szinte önként kínálkozik egy nem túl bonyolult példa. Körmendi Lajos *Öndokumentáció 1980-81. II. 1980. 06. 08. csupa elkötelezett, határozott pofa az urnák előtt* című, a *Ver/s/ziók* antológiában helyet kapó alkotása⁹ a szkriptogramm metaképpé válását, illetve a vonalakból kiolvasható „igen” vagy „nem” szavak eredendő szétválásztatatlanságát viszi színre. Ez a hasadtság a befogadói bizonytalanság mellett leleplezi az észlelés médiumfüggőségét is: írásként „igen” vagy „nem”, képként mindkettő vagy egyik sem.)

Az eddig felvázolt összefonódások felől nézve kérdésként vethető fel, hogy a vizuális költészeti alkotásokban esetenként a szavak és a képek viszonya már eleve nem parodisztikus-e, hiszen az észlelés közvetítettségének reflektálása ezt lehetővé teszi. Szintén érdekes játékot indíthat el annak mérlegelése, hogy a médiumok parodisztikus megkettőzései (pl. Juhász R. József Petőcz-képei) mennyiben függetleníthetők az őket létrehívó diszkurzusoktól. A továbbiakban eme dilemmákat is szem előtt tartva közelítünk Petőcz András *Könyörgés* című és Juhász R. József *Könyörgés?* című munkájához.



Vilcsek Béla Petőcz-monográfiájában a következő olvasható: „Az *Önéletrajzi kísérletek* vezérverse után két képvers vagy vizuális szövegvers következik. A *Könyörgés* és a *Pannóniai üvöltés* a költői programot mintegy láthatóvá teszik, vizuálisan is megjelenítik, miközben azt némiképp tovább is tárgyalták. A *Könyörgés* a lap jobb alsó sarka, a térdelés testhelyzetét megformázó »letérdelek« szó felé mutató hatalmas nyilat ábrázol. (Egyik változatában a fekete színű nyíl és szó fehér alapon, másik változatában a fehér színű nyíl és szó fekete alapon fordul elő. A *Jelenlétben* még cím nélkül, hátsó borítóként, a *Ver/s/ziókban* már a mostani címmel ellátva jelenik meg. Motívumként felbukkan az első kötet [*Betűpiramis* – H. N. P.] *Letérdelek* című záró versében csak úgy, mint a Kassák-parafrazisban [*Az idő papagájosan akkor* – H. N. P.] vagy az 1989-es *non-figuratív* kötet *A tök ás megközelítése* című szabad versében. Többszöri változatai és előfordulásai egyaránt a hangsúlyos szerepét bizonyítják.)”¹⁰ Olyannyira, hogy a műnek egyéb közléseire is bukkanhatunk.¹¹ Ennél azonban fontosabb, hogy Vilcsek Béla a részleges filológiai kontextus felvázolása után rátér a mű értelmezhetőségére. A monográfus Fehér Erzsébet tanulmányát idézi: „a jelenet, amelyet a kép ábrázol, az élővilág őselménye: a gyenge és kiszolgáltatott szembesülése a legyőzhetetlen hatalommal. A test szándékos megrövidülése: a fő- és térdhajlás a megadás, az alárendelődés kifejezése, olyan ősi mozdulat, amely gátló hatású a támadással szemben, pozitív gesztusként pedig a legnagyobb tisztelet kifejeződése. (...) Figyelemre méltó információt hordoz a szó egy alaktani tulajdonsága: a *verbum finitum*, vagyis az ige egyes szám első személyre utaló ragja. Ez azt sugallja, hogy a mű verbális eleme szubjektumként határozza meg önmagát, és implikálja azt a feltevést is, hogy a másik fél képes a nyelvi megnyilatkozás megértésére. A mű képi szinten egy sajátos kommunikációs helyzetet ábrázol, amelyben párbeszéd zajlik a résztvevők között, s ha ehhez hozzávesszük a befogadó külső szemléltetői helyzetét, a műnem is meghatározható: egy drámai jelenet tanúi vagyunk.”¹² Vilcsek Béla hozzáteszi: „Ez pedig az elemző szerint a mű

kétféle, fekete-fehér, illetve fehér-fekete változatában (...) azt jelenti, hogy »a mitikus tér időtlensége a lét fenyegetettségének, illetőleg a transzcendens iránti váagnak örök emberi élményével szembesít bennünket. Az index szerepű cím tehát a folytonos dráma egy-egy jelenetét értelmezi a mű két változatában: a megalázást és az imát.«¹³ A monográfia szerzője Fehér Erzsébet interpretációját „túlértelmezésnek” tartja, többek között ezért zárja a *Könyörgés*ről szóló részt a következő indikációval: „Az első kötetek keletkezési körülményeinek, a pályakezdő költő és generációja nyolcvanas évek eleji léthelyzetének ismeretében állítható, hogy a megalázottság és kiszolgáltatottság ősi vagy mitikus élménye e korszak verseiben sokkal konkrétabb, direkter indíttatással és célzatossággal »van jelen«. Az ekkori versek egy térben és időben, nemzedéki és személyes értelemben nagyon is meghatározott és meghatározható elkeseredésnek és indulatnak a megszólaltatásai.”¹⁴

Látható tehát, hogy a recepció tanúsága szerint a *Könyörgés* egyes elemei, valamint a kép és életvilágbeli kontextusa között ok-okozati kapcsolat tételezhető. Kérdéses ugyanakkor, hogy Petőcz – valóban – emblematikus alkotása beilleszthető-e maradéktalanul az „őselmény” vagy a „generációs tudat” kifejeződésének narratívájába. Már itt jeleznünk kell, hogy bár a „letérdelek” kivágása kalligramot eredményezhet – amennyiben a szó identikus alakzatra íródik rá –, a *Könyörgés* önmagában nem feltétlenül feleltethető meg efféle statikus szerkezetnek, sőt túl van a kalligramon. (A mű megközelítésekor egyébként hasznosítani lehetne a Vilcsék Béla által kijelölt életműbeli kontextusokat is, hiszen a kötet cím [*Önéletrajzi kísérletek*] és a cikluscím [*Emlékezés Jolánra*] felől a képszöveg más-más értelmekeket nyerhet. Az utóbbi például erotikus mozzanattal gazdagíthatja a *Könyörgés* jelentésárnyalatait, amit *A tők ász megközelítésében* előforduló kivágás [a kalligram mellett szereplő idézőjeles strófa]¹⁵ szintén felerősíti. Ugyanakkor *Az idő papagájosan akkor* részlete az ima-szituációt támogatja, hiszen a nyíl melletti/alatti szó folytatódik [még hozzá narratív kommentár kíséretében]: „I/etérd/elek mondta és az Úristen előtt imádkozom.” Ebből következően a *Könyörgés* olyan alkotásként is szemlélhető, melyben az iménti kontextusok kereszteződnek vagy cserélődnek.)

Az antropomorfizáló olvasatok mellett azonban minden bizonnyal kivitelezhető egy evidensebb értelmezés is, hiszen az előbbiek nem számolnak a *közegátvitel* következményeivel. Ha ebből indulunk ki, már a futó tekintet számára is világossá válik, hogy a mű tulajdonképpen a képi elemnek a szövegszerű komponensre tett hatását inszenírozza. Vagyis a nyíl végpontjánál a szó elhajlik, az írás vonalszerűsége megszakad. A vizuális fáziseltolás miatt térbeliesülő „letérdelek” médiumváltáson eshet át, képként is viselkedhet, s ez teszi lehetővé az antropomorf olvasatot. Ugyanakkor a szó a nyíl rámutató funkciójának következtében pontszerű struktúráként (pixelként) is elgondolható, azaz ténylegesen látványelemként érzékelhető. Mindez – mintegy kielőzve a narratív-ideológiai olvasatot – a kép szöveggel szembeni ellenállását példázhatja. Eszerint a képszöveg státuszának mint mediális közegnek a reflexiója elsőbbséget élvez a rögzített jelentések dekódolásával szemben. A *Könyörgés* által előírt olvasói-nézői pozíció tehát korántsem külsődleges; palindromjellegű tekintetként lehetne meghatározni, melynek ismétléskényszerét a nyíl és az irányába eső pont között fellépő torzító hatások generálják.



Ez a játék Juhász R. József *Könyörgés?* című alkotásában további lezárhatatlan dinamikát eredményez.¹⁶ A képi elembe újabb képek helyeződnek, a szövegszerű komponensek (cím, „LETÉRDELEK”) kérdőjel alá kerülnek.¹⁷ (A kérdés-válasz logika időbelisége megfordítható, ugyanis a két alkotás közti viszony úgy is értelmezhető, hogy a Juhász R. József-mű rekonstruálta kérdésre válaszol a Petőcz-mű, tehát nem pusztán – visszafelé ható – megkérdőjelezésről van szó.) A szavak értelme és a kép ellenállása egyaránt sérül, a méretbeli viszonyok kiegyenlítettebbek (a betűk „megnőnek”). (Ez a fejlemény ideológiailag kiaknázható, ez alapján – s persze a „féreg” biblikus, metaforikus értelmét mozgósítva – a *Könyörgés* recepciók döntéseinek – említett – narratívája mintegy továbbírható¹⁸ vagy kiforgatható.) Ugyanakkor a kérdőjelek és a férgek ábrázolásai megbontják szöveg és kép identitását. (A „letérdelek” szó a Petőcz-műben is kukacszerű képet kon-

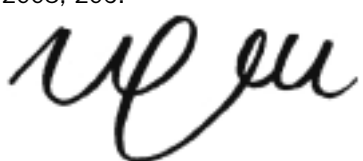
notálhat, a Juhász R. József-alkotás féregjárataihoz hasonlatos struktúrát, mint ahogy a féregjáratok az írásra – konkrétan akár a Petőcz-kép „letérdelek” szavának tipográfiai lenyomatára – emlékeztetnek, illetve helyükön áttör a másik pólus.) Emellett a kalligram identitása is megkérdőjeleződik, a „LETÉRDELEK?” ugyanis narratív kommentár és prolepszis egyaránt lehet, sőt értelmezhető a kérdésre adható nemleges válasz előhívásaként is, ami viszont ellentmond a szó képi tördelésének, alakjának.

Ha nem vetjük el, hogy ez az optikai játék transzformációként és imitációként is felfogható, még inkább szembetűnővé válik, hogy a paródia itt aláássa a Petőcz-mű hierarchikus viszonyait és ideológiai kötöttségeit (a nyíl mint transzcendencia, a szó mint szubjektum konstellációt). De oly módon, hogy tovább heterogenizálja a képi médiumot. A néző pillantását immár valóban – a felület különböző tartományai közötti – oscillációra készíti (pl. a tekintet átlós iránya felszámolóddik, pontosabban ingaszerű mozgásra kényszerül). A nyíl egyirányúsága helyett térbeli konstrukciója lesz hangsúlyos (a férgek belülről emésztik)¹⁹, míg a szó térbeliesülését, delinearizálását meghagyva egyenrangúsítja azt a képi elemmel. Mivel a „letérdelek” szó máshogy tördelődik (a D betűn fordul el), szinte folyamatjelleggel hangsúlyoz, ezért komponensei önállósodhatnak is (a dekomponálás eredményeképpen például a függőleges „TÉR” szótöredék ugrik ki a betűk hálójából)²⁰.

Másrészt látható, hogy a *Könyörgés?* önmagában (közvetlen kontextusának felejtése révén) és transzformációként is működik, ezért kiélezi a paródia hypotextushoz való kötődését. Miközben saját pozícióját ironizálja, kérdőjelezi meg, folyamatos hatások érik a parodizált médium felől is, melyektől függetlenedhet ugyan, de mégsem képes maradéktalanul elszakadni. Vagyis az önmagát létrehívó viszonyokat kérdőjelezi meg és nyitja fel, de oly módon, hogy önnön működésmódját is reflektálja (metaképként). Mindebből az is következhet, hogy a megfordítások eredményeképpen a képszöveg

eleve a paródia státuszában lehet. Sőt akár az a kérdés is megfogalmazható, hogy a vizuális költemény mint műfajszerű viselkedésmód nem a parodisztikusságtól nyeri-e specifikumát; olyan oszcillációktól, határsértésektől és médiumváltásoktól, melyek szuggerálják a kép áttörését a paródia irányába. Ha ez így van, akkor már nem is az a kérdés, hogy a képszöveg mitől paródia, hanem inkább az, mi különbözteti meg tőle. Ez az állandó ingamozgás is nagyban hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó-néző észlelési sémái ne rögzülhessenek valamely, a képtől független pozícióban. Juhász R. József alkotása ebből a szempontból nem csak a Petőcz-mű, hanem az attól elválaszthatatlan befogadói tekintetek újraírása is. A vizuális költemény ideológiára való hajlamának feloldása a paródia hullámmozgásában.

Jegyzetek

- 1 Vö: BENYOVSZKY Krisztián: *A jelek szerint. A detektívtörténet és közép-európai emlékművei*. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2003, 103.; NÉMETH Zoltán: *A széttartás alakzatai. Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába*. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004, 47.
- 2 GENETTE, Gérard: *Palimpszesztek*. Fordította: KÁLAI Sándor. Vulgo, I. évfolyam, 1. szám, 1999. június, 78.
- 3 Uo., 82.
- 4 BÉNYEI Tamás: *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Modern filológiai füzetek 57., Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000, 169.
- 5 BRYANT, Christopher: *Posztmodern paródia Terry Pratchett Korongvilág-regényeiben*. Fordította: HEGEDŰS Orsolya. Prae, 2003/2, 15.
- 6 KÉKESI Zoltán: *A tekintet újraírása. Papp Tibor: Vendégművek (n)*. Kortárs, 2004/10, 108.
- 7 Vö: Uo., 110. A hivatkozott összefüggés: HARAWAY, Donna: *The Persistence of Vision*. In: MIRZOEFF, Nicholas (szerk.): *Visual Culture*. London – New York, Routledge, 1998, 191.
- 8 Vö: VARGA Tünde: *Képszövegek. W. J. T. Mitchell: Picture Theory*. In: KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 206.
- 9 
- 10 VILCSEK Béla: *Petőcz András*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2001, 46–47. (A *Pannóniai üdvözlés* címét – a kötetbeli közlésnek megfelelően – helyreállítottam. H. N. P.)
- 11 Például a *Tér/Kép/Vers* csoport 1983-as katalógusában, továbbá a *non-figuratív II.* könyvének első képeként és a kötet hátlapján. (Előbbi a fehér alapon fekete nyíl és szó, utóbbi – mindkét – a fekete alapon fehér nyíl és szó változatot közli.)
- 12 FEHÉR Erzsébet: *A vizuális költészet néhány szövegtani aspektusa*. In: R. MOLNÁR Emma (szerk.): *Absztrakció és valóság*. Szeged, JGYTF Kiadó, 1996, 110.; VILCSEK Béla: i.m., 47.
- 13 Uo., 47.
- 14 Uo., 47–48.
- 15 „»Nővérke, lám-lám: combjaid közt a nedv: / bőröd megnyitván, vágymiból a hév / csurranik, ó, szádból a testem / földre le hull: nevetésed hallom.«”
- 16 Helena MARKUSKOVÁ szerint e kompozíció próbára teszi „a jel koncentrált kifejezőerejét”. Kísérőszöveg. In: JUHÁSZ R. József: *Elhajlások. 1986–2002*. Érsekújvár, Művészeti Galéria, 2003, 11.

-
- 17 Ez a mozzanat – mint látható lesz – nem azonosítható a *Mona Lisa* reprodukciójára Dalí-bajuszt rajzoló Duchamp gesztusával (bár csábítóan emlékeztet arra). Az ugyanis inkább a kultusz ellendiszkurzusát és nem a mű paródiáját eredményezi.
 - 18 Például a szubjektum helyzetének újraexponálása és a transzcendencia defektes megnyilvánulása irányába.
 - 19 A térbeliség mellett persze a „történés” síkban is értelmezhető. A kétdimenziós felületen azonban a férgek kitörlik a rendelkezésükre álló matériát. Ha ezt a jövőre vetítjük, érdekes eredményre juthatunk, ugyanis a képen majd olyan fehér terület marad, amely láthatatlan féregjáratokból áll.
 - 20 Érdekes, hogy a tőrdelés itt *Az idő papagájosan akkorban* előforduló verzióra mutat vissza.

CSIZMADIA GABRIELLA

MEGJEGYZÉSEK KAREL ČAPEK POVĚTROŇ CÍMŰ REGÉNYÉNEK MAGYAR FORDÍTÁSÁHOZ

Amikor idegen nyelvű szépirodalmi szöveg értelmezésébe fogunk, kikerülhetetlen falba ütközünk: a nyelvbe. Az idegen nyelv ismerete ugyan segíthet megbontani ezt a falat, teljes eltüntetésével azonban aligha számolhatunk. Jól megfigyelhető ez a fordításokban. Az eredeti vagy forrásszöveg és annak utóda, a célszöveg, tudjuk, a nyelvek összemérhetetlenségéből adódóan soha nem lehet teljesen azonos. Az eredeti és a fordítás közti különbségek akkor válnak igazán izgalmassá, ha a mű értelmezését érintő kérdéseket vetnek fel.

Ilyen, az interpretáció szempontjából érdemleges eltérésekre figyeltem föl Karel Čapek *Povětroň* című regényének és a Zádor András-féle magyar fordításának vizsgálatakor. A két szöveg párhuzamos olvasásakor derült fény olyan különbségekre, amelyek az interpretáció előrehaladtával egyre nagyobb hangsúlyt nyertek. A magyar fordítást tehát mint értelmezést kezeltem. A fordítás vizsgálata eredetileg nem szerepelt fő céljaim között, s bevallom, nem is vagyok a fordításelmélet szakembere. A gyakorlatban azonban elkerülhetetlen volt szembenézni néhány ilyen jellegű problémával. Az alábbiakban ezekről szeretnék beszélni.

Előbb röviden vázolnám a regény alaphelyzetét. A mű kompozíciója egy keretből és több beágyazott történetből tevődik össze. A keret helyszíne egy kórház, ahová egy repülőgép-szerencsétlenséget szenvedett embert hoznak be, aki kómában van, arca a felismerhetetlenségig eltorzult, papírai elégték. Ő válik később a beágyazott elbeszélések főhőisévé, ismeretlensége ugyanis arra készteti a környezetét, hogy megpróbálja megfejteni a titkát: hogy kicsoda is valójában. Négyféle elbeszélés születik, mindegyik más nézőpontból igyekszik – a szűkös adatok alapján – rekonstruálni egy emberi életet. Az egyes elbeszélések nem egyenrangúak (különböző terjedelem, hitelesség): egy kedvesnővér az álmát meséli el, egy látnok a vízióját, egy költő egy egész elbeszélést kanyarít az ismeretlen köré, negyedikként pedig a főhős orvosai próbálják megfejteni páciensük életét betegségei, testének jelei nyomán.

Figyelmemet főként a beágyazott történetek narratív módozataira, elbeszélőikre összpontosítottam. Ezzel kapcsolatban merült fel az első fordításbeli probléma, ami a cím értelmezését érinti. Čapek a *Povětroň* címet adta művének, Zádor András a *Meteor* szót választotta. Utánanéztem a povětroň kifejezés fordításának: a szótárban üstökösként, meteorként magyarázzák, viszont megkérdeztem cseh anyanyelvű embereket, akik azt állították, a povětroňnak van másodlagos értelme is: légies, lebegő személy. A *Meteor* címválasztás így jócskán leszűkíti az eredeti jelentését. A cseh szövegben továbbá a *povětroň* kifejezés több alkalommal nem fordul elő, a magyar szöveg-

ben viszont a *meteor* kifejezéssel még kétszer találkozunk. Mindkét kifejezés a főhősre utal, aki a látnok szerint úgy zuhant a Földre, „*mint egy izzó meteor, amely darabokra készül hullani*”¹. („*jako rozžhavený meteor, jen se roztrhnout*”²). Mint a magyar fordításban látható, a cím a látnok elbeszéléséből származó kölcsönzéseként jelenik meg. A továbbiakban ez a hasonlat még egyszer megerősítést nyer a látnok elbeszélésében – „*Szükségszerűen rohant ennyire, s tűzes csíkot hagyott maga után, mint a meteor.*” (202.). („*Bylo nutno, aby se ubíral tak prudce. Nechává za sebou ohnivou čáru jako meteor.*” – 190.). A *meteor* tehát olyan hasonlatként jelenik meg, amely szerepel az eredeti és utódszövegben is, méghozzá a látnok elbeszélésének megkezdése előtt és annak a végén. A hasonlat így hangsúlyt nyer, mivel keretként öleli magába a látnok elbeszélését. A meteor-hasonlat azonosítása a címmel tehát több interpretációs következményt is maga után von.

Először nézőpont-elterelést eredményez. Čapek ugyanis a címet bizonyos értelemben elhatárolta a szövegtől azzal, hogy a regény folyamán többször nem szerepeltette. Mivel az egyes elbeszélésekből eltérő életértelmezéseket kapunk, amelyekben különböző hasonlatok és metaforák szerepelnek a főhős meghatározására, jelentőséget tulajdoníthatunk annak, hogy egyik elbeszélésben sem szerepel a címbeli megnevezés. Jelentheti azt, hogy a cím nem kíván azonosulni egyik elbeszélővel sem, s jelenthet bizonyos kiindulópontot is az ismeretlen főhős identitásának meghatározásához. Amennyiben tehát a magyar fordításban a cím *Meteor*, ezek a kitételek nem teljesülnek. A cím ráirányítja a figyelmet a látnok elbeszélésére, hiszen csak ő használja ezt a kifejezést a főhősre, ráadásul a meteor-hasonlat az elbeszélésének hangsúlyos helyein található. A cím így elveszti „semleges” pozícióját. A fentiekben említettem, hogy az egyes elbeszélések nem egyenértékűek: műfajuk (álom, vízió, elbeszélés), stílusuk, logikai felépítettségük és terjedelmük hierarchizálható. A legterjedelmesebb és leginkább megszerkesztett elbeszélés a költőé, és egyes értelmezők szerint (pl. Jedličková³) az elbeszéléseket összekötő narrátori szövegek nagy része a költő nézőpontját képviseli. A szöveg tehát spekulatív, azt a látszatot akarja kelteni, hogy a költő elbeszélése kiemelkedőbb a többinél. A *Meteor* cím tehát ez esetben zavaró lehet, hiszen ezt a szót nem a költő szájába, hanem a látnokéba adja az író. Ez lenne az egyetlen momentum, amikor a szöveg nem a költő értelmezésének juttat kiemelkedő szerepet.

A másik címbeli értelmezésváltást a névadás problémája képezi. A regény egyik központi tárgya a névadás, az ismeretlen ember megnevezése, megnevezhetetlensége. Az egyes elbeszélők nagy jelentőséget tulajdonítanak a névnek („*Ha az embernek nincs neve, lelke sincs*” – 250.; „*člověk, který nemá jména, nemá ani duši*” – 238.), sőt a főhős teljes ismeretlensége a következőképp van kifejezve: „*Se arca, se neve, se tudata...*” – 151. („*ani tvář, ani jméno, ani vědomí*” – 139.). Ezért az egyes elbeszélések felfoghatók az arc- és névadás aktusaként is, ami egyben tudatot is rendel a főhőshöz. A címben névadás történik. Az eredeti szöveget vizsgálva ez egy különálló megnevezés, másodjelentésével magába sűríti a főhős tragikus balesetén kívül az ismeretlenségét, sehova nem tartozását is. A magyar fordításban viszont a cím besorakozik a látnok hasonlatai közé. Így ismét arra a következtetésre jutunk, hogy a címben megjelölt *pověroň* nem véletlenül marad az elbeszéléseken kívül, és a *Meteor* cím-adással éppen ezt az egyediségét veszíti el.

A név, megnevezés problémája azonban nemcsak a címadásban jut nagy szerephez, hanem végighúzódik az egész művön. Úgy tűnik, hogyha sikerülne megfejteni az ismeretlen nevét, azzal „megismernénk” őt. Nem véletlen, hogy az igazi névre végig

nem derül fény: ez is a főhős megismerhetetlenségét erősíti. A csehvel összevetve a magyar fordításban a név jelentősége még inkább felértékelődik: az emlékezet elvesztése a név elvesztésével jár együtt („*Öntetek bele, hogy a nevét is elfelejtse*” – 221.; „*Dejte mu přihnout, ať z něho vyratíme poslední zbytek paměti*” – 209.), sőt a név a viselőjének egész létét jelképezi („*Egy ilyen nagy darab ember, és nem tudja, hogy hívják*” – 252.; „*Taký veliký, a neví, čí je*” – 240.). A név így totemisztikus jelleget kap, ami pecsétként jelöli meg az egyént, és annak birtoklása az önazonosság feltételévé válik.

Az elbeszélők ezért végig a valódi név megtalálására vadásznak. Amíg azonban ez nem sikerül, pótmegoldásként álnevet, közneveket vagy személyes névmást használ az ismeretlen ember jelölésére. Ilyen esetben nagyszerű megoldásnak tűnik az E/3. alany helyettesítése E/3. személyes névmással. A csehben ez háromféle nemben is kifejezhető, így nem jelent értelmezési gondot. A magyarban azonban ez nehezebben oldható meg, hiszen az „ő” használatakor nem tudjuk, férfiról vagy nőről van-e szó. Zádor ezt a problémát úgy hidalta át, hogy az „ő” helyett gyakran személynevet használt. A szövegben azonban van egy rész, amikor ez a módszer nehézkessé teszi az értelmezést. A költő elbeszélésében a főhős tartós amnéziában szenved, és egy halott ember iratait megvásárolva kap nevet. Innentől fogva Kettelringnek szólítják. Ez a név azonban nem takarja az ő személyiségét, nem tud azonosulni vele, és amikor beleszeret egy lányba, zavarni kezdi, hogy egy idegen ember nevén szólítja az imádott hölgy: „*Nem vagyok semmiféle Mr. Kettelring... Nem vagyok senki.*” – 249. („*Nejsem žádný Mr. Kettelring... Nejsem nikdo.*” – 237.). Ekkor kezdi meg valódi énjének felfedezését, és többé nem akar idegen név mögé bújni. Csakhogy a magyar fordítás ezt nem tolerálja: továbbra is Kettelringként beszél róla, míg a cseh ezután E/3.-at használ (vagy elhagyja a személynevet) az összekötő szövegben („*A kezecske elszakadt Kettelring kezétől*” – 249.; „*Kubánka vytrhla mu ruku*” – 237., „*Kettelring megvonja súlyos vállát*” – 251.; „*Krčí těžkými rameny*” – 239., „*A kis kubai lány lélegzetét visszafojtva Kettelring arcához hajol*” – 250.; „*Malá Kubánka, tajíc dech se naklání k jeho obličejí*” – 238.). A magyar szöveg nem ad esélyt szegény ismeretlen emberünknek, hogy megszabaduljon egy hamis név, egy hamis személyiség nyomása alól. A fordító itt mintegy szembehelyezkedik a szereplő önértelmezésével.

A következő, az interpretáció szempontjából is érdekes mozzanatra az orvosok elbeszélésében, életértelmezésében bukkantam. A regény, mint már említettem, keretre és beágyazott történetekre tagolódik. Az egyes beágyazott történetek kezdete alcímmel van jelölve: Az irgalmasnővér elbeszélése, A látnok elbeszélése, A költő elbeszélése (Povídka milosrdné sestry, Povídka jasnovidcova, Povídka básníkova). Ezek az életértelmezések monológok, céljuk egy tudatos történetalkotás szemléltetése. Az orvosok értelmezése ilyen szempontból kilóg a sorból, és az egyes értelmezők nem is fektettek rá nagy hangsúlyt. Ők a páciens vizsgálatokor, akaratlanul válnak életmagyarázókká, az ő variációjuk tehát a keretben szerepel. A beteg testéből azonban nagyon sok mindenre tudnak következtetni az életmódját illetően (annak alapján, milyen sebei, betegségnomai vannak), és tulajdonképpen éppen ők azok, akik a legtöbb reális magyarázattal szolgálnak. A testből olvasnak. Vagyis: a testet felfoghatjuk a negyedik elbeszélőnek, hiszen a test elárulja önmagát. A test jelei ily módon „beszélnek”. Az író erre utal is az eredeti szövegben: „*To tělo povídá mnoho*” (191.) – mondja a belgyógyász, és ezután látnak neki az alapos vizsgálatnak. A magyar szövegben azonban elveszik ez a gondolat, mivel a fordító a mondatot így adja vissza: „*A testéből sok mindenre lehet következtetni.*” (202.) A test beszéde, a test mint az elbeszélés médiuma

ebben az értelemben elsikkad, és elveszti egyenrangúságát a többi elbeszélővel szemben. A test elbeszélése ugyan nem közvetett módon történik, hiszen szükség van az orvosok interpretálására, de ez még nem ok arra, hogy megfeledekezzünk róla, vagy akár megkérdőjelezzük egyenrangúságát a többi elbeszéléssel.

A regény tehát olyan elbeszélések láncolata, amelyben, mint láthattuk, nagy jelentősége van a beszédnek, az előbeszédnek: és Čapek remekül szólaltatja meg a cseh beszélt nyelv különböző változatait. A szöveg lüktet az összetett mondatoktól, láncszerűen összefűzött gondolatoktól, megszólításoktól, és finoman satíroz az elejtett szavakkal, félbeszakított mondataival. A magyar ezt kevésbé tudja visszaadni, a pontosversszóval összefűzött mondatkígyókat széttördeli, kordába szorítja. Az interpunkciók ebben az esetben leheletnyi stíluskülönbséget eredményeznek. Figyelemre méltó azonban az idézőjelek és gondolatjelek használata.

Az idézőjel szerepe nagyon is jelentős a műben. A cseh az egyes párbeszédeteket vagy monológokat, tehát a szereplők beszédeit idézőjelek közé rakja. Így világos határokat szab az egyes szövegek között. A magyar az idézőjel helyett gondolatjellel kezdi meg a beszélgetéseit, beszédeit. Az eredeti szövegben azonban az egyes elbeszélők történetei is idézőjelek között jelennek meg. a magyarban ez esetben hiány marad, mivel az egyes elbeszélések elejéről elmarad a gondolatjel. Az elbeszélés határai, igaz, így is megállapíthatók, a szöveg azonban veszít direktségéből.

Előfordul a szövegben az is, hogy az interpunkció megszűrése az eredeti szöveghez képest az utódszövegben bizonytalanabbá teszi az elbeszélők szólamváltását. Ilyen esettel találkozunk a következő helyen: *„Karbol-, kávé-, dohány- és férfiszag terjengett. Jó és erős szag, tábori kórház szaga. Azaz, várjunk csak: inkább vesztegzárszag. Kubai dohány, Puerto Ricó-i kávé, jamaicai vihar. Fülledt forróság, szél és vonagló pálmák recsegése. Tizenhét új eset, doktor, hullanak, mint a legyek. Öntözenek meg mindent kreosollal, és hozzanak klórmeszet; siessenek, emberek, és őrizték az utakat; senki se mehet el innen, meg vagyunk fertőzve. Senki közülünk, amíg mindannyian meg nem gebedünk. A költő fintorogni kezdett, de csak befelé, magába. Igen ám, doktor, csak-hogy ebben az esetben nekem, a szerzőnek, kellene a felelős funkciót vállalnom. Én vezetem a csatát, én, az öreg gyarmati felcser, a pestisjárványok kipróbált veteránja; és maga az én asszisztensem. Vagy nem, nem maga, hanem az a kócos fiatalember a belgyógyászatról. No, fiú, tizenhét új esetünk van, prima anyag kutatásra; mit csinálnak a baktériumai? A fiatalember szeme kimered a rémülettől, üstöke homlokába hull...”* – 139., kiemelések tőlem: Cs. G. („zavonělo to karbolem, kávou, tabákem a mužstvím. Dobrý a silný pach, něco jako lazaret. Nebo ne, počkejme: karantěnní stanice. Kubánský tabák, káva z Portorika a vichřice na Jamajce; dusno, vítr a praštění zmítaných palem. Sedmnáct nových případů, doktore; mě to jako mouchy. Rozlévejte krezol, sem s chlórovým vápnem; hoďte sebou, lidi, a hlídejte všechny cesty; nikdo odtud nesmí, jsme zamoření. Ano, nikdo z nás, dokud všichni nepojdeme. – Básník se počal do sebe šklebit. Jenže v tomto případě, doktore, bych musel zaujmout odpovědné místo já, autor. Já vedu tu bitvu, starý koloniální felčar, oštěřený mazák morových epidemií; a vy jste můj vědecký asistent. Nebo ne, vy ne, ale ten vlasatý mládenec z interního. Nu, hochu, máme sedmnáct nových případů, prima vědecký materiál; co dělají vaše bakterie?” – Mládenec poulí hrůzou oči, pačesy mu padají do čela...” – 131.; kiemelések tőlem: Cs. G.).

Ebben az esetben a költő egy víziója keveredik a valósággal. Miközben belefeledkezik a fantáziaképeibe, a narrátor elmeséli, hogyan viselkedik a költő. A cseh szöveg az elbeszélőváltást pontosan jelzi az interpunkciók segítségével – gondolatjel közé zár-

ja a narrátor szövegét. A magyarban azonban nincs semmiféle jelezés vagy utalás az elbeszélőváltásra. Így a szöveg homályosabbá válik az eredetihez képest.

Összegezve a fentieket megállapíthatjuk, hogy a fordítás valóban nagy szerepet játszhat egy mű értelmezésében. A fordító már mint interpretátor közvetíti felénk a szöveget. Egy mű élvezhetőségéhez tehát szükséges az eredeti szöveget ismernünk, hogy megtapasztalhassuk tág horizontjait.

Jegyzetek

- 1 ČAPEK, Karel: *Meteor*. Fordította: ZÁDOR András. Budapest, Magyar Helikon 1968, 148. Az idézetek után megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.
- 2 ČAPEK, Karel: *Povětroň*. Praha, Československý spisovatel, 1984, 136. Az idézetek után megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.
- 3 JEDLIČKOVÁ, Alice: *Ke komu mluví vypraveč?* Praha, Ústav pro českou a světou literaturu, 1993

POLGÁR ANIKÓ

GONDOLATOK A FORDÍTÓI ÖNREPREZENTÁCIÓ ÉS AZ ÁLFORDÍTÁS KAPCSÁN

A fordításteória egyik alapkérdése, hogy milyen mértékben vegyük figyelembe a mű szándékát (*intentio operis*), a szerző szándékát (*intentio auctoris*) és az olvasó érdekeit (*intentio lectoris*).¹ Az *intentio auctoris* különösen előtérbe kerül a szerzői előszavakkal, vallomásokkal ellátott fordításantológiák esetében. A magyar irodalomtörténetben elsősorban a Nyugat korszakához köthető, a világirodalmat a hódítóként fellépő költő zsákmányaként felmutató költészeti antológiák fő jellegzetessége egyrészt az általában a címben is kiemelt és a fordítói elő- vagy utószón is végigvonuló metaforika, másrészt egy sok nyelvet, irodalomtörténeti korszakot és világirodalmi szerzőt magába foglaló tabló felmutatásának igénye. A Nyugat közös elméleti bázisából kiinduló és fordításszemléleti kódként is funkcionáló címek egyben a fordításfelfogások különbségeire is rámutatnak. A szövegekre vonatkozó *Pávatollak-metafora* (Babits Mihály, 1920) esetében a díszítő, egyben kiegészítő funkció emelődik ki és a fordított költeményeknek az eredeti Babits-versekhez viszonyított marginalitása. A *Nyitott ajtó* (Illyés Gyula, 1963) a kötetkompozíció metaforája, a fordítás kitérő és befogadó jellegének kettős képe. Mindkét cím egy-egy közhely újrafeltöltése (idegen tollakkal ékeskedik, nyitott ajtókra talál): az idegen tollakkal ékeskedés a pretextus zsákmányként kezelésének egyik artikulációja, a célkultúra gazdagításával függ össze, s egyfajta selektív fordítói gesztust is feltételez, ahogy azt már a klasszicista fordítók is megfogalmazták: „A harmadik hiba, melybe esnek sok fordítók, az, hogy az eredeti író, vagy jó, vagy rossz, végtől végig lefordítják (...). Nem azért kell lefordítani az idegen írókat, hogy lássuk azoknak hibáikat, hanem hogy meggazdagítsuk a mi literatúránkat azzal, amit ők legfelségesebben találtak.” (Pézteli József D’Alambert nyomán kidolgozott elmélete, 1789).² A zsákmánymetafora a célszöveg és a fordító fölényét hangsúlyozza (Babits egyik fordításáról azt mondja, hogy olyan, mint egy bájos ékszer, melyet az ősmagyar zsákmányoló „kalandjainak hajnalán harácsolts a kincses Nyugatról”³), a *Nyitott ajtó*, akárcsak az *Örök barátaink* (Szabó Lőrinc, 1958), a befogadás nyitottságát, egyben szubjektív voltát is kiemeli. Egy újabb fordításközhely, a kevésbé ismert területek felfedezése⁴ a *Hét tenger énekében* nyer költői artikulációt: „...a fordítás olyan szabadkikötőt nyitott meg előttünk, ahonnan valóban magyar hajókkal járhatjuk a tengereket.”⁵ A fordításantológia olvasója a *Nyitott ajtón* kilát, esetleg ki is lép a világba, így lesz a versfordítások olvasása tengerjárás, föld körüli utazás.⁶

Fordítás és diktatúra

A zsákmányolás módszere az 1945 utáni Magyarországon módosult változatban, „a nagyipari fordítás züllesztő hatása” (Orbán Ottó) alatt él tovább. Orbán Ottó ennek szellemében fejleszti tovább a babitsi zsákmányolásmetaforát: „a fordítóüzem eközben (...) bőségesen ellátott megrendeléssel; egy rabszolgát a szökés meg-megújuló reményével (...). Én pedig (...) álmomban kalandoztam, mint hírhedt elődeim a könnyű fegyverzetű, gyorsan mozgó, lóhátról nyilazó, de minden útjukba kerülő apátságot egy banki könyvvizsgáló és egy költöztető vállalat együttes alaposságával kirámoló (tehát már akkor is Európába tartó), hajdani magyarok, hogy aztán udvarházamba érve fölébredjek, és szörnyű összevisszaságban hajgáljam egymás hegyibe a rablott holmit, eposztöredékre szatírárt, tetejükbe meg gyászódát és szerelmi elégiákat, valamint egyéb bazárárut.”⁷ Ami tehát elveszett, az a szelekció szubjektivitása, a tabló kibővült ugyan, de esetlegesebb lett: a nyersfordításokból (is) dolgozó költőknek már meg sem kellett erőltetniük magukat, hogy minél több „skalpot”, azaz különböző nyelveken író, különböző korszakokban alkotó meghódított világirodalmi szerzőt felmutassanak. Az Orbán-idézet a fordítás rendszerellenes funkcióját is kiemeli (a fordító = rabszolga, a fordítás = a szökés reménye); ezt teszi a filológusok „diktatúrájával” nagyhatású vitáiratóban⁸ is szembeszálló Vas István is 1952-ben írt, s fordításkötete élére iktatott versében: „Míg Nero rémuralmát fordítottam, / Előttem működött a mostani...” „A láthatatlan falon át hiába néztem Nyugat felé” – írja, majd a fordított szerzőket megszólítva: „Köszönöm azt, amit rajtatok hatottam, / (...) / a tengeri szelet, a szabad levegőt. / Köszönöm, hogy a börtönből kilátok / S üzenetemet rátok bízhatom, / Ti bízató, ti nyájas óriások, / S közös hazánk, világirodalom!”⁹ A fordítás diktatúrabeli funkcióját kutatva tanulságos párhuzamot kínálnak az 1930-as és 40-es évek, hiszen Radnóti Miklós, Trencsényi-Waldapfel Imre, Rónai Pál kötetekben, illetve a korabeli, antik-humanista talajon sarjadt folyóiratokban (Sziget, Apollo) a görög–latin költészet fordításának volt hasonló, szellemi felszabadító hatása. Most azonban – a szimpózium megadott témájával összhangban – egy másik szálon indulunk el, a rendszerváltás előtti szlovákiai magyar irodalom két versfordítás-antológiáját, Rácz Olivér és Cselényi László kötetét illesztve a vázolt kontextusba.¹⁰ A szocialista „fordítógyár” központja szlovákiai magyar viszonylatban kétségtávol a Madách Kiadó műfordítás-szekciója volt, a „termelés” pedig elsősorban a szlovák és cseh, esetenként a lengyel, orosz költők műveire irányult. A nyugatos hódító imidzshez csatlakozni óhajtó költő számára azonban ez a szláv horizont túl szűknek bizonyult, s az említett két antológia túl is lép ezen. Ha azonban megnézzük a kötetek paratextusait, kiderül, hogy a szlovákiai magyar berkekben a világköltészet fordítása nem a rendszerellenességet, a diktatúra alóli szellemi felszabadulást jelenti, hanem – kódolt vagy nyílt formában – éppen a rendszer kiszolgálását. Ezt jelezheti már a Rácz Olivér-kötet címadó metaforája, a *Csillagsugárzás* is, bár ez nem kell, hogy feltétlenül első hallásra a vörös csillagot asszociálja, ám a költészetet a világtörténelmi folyamatok adalékaként tálaló kötetkompozíció, az egyes történelmi korszakok szerint összeállított, az irodalom fejlődéselvűségét sugalló ciklusok és a versek közé mottóként beiktatott történelmi dokumentumok részletei (köztük egy idézet a Kommunista Kiáltványból) az antológia célját egyértelműsítik. A *pitypang mítosza* esetében az intentio operis nem ilyen magától értetődő, s az előszóban nyújtott kötetkompozíció-értelmezés nem is magától a szerzőtől, hanem a szerkesztőtől, Tőzsér Árpádtól származik. Tőzsér szerint az öt ciklusra tagolódó kötet első, mítoszokat feldolgozó ciklusa a „tézis”, a modern francia költők verseit tartalmazó második az „antitézis”, s (idé-

zem Tózsért): „a szocialista Csehszlovákia és Lengyelország költőit bemutató harmadik, negyedik és ötödik ciklus a szintézis”.¹¹ Tózsér szerint a mitikus teremtetést és a modern kételkedést a szocialista költészet révén váltja fel „a teremtő kételkedés”.

A fordító önreprezentációja: a doctusság látszata

A fordítói önreprezentáció szempontjából elsősorban a szerzői elő- és utószavakat érdemes megvizsgálnunk. Rácz Olivér esetében, aki az említett szláv nyelvek (cseh, szlovák, lengyel, orosz) mellett szinte az összes jelentős európai nyelvből (angol, francia, német, görög, latin, olasz, spanyol, román) és ázsiai nyelvekből (kínai, japán, perzsa) is fordít, nem mellékes a fordítónak az ezekhez a nyelvekhez fűződő viszonya. Rácz Olivér az előszóban a szóban forgó tizenöt nyelv közül csak a három keletiről ismeri el, hogy nem eredeti nyelvű szövegekkel, hanem nyersfordításokkal és más nyelvű fordításokkal dolgozott. Ezzel máris saját *doctusságát* emeli ki, hiszen azt sugallja, hogy a maradék tizenkét nyelv esetében nem volt szüksége nyersfordításra. A latinnal és a göröggel kapcsolatban pedig, melyek az irodalmi képzettség klasszikus letéteményesei, nem mulasztja el egy a klasszikus stúdiumokra utaló hitelesítő megjegyzés beiktatását („latin tankönyveim, görög szótárain segítségével...”¹²). Hasonló önreprezentációs gesztust találunk pl. Faludy György *Test és lélek* című antológiája¹³ előszavában: „Angolból, franciából és németből közvetlenül fordítottam, így görögből és latinból is, szótár és modern kommentárok használatával.” Ennek hangsúlyozására már csak azért is szüksége van, mert a filológusok már 1938-ban rámutattak arra, hogy hírhedt Villon-átköltései nem az eredeti francia szövegek, hanem Brecht német fordításai alapján készültek,¹⁴ s feltehetően a későbbi *Görög Antológia*-beli fordítások esetében is inkább kell bizonyos angol pretextusokkal számolnunk, mintsem a görög eredeti közvetlen hatásával. Az efféle önreprezentációs gesztusok dilemma elé állítják a fordítás-elemzőt: milyen mértékben kell figyelembe vennie a paratextusokat, biográfiai jellegű előszavakat, vagy etikusa-e a szövegek közti esetleges közvetett viszony közvetlenként való felmutatása? Az intentio auctorisban vakon hívó értelmező könnyen eshet olyan hibába, mint Faludy monográfusa, Pomogáts Béla, aki a *Test és lélek* kötetrel kapcsolatban a fordító előszavát szó szerint értve azt írja, hogy Faludy „ragaszkodik a szöveg hitelességéhez”,¹⁵ ami a fordításokat olvasva nyilvánvaló túlzás. Másrészt az antik műfordítás-történet kutatója is könnyen a túlinterpretáció hibájába eshet, ha az antik pretextusok felől próbálja olvasni a Rácz Olivér-kötetbe iktatott görög–latin szerzők magyarázásait. Az első, ami ilyen szempontból feltűnik, hogy a kötet egyetlen olyan antik szöveg fordítását sem tartalmazza, amely itt jelenne meg először magyarul. Az újrafordítás természetesen mindig új interpretációt jelent, s még a hagyományos fordításszemléletek és a Nyugat fordításszemlélye felől olvasva is meglepőnek tűnhet Illyés Gyula véleménye, aki „orgazdaságot”, vagyis más fordítóktól lopott ötletek sajátunkként árusítását látja bele az újrafordításba: „Egyszer más lefordított verset ismét lefordítani olyan erőpróba, mely ha nem indokolja magát, valamiféle orgazdaság gyanúját kelti. Van, amikor mégis elkerülhetetlen”.¹⁶ Az „elkerülhetetlenség” képlékeny és tudományosan megragadhatatlan fogalom, s az újrafordítások vizsgálatakor azokba az etikai dimenziókba kerülünk, melyek alapkategóriái olyan, a fordításokkal kapcsolatban is gyakran emlegetett erkölcsi értékek, mint a „tisztesség, a felelősség, a hűség, a mérészség és az alázat”.¹⁷ A fordítás erkölcsi dimenzióinak hangsúlyozása fakadhat egy-

részt a fordítástörténetnek egy tökéletességig ívelő fejlődésrendszerként való felfogásából, melyre a rekonstrukció „mi-ők” struktúrája épül: ebben a „mi” képviseli az újat, a pontosat, a hűségeset és az igényeset, szemben az „ők” régiségével, lazaságával, hűtlenségével és felületességével.¹⁸ Másrészt a fordító feladatát erkölcsi munkaként értelmezi Susan Sontag is, ám az ő értelmezése éppen a tökéletes fordítás lehetetlenségének tudatából eredeztethető. Sontag szerint ugyanis „a fordító feladatának erkölcsi megértése abból a felismerésből fakadt, hogy a fordítás alapján véve lehetetlen feladat, legalábbis ha úgy értelmezzük, hogy a fordító legyen képes egy fordító valamely nyelven megírt szövegét érintetlenül, veszteség nélkül átültetni egy másik nyelvre”.¹⁹ Az újrafordítónak persze nem kell feltétlenül tudnia a korábbi magyarításokról, ám az erre vonatkozó szerzői vallomásokot megint csak fenntartásokkal kell fogadnunk, hiszen lehet, hogy csupán a szerzői önreprezentáció hatékony eszközeivel állunk szemben. Pl. Tózsér Árpád írja Södergran-fordításai előszavában: „Nem tudok magyar fordításáról sem (tudok viszont angol, francia, cseh, szlovák nyelvű kiadásáról), az itt következő Södergran-fordítások tehát egy ismeretlen, de remélem, »honosító« magyarításaim ellenére sem érdektelen költő vonásait villantják a magyar olvasó elé.”²⁰ A szerzői önvallomások szavahihetőségét megkérdőjelezve megjegyzem: az esetleges elemző számára egyértelmű, hogy a honosítás már évekkel Tózsér fordításai előtt megtörtént. *A táj változásai* című finnországi modern költők antológiája például éppen azal az *Én* című Södergran-verssel indít (Fodor András fordításában)²¹, amellyel Tózsér Kalligram-beli válogatása is (74.).

Egy újrafordítás vizsgálata: a tudós-image lerombolása

Az újrafordításnak egy konkrét példajaként vizsgáljuk meg Biön *Heszpere, tász eratász...* kezdetű versének Rác Olivér-féle magyarítását (*Heszperosz, szép teli csillaga... – 27.*) és vessük össze öt korábbi változattal (Vértessy Dezső 1940, Trencsényi-Waldapfel Imre 1942, Szabó Lőrinc 1958, Franyó Zoltán 1958, Kerényi Grácia 1961).²²

Biön verse nyolc hexametersorból áll – Rác Olivér ezt öt verslábból álló daktilikus sorokkal és ezek imitációjával képezte le, az utolsó sorban viszont, indokolatlanul, visszatér a hexameterformához, s ezzel a következtetéssel azt a gyanút kelti, hogy formaválasztása nem tudatos költői szabadság, ahogy Szabó Lőrinc metrikai lazaságai, hanem a ritmikai érzék bizonytalanságából fakadó esetlegesség. Ez a megfigyelésünk egy újabb lépés, mely az antológiabevezetőben felépített poeta doctus-image lerombolásához vezet.

A fordítás a Biön-vers egy-egy elemét áttranszformálja. Heszperosznak, az Esthajnalcsillagnak a szerelemistennőhöz való kötődése Biönnél az első sorban, nyomban a megszólítás után kiemelődik:

Heszpere, tász eratász khrüszeón phaosz Aphrogeneiász
(*Heszperosz, arany fénye a bájos Afroditének*)

„Hesperos, Aphrogeneia arany lámpája az égen!”

(Vértessy)

„Hesperos, Aphroditének arany fáklyája, te drága”

(Trencsényi-Waldapfel)

„Csillagom, Esthajnal, aranyos tüze a Szerelemnek”
(Szabó Lőrinc)
„Hesperos, Aphrogeneia aranytűzű fénye az égen”
(Franyó)
„Heszperoszom, szép Aphrogeneia arany ragyogása”
(Kerényi Grácia)

Rácz Olivérnél a két információ elválasztódik egymástól, hiszen a Heszperosz megszólítás az első sor elejére, az „Aphrodité üde csillaga” az utolsó sorba kerül. A Bión-szöveg anaforáját, a Heszperosz-szó ismétlődését a vers első két sora élén Rácz Olivér fordításán kívül mindegyik idézett magyarítás fontosnak tartotta érzékeltetni (az anafora csak Franyónál marad el, de az ismétlődés ott is megvan), Kerényinél a szó birtokos személyragos változata ismétlődik („Heszperoszom...”) Szabó Lőrincnél az erőteljes domesztikáció megnyilvánulásaként a „Csillagom” szó. Az anafora helyett Rácz Olivér két posztnyugatos hangzású jelzőt iktatott be: „rőt ragyogású, fényt kacagó”. Biónnál az éjszaka jelzője a „sötétkék” – *küanea* (Szabó Lőrinc: „ékszer a kék éjben”, Trencsényi-Waldapfel: „éjszaka kékjében ragyogó”, Kerényi Grácia: „éke a mély-lila égnék”), Rácz ezt is közhelyesebbre cseréli: „tüzes ékkő”. A tüzes szó ez esetben talán az első sorbeli *phaosz* (fény, tűz, fáklya) megfelelője, a *küaneász* (...) *nüktosz* párja pedig talán az első sorba iktatott, nem kevésbé közhelyes „esteli égnék”.

A Bión-verset elemenként a Rácz-fordításra rávetíteni próbáló elemző már az első soroknál elbizonytalanodik – hiszen milyen jogon kéri számon egy Bión-vers kései parafrázisán a görög pretextus jegyeit, ha ezzel a pretextussal a fordító a jelek szerint közvetlen kapcsolatba se került? Ezzel ugyan a doctusi önreprezentáción újabb csorba esik, az elemzőt viszont nem érheti a túlinterepretálás vádja. Etikai aggályainkat félretéve feltételezzük, hogy a Rácz-fordítás ugyan a magyar Bión-recepció szerves részét képezi, ám közvetlen intertextuális viszony csupán a vers korábbi magyar fordításaihoz köti, vagyis miközben a szöveg a magyar fordításhagyományt írja felül, a görög szöveghez való bármilyen kötődése esetleges és véletlenszerű. Erre jó példa a harmadik sor: „csillagok rétjein pásztora égi csikóknak”, melyet csak egy köztes, Trencsényi-Waldapfel-féle költői olvasat beiktatása révén tudunk a „megfelelő” Bión-sorhoz kötni: *toszson aphauroterosz ménász, hoszon exokhosz asztrón* (fényed annyival gyengébb a hold fényénél, amennyivel kiválik a többi csillag közül), vagyis: „Fénylőbb nálad a hold, de a csillag mind halványabb” (Vértessy), „úgy ragyogod túl / fénylő társaidat, mint téged a hold” (Szabó Lőrinc), „téged a hold halványít el és te a csillagok ezrét” (Franyó). Trencsényi-Waldapfel ezt az összehasonlítást a nyájmétafora beiktatásával erősítette fel: „holdnál halványabb, de a csillagnyájban az első”. Feltehetően ez utóbbi megoldás hatására lett Rácznál a bióni Heszperosz az égi csikók pásztora, elveszítve kötődését a görög pretextushoz. A Bión-vers narrátora egy pásztorhoz megy lakomára: *poti poimena kómon*, „mert lakomára, a pásztorhoz megyek” (Trencsényi-Waldapfel), „mennék egy pásztorhoz vigadásra!” (Vértessy), „vár a találka a pásztorral” (Kerényi Grácia). Rácz Olivérnél a vers bukolikus jellege elhalványul, a pásztor csak az idézett esthajnalcsillagra vonatkozó metaforában szerepel, az ő versének narrátora nem lakomára, hanem a szeretőjéhez megy, aki egy közhelyes jelzővel „szép”, és „epekedve vigyázza” a jöttét. A záró formula Biónnál egy gnómaszerű kijelentés: *kalon de t'erassza-menó szünereaszthai*, „s szeretőt szerelmeire segíteni illő” (Vértessy), „és illik pártolnod igaz szeretőket!” (Szabó Lőrinc), „szerelmeire segíteni szép a szerelmest” (Kerényi Grácia), „s az szép, ha segíted a hű szeretőket” (Trencsényi-Waldapfel). Rácz Olivér ez

esetben Trencsényi-Waldapfel záróformuláját visszhangozza, csak éppen a gnómajeleget hagyja el: „ővjad a hú szeretőket”. A „hú” jelző Trencsényi-Waldapfelnél is betoldás, érzelmes romantikát lehel a versbe. A Bión-vers szerelmi szála rejtett, bár Aphrogeneia említése az első sortól megalapozza ezt a kódot, a feloldás csak az utolsó sorban következik be: *all' eraó* (de szeretek). Rácznál ennek a feszültségnek nyoma sincs, a vers stilisztikailag indifferens szövélyasztása, közhelyes költői megoldásai révén nem tud termékeny párbeszédbe kerülni a korábbi magyarításokkal.

Leplezzük le az álfordítást?

Az elemző által feltételezett és az antológia paratextusaiban is jelzett pretextusnak a fordítástól való illetén elszakadása, a kapcsolat esetlegességének kimutatása persze nemcsak a fordítói önreprezentációra van hatással. Egy olyan elméleti problémáról van szó, mely a fordításelemzések mikéntjét alapjaiban befolyásolja. Ha a fordítás és eredeti vers között olyan viszonyt feltételezünk, mint a rózsza és a rózsáról írt vers között,²³ akkor a fordítás fogalmát olyan esetekre is kitérítjük, amelyekben nemegyszer szó sincs ez „eredetivel” való közvetlen kapcsolatáról. Az elemző így nemcsak akkor vét hibát, ha az eredeti vers jegyeit próbálja meg számon kérni a fordításon, hanem akkor is, ha a feltételezett pretextusnak egy egyéni interpretációját látja bele az „álfordításba”. Természetesen nem arról van szó, hogy az elemző biográfiai tények után nyomozzon, hogy teljes biztonsággal tehesse ilyen kategorikus kijelentéseket, mint pl.: Rácz Olivér nem tudott görögül, következésképpen Bión görög versét sem olvashatta, fordítása tehát álfordítás, az antológia előszavának erre vonatkozó része pedig tudatos megtévesztés. Ám ha bármely tetszőleges szöveg elemezhető fordításként, akkor a fordítói és az elemző gyakorlat teljesen eltávolodik egymástól.

Kétségtelenül van persze a fiktív elemzésnek, akár csak a fiktív fordításnak egyfajta játékjellege. Ezzel magyarázható, hogy Kovács András Ferenc műfordítás-paródiaként értelmezett Calvus-verseit az elemző a költőéhez hasonló gesztussal helyezheti a műfordítás-történeti folyamatba²⁴ ahelyett, hogy egy biográfjellegű információból kiindulva (a fentihez hasonlóan) egy feltehetően igaz, ám esztétikai szempontból igazolhatatlan kijelentéssel dobja sutba, valahogy így kezdve a Calvus lbükosz-fordítására vonatkozó eszmefuttatását: „Kovács András Ferenc nem tud görögül, tehát...”. A toleráns elemző a nyomozó leleplező szerepe helyett általában inkább a cinkostársát vállalja magára – ha nem sértő ilyen általánosítva használnunk ezt az álfordítás „erkölcsitelenségét” sugalló metaforát a fordítás „erkölcsösségével” szemben. A játék akkor válik zavaróvá, ha az elemző valóban erkölcsi kötelességének érzi az „orgazdaság” leleplezését, s ha a fordításnak álcázott költemény az interpretáció leleménye által sem képes telítődni.

Jegyzetek

- 1 Vö. ECO, Umberto: *Interpretáció és történelem*. Helikon, 2001/4, 491.
- 2 TARNAI Andor és CSETRI Lajos (összeáll.): *A magyar kritika évszázadai. Rendszerek. A kezdetektől a romantikáig*. Budapest, Szépirodalmi, 1981, 307–308.
- 3 BABITS Mihály: *Nappali álom – Tennyson –*. Nyugat, 1924, 87–91.
- 4 Vö. ILLYÉS Gyula: *Nyitott ajtó*. Budapest, Európa, 1963, 8.

- 5 VAS István: *Hét tenger éneke*. Budapest, Szépirodalmi, 1982, 14.
- 6 Vö. ORBÁN Ottó: *Hatvan év alatt a Föld körül*. Budapest, Magvető, 1998.
- 7 Uo., 424.
- 8 VAS István: *Horatius olvasásakor*. Uő: *Az ismeretlen isten. Tanulmányok 1934–1973*. Budapest, Szépirodalmi, 1974, 600–631.
- 9 *A fordító köszönete*. VAS István: *Hét tenger éneke*. i.m., 5–7.
- 10 RÁCZ Olivér: *Csillagsugárzás. Műfordítások a világ népeinek költészetéből*. Pozsony, Madách, 1978. és CSELÉNYI László: *A pitypang mítosza. Válogatott műfordítások és átköltések*. Pozsony, Madách, 1986.
- 11 TÖZSÉR Árpád: *Előszó*. In: CSELÉNYI László: i.m., 7–8.
- 12 RÁCZ Olivér: *Csillagsugárzás*. i.m., 9.
- 13 Budapest, Magyar Világ, 1988.
- 14 Vö. DEVECSERI Gábor: *Villon „átköltése”*. Nyugat, 1937. II., 368–369.
- 15 POMOGÁTS Béla: *Faludy György*. Budapest, Glória Kiadó, 2000, 224.
- 16 ILLYÉS Gyula: *Nyitott ajtó*. i.m., 9.
- 17 SONTAG, Susan: *A világ mint India – A fordítás mint útlevél az irodalom közösségén belül*. Fordította: LUKÁCS Laura. Nagyvilág, 2004/4, 343–357., az idézet helye: 344.
- 18 Vö. FALUS Róbert: *Devecseri új Catullusa*. Nagyvilág, 1967/8, 1246–1249. Itt Falus Devecseri Gábort „legetikusabb mai műfordítónk”-nak nevezi.
- 19 SONTAG, Susan: i.m., 344.
- 20 Kalligram, 2000/11, 72–73.
- 21 Budapest, Magvető, 1980, 15. A világirodalmi lexikon szócikke szerint Edith Södergran „honosítása” 1943-ban kezdődött (*Svéd antológia*. Fordította: BALOG Barna. Budapest, Officina, 1943.). Később számos antológiában jelentek meg a költő műveinek magyarításai, többek között 5 vers az 1967-es *Skandináv költők antológiájában*, 30 vers a *Tanács boldogoknak* című finnországi svéd költők antológiájában (1990).
- 22 *A görög bukolikusok (Theokritos, Moschos, Bion) költeményei*. Fordította: VÉRTESY Dezső. 2. kötet, Budapest, MTA, 1940, 134.; *Görög költők*. Fordította: TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre. Budapest, Officina, 1942, 55.; SZABÓ Lőrinc: *Örök barátaink*. 1. kötet, Budapest, Szépirodalmi, 1958, 330–331.; *Évezredek húrjain*. FRANYÓ Zoltán műfordításai. I. kötet, Marosvásárhely, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1958, 109.; *Pásztori Múzsá*. Fordította: KERÉNYI Grácia. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 114.
- 23 Vö. JENKINS, Andrew: *Polifunkcionalitás és költői műfordítás*. Helikon, 1986/1–2, 86–95.
- 24 Vö. POLGÁR Anikó: *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*. Pozsony, Kalligram, 2003, 209–221.

Függelék

Bión

*Heszpere, tász eratász khrüszeón phaosz Aphrogeneiász,
Heszpere, küaneász hieron phile nüktosz agalma,
tosszon aphauroterosz ménász, hoszon exokhosz asztrón,
khaire philos, kai moi poti poimena kómon agonti
anti szelánaiász tü didú phaosz, óneka téna
számeron arkhomena takhion düein. úk epi phóran
erkhomai, úd' hina nüktosz hoidoiporeonta lokhászó:
all' eraó: kalon de t'erasszamenó szüneraszthai.*

*Heszperosz, szép teli csillaga esteli égnek,
rőt ragyogású, fényt kacagó, tüzes ékkő,*

*csillagok rétjein pásztora égi csikóknak,
légy ma velem, s utamon te vezessed a léptem.
Lásd, sietek, s ma a hold se vezérli a vándort.
Nem megyek én lopakodva orozni a másét:
szép szeretőm epekedve vigyázza a jöttöm:
Aphrodité üde csillaga, óvjad a hű szeretőket.*

(Rácz Olivér ford., 1978)

*Hesperos, Aphrogeneia arany lámpája az égen!
Hesperos, éjbe sötét bakacsin mennyboltnak a gyöngye!
Fénylőbb nálad a hold, de a csillag mind halaványabb.
Üdvözlégy! mennék egy pásztorhoz vigadásra!
Hold ragyogása helyett te világíts nékem; a hold ma
Jókor feljött, ám szaporán eltűnik; orozni
Nem megyek én; rálesni az éji utasra se vágyom.
Hajt a szívem, s szeretőt szerelemre segíteni illő.*

(Vértessy Dezső ford., 1940)

*Hesperos, Aphroditének arany fáklyája, te drága,
Hesperos, éjszaka kékjében ragyogó nemes ékszer,
holdnál halványabb, de a csillagnyájban az első,
üdvözlégy, kedves, te világíts most az utamra,
mert lakomára, a pásztorhoz megyek, és ma korábban
ment le a hold a szokottnál, újhold is ma van éppen,
és nem lopni megyek, sem a vándorokat kirabolni,
csak szeretek s az szép, ha segíted a hű szeretőket.*

(Trencsényi-Waldapfel Imre ford., 1942)

*Csillagom, Esthajnal, aranyos tüze a Szerelemnek,
Csillagom, ékszer a kék éjben, te, ki úgy ragyogod túl
fénylő társaidat, mint téged a hold, gyönyörű szép
Csillagom, üdvözlégy! s mikor engem drága találka
hív, a ma túlgyorsan lebukó hold fénye helyett add,
add az utamra arany lámpád! Nem azért megyek én, hogy
lopjak, az éjszaka vándorait se fogom kirabolni:
szeretek! és illik pártolnod igaz szeretőket!*

(Szabó Lőrinc ford., 1958)

*Hesperos, Aphrogeneia aranytűzű fénye az égen,
Nyájas Hesperos, ékkő fent a nagy éji sötétben,
Téged a hold halványít el és te a csillagok ezrét.
Üdvözlégy szeretett fény! Most, hogy a pásztori torhoz
Ballagok el, – te világíts, mert az alig kiujult hold
Óh be korán tűnik el ma az égről. Nem megyek úgy, mint
Tolvaj, sem pedig úgy, hogy az éji utast kiraboljam, –
Csak szerető vagyok és oly szép ma szeretni szerelmem.*

(Franyó Zoltán ford., 1958)

*Heszperoszom, szép Aphrogeneia arany ragyogása,
Heszperoszom, gyönyörű, szent éke a mély-lila égnek,
hold mellett halovány, csupa-fény esthajnali csillag,
drága, köszöntlek, s kérlek, hints az utamra világot!
Vár a találka a pásztorral, de ma jön fel az újhold,
s gyorsan az éji sötétbe merül. Nem lopni igyekszem,
sem zaklatni az erdei úton a kései vándort:
csak szeretek, s szerelemre segíteni szép a szerelmest.*

(Kerényi Grácia ford., 1961)

CSEHY ZOLTÁN

TORZULÁSOK ÉS TORZÍTÁSOK

Az irodalomtankönyv lényegében az irodalomtörténet-írás közhelyeinek egy-egy adott befogadói célközösség irányába történő közvetítése. Önmagában véve ez a meghatározottság nem jelent semmiféle stabil metodológiát, annyi azonban bizonyos, hogy az elméleti átstrukturálódás után az interpretációs stratégiák pluralizmusát semmibe venni immár szalonképtelen dolognak számít. Az irodalomtankönyvek eredendő funkcióválságának ténye egyre nyilvánvalóbb, s a szlovákiai magyarok számára kötelezően előírt *Irodalom 1.* és *Irodalom 2.* című, Kulcsár Sz. Zsuzsanna és Kulcsár Mónika nevével fémjelzett tankönyvek (Terra, Bratislava, 1997 és 1999) kötetei szintúgy szimpomatikusan mutatják fel e válság jellegét. A könyvek – noha az irodalom címet viselik – önazonossága kérdéses marad, kivált ha kortársabb értelmezői horizontból vetődik fel a kérdés. A kötetek főszereplője korántsem a szöveg, sokkal inkább annak minél szélesebb kontextusa, s ezáltal a premodern beszédmódok makacs fenntartásában válnak érdekeltté a szerzőpáros szövegei. A közösségi, nyelvi identitás e koncentrált üzenetkódját, mely egyetlen lehetséges, történelmi, történeti kontextuális olvasatra, fejlődési rajzra szűkíti le a szövegek befogadásának irányát, a műkedvelő kultúrtörténet eljárásaival teszik nyilvánvalóvá a szerzők.

A miliőfestés romantikus ecsetvonásait szinte minden biográfiailag kontextualizálható szerzőnél megtaláljuk. A szerző heroikus alak, aki példaadásával és zsenijével bele-belekényszerül a tankönyvszerzők nemzeti karakterológiát sejtető víziójába. A dokumentarizmust imitálva a szerzőt illetéknéppen egy show-műsorszerű mesterséges üvegházi létbe, vagy más metaforával élve, egy rekonstruált regénybe kényszerítik, melynek alapjellemzője a totális tisztaság, a politikai korrektség, az az erkölcsi magaslat, mely nélkül egy-egy szerző azonnal a „futottak még” kategóriájába kerül.

Szép példája a kanonizációs közhelyek visszavetítésére a Goldoniról szóló komikus helyzetrajz: „Carlo Goldoni negyvenegy évesen fog hozzá az olasz vígjáték megújításához” (2, 108.).

Az irodalom tehát nem irodalom, hanem nevelésként mutatkozik, s az ún. klasszikus humanista vezérfogalmak paradigmájához illeszkedik: a cél a „mondanivaló” dekodolása, mely az ízlés, az ítélelőre bizonyosságának megképzése olyan értelemképző elemek bevonásával, melyek a történelem erőinek eredőjeként megformált életművek olvasatát lehetővé teszik. Az első két kötet még a strukturalizmus eredményei közül is alig alkalmaz értelmezői stratégiákat: a könyvek elméleti közelítésmódjának alaptípusát úgy határozhatnánk meg, hogy egy markáns fogalmiságában ugyan destruált, ám-bátor alapvetően marxista értelmezői nyelv az uralkodó. Ezt az alapvetően posztmarxista indítatást az áttranszformált források (a bevallottak és a be nem vallottak) mi-

nősege heterogenizálja tovább. A szerzőpáros nem kutatója egyik témakörnek sem, az adott területekről származó ismeretanyaguk másodlagos, tudományos tájékozódásuk is, ahogy azt a felhasznált irodalom jegyzékei alapján is megállapíthatjuk, szekunder, vagyis jóformán kizárólag ismeretterjesztő művek alapján hoznak létre újabb kompilációt. A tárgyi tévedések elképesztően markáns jelenléte részint ennek tudható be. Az alábbiakban a szerzők méltán kifogásolható metodológiáját mellőzve az általuk választott komolytalan módszert komolyan véve az alapvető tárgyi tévedések rendszerezésére koncentrálok.

1. A szerzőcímkézés bombasztikus redukciókkal

A szerzők címkézése a mnemotechnikus tudásátörökítés klasszikus és eredményesen használható módszere. A tankönyvszerző afféle attribútumot, megkülönböztető jegyet rendel az adott szerzőhöz.

Példa:

Hésziadosz „tartalmilag túllépett a mítoszok világán” (1, 77.).

Hová tegyük akkor *Theogonia* című mitológiai-genealogikus eposzát, mely tartalmilag az első betűtől az utolsóig a mítoszok világát rendszerezi, az istenek leszármazás-tanát adja, s minden görög mitográfus alapforrása?

Ovidius költeményei „a rendszer hanyatlását jósolják.” (1, 103.)

Miféle rendszerét? Augustus Rómájának fénykorában vagyunk, s Ovidius maga menesztí égbe *Metamorphosé* végén Caesart. Furcsa „kedvcsinálóként” vetik oda a tankönyvszerzők a következő jellemzést: „a léhaságok, a felszínes érzelmek megéneklője, nem mentes a modorosságtól, a szimpla formai csillogástól. A görög és a latin hagyomány életre keltőjeként és a bánat halhatatlan lírikusaként viszont megérdemli, hogy nevét Vergílius és Horatius mellett említse az irodalomtörténet”. A 19. századba illő szerzőkontextuálás szemléletes példája ez, s a mintegy közel oldalnyi terjedelmű szöveg komédiába illő lekezelő értékítélettel intézi el azt a költőt, akit korunk Jiří Kolářtól Ransmayrig az antikvitás egyik legnagyobb szerzőjeként értékel, épp művészetének fokozottan fikciós alaptermészete és a költészet játékp princípiumának felismerése révén. Gyöngyösi István ugyanerre a sorsra jut, a szerzők nem vesznek tudomást a diskurzusok játékaról és a romantikus vezérfogalmak segítségével örökítenek át százados közhelyeket.

2. A vidámpark tükörterme – torzítások és torzulások

Catullusszal kapcsolatban olvashatjuk: „Alkotásainak első csoportját saját maga nevezi semmiségnek, játszadozásnak.” (1, 96.) Ez a megállapítás Horváth István Károly ún. *nugae*-elméletére vezethető vissza, ám a tankönyvszerzők a továbbiakban egyszerűen megfedkeznek Horváth tételeiről, s a játszadozások közé sorolják azt a Caesar-ellenes epigrammát, mely szakirodalmi következetesség esetén már nem az első csoportba tartoznék, hanem a harmadikba, az epigrammákéba.

„Catullus több versének adta a Lesbiához címet.” (1, 97.) „A Lesbia rigójához című versben...” (1, 96.) – Catullus verseinek nincsenek címei. Az esetleges címek a fordítások címei, vagyis utólagos kreációk, a fordítói műhelyek termékei.

Catullus versei „állandóan egy témát járnak körül.” (1, 98.) – Catullus nem monotematikus szerző, akkor sem, ha a Lesbia-regény a Catullus-értés egészét behálózta.

3. A fordítás és az eredeti kérdése

A tankönyvszerzők azonosítják a műfordított szövegeket a szerzők eredeti nyelven írt szövegeivel, a fordítástapasztalat hermeneutikai távlataival nem számolnak, a fordítók nevét is csak rapszodikusán közlik, a Catullus-fejezetben például elmarad Devecseri nevének említése az *Odi et amo* kezdetű vers esetében, melynek legalább 11, olykor radikálisan eltérő magyar tolmácsolása is ismert. Sajnos, a magyarországi szöveggyűjteménnyel szemben – mely a Ritoók Zsigmond–Szegedy-Maszák Mihály–Veres András nevével fémjelzett gimnáziumi tankönyv kiegészítője – a fordítói interpretatív igazság létmódjainak számbavételére a hazai szöveggyűjtemény egyszólamúsága nem kínál lehetőséget. A Shakespeare-fejezetben jelöletlen Arany János- és Mészöly Dezső-fordításrészletek kavarognak, mintegy azonosítva ezeket Shakespeare szövegével. Máskor viszont magas szintű forrásnyelvi ismereteket is elvárnak a diáktól, amikor a névvel nem jelzett Devecseri-fordításhoz ilyen kérdést mellékelnek: „Vajon ez a fordítás felidézi az eredeti hangulatát?” (1, 97.) S ehhez mindössze annyi a támpont: „a latin eredeti nyolc igét tartalmaz és egyetlen főnevet sem!” (1, 97.) Mindez természetesen Kerényi Károly mélyreható verselemzésének vulgarizált lesóványítása.

Szapphó esetében sincsenek tisztában azzal, hogy Radnóti átköltésének (Radnóti neve szintén nincs említve) versformája nem azonos Szapphó eredeti művének versformájával, sőt, Radnóti egy kétsoros Szapphó-töredék alapján írta meg hatsorosát. A szerzők fordításszemlélete ekvivalenciaelvű, rekonstruktív és kópiajellegű. Nincsenek tisztában a görög nyelv polimorf természetével sem, hiszen Anakreont, a kis-ázsiai Teoszból származó költőt A leszbikus költészet című fejezetbe (1, 79.) sorolják, holott nem az aiol dialektust használja, mint Szapphó vagy Alkaios. A görög–latin fogalmak, szövegek fordításai is többször pontatlanok: a homéri szó nem vak, hanem vakok, s Szenczi Molnár Albert nyelvtanának címét is szerencsésebb lett volna genitívus helyett nominatívusban megadni (s nem így: *Novae grammaticae hungaricae* – Új magyar nyelvtan) vagy közölni a teljes címet.

4. Félinformációk s azok torzulásai a megfogalmazások során

Balassi *Szép magyar komédiájáról* a következőt írják: „csak töredékében maradt fenn”. (1, 230.) Ez 1958-ig így is volt, de a Fanchali Jób-kódex fölfedezésével előkerült a teljes szöveg.

Schliemann a „domb hetedik rétegében megtalálta azt a várost, amelyet Trójával azonosított.” Schliemann a második rétegig hatolt, a homéroszi Trója a VII/A rétegben került elő. E hibatípus egyik speciális esete az ún. puzzle-mondat, mely az Euripidészről szóló fejezetben is fölbukkan (1, 92.). A mondat kirakósjátékhoz hasonlít, ráadásul bizonyos elemei nem is társíthatók: „Ezek a »realisztikus« alakok a legtöbb tragédiában nők, mégpedig nem Antigoné típusú »ártatlan« leányzók (sic!!!!), hanem nagy szenvedélyektől, szerelemtől, féltékenységtől gyötört, mindenre képes asszonyok: Médeia, Phaidra, Andromakhé, Hekabé és elsősorban Iphigeneia, akiről két tragédiát is írt (Iphigeneia Auliszban, Iphigeneia a tauroszok között).” Kérdés tehát: mióta asszony a szűzen feláldozott Iphigeneia, kivált az *Iphigeneia Auliszban* című darabban, s vajon a jelzőáradatból melyik rendelhető hozzá?

5. A primer művek felületes ismerete

A tankönyv a hibás vagy inkorrekt tartalomismertetések egész sorát vonultatja föl. Arisztophanész „a Békák című művének egy avilági drámai verseny a témája, egyet-

len emberről beszél a tisztelet hangján: Szophoklészről” (1, 93.). A komédiában Szophoklész nem szerepel, akiről Arisztophanész a leginkább a tisztelet hangján beszél, az Aiszkhülosz. A drámai versengés Aiszkhülosz és Euripidész között zajlik, s Szophoklésznek csupán egy ironikus megjegyzés jut, hiszen mikor Aiszkhülosz abban a kegyben részesül, hogy az alvilágból visszatérhet a tragédiaköltőt nélkülöző Athénba, Szophoklész ülteti le a tragédiaköltők trónjára, nehogy Euripidész foglalja el a távozó klasszikus helyét.

Az Odüsszeia tartalmából: „A szirének (Szkülla és Kharübdisz) szigetén meghallgatják azok »csengőszavú, mézes dalait«. Odüsszeusz a csábításnak úgy akar ellenállni, hogy az árbochoz kötteti magát, társai fülét pedig viasszal tömi be.” Milyen lehet egy hatfejű tengeri szörny mézes éneke? Szkülla és Kharübdisz természetesen a tenger rémséges szörnyei, s nincs közülük a szirénekehez. A társak sem hallgatják a szirének énekét, hiszen, mint ahogy a másik mondat leszögezi, a fülük be van tömve.

6. Pontatlan idézetek

A szövegekzlések, az idézetek gyakorta pontatlanok, s a versközlések tipográfiailag is hagynak kivetnivalót maguk után. Néhány példa: az 58. oldalon található *Illász*-idézetben két feltűnő hiba is van, Shakespeare 75. *szonettjéből* kimarad két sor.

7. Hibás példaanyag, paradoxonok

Az ún. niebelungizált alexandrinus bemutatott példáján hibásan van aláskiccelve a vesszor képlete, a második jambus helyén trocheust érzékel a tankönyvíró. Ugyanilyen hibák akadnak az irodalomelméleti kiegészítő füzetke verstani anyagában is.

A könyv egyik pontján Faludi Ferencet, később Kazinczyt mondják az első magyar szonettírónak.

8. Felesleges beosztások

Shakespeare három korszakát így különítik el a szerzők a könyv egyik legrosszabb fejezetében, az elkülönítés vázlata az alábbi séma lehetne:

1590–1600: optimista korszaka

1601–1608: a nagy tragédiák kora („Shakespeare sötét korszaka”)

1609–1613: optimista korszak

9. Marxista maradványok az értelmezői nyelvben

Janus Pannonius „nehezen illeszkedett be a feudális államba” (1, 208.). Hát, nonkonformista viselkedése csak a püspökségig vitte. Irodalmi értéke abban rejlik, hogy már ifjan „antiklerikális remekműveket” ír (1, 208.), s támadja a „patríciusokat, az egyházat” (1, 209.). Szkhárosi Horváth András harmatgyenge költészete is azért kanoizálódik, mert a „nagybirtokos főurak ellen” ír (1, 213.), s Bornemissza Péterre is „erős társadalombírálatát” okán érdemes figyelni.

10. A feladatok, kérdések

Az *Antigonéval* kapcsolatban megfogalmazott feladat:

„Keresetek tartalmas gondolatokat a műben!”

A *Szigeti veszedelem*mel kapcsolatos kérdés:
„Vajon miért »kell« most meghalnia Deli Vidnek?”

Utóbbi kategóriát felesleges kommentárokkal ellátni. A jelenlegi felvidéki magyar gimnáziumi tankönyv első két kötete alapvetően szakmai kudarc, s ezt, azt hiszem, a szinte csak találomra elősorolt példatár is meggyőzően szemlélteti. Sürgős változtatásra van szükség, s ha mást nem lehet is elérni, azért mindenesetre kötelességünk küzdeni, hogy az oktatás hivatalosan is, a tankönyvek tekintetében is pluralistább legyen.

VAJDA BARNABÁS

IRODALOMSZEMLÉLETEK, TANKÖNYVLOGIKÁK, OKTATÁSI KONCEPCIÓK

I. Tankönyvlogikák

Előre kell bocsátanom, hogy a megadott gyűjtőcímhez képest csak a tankönyvlogikákról fogok szólni; irodalomszemléletekről csupán érintőlegesen, oktatási koncepciókról pedig egyáltalán nem. Ez utóbbiról azért nem, mert a magyar irodalom oktatásának koncepcionális kérdései a szlovákiai magyar középiskolákban, beleértve az új típusú érettségit is, jelenleg holtponton vannak – én legalábbis katasztrofálisnak ítélem a helyzetet –, úgyhogy itt és most a magam részéről ezt a problémát nem kívánom tematizálni. Azt is előre kell bocsátanom, hogy a kiindulási pontot saját véleményem és számos tanár kollégám véleménye jelenti – akik között tankönyvszerzők is vannak –, elméleti háttérét pedig a pozsonyi Comenius Egyetem történelem tanszékének módszertanásával, az egyebek mellett korszerű tankönyvkoncepciókat is kutató Viliam Kratochvíllal több éve folytatott közös munkánk jelenti. Egyébként más nézetek, segítségül hívható szempontok vagy vitatható állítások ebben a témában csak nehezen találhatók a pedagógiai szakirodalomban. Nálunk pl. a Katedra című pedagógiai folyóirat tizenegy éve alatt egyetlen szó sem esett róla, nemhogy vita lett volna ez ügyben. A számomra mércének tekintett pécsi kiadású Iskolakultúrában már inkább. Igaz, közvetlenül tankönyvlogikákról vagy oktatási koncepciókról szóló írást ebben sem találtam, de nagyon hasznos szempontokat ad az a 2000–2003 között megjelent kb. 8-9 tanulmány, amely foglalkozott jelen szimpóziumunk témájával.¹ Megjegyzem, érdekes módon történelemtanítás ügyben sokkal több tankönyvet érintő, elemző, áttekintő írás lelhető föl mind nálunk (elsősorban Kovács László–Simon Attila *A magyar nép története* című tankönyvsorozata kapcsán²), mind Magyarországon³, aminek egyik lehetséges oka, hogy az 1989 körüli társadalmi-politikai változások egyik legsürgetőbb feladata volt az ideológiai hínárral benőtt történelemtankönyvek elemzése, átírása stb. Hasonló folyamat zajlott ugyan az irodalomtankönyvek ügyében is, de radikálisabb változás nem történt. Vajon miért? (Ez itt költői kérdés.)

A problémát itt, ezen a fórumon akár úgy is fölvehetném, hogy nem tudok róla, hogy Csanda Gábor, Dusík Anikó, Görömbei András, Grendel Lajos, Gubik Mária, H. Nagy Péter, Hushegyi Gábor, Kulcsár Mónika, Kulcsár Zsuzsanna, Patus János, Tankó László – akik környékünkön irodalomtankönyveket írtak vagy írnak – akár előzetesen, akár utólag papírra vetették volna koncepciójukat. Olyannyira nincs, hogy pl. a középiskoláinkban-gimnáziumainkban használatos, a Terra Kiadó által megjelentetett tan-

könyvsorozat 5., 6. és 8. részében egyáltalán nincs Előszó, csak a 7. rész tankönyvében és a 7. rész szöveggyűjteményében. Az előbbiben⁴ „A szerzők” a kortárs művekről való nyilatkozás kockázatosságát, a tankönyv kalauzjellegét, a művészi pluralizmust, az angolszászcenzurizmust (Ezra Pound, Cummings, Faulkner, Mailer stb.) és a szomszédaink irodalma bemutatásának (Hrabal, Holan, Gombrowicz, Kundera, Szolzsenyicin, Nabokov, Ionesco) fontosságát emelik ki. A 7. rész szöveggyűjteményéhez⁵ előszót ír Dusi Anikó még Grendel Lajoséknál is szűkszavúbb: ő csupán az olvasás gyönyörét és a termékeny kérdések élvezetét kínálja. Kétségtelen, hogy mindkét előszó valamennyire meghatározza az érintett tankönyv irányát, de sem annak pontos irodalmi-elvi csapásvonalát, sem (főleg!) módszertani elveit nem tisztázza, vagyis koncepciónak nem tekinthető.

Aki egy pillanatig is hinné, hogy tájainkon mód, idő vagy igény volna szélesebb vitára, akárcsak szakmai körökben is, annak nincs fogalma tájaink tankönyvkiadási szokásaival. Ennek következményeként középiskoláink magyarirodalom-tankönyvei az elmúlt másfél évtizedben gyakorlatilag úgy születtek meg, hogy nem kísérte őket szakmai vita (sem előzetes, sem utólagos), és – szimpóziumunk szempontjából kulcsfontosságúként – nem lehet tudni, miféle tudományos módszertani-didaktikai elvekre támaszkodva, miféle elvi koncepció előzte meg a tankönyvsorozatot, ha egyáltalán megelőzte valamilyen. Úgyhogy az V. Somorjai disputa ebben is egy új korszak hajnalát jelenti, amennyiben megteremtette a legelső alkalmat a vitára e témában. A témába vágó szakirodalom hiányának oka az is lehet, hogy a tankönyvek logikáját vagy egy-egy szerző vagy egy-egy csapat szokta meghatározni; bizonyos értelemben tehát féltve őrzött titok, márkavédjegy, amit vagy eldönt egy szerző, vagy nem, vagy tartja magát hozzá egy tankönyvszerző, vagy nem, alkalmaz vagy nem, de amúgy vitára miért bocsátaná? Nem igaz? Nos, ez az álláspont azért álszent, mert Szlovákiában egyelőre nem létezik szabad tankönyvpiac; nem létezik olyan, hogy a tankönyvről majd a „fogyasztó” dönt. Szlovákiában az elmúlt tizenöt évben csak állami megrendelés volt, ami effektíve értelmetlenné tesz minden vitát, s noha esetleges kritikáról lehet szó (lásd pl. Csehy Zoltán évekkel ezelőtti sajtóbeli bírálatát), ez is tét és (főleg!) bármifajta következmény nélkül marad. Holott a tankönyvanalízis tudományos módszerei fokozatosan meggyökereznek a magyar pedagógiában is.⁶ Ennek a szimpóziumnak nem célja e tankönyvek mély analízisét vagy kritikáját adni, és különben is, szélesebb véleménycsere nélkül véleményem csak egy vélemény. Ám azt itt szeretném fölvetni, hogy tankönyvek tudományos analízise, a tankönyvírók irányába mutató folyamatos feedback középtávon radikálisan emelné a könyvek minőségét, hatékonyságát, végső soron pedig irodalomtanításunk eredményességét. Én magam Szlovákiában efféle munkáról angol- és történelemkönyvek ügyében tudok. Nem volna itt vajon az ideje, hogy ne csak tankönyvírásra jusson pályázati vagy alapítványi támogatás, hanem részletes, mindenre kiterjedő tankönyvanalízisre is, aminek alapján azután megalapozott koncepciót lehetne felállítani?

II. A tradíció szerepe, avagy oktatási és irodalmi-elméleti megközelítések összefüggései

Érdeemesnek látom, hogy a tankönyvlogikák és oktatási koncepciók problémáját a tradíció szemszögéből is megnézzük. Ezt a témát egyébként sem azért választottam,

mert e területen van némi tapasztalatom, hanem azért, mert nálunk (értsd: a magyar kultúrtérben) a gimnázium tekinthető a legfejlettebb, legszervezettebb irodalomközvetítő, -hagyományozó intézménynek. (Ezt pl. abból is lehet tudni, hogy akik kimaradnak belőle, azok bizonyos értelemben elveszítik e kulturális térrel a kapcsolatot.) Mennyit nyom tehát a latban a hagyomány? Fölfedezhető-e magyaroiktatásunkban, esetleg tankönyveinkben valamilyen tradíció, mind a tartalmat, mind a módszereket illetőleg? Az én válaszom mindkettőre: nem. És ez akár jó hír is lehetne, ha a hagyományokkal való szakítás egyrészt módszertani megújulást jelentene a tanárok részéről, másrészt ha azt jelentené, hogy oktatásunkba és tankönyveinkbe behatoltak a nyolcvanas évektől egyre intenzívebbé váló modern irodalomtudományi ismeretek. Mint pl. a történetiség helyett a hermeneutika, a megadott verselemzések helyett a divergens gondolkodási struktúrák alkalmazásának és a műinterpretációs többirányúságnak a parancsa stb. Sajnos azonban didaktikailag az elmúlt évtizedekben alig fejlődött valamit a szlovákiai magyar egyetemi irodalomoktatás, a tartalmat tekintve pedig az 1989 előtti állapotokhoz képest kettős a helyzet: részben a hagyományok folytatása a jellemző (különösen az ókor és középkor prezentációjának tekintetében), részben a hagyománnyal való szembefordulás (főleg a XX. sz. második felével kapcsolatban). Radikális szembefordulásról viszont nincs szó. Csak enyhe vigasz, hogy a jelek szerint a szabad és gazdag tankönyvpiaccal rendelkező Magyarországon sem sokkal rózsásabb a helyzet. Éliás Balázs szerint: „Számos elmélet született a Hans Robert Jausz neve által jelzett konstanzi recepcióesztétikától kezdve a Harold Bloom-féle szövegcentrikus new criticismen át a gadameri vagy Paul de Man-i dekonstrukcióig. Ezek az utóbbi időket meghatározó szellemi irányok azonban nem hagytak nyomot a magyar középfokú irodalomoktatásban, képtelenek voltak vetekedni a fennálló utópozitivistaszellemtörténeti iskolákkal.”⁸ És ha ez igaz, akkor azok a XX. század elejéről származó és a poszt-pozitivizmusban gyökerező jelenlegi tankönyvlogikák, amelyekben az irodalom és az irodalomtörténet az írók-költők életének, életrajzában története, a mű értelmezése pedig kimerül a tankönyvszerző által adott értelmezésben, esetleg a „Mit akart ezzel a szerző mondani?” kezdetű obligát kérdésben vagy az „ismerni az említés szintjén” tantervi instrukcióban – nos, akkor egyszerűen a jelenlegi paradigma tovább már fenn nem tartható.

III. Az iskola mint didaktikus intézmény

A következőkben azt a véleményemet kívánom kifejteni, hogy az irodalomoktatás kapcsán soha nem szabad elfelejteni, hogy az iskola didaktikus intézmény. Didaktikus és intézmény – mindkét szón erős hangsúllyal. Azaz legfőbb rendező elve a didaktikusan, tehát valamilyen oktatásügyi cél szellemében, pedagógiai jelleggel/célzattal rendezett tananyag. A magyartanításnak legalább két fontos aspektusa van: az irodalom tudománya és a nevelés tudománya. Az iskolában e kettő nem egyenértékű. Az iskolában szerintem a nevelés lényegesebb. Mi következik ebből? Az, hogy olyan korszerű tankönyvlogikák és oktatási koncepciók kerestetnek, amelyek egyrészt időállóak, másrészt szilárd módszertani alapon állnak. Az oktatásban és a tankönyvekben mindig valamilyen cél fogalmazódik meg. De a célokra ható tényezők, így maguk a célok állandóan – pl. koronként – változnak, mint pl. a tanítás tartalmával kapcsolatos állami célok, a meg-megújuló didaktikai apparátus (segédeszközök), az iskolafenntartók igé-

neyei, a szaktudomány kritériumai, a piaci kereslet (ami Szlovákiában egyelőre nincs) stb. (Hogy akkor mi állandó ebben a rendszerben, azt lásd alább.) Mielőtt azonban föl-vázolnék egy általam kívánatosnak tartott elvi tankönyvkoncepciót, érdemes mintát venni a jelenleg létező tankönyvekből. Ezek egyik szélsősége, ha a könyvben csak iro-dalomtörténeti és -elméleti ismeretek halmazát találjuk, eredeti irodalmi szöveg nélkül, panelszerű elemzésekkel.

Erre lehet példa Magyarországon Madocsai László *Irodalom IV.-e*, amelynek előszo-vában a szerző be is vallja: „Korunk irodalma annyira változatos, összetett és sokszínű képet mutat, hogy az egyes írók, költők munkásságát nem lehetett sem egy eszmei áramlat, sem egy művészi módszer, sem egy stílusirányzat címszava alatt megfelelően bemutatni.”⁹ Ezért alkalmazta a más tankönyvszerzők által is gyakorta alkalmazott meg-oldást, hogy ti. korszakbevezető, művészeti és politikai háttér stb., azután következik az alkotók bemutatása szép földrajzi és kronologikus rendben. És máris helyben va-gyunk: ez maga a megkövült, elavult paradigma. Madocsai László éppúgy, mint Mohá-csy Károly és más jelenlegi tankönyvszerzők is, előszóikban bizonyos „katartikus élmé-nyekre” és „legértékesebb művekre” hivatkoznak, azaz valamilyen megőrzendő, de kö-zelebbről meg nem határozott elvekre és értékekre mutatva ajánlják tankönyvüket.

Vajon az irodalomkönyvek, amelyek határozott esztétikai irányt vesznek, nem szá-mítanak-e propagandának? A határozott esztétikai irány mennyire egyeztethető össze az előbb említett gondolkodási divergenciával, interpretációs többirányúsággal? Tud-e egyáltalán egy tankönyv esztétikai irányt mutatni, szabni? És szabad-e azt neki? (Már-mint irányt szabni.) Ha igen, akkor merre, milyen irányban kell/lehet/szabad irányíta-ni az olvasóvá nevelendő generációkat? Meg kell mondanom, számomra sokkal szim-patikusabb irodalom-tankönyvbeli koncepció az, amelyet pl. a *Lant és toll* című szöveg-gyűjteményben¹⁰ tapasztaltam. Ez nem több és kevesebb, csak szöveggyűjtemény, egy olvasókönyv, amely az irodalmi szövegek között tematikusan kalandoz (pl. Mese és költészet; Mondák és mítoszok; A Biblia; Népköltészet; Régi magyar irodalom stb.), időbeliségét tekintve pedig kronologikusan halad (pl. A család témakörön belül Homé-rosz, József története, A tékozló fiú, Petőfi: Egy estém otthon, Móricz: Hét krajcár, Sán-ta Ferenc: Kicsi madár), de ezt is csak a könnyebb kereshetőség végett teszi. A szö-vegek olvasásának sorrendje és azok egymással való kombinálhatósága, a szövegek interpretációs modellje teljesen szabadon választható, ráadásul az írói életrajzok, tör-ténelmi, filozófiai hatások stb. nélkül, prekoncepciómentesen lehet őket olvasni. Kér-déses persze, lehetséges-e a kánonok háttérbe szorítása egy olyan erősen kanonikus tudományterületen, mint az irodalom (Éliás Balázs). Főleg akkor, ha figyelembe ve-szünk még két szempontot. Egyrészt azt, hogy ha elkezdjük irodalomtankönyveik mo-dernizációját, előbb-utóbb számolnunk kell azzal az érdekes feszültséggel, amit úgy le-het egyszerűsítve leírni, hogy: egymásnak feszül a kánon és a dekanonizálásra való hajlam, és/vagy egymásnak ütközik a konstrukció a folyamatos dekonstrukcióval. Másrészről tudomásul veendő az iskolai irodalomoktatás következő kulcstényezője-ként az empátia. Amikor azt mondtam az imént, hogy az iskolában szerintem a neve-lés lényegesebb, mint a tudomány, arra is gondoltam, hogy az olvasott szövegeknek inkább empatikus tulajdonsággal kell bírniuk, mint tudományosakkal. Egy bizonyos ponton a tudomány nagyon is szemben áll az empátiával. Van szerző, pl. Fenyő D. György, aki különösen a modern korokban egyenesen korlátnak tekinti az írók életéről való tudást, mint tragédiák, tragikus sorsok szörnyű láncolatát, amelyet sem etikai, sem esztétikai, sem morális szempontból nem érdemes tanítani. Mégis tesszük.¹¹ A szövegekkel szemben támasztott empatikus követelmény abban is segíthetne, hogy a

magyar irodalom ne szörnyűségek sorozata legyen, és a diákok számára ne az legyen a motiváció, hogy irodalmunkban mennyi örült, öngyilkos, vérbajos és alkoholista garázdálkodott, hanem annak fölismerése stimulálja őket, hogy az irodalom személyes élmény, és esetleg applikálható egyes életbeli helyzetek magyarázataként vagy alternatívájaként, esetleg csak azok fölvetéseként vagy imaginációjaként.

Összegzés

Mit akarok kérdéseimmel mondani? Azt, hogy szerintem a középiskolai magyarirodalom-tankönyveknek elsősorban nem úgymond értékeket, nem esztétikai minőségeket és nem irodalomelméleti vagy -történeti tudást, hanem határozott pedagógiai-módszertani irányt kell követniük. Ez azt jelenti, hogy a bennük közölt eredeti szövegeknek abban kell segíteniük, hogy a fiatal olvasók konkrét olvasmányélményeken keresztül, a szövegekkel kapcsolatos konkrét feladatok megoldása során konkrét készségeket figyeljenek meg, gyakoroljanak és sajátítsanak el. A legfontosabbak ezek közül: megfigyelés és összehasonlítás; szelekció, csoportosítás, tömörítés, bővítés; olvasástechnikák és befogadási stratégiák; ítéletalkotásra való képesség, érvelés, cáfolat; projektmunka, csoporttevékenység és case study módszer. Az írói szövegeket rövidebb-hosszabb tankönyvszerzői kommentárral kellene kiegészíteni. Ezek a magyarázatok a célzásokat tartalmazó jegyzettől a hozzájuk fűzött részletesebb, lehetőleg konfrontatív értelmezésekig terjedjenek. Ahogy Éliás Balázs megállapítja: „Az ismeretek megszerzéséről áttevődik a hangsúly az ismeretek megszerzésére vonatkozó stratégiák elsajátítására.”¹² Az iskola szemszögéből kevésbé fontos a kánon elsajátítása. Fontos ellenben a modern megközelítési stratégiák elsajátítása, már csak azért is, mert egyrészt ez lehet az iskola mint szükségszerűen állandóan változó rendszer egyetlen stabil eleme, másrészt mert a kánonok sokaságának korában élünk, amelyekben nem lehetséges és nem is szükséges rendet tenni, még a skolasztikus hagyományok értelmében sem. Az iskolában nem az a döntő, melyik szöveg értékes és melyik kevésbé, hanem az, hogy didaktikailag, a cél értelmében hatékony-e. Az iskolában nincs esztétikailag értékes szöveg, csak olyan, amely alkalmas vagy nem alkalmas a kitűzött didaktikai célok elérésére: szövegértés, analitikus, szintetikus gondolkodás, direkt és metaforikus jelentés értelmezése stb. Nincs csálhatatlan ízlés, csak szubjektív vágy és tetszés. Nincs sikerre predesztinált stílus, csak szerző által individuálisan favorizált ismereti kör. A magyar irodalom oktatásának korszerű ismereteket kell közvetítenie a diákok felé. A korszerű ismeret kevésbé informatív, ellenben megoldási kísérletek, eszközök tárháza, halmaza, kedvenc kifejezéssel: szerszámosládája.

Jegyzetek

1. PI. SEBŐ Péter: *Hűnek maradni az irodalomhoz* (Iskolakultúra, 2000/11); ÉLIÁS Balázs: *A paradigmaváltás dilemmái a középfokú magyartanításban* (Iskolakultúra, 2000/11); KEGYESNÉ SZEKERES Erika: *A fiúk és lányok eltérő olvasási szokásairól* (Iskolakultúra, 2001/5); SIPOS Lajos: *Új törekvések a humán tárgyak tanításában* (Iskolakultúra, 2002/9); FENYŐ D. György: *A kegyetlen irodalomtanításról* (Iskolakultúra, 2003/11); KAMARÁS István: *Irodalomközvetítés az olvasótáborokban* (Iskolakultúra, 2004/3).

- 2 Főleg a Katedra című pedagógiai folyóiratban, főleg annak 1995–1997-es számaiban, pl. 1995/1, 20.; 1995/2, 18–19.; 1996/5, 23.; 1996/8, 23.; 1997/2, 31. stb.
- 3 PI. SZEBENYI Péter: *A történelem-tankönyvekre ható tényezők történelmi változásai* (Iskolakultúra, 2001/9); DÁRDAI Ágnes: *Külföldi és magyar történelemtankönyvek európai integrációs képe* (Iskolakultúra, 2002/1).
- 4 GRENDÉL Lajos – HUSHEGYI Gábor: *Irodalom. 7. rész. Tankönyv a középiskolák 4. osztálya számára*. Bratislava, Terra Kiadó, 2003
- 5 DUSÍK Anikó (vál.): *Szöveggyűjtemény. A XX. század második fele – Világirodalom. 7. rész. Tankönyv a középiskolák 4. osztálya számára*. Bratislava, Terra Kiadó, 2003
- 6 PI. KOJANITZ László: *Lehet-e statisztikai eszközökkel mérni a tankönyvek minőségét?* (Iskolakultúra, 2004/9, 22–56.); DÁRDAI Ágnes: *A tankönyvkutatás alapjai*. Pécs, Dialóg Campus, 2002; FLESCHE, Rudolf: *How to Write, Speak, and Think More Effectively*. New York, Harper and Row, 1960; MIKK, Jaan: *Textbook: Research and Writing*. Frankfurt am Main etc., Peter Lang GmbH, 2000.
- 7 A tankönyvanalízis kritériumai között szerepel pl. a szöveg szófaji összetétele, a szakkifejezések előfordulási sűrűsége, a feladatok struktúrája, a mondathosszúság stb.
- 8 ÉLIÁS Balázs: *A paradigmaváltás dilemmái a középfokú magyartanításban*. (Iskolakultúra, 2000/11)
- 9 MADOCSEI László: *Irodalom a gimnázium IV. osztálya számára*. Budapest, Tankönyvkiadó, 10. kiadás, 1991, 5.
- 10 LAMI Pál – RÓNA Béla (szerk.): *Lant és toll. Szöveggyűjtemény*. Budapest, DFC Kiadó, é.n. [1992]
- 11 Vö. FENYŐ D. György: *A kegyetlen irodalomtanításról*. Iskolakultúra, 2003/11, 3.
- 12 ÉLIÁS Balázs: *A paradigmaváltás dilemmái a középfokú magyartanításban*. Iskolakultúra, 2000/11, 47.

MÉSZÁROS ANDRÁS

KAZUISZTIKA AZ IRODALOMTUDOMÁNYBAN?

(Tézisek)

Ismeretes az a posztmodern tudománymeghatározás, amely a szociológia műhelyéből származik. Eszerint szociológia mindaz, amit a szociológusok annak tartanak. Szeretnék ennek a megállapításnak a nyomán a jelenlevő irodalomtudósok között egy olyan hipotézissel jelentkezni, amely azt ambicionálja, hogy irodalomértelmezési módszerként elfogadtasson. A hipotézis lényege pedig az, hogy *a kazuisztika eljárásmodjai alkalmasak egy adott irodalmi mű elemzésére, az irodalomtörténet bizonyos szempontú elrendezésére és az irodalom tanítására is*. Az alábbiakban elsősorban megokolom, miért fordulok a kazuisztika felé, utána meghatározom a kazuisztika fogalmát, majd pedig bemutatom a kazuisztika alkalmazási lehetőségeit a fentebb megadott területeken. Végezetül egy konkrét elemzésen keresztül demonstrálom a kazuisztika működését az irodalmon belül.

Tényként kezelhető, hogy az irodalomtudomány kapcsolata a filozófiával még a formalista és strukturalista szemlélet térnyerésével sem szűnt meg. Vagyis hogy a filozófiai megfontolások mindig is ott szerepeltek az elméletek hátterében. De az írott szövegek filozófiai szintű elemzésének a csúcspontja mégis a középkori hermeneutika volt, amely megkövetelte minden szöveg négy szintű – szó szerinti, allegorikus, morális, eschatologikus – olvasatát. Ami, kissé leegyszerűsítve, azt jelentette, hogy a szöveg mögött (a szövegben elrejtve) az adott világszemlélet emberének kellett megjelenie. A négy szintű olvasat feltételezte a korabeli ember transzcendens létvonatkozásait (erre utal az eschatologikus és részben az allegorikus olvasat követelménye). Ennek ismeretét pedig a filozófia nyújtotta a korabeli értelmező számára. Hogyan hozható azonban vissza a filozófia az irodalomról való elmélkedésekbe akkor, amikor a transzcendencia nem konstitutív eleme a laikus világszemléletnek? Sőt, amikor maga az irodalom is saját immanenciáját helyezi előtérbe mindenfajta rajta túlnyúló jelentéssel szemben? Alighanem járhatatlan út lenne a transzcendens szemléletnek az irodalomra való ráerőszakolása. Viszont látom értelmét annak, hogy az irodalom és a filozófia létértelmezésének bizonyos párhuzamosságára utaljunk. Miről van szó? Arról, hogy mind a filozófia alapkérdései, mind pedig az irodalom alaptémái ugyanarra vonatkoznak: az emberi egzisztenciáléokra. Vagyis azokra a létmódokra, amelyekre soha nem lehet kimerítő választ adni, és amelyeket mindig újratematizál mind a filozófia, mind pedig az irodalom. Kettejüket azonban elválasztja egymástól az elvontság szintje. A filozófia absztrakt kategóriái és az irodalom konkrét képzetei nem találkoznak. Pedig lenne rá lehetőség. Véleményem szerint ez a lehetőség a kazuisztika módszereinek kiaknázásában rejlik.

A kazuisztika (esettan) olyan tanítás, amely a lelkiismeret és általában a moralitás területén felbukkanó dilemmákkal foglalkozik. Feltételezi olyan normarendszer meglétét, amelynek a fényében az egyes emberi cselekedetek, konfliktusok és dilemmák értékelhetők, valamint hierarchiába állíthatók. A kazuisztika több eszmerendszerben is fellelhető (a zsidó hagyományban például precedens értékű esetek tartoztak ide), de a teológia részévé a kereszténység tette. Főként a jezsuiták voltak azok, akik a kazuisztikát bevitték a felsőbb szintű oktatásba, és ehhez kézikönyveket szerkesztettek. A kazuisztika az oktatásban nem az általános törvényeket és elveket célozta meg, hanem az életben előfordulható, számtalan változatban és módosulásban felmerülhető egyes konkrét eseteket vette vizsgálat alá, és különösképpen a köteleességek összeütközéseinek az eseteit taglalta. A tanárok számára érvényes előírások magukban foglalták azt is, hogy skolasztikus apparátus nélkül kell a problémákat a kételkedések kiemelésével, következtetések útján megoldani. Sőt, arra is figyelmeztettek, hogy a tanár a saját véleményét akképpen erősítse meg, hogy az esetleges ellenkező véleményt – ha az szintén bizonyítható, és tekintélyes szerzők véleményével alátámasztott – hasonlóan valószínűnek és indokolhatónak jelezze (*etiam probabilem esse significet*). A kazuisztika tanításában nagy szerepet játszottak a felvetett esetek fölött való vitatkozások. Legjobban kidolgozott formái ezért a teológiában találhatók meg. Érdekes módon nem a gyakorlati, hanem az ún. rendszeres teológia részeként szokták tárgyalni a dogmatika, az apologetika, az irenika stb. mellett.

Jelenleg nálunk a katolikus teológiai és lelkeszi képzésben nem szerepel külön diszciplínaként, csupán a morális teológiai vizsga részeként jelenik meg egy-egy konkrét feltevés formájában. A protestáns teológia, alapelveiből kiindulva, nem deduktív módon oldja meg a lelkiismeret kérdéseit, ezért a kazuisztikát fenntartásokkal kezeli és a lelkeszképzésből kihagyja. A jogtudományban, amely pedig az újkorban a kazuisztikát annak deszakralizált formájában újrateremtette, ez a kérdéskör mára marginalizálódott. Persze vannak olyan jogrendek, ahol precedens alapú ítélkezés folyik. Ott a kazuisztika állandó jelleggel működik. Sajátságos a kazuisztika funkciója az orvostudományban: itt a különleges esetek tartoznak hozzá, vagyis azok a kázusok, amelyek eltérnek a hagyományos előfordulási módoktól.

Jogosan tehető fel a kérdés: hogyan kerül a csizma az asztalra? Azaz: mit keres a kazuisztika az irodalomtudományban, ha már eredeti területein is kiszorult a használatból? Nos, a probléma nem ennyire egyszerű és egyértelmű. Csak egyetlen példával szolgálnék. Az ún. alkalmazott filozófia, amely a filozófia pragmatikájával foglalkozik, már visszahozta a diskurzusba a kazuisztika témáját. És ezt nemcsak az etika és az erkölcsstan (pl. az orvosetikán belül a szervátültetés stb.), hanem az ekológia vonatkozásában is teszi. Mindezek a megközelítések még nem jutottak el az elmélet szintjére, de funkcionalitásukhoz nem férhet kétség. Mára az a nézet uralkodik, hogy a kazuisztika az alkalmazás centrális kérdését érinti, hiszen az általános vonatkozások és az egyes esetek viszonylatára szándékozik fényt vetni. Sőt, a kazuisztika kortárs képviselői úgy vélekednek, hogy a kazuisztika képes válaszokat adni azokra a problémákra, amelyeket összefogó jelleggel a „valós világ” kérdéseinek tekintünk. Ezek szerint a kazuisztika alkalmazási területe a jelen legfontosabb dimenzióit érinti.

A fentebb feltett kérdésre tehát a következő válasz adható: Ha a filozófia leszállhatott felsőbb régióiból a köznapi gondok és gondolkodás szintjére, de ugyanakkor megőrizte diszciplináris sajátosságait, akkor megpróbálkozhat ezzel az irodalomtudomány is. Mégpedig két okból. Az első az, hogy az irodalomtudomány mára eljutott az absztrakciónak egy olyan szintjére, ahová már csak a beavatottak tudják követni. Pedig hát

kialakulását az újkorban annak köszönhetette, hogy szükség volt az elveszett „sensus communis” helyébe egy új értelmezési módra. Az irodalomtudomány visszavétele és visszahozatala a mindennapi használat szintjére tehát nem azt jelenti, hogy feladja az elvonatkoztatások magas szintjét, hanem azt, hogy ezeket az elvonatkoztatásokat az irodalmon keresztül elnyert élettapasztalatok tisztázásához használja fel. A második ok az elsővel függ össze: Elfogadva Kundera regénymeghatározását, mely szerint a regény a modern ember metafizikája, mert a létet vizsgálja, azaz visszavezeti az egyént saját egzisztenciájának alapjaihoz, akkor az irodalomtudomány funkciója az, hogy ezt az önismeretszerzést megkönnyítse. Konkrétabban: az irodalomtudomány és az irodalomkritika poétikai, stilisztikai, rétorikai és más elemzései mellett az lenne az *irodalmi kazuisztika szerepe, hogy az irodalmi művet egy lehetséges esetként felfogva kimutassa annak egzisztenciális jelentéseit.*

Ez azonban még mindig elvont meghatározása az egyelőre hipotézisként felfogott irodalmi kazuisztikának. Mik ennek a hipotézisnek az „axiómái”? Elsősorban a *lehetséges* fogalma. Mire gondolok? A hagyományos kazuisztika vagy megtörtént, vagy lehetséges konkrét eseteket elemez, és belőlük von le következtetéseket a gyakorlat számára. A feltételezett irodalmi kazuisztika az irodalmi művet az emberi élet egy lehetőségeként fogja fel. Olyan egzisztenciális lehetőségként, amely az emberi létben benne foglaltatik, de a köznap életben ritkán vagy alig valósulhat meg. Felmutatása viszont modellhelyzetet teremt, amelyből tanulságok vonhatók le az eljövendő cselekedetek számára. Ez a „lehetséges” mindig konkrét téridőben jelenik meg, vagyis az adott episztémé (paradigma) alapján értelmezhető. Gondoljunk például Oidipusz esetére, amely a görög sorsfelfogás példázata. Oidipusz egzisztenciális lehetőségeit behatárolja az, hogy jövője – képletesen szólva – mögötte van. Nem szabad választásainak téloszaként, hanem a múltból előtörő determinánsként határozza meg a sorsát. A modern individualitásra viszont Diderot *Mindenmindegy Jakabja* a példa, akinél ugyan a Nagy Tekercs – posztmodern olvasatban a Nagy Elbeszélés – tartalmazza az eljövendőt, de ez nem akadályozza meg sem a regény szereplőit, sem magát Diderot-t abban, hogy szabad elhatározásból döntsenek a történet kimeneteléről. (Csupán zárójelben jegyzem meg, hogy Diderot esetében nemcsak a modern individualitás lehetőségeiről, hanem legalább olyan mértékben irodalmi játékról is szó van, ami nagyban kibővíti a lehetséges birodalmát. A játékosságot itt a Sterne-höz fűződő szövegvariáció összefüggésében hoztam fel.) A „lehetséges” fogalma ily módon alapját képezheti mind annak az elemzésnek, amely az adott irodalmi mű szereplőinek cselekvésterét jelöli ki, mind annak az irodalomtörténeti összevetésnek, amely pl. az antik és a modern szubjektum irodalomban betöltött funkcióját veszi szemügyre, de szolgálhat az irodalom tanítására is úgy, hogy az adott szereplők cselekvésében kimutatható elveket a diák élettapasztalatára vonatkoztatjuk. (Ismét csak zárójelben: tudatában vagyok annak, hogy az irodalmi kazuisztika bizonyos elemeinek alkalmazása visszahozza azt a főként 19. századi elvet, mely szerint az irodalmi mű erkölcsiségre oktat, vagyis ez a módszer egy bizonyos vonatkozásban zárójelbe teszi az irodalmi mű immanenciáját. Csakhogy immanens értékeket csupán az irodalommal szakmaként foglalkozóknak kell felismerniük. A köznap ember számára az irodalomnak eszköz jellege van: pihenést, okulást, élvezetet szolgál.)

A hipotézis második axiómája: mivel mindenfajta olyan eset, amely az esettanulmány tárgyaként szerepel, csak egy történés révén, azaz *történetmondásban* jeleníthető meg, az irodalmi kazuisztika alighanem csak a drámára és az epikára, jelesen pedig a regényre alkalmazható. Szélsőséges esetben talán – teszem azt – Baudelaire

Don Juan a pokolban című versének is lehetne kazuisztikája, abban az esetben, ha értelmezhető lenne egy gesztus. A gesztusok azonban inkább csak saját, időhöz fűződő kapcsolatainkat demonstrálják, és annyira individuálisak-személyesek, hogy belőlük csupán az adott személy világhoz való viszonyulása olvasható ki mindenfajta általánosítás lehetősége nélkül.

A harmadik axióma azzal függ össze, hogy ahogyan a „lehetséges” értelmezése összefügg az adott episztémében elfoglalt helyével – vagyis ez az *episztémé azonos a kazuisztika hagyományos normarendszerével*, amelynek alapján az értelmezés lezajlik – úgy maga a „lehetséges” is meghatározza ezt az episztémét. Gondoljunk például arra, hogy a 17. századi *Dictionnaire des Précieuses* vagy Madeleine de Scudéry *Clélie* című regénye egyformán kialakították azt a szélsőséges választékoságot, az ízlés rafináltságát és a modorosságot, amely aztán Madame de La Fayette *Cléves hercegnő* című regényének alapmotívumát megadták. Vagyis ha a 17. századi szerelemértelmezést próbáljuk nyomon követni, akkor kiderül, hogy a szenvedély és az erkölcsi kötelesség viszonyának normatív rendszerét éppenséggel az irodalmi művekben mutathatjuk ki a legpontosabban. Egy, az időben visszafelé ható kazuisztikában tehát ezek a meghatározó művek nyújtanak az eligazodást abban a kérdésben, hogyan vesztette el a 18. században túlsúlyát az erkölcsi kötelesség a szenvedéllyel szemben, és hogyan adta át helyét a szenvedélynek majd pedig a szenvedély testi megjelenési formájának, a gyönyörnek. Ha metafizikai szintre helyeznénk a „lehetséges” ilyesfajta szerepét, akkor Hegelt hívhatnánk segítségnek, mert szerinte a valóság mindig az adottnak és a lehetségesnek az egysége. Az irodalmi mű tehát nem elsősorban a valóságábrázolás révén kapcsolódik az adothoz, hanem inkább olyanformán, hogy az adottnak a lehetséges felé mutató potenciáit fogalmazza meg. Más szóval: az episztémé és az irodalmi mű kapcsolatrendszere olyan korrelációkat mutat ki, amelyeket a *reciprocitás* jellemez. Ez már önmagában véve is megkönnyíti bizonyos irodalmi témák és archetipusok időbeli megragadását.

Ez a reciprocitás ugyanakkor lehetőséget nyújt arra, hogy elkerüljük az oly gyakori, kauzális jellegű elemzéseket. Azaz nem keresünk ok-okozati viszonyt az irodalmi mű külső vagy belső strukturális összetevői, valamint a jelentés között. Elkerülhetjük ezzel mind a korai modernitásra (pozitivizmus, marxizmus), mind pedig a modern formalista és strukturalista módszerekre jellemző redukciót. Igaz, hogy az általam ajánlott hipotézis bizonyos szempontból visszatérést jelent a szellemtörténeti iskola „korszellem” fogalmához, de az értelmezési technikákat tekintve inkább a posztmodern hermeneutikához áll közelebb. Maga a kazuisztika is mindig a „befogadót” tekintette az értelmezés – mind „megrendelő”, mind pedig „felhasználó” – szubjektumának. Ezt támasztaná alá a negyedik axióma is, amely az irodalomoktatás szempontjából a *horizont* fogalmára épül. Ezt a fogalmat nem a gadameri, hanem inkább az eredeti heideggeri értelemben fogom fel, vagyis a horizont nem statikus látókör, hanem valami olyasmi, ami az irodalmi mű befogadásával kitágul, és a lehetőséget is magába fogadja. Ha már Gadamer szóba jött, akkor talán az én horizontfogalmam a gadameri „horizontok összeolvadásának” felelne meg abban az értelemben, hogy a múltból hozzám szóló mű horizontja beleépül az én szemléletembe. Nagyon röviden ez a következőt jelentené: *A mű értelmezésének kiindulópontja a befogadó és egyben értelmező szubjektum szituáltsága. A mű által megfogalmazott és a befogadó szubjektum által felismert lehetőségmodell mintegy új koordinátarendszerbe állítja a szubjektum életszemléletét és helyzetét. E koordinátákon belül aztán újfogalmazódna a szubjektum szituáltsága, és ezzel változás állna be a szituáltság értékelésében.* Hadd éljek egy klasz-

szikus, és ugyanakkor egyszerű példával: Hagyományos morális dilemma az, hogy egyéni vagy csoportérdeket, vagy esetleg transzcendens értékeket kövessünk-e akkor, amikor egzisztenciálisan kiélezett helyzetbe kerülünk? Ritkán születik olyan döntés, amely az egyén létének feladásához kötődik. De a lehetőségek közt ott van ez is. Emlekezzünk csak vissza Antigoné helyzetére, amelyben szintén ott van az egyéni szempont (szerelme), a csoportérdek (a város törvényei), valamint a transzcendens érték is (az isteni törvény). És ő a humanitást választva az utóbbi mellett dönt, ami persze életének feláldozását is jelenti. Az *Antigoné* (mint dráma) kazuisztikus elemzése tehát erre a dilemmajellegre épülne, és az adott irodalmi műnek az oktatásban azt a szerepet szánná, hogy rádöbbsentse a diákot arra, hogy tetteink jellege az életlehetőségek közti tudatos választástól függ. Lehetséges, hogy ezek után a diák nem fogja tudni, melyik korban született az adott mű, vagyis hagyományos irodalomtörténeti ismeretei csorbát szenvednek – habár ez nem törvényszerű következménye az ilyen elemzésnek –, de nagyban valószínűsíthető, hogy maga Antigoné élni fog benne. Kitágult a horizontja.

Végezetül: a kazuisztikus elemzés és az irodalomtörténeti értelmezés bizonyos esetekben egybefolyhat. Példának – nagy adag szerénytelenséggel – három Robinson-regény (Defoe, Tournier, Malamud) általam adott összehasonlítását nyújtom (lásd: *A Robinson-paradigma változásai, avagy a modernitás szubjektumának eschatológiája*. Méiszáros András: *Idő által homályosan*. Pozsony, Kalligram, 1999, 96–113.). A kazuisztikai elemzés szempontja azáltal adott, hogy a modernitás szubjektumának létlehetőségeit vettem szemügyre ezekben a művekben. Az irodalomtörténeti értelmezés pedig úgy jelenik meg, hogy ezeket a – különböző korokban íródott – műveket sorba állítom, és ezáltal megjelenik az irodalom sajátideje, amely kronológiai aspektusból ugyan követi a társadalom idejét, de a téma kifejtését más ritmus határozza meg. De – más szempontból és más tematizáltságban – elegáns és mindenekelőtt olvasmányos irodalomtörténeti kézikönyv jöhetne létre akkor is, ha például a férfi-nő kapcsolat lehetőségeit mutatnánk be a Don Juan-téma világirodalmi megjelenéseiben Tirso de Molinától kezdve, például Kunderán befejezve...

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

ÉLETES IRODALOM – TUDOMÁNY?

(Hozzászólás Mészáros András Kazuisztika az irodalomtudományban?
című előadásához)

Ahogy az ismert reklámszlogen mondja, ez az előadás, sőt – ez a disputa nem jöhetett volna létre, ha nincs Mészáros András, és nem írja meg gondolatébresztő és vitára sarkalló előadását. Ezzel egy olyan folyamatot indított el, amelynek a következményeit viselnie kell.

A disputa, tanít a *bakos*, vitát, vitatkozást, sőt összeszólalkozást is jelent. Azonban bármennyire igyekeztem is, nem sikerült igazán „belekötnöm” a szövegbe, ami azzal magyarázható, hogy Mészáros András téziseivel – ha nem is minden fenntartás nélkül, de – alapjában véve azonosulni tudok. Mondhatjuk úgy is, hogy rokonszenvezek velük. Ami viszont nem jelenti azt, hogy nem adok majd hangot kételyeimnek és nem válaszolok kérdéssel az előadás bizonyos kijelentéseire. Csak bízhatom abban, hogy disputáló társaim majd kritikusabbak lesznek.

Ezek után joggal vetődhetne fel a kérdés: mi indított akkor arra, hogy véleményemnek hangot adjak. Mit tudok felkínálni itt és most együttgondolkodásra? Elsősorban Mészáros András szövegének elméleti kontextualizálására vállalkozom, arra, hogy más szövegek, koncepciók felől próbálom meg (újra)olvasni, nem hatástörténeti nyomokra vadászva közben, hanem gondolatbeli párhuzamokra és analógiákra igyekezően felhívni a figyelmet. Egyrészt olyanokra, amelyekre a szerző maga is utal, amelyek fogalomhasználatában is jól tetten érhetők (hermeneutika), másrészt olyanokra, amelyek talán inkább az én személyes olvasói horizontomról árulkodnak.

Előadásomat négy idézet köré építettem fel, ezek szolgálnak majd ugródeszkaként saját gondolataim megfogalmazásához.

1.

„mind a filozófia alapkérdései, mind pedig az irodalom alaptémái ugyanarra vonatkoznak: az emberi egzisztenciáléokra. Vagyis azokra a létmódokra, amelyekre soha nem lehet kimerítő választ adni, és amelyeket mindig újratematizál mind a filozófia, mind pedig az irodalom”

„A feltételezett irodalmi kazuisztika az irodalmi művet az emberi élet egy lehetőségként fogja fel. Olyan egzisztenciális lehetőségként, amely az emberi létben benne foglaltatik, de a köznapi életben ritkán vagy alig valósulhat meg. Felmutatása viszont modellhelyzetet teremt, amelyből tanulságok vonhatók le az eljövendő cselekedetek számára.” (A kiemelések itt és a továbbiakban tőlem – B. K.)

Az első gondolatom ezzel a részlettel kapcsolatban az volt (mindenkinek a maga kutatási területe felé hajlik a keze), hogy a szerző elképzelései figyelemre méltó egyezést mutatnak František Miko esztétikai nézeteivel. A szlovák teoretikus ugyanis a művek élményszerűségét az ábrázolt élethelyzetek és életesemények szuggesztivitásával és hívőerejével hozza összefüggésbe. Előfeltevése az, hogy a művészet valamilyen módon mindig kapcsolódik az emberi lét kérdéseéhez, ezért indokolt vele kapcsolatban az antropológiai jelleg hangsúlyozása. Az *élményszerűség* fogalmával Miko a nyelvnek és az irodalmi ábrázolásnak egyik meghatározó (hatás)funkciójára utal, arra, hogy képes az olvasóban antropológiai képzeteket felkelteni, képes megidézni, konnotálni bizonyos egzisztenciális szituációk, emberi létállapotok légkörét. A szerzőnek ebben a legkülönbözőbb nyelvi kifejezőeszközök, műnem- és műfajtipikus poétikai eljárások és motívumok állnak a rendelkezésére. Kiemelt jelentősége van azoknak a cselekvést és állapotot kifejező igéknek, melyek valamilyen módon érintik az emberi létszférát, ezeket Miko antropológiai jelentéstartalmú igéknek nevezi¹. Az irodalmi (s kiemelten az epikai) művek által tematizált emberi léthelyzetek (Mészáros András is főleg ezzel a műnimmel foglalkozik) fő összetevői a *szereplő*, a *környezet*, a *cselekmény*, a *beszéd* és az *állapot*. Ezek viszonyrendszere alkotja a mű *tematikai modelljét*. Bővebben kifejtve: Az elbeszélői művek szereplők élethelyzetét mutatják be, mindig valamilyen környezetbe ágyazottan. Környezeten itt azt a szűkebb vagy tágabb emberi közeget (családi, baráti és társadalmi szférát, valamint a természetet) értjük, amelynek keretei között a szereplők életeseményei lezajlanak. A cselekmény(esség) általában a szereplő és az őt körülfogó környezet összeütközéséből következik, alapja tehát valamilyen konfliktushelyzet, ami ellentétet, feszültséget szül. A szereplő valamilyen kiutat próbál találni ebből a helyzetből, megpróbálja tehát oldani a feszültséget. Karakterét és viselkedését három dolog alapján ítéldhetjük meg: tettei, beszéde és belső állapota alapján, azaz aszerint, hogy mit tesz, mit mond és mit gondol vagy érez. Peter Zajac – Miko ezen elképzeléseire is reflektálva – jegyzi meg, hogy az életvilág irodalmi tematizációjának három összetevője van: a szituáció, a benne való mozgás és mindezek élményszerű megélése². A szereplői szubjektivitás tehát egy olvasói szubjektivitással kell, hogy kiegészüljön.

Az ismertetett modell természetesen csak egy egyszerű, általános váz, mely azonban, úgy hiszem, megfelelő fogalmi keretet nyújthat ahhoz az értelmezői munkához, amelyről Mészáros András is beszél: hogy az irodalmi szövegekben olyan lehetséges emberi élethelyzetek és magatartásformák művészi reflexióját lássuk, melyek személyes életvilágunk tapasztalataival való összevetésre apellálnak. Ez az utolsó mondat pedig már átvezet bennünket az „irodalmi kazuisztika” újabb problémaköréhez, amely nemcsak az irodalmi interpretáció általános elveit érinti, hanem fényt vet a kritikaíráis bizonyos gyakorlati dilemmáira is.

Az, hogy egy műben valamely emberi élethelyzet modelljét, érzékletesen, élményszerűen megjelenített „esetét” véljük felfedezni, az előbb ismertetett hermeneutikai aktivitás első lépésének tekinthető. A második az, hogy az olvasottakat saját helyzetünkre, személyes életp tapasztalatainkra vonatkoztatjuk, a harmadik pedig, hogy levonjuk az összevetésből következő konzekvenciákat, leszűrjük a „tanulást”. Jelöljük e három, szorosan egymásra épülő szakaszt a *felismerés*, *összevetés* és *alkalmazás* fogalmaival. Az előbbiekben a felismerésről volt szó, lássuk immáron a két másik fázist.

Az *összevetéssel* kapcsolatban olyan kérdések merülnek fel, amelyekkel kiemelten a hermeneutika foglalkozik. Hogyan vagyunk képesek megérteni a szöveget mint Másikat, hogyan tudjuk legyőzni a fiktív világ szereplőinek eredendő idegenségét és áthi-

dalni azt a távolságot, amely elválaszt bennünket egy eltérő térben, időben vagy nyelven fogant szövegtől? Képesek vagyunk-e úgy elsajátítani a kulturálisan kódolt idegenséget, hogy valamennyire meg is értsük a másikat, megőrizve sajátlagosságát, de közben ne „kolonizáljuk” őt, ne formáljuk őt át a saját képünkre? Mi segíthet abban, hogy egyáltalán érdemi kontaktusba léphessünk egy idegen irodalmi személy (szerző vagy szereplő) világával? A lehetséges válaszok közül most hadd idézzem épp Jaussét, aki az idegenség legyőzésének esélyeiről a következőket írja: „Ha egy szöveg vagy személy idegensége teljes volna, úgy megérthető sem lenne. Szükség van tehát a megértés egy »hídjára«, amelyet különböző módokon határozhatunk meg: egy *hagyomány* vagy *kultúra* átfogó horizontja felől, ennek hiányában *nyelvi univerzálék* vagy *antropológiai alapstruktúrák* révén, az emberek közötti kapcsolatokban tipizálható *szociális szerepek*, *beszédfajták* vagy *cselekvésminták* által.”³ Az általam kiemelt fogalmak jelzik azokat a szempontokat, amelyek az irodalmi kazuisztika sikerességének előfeltételét jelenthetik, s amelyek egyúttal konkrét elemzési szempontokat is kínálnak számára. A Jauss által említett „hidak” kiépítésével szorosabbra fűzhetjük a saját világunk és a mű világa közti viszonyt.

Az összevetés művelete, azaz egyik történetnek (irodalmi elbeszélések) egy másikkal (személyes életnarratívák) való összekapcsolás, egy másikra való *kivetítés* révén történő megértése a parabola olvasási gyakorlatát idézi fel. A parabolát a legősibb, archaikus kifejezésformák közt tartják számon, Thomka Beáta szerint a fogalmat megelőző analógiás gondolkodás terméke, akárcsak a metafora vagy a szimbólum, s mint ilyen egy univerzális jelentőségű gondolatalakzat⁴. A parabola esetében a metaforikus jelentésképzés folyamata egy narratív forma keretei között bontakozik ki. A kognitív elmélet még tovább megy e műfaj gondolkodástörténeti jelentőségének a hangsúlyozásában. Mark Turner⁵ egyenesen azt állítja, hogy az emberi elme a parabola elvei szerint működik. Belőle származtatja az emberi gondolkodást és a nyelvet is. Bevallom, ezzel a nézetével nem tudok azonosulni, de amit a történetértés kognitív háttéréről mond, figyelmet érdemel, az „irodalmi kazuisztika” szempontjából pedig különösképpen. Turner úgy határozza meg a parabolát, mint ami ötvözi a történetet a kivetítéssel⁶. A történet az emberi gondolkodás egyik alapp princípiuma, írja, tapasztalataink, tudásunk történetszerűen szerveződik. A narratív képzelet vagy képzelőerő, mely a történet szövése képességét jelenti, a gondolkodás fő segédeszköze. Ennek fokozása az olyan projekció, amikor egy történet jelentését egy másik segítségével, egy másikon keresztül próbáljuk megérteni. Egy történetnek egy másik történetbe való kivetítése a parabola. Ez a folyamat vagy eljárás irodalmi stratégiaként lepleződik le (Turner fő tétele éppen az, hogy mentális folyamataink alapján véve irodalmi természetűek), jól lehet a gyakorlati élet minden területén jelen van, a legegyszerűbb köznapi megnyilatkozásokban éppúgy, mint a bonyolultabb irodalmi kifejezőmód jellemezte szövegekben. Igénybe vesszük, ha a velünk megesett történeteket meséljük el, ha tervezünk, döntést hozunk, indoklunk valamit, vagy éppen ha valaki meggyőzésén fáradozunk.

Visszatérve a kazuisztikához. Amikor az irodalmi esettan elvei szerint elemzünk, nagyban támaszkodunk a parabolikus értelemképzés adta mentális előfeltételekre. „Belelátjuk” vagy „beleolvassuk” a magunk (élet)történetét fiktív történetekbe, megkettőzzük azok jelentését, kitágítjuk utalási tartományukat. A regények és novellák cselekményét mögöttes történetként, afféle háttérnarratívaként fogjuk fel, melynek előterében saját életünk kap újszerű megvilágítást. Olyan ez (s itt máris egy parabola fabrikálásán kapom magam), mintha a mozivászon elé állnánk, miközben pereg a film. Testünk elfogja a vászon egy részét, alakok, tárgyak, eseménykockák villóznak rajta, s

mi e megfoghatatlan médium fénytörésében szemléljük magunkat. Elképzeljük, hogy részesei vagyunk a filmnek, de közben persze tudjuk, hogy bármikor elléphetünk onnan, s a varázs megszűnik.

Kálmán C. György beágyazás és parabolikus olvasás kapcsolatát tárgyaló tanulmányának⁷ konklúziója kívánczik még ide, e gondolatmenet lezárásaként. Eszerint a mindenkori olvasó saját életvilágát a fikció életvilágába ágyazott, azt kisebb vagy nagyobb mértékben reflektáló belső történetként foghatjuk fel, vagy éppen fordítva: a mi életnarratívánkat tekintjük a fölérendelt kerettörténetnek, s ebbe illesztjük be a fiktív történetet, mely a főtörténet metaforájaként válik olvashatóvá. „Hiszen a történet, ahogyan megjelenik, maga is egy 'idegen test' a 'nagy történetben', az élet szövegében. Azt is mondhatnánk: maga az irodalmi elbeszélés is *mise en abyme*, a mi nagy történetünk lekicsinyített szimbóluma.”⁸

2.

„A mű értelmezésének kiindulópontja a befogadó és egyben értelmező szubjektum szituáltsága. A mű által megfogalmazott és a befogadó szubjektum által felismert lehetőségmodell mintegy új koordináta-rendszerbe állítja a szubjektum életszemléletét és helyzetét. E koordinátákon belül aztán újrafogalmazódna a szubjektum szituáltsága, és ezzel változás állna be a szituáltság értékelésében.”

A rokonság, azaz a két világ közt kirajzolódó és tudatosuló kisebb vagy nagyobb mértékű hasonlóság azonban még nem jelenti feltétlenül azt, hogy *egzisztenciális érdekünk* fűződik a szöveg megértéséhez. Ehhez az értelmezői magatartás meghaladására van szükség, arra, hogy a művet ne csupán megfejtésre-interpretációra-értelmezésre szoruló dologként kezeljük, ne csupán ábrázolásnak vagy kifejezésnek fogjuk fel, hanem *felhívásnak*, amely hozzánk (is) szól. Ahogy a megértést sem lehet „kikényszeríteni, elrendelni és beszerezni”⁹, úgy e „hallás” képessége sem sajátítható el. Végző soron nem rajtunk múlik, hogy megszólítottakká válunk-e, ez a kiszámíthatatlan, Lotman kifejezésével élve a „prognosztizálhatatlan” események közé tartozik. Ezzel a gondolattal pedig már az *összevetés* és az *alkalmazás* határvidékére érkezünk.

A továbblépéshez érdemesnek tűnik ismételten a hermeneutika, de ezúttal nem az irodalmi, hanem a bibliai hermeneutika szöveg-hagyományához fordulni. Rudolf Bultmann azt írja, hogy a megértés elengedhetetlen előfeltétele az „interpretálónak a – szövegben közvetlenül vagy közvetetten szóhoz jutó – dologhoz való életviszonya”.¹⁰ Enélkül nem lehetséges a dialógusként felfogott megértés, a kérdés ugyanis „teljes-séggel motiváció nélkül marad”.¹¹ A szöveg meg kell, hogy szólítson bennünket, meg kell, hogy *érintsen* az, amiről szól. Ez pedig csak akkor lehetséges, mondja a protestáns teológus, ha a szerzőéhez hasonló „életösszefüggésben” állunk a szóban forgó dologgal, ha foglalkoztatnak azok kérdések és problémák, amelyekről a mű beszél vagy amelyekre az a maga sajátos módján reflektál, s így rendelkezünk némi rájuk vonatkozó előzetes ismerettel. Bultmann szerint mindenekelőtt a műben, illetve a mű által felvetett kérdést kell meghallanunk, s ennek fényében válaszolnunk rá vagy éppen visszakérdeznünk. E kérdezve válaszolás vagy válaszolva kérdezés értelmezői munkáját akkor tarthatnánk gyümölcsöző műveletsornak, ha „gazdagabban és mélyebben tár-nánk fel saját lehetőségeinket, ha a mű által elrugaszkodnánk önmagunktól (azaz be-fejezetlen és egyben renyhe, a megmerevedés veszélyének állandóan kitett énünk-

tól)¹². (Kiemelés itt is tőlem – B. K.) A szövegek tehát nemcsak a másokban való ön-felismerés feltételeit teremtik meg, hanem más, a miénkétől eltérő emberi életlehetőségekre is tesznek ajánlatot. Mert az értelmező „az emberi létnek a költészetben és művészetben felfedett lehetőségeit kell hogy megértse.”¹³ Úgy vélem, ehhez nagyon hasonló dolgokra gondol Mészáros András is, amikor azt írja, hogy az „irodalmi kazuisztika szerepe, hogy az irodalmi művet egy lehetséges esetként felfogva kimutassa annak egzisztenciális jelentéseit.”

Az érintettségnek különböző fokozatai lehetnek, a közömbösséggel határos lanya érdeklődéstől az „égetően” aktuális kérdésfelvetésig. Nem biztos azonban, hogy a minél nagyobb átfedés, az ábrázolt léthelyzetre való maximális ráhangoltságnak ne volnának meg a maga hátulütői. František Miko szerint a műben tematizált élethelyzet és a befogadó aktuális élethelyzete közti közvetlen érintkezés nem kívánatos, mivel ez veszélyezteti az olvasás játék jellegét, csökkenti azt a szükséges távolságot, ami biztossítéka az esztétikai kommunikáció hatékony működésének. Szerinte az az ideális, ha a befogadó csupán afféle *csendes társként* vesz részt az olvasott történetekben, s a szöveget nem közvetlenül saját problémáinak megoldására használja fel.¹⁴

3.

„...az irodalomtudomány mára eljutott az absztrakciónak egy olyan szintjére, ahová már csak a beavatottak tudják követni. (...) Az irodalomtudomány visszavétele és visszahozatala a mindennapi használat szintjére tehát nem azt jelenti, hogy feladja az elvonatkoztatások magas szintjét, hanem azt, hogy ezeket az elvonatkoztatásokat az irodalmon keresztül elnyert élettapasztalatok tisztázásához használja fel. (...) az irodalomtudomány funkciója az, hogy ezt az önismeretszerzést megkönnyítse.

Hagyományosan azt várjuk el az irodalomtudománytól, hogy szövegeket értelmezzen, koherens értelmezői nyelven, mely bizonyos, legalább megközelítőleg konszenzuális jelentést hordozó poétikai, retorikai és esztétikai alapfogalmak használatán nyugszik, rögzítse és dokumentálja a művek keletkezési folyamatát, tárja fel egymáshoz való viszonyaik bonyolult hálózatát, kísérelje figyelemmel az olvasói reakciók és szerzői korrekciók történetét. Mészáros András más feladatot (is) szán neki. Amire itt javaslatot tesz, az nem egyéb, mint az irodalomtudomány pragmatizálása, olyan gyakorlati hatósugarú diszciplínává való átformálása, mely tevékeny részt vállal életvilágunk és személyiségünk alakításában. Eszerint az irodalmár a megszerzett speciális tudás birtokában a művek antropológiai vonatkozásait vagy egzisztenciális jelentőségét hivatott feltárni, mégpedig olyan nyelven, amely a szélesebb olvasóközönség számára is érthető. Az általa létrehozott interpretációk körforgása ily módon nem az irodalomtudományi diskurzus bejáratott csatornáin keresztül valósulna meg, hanem közvetlenebbül (leginkább talán az irodalomoktatáson keresztül) szólna bele mindennapi életgyakorlatainkba. Ez nyilvánvalóan regiszterváltást is szükségessé tenné, az alapvetően fogalmi beszédmódtól a laikusabb, a köznyelvtől inkább az élményszerűség irányába elmozduló kifejezés módig.

Kérdés, hogy mennyire és hogyan egyeztethető össze a szakszerűség és a gyakorlati hasznosság? Milyen kockázatokkal kell számolni e két elvárásrendszernek való egyidejű megfelelés esetében? Újra Peter Zajac már idézett könyvéhez fordulnék válaszért. Ennek *Az irodalmi mű mint az életvilág tematizációja* című fejezetében ezt olvas-

suk: „Ha a tizenkilencedik század irodalomtudománya tudott valamit az életvilágról és keveset annak tematizációjáról, ma már eleget tud róla, ti. az irodalmiságról, az életvilág kérdése azonban vagy irrelevánsnak, vagy annyira magától értetődőnek tűnik a számára, hogy nem kell, s mivel kívül áll az irodalomtudomány kompetenciáján, nem is szabad róla beszélni. (...) Az *életvilág problémájával való foglalkozás az irodalomtudományban a trivialitás és a dilettantizmus veszélyét hordozza magában*; jogosultságát viszont pontosan annak a dolognak a fontossága adja, amit az irodalmi mű tulajdonképpen tematizál.”¹⁵ (Kiemelés tőlem – B. K.) Zajac tehát e „veszélyek” ellenére is vállalhatónak tartja a tematikus irodalomértés programját, sőt szorgalmazza ennek a szempontnak az érvényre juttatását. S ebben maga jár elől példával, amikor néhány vers elemzésén keresztül meggyőzően demonstrálja, hogy a szövegekben tematizálódó életvilág (az élményszerűen megélt virtuális élethelyzetek) jellemzése és a poétikai reflexió hatékony együttműködésre „bírátható”. Talán nem véletlen, hogy a szlovák irodalomtudós néhány sorral lejjebb Mészáros András egyik szlovákuul publikált tanulmányára hivatkozik, mely a minden napok életvilágának tudati és időbeli vonatkozásairól szól...

Miként azt láthattuk, Mészáros András koránt sincs egyedül azzal a véleményével, hogy az irodalomtudományi elemzéseket közelíteni kell a mindennapi élettapasztalatok világához. Miko és Zajac munkái után, folytatva a párhuzamok felvázolását, egy harmadik szlovák teoretikusra, Lubomír Plesníkre kell itt mindenképpen utalni, akit a nyitrai szemiotikai iskola szemléletformáló egyéniségének tarthatunk. „Pragmatikus” vagy „pragmatista” esztétikájának részletes ismertetésére itt most nincs mód. Ezúttal csupán második monográfiájának, *A másság esztétikájának*¹⁶ előszavára hívnám fel a figyelmet, amely jól szemlélteti a laikus és profi olvasás eltérő szándékait és érdeklőségeit. A rendhagyó az előszóban az, hogy két szövegben íródott. A lapok bal oldalán a laikusok, jobb oldalán pedig a szakemberek számára magyarázza meg a szerző könyvének címét, és ezen keresztül az esztétika műveléséről és céljairól alkotott elképzelését, hitvallását is. A laikus oszlopban azt fejtegeti, hogy a címben szereplő „mátság” jelenti egyrészt az elemzésre választott jelenségek szokatlanságát (számítógépes játékok, videoklip, reklám, keleti filozófiák és relaxációs technikák, a kert esztétikája), másrészt a róluk való beszéd, a „tudományos viselkedés” némileg rendhagyó jellegét is. A szakembereknek szóló részben is ezekről a dolgokról esik szó, csak más, „tudományosabb” regiszterben megfogalmazva, s a magyarázat nevekre és elméleti szövegekre való hivatkozásokkal egészül ki. Plesník szükségét érezte annak, hogy művészet-teoretikusi tevékenységében se hagyja figyelmen kívül személyes élethelyzetét, hogy tekintettel legyen életvilágára, kommunikáljon vele, s az ez irányú tapasztalatait bevonja az értelmezői munkába. Amitől elhatárolódni igyekszik, az a vizsgált objektumtól messze távolodó, önmaga szövegvilágába záródó, s így nemegyszer önmagát generáló elméleti beszédmód. Helyette a személyes megélés vagy átélés, az egyéni életkörnyezet, s az esztétikai élmény nonverbális, fogalmilag nem megragadható tapasztalatai iránt nagyobb érzékenységet mutató esztétikára tesz javaslatot.

Plesník az esztétikai tapasztalat és az egyéni létélmény egymásba folyásáról, kölcsönös áthatásáról, egymást gazdagító erejéről beszél. Az értelmező számára a referenciát (a hivatkozási alapot, motivációt vagy irányzékot) nem (csupán) az elméleti és filozófiai szövegek alapvetően fogalmi kijelentései kellene, hogy jelentsék, hanem legalább annyira, sőt mindenekelőtt saját egzisztenciális szituáltsága, melyet a legkülönbözőbb kognitív, emocionális és testi tapasztalatok, élmények határoznak meg, járnak át. A művekkel folytatott dialógus célja és tétje szerinte egy olyan *gyakorlati életbölcsesség* megszerzése, mely hozzájárulhat az életminőség javításához. Ezért hangsú-

lyozza, hogy a művészetnek terapeutikus funkciója van, mivel olyan felismerésekkel ajándékozhatja meg a szemlélőt, amelyek aztán élhetőbbé, a lehetőségekhez mérten elviselhetőbbé tehetik számára az életet, oldhatják a negatív tapasztalatokból (konfliktus, veszteség, hiány, szenvedés, stressz) származó feszültségeket. Az ember alapvető életstratégiája ugyanis az, vallja Plesník (s ezzel Miko „művészetantropológiai” nézeteit teszi magáévá), hogy a környezetével harmóniában éljen, hogy törekedjék a ki egyenlítődesre.

Egy ilyen pragmatista esztétika tételezése, sőt alkalmazása a tudományosság kritériumainak, az irodalmi interpretáció céljának és értelmének az újragondolását is magával vonja, de ezekre a messzevivő összefüggésekre itt most tényleg csak utalhatok. Annyi mindenestre bizonyosnak látszik – s ez az eddigiekből is kiderülhetett –, hogy Plesník messzemenően egyetértene Mészáros Andrásnak azzal a gondolatával, amely a 3. idézetben szerepel: „az irodalomtudomány visszavétele és visszahozatala a mindennapi használat szintjére”, ami az irodalmon keresztül megvalósuló önismeretszerzést hivatott megkönnyíteni.

4.

„A köznapi ember számára az irodalomnak eszköz jellege van: pihenést, okulást, élvezetet szolgál.”

Érzek némi ellentmondást e mondat és az irodalmi kazuisztika tételei között. A szövegben ábrázolt életlehetőségek megértésén keresztül megvalósuló önértés programja olyan olvasásra tesz javaslatot, amely az élet, az egyéni emberi lét iránti felelősségre apellál. Az irodalommal való foglalkozást az *önegzegézés* (Ricoeur) formájaként tételezi. Felvetődik azonban a kérdés, hogy vajon minden irodalmi művel kialakítható-e egy ilyen *bensőséges faggatáson* alapuló viszony? Amikor ezt a kételyt sugalló kérdést felteszem, elsősorban a populáris kultúra alkotásaira gondolok. Túlzás volna azt állítani, hogy egy krimi, egy sci-fi vagy egy horror eredendően azért íródik, hogy ilyen irányú igényeket kielégítsen. Más, az intellektuális és emocionális szférára egyaránt ható funkciók dominálnak itt, s megkockáztatható még az a gondolat is, hogy e műfajok „hatássóságának” egyik előfeltételét épp a tapasztalati világunktól való távolságuk jelenti. Az irodalmi kazuisztika hozzáállása túlságosan „komolynak” tűnik a tömegkultúrát életető olvasási motivációk és alkalmazott értelmezői stratégiák viszonylatában, nélkülözi azt a fajta „lazaságot” és hedonisztikus hozzáállást, amely a személyes életvilág ki kapcsolásában, szorongató feszültségeinek feloldásában és ideiglenes feledtetésében érdekelt. S hadd mondjak rögtön ellent saját magamnak.

A HVG gazdasági hetilap Ki a legnépszerűbb detektív? címmel október 18-án nyilvános szavazást hirdetett, amelynek keretében közrebocsátotta a krimi irodalom híres detektívjeinek azt a listáját (a hozzájuk kapcsolódó szakértői ajánlásokkal együtt), amely az olvasók döntését hivatott megkönnyíteni. A szavazók ezenkívül hozzászólhatnak a felsorolt nevekhez és jellemzésekhez, kiegészíthetik is a listát, s megoszthatják a többiekkel olvasói tapasztalataikat. Most egy ilyen hozzászólást fogok idézni. „Tralfamador” név alatt írja egy szenvedélyes krimiolvasó: „Perry Mason – az előző évezred 70-es éveiben faltam az ES Gardner könyveket, a sok ’esetét’ – nem ragozom tovább: *életemet meghatározták* (Della Stret, stb...)” Vajon mit értsünk az alatt, hogy meghatározták az életét? Vegyük ezt komolyan, vagy inkább ironikus értelmű túlzásról

van szó? Lehetetlen ezt eldöntenünk egy ilyen rövid, töredékes nyilatkozat alapján. Nyitva marad tehát, hogy milyen értelemben vagy milyen mértékben határozták meg az illető életét E. S. Gardner könyvei. Bárhogyan legyen is, e példa felhívja a figyelmet egyrészt arra, hogy talán nem kellene teljesen elvitatnunk a létformáló funkciót a populáris műfajoktól sem, másrészt, közvetetten, pedig arra is, hogy e funkció nem feltétlenül immanens adottság, hanem olvasási mód függvénye is.

Befejezésül azokat a kérdéseimet fogalmaznám meg, amelyek az irodalomról való beszédre, a kritikairás gyakorlatára vonatkoznak, s amelyek, úgy vélem, logikusan következnek az eddig elmondottakból. Amennyiben az olvasást önmagunkkal folytatott dialógusnak, élményszerűen megélt belső beszédnek fogjuk fel, mely a szövegen keresztül valósul meg, joggal vetődik fel a kérdés, hogy az értelmezőnek mennyire kell „kihangoztatni” ezt a belső beszédet, azaz: mennyiben kell reflektálnia, jelenetnie is, utólagosan, írásban az esztétikai hatásfolyamat egyes szakaszait? Meg kell ezt írni, *szóvá kell tenni*, vagy ez teljesen magánügy, s az értelmező inkább hallgasson róla? Vajon hol az a határ, ahol a szubjektív, vallomásos stilizáció már indiszkrécióba hajlik át? Tovább szöve a kérdések láncolatát: Nem veszít-e az interpretáció a (személyes vagy szakmai?) hiteléből azzal, ha csupán deklaráljuk vagy *hallgatólagosan* elfogadjuk az érintettség értelmezői munkára gyakorolt hatásának tényét, de a gyakorlatban ennek nem szerzünk érvényt? Másként fogalmazva: Az olvasás személyes létformáló és létgazdagító élménye legyen írásban jelölt avagy maradjon jelöletlen? S ha már e nyelvészeti analógiánál vagyunk: az olvasó világa és a szöveg világa közti viszony vajon a *hasonulás* vagy az *összeolvadás* jegyében alakul-e?

Joggal vethető a szememre, hogy hozzászólásomban túlságosan is a jelöltre vagy jelentettre fókuszáltam, s figyelmen kívül hagytam a jelölőt, azaz: az irodalmi szövegek nyelvi megalkotottságát és mediális közvetítettségét. (Lehet, hogy ezért majd H. Nagy Péter meg is ró egy kicsit engem.) Ez persze nem jelenti azt, hogy megfeledeztem volna róla. Részemről a hangsúly tudatos áthelyezéséről volt szó, mégpedig azzal a céllal, hogy ily módon a „dolog” jelentősége kellőképpen kidomborodjék. Manapság, egy posztformalista retorikai szemlélet által befolyásolt magyar irodalomtudományi beszédterben ugyanis szinte alig esik szó a művek témájáról, az ábrázolt lehetséges világok egzisztenciális jelentőségéről pedig még ettől is kevesebbet olvashatunk. Pedig a „minden csak alakzat” jelszava lehet, hogy a szakmabeliek egy része számára kielégítő távlattal kecsegtet az irodalmi vizsgálódások irányát és célját illetően, a nem profi olvasók nagy többsége azonban alapvetően nem azért olvas (ha még olvas) irodalmat, hogy trópusokra vadásszék, s gyönyörködjék azok szubverzív erejében, hanem azért, hogy fiktív világok tapasztalataival töltsék fel – hangulatok, érzések és gondolati reflexiók kísérete életeseményekkel, s e történeteket irányító és elszenvedő szereplőkkel. Amelyek persze, tegyük rögtön hozzá, nyelvileg megformáltak, retorikai és/vagy poétikai eljárások által közvetítettek, és egyáltalán nem mindegy, hogy a szöveg ezt milyen színvonalon valósítja meg.

Jegyzetek

- 1 MIKO, František: *Sujet a sloveso*. Litteraria, Bratislava, SAV, 1971, 76.
- 2 ZAJAC, Peter: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1990, 103.
- 3 JAUSS, Hans Robert: *Ad dogmaticos: az irodalmi hermeneutika kis apológiája*. Fordította: TÖRÖK Dalma. *Literatura* 1999/3, 248.
- 4 THOMKA Beáta: *A kinyilatkoztatás alakzattana*. In: Uő: *Áttetsző könyvtár*. Pécs, Jelenkor 1993, 6.
- 5 *The Literary Mind*. New York, Oxford University Press, 1996
- 6 TURNER, Mark: *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*. Brno, Host, 2005, 14.
- 7 KÁLMÁN C. György: *Példázat, mise en abyme, metafora*. In: Bedecs László (szerk.): *Találkozó poétikák. A 70 éves Szili József köszöntése*. Miskolc–Budapest, Miskolci Egyetem Magyar Irodalomtörténeti Tanszék – MTA Irodalomtudományi Intézet, 2000, 141–147.
- 8 KÁLMÁN C. György: i.m., 146.
- 9 JAUSS, Hans Robert: i.m., 243.
- 10 BULTMANN, Rudolf: *A hermeneutika problémája*. In: CSIKÓS Ella – LAKATOS László (szerk.): *Filozófiai hermeneutika. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Filozófiaoktatók Továbbképző és Információs Központja, 1990, 97.
- 11 BULTMANN, Rudolf: i.m., 106.
- 12 BULTMANN, Rudolf: i.m., 105.
- 13 BULTMANN, Rudolf: i.m., 101.
- 14 MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava, Tatran, 1973, 93. Magyar fordításban: MIKO, František: *Az epikától a líráig. Az irodalmi mű stilisztikai vizsgálata*. Fordította: ZEMAN László. Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 2000, 91.
- 15 ZAJAC, Peter: i.m., 93.
- 16 *Estetika inakosti*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 1998.

KESERŐ JÓZSEF

A MÓDSZERTŐL AZ OLVASÁSIG

(Hozzászólás Mészáros András Kazuisztika az irodalomtudományban?
című dolgozatához)

Emlékszem a lelkesedésre, amely akkor kerített hatalmába, amikor (tavaly novemberben) először találkoztam Mészáros András gondolatébresztő dolgozatával. Azóta többször elolvastam, s szinte minden újraolvasás során ugyanazt éreztem. Be kell azonban vallanom (s ebben az újraolvasások csak megerősítettek), hogy e lelkesedés nem a dolgozatban felkínált módszernek, hanem a benne, általa megfogalmazott kérdések aktualitásának és jelentőségének szólt. A dolgozat egyik kulcsfogalmára utalva azt mondhatom, hogy olyan kérdésekkel szembesültem, amelyeket túlzás nélkül nevezhetek egzisztenciálisaknak. Az alábbiakban ezért nem is annyira a dolgozat bírálatát tartom fő feladatomnak, hanem e kérdések újfogalmazását.

A szerző a kazuisztika módszerét három különböző területen (interpretáció, irodalomtörténet-írás, oktatás) véli hasznosíthatónak; hozzászólásom logikája ezeket követi, csupán a sorrenden változtatok. Előbb az irodalomtörténeti vonatkozásokról szólok, ezután térek rá az oktatással kapcsolatos kérdésekre, végezetül pedig az értelmezés kapcsán felmerülő kérdéseket járom körül.

I.

Nemrég egy kedves ismerősöm azt mondta, hogy az irodalomtörténész az az ember, aki még a nem létező 19. századot is képes két részre osztani. Ezzel feltehetőleg annak a véleményének akart hangot adni, hogy az irodalomtörténész – távol az élet és az irodalom valódi problémáitól – olyan fikció felépítésén fáradozik, amelynek létrejötte kizárólag neki okoz örömet, ha ugyan okoz egyáltalán. Ismerősöm nézőpontjából például „az antik és a modern szubjektum irodalomban betöltött funkciójának”¹ összehasonlítása aligha nevezhető egzisztenciális kérdésnek. Vajon az irodalomtörténész kérdései tényleg pusztán akadémikus kérdések? S egyáltalán, mi szükség van irodalomtörténet-írásra?

A tanulmány szerzője nem kérdőjelezi meg az irodalomtörténetet mint irodalomtudományos diszciplínát, hiszen a kazuisztika módszere – egyebek között – az irodalomtörténet-írás számára kínál eszközöket. Azt azonban, hogy az irodalomtörténet-írás bevett gyakorlatával elégedett lenne, már kevésbé hinném, a kazuisztika módszerének kiterjesztését az irodalomtörténet területére alighanem éppen ez az elégedetlenség motiválja. A kazuisztika eredetileg nem az irodalomtörténet-írás módszere volt. A szerző azon-

ban – egyebek mellett – azzal a javaslattal áll elő, hogy e módszer alkalmas lehet „az irodalomtörténet bizonyos szempontú elrendezésére”. (Kiemelés az eredetiben – K. J.)

Hogyan? A kiindulópont (amelyhez a későbbiek során még visszatérek) egy adott korra vagy korszakra jellemző normarendszer feltételezése. A kazuisztika „feltételezi olyan normarendszer meglétét, amelynek fényében az egyes emberi cselekedetek, konfliktusok és dilemmák értékelhetők, valamint hierarchiába állíthatók.” Ezt a normarendszert a szerző a későbbiekben azonosítja a korszak episztéméjével: „...az episztémé azonos a kazuisztika hagyományos normarendszerével...” (Kiemelés az eredetiben – K. J.) Tehát – ha jól értem – ahhoz, hogy a kazuisztika az irodalomtörténet-írás egy módszerként működőképes legyen, fel kell tételeznünk egy adott korszakra vonatkozó többé-kevésbé egységes normarendszert, amely alapján ez a korszak leírhatóvá válik. A szerző siet hozzáfűzni, hogy az episztémé nem azonos a korszak fogalmával, inkább a hermeneutikából ismert horizont fogalmához áll közelebb. Az irodalomtörténeti kazuisztika célja tehát nem más, mint ennek az episztémének a leírása.

Érdeemes előbb megfigyelni, milyen előfeltevéseket rejt a fenti episztémefogalom. Az irodalomtörténet-számára természetesnek tűnik egy olyan fogalmi rendszer feltételezése, amellyel az adott korra érvényes erkölcsi normák és gondolati sémák jelölhetők. Igaza van a szerzőnek: ez nem okvetlenül jelenti a korszak fogalmához való visszatérést. Kétségtől minden korban vannak diskurzusok, amelyek inkább többé, mint kevésbé meghatározzák a dolgokhoz való viszonyulási módokat, sőt azt is, hogy mi és hogyan tehető a tudás tárgyává. Nem csupán úgy, hogy bizonyos kérdések feltevésének kedveznek, más kérdések felvetését pedig akadályozzák², hanem úgy is, hogy uralják a beszédmódokat, azaz szabályozzák, hogy miként beszélhetünk valamiről.

A szerzőt nyilvánvalóan nem az episztémék hatalmi mechanizmusa foglalkoztatja, episztémefogalma inkább az irodalom autonómiájának kérdésére adott válaszként értelmezhető. Az a szempont ugyanis, amelyet e fogalom kapcsán elfogad, azt feltételezi, hogy a korszak normarendszerének leírásakor az irodalom, illetve az irodalomtörténeti folyamatok szükségképpen csak egy réteget jelentenek, s az adott korszak egyéb rendszereivel együtt adják majd azt, amit az adott korszak episztéméjének nevezhetünk. Ebben az elgondolásban az irodalom nem választható el más, tőle független rendszerektől. Ugyanakkor az sem biztos, hogy az irodalom megkülönböztetett szerephez jut minden episztémében. Bár a szerző éppen egy ilyen példát hoz fel, amikor ezt írja: „ha a 17. századi szerelemértelmezést próbáljuk nyomon követni, akkor kiderül, hogy a szenvedély és az erkölcsi kötelesség viszonyának normatív rendszerét éppen a irodalmi művekben mutathatjuk ki a legpontosabban”. Ez azonban egy alapvetőbb kérdést vet föl: nevezetesen, hogy irodalomtörténet-írásnak nevezhető-e még mindez, s nem illenék-e rá inkább a történetírás kifejezés?

Az episztémé fogalmát mindazonáltal a dolgozat egyik kulcsfogalmának tartom. Mindenekelőtt azért, mert választ kínál arra a kérdésre, hogy milyen kapcsolat tételezhető fel az irodalomtörténet-írás és (a kazuisztikai módszer alapjaként értett) etika között. Ehhez azonban egy kicsit tovább kell lépnünk a fogalom értelmezésében. A dolgozatban nem merül fel, hogy milyen kapcsolat van egy korszak episztéméje és az egyén gondolkodásmódja között. (Nem mintha ez hiba lenne.) Mégis, talán érdemes e kérdésre is egy pillantást vetni. Az episztémé, legalábbis ahogyan ezt a fogalmat fentebb értettük, alapvetően határozza meg az egyén gondolkodásmódját. Ez nem okvetlenül jelenti azt, hogy ami rajta kívül esik, azt nem is tudjuk elgondolni. Nagyon is el tudjuk, csak éppen sokkal több munkára van hozzá szükség. Vajon a gondolkodás munkája (s ki tudja, talán eredetisége is) nem jelent egyúttal szembefordulást a meg-

szokottal? Nem arról van szó, hogy kétségbe vonjuk a hagyományt, éppen ellenkezőleg: az lesz itt alapvető fontosságú, hogy tudatosítsuk ezt a viszonyt, s ezáltal felismerjük létünk (és gondolkodásunk) történetiségét. Ez azonban már nem az irodalomtörténet-írás szempontjából fontos, hanem az egyén szempontjából. Vissza is tértünk tehát kiinduló kérdésünkhöz, mely így hangzott: mennyiben vet fel egzisztenciális kérdéseket az irodalomtörténet-írás?

II.

Az irodalomtörténet-írás egzisztenciális vonatkozásaira irányuló kérdés a dolgozat végén bukkan föl teljes mélységében, mégpedig (egyáltalán nem véletlenül) az oktatás kérdéseivel összekapcsolódva. Amikor a szerző Antigoné példáján keresztül a kazuisztika egyik alkalmazási lehetőségére mutat rá, a következőket írja: „Lehetséges, hogy ezek után a diák nem fogja tudni, melyik korban született az adott mű, vagyis hagyományos irodalomtörténeti ismeretei csorbát szenvednek – habár ez nem törvényszerű következménye az ilyen elemzésnek –, de nagyban valószínűsíthető, hogy maga Antigoné élni fog benne.”

Amit fentebb létünk történetiségének neveztem, az az irodalomtörténet-írás kapcsán abban az egyszerű – mások által is hangoztatott – felismerésben jelentkezik, hogy az irodalomtörténész is olvasó. Ez azonban mintha a közkézen forgó irodalomtörténetekből nem nagyon derülne ki. Az általam ismert irodalomtörténetek „beszélői” vagy eltűnnek a szöveg mögött (megpróbálván megteremteni az objektivitás – önmagában is hamis – látszatát), vagy egy olyan pozícióba helyezik magukat, ahonnan – állítólag – „személyfölötti szövevények” (Szerb Antal) válnak láthatóvá. (És akkor a „hazai” irodalomtörténet-írói gyakorlatról még nem is szóltam, amely szerint az irodalomtörténet-íráshoz nem kell más, csak néhány meglevő irodalomtörténet meg egy olló.) Egyvalamiről azonban mintha mindenki elfeledkeznék: az irodalomtörténész is olvasó. Feltételezhetően neki is vannak olvasmányélményei, olyan művek, amelyek egzisztenciális kérdésekkel szembesítették stb. Erről azonban – ha eleget akar tenni a tudományosság követelményeinek – hallgatnia kell. Nem vallhatja be például, hogy valamit nem olvasott (miközben mindenki tudja, hogy senki sem olvas el mindent), s azt sem teheti meg, hogy mondjuk két évente megjelenteti irodalomtörténetének egy felfrissített változatát. Holott ez nagyon is természetes lenne. Hiszen – ha nem hagyott fel az olvasással – óhatatlanul bővültek az ismeretei és módosulhatott a véleménye bizonyos kérdésekben. Ebben látom az irodalomtörténet paradoxonát, amely, ha úgy tesszük, egzisztenciális kérdés: amint megíródik, rögtön átírható.

A szerző egy korábbi tanulmányára hivatkozik, amikor példát keres a kazuisztika irodalomtörténeti működtetésére. A három robinzonádot vizsgáló tanulmány azonban nem irodalomtörténet, hanem konkrét irodalmi művek történeti szempontok alapján történő elemzése. Ezzel nem azt akarom állítani, hogy a kazuisztika nem alkalmazható az irodalomtörténet-írás területén, hanem csak annyit szeretnék kérdezni, hogy van-e még értelme „hagyományos” irodalomtörténeteket írni? Talán nem is térek el e ponton a dolgozat kérdésfelvetésétől. A fentebb idézett mondat – szerintem nem is annyira burkoltan – rámutat az irodalomtörténet-írás kanonizált (vagy mondjuk ki: pozitivistá) módszerének vakfoltjára. Arra, hogy miközben különböző, olykor a műtől igen távolinak tetsző adatokkal traktálja a befogadót, szétválasztja a művet és annak befogadását.

Hogy ezzel mekkora rombolásra képes, azt nem is oly rég, középiskolai tanárként módomban volt meg tapasztalni. A tisztázatlan elméleti szempontokat és felesleges információkat felvonultató irodalomkönyvekről a legutóbbi dispután már esett szó. Nem akarom itt mindezt elismételni. Mégis kikívánczik belőlem, hogy talán végre tenni is kellene valamit ez ügyben. Ezért is fogadtam örömmel Mészáros András dolgozatát. (S egyúttal várom is a kazuisztikai módszer pontosabb kidolgozását, s főként gyakorlatban történő bevetését.) A kazuisztika ugyanis egy lehetséges s szerintem járható utat kínál a fentebb megfogalmazott dilemmából. Nevezetesen, hogy írjunk olvasmányos irodalomtörténetet. Persze a fő szempont – aligha kell ezt itt hangsúlyozni – nem az olvasmányosság, hanem a vizsgálati szempontok és a kérdésfeltevés érdekessége. Vajon vissza lehet csempészni az „egzisztenciális” olvasást az irodalomtörténet-írásba s ezen keresztül az oktatásba? Csak bízni tudok benne, hogy igen.

Milyen lenne az efféle irodalomtörténet és irodalomoktatás? Mindenekelőtt szakítania kellene a rossz gyakorlattal: azaz nem az irodalomtörténetet kellene az irodalomoktatás vezérfonalává tennie, hanem az egzisztenciális mozzanatot előtérbe állító olvasást mindkettő (az irodalomtörténet és az irodalomoktatás) alapjává. Már csak az a kérdés: hogyan? A dolgozat szerint úgy, hogy „...az adott szereplők cselekvésében kimutatható elveket a diák élettapasztalatára vonatkoztatjuk”. Elviekben egyetértek, tapasztalataim azonban józanságra intenek. Amikor a magyartanár rádöbben, hogy a tanuló nem azért nem olvas, mert nem szeret, hanem azért, mert egész egyszerűen nem tud, akkor az egzisztenciális olvasás kérdése hirtelen egy másik galaxis téridejébe kerül. Természetesen akad olyan diák is, aki olvas. Azaz olvasna, ha volna rá ideje. Nem a tárgytól akarok eltérni, amikor ezt mondom; ezek valós problémák. A mai gimnazisták iszonyúan meg vannak terhelve. Marad tehát az olvasás az osztályban. Kérdés, hogy lehet-e az osztályban igazi olvasmányélményre szert tenni?

Még mindig maradva az előbb idézett mondatnál, illetve annak egy részénél, megkockáztatnám a kérdést: vajon nem kellene elfogadnunk, hogy az oktatásban az irodalom eszközzé válhat? Hogy az irodalomórán nem a teória lesz a fontos (az csak annyiban, hogy edzésben tartja az irodalomtanárt) és nem is a szöveg – hanem maga a diák? A szerző mintha ezt pedzegetné, amikor egyértelmű különbséget tesz a mindennapi olvasó és a hivatásos között. Egyrészt ő sem bánja (amit egyébként én sem), hogy a kazuisztikus irodalomoktatásban azok a bizonyos „hagyományos” ismeretek csorbát szenvedhetnek, hiszen a fő dolog, hogy „Antigoné élni fog” a tanulóban.³ Másrészt elismeri, hogy „immanens értékeket csupán az irodalommal szakmaként foglalkozóknak kell felismerniük. A köznapis ember számára az irodalomnak eszközjellege van: pihenést, okulást, élvezetet szolgál.” Ez pedig már átvezet bennünket a harmadik témakörhöz: a kazuisztikai interpretáció kérdéséhez.

III.

Vajon az irodalommal szakmai szinten foglalkozó tudós nem találhat – éppúgy, mint a „köznapis” ember – az irodalomban pihenést, okulást, szórakozást? E kérdéssel nem a fenti megkülönböztetést kívánom kétségbe vonni. A válaszom ugyanis az lenne, hogy: igen, persze, az irodalomtudós is ember (még akkor is, ha időnként nem annak látszik), ő is találhat pihenést, szórakozást stb. az irodalomban – csak éppen ezen a ponton nem állhat meg. Éppen attól irodalomtudós, hogy tudatosabban szemléli az iro-

dalom és az olvasás kérdéseit (ami nem feltétlenül jelenti, hogy tisztán lát ezekben a kérdésekben), s időnként felteszi magának a kérdést, a legalapvetőbbet: mi értelme van annak, hogy irodalomtudománnyal foglalkozom?

Ha nem is teljesen így, de ezt a kérdést Mészáros András dolgozata is felteszi, sőt válaszol is rá. A szerző egyik alapvető felismerése (amit érdekes módon mégis szívesen hagynak figyelmen kívül az irodalomtudósok), hogy az irodalomtudomány, amelynek feladata az értelemhez való hozzáférés biztosítása lenne, manapság az absztrakció olyan fokára jutott, ahova csak kevesen tudják követni. Éppen ezért talán nem ártana, ha példát venne a filozófiáról, és megpróbálna a visszatéréssel. „Ha a filozófia leszállhatott felsőbb régióiból a köznapi gondok és gondolkodás szintjére, de ugyanakkor megőrizte diszciplináris sajátosságait, akkor megpróbálkozhat ezzel az irodalomtudomány is.” Úgy tűnik, egy újabb egzisztenciális kérdésbe ütköztünk, amelyet a szerző hasonlóképpen válaszol meg, mint az előzőek kapcsán felmerültek. Akárcsak az irodalomtörténet-írásnak és az irodalomoktatásnak, az irodalomtudománynak is az önismeretszerzést kell megcéloznia.

A dolgozat alapkérdése tehát így hangzik: visszanyerhető-e, humanizálható-e az irodalomtudomány? Mielőtt megnéznénk az erre adott választ, érdemes elgondolkodni azon, hogy vajon tényleg szükség van-e az irodalomtudomány „megszelídítésére”, vajon tényleg arról van-e szó, hogy napjaink irodalomtudománya „elszállt”? Vajon nem az táplálja-e az irodalomtudományt, hogy a legalapvetőbb, tulajdon létezését érintő kérdéseket az elvonatságnak egyre magasabb szintjén újra és újra fölteszi? S vajon nem csupán azok számára ölt-e rémisztő alakot, akik nem tudják vagy nem akarják kitenni magukat a gondolkodás munkájának?

Az irodalomtudomány visszanyerését a dolgozat írója sem úgy képzei, hogy az irodalomtudománynak fel kellene adnia tulajdon lényegét. Ezt írja: „Az irodalomtudomány visszavétele és visszahozatala a mindennapi használat szintjére tehát nem azt jelenti, hogy feladja az elvonatkoztatások magas szintjét, hanem azt, hogy ezeket az elvonatkoztatásokat az irodalmon keresztül elnyert élettapasztalatok tisztázásához használja fel.” Az elvonatkoztatások szükségszerűségének elismerésétől egyenes út vezet az elméletalkotás lehetőségének, sőt szükségességének méltánylásához. Ennek az elméletnek az alapját a dolgozat a kazuisztikában jelöli meg. A szerző tisztában van azal, hogy ha az irodalomtudományos kazuisztika egy elmélet rangjára tart igényt, akkor ehhez mindenekelőtt a módszerek és eljárások (viszonylagos) stabilizálására van szükség. Miután elfogadta a hipotézist, hogy „*az irodalmi kazuisztika szerepe, hogy az irodalmi művet egy lehetséges esetként felfogva kimutassa annak egzisztenciális jelentéseit*” (Kiemelés az eredetiben – K. J.), a dolgozat második felében hozzáfog e hipotézis „axiómáinak” kidolgozásához.

Úgy tűnik, eközben a dolgozat megmarad a hermeneutikai megértésfogalom kereitei között – az „egzisztenciális jelentések” megragadásának szándéka, valamint a Heideggerre és Gadamerre történő hivatkozás ezt csak megerősítik. Az alkalmazás hatósugarát azonban mintha csökkenteni igyekezne. Egyrészt csupán erkölcsi kérdésekre fókuszál (számomra az egzisztenciális jelző többet takar, mint az erkölcsi), másrészt olyan modellhelyzetekre, amelyek ritkán vagy alig valósulnak meg. E szűkítésnek feltehetően a szerző is tudatában van, hiszen a második axióma felállításkor megjegyzi, hogy „az irodalmi kazuisztika alighanem csak a drámára és az epikára, jelesen pedig a regényre alkalmazható.” Tehát olyan művekre, amelyek történeteket mondanak. Mindezt nem azért említem, mintha bármi kifogásom volna ellene, csak elgondolgotat, hogy ez vajon nem jelzi-e egyértelműen a hermeneutikai megértésfogalom határa-

it? Ha egy lírai költemény vagy egy nem narratív prózai szöveg nem fordítható át történetmondásba, s ezáltal nem teszi lehetővé, hogy egzisztenciálisan értsük, akkor vajon nem kellene-e egy nem hermeneutikai (tehát nem az egzisztenciális kérdések után kutató) megértésfogalommal is számolnunk?

Az irodalmi kazuisztika felvállalja, hogy a lehetséges élethelyzeteket modelláló irodalmi műveknek olyan értelmezéseit adja, amelyekben a befogadó erkölcsi értékelésének s ezáltal egzisztenciális érintettségének nagy szerep jut. Ehhez azonban – mint korábban már idéztem – szükség van egy normarendszer feltételezésére, „amelynek a fényében az egyes emberi cselekedetek, konfliktusok és dilemmák értékelhetők, valamint hierarchiába állíthatók.” Ha ezt a normarendszert egy korszak episztémájével azonosítjuk (ahogyan a szerző is teszi), akkor megvan az alapunk egy irodalomtörténeti szempontú elemzésre. Egy elmúlt korszak episztémája különösebb probléma nélkül az elemzés tárgyává tehető. Kérdés azonban, hogy a bennünket meghatározó episztémával is ugyanez-e a helyzet? Ha a kazuisztikai módszerben végső soron maga az olvasó a tét (hiszen egzisztenciális jelentésekről beszélni csak „hús-vér” olvasókkal kapcsolatban lehet), akkor hogyan vethetünk számot az őt befolyásoló, gondolkodásmódját alakító normarendszerrel?

Kétségeim vannak afelől, hogy egy elmélet, amely erkölcsi normák rendszerén alapul, mint interpretációs módszer tényleg működtethető. Itt látszólag önmagamnak mondok ellent, hiszen korábban elismertem, hogy a kazuisztika alkalmazható az oktatásban és (talán) az irodalomtörténet-írásban is (már amennyiben ennek van értelme). Különbséget tennék azonban interpretáció és használat között. Az oktatásban, mivel (remélhetőleg) nem az a cél, hogy irodalomtudósokat vagy irodalomtörténészeket neveljünk, elfogadható az irodalmi mű eszközzellege, vagyis használata. Az irodalomtörténész, akit nem emberi léptékű folyamatok érdekelnek – mint láthattuk –, ugyancsak szívesen feledkezik meg arról, hogy maga is olvasó. Tehát valamilyen szinten ő is használó inkább – arra használja a műveket, hogy építsen belőlük valamit.

Ha azonban szakmabeliként olvasunk (tehát olyan emberként, akit nemcsak az érdekel, hogy mit olvas, hanem az is, hogy az olvasás és a megértés miként működik), akkor bármiféle előzetes erkölcsi normarendszer elfogadása azt feltételezné, hogy reflektálatlanul marad saját értelmezői pozíciónk. Úgy vélem, hogy ami etikai, az eleve nem tarthat igényt az elméletalkotásra, nem alapulhat elvonatkoztatáson. Az etikai egyedi esetekben táru fel, amelyek mindig túllépnek az általános normákon vagy szabályokon. Előfordulhat, hogy kiélezett helyzetben éppen akkor cselekszem etikusan, ha megszegem az erkölcsi törvényt. Az etika dimenziója a gyakorlatban nyílik meg, ezért nem biztos, hogy érdemes elvonatkoztatva beszélni róla. Mert mi értelme van annak, ha elvi síkon átgondoljuk, hogy mit tennénk (tettünk volna) Antigoné helyében – ha aztán egy valós helyzetben úgyis másképp fogunk viselkedni.

Paradox módon ez mégsem jelenti, hogy nem beszélhetünk etikai vagy egzisztenciális jelentésekről. Csupán annyit, hogy ha ezt tesszük, fel kell adnunk a módszer elméleti megalapozhatóságát. Ez pedig talán nem is olyan nagy baj. Az olvasás – éppen mert olvasás – mindig túllépi azokat az előzetes elméleti kereteket, amelyekkel egy műhöz közelítünk. A módszer – legyen mégoly megalapozott és koherens – mindig feloldódik az olvasásban. Ezért talán nem is az a legfontosabb, hogy támadhatatlanságát védelmezzük, vagy hogy elvi vitát kezdeményezzünk ebben a kérdésben. Lehet, sőt valószínű, hogy a kazuisztikai módszer elvi síkon támadható (hiszen minden módszer az), ez azonban nem feltétlenül jelenti, hogy nem is működik. Ezt azonban csak a gyakorlat igazolhatná.

Jegyzetek

- 1 Az idézetek Mészáros András *Kazuisztika az irodalomtudományban?* című tanulmányának kéziratváltozatából származnak
- 2 Az episztémé nem ennyire nyilvánvalóan érvényesül. Ha hihetünk Michel Foucault-nak, éppen az jellemzi, hogy az egyén gyakran nem is veszi észre, hogy látás- és gondolkodásmódja ily módon behatárolt.
- 3 Az én olvasatomban ez nem azt jelenti, hogy mostantól fogva lesz benne egy virtuális Antigoné-kép, amely gazdagítja irodalom- és művelődéstörténeti tudását, s amelyet időnként, a kellő szituációkban (pl. miközben műveltségi vetélkedőt néz) előhúzhat, hanem úgy, hogy – Antigoné példáján keresztül – önmagáról (vagy esetleg másokról) tud meg valami lényegeset.

A KÖTET SZERZŐI

BEKE ZSOLT (1973)

irodalomtörténész, kritikus,
a Kalligram olvasószerkesztője
(Dunaszerdahely)

BENYOVSZKY KRISZTIÁN (1975)

irodalomtörténész, kritikus,
a Partitúra főszerkesztője,
egyetemi oktató (Konstantin Egyetem, Nyitra)
(Érsekújvár)

CSEHY ZOLTÁN (1973)

költő, műfordító, irodalomtörténész,
egyetemi oktató (Comenius Egyetem, Nyitra)
(Dunaszerdahely)

CSIZMADIA GABRIELLA (1981)

tanár, doktorandusz (ELTE, Budapest)
(Hidaskürt)

DÓSA ANNAMÁRIA (1982)

doktorandusz (Bél Mátyás Tudományegyetem, Besztercebánya)
(Losonc)

KESERÚ JÓZSEF (1975)

irodalomtörténész, kritikus,
egyetemi oktató (Selye Egyetem, Komárom)
(Komárom)

MÉSZÁROS ANDRÁS (1949)

filozófus, irodalomtörténész,
egyetemi oktató (Comenius Egyetem, Pozsony)
(Bélvata)

H. NAGY PÉTER (1967)

irodalomtörténész, kritikus,
a Szőrös Kő főszerkesztője
(Érsekújvár)

POLGÁR ANIKÓ (1975)

költő, műfordító, irodalomtörténész,
egyetemi oktató (Konstantin Egyetem, Nyitra)
(Dunaszerdahely)

RÁCZ I. PÉTER (1974)

irodalomtörténész, kritikus,
a litera szerkesztője
(Budapest)

N. TÓTH ANIKÓ (1967)

író, irodalomtörténész
(Ipolyság)

VAJDA BARNABÁS (1970)

irodalomtörténész,
egyetemi oktató (Selye Egyetem, Komárom)
(Dunaszerdahely)



Fórum Kisebbségkutató Intézet
Fórum inštitút pre výskum menšín
P. O. Box 52
931 01 Šamorín
WEB: www.foruminst.sk
E-mail: forum@foruminst.sk

Csanda Gábor (szerk.)
SOMORJAI DISPUTA (2.)
A sokszólamú irodalom
Disputationes Samarienses, 10.
Első kiadás
Felelős kiadó: Tóth Károly
Sorozatszerkesztő: Csanda Gábor és Tóth Károly
Felelős szerkesztő: Csanda Gábor
Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár
Nyomta: Expresprint, s.r.o., Partizánske
Megjelent 500 példányban
Terjeszti: Lilium Aurum Kft., Dunaszerdahely
Kiadta: Fórum Kisebbségkutató Intézet,
Somorja, 2006

Gábor Csanda (red.)
ŠAMORÍNSKY DIŠPUTÁT (2.)
Polyfónna literatúra
Disputationes Samarienses, 10.
Prvé vydanie
Zodpovedný: Károly Tóth
Redaktor edície: Gábor Csanda, Károly Tóth
Zodpovedný redaktor: Gábor csanda
Tlačiarenská príprava: Kalligram Typography, s.r.o., Nové Zámky
Tlač: Expresprint, s.r.o., Partizánske
Náklad: 500 ks
Distribúcia: Lilium Aurum, s.r.o., Dunajská Streda
Vydal: Fórum inštitút pre výskum menšín,
Šamorín, 2006

ISBN 978-80-89249-09-1

A kötet két irodalomtudományi szimpózium előadásait adja közre. A tanulmányok szövege a Somorjai disputa nevű sorozat V. és VI. rendezvényén hangzott el. Az előbbi H. Nagy Péter tervezete alapján és rendezésében zajlott, mégpedig a következő öt témakörben: *Kortárs mesék poétikája* (itt Rácz I. Péter, Dósa Annamária és N. Tóth Anikó előadása hangzott el); szintén hárman adtak elő az *Irodalomszemléletek, tankönyvlogikák, oktatási koncepciók* munkacímmel jelölt kategóriában – Csehy Zoltán, Vajda Barnabás és Mészáros András –, majd a *Vizuális költészeti paródiák* magánszámában H. Nagy Péter; a *Fordítás- és interpretációelméletek* szekcióban került sor Csizmadia Gabriella és Polgár Anikó előadására, végül a *Peremműfajok és kortárs kánonok viszonya* témakörben Sánta Szilárd, Beke Zsolt, Benyovszky Krisztián és Keserű József előadása hangzott el egy-egy konkrét műről. Az ezt követő szimpózium az előzőnek a legnagyobb visszhangot kiváltó Mészáros András-előadására kötött. Ezen Benyovszky Krisztián és Keserű József gondolta hangosan tovább a kazuisztika eljárás módjainak Mészáros András által felsorakoztatott téziseit és a kazuisztikus elemzés esélyeit. A kötet nem az elhangzottak betűhív rekonstrukciójában kívánja megtalálni értelmét, sokkal inkább az élő írásbeliség újabb könyve szeretne lenni, semmint „lejegyzőrendszer”. Olyan könyv, amelynek – H. Nagy Péter kifejezéseivel – „értelmezési ajánlatai” „virtuális párbeszédnek részesévé teszik az olvasót”.

ISBN 978-80-89249-09-1



Ára: 130,- Sk