

CSEH KÖDKÉPEK FÜRKÉSZŐJE

HUSZONEGY ÍRÁS

BERKES TAMÁS

60. SZÜLETÉSNAPJÁRA



reciti

CSEH KÖDKÉPEK FÜRKÉSZŐJE
Írások Berkes Tamás 60. születésnapjára

CSEH KÖDKÉPEK FÜRKÉSZŐJE

Írások Berkes Tamás 60. születésnapjára

Szerkesztette

BALOGH MAGDOLNA

KALAVSZKY ZSÓFIA

reciti

BUDAPEST • 2014

A kötet megjelenését támogatta:
Cseh Centrum, Budapest
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete



Könyvünk a Creative Commons

Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc

(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)

feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-615-5478-07-9

Kiadja a *reciti*, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
recenziós portálja • www.reciti.hu

Borító, tördelés: Szilágyi N. Zsuzsa

Fotó: Csörsz Rumen István



Tartalomjegyzék

<i>A cseh ködképek fürkészőjének</i> (Balogh Magdolna)	9
<i>Egymillió macska és huszonegy írás</i>	
<i>Berkes Tamás 60. születésnapjára</i> (Kalavszky Zsófia)	12
MICHAL ČERNÝ	
<i>Ünnepi beszéd helyett</i>	15
GÁL JENŐ	
<i>Prága–Budapest. Berkes Tamásnak</i>	19
BALÁZS ANDREA	
<i>Berkes Tamás születésnapjára</i>	28
HALASI ZOLTÁN	
<i>Bella Sicilia. Nászút-cserepek 1980</i>	91
VÖRÖS ISTVÁN	
<i>Három cseh portré. Akrosztikonok Berkes Tamásnak, születésnapjára</i>	38
KAPPANYOS ANDRÁS	
<i>Nekünk Ferdinánd</i>	40
GÖRÖZDI JUDIT	
<i>A kortárs magyar irodalom szlovák recepciójához:</i>	
<i>a kultúrtranszfer tényezői</i>	48
SIMONA KOLMANOVÁ	
<i>Megjegyzések a cseh és a magyar műfordítás-elmélet</i>	
<i>összehasonlító vizsgálatához</i>	55
MARTA PATÓ	
<i>Idegen emberek</i>	61
CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN	
<i>Magyar karácsonyi népdalok cseh–morva kapcsolatai</i>	67

ANGYALOSI GERGELY	
<i>Vonzások és taszítások (Kant, Stendhal, Nietzsche)</i>	82
DECZKI SAROLTA	
<i>Egy közép-európai gondolkodó portréja</i>	91
BALOGH MAGDOLNA	
<i>Hauser Arnold (1892–1978), az elfeledett kultúrtörténész.</i>	
<i>Bevezetés egy lehetséges bevezetéshez</i>	98
VERES ANDRÁS	
<i>Lehetséges-e vagy sem ma irodalomtörténetet írni?</i>	112
KÁLMÁN C. GYÖRGY	
<i>Előhasznosítás</i>	117
SZÉCHENYI ÁGNES	
<i>Apa és fia. A liberális Schöpflin Aladár és a kommunista Schöpflin Gyula</i>	
<i>(Forrásközlés sűrű, rövid kontextusban)</i>	122
FÖLDES GYÖRGYI	
<i>Don/na Juan/na. A hasonmás drámapoétikája</i>	129
SZŐKE KATALIN	
<i>Irányok az orosz szimbolizmus kutatásában 1990-től napjainkig</i>	144
KALAVSZKY ZSÓFIA	
<i>David története másodszor. Megalkotható-e a Holokauszt nyelvi eseményként</i>	
<i>a klasszikus orosz irodalmi hagyományból? Nyikolaj Nyekraszov poémája</i>	
<i>Vaszilij Grosszman Élet és sors című regényében</i>	156
PÁLFALVI LAJOS	
<i>Az Akasztott regénye</i>	162
BOJTÁR ENDRE	
<i>Nyelvében él a nemzet – de miben él a nyelv?</i>	
<i>(Gondolatfoslányok szótárírás közben)</i>	174

A cseh ködképek fürkészőjének

Meglepő és mulatságos: Berkes Tamás hatvanéves lett... Ámde legyen mégoly komoly és tiszteletre méltó ez a korforduló, mi tagadás, számomra ma sem más ő, mint aki mindig is volt: egyik legközelebbi és legrégebbi munkatársam.

Ismeretségünk majdnem három évtizedes immár, s ez, mondják, még egy házasságban is mérhetetlenül hosszú idő. Mi ketten ugyanazon falak között „ősidők” óta egymás mellett éljük intézeti napjainkat. A Közép- és Kelet-Európai Irodalmi Osztály munkatársaiként mindketten Bojtár Endre irányítása alatt tanulgattuk az összehasonlító irodalomtudomány jórészt Mesterünk által kidolgozott regionális változatának csínját-bínját.

Az ilyen évfordulók arra is jók, hogy a hétköznapiak darálójában szükségszerűen sémákra szürkülő-egyszerűsödő kapcsolatok hálójából kiszabadulva, más szemmel nézzünk arra, akit ismerni vélünk. Ennek jegyében, eltávolodva a szomszéd asztalnál cseh szótárak és kézikönyvhalmok között munkálkodó kollégától, most a tudóst vesszük szemügyre egy röpke pillanatra.

Az irodalomtörténészt a műveiből lehet a legjobban megismerni. Mellőzve most az életmű alaposabb vizsgálatát, néhány olyan vonását szeretném kiemelni, ami a tudósi habitust állítja elénk: elsősorban a bohemisztikában utazó komparatistáét, akit szűkebb régióink egyik meghatározó kis nemzetének történelme és eszmetörténete foglalkoztat évtizedek óta. Könyveit fellapozva a *nagy ívű tervezés* tűnik fel először: egymás mellé téve *A cseh eszmetörténet antinómiáit* és a *Ködképek a cseh láthatáront*, azt látjuk, hogy a cseh nemzet újkori történelmének meghatározó időszakait, a felvilágosodás korát és a romantikát mutatja be részletesen, hogy azután továbblépjen a századforduló és a huszadik század felé: és bár az újabb korszak, az 1945 utáni évtizedek történelmének és eszmetörténetének rajza nem egy teljes narratíva keretében bontakozik ki, mégis jól kivehető belőle az átfogó ív felvázolására törekvés, hiszen 1968 értelmezésével a huszadik századi cseh történelem utolsó nagy hatású társadalmi megmozdulásának és mozgalmának értelmezése zárja a kötetet.

A nagy ívű tervezés mögött, úgy vélem, az az ambíció húzódik meg, hogy a munkákból – mintegy rációfalva a posztmodern székspszisre – majdan kibontakozzon egy teljes narratíva. S mert a tervezés *következetes építkezéssel párosul*, jól megfigyelhető, hogy a többé-kevésbé szabályos időközönként születő kötetek anyaga részben egymásra épül, részben azonban úgy válik elmélyültebbé a kutatótt problémák feldolgozása, hogy egy-egy részkdést más szémszögből, más merítéssel közelít meg a szerző.

Ez annál is lényegesebbnek tűnik, mert az eszmetörténeti tanulmányok mögött a vizsgált jelenségek folyamatos értelmezésének és újraértelmezésének egymást erősítő-támogató intellektuális késztetése húzódik meg, s éppen ez az, ami számos új összefüggés felismeréséhez vezetett.

Persze Tamás munkássága nem merül ki a bohémisztika szűkebb (noha a tudományszakon belül általa nagyon is tágasra nyitott, hiszen irodalomtörténetet, szűkebb értelemben vett filológiát, eszmetörténetet is magába foglaló) szakterületének tanulmányozásában. Legalább olyan fontosak komparatistikai kutatásai is, mindenekelőtt a *Senki sem fog nevetni* című könyve, amely a közép-európai groteszkkal foglalkozik, s amely eredetileg a kandidátusi disszertációja volt.

Tamás – Bojtár Endre inspirációjára – irányzatként értelmezte a groteszket, amelyet egyébként mint *összetett esztétikai minőséget* szokás tárgyalni. A munka értéke azonban nemcsak abban a felismerésben rejlett, hogy a groteszket a hatvanas évek irodalomtörténetének korszak- és stílusjelölőjeként értelmezi, méghozzá több nemzeti irodalom jelenségeire érvényes módon, noha ez már önmagában is jelentős állítás. Hanem abban is, hogy sikerült elérnie a könyv bevezetőjében kitűzött célt: a groteszk mint irányzat fogalma alá rendelve „egy korszak lelkiségét” a maga ellentmondásosságában megragadni, leírni annak a kulturális pezsgésnek, szellemi megújulásnak a jellegzetességeit, amely a ma is nosztalgikusan emlegetett „hatvanas éveket” olyannyira vonzóvá tette, másfelől jellemezni a korszak visszáját is. Azt, hogy a reformok felemássága, a politikai-gazdasági „visszarendeződés” nemcsak a térség kulturális elitjének, de általában társadalmainak fásult rezignációjához vezetett. A kötet a groteszk hagyomány régiónbéli kultúr-történeti előzményeinek feltárásával, illetve a szocializmus válsága nyomán kialakuló-erőre kapó, s a groteszket felváltó posztmodern irodalom jellemzésével nem pusztán egyetlen korszakról, hanem Közép-Európa történelmének több évtizedes periódusáról adott már pusztán látószöge nagysága miatt is újszerű képet.

Bár én magam szakmailag a groteszk-könyvből profitáltam a legtöbbet, az életmű „egyszerű olvasójaként” mégis a Sárkány Oszkárrol szóló kis könyvecskét tartom a legélvezetesebbnek, legyen mégoly furcsa egy tudománytörténeti opusról állítani ilyesmit. Részint magának a könyvnek a tárgya,

Sárkány roppant vonzó alak. De túl ezen, a könyv azért is élvezetes, mert Tamás itt megengedi magának, hogy személyes legyen (úgy, hogy ez sohasem megy a tárgyszerűség rovására). Miközben rendkívül empatikusan rajzolja meg a modern értelemben vett magyar bohémisztika tragikusan rövid életű megalapozójának pályáját, érezhető, hogy nemcsak tiszteli könyve hő-sét, hanem mély rokonszenvvel is viseltetik iránta, s egyszerűen *élvezi* a vele való foglalatосkodást.

Befejezésül azt kívánom, legyen még számos, legalább ennyire élvezetes munkára ideje, ereje, lehetősége Tamásnak.

Balogh Magdolna

Egymillió macska

és huszonegy írás
Berkes Tamás 60. születésnapjára



iloš Macourek kortárs cseh meseíró világhírű gyerekkönyv-sorozatában a két, kisiskolás főhős, Mach és Sebesztova épp hazafelé tartanak az iskolából, amikor a parkban egy négykézláb mászkáló idős urat pillantanak meg, aki nem találja a szemüvegét:

„[D]e Machnak szerencsére volt szemüvege és így megtalálta azt a szemüveget és a bácsi nagyon örült és azt mondta, hát ide figyeljetek, mivel ilyen szívesen segítettetek egy idős embernek, adok nektek valamit. És kedvesen rámosolygott mindkettőjükre, kiemelt a zsebéből egy letépett telefonkagylót és átadta Sebesztovának.

És Sebesztova ettől egy kicsit meghökkent és azt mondta, oké, ez nagyon szép a bácsitól, hogy ezt nekünk adja, de mire jó ez nekünk, ezzel aligha telefonálhatunk bárhová is, és vissza akarta adni a kagylót. De nem volt kinek, mert az idős úr már nem volt sehol.

Megáll az eszem, hát hol ez az ember, csodálkozott Mach.

De Sebesztova azt mondta, kit érdekel, inkább azt mondd meg nekem, mit fogunk csinálni ezzel a telefonkagylóval!

Belebeszélhetsz például, *hallga csak, hallga, hol egy macska farka*, nevette el magát Mach és Sebesztova is nevetett és rátett egy lapáttal: *megugatom, az a jó, **Tomáš Berkesnek** jöjjön ide millió!* És alighogy ezt kimondta, a kagylóból kiszólt egy hang, azt mondjátok, jöjjön ide **Tomáš Berkesnek** egymillió macska? Kérlek, ahogyan parancsoljátok! És Mach és Sebesztova nem tudtak hová lenni ámulatukban, mert egyszer csak körös-körül mindenütt egy rakás macska volt, kandúrok és anyamacskák, feketék és cirmosak, macskák ültek az úton, a fákon, kiscicák a háztetőkön és úgy nyávogtak, hogy az ember füle belefájdult.”¹

1 Milos MACOUREK – Adolf BORN: *Mach és Sebesztova az iskolában*. Ford. Kocsis Péter, Könyvmolyképző Kiadó, Szeged, 2005. 17–18.

Adolf Born, a világhírű karikaturista és illusztrátor, e mesekönyv és a belőle készült rajzfilm társszerzője pedig azonnal megrajzolta *mind az egymilliót*. Nem habozott, hiszen ő volt Tamás kedvenc kortárs cseh képzőművésze, a fantasztikummal teli macoureki mese groteszk képi világának megteremtője. Ezek az új macskák, reméljük, szépen megférnek majd Tamás intézeti íróasztala felett a már a falon doromboló, nyújtózkodó társaik mellett.

De Mach és Sebesztova után bizony mi is belebeszéltünk a letépett telefonkagylóba, hogy *halló, kérem szépen és köszöntőkötet az nem lesz?* És a kagylóból megszólalt a hang: *kérlek, ahogy parancsoljátok, ha köszöntőkötetet akartok, akkor legyen egy köszöntőkötet,* és abban a szempillantásban egy huszonegy szerzős Festschriftet tartottunk a kezünkben, amelyben macskákról ugyan nincs szó, de a közép-európaiságról, a Monarchiáról, a cseh-morva népdalokról, a cseh mesékről, a cseh-magyar műfordítás-elméletről, a lengyel irodalomról, a Kafkát fordító Márairól vagy éppen a kortárs magyar irodalom szlovák fogadtatásáról és sok egyéb, Tamás által kutatott szerzőről, műről, életműről és témáról annál inkább.

A telefonkagylót sajnos vissza kellett adnunk jogos birtokosainak, Machnak és Sebesztovának, ezt a kötetet viszont az ünnepeltnek nyújtjuk át, nagyon nagy szeretettel.

Boldog születésnapot, Tamás!

Kalavszky Zsófia

Budapest, 2014. október 15.

Ünnepi beszéd helyett

Egy kultúrdiplomatánál szakmai ártalom, hogy évfordulóiban gondolkodik, évfordulóiban él. Minél kerekesebb, annál élvezetesebb. Nemrégem irigylkedve néztem a lengyel Chopin-évet, alig várva a 2014-es Hrabal-centenáriumot. Ha most 2015-re gondolok, ott trónol a magasban Husz János a máglyán, akinek az évfordulója mellett eltörpül minden más (mondjuk, Karel Zeman animációs filmrendező százéves jubileuma), még akkor is, ha az illető több lájkolóval kecsegtet a Facebookon, mint a lángba borult mártír.

Az ünnepelt bizonyára megérti, ha megpróbálok ellenállni a kísértésnek, hogy a fentebb vázolt kontextusba őt is besoroljam. Nem mintha gátlásaim lennének („melyeknek a sorát csak nem kevés belső viaskodás árán merem gyarapítani”, szerénykedett valaha Václav Havel az Erasmus-díj átvételekor), de azt hiszem, tapintatlanság és időtlenség lenne mondat közepén félbeszakítani a tanár urat. „Sto lat!” – mondjuk inkább a lengyelekkel, és emeljünk poharat.

Idekívánczik egy másik évforduló, amely annyi tapintatot nem igényel, szabadon boncolható: a magyar bohemisztika közelgő hatvan éve az ELTE Bölcsészkarán. Nem a legkerekesebb ugyan, de mégis jó alkalom arra, hogy életjelet adjon magáról a szakma. A majdani ünnepi beszédben el fog hangzani, hogy itt nem csupán tudományos kutatásról van szó, hanem hogy sokkal többre képes egy ilyen „kis szak”. A beszéd még nincs kész, de egy már biztos: sok Berkes-idézetet tartalmaz majd. Ha átlapozzuk a két legutóbbi Berkes-kötetet – *A cseh eszmetörténet antinómiáit* (Balassi, 2003) és a *Ködképek a cseh láthatáron* címűt (Kalligram, 2009) –, mindjárt kiderül, miért.

Először viszont engedjessék meg egy személyes kitérő. A magyar nyelvben, általában a magyar kultúrában mindig a közelség és a távolság közötti feszültség érdekelt a legjobban, ott sejtettem a két kultúra közötti viszony kulcsát. Egy cseh és egy magyar a mindennapi kommunikáció szintjén könnyen

megérti egymást, hiszen nagy mértékben közös történelmi tapasztalattal, közös hagyományokkal rendelkezik, hasonló toposzokban fejezi ki magát, hasonló a humorérzéke, ugyanazokon a poénokon nevet. Másrészt viszont itt van a nyelv mint a kommunikáció legnagyobb akadály. Cseh szemmel ez a nyelv nagy távolságba helyezi az egyébként oly közeli magyarokat. Egy magyar számára természetesen nem annyira szembetűnő ez a távolság, hiszen minden európai nyelvvel szemben fennáll. A cseh fülnek viszont a magyar nyelv maga az érthetetlenség szinonimája, ami Jaroslav Hašek-től kezdve Jára Cimrman-ig számos irodalmi példával alátámasztható.

A megközelíthetetlen nyelv természetes velejárója a közvetítés. A minden tekintetben vett közvetettség. Prágából nézve vannak úgyszólván direkt szomszédaink, akikkel közvetlenül van (volt, szokott lenni) bajunk, s azon kívül van egy „majdnem szomszéd”, akivel, ha baj van, akkor ez általában nem a saját bajunk, hanem valaki másé. Az ünnepi beszédekben ugyanezt az állapotot „tisztelőbeli szomszédságnak” szoktuk nevezni, legalábbis 1993 óta, amikor hivatalosan megszűnt a földrajzi szomszédság.

Ez a sajátos „majdnem szomszédi” helyzetünk végigvonul az újkori történelmünkön. Közös ügyünk nem nagyon volt, helyette mással kellett foglalkoznunk: egy ideig Béccsel, aztán hosszú ideig Pozsonnyal. Mindig szívesen járok Balassagyarmatra, ahol a város derék polgársága minden év januárjában megünnepeli a csehek 1919-es „kiverését”. Íme a ritka pillanatok egyike, amikor közvetlen dolgunk volt egymással (háborúztunk). A csehszlovák államalapítás csak megszilárdítja azt a helyzetet, melyben cseh részről a magyarságot elsődlegesen a szlovák–magyar kapcsolatrendszeren keresztül szemléljük. A kétoldalú kapcsolatok mélypontján egy új tényező lép a porondra: a szlovákiai magyarság. Ez az új közvetítő a mai napig rányomja a bélyegét a két nép mindennemű kapcsolatára. Joggal ragadt rájuk a hídépítők fogalma.

Az 1993-as cseh-szlovák szétválás egy alapvető változást hozott, melynek jelentőségét ma még nem igazán tudjuk belátni. A helyzet nem azért új, mert ezzel a csehek „egy kicsit nyugatabbra kerültek”, hanem mert Prágában és Budapesten is egyre jobban ráébredtünk arra, hogy most már valóban csak egymással van dolgunk (ha van), nincsenek „idegen” ügyek közöttünk (Bősnagymaros, nemzetiségek...). Mindez közhelynek hangzik, de a fentebb vázolt összefüggésben talán mégsem az.

Az irodalomtudomány természetesen másképpen fogalmazza meg azt, amit itt jobb szó híján egyfajta új közvetlenségnek neveznék. Nem a politikai változások függvényében, hanem tisztességes komparatistikai kategóriák-

kal. Mégis azt hiszem, hogy az a bizonyos autenticitás, mellyel Berkes Tamás írásaiban találkozunk, s amelyet szerénytelenül a magyar bohemisztika felnőtté válásának neveznék, valahol az irodalom és a politika közös területén ered.

A közép-európai komparatisztika Magyarországon című tanulmányra utalnék itt, amely a nyelvrokonság helyett a történeti-tipológiai megközelítést helyezi előtérbe, mellyel elsőként Bojtár Endre teremtett iskolát a magyar komparatisztikában. Bojtár a nyolcvanas években egy olyan modellt dolgozott ki, amelyben összeegyeztethető az irodalmi érték és a történeti elemzés.

A két fentebb említett tanulmánykötet (*A cseh eszmetörténet antinómiái*, illetve a *Ködképek a cseh láthatáron*) tartalma valójában egy megírandó új cseh irodalomtörténet paradigmáját követi. Egy olyan irodalomtörténetét, amely legalább három követelménynek felel meg: először is a cseh irodalmat saját cseh eszmetörténeti kontextusában tárgyalja, másodszor vállalja azt a tényt, hogy az említett cseh kontextusnak az értelmezése lényegesen megváltozott 1989 után, s végül, de nem utolsó sorban: megőrzi azt a kritikai távolságot, amely egyértelművé teszi a külső, magyar szempontot.

Nagy dolog lenne, ha egy ilyen irodalomtörténet belátható időn belül megszületne. Mindenképpen segítségünkre lenne abban, hogy a magyar-cseh kulturális érintkezésben meg tudjunk szabadulni a sok közhelytől, melyek „a cseh múltra és közelmúltra vonatkoznak, és amelyek az utóbbi néhány évtizedben rögzültek a magyar közudatban” (*Ködképek a cseh láthatáron*). A magyar filológus munkája ebben a tekintetben párhuzamosan (természetesen némi időeltolódással) halad cseh társaiéval: itt is és ott is alapvető paradigmaváltásról van szó, nem csupán egy-egy mítoszromboló beavatkozásról. A két Berkes-kötet pont ebben az irányban teszi meg a legfontosabb lépést: nem a kész narratívákat ismerteti ugyanis, hanem azokat a vitákat, amelyek a cseh történelem és eszmetörténet alapvető kérdései körül bontakoztak ki. Az egyik ilyen kérdés a cseh nemzetfogalomról folyó évszázadnyi vita, amely a *Valahol a csehek is utat vesztek* című tanulmány tárgya. A késői Jan Patočka történetfilozófiai tételeinek fogadtatását elemző írásnak az adja különlegességét, hogy egy 1969-as vita ürügyén végigköveti a cseh nemzetté válás leglényegibb mozzanatát: a politikai és nyelvi nemzet közötti választás történetét. A másik ilyen közhelyeket leleplező tanulmány a cseh rendszerváltást megelőző kultúraromboló évtizedek elemzése (*Ködképek a cseh láthatáron*), amely pontosan érzékelteti azt a szellemtörténeti (nemcsak politikai) váltást, melyet az 1989-es év jelentett.

A paradigmaváltó tudatosan követi két 20. századi cseh emblematisz személyiséget, Václav Černý és Jan Patočka által fémjelzett kritikai szemléletet. A lényegét a *Patočka és Černý nemzetkritikai öröksége* című tanulmányában adja meg a rá jellemző tömörséggel a szerző: „Mindketten a barokk korszakban és a katolicizmusban fedezik fel – Josef Pekař nyomán – a cseh identitás születését. Mindketten elvetik Masaryk történelmi koncepcióját, s csodálják morális küldetésstudatát. Patočka és Černý egyaránt úgy találja, hogy a cseh nemzet legnagyobb problémája a kisszerűség: nem számszerű, hanem minőségi kicsinység. [...] [A] legnagyobb hibát ott vétették, hogy a cseh korona országainak valamennyi lakosát felölelő patriotizmus helyett a nyelvi nacionalizmus felé fordultak.”

Berkest olvasva arra gondolok: ahhoz, hogy élvezhessük a filológia áldását, át kell törni a határait. A tudományt újra összehozni a közélettel, egyszerűen bevallani, hogy csakis onnan meríti az erejét. A közéletből, a politikai valóságból, amelyben élünk, magyarok és csehek egyaránt. Banális igazság, afféle ünnepi beszédbe való. És mégis.

Prága – Budapest

Berkes Tamásnak

Kedves Tamás!

Mikor a kötet szerkesztői megtisztelték azzal a felkéréssel, hogy egy írásommal én is jelen legyek a köszöntők között, sokáig haboztam, hogy egy gyakoribb megoldással, azaz egy tanulmánnyal köszöntselek a jubileumon, vagy pedig egy közvetlenebb, a kettőnk kapcsolatához jobban illő, bensőségebb és kötetlenebb formát válasszak. Az utóbbi mellett döntöttem. Megközelítőleg negyedszázados, ma már barátinak mondható kapcsolatunknak ugyanis van egy vörös fonala, amelyhez folyamatosan vissza-visszatérünk, és amelynek a könnyed baráti csevej csapongásai és fészületlensége mellett bizonynal vannak – legalábbis szeretném remélni – általánosabb érvényű tapasztalatai is. Mint a címből láthatod, tudatosan utalok itt egykori rovatodra a Prágai Tükörben, melynek kérésedre örömmel adtunk egykor helyet a lapban, és amelyben Te már akkor is azokat az erővonalakat próbáltad kitapogatni, melyek mentén a két nemzet történelme – a magyaroké és a cseheké – a számos hasonlóság és átfedés mellett is, markánsan elkülönül. Te akkor, ha emlékezetem nem csal, egy „esszépanorámát” hirdettél meg (jogosan!), nekem, napi gondjaimnál és tehetségemnél fogva, legfeljebb egy baráti levélre futja.

A vita közöttünk alighanem rögtön megismerkedésünk kezdetén, tehát valamikor a rendszerváltás idején indult, és lényegében arról szólt, hogy melyik országban élhetőbb az élet? Előre szeretném leszögezni, hogy a vitában súlyosan nyeresre állsz, s ezt már Neked korábban is beismertem. De biztos vagyok benne, hogy tapasztalt sakkozók módjára, mindketten szívesen kiegyeznénk egy döntetlenben: Te azért, mert akkor, talán, a jelenlegieknél mégis egy árnyalattal enyhébb gondok foglalkoztathatnának, én pedig talán azért, mert akkor újra érezhetném, hogy jó magyarnak lenni. Azt hiszem, ennyi információ után már a formális logika alapján is kikövetkeztethető, melyik országot részesítettük akkor előnyben a másikkal szemben.

Pedig akkortájt én már tizennégy éve prágai lakos voltam, cseh feleséggel, ígéretesen cseperedő gyerekekkel, szakmailag kecsegtető kilátásokkal;

ráadásul Csehországot, Prágát is tudatosan választottam, legalább is abban az értelemben, hogy a dél-szlovákiai kisvárosból, melyet gimnazista fejjel kilátástalannak, reménytelennek éreztem, nem a kínálkozó és közelebbi Budapestre vagy az alig valamivel távolabbi Pozsonyba, hanem *ide* vágytam. Egyfajta tagadásaként annak, amit addig megismertem. Igen, inkább egyfajta vágy volt csupán, amit éreztem, *elvágyás*. Mert későn értem, mint általában a kisvárosi körülmények között, félig paraszti, félig munkáscsaládból származó dél-szlovákiai magyar gyerekek, akik között csak valami megfoghatatlan, körülírhatatlan, tudatalatti tudásként élt, hogy *Csehországban jó*. Alig valamivel konkrétabban, mint Csokonai Lili vágya: *Brazíliában szeretnék élni, mert ott jó*.

És tényleg jó volt. Magyarként. Mert egyébként borzasztó volt: a cseheknek csehként volt borzasztó. Néhány hónappal prágai tanulmányaim kezdete után született meg a Charta 77 nyilatkozata, indult útjára a mozgalom, és ezzel párhuzamosan erősödött föl az az irtóztató, a Prágai Tavaszt követően beindult szellemtiprás, amely véglegesen gettósította és tette hozzáférhetlenné nem csak a cseh szellemi élet legjavát, de betiltott szinte mindennemű, bármily nemzetiségű szellemiséget. Én a kollégiumban a könyvespolcomról emelhettem le Kafkát, Joyce-ot, Márquezt, Szolzsenyicint, mi több: Kunderát és Vaculíkot is – természetesen magyarul –, amíg a cseh könyvtárakban a felsorolt íróknak a már korábban kiadott (cseh) köteteit is zárolták. Csehszakos diáktársaim a magyar szak könyvtárában a mi segítségünkkel böngészgették a *Világirodalmi lexikon* cseh szócikkeit: még Havel is ott volt az 1975-ben megjelent *Grog-Ilv* kötetben!

A Magyar Kulturális Központ magyar filmvetítéseire tódultak a csehek, a kiterjedt cseh Filmklub-hálózat tagjainak a nyolcvanas évek második felében pont akkor szerveztük meg az első magyar, több napon át tartó filmszemináriumot, amikor egy rövid ideig filmes- és hungarológus referensként ott dolgozhattam. Az utolsó előtti nap éjjelén kiplakátozott *különvillamos* külön útvonalon, csilingelve szállította haza, illetve szálláshelyére a film-szeminárium résztvevőit az egész városon keresztülkanyarogva. És másnap délelőtt, vasárnap, a szeminárium utolsó napján vetítettük le a Gulyás-testvérek *Törvénytörés nélkül* című dokumentumfilmjét; mindmáig emlékszem a pissenés nélküli, döbbenetes csendre a nézők soraiban és a filmet helyben szinkrontolmácsoló, náci lágereket megjárt Pos Katalin elszoruló hangjára, amint a filmben megszólaló visszaemlékezők mondatait próbálja visszaadni, melyekben egybecsúszik a náci és a kommunista táborok világa. És nemcsak a filmklubosok számára, de a szélesebb közönség előtt is nyitva állt a magyar mozi: Bacsó *Tanúját* a szokásos két, egymást követő vetítés helyett eleve háromszor tettük be a napi programba, majd miután a harmadik vetítésre már nem juthatott be az utcán még mindig kisebb tömegben álló

érdeklődő közönség, betörték az ajtót. És láthatták Jancsó filmjeit, Mészáros Márta *Naplóit*, Makk Károly *Egymásra nézve* című filmjét, Szabó pazar trilógiáját, a *Mefisztót*, a *Hanusst*, a *Redl ezredet* és a többieket, az *Angi Verát*, a *Jób lázadását*, a *Szindbádot*, a *Szirmok, virágok, koszorúkat*, melyből a cseh nézőkre nem csupán és nem *elsősorban* a Heinrich nagybácsit alakító kiváló Jiří Adamíra kacsintott ki, de főleg Jan Palach. És az *István a királyra*, urambocsá, még az *Aranycsapatra* is kíváncsiak voltak! Valahány film, megannyi tabu. Az Intézet nyelvtanfolyamaira az egyik évben közel kétszázan jelentkeztek kezdő tanfolyamra, egyikük azért akart megtanulni magyarul, hogy *Tolkient* olvashassa. Igen, *Prágában* tényleg *a csilláron is lógtak*. És a *Gyöngyhajú lány* csehül énekelt daláról a fiatalabbak azt hitték, hogy az egy cseh sláger. Ja, és a Vinohrady színházban *Képzelt riport* volt *egy amerikai popfesztiválról*...

Igen, akkor azt hittem, hogy a *Nyugat*, s mindaz, ami azt követte, vérében van nemzetemnek, hogy *ez* jelenti a magyarságot. Azt gondoltam, naivan, hogy a *modern* csupán szülővárosomat és annak környékét kerülte valahogyan el. Még a *Puszták népét* is azzal a tudattal olvastam, ami ugyanannak az írónak a halhatatlan *Bartókjából* rögzült belém: *ki szépen kimondja a rettenetet, azzal föl is oldja*. Nem tudtam, hogy a vers összes többi sora igazabb és hitelesebb, mint éppen ez. Háborítatlanul egymás mellett élt bennem Kosztolányi és Ady, Babits és József Attila, Radnóti és Németh László, Móricz és Krúdy. Valami sosemvolt irodalmi világban éltem, mondom, későn érő gyerek voltam. De hiszen még a háború utáni magyar irodalomból is az jelent meg még csehül is, ami mindennek a folytatása volt: Ottlik, Szabó Magda, Karinthy Ferenc, Örkény, Déry, sőt: a nyolcvanas évek vége felé Lénárd Sándor és Esterházy Péter! Spiró meg Konrád ugyan nem ment át a cseh ideológiai szűrőn, mi azonban, akik a bölcsészkar Rákos Péter-teremtette kis szigetén éltünk, a kotyogó hangja mellett és a frissen főtt kávé illatában beszélgethettünk róluk, mi több, még Márairól is! Nem is volt kérdés, hogy Pilinszkyből írhattam szakdolgozatot Rákos Péterhez! Ki gondolta volna akkor, kedves Tamás, hogy *az az „irányított irodalom”*, és majd Wass Albert meg Tormay Cécile lesz az, ami, állítólag, *nem az*...

Persze, azért a nyolcvanas években már egyre többet tudtam a cseh kultúráról, a cseh irodalomról is. Čapeket, Hašeket, Halast és sok kitűnő avantgárd író a két háború közötti irodalomtörténetből még a legbigottabb marxista cseh irodalmi tanszéken sem lehetett kihagyni, és időközben felfedeztük a cseh szakon azokat a csendesen meghúzódó, és egyre csökkenő számú tanárokat is, akik sok mindent átörökítettek a cseh nyelv- és irodalomtudomány szocializmus előtti korszakából. A cseh Filmklub a nyolcvanas évek második felében, viszonylag szűk körnek, féllegálisan, újra vetíteni kezdte a hatvanas évek filmjeit. Ezek döbbszerűen rá arra, mi az, ami

olyan szimpatikus a csehekben, és olyan tragikusan hiányzik még a legjobb magyar filmekből is: az *önirónia*. A képesség, hogy felül tudunk emelkedni esendőségünkön, ostobaságainkon, szerencsétlenségünkön. A harag éltet, mondják, igen, ebben is van valami, de a humor nem kevésbé, főleg az effajta cseh humor, melynek mélyén szinte kivétel nélkül mindig van valami bölcsélet, és ritkán nevet más rovására. Számomra Forman ennek a legnagyobb cseh mestere, mindmáig. Akkor még csupán nekem volt fontos ez a felismerés, ma úgy hiszem, valahol éppen ebben rejlik annak titka, miért oly szimpatikus a magyar nézőnek és a magyar olvasónak a cseh film és irodalom: *hiánypótló*.

De főleg új családom révén tagolódtam be egyre jobban a cseh társadalom hétköznapijaiba. Cseh feleségem középosztálybeli fővárosi családjában megismerhettem a cseh (kis)polgári lét hétköznapijait, szokásait; felvilágosult, a nők jogaival a maguk nagyon tiszteletre méltó szintjén tudatában lévő vidéki nagyszüleinek köszönhetően pedig egy számomra addig teljesen ismeretlen mélységű történelmi fejlődés körvonalazódott. Falusi nagymamáim kísértetiesen hasonlítottak azokra a siratóasszonyokra, akiket Huszárik örökített meg a *Szindbád*-ban. Ezek a cseh nagymamák színes ruháikban könnyedén mozogtak a világban, utaztak, kirándultak, tudtak élni, élvezték az életet!

Első gyermekünk nevelése közben aztán átéltem saját cseh gyermekkoromat is, a lányunkhoz csehül beszélő feleségemtől én is megtanultam a cseh gyermekdalokat, népmeséket, altatókat. Mi több: irigyelni kezdtem azt a csodálatosan becéző cseh dajkanyelvet, amely olyan változatosan tud kedveskedve a gyerekhez szólni! Ehhez képest az általam használt magyar nyelv amolyan karinthys gögicsének, lapos, unalmas és ellenszenves gügyögsnek tűnt!

Második gyermekünk születése után aztán végleg tudatosult bennem, hogy magyarként ugyan bemenekülhetek a viszolyogtató hivatalos cseh kultúra elől nemzetem kultúrájába, de ha nemzet és állampolgárság bizonyos értelemben elkülöníthető és elkülönítendő is, más értelemben viszont a társadalmi, állampolgári viszonyok teljesen felülírják, másodlagossá teszik a nemzetiségi szempontokat. Mindezt, természetesen, könnyebb diaszpórában felismerni, ahol nincsenek túlzott előítéletek, ahol többségi környezeted nem szembesít szinte naponta a többséget valamilyen szempontból zavaró mássággal. Kétségtelen, így könnyebb azonosulni a többség gondjaival. Egyszóval *csehebbé* váltam, és felismertem, hogy ettől nem lettem kevésbé magyar, mi több, magyarságtudatom egy olyan szempontrendszerrel bővült, amelyben az megmérettethetett, és egyszerűen tudatosultak esendőségei, gyengéi. És ez, persze, fordított irányban is igaz volt. Megélhettem, amit megannyi magyar megélhetett a két világháború között, akiket a sors hosszabb-rövidebb időre Csehországba vetett: megértettem Dobossy Lászlót,

Szvatkó Pált, Peéry Rezsőt és másokat. Megéltem és be mertem vallani a *kettős kötődés* gazdagító élményét a nélkül, hogy közben nemzetárulónak kellett volna magam éreznem. Aztán megismertem a cseh társadalom periferiáján élő underground cseh kultúrát is, a cseh szamizdatot, az idehaza vagy külföldi emigrációban élő cseh szerzők gépelt kéziratban és kezdetleges technikával, jórészt indigó használatával, másolt – ezért szinte olvashatatlan – műveit. Prágai magyarként egy Hollandiában élő emigráns cseh zenész koncertjére még Budapestre is elutaztam... A rendszerváltás előtti egy-két évben már jelen voltam minden nagyobb rendszerellenes tüntetésen, melyeket a 20. századi cseh történelem jeles eseményeinek évfordulóján szerveztek. A Magyar Nemzet akkori prágai tudósítójával, Láng Péterrel ott voltam a prágai bíróság folyosóján számos cseh disszidens mellett, akik szolidaritásból jöttek el megtapsolni a bilincsbe vert kézzel a tárgyalóterembe vezetett Deutsch Tamást, aki a Varsói Szerződés csapatai szégyenletes bevonulásának 20. évfordulójára utazott Prágába, hogy a magyarok nevében elnézést kérjen a csehektől a Vencel téren megtartott ellenzéki tüntetésen. Milyen szimpatikus volt! Másodmagával a Vencel téren börtönözték be, majd tiltották ki a bíróságon Csehszlovákiából. Akkor persze még nem tudhattam, hogy az volt életének mindmáig legjelentősebb politikai tette. 1989. november 17-én feleségemmel együtt ott voltunk a cseh rendszerváltás eseményeit közvetlenül kirobbantó tüntetésen, annak is a sűrűjében. A Nemzeti Színház mellett elhaladva Forró Evelyn és Kis Tibor, a Magyar Rádió és a Népszabadság egykori prágai tudósítói állítottak meg egy pillanatra érdeklődő kérdésükkel: „*Mit gondoltok, ma végre elkezdődik valami?*” A választ persze még mi sem tudtuk, de tele voltunk reményekkel, hiszen a vonuló menethez útközben a korábbiakhoz képest szokatlanul sokan csatlakoztak, és a Moldva partján haladó tömeget ezúttal az autókból, villamosokból is mosolygó, integető emberek üdvözlötték.

Te tudod, kedves Tamás, hogyne tudnád, hogy a történet nem rólam szól, csupán annak stációit igyekszem itt a magam ügyetlen eszközeivel összegyűjteni, ahogy egy nemzeti és állampolgári identitástudat kialakul és formálódik, ahogy tudatosul benned, hogy Te magad is alkotó részese vagy a történeteknek. Hogy felelős vagy állampolgári létedért, még akkor is, és azal is, ha csak legyintesz... Nem szeretem, és már akkor sem szerettem a *bársonyos forradalom* megnevezést, mikor először hallottam, de tény, hogy nem csupán ez a tömeg, de az ezt követő napokban induló és egyre hatalmasabb méreteket öltő tiltakozások is rendkívül kulturált módon zajlottak, agresszió, rombolás, pusztítás nélkül. Egyik legszebb és talán leggyakoribb jelszava ezeknek a napoknak úgy hangzott: „*nem vagyunk olyanok, mint ők*”. S mikor az egész összeomlott, úgy reméltem, azok a kulturális értékek öröklődnek tovább, melyeket hittem, vallottam. Hogy valóban nem vagyunk olyanok, mint

ők, hogy a kultúrának köszönhetően még a létező szocializmus se tüntette el azt, amihez visszatérhetünk, szabadon.

Ezt a hitemet először Antall József mondata zavarta meg, aki *lélekben tizenötmillió magyar miniszterelnökének érezte magát*. Mi tagadás, engem, határon túli magyarként, jobban megnyugtató volt, ha nem lélekben, de ténylegesen és deklaráltan lett volna tízmillió magyar állampolgár miniszterelnöke. Különösképpen az elesetteké. Egy szabad ország szabad versenyében főleg azoké, akikről első pillanattól tudni lehetett, hogy a rendszerváltás vesztesei, kárvallottjai lesznek. A hátrányos helyzetű kisebbségké, a szegényeké, a hendikeppel élőké, a homoszexuálisoké, akiknek társadalmi megítélését olyan megrázó erővel mutatta fel Makk Károly. Egyszóval mindazoké, akik helyzetükből kifolyólag szorulnak ilyen-olyan támogatásra, akiknek csupán papíron adatott meg az egyenlőség, de valójában szinte esélyük sincs, hogy a társadalom többségének lehetőségeivel szabadon éljenek. S ha még annyit fűzött volna hozzá, hogy egyébként ő maga is egy tizenötmilliósnak nemzeti tagja, azt hiszem, ma máshol tartana a magyar társadalom. Félreértés ne essék, nem azt az értelmetlen kérdést taglalom, mi lett volna, ha, csupán azt mondom: ebben az Antall-mondatban kódolva volt a mai zűrzavar, a maszatolás, a fogalmi pongyolaság: a státusz törvény, a magyar útlevél, a kettős állampolgárság, a szavazati jog és a „*nemzet határon átvéelő egyesítésének*” abszurd és blöd gondolata. *A sérelmi politizálás*.

Hogy mindez törvényszerű volt? Meglehet. Annál rosszabb! Ez ugyanis csupán azt jelentené, hogy a magyar társadalom zömét egy tehetséges politikus visszavezetheti akár egy modern előtti korba, vagy legalábbis nincs meg az az erős és tudatos elitje a társadalomnak, amely mindezzel hatékonyan tudna szembeszállni. Hogy erre nem volt példa régióinkban?

Václav Havel első újévi köztársasági elnöki beszédében, néhány nappal elnökké választása után nem azzal kezdte mondandóját, hogy saját meghurcoltatását vagy nemzetének megpróbáltatásait bárkin is számon kérje. Azt tette szövé, amiben a társadalom valamennyi tagja felelős volt: a hazugságokat, melyekkel egymást is áltattuk, a meghunyászkodást, amely éltette a kommunista rendszert, és a gyűlöletet – az akár mégoly érthető is –, ami a második világháborút követően a németek és magyarok olykor öntörvényű és kegyetlen kitelepítésével kezdődött, s aminek kibeszéletlensége végighúzódott a kommunizmus évtizedein. Hogy ez politikailag nem volt végiggondolva? Hogy nem volt erős támogatottsága a pártok között? Az is meglehet. De egy cölöp volt, amit ott és akkor le kellett valakinek vernie, hogy világossá váljék, milyen elvek mentén próbáljuk az új társadalmat felépíteni. És hogy ezzel – feltéve, de meg nem engedve – némileg teret adhatott egyfajta cseh nacionalizmus felerősödésének is, melyet Václav Klaus képviselt a határtalan gazdasági neoliberalizmus és a nemzeti érde-

kek képviselésének abszurd ötvözetével? De hiszen éppen Havel volt az, aki világosan rálátott a tetszetős, de szándékosan homályos gondolatok mögött meghúzódó gazdasági csoportérdekekre, a „maffiaállam” potenciális veszélyére, és a Karolínumban megtartott beszédével – még a kilencvenes években – a nyilvánosság erejére támaszkodva kényszerítette őt lemondásra. Hogy aztán Klaus mégis föltámadott, és egyenesen az elnöki székben végezte politikusi pályafutását? S e közben az általa kiépített cseh jobboldali klientúra (de részben a baloldali is!) mégis nyugodtan tovább élősködhetett az állami tulajdonban lévő vagyon privatizálásán, és nyerte az előre lefutott versenyben a nagy állami tendereket? Ez sem vitatható, de mégis azt kell, mondjam: ez nem az egyik kutya, másik eb kilátástalan alaphelyzete. Havel temetésének üzenete nem csak és nem elsősorban az volt, hogy Klaus köztársasági elnök mindezek ellenére annak rendje és módja szerint, adekvát a köztársasági elnöknek méltán kijáró állami temetéssel kísérté utolsó útjára az első demokratikus elnököt. Inkább az a magatartás kiemelendő, ahogyan az állampolgárok tízezrei, minden szervezés nélkül, csendesen, kokárdák, zászlók és fanfárok nélkül, egy szál virággal és egy szál gyertyával a kezükben rótták le méltóságteljesen kegyeletüket az előtt, amit Havel képviselt.

S ha már Klaus elnök talán méltánytalanul is túl sötét árnyalatokban tűnne elénk a fenti mondatokból, legalább annyit írjunk a javára, hogy, miután többször is összetűzött az Európai Parlament képviselőivel, és euroszkepticizmusa egyes esetekben fontos európai normák elfogadásának gátja is volt, nem csinált idehaza össztársadalmi cirkuszt az ügyekből, mint Hofi Géza kis történetében a bíró, aki hallva a lelátóról zúgó „*Hülye vagy!*” kórust, mellét kidülesztve, büszkén szalad körbe: „*ÉN, ÉN, ÉN vagyok a hülye!*”. De meglehet, csupán azért nem, mert akkor már nem kapott volna akkora sajtóvisszhangot, vagy akkorra már azok is mosolyogva tekintettek volna rá, akik korábban a választói voltak. Így van ez, ez a dialektika érvényesül minden örökérvényűnek vélt igazsággal és hirdetőjével szemben.

A cölöpökről beszélek itt, melyeket jó mélyen, a megfelelő időben és módon kell leverni minden építmény esetében. A jelenlegi cseh szokásjog egyik ilyen alappillérenek tekintem azt a politikusi és állampolgári együttes magatartást is, amikor a kétezres évek vége felé a cseh bőrfejük a kristályéjszaka évfordulóján egy felvonulást szerveztek a prágai zsidóvárosba. Nem tiltották be a felvonulást, nem kezdték el maszatolni, hogy az „*adj több gázt*”, az motoros köszöntés-e vagy sem, hanem egységesen és spontán kivonult valamennyi parlamenti párt, a főpolgármesteri hivatal, az egyházak, élükön a katolikus egyház kardinálisával, és szó szerint a testükkel védték a városnegyed, meg egyúttal emberségüket, méltóságukat is a hőzőngöktől. Az, hogy a cseh katolikus egyház soraiban számos olyan rangos egyéniség ta-

lálható, aki az egyébként európai mértékben is kiugróan szekularizált cseh lakosság körében nagy köztiszteltetben áll, csupán hab a tortán, de egyáltalán nem mellékes. A Templeton-díjas Tomáš Halík püspök és egyetemi professzor prédikációira a laikus közönség is eljár, és széles körben ismert az a Václav Malý püspök is, aki disszidensként a husáki rendszerben csupán titokban felszentelt papként gyakorolhatta hivatását. Martin Putna professzor pedig katolikus hívőként is felvállalta homoszexualitását. Mi több, a Prague Pride rendezvényén azzal a provokatív transzparenszel állt ki a tömegben, mellyel Václav Klaus egyik magas miniszteriális hivatalnoki tisztséget betöltő, szélsőjobboldali irányultságáról közismert személyiségét köszöntötte: „*A katolikus buzik üdvözlik Bátorát*”. Putna professzor monográfiát írt a kereszténység és a homoszexualitás kapcsolatáról, amely korántsem annyira egyértelmű, mint amilyennek azt a köztudat tartja.

S hogy mit tettünk mindeközben mi, Csehországban élő magyarok, kedves Tamás? Nem cölöpökről, csupán egy szögről beszélt Rákos Péter, mikor egy este a kilencvenes évek elején megalakult a Cseh- és Morvaországi Magyarok Szövetsége, majd pár évvel később fóruma, a Prágai Tükör. Mindkettőnek az alapjait és programnyilatkozatát ő fogalmazta meg és terjesztette a Szövetség választmánya elé. Ebben körvonalazta, hihetetlen előrelátással, azokat az elveket, melyekhez a Szövetségnek és a lapnak ragaszkodnia kellene, és amelyek azokból az elképzelésekből öltöttek testet, melyeket fentebb igyekeztem körülírni. A programnyilatkozat elfogadása után hangzott el szájából a mondat: „*a szöveget bevertük a falba, Jenci, most már csak rajtunk múlik, mit akasztunk rá*”. S hogy nem mindig a megfelelő, sajátosan csehországi magyar szempontot akasztottuk erre a szögre? Igen, a Tükörnek eddig csupán két korszaka volt, melyben ezek az elvek érvényesültek, és amelyeknek Te magad is tevékeny résztvevője voltál. S hogy miért kerekedett felül ugyancsak kétszer a bezárkózó, köldöknéző és jellegtelenséget tükröző semmitmondás igénye? Egyrészt bizonyul azért, mert mi sem vagyunk jobbak a Deákné vásznánál, másrészt kétségtelenül azért is, mert a magyar politika egy bizonyos vonulata még azt sem tudja elviselni, ha egy legfeljebb tizenötezer főt számláló magyar kisebbség lóg ki a sorból, Mindenkit be kell darálni, mindenkit a mi oldalunkon kell tudni. Hogy ezek alaptalan vádak, melyeket semmivel nem támasztok alá? Nagyon remélem, hogy a nyolcvanesztendő Berkes Tamás előtt tisztelgő kötetben lesz majd alkalmam elmondani saját, nagyon konkrét tapasztalataimat is.

Túl kell szeretnünk őket – valahogy így fogalmazta meg, legalább is így él emlékezetemben, Göncz Árpád; *mást úgysem nagyon tehetsz* – ezt írta és tanította egész életművével Rákos Péter.

De azt viszont meg kell tenni.

Kedves Tamás! Nagyon szeretném, ha vitánk a jövőben is folytatódna. Persze nem azért, mert cseh hazámban rosszabbra fordulnak a dolgok, hanem azért, hogy újra otthon lehessünk két, de akár három hazában is, egy útlevelemmel és egy szavazati joggal is. Hogy helyére kerüljön a *nemzet, polgár és állampolgár* fogalma.

Bocsásd meg nekem, de ennél jobbat most nem tudok Neked kívánni.
Barátilag, Jenci

Prága, 2014 szeptemberében

Berkes Tamás születésnapjára

Kedves Tamás!

Kerek születésnapod alkalmából, némi műfaji keveredéssel, episztolai keretben, egy másik generációnak szóló irodalom adalékaival előállva szeretnék ünnepélyesen hozzájárulni közép-európai kultúrtörténeti kutatásaidhoz – saját szakterületemről, a gyerekirodalom köréből.

Komoly, meglett tudós férfinak talán nem stílszerű holmi gyerekes ügygyel előállnom. Mégis megteszem. Bátorkodom vele előhozakodni nemcsak azért, mert ősidők óta ezzel (is) foglalkozom, hanem mert ősidők óta van köztünk egyfajta hangvétel, amit nagyon kedvelek, és ami élcélődő humorodnak köszönhető.

Komolyra fordítva a szót, néhány apró *cseh-megével* szeretnék Neked kedveskedni.

A müncheni Nemzetközi Gyerekkönyvtárban (Internationale Jugendbibliothek) a szakirodalmat böngészve több jelentős külföldi gyerekirodalom-elméleti, illetve történeti műben találkoztam azzal a meglátással, sőt, határozott kijelentéssel, hogy Jan Amos Komenský *Orbis Pictusa* a gyerekirodalom-történet első kiemelkedő műve, az első igazi gyermekképeskönyv. Tehát amellet, hogy a mester munkássága az egyetemes pedagógiatörténet szempontjából különleges jelentőségű, *A világ útvesztője és a szív paradicsoma* pedig a világirodalomnak ma is gyöngyszeme, az *Orbis Pictus* a nyugati kultúra viszonylag fiatal művészeti ágának, a gyerekirodalomnak alapműve. Természetesen ez visszamenőleges besorolás, bizonyos mértékig visszavetítés, mégis megállja a helyét abból az aspektusból, amelyből az angolszász és német szaktörténészek elemzik és vizsgálják az életművét. Érdeemes felvetnünk az életmű magyar vonatkozásait is, mert az *Orbis Sensualium Pictus* ('A látható világ képekben') első részletei próbanyomatban Sárospatakon jelentek meg.

Másik, szintén a gyerekirodalommal kapcsolatos észrevételem, hogy a Pavel Janoušek főszerkesztésével készült, négykötetes *Dějiny české literatury 1945–1989*

minden egyes kötete, korszakonként önálló fejezetet szentel a gyerekirodalomnak. Ezt a tényt fontos tettetnek tartom a gyerekirodalom helyzete szempontjából. Ugyanakkor a Cseh Irodalmi Intézet (Ústav pro českou literaturu) nem foglalkozik külön a gyerekirodalommal, és a cseheknek nincs külön gyerekirodalmi intézetük. Magyarországon szimbolikus jelentőséggel bír, hogy 2012-ben sikerült megalapítani a Magyar Gyerekirodalmi Intézetet.

Hogy az irodalomból mi szól gyerekeknek és mi felnőtteknek, az meglehetősen változó és képlékeny szempont. A Grimm-testvérek mesegyűjteménye még *Családi mesék* címmel jelent meg, tehát nem különítették el a gyerekeknek és felnőtteknek „való” momentumokat. Számos irodalmi műnek készült azonban a 19–20. század folyamán a gyerekek számára átdolgozott változata. Az *Ezeregyéjszaka meséitől* a *Gulliver utazásáig*. És vannak közismert művek, amelyek felnőtteknek íródtak gyerekekről, de a már önálló életet élő gyerekirodalomban váltak klasszikussá. Például a *Pál utcai fiúk* Molnár Ferentől, vagy a *Babička* Božena Němcovától. Ez utóbbi, bár szintén hosszú évtizedekig kötelező olvasmány volt a cseh általános iskolákban, néhány éve hosszas és nagy port kavará vita tárgya lett: gyerekeknek való-e egyáltalán a *Nagyanyó*? A dilemma generációs kérdés olyan szempontból is, hogy a 20. század végi, 21. század eleji ifjúság számára már letűnt világot ábrázol oly módon, ahogy az már idegen tőlük és unalmas számukra.

Különleges műfaji keveredés a Magyarországon is ismert szerző, Michal Viewegh *Krátké pohádky pro unavené rodiče* ('Rövid mesék fáradt szülőknek', 2007) című könyve, amely látszólag – borítója és tipográfiája alapján – gyerekeknek íródott, ám olvasása közben kiderül, hogy a gyerekhang is felnőtteknek szól pajzánul játékos humorával. Egyébként éppen a csehek nagyon jók az olyanfajta kétszólamúságban, amelyben – általában a humor különböző eszközeivel – gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt szólnak a művek, pontosabban gyerekek és felnőttek is élvezik a különböző jelentésrétegeket.

A 80-as, 90-es években például meglepő különbség volt az átlagos cseh, illetve magyar olvasó, gyerekkönyv olvasó között: az átlag magyar felnőtt, aki nem híve a cseh humor irodalmi megnyilvánulásainak, nem „vevő” a gyerekirodalom groteszk humorára sem, így Miloš Macourek népszerű figurái, Mach és Sebesztova már a könyvterjesztők szűrőjén sem jutottak át. Még a kétezres években is merész vállalkozásnak bizonyult magyar megjelenésük.

A *Kinek szól?* felvetéshez kapcsolódik az a kérdéskör, ami a társadalom infantilizálódásának és a gyerekirodalom karakterjegyeinek találkozását vizsgálja. Külön műfajt képeznek e területen azok az egyszerűs művészi képeskönyvek, amelyeket a felnőttek nagyobb lelkesedéssel forgatnak, mint a gyerekek. Ilyenek például Petr Čech könyvei vagy az Egyesült Államokban élő Petr Sís nemzetközi elismerésben részesült műalkotásai. A felgyorsult

technikai civilizációt az érzelmi fejlődés nem tudta ugyanolyan tempóban követni, ezt igazolják a fiatal felnőttek irodalommal kapcsolatos bizonyos megnyilvánulásai is.

Figyelemreméltóan nagy számban jelennek meg nem csupán az idősebb generációhoz tartozó íróktól, de fiatal szerzőktől is olyan könyvek, amelyek saját gyerekkorukkal foglalkoznak, és ez nem csak a politikai, társadalmi, de a filozófiai, szellemi, sőt pszichés ártértékelés szükségét is jelzi. Irena Dousková *Weöres Csepel* című könyvétől Grecsó Krisztián legújabb művéig, a *Megyek utánadig*. Ez persze már nem gyerekirodalom, hanem a felnőtt- és gyerekkor egymásba játsása. A gyerek mint az irodalmi mű szereplője, különféle aspektusokból más és más irodalmi formában nyilvánul meg.

A felsorolt adalékok kifejtése hosszabb dolgozat tárgya lehetne.

Bízom benne, hogy ezt a következő, nem kerek születésnapodig meglepetésként átnyújthatom majd Neked.

Sok jó cseh könyvet kívánok további életedhez és munkásságodhoz!

Szeretettel,
Balázsová

Bella Sicilia

Nászút-cserepek 1980

Berkes Tamásnak, szeretettel

Cefalù

„*Abbiamo un letto per la donna,*
ma Voi...!”, mondta a hentes sógornője.
Én aludjak a dóm előtti lépcsőn.
Végül is hol van közelebb az ember
istenhez, mint álmában, meg a dómhoz
a *piazzáról* felszökdelő lépcsőn?
És hol van közelebb emberhez isten,
mint itt, a Pantokrátor képmásában,
ki úgy néz rád az apszis magasából,
hogy nincs többé a földön maradásod?
Ítéljen hát és emeljen magához,
amíg a donna, bár nem önszántából,
az albergóban más donnával alszik!
Lehet, hogy még egy érdekes menyegző
lesz idén, ahol én leszek a *sposa*?
Talán ezért jöttem a kék Itáliába,
hogy *transsubstantiában* legyen részem?
Itt este is olyan meleg az ájer,
hogy fürdőnadrágban is ledőlhetnék;
egy *vino rosso* lesz a hálótársam
és navigátorom az égi ágyba,
zenélő angyalaim a kabócák.

Aztán mégis megkönyörült a hentes,
pedig a falu ezzel ellentétes
döntést hozott, hisz akárhova küldtek,
a hírem láthatóan megelőzött,
hiába mondta biztosra a küldő,

hogy van szobája annak, akihez küld,
telefonon most erősítették meg
(csak neki ne legyen, ez volt a lényeg),
a helyzet önmagát reprodukálta,
senki sem akart kilógni a sorból,
Cefaluban a foglalt volt a törvény,
a két bőrönd ott várt a húsüzletben
egész délután, este tíz felé járt,
nem volt esély több pofára esésre,
visszamentem, hogy N. albergójába
elvigyem őket, fel a másodikra,
majd lesz valahogy, édes jó istenkém,
és akkor mint egy manó, nem tudom, hogy
(talán a falakon át közlekedve,
szigorúan a házak belsejében),
a nem épp manó termetű mészáros
egyszer csak, hipp-hopp, ott termett előttem,
elvette tőlem a két súlyos koffert,
felrohant velük N.-hez a szobába,
a megriadt N.-t visszaparancsolta,
„signor’, *non si deve aver paura*”,
belém karolt, és elvonszolt egy helyre;
a sötétben emeletes vaságyak
fehérlettek, barlang volt, semmi kétség,
ajtó sehol, de, *gratis*, magyarázta,
mutatta, hol a mosdó, *bona notte!*
Úgy otthagyt, mint szent Pált az oláhok,
öngyújtó sercent, lüktető parázs járt,
a füstködben férfiak jöttek-mentek,
ez volt a hely, ahol a felszolgálók
meghúzhatták magukat minden éjjel,
idénymunkásnak járó tömegszállás,
alkalmi fészek lúzer nászutasnak.

Palermo

A szimpla fekete öltönyös férfi,
aki a palermói állomáson
összehajtott cédulát csúsztatott kint
a falon lévő egyik repedésbe,
nem hithű zsidó volt, aki fohászat
így adta át a Mindenség Urának,
hanem egy szimpla helyi maffiózó,
aki az alvilágnak tett jelentést,
hogy pontosan miről, az nem derült ki,
mindenesetre láttuk másnap éjjel,
Palermóban nem babra megy a játék,
nem véletlen jár rendőri kíséret
a turistabusztól a múzeumba,
még ha csupán öt zebracsíkon át is,
nem véletlen tűntek el egy csapásra
a helyi gyalogosok fényes nappal
a főutak járdáiról, a korzó
olyan kihalt, állapította N. meg,
mintha a pestis sújtotta Oranba
csöppentünk volna, Camus regényébe,
amelyet N. elszánt műkedvelőként
lefordított és szüntelen idézett
(a hivatalos fordító szerinte
mindegyik mondatot feltupírozta),
a hasonlat nem volt egészen pontos,
mert az, ami másnap éjszaka történt,
azután, hogy bezárt a játékbarlang,
mely ott üzemelt egy szinttel alattunk,
s megitták a magukét a krupiéék is,
az összes ajtót, kaput mind bevágták,
és autóik is felbőgtek az éjben,
és hosszan túrázva várták a nem tudom mit,
egyszer csak infernális lármájuk lecsengett,
az ember azt hihette, vége, vége,
kiengedhet egy nagy ölelkezésben,
ám ekkor a nászágý fölötti ablak
négyyszer egymás után zörrent keményen,
mintha valaki bekopogott volna,
ami a harmadikon képtelenség,

az utca frontja felől legalábbis,
hacsak egy üzenő lélekmadár nem
akar bejönni, volt már erre példa,
de nem, szemközt a mellékutca sarkán,
az ablakon kinézve észrevettem,
valaki fekszik a fénytócsa szélén,
fekete sziluett, érinti éppen
a sárga kört, és ahogy most lepergett
a négy zőrej az emlékezetemben,
rádöbbsen, ezek lövések voltak,
egy másfajta, nem éppen az a pestis;
vártuk, hogy majd felvijjog a sziréna,
de mintha tél volna és hóba veszne
a város, olyan süket csend szakadt rá,
még hajnalban is ott feküdt a holttest,
igaz, valaki közben letakarta,
a szállásadónőnk, lisztarcú, fonnyadt,
fekete ruhás, rengő mellű asszony,
akit mi csak Bubulinának hívtunk
(a játéktermet is ő működtette),
úgy köszönt reggel ránk, olyan mosollyal,
mintha a szobát mától ingyen adná,
csak meg ne gondoljuk, csak itt ne hagyjuk,
erényesebb helyet úgysem találunk,
mintha mi volnánk Tamino és Pamina,
akik a tűzpróbát éppen kiálltuk,
olyan anyásan fixírozott minket
hullámzó keble iker-Golgotája;
miniatűr termékenység-talizmán,
Krisztus fickándozott a vágatában.

Taormina

Ne gyere nekem mindig a szavakkal,
ez olyan irodalmi handabanda,
a színeket nem érted, az is egy nyelv,
olyan, mint a zene; mérték, arányok,
egy kép a nyelvek kvintesszenciája,
például a *Sziklás madonna*; ott van
a Natúra mint istenadta színtér,
a megmunkálatlan tömbök beszélnek,
a kő a Természet nagy barna csontja,
nézd csak, hogy fent és lent lebegve tartja
az ősegyensúlyt, a teher eloszlik,
leghátul az a kék hegy, az a zöld víz,
ha nem tudnád, a nemzódés-előtti,
középen ez a barna sziklabarlang,
ez a szentély, az intrauterális
lakóhelye az individuumnak,
amely elől négy személyben ölt testet,
a legkisebb a legnagyobb közöttük,
Keresztelő János a küszöb őre,
Mária mint Természet egyszerre óv-áld
s a Szellem előtt térdet hajtva hódol,
az isteni szférából jön az angyal,
ez a négy szféra a mi teljességünk;
és nézd a fényt, ahogy a testen olvas,
értelmezi a formát és kibontja,
a fény a kereszt függőleges ága,
a jang fele a lét-misztériumnak,
de egymagában puszta pózna volna,
sugárzó bot az úri pusztaságban,
ha vízszintesként nem szegődne hozzá
az árnyék és nem metszené az útját,
egyszerre több kinyilatkoztatás él
a képen, de maradjunk a színeknél,
a kívül kék és belül aranysárga
köpeny egy világkép a színek nyelvén,
a makro- és a mikrokozmosz ikrek;
valahol itt tarthatott N. előadása,
mikor feszült figyelmem, mint a magnó-
kazetta, lejárt, kattanva kikapcsolt;

az amfiteátrum álomszerű lett,
a földön fekvő oszlopdarabok, mint
kivert fogak, a falhiány közepén,
mint a bezúzott orr, a bolthajtások
kétoldalt (át lehetett látni rajtuk),
mint Oidipusz fénytelen szeme párja,
vak száműzötté, fürkészték a semmit,
a sziklás dombok, gyapjas halmok vissza-
visszanéztek, mint istenbizonyíték,
mint véletlenül erre hajtott birkák
az idő véghetetlen legelőjén,
bukolikusan visszamosolyogtak:
kár erőlködni, na de azért szép volt –
egy óriás homlok zölden vetett ráncot;
ezt nem látta Oidipusz jobb szemével,
a ballal meg azt nem volt módja látni,
ahogy a tajték számlálja a percet,
de elfelejti, hiszen túl sem éli,
erre gondoltam a romok fejével,
a görög színházéval: a szigetre,
melynek királya ott szemközt pőfékelt,
és nem volt messzebb, mint Szentendre Pesttől,
körülbeegte pára glóriája,
jótékonyan takarta Empedoklészt,
aki fejest ugrott a tisztulásba,
s minden bizonnyal tisztán él azóta,
nem izgatja szeretet és viszály sem,
úgy él, mint a király tanácsadója,
ő makulátlan, nem úgy a királya,
az nem bír uralkodni agynyomásán,
a tüzesen tekergő fortyogáson;
örült volt, hallottam, *királyt a napra
kitenni*, írta, amatőr, dilettáns,
rajzolni sem tudott, sem komponálni,
azt mondta, *bal szemével ellenőrzi
a nap energiáit*, mutatott N. az égre,
az ég mintha tükörképe lett volna
N. akkori, még nem fáradt szemének,
akkorát nevetett, hogy beleszédült,
igen, a kék vele nevetett, a tükörkép,
világos, szúrós, mediterrán kék volt,

beleszédült egyik a másikába,
képzeljem, örült volt, azt állította,
a pozitívummal van kapcsolatban,
meg hogy: eddig késett, *most kerül előtérbe,*
de hallgassák meg, *tenyésszenek selymet,*
és garantálja, helyrejön az ország,
vagy százmilliót kapnak vagy egy inget,
N. úgy nevetett, hogy el kellett kapnom,
de estében azt mondta, jól jegyezd meg:
Csontváry csak egy naplementét festett,
a kultúra kifordult kulisszáit
épp eltűnés előtt a fehércsákós
Napóleon-Etna előterében,
egyetlen esetleges naplementét,
a rézarany dél és a poroszkék észak
találkozását egy örült szemével,
na de hát ez csak színpad, hol a mélység?

Három cseh portré

Akrosztikonok Berkes Tamásnak, születésnapjára

1

Karel Hynek Mácha

Boldog akkor se lehetett volna, ha
Elmenekül, és nem ír soha verset.
Rádólt a cseh nyelv, mint egy égő város.
Közepes német költőből
Erkölcshosszantó zseni!
Senki se járt ellőtte ezeken a mondatsikátorokon.

Talán nem is fog utána se már.
Amit megírsz, az vagy.
Mácha arcképe ismeretlen:
Ábrándos rajzok helyettesítik.
Sose volt olyan, mint amilyennek ismerjük.

2

Jaroslav Vrchlický

Báméskodó
Ember,
Riadtan
Kutatja a pipafüstjében
Erények árnya,
Savanyú magány kavarog-e.

Talán ha nem a felesége
Anyja az igazi szerelme,
Másképp alakul minden.
Ábrándja, hogy ő csalja meg a nőt,
Sosem teljesült.

Bizarr történet a valóság.
Előbb díszletmunkás,
Rakodófiú az 50-es években.
Kíváncsi drámaíró a 60-asokban,
Ellenzéki vezér aztán, és
Sokáig börtönlakó.

Tudja ezt mindenki,
Akadékoskodók bírálják,
Magabiztosak irigylük.
Államelnök lesz.
Siker ez, vagy a morál diadala?

Nekünk Ferdinánd

Nyelvi szempontból Európán belül a cseh kultúrától a nem-indoeurópai nyelven alapuló kultúrák állnak legtávolabb, köztük a magyar. A kultúrák történelmi érintkezései vagy közösen elszenvedett megpróbáltatásai folytán azonban egy cseh irodalmi alkotás magyarra fordításakor gyakran kisebb az áthidalandó távolság, mint például angol vagy francia célnyelv esetében. Nézzük meg a *Švejk* első mondatát: „Tak nám zabili Ferdinanda”, azaz magyarul „Hát megölték a Ferdinándot”.¹ Amikor a magyar olvasó szembe-sül ezzel a mondattal, pontosan ugyanabban a helyzetben van, mint a cseh olvasó. Műveltségétől, felkészültségétől, hangoltságától függően hosszabb-rövidebb idő alatt rájön (ha nem tudta eleve), hogy Ferenc Ferdinándról, I. Ferenc József unokaöccséről, az Osztrák–Magyar Monarchia trónörököséről van szó, akinek 1914-es szarajevói meggyilkolása az I. világháború kirobbanásához vezetett. Ez az információ természetesen bárkinek a birtokában lehet, de az egykori Monarchia népeinek körében minden bizonnyal általánosabb, sajátabb, bensőségebb, azaz (az író vagy a fordító szempontjából) *elvárhatóbb* tudás. Müllerné egész pontosan azt mondja, hogy megölték *nekünk* a Ferdinándot.² Ez a többes szám első személy elsősorban azok számára hordoz könnyen felfejthető attitűdinformációt, akikre vonatkozik, akik beleérthetők ebbe a *mi*-be. Egy művelt angol olvasótól talán elvárható volna, hogy tisztában legyen a szarajevói merénylet jelentőségével, de hogy a korabeli Csehország is a császári korona alá tartozott, azt már bizonyára csak futólag említik az ottani tankönyvek. A régebbi, de hosszú időn át

1 Jaroslav HAŠEK: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Československý spisovatel, Praha, 1983. I/7; Jaroslav HAŠEK: *Švejk, egy derék katona kalandjai a világháborúban*. Ford. RÉZ Ádám. Ciceró Kiadó, Budapest, 2007. 9. Az itt következő elemzési eljárás ötletét Fritz Senntől vettük át, vö. Fritz SENN: *Seven Against Ulysses*. James Joyce Quarterly, 4(1967)/3 (Spring), 170–193.

2 Karikás Frigyes fordításában a kezdő mondat: „Nahát, agyonütötték nekünk ezt a Ferdinándot!” Vö. Jaroslav HAŠEK: *Infanteriszt Švejk*. Ford. KARIKÁS Frigyes. Anonymus Irodalmi és Művészeti Intézet, Budapest, 1945. 23.

kanonikus angol fordításban ennek megfelelően rögtön az első mondathoz testes lábjegyzet kapcsolódik, amely Gavriló Principet is megemlíti.³ Az újabb fordítás megkísérli ezt kiküszöbölni, s lábjegyzet helyett a szövegen belül megteremteni azt a beszédhelyzetet, amely a cseh vagy magyar olvasó számára eleve adott. „So they’ve done it to us” (kb. ’Hát jól kitoltak velünk’), mondja Müllerné, s csak ezen felvezetés után hangzik el a voltaképpeni információ, „They’ve killed our Ferdinand” (’Megölték a mi Ferdinándunkat’).⁴ A francia fordítás ugyanezt az eljárást radikálisabb módon alkalmazza. „C’est du propre! M’sieur le patron” (kb. ’Jól nézünk ki, főnök úr’), hangzik a felütés, és az első tíz sorban, amíg Švejk hülyévé nyilvánításáról, kutyakereskedői hivatásáról, valamint reumájáról és annak kezeléséről értesülünk, mindvégig szó sem esik Ferdinándról. A fordító implementál egy visszakérdezést (kb. ’Na mi az?’), s csak itt lép be a voltaképpeni információ, sokkal kisebb távolságra a rövidesen érkező magyarázattól.⁵ Mivel a francia olvasó csekélyebb valószínűséggel lehet birtokában az eredeti szöveg által elvárt előzetes tudásnak, a francia szöveg kevesebb, mint felére rövidíti azt a szövegrészt, amelyen végighaladva az olvasó kénytelen elviselni az említett személy kilétével kapcsolatos információhiányt. A német fordító ugyanakkor semmilyen változtatást nem látott szükségesnek: „Also sie ham uns den Ferdinand erschlagen” a nyitómondat, hiszen a német (s különösen az osztrák) olvasók részesei a Müllerné mondatában megrajzolt történelmi sorsközösségnek.⁶ Képzeljünk el most egy ugyanilyen művelt, de az európai kultúrkörön kívüli olvasót: hány oldalnyi jegyzetre, hány órányi könyvtári kutatásra lenne szüksége, hogy akár csak megközelítőleg is a magyar vagy a cseh olvasóval egyenértékű befogadói pozícióba kerüljön? Hiszen az ő történelmi tudatában alighanem az egész háború egy távoli, egzotikus esemény, amely családjának vagy országának történetét nemigen befolyásolta.

Megvizsgálhatjuk ugyanezt egy magyar példából kiindulva is. Nézzük meg Petri György egyetlen verssorát: „Jaru és Csau, a két rossz arcú temetőőr”.⁷ A sor értelme a legegyszerűbb, mechanikus átkódolás után éppolyan világos a cseh olvasónak, mint a magyarnak (legalábbis, ha a nyolcvanas

3 Jaroslav HAŠEK: *The Good Soldier Svejk*. Ford. Cecil PARROTT. Penguin Classics, London, 1973. 3.

4 Jaroslav HAŠEK: *The Fateful Adventures of the Good Soldier Svejk During the World War. Book One*. Ford. Zdenek K. SADLON, Emmett M. JOYCE. Bloomington, 1stBooks, 2000. (e-book)

5 Jaroslav HAŠEK: *Le brave soldat Chveik*. Ford. Henri HORESSI. Folio, Paris, 1975. 4.

6 Jaroslav HAŠEK: *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Ford. Grete REINER. Aufbau Verlag, Berlin, 2010. 7.

7 PETRI György: *Leonyid Iljics Brezsnyev emlékére*. In: *Petri György munkái I. Összegyűjtött versek*. Magvető Kiadó, Budapest, 2003. 233.

évek elején már érdeklődött a politika vagy később a közelmúlt történelme iránt). Ugyanakkor ha valaki egy másik földrésről akarná megfejtetni a sor értelmét, elképzelhető, hogy hazája legnagyobb könyvtárában sem találná meg azt az információt, amely a (középkorú, politika és történelem iránt érdeklődő) cseh és magyar között mintegy magától értetődően könnyedén célba ér. Ellenpróbaként belegondolhatunk, vajon mi jut el hozzánk az évezredes kontinuitású, távoli kultúrákból, s ezzel voltaképpen a posztkoloniális kritika egyik alaptémájára, a domináns és dominált kultúrák közötti kulturális transzfer eredendő aszimmetriájának témájára tapintunk.⁸ Ezek a tapasztalatok azonban nem a fordítás hasznosságába és szükségességébe vetett meggyőződés megingásához vezetnek, hanem csupán annak belátásához, hogy a nagyobb kulturális távolságot áthidaló transzferműveleteknél eleve gyengébb hatásfokra kell számítanunk.

Ha a fordítás műveletét egy „matematikai gép” mintájára képzeljük el, akkor világos, hogy ennek a gépnek a bemeneti és kimeneti adata egyaránt valamiféle nyelvi konstrukció: akárhogy képzeljük is el magát a folyamatot, a fordítási művelet tárgya, anyaga, végterméke nyelvi természetű. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a kulturális környezetnek igen jelentős szerepe van a folyamat minden pontján: a siker jelentős mértékben attól függ, hogy a fordítást végző elme mennyire van tisztában a forrás- és a célkultúra szükségyszerűen különböző feltételrendszerével. Vagyis a kulturális távolságokra irányuló vizsgálódásnak előbb azt kell tisztáznia, mi is a viszony e folyamatban a nyelv és a kultúra között.

Azt a fentebbi példákból is láttuk, hogy a nyelvi rendszer közelsége vagy távolsága nem feltétlenül korrelál a kulturális közelséggel vagy távolsággal. A szanszkrit nyelvi rendszer például – minthogy az indoeurópai család tagjáról van szó – közelebb áll a csehhez, mint a magyar, de ez aligha eredményez nagyobb kulturális közelséget. Ugyanakkor azt sem mondhatjuk, hogy a nyelvi távolság és a kulturális távolság merőben független lenne egymástól, hiszen a példákból szereplő referenciák (Ferdinánd, Jaru, Csau) nemcsak kulturális tények, hanem nyelvi formációk is egyben. Amikor egy kultúra találkozik egy reáliával (például az egykori Monarchia népeinek kultúrája Ferdinánddal, a szarajevói merénylettel és annak következményeivel), akkor ez a tapasztalat beépül a kulturális emlékezetbe, de ennek a beépülésnek voltaképpen az a módja, hogy a nyelv működésében lépnek fel finomabb vagy durvább változások. Amikor Müllerné kimondja Švejk előtt a mondatot, „Hát megölték [nekünk] a Ferdinándot”, akkor teljes joggal feltételezi, hogy Švejk azonnal képes lesz azonosítani a referencia és a mondat tárgyat, a trónörö-

8 Vö. Gayatri Chakravorty SPIVAK: *The Politics of Translation*. In: G. Ch. S.: *Outside in the Teaching Machine*. Routledge, London, 1993. 179–200.

köst. Müllerné megnyilvánulásában az az értékes konnotatív információ is ott rejlik, hogy abban a korban, azon a helyen, egy ilyen állítmánnyal ellátott mondatnak nemigen lehet másik Ferdinánd a tárgya – a következőkben épp az a humor és konfúzió forrása, hogy Švejk (akit, mint a szerző rögtön az első mondatban siet tudtunkra adni, már korábban hivatalosan hülyévé nyilvánítottak), nem képes vagy nem hajlandó azonosítani ezt a tárgyat. A magyar fordításban ezt az egyértelműséget gyengíti, hogy kimaradt a *nekünk* szó, amely a történeteket legalábbis a két jelenlévő, Müllerné és Švejk közös ügyeként (de implikáltan az egész cseh nép, vagy a Monarchia teljes lakossága közös ügyeként) mutatja be. A kihagyást alighanem a germanizmusokkal szembeni hagyományos ellenérzés indokolta, ám a mondat által potenciálisan megszólított kulturális közösségre (továbbá akár a „beszélő” német családnevére) tekintettel voltaképpen helyénvaló is lehetne itt egy germanizmus használata. A *nekünk* szóban rejlő attitűdinformáció voltaképpen kizárja, hogy a Švejk által felidézett, ismerős Ferdinándok valamelyikéről volna szó, hiszen ezek esetleges meggyilkolása (mint maga Švejk is megjegyzi), csekély mértékben befolyásolná akár a jelen lévő szereplők, akár a tágabb közösség életét, őket nem *nekünk* ölték volna meg.

Müllerné mondata látszólag egészen egyszerű nyelvi megnyilvánulás, amely kognitív adatot közöl, vagyis mindenféle korlátozás nélkül lefordítható.⁹ A közlés azonban előzetes tudást, sőt konszenzust, közös tapasztalati háttérrel és gazdag reflektáltságot feltételez. Meglehetősen terméketlen lenne azon töprengeni, vajon megváltozott-e a *Ferdinánd* szó nyelvi jelentése azáltal, hogy egy ilyen híres és tragikus sorsú egyén is viselte. Ez a sajátos jelentéstöbblet csak bizonyos kontextusokban érvényesül: amikor Tinódinál olvassuk ezt a nevet – például „Ferdinánd indítá ő szép táborát” vagy „Jánosnak halálát Ferdinánd hogy hallá” –, nyilván eszünkbe sem jut Szarajevóra gondolni. A személynevek használata (mint minden referenciális nyelvhasználat) mindig a kontextusra támaszkodik, és egy-egy hétköznapi beszélgetésben is gyakran okoz zavart, hogy a résztvevők nem ugyanarra az Eszterre vagy Ágira gondolnak. A híressé vált neveknek kialakul egy alapértelmezése, például a *Petőfi* név hallatán nem a nemzetközi hírű nyelvész, Petőfi S. János jut eszünkbe, hanem maga Petőfi – kivéve persze, ha a kontextus kifejezetten a név valamelyik másik viselőjére utal.¹⁰

A *Ferdinánd* szó aktuális jelentését tehát a kulturális kontextus adja meg: Müllerné közlése nem tartalmazza azt az információt, hogy „a Monarchia

9 Roman JAKOBSON: *On Linguistic aspects of translation*. In: Reuben A. BROWER (szerk.): *On Translation*. Harvard University Press, Cambridge Mass., 1959. 236.

10 A tulajdonnevek fordítási nehézségeire Szegedy-Maszák Mihály több ízben is felhívta a figyelmet, például SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A fordíthatóság határai: tulajdonnév, cím, közmondás*. In: Sz-M. M.: *Az újraolvasás kényszere*. Kalligram, Pozsony, 2011. 100–115.

trónörökösé”. Ez az információ a kulturális kontextusban van jelen, s Müllerné közlése mintegy ráhagyatkozik erre az információra, előfeltételezi ezt a tudást. Ha ezt a közlést a fordító olyan kultúra számára próbálja közvetíteni, amelyben nem számíthat ennek a tudásnak a jelenlétére, akkor valamilyen módon nyilván segítenie kell az olvasót. „Normál” körülmények között, ha a szóban forgó szöveg tisztán kognitív-referenciális közlésekből állna, akkor a fordításban fogalmazhatna így: „Hát megölték a trónörökösöt”, vagy „Hát megölték a császár unokaöccsét”. Csakhogy ez esetben Švejk itt következő félreértés-sorozata és más Ferdinándok viselt dolgairól előadott tirádája teljesen értelmetlenné válna. Nemcsak ennek a passzusnak, hanem voltaképpen az egész könyvnek jelentős részben abban rejlik a hatása, hogy Švejk szubverzív elméje megkérdőjelezi és aláássa annak a „normalitásnak” az alapjait, amelyet a könyv többi szereplői és gyanútlan olvasói oly zavartalanul osztani látszanak.¹¹ Itt éppen azon a konszenzuson üt rést, hogy a *Ferdinánd* név alapértelmezésben a trónörökös személyére utal. Vagyis az információ explicitté váltása a könyv alapkoncepcióját ásná alá.

Arra a következtetésre jutottunk tehát, hogy a fordítás egyszerű és gépies formája számára, azaz a kognitív közlések átkódolása számára, amit Jakobson a voltaképpeni fordításnak nevez, az eredeti megnyilvánulásban rejlő információ jelentős része hozzáférhetetlen. Ennek a ténynek a belátása a fordítási folyamat számára két követelményt ír elő: 1. a fordítónak minden elérhető, szignifikáns információt be kell szereznie az eredeti szöveg kulturális kontextusáról; 2. ennek a tudásnak az alapján, az eredeti reprezentációja vagy rekonstrukciója révén a lehető legjobb célnyelvi kompromisszumot kell létrehoznia. Közhelynek számít, hogy a fordítás folyamatából nem küszöbölhetők ki a kompromisszumok, de hozzá kell tennünk, hogy ezek csak a célszöveg létrehozásának folyamatában igazolhatók, amikor a célnyelv és a célkultúra lehetőségei behatárolják a mozgásteret. A forrásszöveg megértésében, kulturális kontextusának feltárásában a fordítót csupán saját kompetenciájának korlátai akadályozzák, tehát az itt kötött kompromisszumok csakis a fordító felkészültségének, alázatának vagy rátermettségének hiányáról adnak hírt, hiszen a műfordítónak – szemben a szinkrontolmáccsal – rendelkezésére állnak mind a források, mind a tanulmányozásukhoz szükséges idő. A célnyelv és célkultúra kondícióin a fordító nem tud változtatni (vagy csak lassan, közvetetten és kismértékben), saját kompetenciáit azonban ki tudja terjeszteni, és pontosan ez is a dolga. A *Švejk* fordítójának – a kulturális távolságtól függetlenül – pontosan tudnia kell, hogy ki volt Ferdinánd és mi történt vele, s csak ennek a tudásnak

11 Peter STEINER: *A kynikus hős 1–2. (Jaroslav Hašek: Švejk, a derék katona)* Ford. KAPPANYOS András. 2000 1995/1. 43–51; 1995/2. 40–50.

a birtokában hozhat tisztességes (kompromisszumos) döntést annak tekintetében, hogy tudása mely részét és milyen módon teszi explicitté.

A *kulturális távolság* terminusként használt metaforája tehát a fordító, pontosabban a forrásnyelvi kompetencia által elvégzendő munka léptékét jelzi: azt az információmennyiséget, amely a fordítási folyamat során az összes szignifikáns információt tartalmazó *jelentésmodellezés* előkészítéséhez szükséges. Ez előfeltétele annak, hogy a folyamat második felében a célnyelvi kompetencia kombinatorikus kreativitása eredményesen működhessen, és a célnyelv korlátai között létrehozassa a lehető legjobb reprezentációt vagy reprodukciót, átmenthesse a lehető legtöbb jól strukturált, szignifikáns információt. A veszteségek nyilvánvalóan elkerülhetetlenek, de a célnyelvi kompetencia csak akkor válogathat jó lelkiismerettel, ha a forrásnyelvi kompetencia előzőleg a teljes elérhető kínálatot megismerte, a teljes távolságot bejárta. A kompetenciák kiterjesztésének kemény munkáját a kreatív zsenialitás felvillanásai sem pótolják.

A nyelv és kultúra viszonyát mégoly specifikus szempontból vizsgálva sem kerülhetjük meg a ma is gyakran emlegetett Sapir-Whorf-hipotézist, mely szerint nyelvünk meghatározza, hogyan konceptualizáljuk a valóságot. Bár az elvet ebben a nyers formájában több szempontból is megcáfolták már, az összefüggés teljes tagadása sem célravezető.¹² Az világosnak látszik, hogy a nyelv jellege és rendszere önmagában nem zár el használói elől bizonyos tapasztalati tartományokat: bármilyen távoli kultúrát képviseljen is, az érdeklődő fordító (sőt olvasója is) tökéletesen meg tudja érteni a saját nyelvén, hogy ki volt Ferdinánd és mi volt a jelentősége. Más kérdés, hogy ez az információ sosem lesz olyan tömören és hatékonyan *elve adott* a számára, mint a cseh vagy a magyar olvasónak. És igaz, hogy magyarra nagyon jól, szinte egyenértékűen le lehet fordítani Heine versét a trópusi pálma után vágyakozó északi fenyőről, de az a finom árnyalat, amit az eredetiben a fenyő nyelvtani hímneme és a pálma nőneme hordoz, semmiképpen sem hozható át.¹³ Ugyanígy nem lehetséges adekvát módon németre fordítani Ady „Bántott, döfölt gyakran a Pénz is” verssorát, mert a német főnevek helyesírási szabálya elfedi a *pénz* köznév normától eltérő, absztraháló-megszemélyesítő írásmódját, a sor legjelentősebb poétikai gesztusát. A járulékos információt közölhetjük jegyzetben, de így aligha válik az esztétikai élmény részévé, elveszti az élményszerűségét. Ha a fordítónak az a célja, hogy elkerülje az információvesztést, a feladat rendszerint nem lehetetlen: az explicit kognitív információ lefordítható, a nem-kogni-

12 Színek percepciójánál sikerült kimutatni nyelvhez kötődő eltéréseket, vö. Guy DEUTSCHER: *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*. Henry Holt, New York, 2010. 222–225.

13 Guy DEUTSCHER: i.m. 194–196.

tív vagy nem-explicit információ pedig elég jó hatásokkal kognitívra és explicitre tehető.¹⁴ Hogy ez egyáltalán lehetséges, az (a kulturális transzfer speciális szempontjából) tekinthető akár a Sapir-Whorf-hipotézis cáfolatának is. Másfelől azonban ez az eljárás voltaképpen az irodalmi műalkotás működését függeszti fel. Gondoljunk a feliratos filmben, ismeretlen nyelven elhangzó vicc példájára: a felirat nem pótolja a vicc elhangzását, ugyanaz a jelenet hang nélkül élvezhetetlenné válik.¹⁵ Vagyis az élményszerűség nem járulékos funkció, hanem épp annak révén lép működésbe, válik aktívvá a másik kultúrából áthozott mintázat.

Ha a Sapir-Whorf-hipotézis eredeti formáját el is kell vetnünk, bizonyos derivátumai érvényben maradnak. A nyelv nem határolja be, hogy *mit* lehetséges rajta kifejezni, de azt igen pontosan meghatározza, *hogyan* lehetséges ezeket kifejezni, következésképp *meghatározza, hogy milyen irodalmi művek születhetnek rajta*. Természetesen a nyelv nem korlátozza a műfajt, a tematikát vagy az esztétikai minőséget, csupán néhány – ám korántsem jelentéktelen – tényezőt, így például azt, hogy milyen paronomáziák hozhatók benne létre. Ugyanazt a paronomáziát más nyelven nem lehet létrehozni (a ritka és véletlenszerű kivétel a *ferdítő-fordító* és a *traduttore-traditore* megfelelése) és ennek következménye, hogy Jakobson logikájában a paronomázia egyet jelent a fordíthatatlansággal. De nem csak az ilyen speciális nyelvi jelenségekről van szó, hanem a hangzás általános jellegéről is. Természetesen ostobaság volna olyasmit állítani, hogy egy nyelv immanensen „szebb” a másikinál, de az világos, hogy a különféle nyelvek elemei különféle jellegű szépséggé kombinálhatók. Nyelvenként különböző manipulációs lehetőségeket határoznak meg például a szórenddel kapcsolatos szabályok, illetve ezen szabályok eltérő szigorúsága, vagy a személyes névmások nyelvenként eltérő szerepe és az általuk kötelezően vagy opcionálisan hordozott információ (sok gondot okoz mindkét irányú fordítónak, hogy a magyar névmásokon nincs jelölve a nem). De utalhatunk magára a zenei hangzásra is: az olasz nyelv inherens tulajdonságainak bizonyára része volt a bel canto műformák kialakításában, ahogyan a rock and roll alighanem csak angolul, a sanzon csak franciául jöhetett létre. Ez természetesen nem zárja ki a műfajok eredményes, akár világra szólóan sikeres adaptációját más nyelvi-kulturális környezetekbe, de a nyelvek alapvető hangzásának, zenei összetevőjének különbsége továbbra is szembeötlő. Egyszerű és könnyen

14 Ezt az elvet legtisztábban Vladimir Nabokov valósította meg *Anyegin*-fordításában, vö. Aleksandr PUSHKIN: *Eugene Onegin: A Novel in Verse I-IV*. Ford., bev., jegyz. Vladimir NABOKOV. Bollingen Foundation, New York, 1964.

15 A filmek feliratozása önálló kutatási terület a fordítástudományban, vö. Luis Pérez GONZÁLEZ: *Audiovisual Translation*. In: Mona BAKER – Gabriela SALDANHA (szerk.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, London, 2009(2), 13–19.

(statisztikai úton) ellenőrizhető tulajdonságokról van szó: mássalhangzók és magánhangzók, hosszú és rövid magánhangzók, zár- és réshangok, nyílt és zárt szótagok, hosszú és rövid szavak, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok, egyes- és kettőshangzók arányáról és eloszlásáról.

Ezeknek a különbségeknek természetesen nem kizárólagos oka a nyelv. Az egyes műfajok és kifejezésformák létrejötte szorosan összefügg az adott kor és helyszín szociokulturális viszonyaival, beleértve a vallási, politikai, gazdasági összetevőket is – például nyilvánvalóan más anyagi és társadalmi feltételei és funkciói vannak egy bel canto dalestnek, mint egy rock and roll koncertnek. Ezek a kulturális tapasztalatok azonban a nyelvi konvenciókkal együtt, azoktól alig elválaszthatóan szívódnak fel a nyelvbe és a kulturális köztudatba.¹⁶ Hogy Švejk alakja megszülethetett, az nem annyira a cseh nyelv sajátosságaiból következett, mint inkább az önmagát túlélte, furcsa államalakulat abszurd bürokratizmusának tapasztalatából, amely a Monarchia egykori népeinek közös kulturális emléke.

16 Vö. Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004.

A kortárs magyar irodalom szlovák recepciójához: a kultúrtranszfer tényezői

A más kultúrából eredő impulzusok, a kulturális transzfer eredményeként értett recepciós jelenségek szintén befolyással vannak egy nemzeti kultúra alakulástörténetére – főleg ha ún. kis kultúráról van szó, mint amilyen a magyar vagy a szlovák. Az ún. kis kultúrákat általában is befogadó(bb)ként szokás jellemezni. Annak a tartalomnak a kiválasztását azonban, amely befogadásra kerül, sok tényező bonyolult összjátéka határozza meg. Ezek a tényezők részben esztétikaiak és rendszerszerűek, részben pedig ideológiaiak, pragmatikusak, sőt kereskedelmiek. Ha a recepciós jelenségeket a maguk teljességében kívánjuk megragadni, érdemes megfontolni az olyan kutatási szempontokat is, amelyek ez utóbbiakat is figyelembe veszik, s amelyeket elméleti keretben a kultúrtranszfer (Kulturtransfer, Cultural Transfer) vet fel.

A kultúrtranszfer a kultúratudomány területeként elsősorban M. Espagne és M. Werner munkái alapján a kultúrák közötti cserekapcsolatokkal foglalkozik.¹ Gondolatmenetem számára a kultúrtranszfer-kutatás két alaptézisét emelem ki: 1. A tiszta nemzeti kultúra képzete eszmei konstrukció, a valóságban egy dinamikus, pontos határokkal nem rendelkező jelenségről van szó, amely a legkülönbözőbb impulzusokat szívja magába és bontakoztatja ki. 2. „[A] nemzeti kultúra lendülete valójában a külföldi importok transzmutációjának függvénye.”²

Elméleti szempontból a kultúrtranszfer a hagyományos komparatiztika és a recepcióesztétika kritikája, amennyiben a kulturális átvitel eredménye helyett az átvitel folyamatára összpontosít, és periferikus kérdésekkel, pl. a közvetítőkkal vagy a kulturális termék áru-mivoltával is foglalkozik. A kultúrtranszfer-kutatás történeti, filozófiai, filológiai és szociológiai

1 Michel ESPAGNE – Michael WERNER: *Deutsch-französische Kulturtransfer als Forschungsgegenstand*. In: M.E. – M.W. (szerk.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Editions Recherche sur les Civilisations, Paris, 1988. 11–34.

2 Michel ESPAGNE: *A francia–német kulturális transferek*. Ford. BALÁZS Eszter. Aetas 2004/3–4. 254–282. I. m. 272.

jelenségeket tanulmányoz, de a szövegfordításokat elsődlegesnek tartja. Mint M. Espagne írja: „a fordítások története fontos a kultúrák közötti transzferek feltárásához”.³

A fordítások történetének kutatása a SzTA Világirodalmi Intézetének egyik központi témája, amely a fordításirodalom szerepét hangsúlyozza a szlovák kultúrában,⁴ és e szerep sajátosságait, összetevőit írja le.⁵ Komparatiztikaelméleti koncepciókra (pl. D. Ďurišin, J. Koška) és összehasonlító irodalmi esettanulmányokra épít. Ez utóbbiak közé tartozik a kortárs magyar irodalom fordításának és recepciójának vizsgálata, az irodalmi átvitel természetéről és tényezőiről gondolkodva a továbbiakban ennek tapasztalatából meríték.

Elöljáróban annyit jegyeznek meg, hogy az interkulturális irodalmi átvitel egységének az irodalmi művet tartom, amelyet az átvitel folyamata kiharag eredeti kontextusából, és lefordított verziójában a célkultúra kontextusába ültet be. A transzfer természetes jegyéről van szó, hiszen az eredeti irodalomtörténeti, társadalmi vagy egyéb kontextust mint egységes egészet nem lehet átültetni, sőt a transzfernek ez nem is célja. A befogadó kontextust saját érdekei működtetik, a műveket maga válogatja és értelmezi, miközben a kibocsátó kontextus mindezt befolyásolni igyekszik. Az irodalmi mű más irodalomban/kultúrában történő befogadása összefügg:

- a két irodalom közti kapcsolatok hagyományával,
- a befogadó kultúra ideológiai hátterével (kultúrpolitika),
- az irodalomközvetítés (a kulturális import és export) támogatásának struktúráival,
- kiadói érdekekkel,
- a fordítók felkészültségével és a fordítások minőségével,
- a befogadó irodalom helyzetével, aktuális trendjeivel,
- a befogadást segítő tevékenységgel.

I.

A kulturális transzfer elmélete alapján átvitel csak két önálló kultúra között valósulhat meg. Ez olyan kiindulási helyzetet feltételez, amelyben mindkét kultúra organikus egységnek vagy legalább erős identitásnak tartja magát. M. Espagne francia–német viszonylatban csupán a 18. századtól, a német nemzeti identitás megerősödésétől kezdődően beszél transferről. A magyar és a szlovák irodalmak esetében a kezdeteket ebben az értelemben a 19. és a 20. század

3 Michel ESPAGNE: i.m. 258.

4 Mária KUSÁ: *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru*. ÚSvL SAV, Bratislava, 2005.

5 Vö. Libuša VAJDOVÁ: *Sedem životov prekladu*. Veda, Bratislava, 2009.

fordulójától számíthatjuk, hiszen korábban az akkor (a külső nemzeti csoporttal szemben is) formálódó szlovák nemzet értelmisége elutasítással fogadta a magyar irodalom fordításait, amelyek egyébként a 19. század hatvanas éveitől folyamatosan jelentek meg a kormány támogatta szlovák sajtóban.⁶

A tágan értelmezett kapcsolattörténet gazdagsága máig – noha egyre kisebb mértékben – érezteti hatását a magyar irodalom szlovák recepciójában. Közép-európai összehasonlításban is világos, hogy Szlovákiában jelenik meg a legtöbb fordítás a kortárs magyar irodalomból, és hogy a szlovákiai kiadók válogatási szempontjául elsődlegesen nem a szövegek nemzetközi könyvpiaci sikere szolgál, hanem forrásirodalmi szituáltságuk, esetleg szlovák tematikus vonatkozásaik. Példaként a közép-európaiság képviselőjének tartott Nádas Péter recepcióját említhetjük. Műveinek szlovák kiadása 1989 előtt kultúrpolitikai akadályokba ütközött, recepciója kb. húszéves megkésettiséggel indult, 1999-től kezdődően azonban reprezentatív válogatásban jelent meg, amely mindhárom regényét, egy esszékötetet és egy drámakötetet foglal magába.⁷ Összevetésül: a cseh recepció kezdetei szintén a rendszerváltás utánra tehetőek, eleinte a közvetlen befogadás jellemezte, de idővel (két könyv után) Nádas cseh kiadása megakadt, és a recepció német csatornája, valamint a német kérdés iránti érdeklődés erősödött meg (néhány esszéjét németből is fordították).⁸ A lengyel recepció a szlovákhhoz és a csehhez képest eleinte rugalmasabb volt, a szerző műveit az új utakat kereső magyar próza szövegeiként fogadta, 1983-ban és 1998-ban lengyelül napvilágot látott egy-egy könyve is, de a nagy nemzetközi figyelmet keltő nagyregényei (egyelőre) nem jutottak el a lengyel olvasóhoz.⁹

II.

Az ideológia, a kultúrpolitika a transzfer folyamataiba a befogadó kultúrában főleg totalitárius rendszerekben szól bele, amikor is mind az átvitel tárgyaira, mind a befogadás jellegére vonatkozóan ellenőrző, szabályozó és megszorító mechanizmusok vannak érvényben. Például a szlovák-magyar kultúrkapcsolatokat a 20. század ötvenes éveitől államközi keretszerződések

6 Rudolf CHMEL: *Literárnokritické ohlasy a kontakty*. In: *Literatúry v kontaktoch*. SAV, Bratislava, 1972. 77–123.; Rudolf CHMEL: *Literárne vzťahy slovensko-maďarské*. Osveta, Bratislava, 1973; Karol TOMIŠ: *Maďarská literatúra v slovenskej kultúre I. (1860–1918)*. Veda, Bratislava, 2000.

7 GÖRÖZDI Judit: *A szlovák Nádas-recepció*. Magyar Lettre International 2010/79. 77–79.

8 Marta PATÓ: *Nádas Péter csehországi fogadtatásáról*. Ford. PATÓ Attila. Magyar Lettre International 2010/79. 75–77.

9 Elżbieta SZAWERDO: *Nádas Péter műveinek recepciója Lengyelországban*. Magyar Lettre International 2010/79. 73–75.

és egyéb rendelkezések irányították, ami az egyik oldalon lehetővé tette a teljes klasszikus magyar irodalom lefordítását, de előíranyozta a szocialista realista művek közvetítését, a másik oldalon akadályozta/tiltotta a marxista ideológiával nem összeegyeztethető irodalmi művek szlovák kiadását (pl. a nyolcvanas években Esterházy Péter szövegeit) és a politikai kiállásuk miatt nem kívánatos – pl. a Charta '77-tel szolidaritást vállaló – szerzők (pl. Mészöly Miklós, Nádas Péter) megjelenését.¹⁰

Az ideológiai háttérű kultúrpolitika nem egyenletesen fejtette ki hatását, eredményeképpen azonban a szlovák irodalom, amely története során mindig közvetlen viszonyt ápolt a magyarral, éppen abban az időszakban (70-es, 80-as évek) veszítette el a kapcsolatot a magyar irodalom aktuális fejleményeivel, amikor a később nemzetközi viszonylatban is nagy visszhangot kiváltott posztmodern próza formálódott. Ennek recepciója csak az évezred végén, a rendszerváltást követő kiadói-strukturális változások lejátszódása után indult meg – immár jóval kisebb eséllyel arra, hogy a szlovák irodalom élvezze ösztönző impulzusait.

III.

Azokban az időszakokban, amelyekben a kultúra folyamatait nem az állam irányítja, meg nő a szerepe a támogató struktúráknak és a közvetítőknak (intézményeknek, személyeknek), amelyek és akik az interkulturális transzfer folyamatainak szerves részét képezik.

A támogató struktúráknak a kultúra exportjában, illetve importjában van szerepe, a folyamatokba a finanszírozás oldaláról lépnek, és a rendszer egészének a működésére hatással vannak. A magyar irodalom fordítását és külföldi kiadását például a Magyar Könyv Alapítvány / Magyar Könyv- és Fordítástámogatási Iroda, az idegennyelvű irodalom szlovák fordítását a Literárny fond segíti. Hasonló tevékenységet folytat a Magyar Fordítóház Alapítvány, amely rendszeres (2007-től évente) szlovák fordítói műhelyeknek is helyet biztosítva a műfordító-továbbképzésből is részt vállal. A műfordítói munka minőségére vonatkozóan beszédes az a jegyzék, amely a külföldi irodalom legjobb szlovák fordításáért járó, évente kiosztott Ján Hollý-díj díjazottjai körében a magyar irodalom fordításainak arányát mutatja.¹¹

10 Karol WLACHOVSKÝ: *A magyar irodalom tolmácsa. Görözdí Judit beszélgetése*. Új Szó (Könyvjelző) 2006/9. 10–13.

11 Ján Hollý-fődíj 2000: Renáta Deáková Závada Pál: *Jadviga párnája* c. műve fordításáért; Ján Hollý-nívódíj: 2004-ben Juliana Szolnokiová Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*, 2006-ban Renáta Deáková Esterházy Péter: *Javított kiadás*, 2008-ban Gabriela Magová Dragomán György: *Fehér király*, 2011-ben Peter Macsovszky Márai Sándor: *Föld, föld!*, 2012-ben

Az irodalomközvetítés intézményei (kiadók) és személyiségei (fordítók) a kultúrtranszfer-kutatások külön fejezetét alkotják, amelyek nemcsak az eredményekkel, hanem az átvitelt ösztönző (személyes) motivációkkal is foglalkoznak. A szlovák–magyar cserekapcsolatok történetében szintén nagy volt a közvetítők jelentősége,¹² a régiek közül fontos megemlíteni Emil Boleslav Lukáč költő, műfordító nevét, vagy a tevékeny szereplők közül Karol Wlachovský műfordító, Rudolf Chmel irodalomtörténész, Deák Renáta műfordító és szerkesztő nevét. A kortárs magyar irodalom szlovák megismertetésében, fordításában, kiadásában a Szigeti László vezette pozsonyi Kalligram Kiadó jár élen, a szlovákul megjelent kortárs magyar irodalom (elsősorban próza) óriási hányadát a kiadó gondozta. A közvetítőkhöz kapcsolódnak gyakran a célkultúrába való befogadást elősegítő tevékenységek is (könyvbemutatók, felolvasások, recenziók publikálása stb.), amelyek már az interkulturális átvitel kulturális termékeinek árujellegére is utalnak.

IV.

A műfordítás a transzfer talán legalaposabban elemzett területe, lényegi tényező, hiszen ha a szöveg a célnyelvben nem „szólal meg”, észrevétlen marad minden közvetítő igyekezet ellenére. E dolgozat kereteiben a tág témakörből a kortárs magyar irodalom szlovák fordításának egyik sajátos problémáját emelem ki. A magyar posztmodern próza nyelvi kísérletei, a nyelvi rendszer legkülönbözőbb területeit érintő destrukciós eljárások átültetése különös kihívást képvisel, hiszen a szlovák irodalomban hasonló kísérletek nemigen folytak. A műfordítást ugyanis nemcsak a szöveg eredeti és a célnyelv normatív adottságai kötik, hanem a célirodalom által „megdolgozott” irodalmi nyelv kínálta lehetőség-, illetve eszköztár is. Például az ún. alulretorizáltság különféle megoldásai azért jelentenek gondot a szlovák fordítók számára, mert a szlovák irodalom ebben a tekintetben kevésbé kísérletező, és a fordítói gyakorlat számára nem kínál kidolgozott másodlagos modelleket. Lehetséges, hogy a szlovák irodalom által formált nemzeti verbális konstrukció, amely a szlovák kultúra, történelem, irodalom múltját hozza át a jelenbe, egyelőre nem visel el ilyenfajta relativizáló beavatkozásokat. De talán éppen ezért válhat a műfordítás a maga kreatív ereje által az inspiráció forrásává, amely az idegen irodalmi folyamatok közvetítésével a célirodalmat is tagítja.

Renáta Deáková Esterházy Péter: *Egy nő* című műve fordításáért. A sort a szlovák Irodalmi Alap fordításért járó emléklapoktétje egészíti ki Juliana Szolnokiová számára, amivel 2010-ben Nádas- és Esterházy-átültetéseit díjazták.

12 Vö. Karol TOMIŠ: *Szlovák tükörben. Tanulmányok a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből*. Regio, Budapest, 1997.

Mind a komparatiztika, mind a kultúrtranszfer aláhúzza, hogy a befogadó kontextus saját igényei szerint válogat az átvétel tárgyai között. A többrendszer-elmélet ezt a folyamatot megkísérelte modellálni. Eszerint a műfordítás elsődleges modelleket, tehát a célirodalom számára is innovatív mintákat a befogadó irodalom alakulástörténetének bizonyos korszakaiban tud érvényesíteni: (a) ha a befogadó irodalom „fiatal”, és nincs kialakult irodalmi többrendszere, (b) ha periférikus a helyzete, vagy (c) ha az irodalom válsághelyzetbe kerül, és egyfajta vákuum jön benne létre. A többi időszakban az eredeti irodalom van központi helyzetben, amely a fordításirodalmat a perifériára szorítja.¹³

A magyar posztmodern regények sajátosságainak átültetését elemezve Závada Pál *Jadвига párnájában* (szl. *Jadvinin vankúšik*, 1999, ford. Deák Renáta) a kevert nyelvi identitás szövegszervező eljárásait, Nadas Péter *Emlékiratok* könyvében (szl. *Kniha pamäti*, 2004, ford. Juliana Szolnokiová) a szöveg filozófiáját kifejező nyelvi-strukturális megoldások átvitelét, Esterházy Péter *Harmonia cælestis*ében (szl. 2005, ford. Deák Renáta) a történelem (de)konstrukciójának nyelvi jegyeit, Kukorelly Endre *TündérVölgyében* (szl. *Údolie víl*, 2006, ford. Jitka Rožňová) a nyelvi konvenciókkal is formált személyes múlt destrukciójának fordítását vizsgáltam.¹⁴ Noha a magyar irodalom jelenlegi pozíciója a szlovák kultúrában (főleg a korábbihoz képest) inkább periférikus, tehát Even-Zohar többrendszer-elmélete alapján nincs sok esélye arra, hogy hatással legyen annak folyamataira, a fordításokból eredő (lehetséges) kreatív impulzus jellege egyértelműen körülírható: a nyelvileg kreált identitás alapkérdéseinek megfogalmazásában és szövegi/poétikai konklúzióiban rejlik. A nyelv elsőségét artikuláló szövegek műfordítója számára ez azt jelenti, hogy a célnyelvben meg kell keresni a gondolkodás- és kifejezőmód párhuzamos kereteit, struktúráját, jellegét stb. és egyben azokat a párhuzamos poétikai megoldásokat, amelyek a célnyelvi kultúrában ezeket a kereteket, struktúrát, jelleget láthatóvá teszik, azaz kisiklatják természetességüket. Az ilyen szövegeknek az egyik kultúrából a másikba történő átültetése során a fordítás (függetlenül centrális avagy periférikus helyzetétől) nem támaszkodhat csupán a célnyelvi irodalom kínálta másodlagos modellekre, lényege éppen abban rejlik, hogy – a szöveg eredeti forrásirodalmi szerepéhez hasonlóan – valamelyest megkérdőjelezze a meglévő másodlagos modelleket.

13 Itamar EVEN-ZOHAR: *A műfordítás helye az irodalmi (több)rendszerben*. Ford. JANOVITS Enikő Mária. Kalligram 2007/2. 62–66.

14 GÖRÖZDI Judit: *Homológia-elvű fordítás és posztmodern irodalom. Magyar kortárs regények szlovák fordítása*. In: BENYOVSZKY Krisztián (szerk.): *Fordítás és kétnyelvűség az irodalomban*. KFE KTK, Nyitra, 2010. 47–61.

Berkes Tamás a közép-európai komparatistikáról értekezve jegyzi meg, hogy „a közép-európai tárgyú kutatások kereteit mindig megszabta [...] a tudományos gondolkodásban érvényesülő eszmei előfeltevések és módszertani eljárások mértékadó szemlélete”.¹⁵ Ezzel egyetértve kíséreltem meg a kortárs magyar irodalom szlovák recepciójáról szóló áttekintésemben felvetni, hogy a kultúrtranszfer-kutatások szélesebb felfogásának és némely vizsgálati szempontjának alkalmazása olyan jelenségekre is rávilágíthat, amelyek eddig a háttérben maradtak. A kultúra- vagy irodalomközi átvitel aktuális folyamataira vonatkoztatásuk pedig ezeknek a közvetlenül érzékelhető jelenségeknek és az őket alakító tényezőknek a leírásához nyújthat elméleti keretet.

15 BERKES Tamás: *A közép-európai komparatistika Magyarországon. (Összefoglaló megállapítások)*. In: GÖRÖZDI Judit – GABRIELA MAGOVÁ (szerk.): *Tvorivosť literárnej recepcie /Az irodalmi recepció kreativitása*. ÚsvL SAV/Veda, Bratislava, 2008. 211–216. I. m. 211.

Megjegyzések a cseh és a magyar műfordítás-elmélet összehasonlító vizsgálatához

Cikkemben néhány olyan cseh–magyar jellegzetességet próbálok felvázolni, amelyek a fordításelméleti és –történeti megközelítésen keresztül világítanak rá az adott nemzeti irodalmak sajátosságaira és fejlődésére. Hiszen összehasonlítva a cseh és a magyar irodalom fejlődését a 18–19. században számos hasonlóságot és párhuzamot, de ugyanakkor több eltérést is felfedezhetünk. Köztudott, hogy a fordítások mind a két nemzet történetében a 18–19. század fordulóján kialakuló nemzeti irodalom szerves részét alkották, sőt meghatározó módon befolyásolták, s így a nemzeti identitás kialakítását nagymértékben elősegítették. Ezért véleményem szerint érdemes szemügyre venni azokat a szempontokat, amelyek rámutatnak a fordítások és az eredeti irodalom viszonyára, valamint a fordítással szemben támasztott elvárásokra, illetve a nemzeti és az általános szempontok érvényesítésére és arányaira.

A magyarhoz hasonlóan a cseh közegben is érvényesülnek az európai kulturális (irodalmi) hatások (klasszicizmus, romantika), amelyek mindkét országban a sajátos nemzeti hagyományokhoz, a belső fejlődéshez kapcsolódnak, és egyfajta nemzeti jelleget öltenek magukra.

A cseh sajátosságokat tekintve itt elsősorban az ún. nemzeti újjászületést (*obrození*) kell megemlítenünk. Annak ellenére, hogy a cseh irodalomtörténeti közegben egyes kutatók megkérdőjelezik az újjászületés fogalmát – amit azzal indokolnak, hogy nem beszélhetünk a kulturális/irodalmi folyamat „elhalásáról”, azaz teljes megszakadásáról és újrakezdéséről, hanem csak egyfajta gyengüléséről, lelassulásáról¹ –, a fordítások szerepe és a róluk való elméleti gondolkodás ebben az időszakban mégis eléggé pontosan rámutat arra, mennyire jelentős tényezőről volt szó a nemzeti irodalom kialakulásában és a nemzeti nyelv megújulásában.

A fordításelmületről gondolkodva is alkalmazhatjuk az irodalomtörténetben használt felosztást. Beszélhetünk a nemzeti újjászületés első (előkészü-

1 Felix VODIČKA: *České obrození jako problém literární*. Slovo a slovesnost 1948/1. 30–42. <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=512>

leti) fázisáról, amely Josef Dobrovský és A. M. Puchmajer tevékenységéhez kötődik. A második (a kiteljesedés) fázisa pedig leginkább Josef Jungmann személyével függ össze. A következő időszak már a romantika felé mutat, itt főként F. L. Čelakovský és V. Hanka személyére gondolhatunk.

Az első fázisban leginkább a nyelvészeti és a nyelvi jellegű kérdések kerülnek előtérbe. Konkrét szövegek kapcsán a szóalkotás lehetőségeiről, a cseh nyelvből hiányzó fogalmak pótlásáról, stilisztikai kérdésekről, illetve az igényesebb stílus számára hiányzó nyelvi készletről van szó. A fordításnak elsősorban a nyelv gazdagítása volt a célja, és társadalmi, népszerűsítő feladata volt. Ezért a műfordításról szóló írásokban a közérthetőség elve dominált. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy akkoriban a cseh (irodalmi) nyelvet a köznép használta, tehát ők alkották az olvasói táborát, s a fordítók ezt a réteget próbálták megszólítani. A klasszicista eljárásnak megfelelően az idegen műveket adaptációkként vitték át a célnyelvre, valamint a szabad fordítás elvét alkalmazták – így pl. J. Dobrovský a szó szerinti fordítás ellen lép fel, hangsúlyozva, hogy az értelmén, s nem a szavakon van a hangsúly. Vagyis a fordításkor nem a nyelvi forma a fontos, hanem a dolog (értelem) megértése.

Ebben az időszakban a hazafias szempont a fordítás esetében is fontosabbnak mutatkozott az esztétikainál. Mindez pedig azzal a ténnyel függ össze, hogy a fordítás nagy mértékben a cseh irodalom újraindulását, s az ezt követő fejlődését szolgálta. A cseh nyelvi közegben érdekes fordítástörténeti adalékként említhetjük meg a közvetítő nyelv felhasználását, ami nem számított kevésbé értékes eljárásnak, mint az eredeti nyelvből történő fordítás. A közvetítő nyelv – a magyarhoz hasonlóan – gyakran a német volt. De más lehetőség is kínálkozott. Itt elsősorban arra a nyelvrokonsági adottságra gondolok, amelyet a szláv nyelvek nyújtottak. Különösen a lengyel nyelv közvetítő szerepe vált igen fontos tényezővé és mintává a korabeli cseh nyelvi/irodalmi közegben. A lengyel közvetítésnek A. M. Puchmajer lett a nagy népszerűsítője, aki ennek kapcsán kettős haszonról beszél, azt állítja: egyrészt a nyelvi hasonlóság miatt nagyban megkönnyítjük a cseh fordító munkáját, másrészt ezáltal a cseh nyelvet tudjuk gazdagabbá tenni.² Sok esetben „csehesítve átteszi” a lengyel szöveget a csehbe, valamint gyakran olyan elemeket

2 „Ez a nemzet nyelvileg velünk rokon, nekünk a legkellemesebb költemények kimeríthetetlen kútfejét jelentheti, amennyiben közelebbről szándékozunk a műveit megismerni. Ebből számunkra kettős haszon származik: először is, amikor valamit egy idegen nyelvből csehre fogunk fordítani, s kezünkönél lesz a lengyel fordítás is, akkor a munka felét megspórolhatjuk. Másodszor pedig a szebb szláv kifejezősmódokat sajátíthatjuk el, s így nem kell attól félnünk, hogy a csehet el németesítjük.” A. M. PUCHMAJER: *Předmluva k Chrámu gnídkému...* (1804). In: Jiří LEVÝ (szerk.): *České theorie překladu*. SNKLHU Kiadó, Praha. 1957. 319. Saját fordításom – S.K.

használ fel, amelyeket változtatás nélkül lehet a cseh nyelvben is alkalmazni (hangtani hasonlóság, rímek).

A második fázisban a fordításról szóló írások a nyelvi kreativitás és gazdagítás kérdéseire összpontosítanak. Már nemcsak csehül akarnak tanítani, hanem egyértelműen bővíteni kívánják a cseh nyelvi és stilisztikai készletet, és ezáltal a fordítási lehetőségeket. Ez elsősorban a fordított művek kiválasztásában nyilvánul meg. Jól megfigyelhető az elmozdulás a népi olvasmányoktól az igényesebb, tudományosabb művek felé. Josef Jungmann nézetei arról árulkodnak, hogy ő a klasszicista elvek közül a szabad fordítás (tehát nem a szószerintiség elvét követi) és az adaptálás híve, amennyiben ezek nem veszélyeztetik a nemzeti jelleget. A formai szempontok (stílus, prozódia) megváltoztatását is a nemzeti szempontnak veti alá. Tehát itt is az a tézis érvényesül, hogy nem az esztétikai, hanem a nemzeti, a hazafias szempont az elsődleges. Jungmann-nál ugyanakkor sok esetben megfigyelhető az átmenet a klasszicista és a romantikus felfogás között, különösen akkor, amikor a költői nyelvről, illetve a stilisztikai eszközökről van szó. Az utóbbi főleg az igényesebb/irodalmi stílus megújítására, és ezeknek az elveknek az elméleti megindoklására vonatkozik. Összegezve elmondhatjuk, hogy Jungmann a nyelvújítási irodalmi eszközöket összekapcsolta a megfelelő és korszerű fordítói megoldásokkal. Bár sokat foglalkozik a fordítás problémáival, de az eredeti műveket már egyértelműen magasabb rendűnek, értékesebbnek tartja a fordításoknál. A nemzeti szempontból kiindulva: azt az elvet vallja, hogy a nemzeti sajátosságokat a legjobban az eredeti mű tudja kifejezni. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy „az idegen palánta is szükséges, hiszen ez nemesíteni tudja a hazai termést”. De kiemeli azt is, hogy mindezek a tényezők azon alapulnak, mennyire igyekszünk magát a nyelvet művelni (Jungmann-nál is a „nyelvben él a nemzet” tézissel találkozunk), mert ha hatékonyak vagyunk a nyelv művelésében, akkor nem kell félnünk attól, hogy a nemzeti jelleget elveszítjük.³

Jungmann a fent ismertetett nézeteivel vitába kerül Jan Nejedlyvel és Jiří Palkovičsal, akik megkérdőjelezik a nyelvi újításokat, különösen Nejedly áll ki a hűség elve mellett, más szóval a klasszicizmustól egyértelműen a romantika álláspontja felé fordul.

A fordítás lehetőségességéről szóló elméleti viták ebből az időszakból annak a tükrében zajlanak, mennyire felel meg a cseh nyelv állapota és fejlődése más nyelvek állapotának, mennyire tudja a cseh nyelv megállni célnyelvként a helyét. De Jungmann és Palacký írásait tekintve ki kell emelnünk azt is, hogy a fordítás és/vagy az eredeti művek kérdésében számukra a hasznosság elve a döntő.

3 Josef JUNGMAN: *Ze slovesnosti* (1846). In: LEVÝ: I. m. 320–323.

František Palackýnak a műfordítással kapcsolatos írásai közül talán az a tanulmánya a legismertebb, amely Hasištejnský *Ódájának* fordításaival foglalkozik. Palacký itt az adott problematika vizsgálatára két szempontot alkalmaz:⁴ az első a filológiai-kritikai szempont, amely elsősorban nyelvi kérdésekre vonatkozik, például a versnél a formai részekre, ez különösen az időmérték alkalmazásáról szól. A cseh–magyar vonatkozásban nem érdektelen, hogy Palacký szerint az új nyelvek közül az időmértékes verselésre leginkább a cseh és a magyar nyelv alkalmas. A második szempont pedig az esztétikai-nemzeti szempont, ez főleg egy-egy mű nemzeti kultúrába való átültetésének a módját jelenti. Elemzéséből kiderül, hogy lényegében ő is a Jungmann-féle adaptálási elmélet híve.

A preromantikus és romantikus esztétika – amely a cseh irodalomban az 1830-as évektől érvényesül – a szó szerinti, azaz a szöveghű fordítás felé fordul: ennek függvényében a verseket vagy prózában, vagy az eredeti forma megőrzésével kellene lefordítani. Ez a szemlélet összességében nézve a nyelvi kérdésekre helyezi a hangsúlyt. Ezért a romantikus esztétika a fordító stílusával csak kivételesen foglalkozik – elvei szerint az egyéni stílusnál fontosabb a történelmi, nemzeti jegyek megőrzése, különösen a népköltészetben. Ez az álláspont egyebek mellett a cseh újjászületésnek azzal a sajátossággal magyarázható, hogy a cseh nyelvű irodalom leginkább a népi rétegek körében élt, s ezért – leegyszerűsítve – gyakran azonosítják a népit a nemzetivel.

A klasszicista adaptációktól⁵ eltérően a romantikus adaptálás eredeti műként akar hatni, de ennek a célnak az eléréséhez idegen irodalmak motívumait és eljárásait veszi át. A cseh irodalomban ezt igen szemléletesen megfigyelhetjük például F. L. Čelakovský *Orosz dalok visszhangja (Ohlas písní ruských)* című fordításában.

A német romantikus elmélet, amely a sajátos „műfordítói” nyelvezet kialakítását követelte, a cseh környezetben alig talált visszhangra.

A cseh fordításelméleti gondolkodás kialakulásában fontos és összefoglaló szerepet játszott Jakub Malý (Jungmann elméletére építő) cikke,⁶ bár ez körülbelül két évtizeddel később keletkezett az eddig említett írásoknál. Malý tanulmánya azért is figyelemre méltó, mert az első olyan cseh műfordításelméleti összefoglalás, amely megkísérli az általános fogalmak és az elvi kérdések elemzését. Nézeteit tézisszerűen így foglalhatjuk össze: a fordítást művészetként kell kezelnünk,⁷ a fordítótól elsősorban a szakmai felkészültséget várja el. Továbbá kitér a módszertani kérdésekre, hangsúlyozza,

4 Vö. LEVÝ: I. m. 357–358.

5 A fordítás az idegen író műve, de stilisztikailag hazaivá formálták át.

6 JAKUB MALÝ: *O překládání klasiků se zvláštním zřetelem na Shakespeara* (1854). In: LEVÝ: I. m. 386–408.

7 Ez a tézis a magyar korabeli „fordítás – műfordítás” megkülönböztetését juttatja eszünkbe.

hogy a megfelelő módszertan kiválasztása a fordítás céljától függ. Az egyik fontos gondolata arra vonatkozik, lehet-e (és ha lehet, akkor mennyire) a más nyelvi és kulturális környezetbe való átültetés során megőrizni a szöveg eredeti „célját”, intencióját. Malý véleménye szerint ez csak akkor várható el, amikor a célközönség a kulturális és társadalmi fejlődés hasonló fokán helyezkedik el. Más esetekben az ún. történelmi szempontot kell alkalmazni, vagyis az adott korhoz, környezethez hűen kell a reáliákat megőrizni, de ez alatt nem a szó szerinti fordítást érti, hanem az értelem (a mű szellemének) megőrzését. A fordítónak meg kell értenie az eredeti szöveg szépségeit, s mindezek függvényében meg kell találnia a fordítás megfelelő formáját. Az eredeti szöveg megértése akkor lehet ideális, amikor a fordító kellő beleérzéssel „azonosulni” tud az íróval. Ezért a fordításban a szubjektivitás tényezőjével kell számolnunk. Megkülönbözteti a szöveg általános és egyéni (helyhez, időhöz kötött) jegyeit. A domináns jegyek alapján vagy hűen kell fordítani, vagy az egyéni esetében az irodalmi típustól függően a lokalizációt kell választani. Az adaptáció leginkább a színházi művek fordításakor jöhet szóba.

Szemügyre véve a magyar irodalmi és különösen a fordításelméleti gondolkodást a 18. és a 19. század fordulóján, szembetűnő a különbség.⁸ Bár a nemzeti szempont itt is szerepet játszik, de mégsem kerül annyira előtérbe és annyira meghatározó szerepbe, mint ahogyan ezt a cseh elméletek áttekintésekor láttuk. Ez a különbség – amint erre a bevezető részben utaltam – azzal magyarázható, hogy a magyar irodalom és a nyelv fejlődése a 17–18. században a cseh helyzethez képest jóval zökkenőmentesebb volt, így az elemzett korszakunk magyar fordításelméleti főként általános jellegű problémákkal foglalkoznak (pl. a szöveghűség, illetve a szószerintiség kérdése). Bessenyei György *Magyarság* című tanulmányában – amely Haller László fordításával foglalkozik – nemcsak a tartalom és a forma megőrzésének problematikusságára tér ki. Ebben a műben elsősorban a fordítás „magyarságát” tárgyalja, vagyis a nyelvhelyességi kérdések fontosságát hangsúlyozza, hiszen „Minden nemzet a maga nyelvén lett tudós, az idegenen sohasem”. Kazinczy Ferenc egyik fontos tézise, hogy a fordítás tökéletessége érdekében ne akarjuk elkerülni az idegen szavakat, hiszen a nyelvet csinosítani, gazdagítani kell. Révai Miklós pedig arra figyelmeztet, hogy a nyelv egyedisége nem adható át a fordítás révén, ezért a versfordításnál gyakori az a veszély, hogy csak a gondolat marad meg, a formai és a poétikai jegyek átadása nélkül. 1789-ben lezajlott az első fordításelméle-

8 A magyar fordításelméleti szövegeket, valamint az egyes elméletek feldolgozását, elemzését igen alaposan két mű is feldolgozza, ezért itt csak a legfontosabbakra utalok: 1) JÓZAN Ildikó: *Mű, fordítás, történet – Elmélkedések*. Balassi Kiadó, Budapest. 2009. 2) JÓZAN Ildikó (szerk.): *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*. Balassi Kiadó, Budapest, 2008.

ti vita Batsányi és Rájnis között, amely tulajdonképpen a fordításelmélet első összefoglalójának is tekinthető. Batsányi János tanulmányai (1787–89) általánosságban a fordításról és a vele kapcsolatos elvárásokról szólnak – tehát ebből a szempontból Jakub Malý fönt ismertetett írásaival rokoníthatók. Batsányi egyebek mellett kifejti, hogy a fordítás meggyorsít(hat)ja és elősegít(het)i a kevésbé fejlett irodalom fejlődését. Hangsúlyozza, hogy különösen a tudományos műveket kell átültetni. Szempontjait a közönséges és a különös regulákba foglalja össze. A közönséges regulák közé sorolja az eredeti és a célnyelv jó ismeretét; az eredeti szöveg (eszme, dolog) megértését; a megfelelő ízlés, stílus kiválasztását; a magyarázatok, jegyzetek fontosságát különösen a régi és a nehezebb szövegek esetében. Az eredetihez semmit nem szabad hozzáadni, és nem szabad elvenni sem belőle. A különös reguláknál pl. a hű fordítást szolgáló elveket elemzi, különféle nyelvi szinteken. Rájnis József pedig az általánosság ellen lép fel, s részletesebben az ún. rabi fordításról szól, ez alatt a tartalmilag jó, tehát értelmileg helyes, de a nyelvileg rossz fordítást érti.

A fenti, rövid összevetésünk remélhetőleg – egy villanás erejéig – rá tudott világítani a bevezetőben említett szempontokra: elsősorban a nemzeti tényező eltérő szerepére, a közvetítő nyelv alkalmazására (a célnyelvbe való beépítésére), valamint – nem utolsó sorban – arra, hogy a folyamatos magyar irodalmi és nyelvi fejlődés párhuzamosan hozza magával az elméleti gondolkodást is már a 18. század utolsó harmadában. Láthattuk, hogy ehhez képest a cseh irodalomelméleti gondolkodás a nyelvi és nemzeti tényezőhöz való kötődése miatt jóval később jutott el az általános elméleti megfogalmazásokhoz.

Idegen emberek

„A különleges társaság három főből áll – két rendőr, és közöttük az őrizetes. Szemben velük [...] egy másik háromfős társaság, a hármás Kafka *Peréből*, ketten kísérik Josef K.-t a Strahov mögötti kőbányához, ahol az egyikük nem sokkal később „egyenesen a szívébe döfi a kést“. A két háromfős társaság ugyanazon a helyen van – mégsem találkoznak. [...] Mégis, tegyük fel, találkoznak. Úgy haladnak el egymás mellett, hogy nem veszik észre egymást, hiszen Josef K. figyelmét teljes egészében leköti kísérőinek titokzatos fiziognómiája és viselkedése, Švejk pedig a kísérőivel folytatott beszélgetésbe merül. Ám meglehet, megpillantják egymást. Ez a pillantás viszont olyan nézés, amely nem lát, nem ismer fel. Az emberek nézik, de nem ismerik fel egymást. S valóban: ki lehet a másik?”¹

Márai Sándor nemcsak mint Kafka első fordítója küzdött meg az irodalmi Prágával, hanem németül és magyarul író publicistaként is, méghozzá azért, hogy végül maga is megjelenhessen cseh fordításban. Mindezek ellenére túlzás volna e prágai hídra odaképzelnünk őt, már csak azért is, mert Kafka nemcsak hogy nem ismerte el Márai fordításainak a hitelességét, hanem egyenesen megtiltotta neki, hogy publikálja a szövegeket.²

Márai a Prager Tageblatt számára írt első cikkét a berlini expresszionista filmművészetnek és filmgyártásnak szentelte.³ A berlini művészek az egzotikus témájú vámpírokat és más horrorkellékeket felvonultató filmjeikben előszeretettel használták a középkori Prágát díszletként (pl. Wegener: *A prágai diák*, *A Gólem*). A berlini expresszionista film hatása tetten érhető Márai egy rövid elbeszélésében is. Az eredetileg a Frankfurter Zeitung számára németül

1 Karel Kosík: *Století Markéty Samsové*. Český spisovatel, Praha, 1993. 121–122. Pató Attila fordítása.

2 GyÖRFFY Miklós: *Kafka és Magyarország*. Alföld 2008/8. 76. <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/137/> Letöltve: 2014. augusztus 25.

3 MÁRAI Sándor: *Film-Atelier*. Prager Tagblatt 1922. november 1. 255., 2. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19221101&seite=2&zoom=33> Letöltve: 2012.január 26.

írt. A jósnő színtere a prágai Aranyművesek utcája (*Die Wahrsagerin* [1920]⁴). Magyarul az elbeszélés utóbb megjelent a Kassai Újságban, s végül bekerült a *Panaszkönyv* című gyűjteményes kötetbe (Kassa, 1922). Talán érdemes megemlíteni, hogy ez a korai kis írás megjelent a lőcsei Szepesi Híradóban és a kolozsvári Napkelet című irodalmi folyóiratban is – ahol elismerő kritikát kapott –, továbbá közölte a bécsi Panoráma is.⁵ Az írás lényegében megfelel az expresszionista filmek esztétikai ismérveinek (ide tartozik például az egyszerű, a hétköznapi a középkorival elegyítő kulisszák vagy a túlzott gesztusok szerepeltetése), ám ez a poétika ironikus és demisztifikáló keretben jelenik meg. Márai az elbeszélésben felvonultatja az expresszionista poétika valamennyi jellemzőjét. A Rudolf-kori Prága egzotikus miliőjében játszódó, szélsőséges érzelmeket megmozgató dráma egy idős asszony és az otthonába látogató diák között bontakozik ki: „Az ucca, hol a jósnő lakott, II. Rudolf uralkodása alatt épült, a XVI. század e hőbortos Habsburgja alatt, ki eszelős félelemmel zárkózott be az államgondok elől órái és aranycsinálói közé a Hradzsín termeibe.”⁶ A jósnő szobájának ironikus leírása után nem marad el „Madame de Thèbes” komikus megjelenítése sem: „A falon órák, olcsó és rossz képek, kitömött madarak, cseh üveg poharak s más ringy-rongy lógott. Köztük egy házi áldás: *Ein eigenes Heim mit seinem Frieden, ist ein Stück von Paradies*. [...] [F]ehér, zsiros, párnás arcából két bedagadt, apró kis disznószem villogott: vastag kolbászokban felfésült, koromfekete parókája gömbölyű loknikban csügött le homlokába: fekete ruhában, szétterpesztett lábakkal, sulyosan és kövéren ült, mint egy barokk titok” (69). Az érzelmi kitörés csúcspontján a jósnő a saját fiához találja hasonlatosnak kliensét: „Én egy gyógyszerész özvegye vagyok. Kolinban volt üzletünk. A fiam vadászhadnagy volt a 27-eseknél. Sabácnál esett el 1915-ben. A fiam huszonnégy éves volt” (70). S végül az illúzióromboló zárszó: „Undorító volt: egy öreg nő, aki sír” (70). A demisztifikáló és metatextualizáló utalások révén (a bevezetőben ironikus színezettel, „jósként” jelenik meg Anatol France) Márai már e korai elbeszélésben is a rá jellemző ironikus elbeszélői perspektívát alkalmazza.

Az expresszionizmus értelmezői egyetértenek abban, hogy a legkülönbözőbb irodalmi alkotásokat, amelyeket expresszionista jelzővel illetnek, magának a kornak az élménye egyesíti, azé a koré, amelyet társadalmi-szellemi nyugtalanság és a hagyományos értékrend szétesése jellemez.⁷ S talán éppen ez az expresszionista alaphang köti össze Márai szövegeit a prágai iro-

4 MÉSZÁROS Tibor: *Márai Sándor*. Bibliográfia. Helikon – PIM, Budapest, 2003. 488.

5 Uo. 756.

6 MÁRAI Sándor: *Panaszkönyv*. Globus Kiadó, Kassa, 1922. 69. A továbbiakban a novellára a főszövegben az oldalszámok megadásával hivatkozom.

7 Jaroslav MED: *Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910–1920*. In: J. M.: *Dobré dílo, špatná doba*. Hejkal, Havlíčkův Brod, 2005. 41.

dalmi mezőben megjelenő írásokkal. Noha Márai korai „prágai” prózáját nem ültette át senki cseh nyelvre, a fordítóknak mégis módjuk volt Márai hosszabb, szintén expresszionista⁸ szövegeivel találkozni. A Prager Tagblattban németül megjelent cikkei elvileg elérhetőek voltak a cseh olvasók számára is. Az *Idegen emberek* (1931) című regény volt az első Márai-mű, amely cseh nyelven megjelent 1936-ban, és egyúttal az egyetlen, amely az első köztársaság idején látott napvilágot. A Márai régi-új népszerűségének keretében megjelent első fordítások közé azonban mégis odatartozik az expresszionista ihletésű *A mézsáros* című novella is, még akkor is, ha Márai utóbb ezt az írást nem ismerte el magáénak.⁹

Az *Idegen emberek* című regényt cseh nyelven a prágai Julius Albert kiadó jelentette meg Arno Kraus hitelesített¹⁰ fordításában, az *Évszázad könyvei* sorozatban (ugyanebben a sorozatban szerepelt például Joseph Roth és Alfred Döblin is). A szöveget Jaroslav Seifert gondozta, a tipográfiát František Muzika tervezte. A kiadó a Lidové Noviny nevű lapban a könyvet szenzációnként reklámozta: „A világirodalom új jelensége, a kozmopolita Párizs életének elragadó ecsetelése, amely elbűvöli mindazokat, akik eddig nem ismerték, s meglepetéseket tartogat azok számára, akik már jártak Párizsban.”¹¹ A fordító, Arno Kraus akkor már kilenc Márai-műből válogathatott, beleértve az akkor botrányt kavarázó *Egy polgár vallomásait* is.¹² A végső döntésben, hogy végül melyik munkát fordítsa, bizonyára szerepet játszott az is, hogy az *Idegen emberek* már megjelent német és holland nyelven is.¹³ Mai szemmel, Márai teljes életművének ismeretében meglepő lehet, hogy az író Csehszágban először éppen a baloldali lapok méltatták.¹⁴

Egy terjedelmesebb reflexió erejéig Václav Běhounek a Právo lidu nevű szociáldemokrata napilapban a szöveget egészében társadalomkritikai kontextusban értelmezte: „A regény természetesen az egyén, a beteg individuális akarát megnyilvánulásának síkján mozog, ám a szerző analitikus figyel-

8 LŐRINCZY Huba: *A démonok elszabadulása*. Irodalomtörténeti közlemények 2006/6. 622.

9 MÁRAI Sándor: *Řezník*. In: MÁRAI Sándor: *Odkaz Ester*. Ford. Anna VALENTOVÁ. Academia, Praha, 2004. 284–132.

10 A fordító hagyatékában megtalálható Márai levelezőlapja, amelyben köszönetét fejezi ki a fordításért.

11 Lidové Noviny 1936. 6. 28. 9.

12 FISCHER Alajos – SARUSSI Kiss Béla: *A megcsontított vallomás*. ItK 2003/4–5. 545.

13 Ld. FAZEKAS Tibor: *Márai Sándor német nyelvre fordított műveinek fogadtatása 1999 előtt*. In: BERNÁTH Árpád – BOMBITZ Attila (szerk.): *Posztumusz reneszánsz. Tanulmányok Márai Sándor német nyelvű utóéletéhez*. Grimm, Szeged, 2005. 25.

14 A konzervatív, illetve cseh neokatolikus irodalmi körök (mint amilyen az *Akord* folyóirat, a *Řád*, vagy Josef Florian köre), amelyekhez Márait akkori fordítói érdeklődése (Francis Jammes, Georg Trakl, Franz Kafka), illetve a szemlélete miatt közelíteni lehetne, nem figyeltek fel Máraira, az íróra.

me egy beteg ember szokatlan gesztusára irányul – a világpolgár a modern emberiségre jellemző járványok szimptómáira reagál.”¹⁵ Márai regényében Běhounek az egész modern magyar irodalmat méltatja: „Az újabb magyar irodalomból hozzánk érkező néhány fordítás éppen a világra nyitott szellemiségével szerez meglepetést [...] érzékelhető a külfölddel fennálló hosszú történelmi kapcsolat, a széles, felvilágosult kulturális horizont.”¹⁶

A sajátos regényformát érzékelte a Julius Fučík által irányított kommunista *Tvorba* is: „A könyv [...] a szó szoros értelmében nem is regény. Voltaképpen egy terjedelmes és tartalmas riport, avagy útibeszámoló.”¹⁷ A recenzió a mű pszichológiai szövetére irányítja a figyelmet, s a magyar nemzeti karakter kutatására vállalkozik: „Ez a könyv, az *Idegen emberek*, éppúgy bír irodalmi, mint pszichológiai vonatkozásokkal, jobbára a magányos alkotó felé fordul; az érzelmileg sérülékeny magyar mentalitást mutatja be.” Éppen ezen a ponton nyílik meg a nemzeti mentalitás horizontja. „Mi, úgy tűnik, jóval korábban kinőttünk az ilyen szentimentalizmusból. Annál inkább lehet a könyvet ajánlani, mert – szemben például Čapek útleírásaival – itt a Nyugatot kritizálja a magyar, a Sándor [sic].” Úgy tűnik, a lap deklarált internacionalizmusa ellenére átveszi a recenzió azt az ismert klisé, amely szerint a cseh és a magyar valóságfelfogás között mélységes szakadék van.

Egy másik recenzió, Bohumil Novák,¹⁸ a kritika műfaját alapján megújító F. X. Šalda tanítványa is Márai és Čapek összehasonlítására vállalkozott a Ranní noviny napilap hasábjain: „Az *Idegen emberek* című regényben egy fiatal magyar író, Márai Sándor szólal meg, akit saját hazájában állítólag Čapekhez hasonlítanak. S még ha kételkedünk is ennek az összevetésnek a lehetőségében – végtére is Čapek egészen más forrásokból táplálkozó alkotó –, azért az *Idegen emberek* elolvasása nyomán el kell ismerni, hogy szerzője számunkra is valóban érdekes.”¹⁹ Bohumil Novák is a hagyományos közhe-lyekre támaszkodik, amikor a főhős szerelmi kudarcát kommentálja: „A regény főhőse a nőtől tudja meg, hogy csupán a kíváncsiság vezette hozzá, a kíváncsiság éppen az iránt, hogy milyen lehet egy magyar a szerelemben...”²⁰ Szimptomatikusként tekinthetjük, hogy a recenzió éppen ezt az aspektust hangsúlyozza.²¹ Novák itt az egyik jellegzetes Márai-motívumot emeli ki, a

15 Václav BĚHOUNEK: *Hranice mezi lidmi*. Právo lidu 1936/247. 5. (1936.10.23.).

16 Uo.

17 (–ř.): *Maďar se dívá na Francii*. Tvorba 1936/38. 606. (1936.9.18.)

18 Bohumil Novák (1908–1992): költő, író, szerkesztő, történész.

19 Jaroslav MED: Bohumil Novák. In: *Slovník české literatury po roce 1945 on-line*. ÚČL AV. 2006-ban az adatokat frissítette Kateřina BLÁHOVÁ. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=525>. Letöltve: 2012. augusztus 16.

20 Bohumil NOVÁK (vk. jelzéssel): *Maďar v Paříži*. Ranní noviny 1936/253(1936.11.4.). 4.

21 Marcela HUSOVÁ: *Maďarská literatura v českých překladech 1867–1945*. Amicus Revue XI/1–2. 2002. 21.

szülőföldtől való eltávolodás, az elidegenedés motívumát: „...idegen maradt, ám kalandozásai arra az egyetlen felismerésre vezették, hogy végeredményben az ember létezésének alapja mégiscsak a szülőföld, amelyhez saját gyökerei révén kötődik”.²²

Bár már maguknak a recenzióknak a létezése is a Márai-szövegek iránti nyitottságot bizonyítja, az ismeretlen szerző könyvének recenzensei számára néha már az elő- és utónév megkülönböztetése is komoly megpróbáltatást jelentett, és anélkül emlegették a „sajátos magyar alkat” fordulatát – a recenziók címében ez rendszeresen meg is jelenik: pl. *Egy magyar Párizsban, Egy magyar Franciaországot szemléli* stb. –, hogy különösebben tájékozottak lettek volna a korabeli magyar irodalomban.

Miközben a kor magyarországi kritikája Márait mindig is a nyugat-európai irodalmi kontextusban igyekezett elhelyezni (ld. Thomas Mann), a cseh recenziók a saját nemzeti irodalmukban kerestek megfeleléseket, annak a 19. századi gyakorlatnak a jegyében, amely a Monarchia egyes nemzeteinek reprezentánsait az irodalmi művekben kereste. Két ízben említették Karel Čapeket Márai cseh megfelelőjeként.²³

Márai első hosszabb lélegzetű regénye, az *Idegen emberek* a tudatfolyam-technika segítségével ragadja meg az „idegen” identitás mibenlétét, amit Novák is észrevesz. Ugyanakkor Márainak a magányos egzisztenciára vonatkozó reflexióit a recensens nem az általános emberi elidegenedés síkjára vetíti, hanem sajátos magyar tulajdonságként elemzi. A magyar irodalom képviselőjének kontrasztív fogalomhasználatát az adott kor nacionalista tendenciáinak, a nemzet elszigetelődésének rovására írja. Az a kérdés ugyanakkor függőben marad, hogy vajon milyen megjegyzésre gondolt Novák, amikor arra utalt, hogy Márait „saját hazájában állítólag Čapekkel említik együtt”.

A korabeli kritikák is egyértelműen igazolják, hogy az első köztársaságbeli irodalmi hungarológia nem tudott elegendő háttérrel biztosítani a magyar szerző cseh fogadtatásához. Mindössze néhány sor Márai Sándorról a *Československá vlastivěda* kötetben – ez minden, amit róla cseh nyelven találhatunk.²⁴ (Aligha lehet összemérni Pavel Eisnernek a hazai német irodalomról ugyanott megjelentett írásával.) Úgy tűnik, hogy noha folyamatosan jelen volt Prágában a tárcái és jegyzetei révén a Prager Tagblatt, illetve a Prágai Magyar Hírlap hasábjain, mégsem kapcsolta össze senki Márait, az

22 Bohumil NOVÁK: i. m. uo.

23 Márai és Čapek összehasonlítása a mai napig él nem csak cseh kontextusban, ld. Magda DEN BRUIN Hüblová: *Čapek, Karel: Een doodgewoon leven*. 2008. <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23253/capek-karel-een-doodgewoon-leven-2008>. Letöltve: 2014. szeptember 15./

24 Pavol BUJNÁK: *Maďarská literatúra v Československu*. In: Albert PRAŽÁK – Miroslav NOVOTNÝ (szerk.): *Československá vlastivěda. Díl VII. Písemnictví*. Sfinx, Praha, 1933. 389.

író a publicista Máraival.²⁵ A kortárs Nyugatos irodalomról szóló cikkében Arno Kraus Márait mint humoristát vezeti be a cseh irodalomba: „Márai, a kitűnő novellista és regényíró, akit nálunk az *Idegen emberek* fordítása révén ismerhetünk, eldurvult korunk keserű hangú humoristája. Az *Idegen emberek* a reménytelen sorsú emigráns regénye, aki Párizsban, minden földönfutó és száműzött metropoliszában talál menedéket.”²⁶

Zárszó

Márai számos írása 1922-től német nyelven, 1925-től magyarul is megjelent Prágában. Mindazonáltal megállapítható, hogy irodalmi munkásságát az akkori cseh irodalmi közeg nem fogadta be. Márai csak 1936-ban, az első regényfordítás révén lép be a cseh irodalomba. A regényét az első recenziók a kor cseh irodalmi terméséhez viszonyítva – tehát az akkor új formát kereső útirajzok²⁷ és az irodalmi riport kontextusában – értelmezték. Márai riport-regénye mint az útirajz egyik almfaja kétségbe vonja a valódi otthon elképzelését, és inkább az önkép-ábrázolás felé hajlik. A Márai korai műveiben is kitapintható német expresszionista hatás olyan kontextust alkot, amely nem jelent meg a korabeli cseh befogadásban.

Miközben Márai expresszionista ihletésű prózájából nem derül ki, ő vajon kiket és mit láthatott Prágában, mi megkíséreltük, hogy az író *láthatóvá tegyük*, azaz választ adjunk e kérdés fordítottjára („Vajon látható-e, észlelhető-e a prágai Márai?”).

Pató Attila fordítása

25 Márai 1922-től rendszeresen jelentetett meg riportokat és tárcákat a Prager Tagblattban (48 írás). 1925-től pedig rendszeresen írt a Prágai Magyar Hírlapba is. 1938-ig összesen 628 alkalommal.

26 Arno KRAUS: *Přehled po maďarské literární tvorbě*. Literární noviny 1937. 9/15 (1937.4.17.). 3.

27 Lásd Mirna ŠOLIČOVÁ: *Čapkova próza a drama jako zvláštní druh cestopisného psaní*. Česká literatura 59, 2011/4. 528–546.

Magyar karácsonyi népdalok cseh–morva kapcsolatai*

Régóta tudjuk, hogy a közép-kelet-európai népek zenei kölcsönhatásait a téli napforduló ünnepeinek muzsikája különösen gazdagon illusztrálja. Ennek több oka lehet; egyik legfontosabb a különböző felekezetű énekeskönyvek (már a 16. században is) közel egységes repertoárja. Az ünnepekre szánt ún. népénekek legtöbbször latin szövegű, 15. századi, cseh és német eredetű dal-lam.¹ Valamennyi környező nép (cseh, morva, szlovák, lengyel) néphagyomá-nyai közt megtaláljuk e népénekek változatait.

A másik, nem kevésbé gyümölcsöző átvétel-sorozatra a 18–19. században került sor. Ekkor alakult ki Közép-Európában a (jobb híján az építészet szak-nyelvéből kölcsönzött terminológiával) *parasztbarokk*nak nevezhető zenei stílusréteg. Szülőházaja és termőterülete elsősorban Cseh- és Morvaország, ahol a karácsonyi ünnepkörhöz kapcsolódva számos, a nép számára írt mű-zenei alkotás született a 18. század folyamán. Lengyelországból 17–18. szá-zadi, latin és lengyel nyelvű, népzenei fordulatokat is tartalmazó *pastorellák* maradtak fenn.² A korszak cseh–morva és szlovák népzenejével érintkező *pásztormisék* (*Hirtenmesse* vagy *Landesmesse*), *pastorella bohemicák* csaknem minden korabeli közép-európai zeneszerzőnél megtalálhatók. A leghíresebb, napjainkban is gyakran elhangzó cseh misét Jakub Jan Ryba (1765–1815) írta.³

* Közköltészeti kutatásaimat az OTKA K 104758. sz. pályázata és az MTA Bolyai János Ösztöndíja támogatja. – E tanulmány ősváltozata 1996-ban készült, de akkori meg-jelentése meghíúsult. A mostani jeles ünnepre számos új adattal bővítettem.

1 A legismertebb ilyen dallamok: (*En Virgo parit filium; Gratulare Virgo; In dulci júbilo; Nobis est natus hodie; In natali Domini* stb. A dallamok eredetéről összefoglalóan: PAPP Géza: *A XVII. század énekelt dallamai*. Akadémiai, Budapest, 1970. 39–56. (Régi Magyar Dallamok Tára II.) A cseh–morva népzenei kapcsolatokról részletesebben beszámol SZOMJAS-SCHIF-FERT György: *Újabb adatok a magyar és a cseh–morva népzene összehasonlításához*. In: *Ethnographia* 1986. 310–333, 20. dallamtábla.

2 Modern kiadás, kommentárokkal: Anna SZWEYKOWSKA–Zygmund SZWEYKOWSKI: *Pasto-rele staropolskie na zespoły wokarno-instrumentalne* I. PWM, Kraków, 1967.

3 Zongorakivonatos kiadása: Jan Jakub RYBA: *Česká mše vánoční*. Klavírní výtah: Josef HERCL. Praha, 1986.

Esetenként igen nehéz elkülöníteni a népzenei fordulatokat a hangulat-keltő elemként alkalmazott kürt-felhangbontásoktól, dudaimitációktól. Ezek a század közepének osztrák muzsikájában is helyet kaptak, részben a bukolikus irodalmi hagyományt, részben komikus célokat követve.⁴ Valószínű azonban, hogy a stílus alapvetően cseh–morva eredetű, s az e területről származó muzsikások birodalmon belüli kirajzása (köztük például Georg Druschetzky pozsonyi működése) terjesztette el német nyelvterületen. A legfontosabb magyar nyelvű emlék Zrunek György szlovák származású ferences szerzetes két gyöngyösi pásztormiséje 1767-ből⁵ (egyikük Edmund Pascha F-dúr karácsonyi miséjének átdolgozása, vagy inkább előzménye). A misetételek közé tropusként épül be egy betlehemes játék szövege.

Ez a korszak újra felfedezi a népekeket, amelyek akár miniatűr kantátaként is feldolgozásra kerülhettek.⁶ Magyar szerzők hasonló kompozíciói közül elsősorban Esterházy Pál *Harmonia caelestis* (megj. 1711) című gyűjteményének karácsonyi darabjait említhetjük.⁷ Az előadói apparátus gyak-

4 Pl. Leopold Mozart vagy Georg Druschetzky parasztlakodalmat ábrázoló művei.

5 A két misét ismerteti: RAJECZKY Benjamin: *A gyöngyösi pásztormisék* (1767). In: *Zenetudományi Tanulmányok* IV. Budapest, 1966, 99–102.; PÁSZTOR Lajos: *Két gyöngyösi betlehemes mise a XVIII. századból*. In: ItK 1986, 407–456.; KILIÁN István: *Tizennégy történeti betlehemes*. In: PINTÉR Mária Zsuzsanna–KILIÁN István (szerk.): *Iskoladráma és folklór*. KLTE Néprajzi Tanszék, Debrecen, 1989 (Folklór és Etnográfia, 50) 135–143, itt: 141.; PINTÉR Márta Zsuzsanna: *Ferences iskolai színjátás a XVIII. században*. Argumentum, Budapest, 1993, 26–27. Az I. mise szlovák variánsa, Edmund Pascha F-dúr karácsonyi miséje hasonló kiadásban és modern átíratban is megjelent: *Edmund Pascha a jeho Vianočná omša F dur.* / Edmund PASCHA: *Harmonia pastoralis*. Ed. Mária Jana TERRAYOVÁ. OPUS, Bratislava, 1987. Zrunek művének elsője mellett érvel KÓVÁRI Réka: Georgius Zrunek kétnyelvű karácsonyi miséi. In: CZIBULA Katalin–DEMETER Júlia–PINTÉR Márta Zsuzsanna (szerk.): *Szín – játék – költészet: Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*. Partium–Protea Kulturális Egyesület–reciti, Budapest–Nagyvárad, 2013, 131–144. Vö. Uő: *Végig énekelt történeti és népi betlehemesek*. In: SZEMERKÉNYI Ágnes (szerk.): *Folklór és zene*. Akadémiai, Budapest, 2009 (Folklór a magyar művelődéstörténetben 4.), 416–428. KILIÁN István és KÓVÁRI Réka elkészítette a magyar változat kritikai kiadását is, megjelenés előtt.

6 Különösen népszerű a *Joseph, lieber Joseph*, melyet többek között egy ismeretlen szerző (XVIII. sz. 2. fele; Jaroslav POHANKA: *Dějiny české hudby v příkladech*. Praha, 1958. 129.) és egy bizonyos Weissmann (Jan TROJAN [ed.]: *Pastorela pro dudy, 2 hoboje a smyčce, 1767 k.*; Partitura. Praha, 1982, 22–23.) is feldolgozott. A 19. századi cseh néphagyományból több folklorizálódott változat előkerült, pl. Ján Rittersberk kiadásából (1825). In: *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. (Kolovratsý rukopis, Rittersberkovy České národní písně, *Sbírka ze Sadské a jiné*). Ed. Jaroslav MARKL. Supraphon, Praha, 1987, I. 163. sz.; ill. Karel REINER–Jan SEIDEL: *Špalíček národních písní a říkadel*. Státní Nakladatelství Krásné Literatury, Hudby a Umění, Praha, 1951, I. 30. sz.). Hasonlóképp felbukkan a *Virgo parit Filium* is: J. I. LINEK: *Pastorela*. In: *Missa pastoralis ex F*, Supraphon, Praha, 1988, 68.; D. A. Fr. MILČINSKÝ: *Pastorella* a 3. In: D. A. Fr. MILČINSKÝ–T. N. KOUTNÍK–J. I. LINEK–J. MICHALÍČKA: *Pastorelle Boemice*. Partitura, Supraphon, Praha, 1984. (Musica Antiqua Bohemica. Serie I. 23.) 4.

7 A gyűjteményben szereplő darabok némelyike feltehetőleg cseh eredetire vezethető

ran kibővül; több zeneszerző népi hangszereket (dudát, facimbalmot, tekerőlantot, havasi kürtöt stb.) is felvesz zenekarába.⁸ Pascha F-dúr *Harmonia Pastoralis*ában – s annak Zrunek-féle magyar változatában – fals hangon szóló havasi kürttel, majd „penyéses dudával” tréfálkoznak.⁹ A dudát a többnyire csak burdonhangszerként használt orgona imitálja.¹⁰ Ugyanitt a *Benedictust* bárányok bégetése vezeti be – három szólamban!¹¹ Gyakoriak a szlovák és morva népzene (különösen az ún. *valašská* stílusra¹²) jellemző lúd dallamok, ami egyértelműen a népzene reprodukciójára utal. A szövegek sem nélkülözik a tréfákat: szinte tobzódnak a kínrímek, a latin–magyar (illetve latin–szlovák) makaronikus szövegek. A kis Jézust az alábbi szavakkal hívogatják maguk közé a pásztorok: „Domine Deus, Juh lesz alattad hús...”¹³

Jól látható: a 17. századi magyar és latin nyelvű, bukolikus (vergiliusi pásztorokat felvonultató, teológiai vitákat is színre vivő) karácsonyi játékaik után kezd kialakulni a népi betlehemesek kelléktára: az angyal énekét kukorékolásnak, diócsörgésnek halló fiatal pásztorok; zsémbes és süket öreg pásztor, aki az angyalokat bottal fenyegeti.¹⁴ Hasonló motívumok a cseh–morva és szlovák népi betlehemesekből sem hiányoznak.¹⁵ Zrunek I. miséjében *Bíró Uram* is szerepel; a jászolnál ő adja át az ajándékokat emelkedett szavakkal, irgalmat kérve az Isten fiától.¹⁶ Alakját a székelly betlehemesek *Királyával* rokoníthatjuk, aki a háziaktól engedélyt kér a játékra, a végén búcsúszavakat mond, s a pásztorok „borzas tréfái” ellenére sem adja fel komolyságát, ünneplésségét.¹⁷

vissza. Ezeket részletesen elemzik Sas Ágnes jegyzetei: ESTERHÁZY Pál: *Harmonia caelestis*. S. a. r. ~. Budapest, 1993 (Musicalia Danubiana 10.) 26–35.

8 Az említetteken kívül: WEISSMANN 1982 (1767 k.).

9 „Hic inflatur Tuba Pastorum sed non bene” „Inflatur secundo similiter” „Inflatur tertio, sed bene”. PÁSZTOR 438.

10 Hasonló adatot a magyar folklórból is ismerünk: az orgonista is szokott „dudálni”. VOLLY 252. (Kodályt idézve), 276. Olsvai Imre 1967-es karádi (Somogy m.) gyűjtése CD-n is megjelent: *A kis Jézus aranyalma. Régi magyar karácsonyi énekek és köszöntők*. Szerk. PAKSA Katalin. Allegro Thaler, Budapest, 2004 (CD, MZA 072), 26. track.

11 PÁSZTOR: 444.; TERRAYOVÁ: 17–18.

12 BARTÓK Béla: *Népzene és a szomszéd népek népzeneje*. Somló Béla Könyvkiadó, Budapest, 1934 (Népszerű Zenefüzetek 2.) 8.

13 A Zrunek-féle II. miséből. PÁSZTOR: 448.

14 PÁSZTOR: 434.; TERRAYOVÁ: átirat, 9.

15 Pl. Štefan LAM: *Výročné zvyky a ľudové hry*. Takönyvkiadó, Budapest, 1984. I. 37. sz. (59–85.); Karel VETTERL: *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka* I–II. Nakladatelství Československé Akademie, Praha, 1955–1960, I. 79–80. sz.; *Slovenské spevy* I. Ed. Ladislav GALKO. OPUS, Bratislava, 1991, 593. sz.

16 PÁSZTOR: 437. A szlovák eredetiben nincs ilyen szereplő.

17 Pl. MNT II. 353–355. sz. A 17–18. századi magyar betlehemesekről ld. KILIÁN: 1989.

A korszakban megélenkülő cseh–morva kulturális import során a közvetítő szerepet gyakran a szlovákok játsszák, de közvetlen átvételekkel is találkozunk. A Zrunek-féle II. gyöngyösi mise *Credőjában* büszkén éneklik a pásztorok:

Hogyha színed eleiben jutunk,
Ottan vigadni fog kezünk s lábunk,
Ott lejtőzni tótul,
Éneklünk Jézuskának magyarul,
Németül, morvául, oláhul, deákul,
Ne nézzünk másokra,
Zengjünk ilyen módra
Hej, hej, hej, hej, hej.¹⁸

A fentiek nyomán nem meglepő, hogy a magyar folklórban miért találhatunk számos olyan karácsonyi dallamot, melyeknek cseh–morva és szlovák variánsai vannak. Néhány dallamnál szembetűnik: csak a magyar változatok karácsonyiak, a többiek más műfajba sorolhatók (lírai dalok, táncnóták stb.).¹⁹ Jó példa erre a Magyarországon és Csehországban szinte egy időben, 1680 táján megjelenő *Ritka kertben*-dallamcsalád, mely térségünkben igen elterjedt, elsősorban karácsonyi és lakodalmi énekként, de névnapköszöntő és farsangi szövegváltozatai is vannak.²⁰

Az alábbiakban nemcsak olyan magyar karácsonyi népdalokat mutatok be, melyek cseh–morva eredete valószínűsíthető, hanem olyanokat is, melyek azonos (talán német) alapváltozatokra vezethetők vissza, elterjedésüket azonban a kölcsönös „dallamvándorlás” segítette. A ritmusértékeket esetenként a könnyebb összevethetőség miatt egységesítettem.

A dallampéldák forrásai

BARTOŠ = František BARTOŠ: *Národní písně moravské nově nasbíraně*. Nákladem České Akademie Císaře Františka Josefa..., Praha, 1899–1901.

18 PÁSZTOR 453.

19 Ezek közé tartozik a *Betlehem városban, rongyos istállóban ma született* szövegkezdettel ismert karácsonyi ének (MNT II. 694. sz.; VOLLY 269. sz.) s ennek változata, a cseh–morva és szlovák, többnyire nem karácsonyi variánsokhoz közelebb álló *Mennyei szent Atyám* (VOLLY 267a sz.). Rokondallamaikat a család legkorábbi feljegyzése alá csoportosítva lásd: CsÖRSZ Rumen István: *Közép-európai népzenei variánsok az Ötödfélszáz Énekek (1813) dallamaihoz*. In: CsÖRSZ Rumen István, HEGEDŰS Béla (szerk.): *Magyar Arión. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádám műveiről*. Rec.iti, Budapest, 2011, 383–425; X. dallamtábla.

20 Bővebben: CsÖRSZ Rumen István: *Ritka kertben. Egy közép-európai dallamcsalád*. In: SZEMERKÉNYI Ágnes (szerk.): *Folklór és zene*. Akadémiai, Budapest, 2009 (Folklór a magyar művelődéstörténetben 4.), 105–139.

- BERKOVEC = Jiří BERKOVEC: *České pastorely*. Supraphon, Praha, 1987.
- ČIHÁK = Václav ČIHÁK: *Jihočeské lidové písně*. SPN, Praha, 1961.
- ERBEN = Karel Jaromír ERBEN: *Nápěvy prostonárodních písní českých. Příloha k písním*. Praha, 1862.
- FALVY = FALVY Zoltán: Ein Violinstimmbuch aus dem 18. Jahrhundert als volksmusikalische Quelle. In: Ludwik BIELAWSKI, Alois MAUERHOFER, Wolfgang SUPPAN (Hg.): *Historische Volksmusikforschung*. PWM, Kraków, 1979. 73–79.
- GALKO = Ladislav GALKO: *Ludové piesne z Liptova a Oravy. Podľa zbierky Jozefa Czupru z pol. 19. stor.* Osveta, Martin, 1958.
- GOŁOS-STĘSZEWSKI-STĘSZEWSKA = Jerzy GOŁOS, Jan STĘSZEWSKI, Zofia STĘSZEWSKA (eds.): *Muzyczne Silva Rerum z XVII wieku. Rękopis 127/56 Biblioteki Jagellońskiej*. PWM, Kraków, 1970.
- KORMOŠ = Alexander KORMOŠ: „*F santofském Pilíši*”. *Ludové piesne zo Santova*. Tan-könyvkiadó, Budapest, 1990.
- KREKOVIČOVÁ = Eva KREKOVIČOVÁ: *Slovenské koledy. Od Štedrého večera do Troch kráľov*. Práca, Bratislava, 1992.
- KUHAČ = Franjo Š. KUHAČ: *Južno-slovjenske narodne popijevke. (Chansons nationales des slaves du sud) V*. Zagreb, 1941.
- LINEK = Jiří Ignác LINEK: *Missa pastoralis (ex F). Partitura*. Praha, 1988. (Musica Antiqua Bohemica, Seria II. 13.)
- MNT II. = KERÉNYI György (s. a. r.): *Jeles napok*. Akadémiai, Budapest, 1953. (A magyar népzene tára II.)
- PÁSZTOR = PÁSZTOR Lajos: Két gyöngyösi betlehemes mise a XVIII. századból. In: ItK 90(1986), 407–456.
- PERNICA = Bohuslav PERNICA: *Říkadla, škádlivky, lidové hry a písně. Moravské Horácko a Podhorácko. I*. Havlíčkův Brod, 1952.
- POLÁČEK = Jan POLÁČEK: *Lidové písně z Hané. I. Prostějovsko. Sbíрка jednohlasých lidových písní*. Blok, Brno, 1966.
- STĘSZEWSKA = Zofia STĘSZEWSKA: *Tańce polskie z tabulatur lutniowych. I*. PWM, Kraków, 1962.
- SUŠIL = František SUŠIL: *Moravské národní písně. S nápěvy do textu vřaděnými*. (1. kiadás: Brno, 1860). Praha, 1951.
- TERRAYOVÁ = Mária Jana TERRAYOVÁ: *Edmund Pascha a jeho Vianočná omša F dur. / Edmund Pascha: Harmonia pastoralis*. Opus, Bratislava, 1987.
- VOLLY = VOLLY István: 277 karácsonyi ének. In: V. I.: *Karácsonyi és Mária-énekek*. Szent István Társulat, Budapest, 1982, 25–374.
- ŽGANEC = Vinko ŽGANEC: *Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja. (Napjevi.) JAZU*, Zagreb, 1950.

I. dallamtábla

A dallamcsaládot Volly „északi szláv népdaltípus”-nak nevezi; dallama szerinte „idegen hatásokra, de Magyarországon született”.²¹ Ezt némileg cáfolni látszik számos cseh és morva dallam, melyek igen közeli rokonok. Lükte-tésük általában 3/4-es; ez a magyar (a) és az egyik szlovák (b) változatnál parlandóvá válik. Csak az előbbinél figyelhető meg a záró motívum kicsit variált megismétlése. A magyar változatok karácsonyi szövegűek (1763-ból, majd az 1808-as cecei kántorkönyvből ismerjük első lejegyzését²²), cseh, morva és szlovák variánsai lírai népdalok, a 18. századi közköltészetben kialakult szöveggel.²³ Rímelésük sem egyezik a magyarral: többnyire *aaba*. A dallamcsaládhoz csak távolabbról kapcsolódik a szintén moll tercvtáltos *Nad Tatrou sa blýská* kezdettel ismert, cseh, morva és szlovák változatban is élő műdal (vagyis a szlovák himnusz); ezt a 19. század közepén magyar szöveggel is megörökítették (*Azt mondják, nem adnak engem galambomnak*).²⁴ Ez utóbbi variáncsoport páros ütemezésű, ungarasca jellegű.

- 21 VOLLY 1982a 138. jegyzet (p. 312.) A dallamtípus korai képviselői két családot alkotnak. Az egyik: *Moja pami matko* (Vietorisz-kézirat, 1670 k. 118. sz.; FERENCZI Ilona–Marta HULKOVÁ (s. a. r.): *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*. (Musicalia Danubiana 5.) Opus, Bratislava, 1986, 130.); *Имам аз своего* (Дума казацкая, 18. század eleje; Ю. КЕЛДЫШ: Об исторических корнях канта. [Les sources historiques de chants russes nommés: „kanty”]. In: *Musica Antiqua. II. Acta Scientifica*. Bydgoszcz, 1969, 437–466., i.m. 449., 9. dallampélda); a másik: *Saltus Polonicus* (Lányi Eleonóra gyűjteménye, 1729, 19.); Zofia STĘSZEWSKA (ed.): *Saltus Polonici, Polonoises, Lengjel Tántzok z połowy XVIII w.* Kraków, 1970, 5. sz.; *Wym ga Lučku w hlubok* (D 57); *Rozložila* (D 44); *Za nassemi humnami* (D 46) (Szirmayné Keczer Anna-féle kézirat, 18. század 1. fele; Jozef KRESÁNEK (ed.): *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer*. (Fontes Musicae in Slovacia I.) Bratislava, 1983, 50, 53.); *Sedlák z Prahy jede* (REINER–SEIDEL 1951 I. 141. sz.).
- 22 Örmény–magyar énekeskönyv (1763); a későbbiekéről vö. PETRÓ Sándor: Egy karácsonyi ének élete. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Szerk. GUNDA Béla. Budapest, 1943. 185.
- 23 A *Ja milujem / miluji* szöveg a 17. század végétől több kéziratoss énekeskönyvben megtalálható, pl.: *Quodlibet* (1770 k.), *Slovenskie národné spievanky* (1786–18. század vége); *Pisne všelijake* (18. század 2. fele); Dionyz Kubík: *Cantiones Slavicae* (1791); *Spevník Johany Lačnej* (1806); *Piesne z Boce* (19. század első fele); K. J. anonim énekeskönyve (1821–1828); Nécsey Bálint: *Cantiones latinae* (1826–1828; közli Jozef MINÁRIK (ed.): *Piesne a verše pre múdrych i bláznov* (1457–1868). Tatran, Bratislava, 1969, 404.); Ján Gregorec: *Cantilenarum...* (1828–1856); Július Matthaeides: *Slovenskie písne* (1850). Vö. MINÁRIK 1969, 86, 88, 90, 92–93, 341, 343, 438, 442. – A metrum hatással volt a magyar közköltészeti panaszdalokra, szerelmi elégiákra is.
- 24 A rokonságra VOLLY 312. is felhívja a figyelmet. Változatai: REINER–SEIDEL I. 103.; *Písničky „Modloslužebníků”*. VI. vydání. Brno, 1919. 111. sz.; LAMI, Štefan: *Keď si ja zaspievam. Zbierka slovenských ľudových piesní v Maďarsku*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 9. sz.; *Slovenské spevy* I. 270. és 429. sz.; GÁLKO 2. sz.; TÁTOŠ 1994, 68. 4×10-es változata: VOLLY 51. sz.

- a) *Mostan kinyílt egy szép rózsavirág.* Nagyszalonta (Bihar), 1916; gy: Kodály; MNT II. 586. sz.²⁵
- b) *Ľechodívaj prez našu zahrátku.* Pilisszántó (Pest), 1987; KORMOŠ 76. sz.
- c) *Nechod, synku, do našej zahrady.* Jasenka u Vsetína (Morvaország); BARTOŠ 713. sz.
- d) *K svätém Jánmu modlitbičku skládám.* Morva–szlovák határvidék; BARTOŠ 1117. sz.
- e) *Ja miluji, nesmim povidati.* Těšínsko (Morvaország); BARTOŠ 357. sz.
- f) *Ja milujem, nesmím povidati.* Jozef Czupra gyűjteménye (19. század közepe);²⁶ GALKO 208. sz.

The image displays six staves of musical notation, labeled 'a' through 'f', arranged in two rows of three. Each staff represents a different version of a melody in 3/4 time, written in B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first row (a-f) shows the beginning of the melody, while the second row (a-f) shows the end of the melody, with some staves featuring repeat signs or final notes.

25 Lásd még: VOLLY 138. sz. Változatok: MNT II. 387/I., 587. és 588. sz.

26 A kéziratban az ének mellett a *Z roku 1769* felirat szerepel; ez a dallam 18. századi ismertségére utal. Galko több szlovák dallam- és szövegváltozatot is felsorol (159). A rokonságra utal továbbá Alexander Mózi: *Szlovák–magyar zenei kapcsolatok*. Slovenské Pedagogické Nakladateľstvo, Bratislava, 1977, 74–75; egyúttal a *Kopala studienku* kezdetű szlovák népdal rokon vonásaira is.

II. dallamtábla

Bár a dallam eredetét Volly nem tárgyalja, az általam bemutatott variánsok egy egész Kelet-Közép-Európára kiterjedő dallamcsalád tagjai. A legkorábbi változat az 1619-es lengyel lanttánc (b).²⁷ A magyar dallam AABB^v, a szlovák AA^vBB^v, a lengyel AA^vBA, a morva AA^v szerkezetű. Zrunek és Pascha pásztormiséjében latin szöveggel, a *Gloria* tétel részeként szerepel.²⁸ A nem magyar változatok közelebb állnak a kanásztánc-ritmushoz (nagyobb szótag-számmal), míg a magyar 11-esei 8+3-as beosztással a 16. századi históriás énekek sortípusára emlékeztetnek; a cezúrákat is pontosan betartják. A morva népdal rímelve *abab*.

- a) *A kis Jézus megszületett, örvendjünk.* Pereg (Pest) 1930;²⁹ VOLLY 160. sz.
- b) *Zeiner Tantz.* Anonim tabulatúra (1619);³⁰ STĘSZEWSKA 1962 I. 41. sz.
- c) *Et in terra, et in terra.* ZRUNEK György: I. gyöngyösi pásztormise (1767), *Gloria* (részlet). PÁSZTOR 435; TERRAYOVÁ, átirat, 11.
- d) *Ide šohaj po ulici.* Moravská Nová Ves; BARTOŠ 1298. sz.



- 27 Korabeli magyar neve: *sövénytánc*. A 16–17. századi magyar irodalomban többször találkozunk a tánc típus nevével. Lengyel területről már a 16. századból ismerjük képviselőjét (Czayner Tantz, Jan z Lublina tabulatúrája, 1537–1548. John Reeves WHITE (ed.): *Johannes of Lublin: Tablature of keyboard music. V. Dance Compositions, Polish Compositions...* Washington, 1967 [Corpus of Early Keyboard Music], I. 35–36.)
- 28 A VOLLY-féle dallammal való rokonságot ismerteti RAJECZKY 1955, 101; vö. KŐVÁRI 2009, 420.
- 29 A dallam és a szöveg megtalálható volt Gerecs István peregi kántortanító kéziratos kántorkönyvében (19. század első fele). VOLLY 1982a, 160. sz. jegyzete, 320.
- 30 A gyűjteményt korábban tévesen a közismert lengyel reneszánsz lantosnak, Wojciech Długorainak tulajdonították; STĘSZEWSKA is így hivatkozik rá.



III. dallamtábla

A betlehemes játékokban pásztortáncként szereplő dallam jellegzetessége a belső ismétlés. Falvy szerint a dallamcsalád egy német gyermekdalra vezethető vissza, s a 18. század második felében jelenik meg Magyarországon (g).³¹ Az általam bemutatott dallamok többsége, akárcsak a 18. század végi magyar kollégiumi változat, más motívumokkal, illetve későbbi *da capó*val folytatódik. (A magyar népi variánsok zöme nem szabályos visszatérő dallam.) Az elsőként közölt dallam a 18–19. századi magyar közköltészetben népszerű *Ha valaki vígan él* szövegcsaládhoz tartozik, tehát nem karácsonyi témájú, de pásztordicsérő (többnyire kombinálva diákdicsérettel).³² Talán a betlehemesekben is először ezzel a szöveggel bukkant föl; erre néhány népi lejegyzés utal.

Több cseh–morva változatra jellemző az aszimmetrikusan rövid 2. dallamsor, mely egyetlen záróformula, szemben pl. a magyar dallamok variált ismétlésével. Nemcsak a magyar, hanem némelyik cseh variáns is karácsonyi; egyikük egy 18. századi *pastorellá*ból való, a nyitómotívum itt hangszeresen hangzik el (*h*). Erben és Rittersberk változata cseh népi táncdallam, Kuhačé horvát–német szövegű bordal. A 18–19. századi magyar kéziratos énekköltészetben is ivónótaként szerepel:

31 *Linus-féle kézirat* (1786 k.). A dallamot Johann Christoph Friedrich Bach is feldolgozta csembalóra 1787–1788 k. megjelent, *Musikalische Nebenstunden* c. gyűjteményében. FALVY 75. A dallamtípus történeti és népzenei adatait részletesen összeveti DOMOKOS Mária–PAKSA Katalin: A népdal a 18. században. In: *Magyar Zene* XLV. évf. 2007/2, 118.

32 A szövegcsalád kritikai kiadása: CSÖRSZ Rumen István, KÜLLŐS Imola (s. a. r.): *Közköltészet 3/A. Történelem és társadalom*. Universitas–Editio Princeps, Budapest, 2013 (Régi Magyar Költők Tára XVIII. század XIV.), 195. sz. Eltérő szövegek hasonló „echós” ismétlésekkel: *Ez pohárra jól vigyázz* (Nagy Iván-énekeskönyv, 1790–1793; Uo. 17. sz.); *Gyenge piros két orcád* (Ötödfélszáz Énekek, 1813; BARTHA Dénes–KISS József (szerk.): *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből*. Kritikai kiadás, jegyzetekkel. Akadémiai, Budapest, 1953, 369. sz.).

Mennyországba gyer, pajtás, gyer, pajtás,
 Ott biz a víg mulatás,
 Ott biz a víg mulatás.
 Egyik angyal furulyál, furulyál,
 A másik sípol, dudál,
 A harmadik trombitál, trombitál,
 A negyedik csak ugrál.
 Ser, bor foly, mint tenger,
 Ihatik az ember,
 Valahányszor ásítóz, ásítóz,
 Száz angyal pályinkát hoz.³³

- a) *Ha valaki vígan él.* Almási Sámuel: *Magyar Dalnok* (1834); MNT II. 1131.³⁴
- b) *Trebárs som ja valach jen.* Jozef Czupra gyűjteménye (19. század közepe); GALKO 192. sz.³⁵
- c) *Miš mi je polje popasel.* Varasd / Varaždin (Horvátország); KUHAČ 141. sz.
- d) *Náš kohótek kokrhá.* Dzbel (Hanákföld), 1955; POLÁČEK 366.³⁶
- e) *Náš kohoutek kokrhá.* [Származási helyét a forrás nem adja meg]; ERBEN 432. sz.
- f) *[Cím nélküli darab].* Linus-féle táncgyűjtemény (1786 előtt) Nr. 7.; FALVY 75.
- g) *Kyrie elejson* [!] Karel Kalláb: *Vánoční koledy z mor. Horácka* (Český lid, 1928, 92.); PERNICA 171.
- h) *Nynej, nynej, nemluvnátko.* Jan Slavík (1748–1820): *Duplex Pastorella Boemica...*; BERKOVEC 92.

- 33 *Sipos Péter melodiárium*a (1818–1824), 108–109. A legkorábbi változat: *Szokolczai István-énekeskönyv* (1762). A szövegsalád kritikai kiadása, az egykorú dallamokkal együtt: Csörsz Rumen István, KÜLLÖS Imola (s. a. r.): *Közköltészet 2. Társasági és lakodalmi költészet.* Universitas, Budapest, 2006 (Régi magyar költők tára XVIII. század 8.), 38. sz. (A fent közölt változatot lásd VIII. számmal.)
- 34 Népzenei változatai pl. MNT II. 359/III. sz., 362/V. sz., 366/VII. sz., 464–466. sz., 472–474. sz., 701–703. sz. és Jegyzetek 1129. Az MNT 465. sz. dallama egyúttal történeti forrás: a Nyitra megyei Menyhe 19. század eleji kántorkönyvéből írta ki Kodály (*Nosza pajtás kellyünk fel*).
- 35 Távolsági variánsa: *Slovenské spevy* I. 145. sz.
- 36 Ugyanezen motívummal kezdődik, eltérően folytatódik: *Kdybys byla holka má.* Rittersberk-gyűjtemény (1825). In: MARKL: 1987, I. 166. sz.

a 

b 

c  stb.

d 

e 

f 

g 

h 

a 

b 

d 

e 

f 

h 

IV. dallamtábla

A III. dallamtáblán bemutatott dallamcsalád mérsékeltébb tempójú, a 2. sorban szekvenciázó változata. (Olyan variánst is ismerünk, melynek dallama ehhez a típushoz tartozik, ritmusa azonban a III. családba.³⁷⁾ Valószínűleg cseh–morva eredetű; Magyarországon először a felvidéki, interetnikus reper-

toárt őrző ún. *Szirmayné Keczer Anna*-kéziratban bukkan fel 1740 táján, $\frac{3}{4}$ -es tánc-tétellé alakítva. Eredetéről már Bartók Béla megjegyezte: „a tót variánsok egyáltalán nem karácsonyiak”.³⁸ Horvát változata a dallam széles körű terjedésére utal, bár hazánkban csak az északi megyékben találjuk meg.

- a) *Midŏn a Szűz bepólyázza gyermekét.* Tokaj (Zemplén), 1937; VOLLY 60. sz.³⁹
- b) *Vyletĕla holubĕnka ze skály.*⁴⁰ Morvaország; SUŠIL 1037. sz.⁴¹
- c) *Vyletĕla holubiĕka ze skály.* Budějovice; ERBEN 751. sz.⁴²
- d) *[Šáteĕková – hangszeres darab].* Morvaország; BARTOŠ 1728. sz.
- e) *Došli su oraĕi u zorju.* Bedekovĕina (Zagorje, Horvátország); ŽGANEC 532b.
- f) *Na nebesích hvĕzdiĕka vychází.* Telĕ (Morvaország); SUŠIL 2206. sz.
- g) *Kolem Sobĕslavi stromy sou.* Sobĕslav (Dél-Csehország); ČIHÁK 37. sz.

38 Idézi MNT II. és VOLLY 60. jegyzet, 275.

39 Változatai: MNT II. 506–507. sz.

40 A szöveg 18–19. századi szlovák és többnyelvű kéziratok énekeskönyvekben is megtalálható. Pl. *Lányi János-énekeskönyv* (1759–1760); *Szokolczai István-énekeskönyv* (1762); *Jankovich Miklós: Nemzeti Dalok Gyűjteménye* (19. század eleje). MINÁRIK 1969, 80., 91., 339.

41 A dallam megtalálható még: PERNICA 134.

42 Modern kiadása kommentárokkal: K. J. ERBEN: *Prostonárodní české písně a říkadla*. 3. svazek. *Písně věku mládenekého a panenského* 2. Praha, 1986, 3, 484. sz.



V. dallamtábla

A dallam egy igen széles körben elterjedt család tagja, melynek legkorábbi feljegyzése az 1689-es Starck-féle soproni virginálkönyv egyik magyar tánc.⁴³ Ebben a családban a *d'sss/l* nyitás jellemző; elsősorban kanásztáncvagy kolomejka-ritmussal. Több olyan cseh és szlovák változatot ismerünk, amelyeknek csak az első része azonos e dallammal, s egészen másképp folytatódnak (*b* és *e*). A *d* és *e* példák első sora egy kétütemes motívum nem variált megismétléséből áll. Mivel a dallamtípus a pásztori kultúrához köthető, mindenütt karácsonyi énekként találkozunk vele; *e* dallampéldánk egy 18. századi cseh *pastorellá*ból való. A *d* példa második sorainak motívumait szlovák népzenei variánsokon kívül a Zrunek-féle I. gyöngyösi mise szlovák verziójában is megtaláljuk.⁴⁴ A dallamcsaládnak ez az ága Magyarországon kevésbé ismert.

43 *Ungarischer Tantz* (Starck-féle soproni virginálkönyv, 1689, 3. sz.). FERENCZI Ilona (s. a. r.): *Starck Virginal Book (1689) – Johann Wohlmuth: Miserere*. MTA ZTI, Budapest, 2008 (Musicalia Danubiana 22.) 166.

44 A *Kyrie eleison II*-ben (PÁSZTOR 432–433.; TERRAYOVÁ, átirat, 5–6.) és az *Apor Lázár* dallamcsaládhoz közel álló záróénekben: *Nossza, még egy nótát, Gyura...* (PÁSZTOR 444–445.; *Ješče jednu na rozchodnú...* TERRAYOVÁ, átirat, 30–31.)

- a) *Jertek, menjünk Betlehembe.* Vitnyéd (Sopron), 1938; VOLLY 67. sz (vö. MNT II. 522. sz.)⁴⁵
- b) *Podzme domu, bo čas mame.* Rudabányácska (Borsod), 1946; KREKOVIČOVÁ 170. sz.
- c) *Vstaňte, bratři, nám to dáno.* Alexovice (Morvaország); BARTOŠ 1914. sz.⁴⁶
- d) *Dobry pastier sa narodil.* Čičmany (Trencsén), 1956; KREKOVIČOVÁ 168. sz.
- e) *Eja tehdy veselme.* J. I. Linek (1725–1791): *Narodil se Kristus Pán* (pastorela) – részlet; LINEK 68–74.⁴⁷

The image shows five staves of musical notation, labeled a through e. All staves are in 2/4 time and D major. Staves a, b, and c are continuous lines of music. Staves d and e are split into two parts by a double bar line. Staff e is marked 'stb.' at the end of both its first and second parts.

VI. dallamtábla

A dallamcsalád legkorábbi feljegyzése egy lengyel szerelmes vers dallama (c). Már ebben is megfigyelhetjük a kulcsmotívumokat: ungaresca-forma, a 2. sor domináns záratai, illetve hirtelen szext- vagy szeptimugrás a zárósor elején. Távolabbi rokona az *Ó, gyönyörű szép titokzatos éj* szövegű, ismert karácsonyi ének,⁴⁸ mely a *Ritka kertben*-dallamcsalád ungarescává redukálódott változata;⁴⁹ a 2. sor V záratai azonban hiányoznak belőle. Szlovák karácsonyi változata megegyező nyitómotívum után szimmetrikusan folytatódik.⁵⁰

- a) *A szép Szűz Mária szent Fiának.* Székesfehérvár (Fejér), 1938; VOLLY 144. sz.⁵¹

45 Az MNT II-ben közölt, precízebb lejegyzés Rajeczky Benjamin munkája; itt nem oktávon, hanem szeptimen kezdődik a dallam, de ez inkább csak intonációs hiba lehet. Távolabbi változat: MNT II. 382 IV. sz.

46 A dallam megtalálható még: PERNICA 162. sz.

47 Lásd még: BERKOVEC 80.

48 Pl. VOLLY 146. sz.

49 CsÖRSZ 2009, 110.

50 Eva KREKOVIČOVÁ: *Slovenské koledy. Od Štedrého večera do Troch kráľov.* Bratislava, 1992, 138. sz. (A dallam morva rokonságát is említi.)

51 Változata: MNT II. 579. sz.

- b) *Joj! za horama v lese u studynke*. Lísna (Morvaország); BARTOŠ 27. sz.
 c) *Dobranoc*.⁵² *Muzyczne Silva Rerum* (1650-es évek?); GOŁOS-STĘSZEWSKA-STĘSZEWSKI 73. sz.



VII. dallamtábla

A dallam Kodály *Karácsonyi pásztortánc* című kórusműve (1935) segítségével ma széles körben ismert. A szöveget először 1815 táján jegyezték fel a *Mindszent-káli énekeskönyv*be, a *Karácsonyi énekek* közé. Az 1953. évi közléskor említett szlovák variánsához⁵³ hasonlóan az alábbi morva változat is 5 ütemes, aszimmetrikus első sorral kezdődik. Második sorának variált ismétlése után visszatér az 1. sor motívuma (AAb+b^vA). A magyar változat AABB^v szerkezetű.

- a) *Bárcsak régen fölébredtem volna*. Pereg (Pest) 1930; VOLLY 148. sz.⁵⁴
 b) *Počkaj, milá, mám ti dač hovorit*. Morvaország és Szlovákia határvidéke; BARTOŠ 680. sz.



52 Teljes szöveggel: *Dobra noc, Anusieńko, kohaneczko moja!* (A. Lewandowicz Strzezowczyk verse, 17. század). GOŁOS-STĘSZEWSKA-STĘSZEWSKI 96–97. Érdekes, hogy ez is altatószöveg, csak éppen a kedveshez szól.

53 *Slovenské Spevy* I. 321. sz.

54 Változatai: MNT II. 373/I. sz., 374/I. sz., 376/II. sz., 386/III. sz., 576. sz., 579. sz., 583. sz., 602. sz., 605. sz., 699. sz., 947. sz.

Vonzások és taszítások

(Kant, Stendhal, Nietzsche)

Kant filozófiájának, kiváltképp pedig esztétikai koncepciójának európai utóélete szempontjából nyilvánvalóan kardinális kérdés, hogy mit tudtak kezdeni a főként *Az ítéelőrkritikájában* kifejtettekkel a romantika nagy alakjai.¹ Közismert, hogy a kanti zsenielmélet, különféle módosulásokon átesve, milyen fontos szerepet játszott a romantikus esztétika kialakulásában. Azt viszont ritkábban szokás figyelembe venni, hogy egy nagyszabású elméleti konstrukció, mint amilyen a Kanté is, képes hatást gyakorolni úgymond a „visszajáról” is, vagyis oly módon, hogy az utókort a nézeteivel való teljes szembeszegülésre készíti. Stendhal esztétikája például úgy tűnhet fel előttünk, mint a kanti esztétika diametrális ellentéte; amivel távolról sem azt szeretném sugallni, hogy a francia író széptani nézetei Kant műveinek studiózása közben és a velük folytatott polémiák során alakultak volna ki. Stendhal ugyanis a jelek szerint nem nagyon ismerte Kantot. Az ellenben kétségtelen, hogy Nietzsche számára (aki viszont alapos ismerője volt Kant filozófiájának) a Kant-Stendhal szembeállítás jelentőséggel bírt, fontos összefüggésekre világított rá, függetlenül attól, hogy a *Vörös és fekete* írója szövegszerűen reflektált-e a német filozófus műveire. Ebből pedig az a következtetés vonható le, hogy a hatástörténetben ilyen másod- vagy harmadlagos, nevezzük így: konfiguratív kapcsolatokkal is számolnunk kell, nem csupán a közvetlen és mindössze két alkotót érintő interferenciákkal.

Amennyire tudható tehát, Stendhal inkább közvetve, mint saját olvasmányélményei alapján ismerte Kantot, bár a jelentőségével és a hírnevével természetesen tisztában volt. „Stendhal pontosan tudja, hogy Kant a legkiválóbb német filozófus; de úgy tűnik, csak hallomásból vagy másodkézből ismeri az írásait, talán Charles de Villers-től (Kant műveinek francia fordítójáról van szó. Megj. tölem – A. G.), valamint Mme de Staël és Destutt de Tracy révén bizonyosan. Ez utóbbi publikálta egy Kantról szóló

1 A továbbiakban a Kant-szöveg itt megadott kiadására az oldalszámok megjelölésével hivatkozom. Immanuel KANT: *Az ítéelőrkritikája*. Ford. PAPP Zoltán. Ictus, Szeged, 1997.

könyv kritikai *Vizsgálatát*, amelyről Stendhal beszámol az angol sajtóban. »Kant nem mindig értett egyet önmagával, és nagyon nehéz őt megérteni. De mire végül is sikerülne, az ember olyan egyszerű igazságokkal találja szemben magát, amelyeket talán fölösleges is volt kimondani. Ezek közé az igazságok közé óriási abszurdítások vegyülnek, amelyeket egy olyan nagy tehetségű ember, mint Kant, sohasem mondott volna ki, ha az általa használt nyelv világos lett volna... Tracy úr értekezése annyira világos, amennyire csak lehet, ha valaki arra kényszerül, hogy ellenfelét egy sötét barlangban üldözze.«² Mint ismeretes, Destutt de Tracy nevéhez fűződik az „ideológia” szó megalkotása; a társaságot is, amelynek meghatározó személyisége volt, „ideológusoknak” nevezték. Stendhalra nagy hatást gyakorolt Tracy *Eléments d'idéologie* című műve, valamint a gondolkodó személye is (Az *itáliai festészet történetének* megjelenése után találkoztak először, 1817-ben). Megemlíthetjük még Pierre Jean Georges Cabanis művét, a *Rapport de physique et du moral* című értekezést, amely a fiatal Stendhal figyelmét a fiziológiai determinizmusokra, az ösztönök szerepére, a nemek és a moralitás kapcsolatára, valamint az emberi temperamentumok tipológiájára irányította. Az „ideológusok” Condorcet és Condillac örökösei voltak; liberális nézeteik nem nyerték el Napóleon tetszését, aki betiltatta folyóiratukat, a *La Décade philosophique* című orgánumot. Megjegyzendő, hogy az éppen megszülető romantikával nem rokonszenveztek, esztétikájuk a neoklasszicistákéhoz állt közel. Stendhal a kanti filozófia követői közül csupán Fichtét és Schellinget említi néha (nem tudni, miért, ez utóbbit következetesen Stedingnek nevezi). De idézhetünk ellenpéldát is. »A *Mina de Vanghelben* és a *Rózsaszín és zöldben* némileg korrigálja ítéleteinek keménységét: a hősnő »a filozófia és a képzelet országában született, Königsbergben«, mely Stendhal szerint »a gondolkodás fővárosa Németországban«.³ Még egy kései művében, a *Vörös és fehérben* is hivatkozik Kantra: »Mennyire más a *társasági úriember* érzésvilága, vagy az olyan férfié, akinek a sors nem jutatott lelket, nem kapott ebből a nevetséges helyzeteket felidéző, terhes ajándékból... Józan férfiak kellemes párbajnak tartják az udvarlást. K[ant], a nagy filozófus ezt írja: »Különösen megerősödik a kettősség érzése, ha a szerelem boldogsága a tökéletes egymásra találásban fejeződik ki, vagy teljesen hiányzik az az érzés, hogy két külön lény vagyunk«⁴ (Meg kell jegyeznünk, hogy Illés Endre fordítása ezen a ponton kissé félrevezető. A francia szövegben valójában ez áll: »Különös erővel ébred a dualitás érzése, amikor az a tökéletes boldogság, amelyet a

2 Yves ANSEL – Philippe BERTHIER – Michael NERLICH (szerk.): *Dictionnaire de Stendhal*. Honoré Champion Éditeur, Paris, 2003. 375.

3 Ld. Uo.

4 STENDHAL: *Vörös és fehér*. Ford. ILLÉS Endre. Európa, Budapest, 1976. 208.

szerellem adhat, csak a tökéletes szimpátiában lelhető meg, vagy annak az érzésnek a teljes hiányában, hogy ketten vagyunk.”⁵

Tudnunk kell, hogy az ifjú Stendhalnak voltak filozófiai ambíciói is, így 1803 körül tervbe vette egy *Filosofia nova* kidolgozását. Ez a félig olasz, félig latin elnevezés egyértelműen Dante *Vita nuovájára* utalt, és nyomai főleg a naplókban és a levelezésben maradtak fenn. Összességében véve Stendhal terve nem egy szisztematikus filozófiai építmény kidolgozása volt, hanem inkább egy olyan irodalmi mű megalkotása, amely a legkülönbébb beszéd- és írásmódokat magában foglalva a lehető legsokfélebb és legújabb igazságokról képes számot adni „az emberi szív megismerése” terén. A *Filosofia nova* nem lett volna más, mint egyfajta „hasznos tudás az ember természetéről”. Mint a megfogalmazásból sejthető, Stendhalra az említett francia filozófusokon kívül (akikhez még hozzátehetjük Helvétiuszt) az angolok gyakoroltak jelentős hatást: Hobbes, Locke, Shaftesbury, Berkeley, Pope, Hume, Bentham. A nagy terv eredménye rengeteg, a levelezésben és a naplókban található gondolatcsíra lett, és egy kudarc megtapasztalása: Henri Beyle-nek be kellett látnia, hogy nincs filozófiai tehetsége.⁶ Későbbi munkájában, a *Római séták*-ban kimondja, hogy még mindig Bentham áll hozzá közelebb, mint Platón vagy Kant, aki szerinte csak egy újabb társa vagy szövetségese Platónnak. A Platónról eredeztethető filozófiai irányzatokkal ugyanis az a problémája, hogy „a tapasztalattól való szent borzadályra” alapulnak. Arisztotelész, Platón, Descartes, Spinoza, Leibniz műveiről pedig egy helyütt megjegyzi, hogy ezek „unalmas költemények”, amelyeket zseniális elmék írtak.

Stendhal esztétikai nézeteire kezdetben Boileau *L'Art poétique*-je (1674), valamint Helvétiusnak az igaz és a szép kapcsolatára vonatkozó elvei tették a legnagyobb hatást. (Nem lényegtelen ebben az összefüggésben, hogy Pszeudo-Longinosznak *A fenségről* szóló művét éppen Boileau fordította franciára.) A szép legfőbb ismérve Stendhal szerint az, hogy mennyire erőteljes érzeteket képes kiváltani: a *sensation* mértéke a szép mércéje is egyúttal; ezen kívül pedig a szép az, ami minden országban mindig tetszik. Itt pontosan Helvétius megfogalmazását követi: „azt nevezzük szépnek, ami minden év-

5 „Quelle différence avec la sensation d'un homme du monde ou d'un homme qui n'a pas reçu du hasard ce don incommode, père de tant de ridicules, que l'on appelle une âme! Pour ces gens raisonnables, faire la cour à une femme, c'est un duel agréable. Le grand philosophe Kant ajoute: »Le sentiment de la *dualité* est puissamment réveillé quand le bonheur parfait que l'amour peut donner ne peut se trouver que dans la sympathie *complète* ou l'absence totale du sentiment d' être deux.«” STENDHAL: *Lucien Leuwen*. Gallimard, Paris, 263. (Folio Classique)

6 Az egyik kiváló Stendhal-szakértő szerint ezek a feljegyzésekre csak azért emlékszik az utókor, mert szerzőjükből később Stendhal lett. Az ifjú Henri Beyle azonban még nem sok jelét mutatja a az eredetiségnek és a gondolkodói képességeknek. Ld. Yves ANSEL: *Pour un autre Stendhal*. Classiques Garnier, Paris, 2012. 100.

században, minden országban tetszik. Ám ahhoz, hogy találóbb és pontosabb eszmét alkothassunk róla, talán minden művészetben, sőt egy művészet minden részében meg kellene vizsgálni, hogy mi az, ami a szépet alkotja. Ebből a vizsgálatból könnyen levonhatnánk a minden művészet és irodalom számára közös szép eszméjét, amelyből aztán kialakítanánk a szép általános és elvont ideáját”.⁷ S ehhez még hozzátesszi, hogy az ízlés nem más, mint a szép ismerete. Stendhal számára fontos az ideális és a relatív szépség megkülönböztetése, de a fenséges kategóriája is, hiszen Burke-öt alighanem sokkal jobban ismerte, mint Kantot. A 19. század első harmadában (a jellegzetes stendhali kifejezéssel élve) fokozatosan „kristályosodnak ki” esztétikájának a kulcsfogalmai. Leegyszerűsítve: érdeklődésének előterében az antik és a modern szépség megkülönböztetése áll. Az antik szépség szerint a *hasznosság* kifejezése, amelynek két legfőbb megjelenési formája az ókorban a fiatalság és az erő volt. A modern, „civilizált” embert viszont modern szenvedélyek jellemzik, s a modern szépségeszmény ezeknek felel meg. Stendhal megküzd a régiek imitálásának tradicionális dilemmájával, és eredeti választ ad rá: a klasszikus minták követése üdvözlendő, ha modern anyagokkal és formákkal történik, s ha az ókor nagy műveit *relatív, nem pedig absztrakt ideálnak* tekintjük. Ha létezne a szép teljesen elvont, ideális formája, mondja, akkor kellő tökéletesedés után Tiziano és Raffaello ugyanazokat a képeket festették volna. Ebből a figyelmeztetésből azonban helytelen lenne arra következtetnünk, hogy Stendhal teljesen elfordult volna az ideális szépség fogalmától. „A szépség minden században egész egyszerűen azoknak a minőségeknek a kifejezése, amelyek hasznosak” – jegyzi meg *Az itáliai festészet történetében*.⁸

Az eddig elmondottak alapján világos lehet, hogy Stendhal esztétikai felfogása mely pontokon áll szemben *Az ítélőerő kritikájában* kifejtettekkel. A hasznosság elvének a középpontba helyezése (bárhogyan értelmezzük is ezt a fogalmat) nyilvánvalóan ellentmond a kanti esztétika leghíresebb tételeinek, az érdek nélküli tetszés követelményének. Csak emlékeztetőül idézek fel néhány mondatot. „Érdeknek azt a tetszést nevezzük, amely egy tárgy létezésének megjelenítéséhez kapcsolódik” (118). A szépre vonatkozó kérdés azonban nem arra irányul, folytatja Kant, hogy az illető dolog létezésének

7 „Ce qui plaît dans tous les siècles, comme dans tous les pays, est ce qu'on appelle le beau. Mais, pour s'en former une idée plus exacte et plus précise, peut-être faudroit-il, en chaque art, et même en chaque partie d'un art, examiner ce qui constitue le beau. De cet examen, l'on pourroit facilement déduire l'idée d'un beau commun à tous les arts et à toutes les sciences, dont on formeroit ensuite l'idée abstraite et générale du beau.” HELVÉTIUS: *De l'esprit*. Discours 4. , Chapitre 4. 420.
http://classiques.uqac.ca/classiques/helvetius_claude_adrien/de_l_esprit/de_l_esprit.html.

8 STENDHAL (Marie-Henri Beyle): *Az itáliai festészet története*. Ford. NÉMETH Miklós. Európa, Budapest, 1982. 293.

van-e vagy lehet-e fontossága számunkra vagy bárki más számára, „hanem arra, hogy miként ítéljük meg a dolgot a pusztá szemlélésben (szemléletben vagy reflexióban)” (Uo.). Ezért különíti el a szépre vonatkozó ítéleteket a kellemesség és a jó kérdéskörétől. Az olyan tetszés, amelyet nem pusztán a tárgy megjelenítése határoz meg, hanem a tárgy létezése is, gyakorlati tetszésnek nevezhető. „Ezzel szemben az ízlésítélet pusztán kontemplatív, azaz olyan ítélet, amely a tárgy létezése iránt közömbösen csak összeveti a tárgy milyenségét az öröm és az örömtelenség érzésével. De maga ez a kontempláció nem irányul fogalmakra sem; hiszen az ízlésítélet nem megismerési ítélet (sem elméleti, sem gyakorlati), s ezért se nem alapul fogalmakon, se nem célzó fogalmakat” (124). A kellemes, a szép és a jó szigorú elválasztása Kantnál tehát egyértelműen kizárja az antik szépségideál stendhali módra való, vagyis a korabeli, vagy korabelinek feltételezett hasznosság-fogalom alapján való meghatározását. Vagy más megközelítésben, a kanti és a stendhali álláspontot egyszerre magunkévá téve, azt kellene mondanunk, hogy a klasszikus ókor ezek szerint nem ismerte a tiszta szépség fogalmát.”

Stendhal *Az itáliai festészet történetében* azt állítja, hogy „a szépséget ugyanakkor találták ki a görögöknél, amikor kiléptek a vad állapotból” (291). Mindazonáltal „Athénban a jó külső alig különbözött a szépségtől; ugyanez volt a helyzet Spártában”, jelenti ki (295). Ez ismét felveti a szépség és a hasznosság elkülöníthetőségének kérdését. „Az az igazi nehézség, hogy a szépség a hasznosság kifejezése. Nem azt mondtam: bebizonyítom ezt önöknek; csak azt, hogy »szíveskedjenek megvizsgálni a lelkükben, hogy véletlenül nem ez-e a szépség«” (293). A bizonyíthatóságot tehát eleve kizárja az ízlésítéletek területéről. Figyelemre méltó, hogy a francia romantika egyik legfontosabb vitájának lelkes résztvevője, a *Racine* és *Shakespeare* szerzője végső soron hiábavalónak minősíti az ilyen jellegű szellemi párbajokat. „De ha Racine csak egy embernek tetszene is, és a világmindenség többi része az *Othello* alkotójának pártján állna, az egész világmindenség nevetséges lenne, ha ezt mondaná egy kis hiú tudákos hangján annak az embernek: »Vigyázzon, barátom, csalogódik, rossz az ízlése: jobban szereti a zöldborsót, mint a spárgát, holott én jobban szeretem a spárgát, mint az zöldborsót.« Az kedvezés, amely minden mellékes ítélettől mentes, és amely a tiszta érzékelésre szorítkozik, megtámadhatatlan” (207). Ebben a vélekedésében tulajdonképpen nem áll távol Kanttól. Stendhal azonban nem teoretikus, hanem gyakorló műélvező. Éppen azon a területen rendelkezik hihetetlenül sokrétű tapasztalatokkal, ahol a königsbergi bölcselő lényegében járatlan volt: a legkülönbözőbb műalkotásokkal való találkozás során kialakított magatartásformák sokféleségéről tud beszámolni. Ezért aztán csak azt tartja igazán érvényes ízlésítéletnek, amely mögött a kritikus teljes személyisége ott áll. „A legjobb, amit egy műalkotás előtt elővehetünk, a természetes ész. Merni kell érezni azt, amit ér-

zünk. [...] Lehet, hogy nincs igazam; de mindazt, amit Cimabuéról, Giottóról, Masaccióról mondtam, valóban éreztem is a műveik előtt, és mindig egyedül láttam őket. Gyűlölöm a mindenféle *ciceronékat*” (64–65). Mint látjuk, azt tartja a művek ideális befogadásformájának, amikor szemtől-szemben vagyunk a műalkotással, és a külső véleményeket lehetőleg kizárva, annak a tisztázására törekszünk, ami a saját belső világunkban játszódik le a mű hatására. Nem csupán a „ciceronékat” kell ilyenkor távol tartani. „Ezentúl a művészeknek a riválisaik műveiről mondott ítéleteit nem fogom másnak tekinteni, csak saját stílusukról szóló magyarázatoknak” – jegyzi meg (210).

Van azonban egy olyan pont is, amelyben Stendhal megtalálhatta volna a közös nevezőt Kant széptanával; gondolok például *A szép analitikájának* második paragrafusához kapcsolódó lábjegyzetben foglaltakra. „A tetszés tárgyáról alkotott ítélet lehet teljességgel *érdektelen*, ám ugyanakkor *érdekkeltő*, vagyis olyan, hogy nem alapul érdeken, de érdeket hoz létre; ilyenek a tiszta morális ítéletek. Az ízlésítéletek azonban, önmagukban véve, nem is alapoznak meg semmiféle érdeket. Csak a társadalomban válik érdekessé, hogy ízléssel bírjunk...” (119, 120). Stendhal hasonló gondolatot fogalmaz meg, bár nem filozofikusan, hanem a rá jellemző közvetlenséggel. „Azt mondják: »A fenséges egy nagy lélek hangja«; erre azt mondhatjuk, valamivel több joggal: »A szépség a művészetekben egy társadalom érényének a kifejezése«.” Majd hozzáteszi lábjegyzetben: „Amint nincs boldogság egészség nélkül, nincs szépség sem társadalmi érények nélkül; de az erkölcsök áramlata visszaveti azt, amit nem adott meg” (74). A szépség tapasztalata tehát mindkettejüknél szorosan kapcsolódik egy adott társadalom erkölcsi berendezkedéséhez. Stendhal határozottan állítja azt is, hogy van *erkölcsi szépség*; megjegyzi például, hogy a Biblia tele van a legsötétebb cselekedetekkel, és a szerzőknek „semmi fogalmuk sem volt az emberi cselekedetek *erkölcsi szépségéről*” (94). Intenzíven foglalkoztatja a fenséges kategóriája is, bár mint említettük, e tekintetben inkább támaszkodik Burke-re, mint Kant-ra. Mindenesetre szerint „van a művészetben fenséges szépség, éppúgy, mint halandó szépség” (42). A fenségest is összeköti bizonyos morális értékekkel; olyan intenzív érzelmi élményt ért ezen, amelyhez a leküzdött veszély érzése is kapcsolódik. Az *Henry Brulard életében* például egy háborús élményét idézi fel: „Mielőtt elhagytam volna a sziklámát, megállapítottam, hogy az ágyúk iszonyatos bömbölést csapnak Bard-nál; *nagyszerű* érzés volt, de kissé túlságosan is rokon a veszély érzésével. A lélek nem tudott egész felszabadultan gyönyörködni, a biztonsággal is törődött valamelyest” (390). Az évtizedek során Stendhal eltávolodik a transzcendentális fenségestől, amelyet a kereszténység, a platonizmus vagy például Chateaubriand művei képviseltek a szemében, és a fenségesnek a 18. században kialakult szenzualista felfogását választja. (Innen érthető meg, hogy kedves festője Correggio, a zeneszerzők

közül pedig talán Cimarosa áll hozzá a legközelebb.) Mindazonáltal az a meggyőződése, hogy a fenséges nem lehet a legmagasabb esztétikai érték, mert mindig nyugtalanság járul hozzá, márpedig a műalkotásnak gyöngédséget és szelidséget is kell nyújtania.

Stendhal szerint Leonardo feltalálta a *modern szépet*, amelyben több a finomság, mint az antik szépségben, amely mindig őriz valamilyen kemény vonást (151). A modern értelemben vett szépségideál egyfajta eleganciát foglal magában: „a régiek egyszerűen voltak egyszerűek, mi szellemesen vagyunk egyszerűek”, jegyzi meg (320). A modern szépség mibenlétét úgy érthetjük meg, ha a szalon élete és az antik fórum közötti különbségből indulunk ki. De kitart a saját korszakokon átívelő szépség-meghatározása mellett is. „A szépség tehát minden korban egyszerűen a hasznos tulajdonságokat fejezi ki. Az antik szobrok szépsége mindig és mindenekelőtt a testi erőt és az igazságosságot fejezi ki, e két tulajdonságot, amely a mi számunkra már közömbössé vált. Húsz évszázad polgárosodása a lélek erejét, a szellemet és a mély érzelmet állította a helyükbe.”⁹

Nagyon röviden érinteném azt a kérdést, hogy milyen értékeket képviselt Nietzsche szemében Stendhal, és miért állította szembe nem egyszer Kanttal a francia író alakját? Érdekes, hogy bizonyos összefüggésekben Nietzsche pszichológusnak és filozófusnak is tekintette Stendhalt. A *Túl jön és rosszon*ban például így fogalmaz: „A szabadszellemű filozófus arcképén az utolsó vonást Stendhal húzza meg, melyet én a német ízlés kedvéért nem mulasztanék el aláhúzni, mert ellenkezik a német ízléssel. »Pour être bon philosophe – mondja ez az utolsó nagy pszichológus – il faut être sec, clair, sans illusions. Un banquier, qui a fait fortune, a une partie du caractère requis pour faire des découvertes en philosophie, c’est-à-dire pour voir clair dans ce qui est.«”¹⁰ Nietzsche számára Stendhal a nagy európai ember ígéretét testesíti meg, Napóleon, Goethe, Beethoven, Heine, Schopenhauer és egy időben Wagner oldalán. A *Vidám tudományban* azt mondja róla, hogy „talán a leggondolatgazdagabb szemmel és füllel rendelkezőt *eme* század valamennyi franciája között” (95). Vagy idézhetnénk a feljegyzésekből ezt a mondatot: „*Stendhal* kam aus dem Dienste der besten strengen Philosophenschule Europas, der Condillac und Destutt de Tracy, – er verachtete Kant...”¹¹ Az *Ecce homó*ban pedig felteszi a provokatív kérdést: „Alkottak-e a néme-

9 STENDHAL: *A romantika születése*. Ford. PÖDÖR László. Corvina, Budapest, 1966. 161.

10 FRIEDRICH NIETZSCHE: *Túl jön és rosszon*. Ford. TATÁR György. Ikon Kiadó, Budapest, 1995. 36. (39) (Matúra sorozat) „Hogy valaki jó filozófus legyen, száraznak, világosnak, illúziómentesnek kell lennie. Annak a bankárnak, aki vagyont szerzett, jelleme egy részét filozófiai felfedezésekre kellett fordítania, arra, hogy világosan lássa a valóságot.”

11 NIETZSCHE: *Nachgelassene Fragmente*. Dezember 1888 – Anfang Januar 1889. eKGWB/NF-1888, 25[8]. <http://www.nietzschesource.org>

tek valaha is egyetlen könyvet, amelynek mélységei volnának? De hisz azt sem tudják, mit jelent a könyv mélysége. Ismertem tudósokat, akik Kantot mélynek tartották; attól félek, a porosz udvarnál még von Treitschke urat is mélynek tartják. És amikor alkalomadtán Stendhalt mély pszichológusként dicsértem, előfordult, hogy német professzorok megkértek, betűzzem a nevet...”¹²

A szép problémájával kapcsolatban az *Adalék a morál genealógiájához* harmadik értekezésében állítja szembe Kantot és Stendhalt: „Kant is, miként minden filozófus, nem a művész (az alkotó) élményeiből indult ki az esztétikai kérdés szemügyre vételekor, hanem »nézőként« elmélkedett a művészetről és a szépről, végül észrevétlenül magát a »nézőt« is beleértve a »szép« fogalmába. Csak a szépnak e filozófusai legalább ismerték volna valamelyest ezt a »nézőt«! E néző valóságát, a személyes élményanyagot, a szép területén működő és ható sajátos és erős élmények, vágyak, meglepetések, elemi erejű vonzalmak egész sokaságát! Ám attól tartok, ennek mindig az ellenkezője volt igaz: kezdettől fogva olyan meghatározásokat kapunk tőlük, amelyekben, akárcsak a szép híres kanti meghatározásában, a finom, személyes élmények hiánya az alapvető hiba rút férgéként csúfítja el e meghatározásokat. »Szép« – mondotta Kant, »ami érdek nélkül tetszik«. Érdek nélkül! Hasonlítunk össze e meghatározást egy másikkal, amelyet egy igazi művésztől és »nézőtől«, Stendhaltól kaptunk: ő a szépet egyszer *une promesse de bonheur*nek [a boldogság ígérete, franciául a szövegben, A. G.] nevezi. Itt éppen azt utasítják el, amit Kant az esztétikai állapotban kiemel: az érdeknélküliséget (*désintéressement*). Kinek van igaza? Kantnak vagy Stendhálnak? – Jót nevetehetünk derék esztétáinkon, amikor Kant pártját fogva állandóan azt emlegetik, hogy a szépség bűvöletében még a mezítelen női szobrokat is képesek vagyunk »érdek nélkül« szemlélni – e kényes kérdést illetően a művészek tapasztalata »érdekesebb«, és Pygmalion nem volt szükségképpen »nem esztétikus ember«. Esztétáink efféle nézetekben tükröződő ártatlanságáról csak jobb véleménnyel lehetünk, és Kant javára írhatjuk például, hogy egy falusi lelkész naivitásával képes oktatni a tapintás sajátosságait!”¹³ Stendhal, amint mondtuk, ez a nem kevésbé érzéki, ám Schopenhauerénél szerencsésebb természet, a szépségnek más hatását hangsúlyozza: „A szép boldogságot ígér”, szerinte a szépség pontosan az akaratot (az érdeket) ösztönzi. És még azt is a szemére vethetnénk Schopenhauernek, hogy teljességgel jogtalanul tartja magát e ponton kantianusnak, hogy a szépség kanti meghatározását egyáltalán nem kanti szellemben értelmezte – a szép neki is bizonyos „érdekből”

12 NIETZSCHE: *A Wagner-ügy – Egy muzsikusz-probléma*. 3. In: Uő. *Ecce homo*. Ford. és a jegyz. írta HORVÁTH Géza. Göncöl Kiadó, Budapest, 2003. 127.

13 NIETZSCHE: *Adalék a morál genealógiájához*. (Mit jelentenek az aszketikus ideálok?) Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 1996. 6. rész.

tetszik, sőt a legerősebb, a legszemélyesebb érdekből: a kinszenvedéstől megszabaduló, megkínzott ember érdekéből... És első kérdésünkre visszatérve: »Mit jelent, ha egy filozófus aszketikus ideálnak hódol?« E kérdésre pedig itt legalább részleges választ kapunk: meg akar szabadulni a kinszenvedéstől.” (A Nietzsche által idézett stendhali mondat a szépségről, mint a boldogság ígéretéről *A szerelemről* című munka 46. jegyzetében található.) Nietzsche tehát megkérdőjelezi azt, hogy az érdek olyan *clara et distincta* módon definiálható fogalom lenne, ahogyan azt Kant feltételezi. Természetesen a szépre vonatkozó ízlésítélet érdeknélküliségével kapcsolatos kérdések ez után a belátás után jócskán megsokasodnak. Ahogyan a mi Füst Milánunk mondta, Stendhal igazának elfogadása nem jelenti azt, hogy a kanti „objektív” meghatározást a szép hatásának érdeknélküliségéről ki kellene hajítanunk.¹⁴ Hiszen „még az is lehet, hogy impulzív, vagyis kezdeti hatásának ez az elméleti kritériuma, csak éppen hogy ennyi minden érdekünk is kapcsolódik aztán s közvetlenül az impulzus után ehhez az érdektelenséghez.”¹⁵ Ezeket a kérdéseket itt és most nem áll módunkban nyomon követni. Zárjuk tehát ezt a fejtegetést Nietzsche rövid mondatával, amelyben (a rá jellemző radikalizmus) Kantot jellemzi: „*Kant, ein feiner Kopf, eine pedantische Seele.*”¹⁶

14 Füst Milán ezeket írja a problémával kapcsolatban: „Az egyik a Kant közismert meghatározása, hogy szép az, ami érdek nélkül tetszik – s ebben, mint látható, éppen a »tetszik« fogalmának meghatározásával marad adósunk, hogy milyen érzés ez a »tetszik«, mikor áll elő, s mely dolgok szokták felkelteni bennünk? De nagy zavart kelt e meghatározás már amiatt is, mert hisz arról sem tudhatunk semmi biztosat, mit is nevezünk érdekünknek? Az érdek fogalmát meghatározhatjuk a következőképpen: az embernek érdeke ott van, ahova vágyai viszik. Csakhogy az embert vágyai tudvalevőleg igen gyakran éppen az ártalom felé terelik. [...]”

Mert: ha az, ami szép, tetszik, akkor ez a tetszés már az önzés öröme is, s akkor már hasznunk és érdekünk is egyben – sőt még azt is állíthatjuk, hogy szervezetünk önzésétől el se különíthető érzés – minthogy az önzés örömei mindig olyanok, hogy mindenkor rejlik bennük valamelyes vágyaink kielégülése. [...]”

De ne feledkezzünk meg a szépség másik világhíres meghatározásáról sem, s ez a Stendhalé. A szépség a boldogság ígérete – mondja Stendhal. S mármost a kanti meghatározást általában objektívnak szokás nevezni, talán éppen azért, mert benne a szépség érzetével, tehát annak szubjektivitásával nem foglalkozik, rajtunk való hatásának nem szentel figyelmet – ő nemde azt állítja, hogy a tiszta szépség nem ígér önzésünk számára semmi egyebet, csakis a szépség érdektől mentes, tiszta örömét. Stendhal ezzel szemben – akinek meghatározását a Kantéval ellentétben szubjektívnek szokás nevezni –, ő éppen fordítva, önzésünk legfénylőbb kiteljesedését, a boldogságot ígérteti vele...” Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Magvető, Budapest, 1963. 62.

15 FÜST: I. m., 67.

16 NIETZSCHE: *Nachgelassene Fragmente*. April–Juni 1885. Ld. eKGWB/NF-1885, 34[37]. <http://www.nietzschesource.org>

Egy közép-európai gondolkodó portréja

Edmund Husserl életútja egy tipikus közép-európai értelmiségé. 1859-ben született az akkor még az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozó Prossnitzban (ma: Prostějov), Morvaországban, asszimilálódott zsidó családban. Egyetemi karrierjének fő állomásai azonban Németországban találhatók (Göttingen, Freiburg), s ő maga is németnek tartotta magát. Patriotizmusában megerősítette az is, hogy egyik fia az első világháborúban esett el. Németországból még akkor sem volt hajlandó emigrálni, amikor már egyre nehezebbé vált számára az élet. Morvaországi születésű osztrák zsidó: személyisége bonyolult identitásképletet képviselt abban a korban, mely egyre kevésbé tűrte a másságot, és a lehető legegyszerűbben akart kezelni komplex dolgokat.

De nem csupán személyisége volt bonyolult, hanem mindazon szellemi hatások is, melyek a századvég felé haladó Közép-Európában érték. Gimnáziumi éveit Bécsben és Olmützben töltötte, majd Lipcsében, Berlinben és ismét csak az osztrák fővárosban folytatott egyetemi tanulmányokat. Lipcsében kötött barátságot Thomas Masarykkal is, aki később Csehszlovákia első elnöke lett. Bécsi időszakában döntő filozófiai hatás érte attól a Franz Brentanótól, akinek többek között Ludwig Wittgenstein és Sigmund Freud is tanítványai voltak. A századelős Bécs pedig – tudjuk jól – a korabeli szellemi élet egyik legizgalmasabb központja volt, virágzó és radikálisan új művészeti, valamint tudományos teljesítményekkel.

Csak hogy abban a korban, melyre Husserl pályájának döntő része esik, nem csupán a tudományok és művészetek fejlődése volt a jellemző, hanem bonyolult társadalmi-politikai konstellációk is. A Monarchia lassan, de visszafordíthatatlanul menetelt az első világháború, s ezzel saját megsemmisülése felé. Az újra beköszöntő békeévek sem hoztak nyugalmat a közép-európai régió számára, hiszen a háborút követő szegénység, a politikai rendszerek instabilitása, a gyors társadalmi átalakulás mintegy előkészítették az újabb kataklizmát.

Husserl 1916-ban lett tanszékvezető a freiburgi egyetemen, s egészen az 1938-ban bekövetkezett haláláig a városban élt. Freiburg korszaka a filozófi-

ája kiteljesedésének időszaka is egyben, melyre azonban élete utolsó éveiben árnyékot vetett a náci hatalomátvétel. 1928-ban nyugdíjazták, s tanszékét legismertebb tanítványa, Martin Heidegger vette át.

Ma Husserl neve is ott szerepel a freiburgi egyetem falán mindazokéval együtt, akik a náci rendszer miatt ilyen vagy olyan megpróbáltatásnak voltak kitéve. Nyugdíjazása után fokozatosan fogyott el a levegő körülötte, hiszen zsidó filozófusként akkor sem passzolt a hivatalos német tudományos vonalhoz, ha maga is a legautentikusabb német filozófiai hagyományok folytatója volt. A filozófiatörténet egyik leghíresebb áruháza is hozzá kötődik: legtehetségesebb tanítványa, Martin Heidegger a *Lét és idő* második kiadásából már kitörölte a Husserlnek szóló ajánlást, s 1933-ban átvette a freiburgi egyetem rektori tisztségét, hírhedt székfoglaló beszédében pedig egyértelműen állást foglalt a Führer mellett.

Husserl ekkor már zsidó származása okán *persona non grata* lett a korabeli német tudományos életben, de magánemberként is egyre fenyegetőbbnek érezte a helyzetet. 1933-ban arról panaszkodnak, hogy már csak külföldről lehet biztonságosan beszámolni az otthoni állapotokról, különben azzal kell számolniuk, hogy a politikai rendőrség átnézi a leveleket.¹ Dacára annak, hogy tudósként abszolút apolitikus volt, pontosan tisztában volt a korabeli helyzettel: „Németországban a legbrutálisabb erőszak, a rafinált kegyetlenség és jellemtelenség uralkodik. Aki nem náci és nem »árja«, azt eltávolítják hivatalából, »védőőrizetbe« veszik, és ezeket hurcolnak koncentrációs táborokba stb.”² Leveleiből továbbá megtudjuk azt is, hogy egyre nehezebb anyagi helyzetbe is került, támogatnia kellett a családját is. Élete utolsó külföldi előadásainak megszervezése is nagyon nehézkesen sikerült, mert a német hatóságok ott gördítettek akadályt elé, ahol tudtak. Akár szimbolikusnak is tekinthetjük, hogy ennek a két előadásnak a helyszínei Bécs és Prága voltak, s az európai filozófia válságáról szóltak. A kör bezárult, az idős filozófus visszatért oda, ahonnan indult, az egykori Monarchia két nagyon fontos városába.

Az életrajzi adatok tehát világosan arra utalnak, hogy Edmund Husserl tipikus közép-európai értelmiségi volt, bonyolult identitásképlettel. Ezért is különösen érdekes az a kérdés, hogy filozófiájában, az általa alapított fenomenológiában vannak-e olyan sajátosságok, melyek bármilyen módon kapcsolatban vannak Husserl származásával, életútjával, a földrajzi-történelmi determinációkkal. Vagy röviden: tetten érhető-e Husserl gondolkodásában bármilyen módon a „közép-európaiság”? Mielőtt nekilátnánk ezt a problémát

1 Vö. Edmund HUSSERL: *Briefwechsel. Band IX. Familienbriefe* (in Verbindung mit Elisabeth Schumann herausgegeben von Karl Schumann). Husserliana Dokumente, Band III. Teil 9. Kluwer Academic Publisher, Dordrecht–Boston–London, 1994. 90.

2 Uo.

felgöngyölíteni, el kell számolni azzal, hogy mire is gondolhatunk, amikor „közép-európaiságról” beszélünk.

És ezzel máris egy radikálisan heterogén, olykor kibékíthetetlen antagonizmusoktól szabdalt földön találjuk magunkat, mely fölött Damoklész kardjaként lebeg a kérdés: létezik-e egyáltalán? Nem csupán „politikai giccs”,³ „privát állatkeretek”⁴ egymás mellett sorakozása, „a kortárs nihilizmus laboratóriuma”,⁵ avagy éppen „imaginárius fogalom”? S ha létezik, akkor hogyan létezik kulturálisan, történetileg, politikailag, etnikailag s mindenekelőtt földrajzilag? Az már első pillantásra is nyilvánvaló, hogy a különböző határolóelvek különböző határokat vonnak, s végül a heterotópiával szembeni tehetetlenség sodor lemondó rezignációba vagy éppen karneváli tobzódásba. Persze ez a definíciókkal szembeni ellenállás is konstitutív elvként mutatható fel.

Közép-európa országai nem tartoznak a Nyugathoz, és számos *differentia specificát* mutatnak fel a Kelettel szemben is – noha az elmúlt század második felében Közép-Európa politikailag teljesen betagozódott a szovjet-orosz rendszerbe. Mindkét oldal egyaránt csábít romantikus kulturális és politikai utópiákkal, melyek azonban sokszor csak a *közép*, a *köztesség* zűrzavaros helyzetéből tekintve tűnnek oly vonzónak. Letisztult vonalakat ígérnek a töredékesség helyett, és kiegyensúlyozottságot a bizonytalanság helyett. Oroszország felé a „szláv lélek” mítosza vonz és a pánszlávizmus eszméje, nyugat, „Európa” felé pedig a kulturális-gazdasági-politikai fejlődés vágya.

Egészen másféle határok képződnek meg, ha pusztán földrajzilag szeretnénk kijelölni egy jókora területet a kontinens közepén, vagy ha történeti-kulturális szempontokat is érvényesíteni kívánunk. Ezért, hogy „álmodásainkat és vitáinkat elunva, Peter Handke kijelentette, hogy számára Közép-Európa csak az időjárás kérdése, vagyis pusztán meteorológiai fogalom”.⁷ Éppígy lehet azonban a régió „pusztán” irodalmi fogalom (s olykor valóban az az ember érzése, hogy talán nincs is másról szó), zenei, gasztronómiai, de akár pszichológiai idea is.

E régióval meglehetősen mostohán bánt el a történelem, valamint a történelem formálói, s ez a frusztráció ma is féloldalassá, torzzá teszi törekvéseiket. Ahogyan Czesław Miłosz megállapítja: „A közép-európai irodalmak legszembeütőbb sajátossága a történelem állandó jelenléte”⁸ – de hozzáte-

3 Predrag MATVEJEVIĆ: *Közép-Európáról*. In: MÓDOS Péter (szerk.): *Közép-európai olvasókönyv*. Osiris–Közép-európai Kulturális Intézet, Budapest, 2005. 258.

4 KOSÁRY Domokos: *A nemzetállam és jövője*. In: *i. m.*, 204.

5 Claudio MAGRIS: *Közép-Európa – egy fogalom igézete*. In: *i. m.*, 92.

6 HANÁK Péter: *Alkotóerő és pluralitás Közép-Európa kultúrájában*. In: *i. m.*, 152.

7 Drago JANČAR: *Elavult volna Közép-Európa eszméje?* In: *i. m.*, 264.

8 Czesław MIŁOŚ: *A mi Európánk*. In: *i. m.*, 75.

hetjük, hogy nem csupán az irodalomban, hanem a mindennapokban van jelen folytonosan a történelem. A régió történelmét sokszoros meghódítottások, mesterséges, kényszerű államalakulatokba való betagozódások, idegen uralmak tették zsákutcássá. Évszázadokon keresztül lehetetlen volt a független, önálló fejlődés, az önálló, nemzeti kultúra kibontakozása, s ez a Nyugaton is felmerülő problémákat Keleten nemzeti katasztrófává dagasztotta. Mintha a politika és történelem torz optikája lenne e vidék. Régi álmok, régi számlák maradtak beváltatlanul, melyek sehogyan sem akarnak történelemmé válva leválni a jelen narratíváiról, ha már sem esély, sem jogos igény nincs beváltásukra.

Csupán hozzátétőlegesen és elnagyoltan tettünk kísérletet arra, hogy a „közép-európaiságot” (ha van ilyen egyáltalán) legalább valamennyire körülríjuk, ám az talán rögvest szembetűnő lehet, hogy mindennek első pillantásra vajmi csekély köze lehet mindahhoz, amit Husserl a fenomenológia programjaként megfogalmazott. Hiszen az ő filozófiai célkitűzése nem kevesebb volt, mint hozzásegíteni az európai kultúrát és filozófiát ahhoz, hogy kilábaljon a maga korában tapasztalható válságból, és a transzcendentális fenomenológia által rögzített, szilárd és változatlan, minden próbát kiálló alapokon épüljön újjá a tudás olyan rendje, melyben nincs helye a kétségeknek, a félreértéseknek: „Husserl szakadatlanul kinyilvánította a vitával, a dilemmával, az apóriával szembeni ellenérzéseit...”⁹ El kell választani a normálist a kórostól, az egészségest a betegtől. A tudás a normalitás rendje, valamint egyszersmind az életvilág szervező elve is.

Husserl tudománykritikájának és saját filozófiai programjának főbb tendenciái a fentiek szellemében: az értelem megtalálása, újrafelfedezése, vagy alkalmasint újra létrehozása és végérvényes rögzítése. Egy új rend megteremtése, mely az ismeret biztos alapján építi egybe a praxist és az axiológiát a körültekintő kritikán nyugvó megismeréssel, melyet egyfajta emberiségideál mint végső cél fog össze, s mely valóságos vallásos elhivatottságot igényel attól, aki „az emberiség funkcionáriusaként” életét a tudományos eszmélés szolgálatába állítja. Ahogyan a harmincas években írja: „tulajdonképpen egy egész filozófiai rendszer keletkezett, de ez tökéletesen új stílusú és új értelmű, egy abszolút tudomány módszere és problematikája, ami abszolút megalapozott, és az Abszolútumra irányul, de nem egy misztikus Abszolútum spekulatív konstrukciójára, hanem az önmagunkból a fenomenológiai redukcióban megismerhetőre és minden számunkra létező ősalapjára mint Abszolútumra”.¹⁰

9 Jacques DERRIDA: „Genezis és struktúra” és a fenomenológia. Ford. KICSÁK Lóránt. In: BACSÓ Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2002. 137.

10 HUSSERL: *Briefwechsel*, 79.

Ha mindezen célkitűzéseket összevetjük azzal az elnagyolt jellemzéssel, amit fentebb a közép-európaiságról mondtunk, akkor nyilvánvaló a diszcrepancia. Hiszen az utóbbinak már maga a léte is kérdéses több elemző szerint, s ha mégsem, akkor is valamilyen teljesen zűrzavaros entitást képvisel, amit lehetetlen definíciószerűen megragadni. Vagyis mint fenomén tökéletes elmenté mindannak, amit Husserl üdvösnek tartott az európai kultúra és életvilág számára. Erre az ellentmondásra azonban kétféle válasz is kínálkozik a husserli filozófia szempontjából.

Az első a rövidebb és egyszerűbb. Úgy hangzik, hogy Husserl számára mindazokat a jegyek, amelyekkel a „közép-európaiság” jellemezhető, a kortársi európai kultúra és életvilág válságának a jegyei. Az esetlegesség, a józan ész háttérbe szorulása, az irracionális indulatok szabadjára engedése, a zűrzavar, a kiszámíthatatlanság és egyáltalán a meghatározhatatlanság mind-mind súlyos válságtünetként értelmeződtek a husserli válságfilozófia szempontjából, amelyekre a magát „az emberiség funkcionáriusaként” tekintő filozófus adekvát, végérvényes, filozófiai választ akart adni. Ez a válasz a sajátos husserli utópia volt, melynek nem csupán filozófiai igényei voltak, hanem az egész európai kultúrát és életvilágot afféle szeretetközösséggé akarta transzformálni, melyben feloldódnak a nemzeti és politikai ellentétek, s ezek helyét a méltányosság veszi át. Európát csak akkor lehet meggyógyítani Husserl szerint, ha a lehető legkomolyabban vesszük a racionalitás mítoszát, mely megkérdőjelezhetetlen értéként végső instanciákat jelöl ki, és amely identitásokat, társadalmi gyakorlatokat, hatalmi technikákat formál. Európa tulajdonképpen létmódja a filozófia, mely azt jelenti, hogy az európai, igazi ember „önmagát, egész életét szabadon, a tiszta észből, a filozófiából eredő szabályok szerint alakítja”.¹¹ A közép-európai probléma vonatkozásában tehát Husserl filozófiája inkább egy univerzálisabb jellegű terápiás javaslatot és egy olyan utópiát fogalmaz meg az egész európai kultúra és életvilág vonatkozásában, mely érvényes természetesen Közép-Európára is, csakhogy nem specifikusan.

S e ponton kell számba vennünk a második válaszlehetőséget a fenti kérdésre. Azt nevezetesen, hogy Husserlnek ugyan nem volt *par excellence* filozófiai válasza kifejezetten Közép-Európa problémáira, ám *maga a fenomenológia mégis specifikusan közép-európai gondolati alakzat*. Még akkor is, ha tisztában vagyunk a fenti fejtegetésekkel s azok jelentőségével. Ehhez érdemes hosszabban idézni egy kortárs gondolkodót: „A fenomenológia: *közép-európai távlatokból való széttekintés* [kiem. tőlem – D. S.], a dolgoknak vonatkozásokban való észlelése, az eleven tapasztalat ingatagságának követése, a felülről

11 Edmund HUSSERL: *Az európai tudományok válsága I-II.* Ford. MEZEI Balázs. Atlantisz, Budapest, 1998. 24.

testált konstrukciók elvetése, egyszóval alulról építkező gondolkodás, mert észlelni fontosabb, mint konstruálni, a megjelenés megragadása, a történés tisztelete, műhelymunka, amely a tapasztalat forgácsain munkálkodik. Érzékenység arra, ami változékony, képlékeny, indeterminatív.¹²

Hogy adekvátan tudjunk érvelni a fenti megállapítás mellett, röviden szemügyre kell vennünk Husserl gondolkodásának és egyáltalán filozófiai projektjének egy másik nagyon fontos vonását. A fenomenológia tehát egyrészt markáns és végérvényes válaszokat akart adni kora kérdéseire, és mint válságfilozófia olyan értékeket, normákat és instanciákat szabott meg, melyeket követve felszámolható mindaz, amit betegként, abnormálisként, zavarosként, esetlegesként stb. jellemzett. Csakhogy magának a fenomenológiának a belső gondolati mozgásai, törvényszerűségei ásták alá ennek a programnak az érvényességét.

Elvégre a fenomenológiai program és válságterápia végül éppen a konkrét fenomenológiai elemzések által kérdőjeleződik meg, s így egyre kevésbé lesz képes megbirkózni a maga elé állított feladattal, s válik egyre inkább a folyamatos újakezdés kényszerévé. Mindig elmozdul saját magához képest, s így folyton vissza kell térnie a nullpontra. Ezek az elmozdulások pedig újabb és újabb dimenziókat vonnak be a fenomenológiai vizsgálódások körébe. Minden egyes újakezdés felnyit egy olyan köztes dimenziót a fenomenológiában, ahová addig elutasított tartalmak kezdenek beáramlani. Így például a kései korszakban kitüntetett vizsgálódási tereppé váltak azon életvilág értelemképződményei és -igényei is, melyeket a fenomenológia korábbi fázisa doxikusként jellemezve elutasított magától. A fenomenológiai és filozófiai éthosz azt kívánta Husserltől, hogy aprólékos elemzés tárgyává tegyen olyan fenoméneket is, melyek végül kérdéssé tették a szigorú tudományosság álmát és ennek megvalósíthatóságát. Így kapott egyre nagyobb szerepet a passzivitás, a tudattalan, a testiség, az ösztön, az interszubsztitívitas, a történetiség és az örök kihívás: az időbeliség a fenomenológiai programban, melyek azt a kockázatot hordozták magukban, hogy vagy csupán vértelen, kilúgozott formájukban illeszkednek bele az összkoncepcióba, vagy pedig játékba hozásuk a fenomenológia által vindikált harmóniára, aktivitásra és cél-eszmére nézve jelent veszélyt.

A fenomenológia tehát, amikor eredeti céljához hűen „magát a dolgot” akarta felmutatni, vagyis a mindenkori konkrét, időbeli és esetleges tapasztalat leírásával kísérletezett, akkor kénytelen volt azt konstatálni, hogy ha hűek maradunk a dolgokhoz, és csakis a dolgokhoz, vagyis nem feltételezünk semmiféle, a tapasztalathoz képest másodlagos és származékos spekulatív

12 LOSONCZ Alpár: *Európa-dimenziók. Kultúra, kontextus, kisebbség – fenomenológiai távlatok.* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2002. 8.

elvet, időfeletti instanciát, akkor a mindenkori, konkrét és faktikus életvilág, valamint az abban minket érő tapasztalatok nem kompatibilisek a fenomenológia válságkezelő programjával. Mert ha a tapasztalatot vesszük szemügyre, akkor számot kell vetnünk azzal, hogy a világban utunkba kerülő jelenségek bizony jobbra esetlegeseek, zavarosak, és nélkülözik a tudományos világosságot és általános érvényességet. Az aprólékos fenomenológiai elemzések, melyek a tapasztalatból indulnak ki, összeütközésbe kerülnek a fenomenológiai programmal, mely szilárd alapokon akarja újjáépíteni az európai hagyományt, az egységet és a harmóniát tartva szem előtt.

S mint ahogyan Husserl fenomenológiája mintegy válságmegoldó programja ellenére vált azzá a szemléletté és gyakorlattá, mellyel az élő, eleven tapasztalat hozzáférhető, éppígy az univerzális érvényre aspiráló filozófiai kérdésfelvetések is háttérbe szorultak a mindenkori, konkrét, lokális, történelmi, társadalmi és kulturális determinációkhoz kötött problémák mögött. Mélységesen tanulságos és egyszersmind ironikus is az, hogy az időskorára a hegeli világszellem-gondolat közelébe jutó Husserl egyszersmind egyre kevésbé képes elzárni a saját filozófiáját azon jelenségek elől, melyek végül szétrobbantják a nagy ívű koncepciót. S ily módon, mintegy kerülő úton mégis magába fogadja mindazon meghatározottságokat, melyeket meghaladni igyekezett, és *par excellence* közép-európai filozófiává válik.

Hauser Arnold (1892–1978), az elfeledett kultúrtörténész

(Bevezetés egy lehetséges bevezetéshez)

Hauser ma – pillanatfelvételek

A *művészet és az irodalom társadalomtörténete* akkoriban frissen megjelent kötetei egyetemista éveim gyakran lapozott könyvei közé tartoztak. Nemcsak a mű roppant gazdag ismeretanyaga nyűgözött le, hanem a szerző narrációja is, hiszen valamiféle átfogó tudás megszerzésének lehetőségével kecsegtetett. Amikor tavaly egy, a kultúrtörténet-írás hagyományaival foglalkozó konferenciára kaptam meghívást, arra gondoltam, Hauserről kellene beszélni: megnézni, hogyan vélekedik róla ma a szakma. Az alábbiakban előadásom jelentősen kibővített tanulmány változatát közlöm.¹

Clement Greenberg Hauser társadalomtörténetéről írt kritikájáról szólva John O'Brian kanadai művészettörténész ezt írja: „Hauser eltűnt az észak-amerikai egyetemek olvasmánylistáiról és előadótermeiből. A művészet és a társadalom kapcsolatát tárgyaló elgondolásait nem emlegetik, nem vitáznak róluk. *A művészet társadalomtörténetét* és *A művészettörténet filozófiáját* nem olvassák. Hauser könyveit az észak-amerikai könyvtárakban több példányban őrzik, ami azt bizonyítja, hogy egykor nagy kereslet volt rájuk, most azonban ott porosodnak a könyvespolcokon. *A művészet társadalomtörténetét* az 1960-as évek óta hétszer nyomták újra, legutóbb 1999-ben jelentették meg új kiadásban, Jonathan Harris angol művészettörténész bevezetőjével. Hauser életművének kétségkívül maradt olvasója ma is, de nem az észak-amerikai akadémiai-egyetemi világban.”² Tézise igazolására a szerző négy, a kétezres években megjelent antológiára hivatkozik, amelyek közül három

1 A tanulmány megjelent: Magdolna BALOGH: *Arnold Hauser (1892–1978), zabudnuty kultúrny historik. Úvod možného úvodu*. In: Adam BŽOCH – Ivan GERÁT et al. (szerk.): *Vedy o umeniach a dejiny kultúry*. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie. SAV, Bratislava, 2013. 58–73.

2 John O'BRIAN: *Greenberg on Hauser: The Art Critic as Book Critic*. 2000. www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/OBrian.htm

egyáltalán meg sem említi Hausert, a negyedikben pedig éppen csak egy rövid bekezdés erejéig szerepel.

Peter Burke *What is Cultural History?* című könyvecskéjét végiglapozva³ is arról győződhetünk meg, hogy Hauser, ha nem is hullott ki egészen a tudománytörténeti kánonból, legalábbis kevésbé fontos szereplőjévé kopott. Burke áttekintéséből az derül ki, hogy a kultúrtörténet újabb irányzatai – noha a Hauser által bevezetett szociológiai, társadalomtörténeti megközelítést is alkalmazták – nem tekintenek kiemelt hagyományként a magyar tudós műveire.

Hasonló következtetésre juthatunk Hauser újabb magyar recepcióját áttekintve is, és ennek az sem mond ellent, hogy 2011-ben az Artmagazin folyóirat gondozásában újra megjelent *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, s a lap beharangozó szövege a „művészetszociológia legnagyobb 20. századi szaktekintélyének” nevezi Hausert.⁴

Az életműről az utóbbi években megjelent két hosszabb írás alapvető elméleti-módszertani és művészetfilozófiai szempontok alapján utasítja el Hauser munkáit. Az elsőben a szerző születésének 100. évfordulója alkalmából Radnóti Sándor vette górcső alá a kultúrtörténész teoretikus elgondolásait és történeti munkáit, és mind a teória, mind a történet tekintetében erőteljes, jóformán egyértelműen elutasító kritikát fogalmazott meg.

Radnóti megállapítja, hogy Hauser célkitűzése: a kultúra legkülönbözőbb tényeinek és eseményeinek integrálása a szociológia segítségével, amely a szerző szerint a filozófiához vagy a teológiához hasonlóan egyetemes magyarázó erővel bírna, *megvalósíthatatlan*, „a program lehetetlen”.⁵ A nagyszabású összefoglalás e kritika értelmében nem egy kiérlelt és következetesen alkalmazott kutatási szempont végigvitelének köszönhetően jön létre, hanem jóformán csak amiatt vált lehetségessé, hogy a szerző a szintézis megteremtése érdekében lemondott a következetességről. Az esztéta érvelése szerint „Hauser integráló teljesítményét sokkal inkább a téziseit gyengítő és relativizáló engedményekkel biztosítja, mint a művészet világtörténelmére egységesen érvényes kiérlelt állásponttal.”⁶

Radnóti másik alapvető kifogása a művészet és a műalkotás *létmódjának* Hauser-féle felfogására vonatkozik. Érvelése szerint a művészet és a műalkotás autonóm, illetve heteronóm voltának tételezése egymást kizáró elgondolás, s Hauser önmagával kerül ellentmondásba, midőn e kettőt egyszerre,

3 Peter BURKE: *What is Cultural History?* Cambridge, UK, 2004. (2008, 2nd edition)

4 http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/hauser_ismet_magyarul.1134.html

5 RADNÓTI Sándor: *Autonómia-heteronómia. Hauser Arnold életművéről–születésének századik évfordulója alkalmából*. Holmi 1992/4. 1891.

6 RADNÓTI Sándor: I. m., uo.

egyidejűleg mondja érvényesnek.⁷ Anélkül, hogy belemennék a modern és a kortárs művészet egyik alapvető problémájának e cikk kereteit meghaladó tárgyalásába, azt gondolom, ez a kritika Hauser következetesen érvényesülő dialektikáját kevésbé megalapozottan kérdőjelezi meg, s túlzottan is rigidnek bizonyul, hiszen az autonómia/heteronómia elkülönítése, illetve szétválasztása maga is történeti képződmény, ezért így is vizsgálándó. Autonóm és heteronóm elemek egyszerre és egyidejűleg lehetnek (és vannak is) jelen a művészet és a műalkotás létmódjában. Másként fogalmazva: sem az autonómia, sem a heteronómia nem abszolút, s emiatt helyénvaló a Hauser-féle (dialektikus) szemléletük.

Hauser másik kritikusa, Wessely Anna elsősorban a szociológia tudomány módszertanának *ma érvényes* követelményrendszerét kéri számon a szerzőn. Az a határozott véleménye, hogy Hauser művei nem tekinthetők szociológiai munkának: „szociológiainak” nevezett módszerét pedig azért bírálja, mert sem a szociológiai elméletalkotás, sem az empirikus kutatások terén nem tartja igazán járatosnak. Azt is kifogásolja, hogy Hauser szinte kizárólag Mannheimre és a fiatal Lukácsra támaszkodik, ráadásul sok helyütt jelöletlenek a műnek a Mannheimre való hivatkozásai. Wessely lényegében másodlagosnak tekinti Hausert mint szociológust.⁸

Az életmű módszertani alapját, dialektikus módszerét is bírálja. Elisméri ugyan, hogy Hauser számba veszi az összes kérdést, amellyel a művészet társadalomtörténésze találkozhat, válaszait azonban bizonytalanoknak és kitérőknek tartja, ami végül oda vezet, hogy a tudós megoldása „Hauser sajátos dialektika-felfogása értelmében [...] a durván leegyszerűsítve és eltúlozva megfogalmazott alternatívák között az arany középút választása”.⁹

Noha nem kétséges, hogy mind Radnóti Sándor, mind Wessely Anna kritikája sok tekintetben helytálló értékelést tartalmaz, mégis azt gondolom, az alapos bírálat sem indokolhatja Hauser életművének radikális elutasítását.

Akkor is érdemes foglalkoznunk vele, ha nyilvánvaló: az általa alkalmazott, ma sokkal inkább társadalomtörténetinek nevezhető megközelítés nem tartozik sem a művészettörténet-írás, sem a kultúrtörténet mai *mainstream*-jébe.

Ez a tekintélyes életmű már csak elterjedtsége és egykori népszerűsége miatt is felidézésre érdemes. Hiszen a *Társadalomtörténetet* több mint 20

7 Uő: uo.

8 WESSELY Anna: *Az olvasó útja. Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája című művéről.* In: BARDOLY István MARKÓJA Csilla (szerk.): *Ember, és nem frakkok. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai.* Enigma Könyvek, é. n. [2006], 299–314. Érdekes ellentmondásnak tűnik, hogy Wessely tanulmánya a magyar művészettörténetírás „nagy alakjai” közé helyezett Hauserről szól, ugyanakkor elvitatja jelentőségét.

9 WESSELY Anna: I. m., 303.

nyelvre fordították le: valódi sikerkönyv lett belőle, amelyen művészettörténészek nemzedékei nőttek fel. Egy német értelmezője szerint Hauser munkája csak az egykori NSZK-ban kilenc kiadást ért meg, és összesen 62 000 példányban jelent meg.¹⁰

Mindenki jön valahonnan – Hauser indulása a magyar századforduló „második reformnemzedékének” közegében

A filozófus, szociológus, művészettörténész Hauser Arnold a Bánátban, Temesvárott született, 1892-ben, az akkor döntően németek, zsidók és szerbek lakta városban. (Megjegyzendő, hogy ugyanennek a városnak a szülőtte Kerényi Károly, az ismert klasszika-filológus, valamint a két háború közötti korszak ismert baloldali publicistája, kritikusa, Balogh Edgár is. Ma talán elsősorban mégis a Nobel-díjas Herta Müller városaként ismerjük.)

Hauserék családjában természetes volt a többnyelvűség: a szőrmekereskedéssel foglalkozó apa három nyelven, a magyar mellett szerbül és németül is beszélt. Hauser Arnold számára a német nyelv lett afféle második anyanyelv: műveit mindvégig németül írta, ezen a nyelven tudta a legpontosabban kifejezni magát.¹¹

Egyetemi tanulmányait filozófia, német és francia szakon végezte a budapesti tudományegyetemen. Esztétikából doktorált 1918-ban. Az *esztétikai rendszerezés* című dolgozata az Athenaeum című folyóiratban, a Magyar Filozófiai Társaság rangos lapjában jelent meg.¹² Indulása és szellemi háttere ahhoz a magyar századfordulóhoz kapcsolódik amelyet erőteljes szellemi és intellektuális felhajtóereje okán Horváth Zoltán nyomán „második reformnemzedéknek” szoktak nevezni.¹³ Ennek a mindenestül a magyar társadalom és kultúra modernizációjának a keretei közé illeszkedő, korabeli intellektuális reneszánsznak a tudománytörténeti aspektusát nagyon durva egyszerűsítéssel két fő irányban ható törekvések képezték: az egyik társadalomtudományi, a másik filozófiai-esztétikai volt. Az elsőt a politikus és filozófus Jászi Oszkár által alapított Társadalomtudományi Társaság (1901–1919) és ennek orgánuma, a Huszadik Század fémjelzi: mindkettő a magyar progresszió zászlóshajója, és a magyar szociológia első műhelye volt a maga idejében. A tár-

10 K-J. LEBUS: *Zum Kunstkonzept Arnold Hausers*. Weimarer Beiträge, Berlin, 36 (1990), 6. 910–928. www.claude-lebus.de/t-hauser.htm

11 HAUSER Arnold: *Beszélgetések Lukács Györggyel*. Akadémiai, Budapest, 1978. 36.

12 Újraközlése: In: KARÁDI Éva – VEZÉR Erzsébet (szerk.): *A Vasárnapi Kör*. Gondolat, Budapest, 1980. 211–232.

13 HORVÁTH Zoltán: *Magyar századforduló. A második reformnemzedék története (1896–1914)*. Gondolat, Budapest, 1961. (1974, 2. kiadás)

saság tagjai polgári-liberális, illetve szocialista indíttatású tudósok voltak, köztük Szabó Ervin, a könyvtárügy reformátora, a Fővárosi Könyvtár igazgatója. Hasonló társaság alkotta a szabadgondolkodó egyetemisták alapította Galilei Kört, amelynek első elnöke és a *Szabadgondolat* című lap szerkesztője Polányi Károly, a későbbi ismert társadalomfilozófus, gazdaságtörténész lett.

A másik irányhoz az akkor a társadalmi kérdésektől még magukat kifejezetten távol tartó, a művészet és a kultúra autonómiáját valló művészek és tudósok tartoztak. Az az idő tájt harminc körüli Lukács György és Balázs Béla körül szerveződött meg az a csoport, amelyhez a hasonló korú Fogarasi Béla, Lesznai Anna és Fülep Lajos tartozott. Hozzájuk csatlakoztak a többnyire jóval fiatalabbak, a pályájukon kezdőnek számító tudósok: Mannheim Károly, Hauser Arnold és Antal Frigyes, Tolnay Károly, Káldor György és mások. A Vasárnap Kör (1915–1918) egyfajta irodalmi szalon volt: a résztvevők Balázs Béla budai lakásában tartották kötetlen beszélgetések formájában zajló összejöveteleiket. Az ott folyó beszélgetésekből és vitákból született meg a Szellemi Tudományok Szabadiskolája, ami „antiegyetem volt, amely egy új korszak új szellemét kívánta elterjeszteni”.¹⁴ Világnézetileg korántsem egységes, habár egyes visszaemlékezők szerint erősen „balos” társaság volt. Lesznai Anna például így fogalmaz: „A csoport politikai attitűdjét durván »baloldali beállítottságúként« lehetne jellemezni, helyesebb azonban, ha azt hangsúlyozzuk, mennyire apolitikusak voltak valamennyien... A csoport valójában inkább hasonlított vallási gyülekezetre, mint politikai klubra: az összejöveteleknek szertartásos, kvázi vallásos hangvételük volt, a résztvevők kötelesek voltak mindenről a teljes igazságot mondani.”¹⁵ Hauser Arnold pedig ezt mondja a vasárnapi témákról: „Dosztojevszkijről volt kimondottan szó, Marxról ritkábban, és még kevésbé volt szó a kommunizmusról és szocializmusról ebben az első létrejövő időben. De a szociológia az mégis megvolt, akár volt róla szó, akár nem volt, volt egy eleven szociológiai légkör, amiben mozogtunk.”¹⁶ Másutt így emlékezik: „a kör politikailag se volt elkötelezve, mert ugyan liberális természetű volt, de nem volt szó kimondottan arról, hogy szocialisták voltunk, vagy pláne, kommunizmusról vagy általános politikai programról soha nem volt szó, tudtommal.”¹⁷

Ha tudománytörténeti besorolással kívánunk élni, a Kört a magyar szellemtudomány műhelyének nevezhetjük, ahogyan a korábban Lukács és Fülep Lajos által kiadott *Szellem* című, tisztavirág életű, de nagy jelentőségű filo-

14 KARÁDI ÉVA: *Formával a káosz ellen*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története*. 2. köt. 1880-tól 1919-ig, Gondolat, Budapest, 2007. 866.

15 In: KARÁDI ÉVA – VEZÉR Erzsébet (szerk.): *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*. Gondolat, Budapest, 1980. 55.

16 HAUSER Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. 50.

17 Uő: uo.

zófiai folyóirat elnevezése is erre a filozófiai-eszmetörténeti irányzatra utal. A gondolkodás és a viták akkori irányát jól jellemzi, amit Hauser mond egyik emlékezésében: „A ház szentjei Meister Eckehart, Dosztojevszkij és Kierkegaard voltak.”¹⁸

A Szabadiskola és a Kör létrehozott egy olyan erős, inspiráló szellemi közösséget, „a gondolkozás műhelymelegét közvetítve”,¹⁹ amelynek utóbb minden egykori részvevője nagy jelentőséget tulajdonított. Noha Lukács utólag úgy vélte, hogy csak a körből kikerült, később híressé vált személyiségek nagyították fel a Kör jelentőségét,²⁰ maguk az említett vasárnaposok úgy érezték, nem lehet eléggé méltányolni ennek a szellemi indíttatásnak a jelentőségét. Hauser Arnold a szűk és provinciális magyar világból való kilépés lehetőségét, az etikai igényességet emelte ki: „Mi annak idején nemcsak azért csoportosultunk Lukács köré, mert tudatában voltunk annak, amit ma mindenki tud, hogy ő volt az egyetlen Magyarországon, aki Európát a legjobb értelemben képviselte, és hogy ő volt az, akitől a legtöbbet tanulhattunk, hanem azért is, mert olyan légkört teremtett maga körül, amelynek szellemi intenzitása nélkül, mióta megismertük, nem tudtunk volna élni és dolgozni.”²¹

Az utak elválnak

Azzal, hogy a Kör tagjai közül néhányan (elsősorban a szellemi vezető, Lukács, de Balázs Béla és Fogarasi is) a kommunisták mellett kötelezték el magukat, a Kör mint szellemi közösség felbomlott. S habár a Tanácsköztársaságban valamilyen módon a legtöbben közfeladatot vállaltak (Hauser például a közoktatásügyi népbiztosságon dolgozott),²² 1919 után Mannheim és Hauser is eltávolodott tőlük.²³

A Kör tagjainak további sorsa az emigrációban különbözőképpen alakult. Ahogyan Karádi Éva írja: „Az emigráció bizonyos értelemben megmutatta

18 HAUSER Arnold: I. m., 29.

19 Fülep Lajos emlékezését idézi KARÁDI Éva: I. m., 867.

20 LUKÁCS György: *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*. Az interjút készítette EÖRSI István és VEZÉR Erzsébet. Magvető, Budapest, 1989. 62.

21 *Londoni beszélgetés Hauser Arnolddal*. GÁCH Marianne interjúja. Nagyvilág 1971/ 8. 12–72.

22 Ezt a munkát azonban nem politikai, hanem „tisztán kulturális tevékenységnek” tekintette. Vö. HAUSER Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. 57.

23 Vö. „Mannheimről és Hauserről kellene írni. Ők elhúzódtak a Vasárnaptól, amikor az lekötötte magát a kommunista forradalomhoz. Ideges és gyáva, habozó, átmeneti generáció típusai. Jellemző, hogy másfél év múltán körülbelül egy időben tértek meg. Nem a kommunizmushoz. Hanem hontalan számkivetettek a Vasárnapon kívül, [...] és nem tudnak élni. [...] Mannheim vissza tudott jönni hozzánk, de Hauser senkinek sem kell.” BALÁZS Béla: *Napló 1914–1922*. Magvető, Budapest, 1982. 483–484.

ennek a generációnak a sorsközösségét, kirajzolta szocio-históriai kontúrjait, de nem szüntette meg, nem vette vissza a belső elhatárolódásokat, »az utak elválását«, sőt erre a csoporton belül is ráerősített.”²⁴ Mélyen átérezte ezt Balázs Béla is, erről tanúskodik *Naplójának* egy bejegyzése, amelyben azt írja: „Nagyon útválasztó időket élünk.”²⁵

Noha az utak valóban elváltak, és az, hogy ki merre vette az irányt, döntően befolyásolta az egykori vasárnaposok későbbi pályáját, akár az elszigetelődés, akár a kanonizálódás, akár a marginalizálódás lett a sorsuk, a Kör szellemisége, az intenzív együttgondolkodás élménye mindannyiuk számára fontos ösztönző maradt. Mannheim, Hauser és Antal az emigráció éveiben valamelyest hasonló utat járt be: előbb német nyelvterületen kísérelték meg pályájukat folytatni, majd Hitler hatalomátvételét követően Anglia felé vették az irányt, és ott telepedtek le.

Érdekes, hogy miközben Mannheim kezdettől fogva, már németországi emigrációja idején is folytonosan kereste a kapcsolatot azokkal a társaságokkal, amelyek pótolhatták a Kör egykori, szellemi ösztönző erejét, az intenzív együttgondolkodás élményét, Hauser visszahúzódott, és a magányos szemlélő pozícióját választotta.

Hauser a Tanácsköztársaság bukása után Berlinben szociológiai tanulmányokat folytatott, Bécsben művészettörténetet tanult. Közben egy filmcenzúratanács tagjaként dolgozott, illetve tanított a Volkshochschulén. Bécsből az Anschluss után Angliába emigrált, ahol azután némi megszakítással egészen 1977-es, Magyarországra történő hazatelepedéséig élt.

Az új gondolkodási és szemléleti paradigma kialakulása és hatása, némi sorstörténeti kitérével

„A belső szemléletnek a külső szemlélettel”, „az immanens értelmezésnek a transzcendenssel való felváltása” Karádi Éva megfigyelése szerint elsősorban Mannheim munkásságában követhető nyomon:²⁶ ő vált e szemléletváltás legmarkánsabb képviselőjévé. Mondhatjuk azonban, hogy ugyanez a folyamat Hauser esetében is végbement, rá is maradéktalanul érvényes. (Mannheim és Hauser az emigrációban is tartották a kapcsolatot, feltételezhetjük tehát, hogy Mannheim elgondolásai tartósan inspirálták Hausert.) Karádi Éva alapos tanulmánya²⁷ a mannheimi gondolkodásból immanensen vezeti le, és a

24 KARÁDI ÉVA: I. m., 877.

25 BALÁZS Béla: I. m., 89.

26 KARÁDI ÉVA: I. m., 877.

27 KARÁDI ÉVA: *Adalékok a világnézeti paradigmaváltások történetéhez*. In: *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai*. Atlantisz, Budapest, 1993. 241–260.

maga fokozatosságában mutatja be ennek a világnézeti paradigmaváltásnak az egyes állomásait.

Az új gondolkodás abból az alapvető felismerésből táplálkozik, hogy a kulturális és a társadalmi szféra egymáshoz fűződő viszonyait a kultúr-szociológiának kell kidolgoznia. A folyamat durván egyszerűsítve a kultúra szféráinak fokozatos egymásra vonatkoztatásával, a történeti szemlélet előtérbe kerülésével jut el a tudásszociológiáig. Talán Fülep Lajos ragadta meg ezt a legplasztikusabban: „A tudomány szociológiájának lényege [...] ez: tudás, tudomány *léthez kötött* funkció, azaz nem autonóm szellemi szféra [...], hanem mindenkor a történelmi-szociológiai helyzet és perspektíva következménye.”²⁸

A tudás, a tudomány történeti és társadalmi helyhez kötöttségének felismerésében rejlett tehát az a szemléleti fordulat, paradigmaváltás, amely Nyugat-Európában (elsősorban az angolszász világban) egy új tudománytörténeti kontextust alakított ki. Maga ez a váltás az angolszász nyelvterületen egy történelmi eseménynek köszönhetően következett be a kultúrtörténet kutatásában: a náciizmus elől menekülő közép-európai tudósok emigrációja, illetve bevándorlása adott neki új lendületet. Ennek „a nagy emigrációnak” óriási hatása volt az angolszász (angol és amerikai) kultúrtörténet további menetére (pl. a náci elől sikerült Hamburgból áttelepíteni az ikonológiai kutatásokat megalapító Aby Warburg mintegy 60 ezer kötetes könyvtárát, és létrehozni az Aby Warburg Intézetet Londonban). A Közép-Európából menekülő tudósok irányították rá élesebben angol kollégáik figyelmét a kultúra és a társadalom viszonyának kérdéseire.²⁹ Az ő közreműködésükkel alakult ki a kultúrtörténet társadalomtörténeti megközelítésének marxista vagy marxizáló iránya.

Ezt a tudománytörténeti irányt képviseli Hauser máig legismertebb munkája, *A művészet és irodalom társadalomtörténete* című, nagy ívű történeti áttekintés, amely a paleolitikumtól az impresszionizmusig mutatja be a művészetek történetét, és a filmművészet tárgyalásával zárul.

Nem jelentéktelen adalék, hanem a jó- és balsors dialektikájának érvényesülését példázza a mű keletkezésének és kiadásának története. A megélhető problémákkal küzdő Hauser az Angliában is befutott (egyebek között T. S. Eliottal közös gondolkodói körbe tartozó) Mannheim javaslatára és felkérésére kezdett dolgozni a könyvön. Eredetileg egy művészetszociológiai antológia bevezető tanulmányának szánta, Mannheim pedig egy általa szerkesztett szociológiai könyvsorozat, a *The International Library of Sociology and Social*

28 FÜLEP Lajos: *A tudomány szociológiája*. In: Uő: *Művészet és világnézet*. Magvető, Budapest, 1976. 329–332. Idézi KARÁDI Éva: I. m., 258.

29 Peter BURKE: I. m., 16.

Reconstruction részeként akarta megjelentetni. Amikor Mannheim 1947-ben meghalt, Hauser ott maradt egy félig kész kéziratral, szerződés és publikációs kilátások nélkül. Végül a kéziratot baráti javaslatra a Routledge kiadónak küldte el, ahol Herbert Readhez került. Readre olyan nagy hatással volt a munka, hogy szerkesztőként azonnal kezességet vállalt (!) az ismeretlen szerző kéziratának megjelentetéséért.

Kiadás- és befogadástörténet

A *Társadalomtörténet* nyitotta meg Hauser számára az egyetemi karriert is. 1951 és 1957 között Leedsben tanított, 1957 és 1959 között, valamint 1965/66-ban az USA-ban volt vendégprofesszor, majd ismét Angliában tanított egészen 1977-es hazatéréséig, ahol a tanítványi kör tervbe vett kialakítására hálála miatt már nem kerülhetett sor.³⁰

A *Társadalomtörténet*nek vegyes volt a fogadtatása. Th. W. Adorno lelkesen méltatta, és meghívta Hausert Frankfurtba előadást tartani (ezt követően több németországi egyetemen is tartott előadásokat). Mások bírálták amiatt, hogy univerzális kitekintése közben meglehetősen kevés figyelmet szentel a zene és az építészet kérdéseinek. Kritikusai közül Ernst Hans Gombrich volt a leginkább elutasító: azt vetette Hauser szemére, hogy nem vizsgálja a műveket önmagukban, hanem csupán teóriája „rövidlító lencséjén” keresztül tekint rájuk.³¹ Gombrich, aki általában is kritikusan közelített az elméleti absztrakciókhoz a művészettörténet-írásban, azzal vádolta a szerzőt, hogy olyan fantáziavilágot épít, amely igen hamar a „dialektikus materializmus egérfogójába” szorul. Ugyanakkor „bámulatos olvasónak” nevezte Hausert, méltán, hiszen a magyar tudós erudíciója, olvasottsága, tájékozottsága, kultúrtörténeti anyagismerete valóban lenyűgöző a szakirodalmi hivatkozásokkal, a szépirodalmi és művészeti anyagot tekintve egyaránt.

Hogy teljes legyen az egyensúly: a művet az ortodox marxisták is bírálták, mivel szerintük Hauser elhanyagolta az osztályharc problémáját a történeti bemutatásban. Tény, hogy Hauser sosem volt keményvonalas marxista, egyfajta „különutas”, inkább marxizálónak mondható módszertant alakított ki, amelyben a dialektikus megközelítés mellett Mannheim ideológiafogalmának volt központi szerepe.³²

30 Az életmű azonban hozzáférhetővé vált. A *Társadalomtörténet* 1969-es első magyar nyelvű kiadásának publikálását követően 1978 és 1982 között Hauser valamennyi műve megjelent magyarul.

31 www.dictionaryofarthhistorians.org/hausera.htm

32 „A művészettörténet szociológiai feltételeinek elemzése lehetővé teszi számunkra, hogy az ideológia problémáját, szellemi világunkban betöltött funkcióját, jelentőségét,

Hauser életműve darabszámra csekélynek mondható: négy nagyszabású monográfiából áll. Közülük kettő szűkebb értelemben vett történeti munka. Az említett első, 1951-ben megjelent *A művészet és az irodalom társadalomtörténetét A manierizmus. A reneszánsz válsága és a modern művészet eredete* (1964) követte. *A művészettörténet filozófiája* (1958), valamint a 82 éves korában publikált „opus magnum”, *A művészet szociológiája* (1974) a rendszerszerű elméleti kifejtésre törekszik, amelyet történeti fejezetek egészítenek ki.

Mi a jellemzője az életműnek? A szó mai értelmében interdiszciplináris,³³ amennyiben filozófiai, szociológiai, művészettörténeti, filmelméleti, esztétikátörténeti módszerekkel kísérli meg kutatási anyagát egy általa „művészetszociológiának” nevezett, de mai fogalmakkal közelítve sokkal inkább társadalomtörténetinek tekinthető vízióban összegezni. Hauser minden témát úgy tárgyal, hogy a lehető legtöbb oldalról megvilágítja, minden részkérdést lefegyverző alapossággal, a probléma lehető legtöbb aspektusát megmutatva vesz végig, és ezzel valóban képes valamiféle teljesség érzetét kelteni. Ezt a dialektikán edzett elme gyakorlatiasságával teszi, mindenkor az adott történelmi korszak kontextusában tárgyalva a művészi jelenségeket vagy irányzatokat.

A kultúrát alapvetően a műveltségi területek szintéziseként, a műveltségi hagyomány általánosításaként fogja fel, a *művészet* értelmezésében pedig a társadalmi funkció a döntő, az, hogy maga a művészet valamely társadalmi osztály vagy réteg érdekeinek képviselőjében születik.

Említettük, hogy Hauser Mannheim tudásszociológiájára építi fel művészetelméletét,³⁴ amelynek központi fogalma az ideológia. Az ideológia hamis tudat, akár valamely társadalmi érdeket kíván igazolni, akár szándékos vagy nem szándékos torzítás, lényegében propaganda (ez Mannheimnél a partikuláris ideológia fogalmának felel meg). Létezik azonban társadalmilag termelt tudat is, ezt Mannheim totális ideológiának nevezi. A totális ideológiának az egyének a hordozói pusztán osztályhelyzetüknél fogva. A kultúra és a művészet hordozóinak legfontosabb tulajdonsága az ideológia. Hauser az *ideológiát*

gondolkodásunk életközelsége és életet serkentő ereje számára behatóbban megítélhessük. [...] Egy szóval: segít felismernünk, hogy az ideológia nem csupán tévedés, leplezés vagy hamisítás, hanem követelés is, vágy, akarat és törekvés [...]” In: HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Ford. TANDORI Dezső. Gondolat Kiadó, Budapest, 1978. 35.

„A történelem dialektikus konfrontáció ideológia és az igazság eszméje között, létezésünk megváltoztatásának szándéka és a létezés tehetetlenségi ereje között.” (Uo.)

33 A hauseri életműnek ezt a vonását emeli ki Éles Csaba is. ÉLES Csaba: *Hauser Arnold befejezett életműve*. Magyar Filozófiai Szemle 1987/3. 471.

34 K.-J. LEBUS: *Zum Kunstkonzept Arnold Hausers*.

valamely pozitív törekvés hordozójaként állítja a vizsgálódás középpontjába, és egy osztály vagy társadalmi réteg „léthez kötöttségének” kifejeződéséként írja le. A történelmi és társadalmi pozíciót jelölő „léthez kötöttség” fogalma is Mannheimtől való.

Számunkra, akik a szocializmus éveiben nőttünk fel Közép-Európában, egyáltalán nem meglepő a művészetnek mint társadalmi jelenségnek az értelmezése. Tény, hogy megjelenésekor a *Társadalomtörténet* Nyugat-Európában éppen emiatt volt revelatív, hiszen ott akkor a művészet értelmezésében az immanens interpretáción volt a hangsúly, a művészet autonómiájáról beszéltek.³⁵

A szociológiai megközelítés nem tévesztheti szem elől azt, hogy a művészet belső – nevezzük így: lelki – meghatározottsággal is bír. Éppen ezért Hauser számot vetett a 20. századi társadalomtudomány számára is jelentős adalékokkal és felfedezésekkel szolgáló új tudományága, a pszichoanalízis problematikájával. Elismeri, hogy a pszichoanalitikus szemlélet a műkritikában nem kíván igazolást, a művészettörténetben azonban, mint megállapítja, nem problémátlan az alkalmazása, tekintve, hogy a stílus nem pszichológiai fogalom, és a fejlődés sem pszichológiailag magyarázható.³⁶ Ugyanakkor megjegyzi, hogy a stílusok pszichológiájának kérdése tudományos feladat, mivel a stílus mindig pszichológiai folyamatok útján alakul ki, az egyes stílusok „a valóság szemléletének különböző felfogását is példázzák, érzelmi motívumok is szerepet játszanak egy új stílusirány létrejötténél”.

A pszichoanalízissel szemben Hausernek az a leglényegesebb – és minden bizonnyal jogos – észrevétele, hogy az leegyszerűsíti a művészet és a műalkotás magyarázatát, mivel túlságosan sematikus közelíti meg a tudatalatti fogalmát. E megközelítés egyoldalúságát látja abban is, hogy a pszichoanalízis túlbecsüli a tudattalan elemek szerepét a művészet létrejöttében. Hauser ezzel szemben úgy gondolja, hogy a „tudatos és tudatalatti lelki magatartások nemcsak elválaszthatatlanok, de a művet kimondottan feloldhatatlan dualizmusuk termékének kell látnunk”.³⁷

A pszichoanalízisnél is nagyobb teret szentel Hauser – és Radnóti Sándor ezt a maga kritikájában már időszerűtlennek tartja – Wölfflin kritikájának. Lényegében ebből a kritikából fejti ki saját elgondolását a művészettörténet alapfogalmáról, a stílusról és a stílusváltásról. A stílus nála olyan struktúra,

35 Vö. Christian Gneuss, Hauser beszélgetőpartnerének szavait. „Számomra és generációm számára megnyilatkozás volt. [...] A könyv utat tört magának és kilátást nyitott a történelmi kérdésselvetések számára”. Ld. *Szellemi érelődés. Beszélgetés Arnold Hauser és Christian Gneuss között az új magyar kultúra alapjairól*. In: HAUSER Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. 36.

36 HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. 88.

37 I. m., 76.

amelynek változása nem magyarázható meg kizárólag belső, immanens törvényszerűségekkel, vagyis a művészet történetét nem lehet kizárólag mint formák és stílusok történetét leírni (ezen az alapon bírálja Hauser Wölfflint és Alois Riegl). Fontos tényezője minden stílusváltásnak az új kultúrahordozó réteg megjelenése, az új közönség színrelélése.

Különösen élőnek és korszerűnek tűnik az, ahogyan a stílusváltás kapcsán jelen és múlt viszonyát leírva, lényegében a recepcióesztétikai-hermeneutikai megközelítést előlegezi meg, a hagyomány jelenhez kötöttségét, a jelen értelemadó gesztusát hangsúlyozza: „a múlt önmagában véve értelem és alak nélküli, jelentése és körvonala csak valamely jelentetthez viszonyítva lesz. Ez az oka, hogy minden jelennek más-más múltja van, ezért kell a történelmet mindig újraírni, a műalkotásokat újra interpretálni, a világirodalom alkotásait újrafordítani [...] a múlt a jelen produktuma.”³⁸

A művészet legáltalánosabb érvényű sajátossága Hauser szerint is az újszerűség. Azonban ez sem lehet önmagában érvényes dialektikus párja, a konvencionalitás nélkül. Az eredetiség és a konvencionalitás dialektikájában mutatkozik meg a művészet legáltalánosabb érvényű sajátosságának, az eredetiségnek, az újszerűségnek a valódi szerepe, hiszen bármennyire ez a műalkotás legfontosabb vonása, az is tény, hogy minden történeti kontextusba ágyazott műalkotás hordoz konvencionális vonásokat is. A konvenciók kialakulását és változását Hauser a művészet nyelvjellegével kapcsolja össze, ebből adódik szerinte, hogy a műalkotás nem kerülhet el bizonyos konvencionalitást. Ahhoz, hogy a műalkotás mint olyan, egyáltalán felismerhető legyen, már valami ismertnek kell benne lennie: „minden mű és egy mű minden része már eredetiség és konvencionalitás, az új és a hagyományos elem elve közötti konfrontáció eredménye.”³⁹

A konvenciók kérdésének érdekes aspektusa az érzések művészetbeli problémája, hiszen az „érzések ugyanolyan konvencionálisak lehetnek, mint a jellemek, szituációk vagy cselekményfordulatok és megoldások.” Csakhogy, figyelmeztet Hauser, az érzés őszintesége erkölcsi kritérium, nem pedig esztétikai, ez azt is jelenti, hogy az érzés valóságossága nem szavatolja a meggyőzőbb kifejezést.⁴⁰ „Az eredeti érzések és konvencionális formák feszültsége egyrészt, az eredeti formák és konvencionális érzések feszültsége másrészt a művészi fejlődés legerőteljesebb ösztönzőihez tartozik.”⁴¹

38 HAUSER Arnold: I. m., 210.

39 I. m., 304.

40 I. m., 314.

41 I. m., 315.

Hauser és a kultúra kutatásának új irányai, avagy: miért nem „divatos” ma Hauser?

Hauser marxizáló, a német filozófiára, azon belül is hegelianus alapokra támaszkodó életműve akkor keletkezett, amikor a társadalomtudományokban éppen paradigmaváltás ment végbe, megjelent a strukturalizmus, majd a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció. Ezek az irányzatok olyan megközelítéseket honosítottak meg a tudományosságban, amelyek nem egyeztethetők össze Hauser alapvetően társadalomtörténeti indíttatású, és a „nagy elbeszélés” hagyományában mindenestül benne álló módszertanával. Ráadásul Hauser elszigetelt, magányos alkotó maradt, s annak ellenére, hogy a *Társadalomtörténet* sikerkönyv lett, nem voltak igazi követői, tanítványai, emiatt is szorulhatott háttérbe.

Ha most az életműből adott kis ízelítő után megpróbálunk választ adni arra a kérdésre, miért is hullhatott ki a kánonból Hauser, ennek háttérében elsősorban a társadalom és a kultúra radikális átalakulását (következésképpen a társadalom és a kultúra *fogalmának* radikális megváltozását) kell látnunk, ami a huszadik század második felében ment végbe.

Az ötvenes és hetvenes évek között, a hauseri életmű születésének évtizedeiben a kultúra kutatásában alapvető fordulat következik be: új kultúra-fogalom⁴² képződik, amely már nem elsősorban műveltségi területek szintéziseként határozza meg a kultúrát, hanem mint életformák és kulturális közösségek csoport-, illetve réteggkulturáját. Ez azt jelenti, hogy a kulturális tagoltságnak egy újfajta, az ipari társadalom elterjedése révén rendkívül összetetté váló képe jön létre. Ennek nyomán maga a kultúrtörténet is átalakul, a kultúra egyes aspektusainak kutatása önálló, új diszciplínákra válik szét (a kulturális antropológiától a kultúra szociológiáján át a szinte mindent elnyelő *cultural studies*ig).

Nem kétséges azonban, hogy viszonylagos elszigeteltsége ellenére Hausernél több olyan téma vagy megközelítés is megjelenik, amelynek megszólaltatása ugyan nem egyedül az ő érdeme, jelentőségét mégis jól mutatja, hogy az elsők között foglalkozik vele. Ilyen például a különböző kulturális regisztereknek a hatvanas évektől kibontakozó különálló kutatása: a viszonylagos egyidejűség és párhuzamosság tekintetében elég, ha csak a népi kultúra kutatásának olyan alpművére gondolunk, mint Bahtyin 1965-ben megjelent Rabelais-könyve.⁴³

42 A kultúra fogalmának definiálási nehézségéről és a fogalom történeti változásairól, valamint a kultúrakutatás irányairól ld. Raymond WILLIAMS: *Kultúra*, illetve *A kultúra elemzése* címszavát. In: WESSELY Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, Budapest, 1998. 28–32., illetve 33–40.

43 Magyarul először: Mihail BAHTYIN: *Francois Rabelais művészete, és a középkor népi nevetéskulturája*. Ford. Könczöl Csaba. Európa Kiadó, Budapest, 1982.

De itt kell megemlíteni a populáris kultúra kutatásának ekkoriban születő eredményeit is.⁴⁴ Annak a felismerésnek nyomán, hogy annyi kulturális regiszter van, ahány kultúrahordozó réteg, Hauser a kultúra műveltségi rétegek szerinti tagolásának fontossága mellett emel szót, és megkísérli integrálni a kultúra történetébe a népszerű (populáris) művészetet, illetve a népművészetet (népi kultúrát) is. Felvázolja e két utóbbi kulturális regiszter történetét, tárgyalja létmódjukat, a magas művészetétől eltérő vonásaikat éppúgy, mint az ezeket a regisztereket összefűző bonyolult kapcsolatrendszereket (gondoljunk az egyes regiszterek közti átjárásokra és termékeny kölcsönzésekre, átvételekre oda-vissza a zene, a színház, az irodalom stb. területén).

Ami pedig Hauser hatástörténetének mai helyzetét illeti, igazat kell adnunk Wessely Annának, aki a *modernitás* fogalmának (inkább úgy mondanám: a modernitás *tudatának*) *hiányával* magyarázza a Hauser műveivel kapcsolatban felmerülő intellektuális idegenség/távolság érzését, a „nem egyidejűek egyidejűségének” („Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen”) jelenségét, amit egyébként Hauser is tárgyal Mannheim nyomán *A művészettörténet filozófiájában*.⁴⁵

Mindezek ellenére (vagy ezzel együtt) az a páratlanul gazdag anyag, amelyet a szerző a négy műben felhalmozott, kétségkívül ma is az ismeretek gazdag tárháza, s ha nem az elméletalkotás vagy a módszertani tisztaság igényével, hanem információforrásként közelítünk hozzá, nagy segítségünkre lehet a kutatásban.⁴⁶

44 Herbert J. GANS: *Népszerű kultúra és magaskultúra*. In: WESSELY Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. 114–149.

45 WESSELY Anna: *Az olvasó útja*. (Ld. 6. sz jegyzet.) 311.

46 Jürgen HABERMAS: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című munkájában sokszor és kedvvel hivatkozik a *Társadalomtörténetre* a polgári nyilvánosság történetét és funkcióit tárgyaló levezetéseiben. Ford. ENDREFFY Zoltán. Gondolat, Budapest, 1971.

Lehetséges-e vagy sem ma irodalomtörténetet írni?¹

Az itt következő eszmefuttatásom címében szereplő kérdést elsősorban *gyakorlati* kérdésnek tekintem, nem elméletinek. Mindenekelőtt azért, mert amikor az ember irodalomtörténetet próbál írni, szükségképpen át kell hogy lépjen számos elméleti dilemmán. A 20. századi elméleti iskolák ugyanis mindent elkövettek annak érdekében, hogy kétségessé tegyék az irodalomtörténet-írás által követett célkitűzéseket és kategoriális összefüggéseket. Már régóta nem arról van szó, hogy ne lenne tisztában az irodalomtörténet saját előfeltevéseivel és előfeltételeivel, hanem inkább arról, hogy maguknak az előfeltevéseknek és alapfogalmaknak logikai és ismeretelméleti státusa vált egyre bizonytalanabbá. A pozitivizmus régi és új doktrínáinak leépítése együtt járt az irodalomértelmezés hermeneutikai és heurisztikai alapjainak *szubjektivizálódásával*. Talán semmi sem alakult át olyan radikálisan, mint a *hitelesség* jelentése. Az irodalom szerepének személyességét és hatásának intenzitását próbálva megragadni és visszaadni az elmélet egyre alanyibb és sikamlósabb viszonylatokba bonyolódott, amiben a történeti sorok széria- és kánonszerű rendje feszélyezte vagy éppen akadályozta.

Mit jelent az, hogy az irodalomtörténet-írás elsősorban gyakorlati kérdés? Mindenekelőtt azt, hogy sajátos céllal rendelkező üzenet, amelynek alapvető kommunikációs stratégiáját ugyanolyan döntések révén alakítják ki, mint bármelyik más, hasonlóképpen karakteres üzenet esetében, beleértve az újságban megjelenő publicisztikát is. Ha irodalomtörténet megírására vállalkozunk, elsőként meg kell határoznunk, hogy *ki írja, kinek, mi célból, miről és milyen szabályok alkalmazásával*. Korábbi módszertani konferenciáink során elsősorban arról esett szó, hogy kinek szánjuk és milyen céllal a megírandó

1 A 2010. november 17-én az MTA Irodalomtudományi Intézetében *Az irodalomtörténet-írás elmélete és gyakorlata* című konferencián tartott előadásom eddig nem publikált szövegét adom itt közre, amely az akkori helyzetet rögzíti ugyan (és ennyiben csak dokumentum értékkel rendelkezik), de mind a mai napig megoldatlan kérdéseket vet fel az Intézetben készülő kézikönyvvel kapcsolatban.

új kézikönyvet. De legalább ilyen fontos tisztázni azt is, hogy *kik vagyunk mi*, akik erre a feladatra vállalkozunk.

Példaképpen a Szegedy-Maszák Mihály-féle irodalomtörténetre fogok hivatkozni, amely sok tanulsággal szolgálhat számunkra. Előljáróban szeretném leszögezni, hogy *A magyar irodalom története*i második és harmadik kötetének társszerkesztőjeként² természetesen azonosultam azzal a koncepcióval, amelynek kialakításában nem volt semmi részem, de a főszerkesztői előszó egyik lektoraként beleszólhattam a megfogalmazásba. A vállalkozás koncepcióját nagyszabású *kísérlet*nek fogtam fel akkor is, azóta is. Szembe mert menni a magyarországi hagyományokkal, s az állóvizet sikerült is felkavarnia. A sok értetlenség, amely fogadta, csak megerősített abban, hogy szükség volt arra a kihívásra, amit ez a vállalkozás a szakma számára jelentett.

*A magyar irodalom története*i egyik kulcskérdése éppen a „ki” volt. Angyalosi Gergely teljes joggal emelte ki recenziójában ennek problémáját. Történetesen a velem készült s a *Magyar Tudomány*ban megjelent interjúból³ merítette információit. „A szerzők nem tudtak egymásról – írta Angyalosi –, vagyis nem kellett egymáshoz csiszolniuk a szemléletmódjukat sem. A szerkesztők és munkatársaik csupán formai egyeztetésre törekedtek, tartalmi feltételeket nem szabtak senkinek. Sem a fogalomhasználat, sem az alkalmazott módszerek, sem pedig a kifejtésmód stílusának tekintetében nem jelöltek meg követendő mintákat. Ha tehát valaki kizárólag akkor hajlandó irodalomtörténetnek nevezni egy effajta vállalkozást, ha az a sok szerző ellenére megteremti az egységes elbeszélés illúzióját, akkor semmiképpen sem fogadhatja el, hogy *ez is* irodalomtörténet. Ha viszont azt állítja, hogy igenis, irodalomtörténettel és nem egyszerűen három kötetnyi, kronológiai sorrendbe rakott tanulmányokból álló gyűjteménnyel van dolgunk, érvelnie kell álláspontja mellett.”⁴ Maga Angyalosi irodalomtörténetnek ismerte el a három kötetet, de úgy, hogy valójában „százharminchat kicsiny irodalomtörténet” található benne.

Kevésbé fontos most, hogy szerkesztőként természetesen igyekeztem javítani a szerzők stílusán és fogalomhasználatán, sőt tartalmi kérdésekben is előfordultak velük vitáim. Eltekintek az olyan, gyakorlati kényszerűség-

2 Vö. *A magyar irodalom története*i II. 1800-tól 1929-ig. Főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007. és *A magyar irodalom története*i III. 1920-tól napjainkig. Főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007.

3 Az új irodalomtörténet „felnőtt” könyv akar lenni. Várkonyi Benedek beszélgetése Veres András szerkesztővel. *Magyar Tudomány* 2007/4. 502–509.

4 ANGALOSI Gergely: Százharminchat kicsiny irodalomtörténet. In: A. G.: *A minta fordul egyet. Esszék, tanulmányok, kritikák*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2009. 206.

ből fakadó problémáktól is (amelyek az intézeti kézikönyv elkészítése során ugyancsak felmerülnek majd), hogy nincs minden fontos szakterületnek megfelelő gazdája, és az elismert szakértők közül sem mindenki nyerhető meg az ügynek. Sokkal lényegesebb kérdésnek tartom, hogy Szegedy-Maszák Mihály koncepciójának kialakításában szerepet kaptak a 20. századi irodalomelméleti iskolák különféle megállapításai, s legalább fele részben éppen ezek figyelembe vétele váltotta ki a kritikusok elégedetlenségét. Abban, hogy lemondott a szerzők mindegyikére kötelező fejlődés- vagy folyamatkép érvényesítéséről, a *történelmi teleológia* iránti szkepszise játszott meghatározó szerepet. Az egységes nézőpont elvetésére pedig a modern szubjektumelméletek megfontolásai késztették: *a jelentés kimeríthetetlensége* eleve kizárja az értelmezés határainak rögzíthetőségét.

Ezért írta előszavában Szegedy-Maszák, hogy „összefüggő történetmondás” csak olyan történeti munkáktól várható el, amelyeknek egyetlen szerzőjük van.⁵ (Sőt, ha némely radikális irodalomelmélet sugallatára hallgatnánk, még ugyanattól az értelmezőtől sem várhatnánk el effajta következetességet.) A sokszerzőjű munka esetében pedig nyilvánvaló a megközelítés *pluralizmus*-a, s nem kerülhető el az olyan megsokszorozódás, mint az Angyalosi által emlegetett „százharminchat kicsiny irodalomtörténet”-re való tagolódás.

Az említett interjúban érvelni próbáltam amellett, hogy ma már „semmitől sem tartanak annyira, mint attól, hogy az értelmezés koordinátái egyetlen, abszolút érvénnyel bíró rendszerbe illeszkedjenek. Az egységesítés a szellemi kisajátítás szinonimája lett. [...] A hagyományos irodalomtörténetek attól voltak egységesek, hogy úgy beszéltek, mintha egyetlen hagyomány lenne, és ők ezt mutatnák be a kezdetektől a jelenig vagy közelmúltig. Csakhogy – mint helyesen mutat rá előszavában Szegedy-Maszák Mihály – »az egyetlen kulturális örökségbe vetett hit arra ösztönözhet, hogy az irodalom múltjának áttekintése üdvtörténetnek rendelődjék alá«.»⁶ Tehát nem egy, hanem sokféle hagyományt kell figyelembe venni. Egy sokszerzőjű mű nem is lehet másképp hiteles, mint hogy egyszerre (illetve egymás mellett) érvényesíti a különböző szerzők eltérő hiedelmét, meggyőződését, hagyományfelfogását.

Persze nemcsak a szerzők autonómiájával és megosztottságával számolt a vállalkozás, hanem az *olvasókéval* is. Nem biztos, hogy éppen „százharminchat kicsiny irodalomtörténet”-ként kellene olvasni a három kötetet, s ne lehetne húsz vagy harminc, esetleg nagyobb terjedelmű és léptékű irodalomtörténetként, amelyek fejezeteit és sorrendjét a kötetekből az olvasók választják meg. Mint ahogy Szerb Antal irodalomtörténetének fejezeteit is

5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Előszó*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály (főszerk.), JANKOVITS László, ORLOVSKY Géza (szerk.): *A magyar irodalom története I. A kezdetektől 1800-ig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007. 11.

6 *Az új irodalomtörténet „felnőtt” könyv akar lenni*, i. m., 503–504.

olvashatjuk tetszőleges sorrendben, és ennek önkényessége mögött akár akceptálható szempontok is meghúzódhatnak. Sőt *A magyar irodalom története* esetében a fejezetek nagyobb önállósága és lazább kapcsolódása még inkább lehetőséget ad rá (de úgy is fogalmazhatnánk: mintegy „felajánlja” azt), hogy az olvasó összeállításai alapján kerekedjenek ki különféle történetek. Végül is a *nézőpont* minden narratíva kialakításának legfontosabb tényezője.

A recenzensek közül Szilágyi Ákos egyenesen úgy fogalmazott, hogy a kritikusok félreértik a vállalkozást, mivel hálózati műfajú produkcióról van szó, amelynek nem olvasói vannak, hanem felhasználói, s ezek tetszés szerint bánhatnak a rendelkezésükre bocsátott anyaggal. Igaz, úgy is közelíthetnek hozzá, mintha könyvről lenne szó. De éppen abból fakad a félreértés, hogy *A magyar irodalom története* könyvként jelent meg, holott az internet lenne az adekvát közlésmódja.⁷

Tény, hogy Szegedy-Maszák Mihály mögött nem állt intézményes háttér, amely közösségként fogta volna össze a szerzőket. De biztos vagyok benne, hogy nem a szükségből csinált erényt, amikor főszerkesztőként a magyar irodalomtörténet-írásban szokatlan toleranciával járt el. Hanem elvi alapon állt: a pluralista irodalomszemléletet akarta érvényre juttatni.

Az intézeti kézikönyv ügye merőben más helyzetben van, hiszen az intézményes keretek olyan fokú szerzői és szerkesztői együttműködést tesznek lehetővé, ami nemcsak valamifajta egységesség kialakulására vezethet, hanem valóban közös megállapodáson alapuló koncepció létrehozására is. Az elmúlt másfél év fejleményei azonban arról tanúskodnak inkább, hogy az Intézetben legalább három tudományos műhely létezik, amelyek alapvető kérdésekben nem értenek egyet egymással. Ennek szembetűnő következménye lett a három kötet radikálisan eltérő szerkesztői nézőpontja és koncepciója. Nem gondolom, hogy ez baj volna, de az már nagy valószínűséggel most megjósolható, hogy a Szegedy-Maszák Mihály-féle vállalkozással szembeni kifogások és ellenérzések – legalább részben – meg fognak ismétlődni az intézeti kézikönyv esetében is.

Természetesen meg lehetett volna próbálni egy közös koncepció kialakítását, s hogy volt erre igény, jól mutatja, hogy a régi magyar irodalom kutatói, Bene Sándor és Kecskeméti Gábor olyan programtanulmánnyal álltak elő, amely már címében is az új irodalomtörténet egészének „elvi alapvetése”-re tett javaslatot.⁸ Sajnos olyan irodalomfelfogás alapján képzelik el a kíváncsú értelmzői közösség létrejöttét, amely nincs kellőképpen tekintettel a modern irodalom adottságaira, s a szerzők (sőt a megcélzott olvasók) ösz-

7 SZILÁGYI ÁKOS: *Marginália*. 2000, 2007/11. 62–65.

8 BENE SÁNDOR–KECSKEMÉTI GÁBOR: *Javaslatok egy új irodalomtörténet elvi alapvetéséhez és régi magyar irodalomtörténeti részének felépítéséhez*. Helikon 2009/1–2. 201–225.

szertartozását egy meg nem nevezett (közös) *hagyományhoz* kötik.⁹ Talán így is kialakulhatott volna érdemi párbeszéd, ha a programtanulmányt annak rendje-módja szerint vitára bocsátják az Intézet teljes közössége előtt vagy legalább a fontosabb fórumain, ez azonban nem történt meg, sőt ehelyett a lehetséges ellenvetések (megelőző) diszkreditálására került sor az egyik intézeti folyóiratban.¹⁰ Kénytelenek voltunk Bojtár Endrével válaszcikket írni, amely hitet tett az *irodalmisság* értékszempontja mellett, és elutasította a tanulmány morális színezetű érveit és egyetlen hagyományra építő logikáját.¹¹

Szerencsétlennek tartom az érdemi párbeszéd elmaradását, amely lehetőséget adott volna arra, hogy tisztázni próbáljuk az intézeti kézikönyv előállítóinak lehetséges és szándékolt pozícióját. Ráadásul az első és a harmadik kötet koncepcionális kereteit legalább ismerjük valamennyire, ami egyáltalán nem mondható el a második esetében. S hogy a magam háza táján fennálló következetlenségeket is jelezzem, talán elegendő arra utalnom, hogy az irodalom esztétikai jelentősége mellett ismételt kiálló Bojtár Endre barátom nem lát abban ellentmondást, hogy ugyanakkor kijelentse: „az irodalomtörténet a történetírás szolgálólánya inkább, mint az irodalomértelmezése”. S miközben elutasítja az egyetlen hagyomány hipotézisét, a Szegedy-Maszákféle vállalkozásról írt, radikálisan kritikus-elutasító recenziójában az egységes nézőpont elmaradásából az irodalomtörténeti aspektus megvalósulatlan-ságára következtetett.¹²

Eszmefuttatásom elején mindenekelőtt gyakorlati feladatként neveztem meg annak tisztázását, hogy *ki írja, kinek, mi célból, miről és milyen szabályok alkalmazásával* az intézeti kézikönyvet. E tényezők közül itt csupán eggyel, a „ki” problémájával foglalkozom részletesen. Nyilván hasonló módon kellene szemügyre venni a többit is. Mert csak így lenne esélyünk arra, hogy tényleges lehetőségeinkkel számot vessünk.

9 I. m., 207.

10 Az utóbbira Szentpéteri Márton vállalkozott; vö. SZENTPÉTERI Márton: *Eszmetörténet és irodalomtudomány*. Helikon 2009/1–2. 6–9.

11 BOJTÁR Endre–VERES András: *Morális vagy egzisztenciális kérdés-e az irodalomtörténet-írás?* Helikon 2009/4. 617–622.

12 Vö. BOJTÁR Endre: *Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): A magyar irodalom történetei*. 2000, 2007/11. 55–59.

Előhasznosítás

A köszöntőkönyvekben gyakran szerepelnek olyan írások, amelyeket szerzőjük máshol, más célból, máskor már megjelentetett – vagy éppen készül megjelentetni. Ezeket joggal nevezhetjük *újrahasznosított* szövegeknek; ettől némileg eltér az a változat, amikor valaki készülő művének egy darabját szánja az ünnepelt köszöntésére. Ez volna az *előhasznosítás*, amikor még a végleges szöveg elkészülte vagy publikációja előtt adja közre valaki – speciális célból és okból, tudniillik: ünneplő írásként – a szöveget.

Ez az írás talán ehhez az utóbbi változathoz áll közel. Az ember (jó esetben) sok mindenfélén dolgozik egyszerre, persze, hogy abból válogat, ami éppen kéznél van. Szerencsés helyzetben olyan témát talál, ami nem áll távol az ünnepelt érdeklődésétől.

Most Berkes Tamást ünnepeljük – 60 éves, ami örvendetes és meglepő, de hagyjuk is ezt, senki nem szereti, ha a korára figyelmeztetik. Berkes Tamás ugyan nem tekinti szakterületének a magyar irodalmat, de tudom, hogy foglalkoztatják (akár irodalomtörténeti, akár esztétikumi, akár politikai szempontból) a hagyomány és újítás, konzervativizmus és avantgárd, reakció és forradalom, megőrzés és felforgatás problémái. Mivel most egy Babits-tanulmány megírására készülődöm, ennek előzetes, még alakulóban lévő, inkább kérdező jellegű, előhasznosított formáját szánom az ünnepelt kötetébe.

A kérdés mindenekelőtt az, hogy kit nevezhetünk konzervatívnak. Egyáltalán: nevezhetünk-e bárkit annak? Hétköznapi értelemben – és a gyakorlatban – ez persze mindig megoldódik: aki a hagyományokhoz ragaszkodik, ódzkodik a váratlan, hirtelen, gyökeres változásoktól, azt nevezzük így. Vagy bizonyos mindennapi vonásai alapján ítélkezünk: úgy öltözködik, hogy kerül a feltűnést; hangoztatott politikai nézetei a tradíciók tiszteletét sugallják; olyan társaságot keres, olyan szabadidős elfoglaltságai vannak, sőt olyan munkát választ, amelyek jól bevett, régen megszilárdult, sokak által elfogadott értékekhez kötik (például vallási, egyházi, nemzeti értékekhez).

Igen ám, de mi legyen azokkal, akik értékeiket valamilyen nyilvános módon megjelenítik? A politikusokkal még egyszerűbb a dolgunk (még ha szavaik és tetteik, különböző időpontokban tett nyilatkozataik, szándékaik és a megvalósulás között gyakran érzünk is diszkrepanciát). A tévedés nagy kockázata nélkül sorolhatjuk be őket. Csakhogy a helyzet sokkal kényesebb a művészekkel. Itt ugyanis az *én*, aki megnyilvánul, nagyon változó mértékben lehet nyilvános – azt vegyük-e figyelembe, vagy megnyilvánulásait, amelyek másokéhoz képest igencsak speciálisak (írás, festés, zene stb.)? Egy írónak a magánélete vagy a művei számítanak-e ilyenkor? S ha az utóbbi – kizárólag szépirodalmi szövegei, vagy minden más általa írott szöveg alapján döntünk konzervativizmusa felől?

Ezeket a kérdéseket pedig azért tettem föl, mert szeretném megérteni, hogyan lehetséges: a modern magyar irodalom egyik nagy alakja, a *Nyugat* egyik legbefolyásosabb és legnagyobb hatású figurája, a modernség elkötelezettje miként nyilvánulhatott meg olykor meglepő konzervativizmussal. Sietve hozzáteszem: csak olykor, talán nem különösebben fontos kérdésekben, és véleményeinek az életműre nemigen van hatásuk. Továbbá: nem költészetében vagy szépirodalmi munkásságában, hanem publicisztikai-kritikai szövegeiben található (legalább két) olyan meghökkentően konzervatív megnyilatkozás, ami magyarázatot igényel.

Az egyik a Kassákról és az avantgárdról szóló írás a *Nyugat*ban. Ennek az előzményeihez tartozik, hogy Babits az olasz futurizmus ellen 1910-ben írt egy cikket, s noha a futurizmus szót a ma is ismert értelemben használták a *Nyugat* szerzői, a kifejezés egyúttal – mint az izmusok első, igen feltűnő jelentkezése – jelképezte az avantgárd törekvéseket általában. Babits tehát *Ma, holnap, és irodalom* címmel, Schöppflin Aladárnak ajánlva nagy tanulmányt írt a *Nyugat*ba 1916-ban. Előre közli: szándéka egy nemzedékről – és nem egyetlen csoportról, különösen nem egyes költőkről – szólni. Megközelítése tehát éppúgy generációs, ahogyan magának a *Nyugat*nak a szerveződése is elsősorban az volt.

A fiatalabb nemzedéket elsősorban az jellemzi, hogy harcol a hagyományokkal. Az új generáció hagyományellenességét Babits szociológiai okokkal magyarázza; a fiatalok olyan világba születtek, ahol erősen hierarchikus az irodalmi rendszer, ahol az idősebbek uralkodnak, s ahol ráadásul nem látnak jövőt maguk előtt: „viszik őket is ölni, halni, minden piszokba, rettenetességbe, s rabolják el fiatal életüket a munkától, a tanulástól, a kultúrától, miket pedig örök frázisokban dicsérnek fülükbe? Csoda-e ha az ilyen világban nevelkedett ifjúság szellemi elitje eleve gyűlöl minden tradíciót, és megismerni sem kívánja azokat?” (329).

A fiatalokra fordítandó figyelem, írja Babits, kötelessége a *Nyugat*nak, hiszen őket magukat is hallgatás és meg nem értés övezte indulásukkor:

„A Nyugat önnön hagyományai ellen vétene, ha meg nem hallaná a szavukat” (329–330). A *Tett* mozgalmát – de nem magát a folyóiratot és nem is a benne publikáló alkotókat – kívánja vizsgálni, s első súlyos megállapítása az, hogy „a tett” ezen fiatalok számára nem elsősorban az újat teremtést, hanem a régi rombolását jelenti, „a hagyományok elvetésének” programját: „Nem alkotni tovább a meglevő formák szerint, nem is új formákat teremteni, hanem törni a régieket, lerázni és megtagadni mindent ami törvény és forma, ennyit jelent a Tett propagandája, valóságos irodalmi anarchia az, s – ne áltassuk magunkat! – anarchia a mai ifjúságnak csakis rokonszenves lehet” (331).

Ez nem azonos a futurizmussal, szögezi le Babits, annak militarista jellegével szemben „a Tett az ő szájukban nem háborús tettet jelent” (uo.); és úgy érzékeli, az individualizmussal szemben valamilyen közösségiség jellemzi ezt a mozgalmat, de legalábbis az Egész, a kozmosz, a sokféleség átfogása: „ki óhajt terjeszkedni az egész emberiség szimultán érzéseinek egyszerre-érzéseire is” (332).

Babits ellenvetéseinek felsorolását azzal kezdi, hogy az induló, új mozgalom programot hirdet, s ez önmagában is korlátot jelent: „mihelyt a szabadságból programot csinálunk, az már nem szabadság többé, hanem megkötöttség és kényszerzubbony” (Uo.). A „recept” azt jelenti, hogy „pózat” és „kényszerzubbonyt” ír elő annak, aki a mozgalom elveinek – „elméletének” – aláveti magát; Babits individualizmusa aligha fér össze azzal, hogy az alkotás közösségének és közösségiségének bővületében élő avantgárd az egyes egyéni alkotók fölött álló elveket, útmutatásokat, célokat fogalmaz meg. A következő, ennél sokkal komolyabb – s immár nem a szerzői magatartást, hanem a szövegformálást érintő – kifogása az, hogy a fiatal nemzedék leszámol a hagyományokkal, „a program a hagyományok és formák tökéletes elvetését teszi kötelességgé” (333). Márpedig ez – állítja joggal Babits – eleve lehetetlen: a hagyomány, a konvenciók, a formák olyanok, mint a nyelv, nélkülük minden (művészi vagy érthető) megszólalás lehetetlen. Az a költészet, amely teljes egészében szakít mindazzal, ami megelőzte, érthetlenségre és művésziatlenségre van ítélve.

Jóval kétségesebb a következő érv, amely korántsem efféle teoretikus igazságot fogalmaz meg; az tudniillik, hogy a művészetben nincs „ugrás”, nincs forradalom, csak lassú egymásra építkezés, a korábbi korok, alkotók, konvenciók tisztelete és óvatos módosítása, továbbá hogy minden új fejleménynek megvan az előzménye – nos, ez inkább megfigyelés, semmint általános igazság, és annak is meglehetősen ideologikus, de legalábbis előfeltevésekkel terhes. Ellene vethető volna az is, hogy ez esetben nem volnának az irodalom történetében meglepetések, botrányok, s mindig egyszerű (lett) volna mindenfajta be- és elfogadás; de nem is a történeti érvek vagy ellenérvek a fontosak itt, hanem az a látásmód, amely zavartalan kontinuitást lát ebben a

történetben. Az, aki ekként látja az irodalom történetét, az a hagyomány tiszteletében, a konvenciókban való jártasságban és az erudícióban, a feltűnő újdonság kerülésében érdekelt, s idegenkedik a szabályok nyílt megszegésétől.

A megelőzöttséget – az újat kereső irányzat hagyományba ágyazottságát, a múlthoz történő szükségszerű kapcsolódást, a konvenciók bármily vonatkozó tiszteletét – Babits abban véli felfedezni és igazolni, hogy maguk az új költők is visszautalnak elődeikre – jóllehet nem a magyar, hanem a világirodalmi előzményeket kanonizálják. Babits ezt érezhető rosszállással fogadja, amiképpen azt az egész kánont, amelyet az avantgardisták kialakítanak; s különösképpen e kialakítás módját kifogásolja: a tájékozottság, a megértés, a történeti ismeretek, a poétika hiányát vagy fogyatékoságát, amely rossz, értéktelen, ismeretlen szerzőket és műveket is e kánon közepére sorol, s ami modernként, újdonságként ünnepli mindazt, ami pedig már régi, hagyományos, amiben semmi új nincsen.

Az avantgárd efféle értelmezése, amely tehát a kontinuitásba ágyazza bele a szándéka szerint újat, meglepetést, szakítást (vagyis diszkontinuitást) hozó áramlatot, tipikusan a konzervatív értelmező közösségek sajátja. Az avantgárd kezdetei óta jelen van és hat a kritikai és laikus közgondolkodásban, együtt azzal a csiki-csuki váddal, hogy az avantgárd szakít minden hagyománnyal – de ha mégis vállal valamilyen hagyományt (vagy összefüggésbe hozható vele), akkor viszont semmi újat nem hoz. Furcsa helyzet ez éppen Babits számára, aki a magyar irodalom megújítását zászlajára tűző Nyugat egyik vezéralakja; s mint utaltam rá, írása elején maga is reflektál erre a kényes szituációra. Ugyanakkor nehéz volna érveit elkülöníteni a kor konzervatív kritikusaik (vagy kultúrpolitikusainak) érveitől.

A másik eset jóval későbbi.

Legkésőbb a világháború utánra az irodalmi társaságok a konzervativizmus bástyaivá váltak, de éppen hagyományörzésükben, úgy fest, még egyes modern alkotók számára is vonzóak lettek. Furcsa módon 1918-ban alakították meg a rövid életű Vörösmarty Akadémiát – ennek első elnöke Ady volt, alelnöke Móricz és Babits, a titkár Tóth Árpád, a társaság jogásza Füst Milán. A Vörösmarty Akadémia kifejezetten a modern irodalomra összpontosított volna, a fiatal írókat támogatta volna (pénzzel és publikációs lehetőségekkel), és *Magyar Olvasókönyv* címmel indított volna sorozatot. A Tanácsköztársaság idején betiltották, 1925-ben Babits kísérletet tett újjáélesztésére, de ez többé-kevésbé sikertelen maradt. Később Berzeviczy Albert (aki az MTA elnöke is volt) a Kisfaludy Társaságban 1927-ben tartott előadást, amelyben cinikusnak nevezte Adyt, és emiatt a cinizmus miatt a belőle e „hangot előhívó” tábor tette felelőssé.¹

1 BERZEVICZY Albert: *Irodalmunk és a Kisfaludy-társaság*. Budapesti Szemle 1927. 595. sz. 321–328.

Babits *A kettőszakadt irodalom* című írásban válaszolt a *Nyugat*-ban (és Schöpflin is, ugyanott):² a rendkívül konciliáns és a sok tiszteletkört nem nélkülöző replika – amely alapelveiben nem vonja kétségbe az akadémiai elnök mondandóját, és talán túlságosan is sok engedményt tesz neki – azt hangsúlyozza, ami a konzervatív-nemzeti irodalomeszményt és a moderneket összeköti. Mindazonáltal élesen elutasítja az Adyt (és a Nyugat körét) kvázi nemzetellenességgel és „lelki züllöttséggel” vádoló Berzeviczy álláspontját. Három évvel később pedig ezt írja: „Hát ha úgy volna is! ha valóban kívánnám s akarnám, hogy abban a társaságban üljek, melyben Vörösmartynak s Aranynak széke volt! nem volna-e erre a kívánságra is jogom? nem volna-e inkább az az egészséges és természetes, ha a magyar költő kíváncsi érezné s szégyen nélkül kívánhatná a helyet, melyet tradíciói szinte kijelölnek neki, mint ahogy Zola és Anatole France nem restelltek kilincselni az Akadémia tagságáért?”³

Hm. Különös, nem? A modernség nagy költője és kritikusa, aki pontosan tudja, hogy az irodalmi társaságok (és az Akadémia) mind funkciójában, mind személyi összetételében teljesen alkalmatlan a progresszió képviselésére, de még befogadására is, hirtelen efféle 19. századi dikciót és retorikát kezd alkalmazni az addigi higgadt érvelés helyett. Hogy a régmúlt nagy költőire hivatkozik, akik elfogadták ezt az intézményt – s ezzel legitimálja a modern kor költőinek vonzódását az irodalmi társaságokhoz, akadémiákhoz. Mintha Arany és Vörösmarty, valamint a jelenkor irodalma valami kétségbevonhatatlan kontinuitást mutatna. Mintha nem is volna kérdéses, hogy a mai irodalmi életnek a hagyományt kell konzerválnia.

Mindez miért? Mik ezek a meglepő konzervatív vonások olyasvalakinek az életművében, akit modernnek ismerünk? És számít ez?

A megoldást nem tudom. Részint ezt a két esetet félre is lehet söpörni, mint nem túl jelentős, anekdotikus eseményeket – részint fel lehet figyelni arra, hogy mindkét esetben elhangzanak olyan érvek, amelyek (ha nem Babits találta is ki őket) máig hagyományozódtak, máig erősnek és nehezen cáfolhatónak látszanak. Lehet lélektani magyarázattal kísérletezni (hivatkozni Babits biztonságvágyára, békülékeny, nem konfrontatív lelki alkatára); bizonyára lehetnek irodalompolitikai okok is a háttérben; vagy – legalábbis a Kassák-esetben – lehet szó esztétikai fenntartásokról. Ezt nyitva hagyom – de a konzervativizmus és a modernség furcsa, ellentmondásos, magyarázatra szoruló elegye továbbra is nyugtalanít.

2 BABITS Mihály: *A kettőszakadt irodalom. (Válasz Berzeviczy Albertnek).* Nyugat 1927. 7. sz. 527–539. SCHÖPFLIN Aladár: *A kettőszakadt magyar irodalom.* Uo., 605–610.

3 BABITS Mihály: *A Nyugat és az akadémizmus.* Nyugat 1930. 3. sz. 171–177.

Apa és fia. A liberális Schöpflin Aladár és a kommunista Schöpflin Gyula

(Forrásközlés sűrű, rövid kontextusban)

A kiindulópont, az evidens origó Schöpflin Aladárnak az irodalomkritikáiból is ismert és az élet minden kérdésére kiterjedő, saját erőből kiküzdött világnézete, amely nem más, mint erőteljes és magabiztos *liberalizmusa*.

Kevéssé közismert egyelőre a másik kezdőpont: Schöpflin Aladár családi eredete.¹ A Badenből ideszármazott ősök leszármazottjának gyökereire vonatkozó adatokból itt egyetlen egyet emelek ki, amely kulcsfontosságú az itt közlendő dokumentumok értelmezéséhez. Schöpflin Aladár első generációs értelmiségi volt, nem volt mögötte lateiner háttér. Még tíz éves sem volt, amikor gazdatiszt édesapja meghalt. Édesanyja nevelte fel és taníttatta, komoly nehézségek árán, de felismerve, hogy a feltörekvéshez az iskolázás a legjobb út. A kritikusnak két fia volt, az 1910-ben született Schöpflin Gyula, az irodalmi pályán mozgó író, műfordító, és az 1916-ban született, mérnökké lett Schöpflin Endre. Utóbbi keresztapja Ady Endre volt, utónevét is rá való tekintettel kapta. Schöpflin Gyula volt az apa szeme fénye. Büszkeséggel töltötte el az apát, hogy fia középiskolai tanulmányversenyt nyert, ami egyben jeles érettségi vizsgát is jelentett. Schöpflin Gyula családi jutalomként kapta, hogy a Gerevich-szeminárium tagjaival Olaszországban, a perugiai egyetemen tölthette a nyarat, Genthon István (utóbb a Szépművészeti Múzeum modern külföldi képtárának vezetője), Kopp Jenő (utóbb a Fővárosi Képtár egyik létrehozója és igazgatója), Mihalik Sándor (utóbb az Iparművészeti Múzeum igazgatója, illetve a Nemzeti Múzeum főigazgatóhelyettese) istápolásában. S ráadásul a fiú bebocsáttatást is nyert az Eötvös József Collegiumba. Abba a jeles műintézetbe, amelybe Horváth János is járt, akivel Schöpflin Aladár nem egyszer vitatkozott, mégpedig oly módon,

1 SZÉCHENYI Ágnes: *Schöpflin Aladár pályakezdése*. ItK 2014/3. 353–384. A tanulmány anyakönyvek alapján tisztázza a származást, iskolai évkönyvek alapján a pozsonyi líceumi és teológiai éveket, a Nyugatmagyarországi Híradónál töltött két évet, a budapesti egyetemet, és mindezen élmények lecsapódását Schöpflin Aladár szépirodalmi munkáiban.

hogy mindketten kölcsönösen tisztelték egymást.² A budapesti ifjúnak nem lett volna szüksége diákszallásra, az oda való törekvés, a választás kitüntetetten a kollégium által nyújtott szellemi lehetőségeknek szólt. Schöpflin maga küzdötte ki státusát, még 1913-ban is magányosságról panaszkodott, noha nemcsak a *Vasárnapi Ujság*, de öt esztendeje már a *Nyugat* garnitúrájának is tagja volt.³ Magától értetődő gesztus volt az apától, hogy fiát (fiait) meg akarta kímélni mindazon szorongásoktól, társtalanságtól, amit neki el kellett szenvednie, míg „végleges”, a mából késznek látszó és megkérdőjelezhetetlen pozícióját megtalálta. „Elvehetetlenül megrögzült bennem a tudat, hogy egy szellemi elitnek vagyok a tagja” – írja visszaemlékezésében Schöpflin Gyula erről az egyetemkezdő időszakról, a családi segítségről és biztonságról, öniróniával hozzátéve „némi pökhendiség” is volt ebben a korai észrevételében.⁴

1928-ban került az Eötvös Collegium tagjai közé Schöpflin Gyula. Szociálisan érzékeny, a 20-as évek tespedtségét, a rendszer avítt, minden ízében korszerűtlen neobarokk újraépítkezését elutasító fiatalok közé. A gazdasági válság (1931) még erősítette az akvárium-érzést, és idővel csatlakozott a kollégium kommunista fiataljai közé. A fiatal egyetemisták társadalmi és személyi kérdéseire egyik, magát szocialistának nevező társuk kínált választ. Szinte odaadták magukat Stolte Istvánnak, bridzspartnerüknek és rendőrségi besúgónak. Hosszú és heves világnézeti vitákat folytattak. Közeli „család”-jának – ez volt a szóhasználat a kialakult-beosztott kollégisták közösségére – egyik tagja Lutter Tibor volt, társa az angol szakon. Lutter vallásos családból jött, tele lázadással a „szellemi vaskapcsok” ellen, amik a rendhez fűzték. Később – írja Schöpflin – a Lutterben mindvégig megmaradt „katolikus merevség” hozta, hogy könnyű volt visszakanyarodása a kommunista dogmatizmusba, s lett a nagyhírű intézmény egyik szétverője.⁵ A konspirációs odatartozás valós élményét egy pimf akcióban teljesítették ki, a Ménesi úti épület illemhelyeiben és lépcsőfordulóiban helyeztek el röpcédulákat, kis plakátokat. „Saját osztályunkat ismertük csak, jó oldalairól – írja visszaemlékezésében Schöpflin Gyula –, de fogalmunk sem volt, milyen keményen visszaüt arra, aki ellene lázad.”⁶ 1932 júniusában tartóztatta le két detektív, szülei lakásán, az Attila út és a Mikó utca sarkán álló ház második emeletén. Szó szerint anyja szoknyája mellől vitték el, a

2 SZÉCHENYI Ágnes: „Konzervatív kritika, fejlődő irodalom”: Schöpflin Aladár és Horváth János kapcsolata. *Alföld* 2012/7. 74–84.

3 Schöpflin Aladár levele Pintér Jenőnek, 1913. III/2. In: BALOGH Tamás (szerk.): Schöpflin Aladár összegyűjtött levelei. Pro Pannónia, Pécs, 2004. 122–123.

4 SCHÖPFLIN Gyula: *Szélkiáltó. Visszaemlékezés*. Magvető–Pontus, Budapest, 1991. 37. és 40.

5 I. m., 46.

6 I. m., 57.

konyhából. Közel harminc fiatalot tartóztattak le az akcióval kapcsolatban,⁷ többek között Fejtő Ferencet is, aki Schöpflin előtt egy évvel nyert felvételt az Eötvös Collegiumba, de végül elállt a felvételtől, mert – bár a katolizálás gondolata erősen foglalkoztatta, és a lépést majdnem megtette már – visszariasztotta, hogy ezt akkor nem önszántából, nem belső döntés alapján tette volna meg, hanem mert ezt szabta feltételül a Collegium vezetése.⁸ Inkább elment Pécsre. Fejtő Ferenc és Schöpflin Gyula a mozgalomban kerültek egymáshoz ismét közel.

A tárgyalásra októberben került sor, a fiatalok addig már közel négy hónapot töltöttek börtönben.

Schöpflin Aladár hagyatékában van egy érdekes kézírásos fogalmazvány. Nem tudjuk, hova készült, felesége kézírásával a hátoldalán az olvasható: „Gyusziról írt cikk”. Talán valami nyilatkozaton gondolkozhatott Schöpflin, nem derült ki. Értelmezésében a fentiek segítenek. Schöpflin Aladár eredeti közegei egyikéből, a Huszadik Század köréből való Vámbéry Rusztemet kérte meg fia védelmére, aki mosolyogva utasította el a naiv kérést, a közismert polgári radikális szereplése csak olaj lett volna a tűzre. Vámbéry tanácsára Schöpflin Aladár egy jó nevű, a rendszerbe jól illeszkedő, keresztény, középosztálybeli védőügyvédet kerített. A rendszer kegyetlenül megtorolta a fiatalok lázadását, a résztvevők egyike sem kaphatott diplomát. És itt átadjuk a szót Schöpflin Aladárnak:

„Természetesen a végsőkig le vagyunk sújtva, mi szülők, a miatt a veszedelem miatt, a melybe a fiunk belekeveredett. És a mely ki fog hatni az egész további pályájára. Annyi örömünk és büszkeségünk volt benne, olyan pompás volt az indulása! A tanulmányaiba komolyan belemélyedt, vizsgáit ragyogó eredménnyel tette le, minden kilátás megvolt rá, hogy szép tudományos pálya áll előtte és most... De nem tudok erkölcsileg ítélni felette. Jó fiú, becsületes fiú, ha elkövetett valamit, ifjú idealizmusból, egy forrongó, tehetséges gyerek romantikájából tette. Ha az esze elcsúszott is élettapasztalat és ítélet hiánya miatt, a szíve, tudom, tiszta maradt. Csak azt mondhatom akár mennyire messze távolodott világfelfogása az enyémtől: jó gyerek az, becsületes gyerek az! Bízom benne, hogy ezt a kommunista infekciót kiheveri, ha csak most nem csinálnak belőle megátalkodott forradalmárt. Kedden délben, mikor a rendőrségen szabad volt vele beszélnem, azt mondtam neki: Tudd meg, hogy akármilyen lesz is veled, apád-anyád melletted áll.

7 BIRKI Ágnes-SZÉLL Jenő: *Vallomás*. Irodalomtörténet 1972/4. 935–941. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil: *A gondolat regénye*. Új Írás 1974/4. 60–61.

8 FEJTŐ Ferenc: *Budapesttől Párizsig. Emlékeim*. Ford. BALABÁN Péter. Magvető, Budapest, 1990. 75.

Csak azt kívánom tőled, viselkedj gentleman módjára. Ezt megígérte és bízom benne, hogy meg is fogja tartani a szavát.”

Amikor a történetet Schöpflin Gyulától hallottam, azt is hozzátette, hogy apja a beszélő végén búcsúzva azt mondta neki, „jobban örültem, fiam, hogy bal- és nem jobb felé tévedtél”.¹⁰

Az egyetemi abszolutórium kevés volt: Schöpflin Gyula nem léphetett pedagógusi pályára, az egyetemi karrier lehetősége szertefoszlott. A Révai Kiadó szerkesztőjeként dolgozott, majd a Budakalászi Textilművek tisztviselője volt, mert a családalapításhoz biztos egzisztenciára volt szükség. A cég egyik vezetője Litván József volt, Litván György édesapja, aki 1919-ben a Közoktatási Népbiztosság megbízottjaként tartott előadásokat fiataloknak.¹¹ (A hallgatóság tagja volt Illyés Gyula is.) Időközben megjelent egy sci-fibe bujtatott társadalmi regénye (*Budapest nem felel*, 1941).¹²

1945-ben új időszámítás kezdődött. Schöpflin Gyula a Magyar Kommunista Párt tagjaként, értelmiségijeként kapott felelős beosztásokat. Az újjáalakult Magyar Rádió műsorigazgatója volt 1945 és 1948 között, majd 1948 decemberében kinevezték stockholmi követté. (A megbízatás kiterjedt Dániára és Norvégiára is.) A népi kollégiumok felszámolásával – a hivatalos terminológia szerint önfelszámolásával – egy időben történt ez, az akció titkos céljai között volt Rajk László itthoni nevelésű, népi kádereinek semlegesítése. Schöpflin Aladár ezekben az időkben – több apró szélütés után – elkecseregett harcot vívott a Baumgarten Alapítvány víz fölött tartásáért, saját erejükből rendbe hozott épületük megtarthatása érdekében, és szuverenitását megőrzendő. A rendszer két arca ekkor is megmutatkozott. 1949 márciusában értesítést kap, hogy Kossuth-díjjal jutalmazzák (a díjat betegsége miatt később, szűk körben kapta meg), egy hónappal később levelet Révai Józseftől, hogy a díjat meg akarják fosztani „individualista jellegétől”, és állami kezelésbe akarják venni.¹³

Ez időben Schöpflin Gyula és családja már Stockholmban volt. Heteken belül érzékelték az otthoni politika radikális és erőszakos fordulatát. A kékcédulás választásokat is viszolyogva nézte, de még csöndben elfogadta. Rajk Lászlót az ifjúkori kommunista kirándulásokról ismerte Schöpflin Gyula, és több mint rokonszenvezett vele. Nem tudta elképzelni, hogy ügynök lenne, hogy valamikor is hazája ellen fordulna. Rajk letartóztatása megértette vele,

9 Kézirat, a szerző birtokában.

10 Schöpflin Gyula szóbeli közlése a szerzőnek 2000. május 30.

11 LITVÁN József: *Ítéletidő*. S. a. r.: TÓTH PÁL Péter. Tekintet Könyvek, Budapest, [1991].

12 Schöpflin Gyula írói neve Nagypál István volt, a nevet Móricz Zsigmond javasolta számára.

13 Schöpflin Aladár *összegyűjtött levelei*, i. m., 408–417.

ő maga is lehetne egy koncepció per célszemélye.¹⁴ (Ahogy az lett Ignotus Pál, aki apját kísérte haza amerikai emigrációjából, majd itthon volt temetésekor. A következő nap tartóztatták le. 15 évre ítélték, 1956-ban szabadult.) Meghozta döntését, hogy nem tér vissza Magyarországra.

A stockholmi pályaudvaron búcsúzott a kollégáktól, akik azt hitték, hazatérnek az összecsomagolt huszonhat kofferrel. Virágot, italt, ajándékokat kaptak a kollégáktól. Schöpflin Gyula tüntetőleg egy nagy köteg levelet dobott be a pályaudvar postaládájába. Köztük volt az a megrendítő levél is, amelyben szüleitől búcsúzott. Kajánul kommentálja a késői visszaemlékezés, hogyan fogadták a kint maradók ezt a gesztust: „Fogadni mertem volna, örömet odaadták volna két hátsó zápfogukat, ha leveleimet elolvashatták volna.”¹⁵ Persze az akkori lélekállapot nem ez volt. A szülőktől való elválás véglegesnek látszott.

„Drága Apám és Anyám, Életem legkeserűbb, legnehezebb óráiban írom ezeket a sorokat. Olyan elhatározásra kényszerültem, amely számomra, mindnyájunk számára a legfájdalmasabb; tudom, hogy ebben az életben nem fogunk találkozni többé. Mégsem volt más választásom. Ha egészen keserűn akarom megfogalmazni a keserű valóságot: arról van szó, hogy nem fogunk találkozni, de legalább tudni fogják rólunk, hogy élünk. Ha most hazatérnék, Rajk sorsára jutnék, s azért nem láthatnának, mert (éppoly ártatlanul) egy boszorkányper vádlottja lennék. A jelek egyre sűrűsödnek körülöttem; két beosztottamat tartották vissza Pesten, miután hamis indokokkal hazahívták őket; egy harmadik ellen az árulás súlyos vádja (ugyanolyan alaptalanul, de nem kevésbé veszélythozóan) áll fenn. Csak idő kérdés lenne, mikor kerül rám a sor. S ha választanom kell ama gyötrelmem között, ami így hárul magukra, hogy nem találkozhatunk, vagy ama megaláztatás közt, ami egy megvetett »áruló« családjának kijut – mégis az előbbi választom, mert az legalább az életet jelenti. Nem tudom vállalni a felelősséget gyerekeimmel szemben, hogy mint egy elítélt áruló gyerekei éljenek. Szegény kis Justus Éva példája a szemem előtt van.

Teljesen tisztában vagyok azzal is, milyen súlyos hátrányokat fog okozni lépésem maguknak társadalmi és anyagi téren is. Talán, ha Isten megsegít, ezen lesz módomban enyhíteni. De higgyék el, mindenekfölött az fáj – és fájni fog egy életen át – hogy így kell búcsút vennünk egymástól. Bízom benne, hogy Apa korára és személyére való tekintettel nem fogják »bűnömet« hetediziglen bün-

14 Saját maga megszerkesztette virtuális vádiratát. Ld. *Szélkiáltó*, i. m., 299–300.

15 SCHÖPFLIN: *Szélkiáltó*, 310–311.

tetni. Nem tudom elfelejteni: mikor 1932-ben letartóztattak, Apa azt mondta nekem: Fiam, viselkedjél úriemberhez méltóan. E szavakat követem most is. Nem tudom tovább vállalni a szörnyűségeknek, hazugságoknak, terrornak és embertelen kegyetlenségeknek azt a szövevényét, amelyért felelősnek kéne éreznem magam. Tizennyolc éves szocialista múlt után irtózatosan nehéz ez az elhatározás; de nem hagynak számomra más választást. Nem vagyok áruló. Nem vallok mást, mint amit mindig vallottam. Ők árultak el engem, mindnyájunkat.

Drága, drága Anyám és Apám, Öcsi és mindenki, bocsássonak meg nekem. Nem magamért teszem, hanem ezért a két kisgyerekért, akik mindennél fontosabbak nekem. A magam lelki nyugalmaért áldozom fel értük, hogy emberi életet élhessenek, rettegés és iszony nélkül.

Arra bizonyára meglesz a mód, hogy időnként életjelt adjunk magunkról, ha másként nem, Anna révén. Tudom, ez keserűen kevés.

Nem hittem volna, hogy így kell befejeznünk. Nem rajtam múltott. Én igyekeztem mindig híven szolgálni azt, amit jónak, helyesnek, igaznak tartottam. De az utóbbi hónapok során megaláztatásoknak, méltatlan feladatoknak, nemtörődomségnek és mindenekfölött az egyre sűrűsödő bizalmatlanságnak olyan dzsungelébe kényszerítettek, amit emberi lelkiismerettel nem bírok tovább. Vagy vállalom kell, hogy hamis bírám elé álljak, vagy meg kell mentenem életemet. Ne haragudjanak rám, hogy az utóbbit választottam: talán maguknak is még ez a jobbik.

Nincs, nem lehet reményem arra, hogy viszontlássuk egymást. De azért mégisincs erőm búcsúzni. Talán, talán még látjuk egymást.

Keserűen, csalódottan, kiábrándulva, megtörten, és mindenekfölött égő fájdalommal kellett ezeket megírnom. És csak abban bízom, bármilyen fájdalmat is okozok maguknak, meg fognak érteni. Esendő ember vagyok csupán és érzem, hogy legalább szüleim nem állanak értetlenül velem szemben.

Nem tudok tovább írni. Isten áldja meg mindnyájukat s hiszem és remélem, hogy nem fog nagyobb bajuk történni miattam. Talán az emberségnek egy szikrája még megmaradt azokban, akik ennek más jelét nem is adják. Nagy-nagy szeretettel és fájdalommal boldogtalan fiúk, Gyuszi.”¹⁶

A keltezetlen levél Schöpflin Gyula memoárja szerint január közepén született, 1950. január 14-én hagyta el diplomáciai állomását.¹⁷ Schöpflin Aladár bő fél év múltán, 1950. augusztus 8-án meghalt. A korabeli napilapok apró tudósításai szerint Waldapfel József, Katona Jenő és Gellért Oszkár „elvtársak” búcsúztatták.

Tipikus magyar sors beteljesítője a Schöpflin-család, a migráció és emigráció egyik példája. Schöpflin Aladár mindkét fia a családjaikkal együtt elhagyták Magyarországot. (Schöpflin Endre 1956-ban.) A monarchiában kezdődött, a Rákosi-diktatúrában végződött az akkor már betegsége fedezetéből a hallgatásba visszavonuló Schöpflin Aladár pályája. Életműve élesztés alatt.¹⁸

17 SCHÖPFLIN: *Szélkiáltó*, 310. és 9.

18 RÁKAI Orsolya (*A teljes zenekar: Schöpflin Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége*. Editio princeps, Budapest, 2013) és RÓZSAFALVI Zsuzsanna (*A portré alakvariánsai Schöpflin Aladár életművében*. Ráció, Budapest, 2013) Schöpflin-könyvei mellé a köszöntő szerzője egy kritikai életrajzot készít Schöpflin Aladárról.

Don/na Juan/na. A hasonmás drámapoétikája

Czóbel Minka *Donna Juanna* című, 1900-ban megjelent drámája meglehetősen felborzolta a különböző napilapokban, folyóiratokban reagáló (férfi) kritikusok kedélyeit.¹ Ráadásul a szerzőnő, akinek a századfordulón is leginkább liráját tartották említésre méltónak, a szimbolista-dekadens irodalom határozottabb előretörésével – amelynek számos külföldi, főként francia eredményét ő „importálta” elsőként – végképp a háttérbe szorult. S aztán hiába kezdte lassanként rehabilitálni az utókor – s ebben Kis Margit két változatban is megjelent monográfiája számít úttörő (noha tudományos értékeit tekintve nem kiemelkedő) munkának² –, életművének számos pontja még mindig feltáratlan. A *Donna Juanna* köztes státuszt képvisel ebből a szempontból: többen vállalkoztak rövidebb-hosszabb terjedelemben az elemzésére, de több fontos szempont még fel sem merült az interpretációját illetően. Azt az evidensen adódó kérdést még senki nem vetette fel például, hogy a címszereplőnő hogyan kapcsolódik az európai kultúra egyik mitikus alakjához, Don Juanhoz, aki pedig szereplőként is feltűnik a darabban. Ez annál is inkább meglepő, mert arról egy ízben szó esett, egészen pontosan Osvát Ernő – figyelmet érdemlő kérdéseket felvető, ámde sok helyen inadekvát elvárásokkal közelítő – kritikájában, hogy Donna Juanna különböző férflősök női megfelelője lenne a drámában, ráadásul a kritikus olyan „ellenpárokat” ajánl, akiket ugyancsak párhuzamba lehet állítani Don Juan figurájával: Faustot, Hamletet és Zarathusztrát.

Ami a kortárs kritikákat illeti, többnyire zavar, megdöbbenés, elutasítás a válasz, de figyelmet érdemel, hogy a recenzensek olykor egymásnak homlok-egyenest ellentmondó vádakkal illetik a darabot. Ezt saját értetlenségükön és nem egyszer inkompetenciájukon kívül még egy tényezőnek kell tulajdoní-

1 A idézett újságcikkeket már dr. Kis Margit is összegyűjtötte Czóbel Minka-monográfiájában.

2 Kis Margit: *Czóbel Minka*. Lehota Nyomda, Debrecen, 1942. Illetve kibővített változatban: dr. Kis Margit: *Czóbel Minka*. Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980.

tanunk, az pedig – mint látni fogjuk – nem más, mint a darab dramaturgiai és karakteralkotási komplexitása.

Egy névtelen bíráló például általános tanácsstalanságaról számol be, továbbá következetlennek találja az író nő morálját, amely egyfelől a magányos leányéletet dicsőíti, másfelől kétségbe is vonja azt. „Annak a sok fehér szűznek meg igazán békét lehetne hagyni” – írja cikkében.³ A Politikai Hetiszemle „S-s” aláírású kritikusa azt állapítja meg, hogy ez a hideg versekbe szedett munka „szenvedélyes kifakadás a nemi szerelem ellen. Egy beteggé finomult szűzi leánylélek vádirata a természet örök törvénye ellen”, márpedig „az antiszexualizmus számára nincs hely az életben, mely végsőképpen merő szexualizmus”.⁴ O. E., azaz Osvát Ernő az Új Magyar Szemlében⁵ elsősorban nemtetszését fejezi ki: mintegy szembeállítja a *Fehér dalok* „fehér fantáziájú”, kissé életidegen, de szép történeteket alkotó szerzőjét a mostani, antipatikus Czöbel Minkával, aki szerint el is távolodott az „örök nőiéstől” és a női írástól, pontosabban mindattól, amit a neves kritikus ezen fogalmak alatt ért. Véleménye árulkodó rá nézve is. Hiszen azon túl, hogy az örök-női ideája alá bevonja a kiállhatatlanságot is, a legfontosabb női attribútumnak a szaporodási ösztönt tartja. Aki ilyennel nem rendelkezik, annak szerinte betegnek kell lennie: a schopenhaueri ihletésű hozzáállást mint természetellenest, mint nem-nőit elutasítja, s arra is célzást tesz, hogy ez a magyarázat csak filozófiai ürügyekkel való elleplezése egy zsigeri és patológikus magatartásnak. Osvát egyébként a női írásra vonatkozó elvárásait is megfogalmazza, ami viszont egyfelől megvilágítja az ő feminitás-képét is, másfelől pedig dramaturgiai ízlését: „Női kezekből kikerült könyvektől azt várná az ember, hogy a nők egyszerűbb felfogását tükrözzék”, „egy szimpatikus, jól megmagyarázott lelket mutassanak.” Mindenesetre Donna Juannával mint intellektuális nővel nem tud mit kezdeni, holott rákérdez, ki is lenne ő, Faust vagy Hamlet asszonyi párja-e; egy másik, noha berzenkedve előadott megoldása a feminizált Zarathustra lenne, de ezt is megfoghatatlannak véli.

A szerzőnek ezzel teljesen ellentétes „kórleírását” adja Farkas Emil *Levél a szenzualizmusról* című cikke, mely a „beteges gondolkodásmenetet” éppen nem a szűziességben, hanem a túlzott érzékiségben látja megnyilvánulni. Czöbel Minka szerint pszichopata, kötete pedig „valamely kóros folyamat következménye, mely a Fehér dalokban nyerte a plasmából eredő fejlődésének első indítékát. Mint minden divatos nyavalya, mely az irodalmat megfékezi, ez is Franciaországból szakadt a mi nyakunk közé.”⁶ Túl azon, hogy

3 Budapesti Hírlap 1900. 9. Idézi még: Dr. Kis Margit: 131.

4 Politikai Hetiszemle 1900. június 24. Idézi még: Dr. Kis Margit: 132.

5 O. E.: *Donna Juanna*. Új Magyar Szemle 1900. jún. 15., 517–519.

6 FARKAS Emil: *Levél a szenzualizmusról*. Magyar Kritika, 1900. július 1. Idézi még: Dr. Kis Margit: 133–134.

teljesen egyértelmű: a bíráló írójának az általa baudelaire-ianizmusnak nevezett dekadens-szimbolista irányzattal van alapvetően baja, érdekes, hogy a drámában egyaránt megjelenő – sőt, mint látni fogjuk, voltaképpen tényleg kissé egymásba csúszó –, végtelen szexualitás és végtelen aszexualitás közül csak az előbbi tűnik a szemébe, vagy legalábbis ezt tartja dominánsnak. A következőket írja az általa kifogásolt irodalmi irány számlájára: egy „karját kiterjesztő polip”, amely „meg akarja mételyezni az ellenállásra képtelen gyöngébb idegzetűek ízlését symbolico-szenzualizmusával”. Szerinte akár csak a szerző, maga Donna Juanna is idegbeteg teremtés, akinek „jelképeség a dajkája”, s „érzékiség a tej, amellyel táplálkozik”. Sajátos, nekrofil (ti. perverz) fogantatása felől határozza meg a hősnő teljes későbbi egyéniségét, még ha az láthatólag éppen ellentétes magatartásformát is választ magának, mint a szülei.

Már csak azért is érdemes áttekinteni az általam legfontosabbnak tartott interpretációkat, mert felvetéseik egy jelentős része feltétlenül átgondolandó elemeket tartalmaz a mi – alapvetően a Doppelgänger-motívumot előtérbe helyező – megközelítésünk számára is. Többek között a műfaji megjelölés kérdését tekinthetjük primordiális szempontnak, hiszen az szoros összefüggésben áll magával a szereplői státusszal is. Itt érdemes tehát megemlíteni, hogy elemezték már ezt a darabot – és közel sem jogtalanul – a madáchi *poème d’humanité* mintájára *poème d’idée*-nek (Danyi Magdolna), illetve Balázs Béla misztériumait megelőlegező, a misztikus-mágikus szecessziós drámatípusba tartozó alkotásnak (Jenei Teréz).⁷ Abban mindenesetre egyetérthetünk az eddigi elemzőkkel, hogy a drámában semmiképpen nem egyénített karakterekről van szó. Pór Péter például absztrakt egyénekről beszél: eszerint a dráma „a pillanatra megéledő Halál és a Szerelem leányának a története” lenne, „az absztrakt egyéniség lét-drámája és lét-mítosza”, s ekként a groteszkbe hajló szecesszió és dekadencia azon darabja, amelynek két alaptétele, hogy a halál vonatkozásrendszerében minden értelmetlenség, illetve – Barbey d’Aurevilly nyomán – hogy „l’enfer, c’est le ciel en creux”, „megfordított mennyország: pokol mélye”. Odáig viszont én talán nem mennék, mint Danyi Magdolna, aki szigorúan egyes eszméket rendelt az egyes figurákhoz, s azok megszemélyesítéseinek tekintette őket (Donna Juanna a Szépségé, a Király a Halálé, Johanna az [örjítő] Szerelemé, Don Salvador a Csábításé-Vágyakozásé, Don Fernando a Tudásé-Tudományé, Don Pedro az Életé-Erkölcsé, Don Juan az Érzékiségé, a Megváltó az Isten[i]séget képviselné, a Bűnös üldözött pedig a vétkező emberiséget), még ha az ő elemzését koherens, integer egésznek tekinthetjük is. Az ő interpretációjában tehát – szemben Pór Péter véleményé-

7 JENEI Teréz: *A szecesszió stílusjegyei Czöbel Minka drámájában*. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények Kolozsvár, 1995. 1. 151–157.

nyével – „a *Donna Juanna* nem az absztrakt egyén, hanem a Művészi Szépség helyét és metafizikus lényegét kívánja végiggondolni a világegyetem, a lét metafizikájának egészére vonatkozó filozofikusságában. Végül is [...] Don Juan és Donna Juanna eszményi kapcsolatának, szerelmes egymásra találásának csak így van valamennyire is távlatos jelentése”. „Donna Juanna világidegen, társtalan Szépségének és Don Juan tisztátalanabb, de nem kevésbé az egész létre kiterjedő Érzékiségének »testvéri nászából« jön létre a Művészi Szépség, a Költői Szellem”.⁸

Karádi Zsolt⁹ szerint a *Donna Juanna* stílusában a szecesszió és szimbolizmus között elhelyezkedő, tartalmát tekintve pedig a „díszletek közé képzelt eszmék” mozgását elénk táró, abszurd könyvdráma lenne, amely többek között Beckett *Godot-ra várójának* a szemléletét kapcsolná össze a Czöbel Minkára erősen ható schopenhaueri pesszimizmussal, hiszen mindkettőnek meghatározó gondolati eleme, hogy a szerelem, ami a fajfenntartás ösztönének következménye, hosszú távon voltaképpen a halál bekövetkeztét készíti elő.

Annyit mindenesetre már itt láthatunk, hogy ez a típusú dramaturgia az, amelyikben a legszembetűnőbb, hogy a szereplők mint jelek egy nagyobb rendszeren belül foglalják el a helyüket. Patrice Pavis alapvetően szemiológiai felfogású *Színházi szótárában* általános értelemben úgy határozza meg „alak”, szereplő [personnage] fogalmát, hogy annak legfőképpen szemiológiai odatartozását emeli ki. „Egy színdarab alakja megkülönböztető jegyek egész sorával írható körül: hős/gonosz, nő/férfi, gyerek/felnőtt, szerelmes/nem szerelmes stb. E bináris jegyek paradigmává, ellentmondásos tulajdonságok kereszteződésévé alakítják őt. Ez ismét teljesen lerombolja azt a felfogást, amely az alakot oszthatatlan esszenciának tekinti: a jellem valahol, alig észrevehetően, mindig megkettőződik, és magába foglal valami utalást az ellentétére [...]. E sorozatos részekre bontásnak az eredménye nem az alak fogalmának lerombolása lesz, hanem a tulajdonságjegyek alapján történő osztályozás, és főként a dráma összes szereplője közti viszonyok felállítása.” Később hozzáteszi: „a színházi alakot nem kell attól féltetni, hogy »szétfoszlik« az ellentétes jelek sokaságában, hiszen rendszerint egyazon színész személyesíti meg”. S bár ezt az amúgy is könyvdrámának írt szöveget sohasem adták elő színpadon, már az egyes szereplők nevének megjelölése minden egyes megszólalásuk előtt is megadja e szétszóródó (olykor egymással ellentétes) jelsorozatnak az alapvető megértéshez szükséges koherenciát. Persze ez nem zárja ki a szereplő szemantikai elemzését, ugyanis az mindkét szinthez

8 DANYI Magdolna: *Czöbel Minka*. Újvidék, 1980. (Irodalomtörténeti Dolgozatok 1.), 43–47.

9 KARÁDI Zsolt: *Szecesszió és szimbolizmus között. Czöbel Minka és a Donna Juanna*. In: „Jövőm emléke, múltamnak árnya” – *In memoriam Czöbel Minka*. Nyíregyháza, 2008. 147–158.

tartozik, „váltószerűsége” biztosítja szemantika és szemiológia, esemény és struktúra közötti elhelyezkedését. Az alak, mint szemantikai tényező, elemezhető tehát „itt és most” helyzetében is, azaz, mint ami közvetlenül a néző elé helyeződik, mint ami önmagán kívül semmit nem jelöl, valóságvonatkozásokkal bír és azonosulásra szólít fel.

Donna Juanna bonyolultságának megértéséhez azonban elsősorban talán nem a mimézis felől kell közelítenünk: a klasszikus értelemben vett pszichológiai megközelítés önmagában itt csődöt mond. Donna Juanna alakja részben valóban az egyéb szereplőkkel való viszonyában rajzolódik ki. Egyfelől a ténylegesen szinte csak egy tulajdonság(pár) jellemezte mellékszereplőkkel való kapcsolataiban: ezek megfoghatók a Danyi Magdolna által emlegetett egyes „eszmékkal”, például: hétköznapi morál – nem hétköznapi morál (Don Pedróval), szenvedély – szenvedélytelenség (Don Salvadossal), s itt még tényleges bináris oppozícióként működik a férfi-nő kategória is. Másfelől ehhez adódnak hozzá olyan bonyolultabb kapcsolatok, mint a Don Fernandóval való intellektuális barátság, illetve a Don Juannal megteremtődő szubverzív és az identitást és alteritást játékban tartó hasonmás-viszony. Azaz egy adott, nagyon célra tartó interpretációban ugyan Donna Juanna mondható allegóriának is (s akkor valóban: a Szépségének), valójában azonban ennél többértű és többfelé kapcsolódó alakról van szó, nem egyszerű és egyértelmű lefordítása valamely eszmének, elvont fogalomnak vagy princípiumnak.

Ami az utóbbi jellegzetességét illeti, már a darab címét is adó szereplői névből, a Donna Juannából is láthatjuk, s itt egy egészen speciális esettel van dolgunk: nevezetesen azzal, hogy ez az alak a drámában szintúgy szereplő Don Juan női párja, hasonmása. S bár a szemiológiai megközelítés általában is a szereplők közötti viszonyrendszerrel foglalkozik, ez esetben látnunk kell, hogy a Doppelgänger jelenlétének megállapítása és pontos viszonyuknak rögzítése ennek fontos része lehet.

A „szuperhím” Don Juannal való összejátsztatás azonban dupla fenekű kísérlet Czóbel Minka részéről, hiszen Don Juan egyszerre a szóban forgó darab konkrét alakja, miközben egy igen gazdag európai hagyomány része, egy számos változattal rendelkező mitikus hős. A jelen Don Juan-feldolgozásban egy olyan irodalmi alak hasonmásáról van szó, akinek már az azt megelőző verziókban is voltak Doppelgängerei, vagyis: Donna Juanna Doppelgängere egy olyan alaknak, akinek már a hagyományban is vannak hasonmásai. Otto Rank¹⁰ a szolgát, Leporellót (Molière-nél Sganarelle) említi elsősorban, mint az amúgy erkölcsi kételyekkel nemigen bíró – többnyire sátániként ábrázolt – hős egy olyan ellen-alakmását, akibe ki van vetítve a nála hiányzó

10 OTTO RANK: *Don Juan et le double*. Payot, Paris, 1973. Eredeti szövegek: OTTO RANK: *Don Juan, eine Gestalt* (1914). In: Uő. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925).

lelkiismeret, vagy aki megszemélyesíti azt; másodsorban a Don Juan által meghódított nők szerelmei vagy férjei is hasonmások, akikkel a csábító mintegy helyet cserél a nő oldalán; illetve egyes feldolgozásokban a főszereplő fivére is az, sőt Dumas-nál a megölt testvér árnyéka okozza a hős halálát (vagyis már itt is dupla alteregóról beszélhetünk).

De mi is pontosan a hasonmás-lét jelentősége? Patrice Pavis arra emlékeztet, hogy a szereplő ezáltal – akárcsak egyébként maga a színház – azonosság (identitás) és a szintűgy elérhetetlen másság (alteritás) között keresi önnön mását.¹¹ Otto Rank pedig – főként szépirodalmi példákat elemezve – alkotáslélektani szempontokat is figyelembe véve kitér a szerzők személyiségében jelentkező kettősségre, hasítottságra is, s ezt ő a korabeli diagnosztizálási gyakorlatnak megfelelően neurózisként azonosítja. Felhívja a figyelmet a Doppelgängernek különféle változataira: a külön életet élő árnyékokra vagy tükörképekre, a tényleges fizikai, testi tulajdonságaikban egyező hasonmásokra, a csak a – nagy valószínűség szerint patológikus személyiségjegyeket mutató – szereplő lelkében létező duplumokra, illetve a „komplementer” párokra, amelyek azonban többnyire a személyiség hasítottságára utalnak. Persze ezek nem vegytiszta kategóriák: a típusok keveredhetnek is egymással, gondoljunk például Maupassant *Horlájára*, amely nagyrészt az összes fenti kritériumnak megfelel, kivéve a fizikai hasonlóságot.

S valóban, Don Juan és Donna Juanna fizikai tulajdonságaikat tekintve is egyértelműen hasonmások: a nő a férfit meglátva így kiált fel:

Oh, egy férfi!
E lény, tulajdon énem képmása
Csak a természet durvább kiadása.

Majd a didaszkáliában ezt olvashatjuk: „[...] gyorsan közeledik egy felségesen szép férfi, vonásról vonásra Donna Juannára hasonlít, csak tartása kevésbé tiszta és büszke, inkább kihívó és dacos.”

Mielőtt azonban belemennénk a különböző Don Juan-verziókkal való egyeztetési kísérletekbe, érdemes előbb egy részben életrajzi, részben filológiai szempontú közbevetést tennünk. Ugyanis Donna Juanna mint hasonmás, mint nő megfelelő egy olyan Don Juan-monográfia felé is mutat, amely mintegy az összes ismeretes Don Juan-alak szintézisének is tekinthető, másfelől magán hordozza szerzőjének keze nyomát is. Majdnem teljesen bizonyos ugyanis, hogy a *Donna Juanna* mintegy válaszul íródott Pekár Gyula egy

11 Patrice PAVIS: *Színházi szótár*. L'Harmattan, Budapest, 2005. „Hasonmás/Doppelgänger” szócikk, 174–175.

évvel azelőtt megjelent Don Juan-monográfiájához:¹² Pekár ugyanis a család közeli barátja volt (ekképpen a Czóbel-Justh-Mednyánszky-féle szellemi körhöz tartozott), s a könyvet kifejezetten Czóbel Minka bátyjának, a kultúr- és vallástörténész Czóbel Istvánnak ajánlotta nyilvános dedikációjában. De ha valaki nem feltételez, vagy nem akar kimutatni közvetlen hatásokat a Pekár-monográfia és a Czóbel Minka-dráma között, akkor is látnia kell, hogy a Don Juan-monográfia alapszemlélete kettős értelemben szimptomatikus: abban, ahogy általában a nyugati fallogocentrikus társadalmi és kulturális viszonyrendszer tárgyalja férfi és nő között, illetve ahogy ennek egyik reprezentatív mitikus és szépirodalmi megnyilvánulását kezeli: Pekár *Don Juanja* ugyanis szinte karikatúrisztikusra sikeredett változata a fallogocentrikus társadalom és kultúra eme eminens mítoszának. (Nem szabad elfelejtenünk, hogy a magyarázatok, interpretációk is továbbírják az egyes mítoszokat.)

Pekár könyve a sátániságot emeli ki Don Juan legfontosabb tulajdonságaként: egyfajta léteesszenciát magában hordozó mitikus hősnek tekinti, azon négy nagy, egyetemes emberi szimbólummá nőtt figura közül talán a legerősebbnek, akiket az emberek mítoszteremtő-vallásos ösztöne a nyugati kultúrában alkotott (Hamlet, Faust, Don Quijote, Don Juan): „csak az ő létele ad nagyobb becset a szerelemnek: ő az örökös lázadó, a szenvedély Lucifere vagy Mephistophelese, aki csak úgy küzd a boldogság ellen, mint a Sátán az Isten ellen... A szerelem sátánja ő, – nagyságos szimbóluma a szívbeli veszedelmeknek.”

Pekár látomásában nők ezrei fetrengenek meztelenül haldokolva e hipertrofizált alak, mint egyfajta fallikus szobor körül, s férjük, testvérük, apjuk holttestein keresztülgázolva a véres sárban próbálnak mind közelebb kerülni hozzá. Szerinte valójában a nők hérosa, sőt istensége Don Juan: „minden antik vagy modern istenek és félistenek, szimbólumok vagy bárminemű absztrakciók között te vagy tán az egyedüli, aki csakis az asszonyokhoz szól, csakis az övék... A félelem antik istenét a férfiak maguknak teremtették meg: tégedet, a te egyházadat a nők alkották meg egymaguk, mert hisz *ők* rettegnek tőled, vagyis *ők* szeretnek téged.” Pekár emellett úgy véli, megadja a nőknek a tiszteletet, sőt, egyfajta gesztust téve feléjük, egyfelől biztosítja számukra a feminitást, másrészt úgy véli, „a férfiak és nők tulajdonságaik összértékében egyenlők”. Egy dekadens, szecessziós (intuitivitásában rejtélyes és kiszámíthatatlan) nőalakot rajzol meg, akinek viselkedésén a szerző mintha mégiscsak lekicsinylően mosolyogni látszana: például „ha nincs is meg neki a mi (különben elég rövidlátó) logikánk, kárpótolva van az nála az intuíció spirituálisabb tulajdonságaival, – kezdjük belátni, hogy ha nem is tud átmenni a-ról b-re, ösztönével, öntudatlan logikájával azért gyakran helyesebben

12 PEKÁR Gyula: *Don Juan*. Athenaeum, Budapest, 1899.

tapint nálunk, s kihagyja az öntudatos gondolatsorokat, egész helyesen át tud szökni a-ról x-re...” A nőket a nyugati civilizáció, a kereszténység problémátlanul emancipálta Pekár szerint, azáltal, hogy a testet megvetve először adott lelket neki, s ezen felszabadító erejű ideális felfogás – azaz a kora középkor Madonna-kultusza – érezhető a századfordulós mentalitásban is: „az a tény, hogy a Megváltó anyja egy anygali szelídségű földi nő volt: valami misztikus párhuzamosság révén mennyei derűvel kezdte bevonni annak az Istenanyja egyszerű földi asszonynak a többi testvéreit, vagyis az egész női nemet is”. A férfi előtt így mégiscsak szakralizált lény a nő: „a Szentlélektől való fogantatás misztériumának révén egyszer s mindenkorra misztériummá lett [...], – hogyne, mikor az Istenanyja Boldogasszony is csak olyan földi nő volt, mint ő! [...] Ő az ideál, a Poézis, a Szép, a Jó, a szerelmes örök misztérium: a Boldogasszony földi testvére. Az illethetlenség fehér köntösében, az ártatlanság liliomával kezében halad át a középkor véres és sötét századain.” Ezek után pedig nem csoda, így Pekár, hogy a reneszánsz küszöbétől ez a lény kihívja maga ellen a dominanciára törő férfit, Don Juant, aki most szerelemmel akarja leigázni.

Donna Juanna alakja válasznak tekinthető egyfelől erre az amúgy teljesen hamis női sztereotípiára, másrészt erre a jellemző, Pekár által szintetizált Don Juan-képre is. Az elsőre úgy, hogy miközben számos fontos attribútumát hordozza, valójában kifordítja azt, a másodiknak pedig úgy, hogy a negatívját, sőt, voltaképpen egyféle Doppelgängerét hozza létre, méghozzá oly módon, hogy a női és férfi szerep egy sajátos tükörijáték során szubverzív módon egymásra másolódik, elmosva ezzel a hagyományos bináris oppozíciót feminin és maszkulin között.

Ha Pekár kissé dagályos szövegéből megtudtuk, hogy a nő „az illethetlenség fehér köntösében, az ártatlanság liliomával kezében halad át a középkor véres és sötét századain”, azt kell mondanunk, Donna Juanna teljesen ugyanezen jelmezben és kellékkel jelenik meg majd minden egyes jelenetben, illetve még ennél is egyértelműbb helyzetben akkor, amikor Don Fernandóval folytat filozófiai párbeszédet a csillagvizsgálóban. Megjelenése és környezete (a jelmez és a színpadkép) bemutatása gyakorlatilag egy Szűz Mária-kép *ekphraszisz*aként is interpretálható: a lány egy trónszerű aranyozott támlásszéken ül, „hosszú, hófehér ruhában, fejét arany karika övezi gyémánt csillaggal. Az emelvényt mint egy lugast veszi körül fehér liliomok, gránátvirágok, vörös szegfűk sokasága. A trón felett egy része a tetőnek nyitva áll, s az égbolt csillagaival mintegy mennyezetet képez Donna Juanna feje felett”. De ez lényének csak egyik oldala: ő ténylegesen, materiális értelemben érintetlen ugyan, de szűziessége szeretetlenséggel társul: nem csak a testét, a lelkét is elzárja mindenkitől, és éppen olyan könyörtelenül viselkedik a szerelmes férfiak hosszú sorával, mint Don Juan a nőkkel.

Sőt, ő még egy blaszfémianak tűnő tettet is elkövet, kacérkodni próbál többek között a Megváltóval is, méghozzá azon az alapon, hogy magát vele egylényegűnek, isteni esszenciával bírónak tekinti. Szűz Máriaként való viselkedésének van létjogosultsága: mint Kristeva is rámutat, Mária értelmezhető egyszersmind a Fiú szeretőjeként is. Itt hivatkozhatunk *A szeretet eretnetikájára*,¹³ amelyben a bolgár származású teoretikus a Szűz Mária-kultusz történetét három ágon látja kikerekedni, melyek közül az első mintegy feloldja az előbbi problémát, ez pedig az Anya-Fiú lényegi azonosságban megfogható kultusz. Az apokrif irodalom Mária életét Krisztus biográfiájának modelljére alakítja, továbbá a halál kiiktatása érdekében kialakítja a szep-lőtelen fogantatás történetét, ráadásul a Szűz egy idő után hármass szerepbe csúszik át: anya-leány-házastárs. Persze Donna Juanna esetében azért kicsit inog az alapozás, mert saját démonikus halál-eredetén visszamenőleg nem sokat változtathat. A gyermek (a szülés) elfogadása viszont így, a majdan feltámadó Krisztussal való speciális relációban (aki egyszersmind gyermeke is lenne tehát) éppen lehetségessé is válhatna, mert a halált ebben a teljesen egyedi, kivételes helyzetben sikerülhetne felülírnia: márpedig alapvetően ezzel volt baja. Ráadásul a kultusz alakulásának egy másik aspektusát végiggondolva Donna Juannát fel lehetne menteni más „bűnei” alól is, a férfiakal való általános viselkedése, a fájó megközelíthetetlenség is elfogadhatóvá válna: „az »udvariságnak« e még nagyon érzéki hajnalán Mária és a Hölgy közös vonásokon osztozkodnak: mind a ketten a férfivágyak és aspirációk célpontjává lettek, és a minden más nőt kizáró egyedüliségével a Hatalmat testesítik meg, mely hatalom annál is inkább csábító, mivel megtagadottsága folytán kibújik az atyai külsőség alól, s annál inkább kellemes megragadni, mivel másodlagos, pótlék, ugyanakkor nem kevésbé hatalmas, az explicit fallikus hatalom pontos másolata”.

Donna Juannának, bár hordozza a szüziesség összes attribútumát, már a látványa is elbizonytalanító. A tömeg is hol ilyennek, hol olyannak látja, hol angyalarcú teremtésnek, másszor ördögi kreatúrának, aki „varázsszóró, tűzben úszó szemével” megigézte és szeretőjévé tette az egész város ifjúságát. Amikor Don Salvador át akarja ölelni, hirtelen előbukkan sátáni énje, feje Medúza-fővé változik. Don Fernando pedig akként látja a szerelem (élet és halál) megtestesülésének, hogy észreveszi benne az esszenciális ambivalenciát. A tudós szavai tartalmilag párhuzamba állíthatók Baudelaire *Himnusz a Szépséghez* című versével, még ha formailag kevésbé erős megoldásokkal is él a magyar szerző (miközben Donna Juanna számos esetben úgy viselkedik, mintha a francia költő másik szépség-szonettjének, a *Szépségnek* semmibe tekintő, mégis varázsos szemű, hideg és részvétlen márványszobra lenne).

13 Julia KRISTEVA: *A szeretet eretnetikája*. Ford. GYIMESI Tímea. Helikon 1994/4, 491–509.

A csillagok közt is csak ötöt látom,
Öt, az égbolt legfényesebb csillagát,
Öt, a legnagyobb vétket a világon,
Öt, a szerelmet, mely öl, s éltet ad,
Öt, ki az élet első sugara,”
Öt, a rémest, ki a halál maga:
Szerelem sötét átkát, fényes napját,
S e földön itt megtestesült alakját:
Donna Juannát.

Donna Juanna test és lélek viszonyáról vallott elképzelései amúgy sem a lélek felülértékeléséről és a test vágyott denaturalizációjáról szólnak, hanem éppen az előbbit állítják be felelősnek az utóbbi minden bűnéért – igaz, itt csak a Sátán által uralt lélekről van szó, de mintha Donna Juanna pesszimiztikus szemlélete nemigen látna más lehetőséget a változtatásra.

S itt alapvetően a „látás”, a „tekintet” jelentése az elsődleges: a dramaturgia avatja létfontosságúvá a tekintetet: a főszereplő ugyanis olyannyira központi alakja a dramaturgiának, hogy mindenki hozzá és róla beszél: folyamatosan arról értesülünk, miképpen él ő a környezetében élők tekintetében, márpedig ezek a tekintetek a velejéig romlott lélek tükrei („szörnyű lélek-hasíték sugárok [...] minden ember-arcban”), s saját deformációinak megfelelően torzítják mindazt, ami eléjük kerül. Donna Juanna a tekintetek kereszttüzeiben él, s ekképpen nyeri el kettős (szűzies és démonikus) természetét is.

Az viszont objektív tény, hogy az ő fogantatásának távolról sincs köze a szeplőtelen fogantatáshoz, mint ahogy azt az általa játszott Szűz Máriára olykor analogikusan rá szokta érteni az apokrif hagyomány. Sőt, Donna Juanna eredete kifejezetten démonikus: mint a keretjából megtudhatjuk, Őrült Johanna és a már halott Szép Fülöp nászából született, anyja szerelmes könyörgésével életre keltette apja koporsóban fekvő testét (és csak azt, a lelkét nem), hogy egy utolsó ölelésben még egyszer, utoljára összeforhassanak. A legenda szerint Őrült Johanna annyira szerette a férjét, hogy amikor meghalt, a hullát mindenhová magával vitette, sőt az ágyba is maga mellé fektette. Itt, a drámában utóbb az történik, hogy a várandós anya, szembesülve a helyzet lehetetlenségével, és érezve közeli, a szülés során majdan bekövetkező, s valójában szükségszerű halálát, megkéri a dajkát, hogy a csak örületet hozó, a halállal rokon szerelem elutasítására nevelje gyermekét. S mivel anyának és leányának valójában ugyanaz a keresztnéve, Donna Juanna a saját anyjának is alteregója: ő nem a szülésen keresztül egyesül anyjával, mint ahogyan Kristeva szerint az átlagnők – lásd

Az *anyaságról* című esszéjét¹⁴ –, hanem éppen a nem-szülésen keresztül. Miközben anyja óhaját megvalósítja, mintegy pontos negatívjába fordítja annak testies, démonikus lényegét.

Ez a kettősség amúgy is jellemző a szerzőre, mint ahogy az is, hogy a perverziót más műveiben is vegyíteni igyekszik a szüzességgel, tisztasággal, s ezáltal relativizálni vagy felülrni az utóbbit. Erre két példát is hozhatunk: egyfelől a *Virrasztó* című verset, amelyben egy halott apácát – valószínűleg eufemizáló kifejezéssel – „ölel” és „csókol” egy, az ablakon bemászó majom. Ebbe az amúgy szintén blaszfém lírai szövegbe ugyanez az ambivalencia íródik bele: mint azt Németh Zoltán is megjegyzi, „a passzív szodomia, pontosabban a nekrofilia és a zoofilia együttes hatása sem tudja elfeledtetni a halott apaca alakjában önmagát megsemmisítő, vágyra keltő frigiditást”.¹⁵ A másik szöveg a *Báthory Erzsébet* című versciklus, amelyben főhősnő hol szerelmes asszony, hol fehér zárdaszűz, hol örült kacajjal ontja a vért. Mindez összhangban áll Czöbel Minka egyik lírai szerepével, a „boszorkány-imázssal” is (különösképpen, hogy az általunk elemzett darabban Donna Juannát olykor ténylegesen boszorkánynak nevezik). Gerliczki András azt írja, hogy a boszorkányság – mint különbözőség, kívüllét – részét képezi a költői személyiség önmagáról formált képének, illetve hogy ez az énreprezentáció(szegmentum) mint motívum összefonódik így a másikkal, a hasonló vonásokkal bíró, csak némileg pozitívabb kontextusú tündérképpel. Ezt a boszorkány-tündér-alakot ekképpen tekinthetjük a saját egyénisége mítoszát létrehozó Czöbel Minka egy fontos objektívált alakjának is.¹⁶

Itt tegyünk egy kitérőt: a *perversion* szót [perverzió] Kristeva már idézett tanulmányában amúgy *père-version*-nak is írja Lacan nyomán [a *père* szó franciául apát jelent], és eszköznek tekinti arra, hogy a nő kibújhasson az apai szimbolikus rend meghatározta nyelv, szélesebb értelemben pedig a fallogocentrikus társadalom uralma alól. A perverzió a boszorkány fegyvertárának egyik fontos darabja is, s része a nyelvnek. A boszorkányság mint önmítosz ekként magában foglalja a boszorkány-lét titkos (többek között a verbális) kapacitásait is, amelyet a fallogocentrikus társadalom és kultúra által háttérbe szorított női diskurzussal is társíthatunk.¹⁷ Annyi bizonyos,

14 Julia KRISTEVA: *Az anyaságról*. Magyar Lettre Internationale 1997 nyár. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre25/24kris.htm>

15 NÉMETH Zoltán: *Erotika, nemiség és obszcenitás mint posztmodern identitásáték*. Bárka 2006/6. 99–110., http://www.barkaonline.hu/archivum/barka_200606.pdf.

16 PÓR Péter: *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában: Justh Zsigmond és Czöbel Minka népiessége*. Akadémiai, Budapest, 1971, 107. Idézi még GERLICZKI András: *Czöbel Minka, a boszorkánydalok költője*. In: „Jövőm emléke, múltamnak árnya”. In *memoriam Czöbel Minka*. Modus Hódernus Nyíregyháza, 2008, 85–93.

17 Mint erre Elaine Showalter is utal ismert cikkében, *A feminista irodalomtudomány a vadenban* című tanulmányában, a női nyelvet nem a feminista irodalomtudomány

hogy a nő szimbolikus rendbe kényszerítettségét, a spontán, de nyelvnélküli állapotból a férfinyelvbe való átvezettetést Czóbel Minka is megírja az *Éva* című versben, ahol az első asszony friss, nyers élményei akkor váltódnak át egy lényegileg másfajta, szofisztikáltabb, de formalizáltabb világérzékelésbe, amikor Ádám megtanítja neki a szavakat. Ami a *Donna Juannát*, ezt a nagyon gondosan kimunkált verselésű és képi világú drámaszöveget illeti, benne a Cixous és Kristeva által elképzelt női nyelv¹⁸ szintaktikai, stiláris és ritmikai szinten nem valósul meg, csak tematikusan – a perverzió révén és a főszereplő olykor illogikusnak, de legalábbis változékonynak tűnő érvelése folytán van jelen, szemben Czóbel Minka más szövegeivel, például ritmikus prózakísérleteivel.

Ez a „szűzies” és „tisztá” szépség, mely közben saját meghatározó vonásainak az ellentétét is magában hordozza, a válasz a mitikus Don Juan figurára, akinek ráadásul Czóbel Minka az abszolútumot kereső, a nők teste után a lélekre vágyakozó – az „északi” típusba illeszkedő – verzióját teremti meg. Egyes, önmagukat „délinek” tekintő (spanyol) interpretátorok szerint ugyanis az „északi” feldolgozások eleve tévesek. Ramiro de Maeztu y Whitney szerint a *Don Juan* a kimeríthetetlen energia mítosza, amelyet kizárólag az énérvényesítés és érzékiség (az „én és az érzékeim”) világszemlélete jellemez. Salvador de Madariaga pedig azt állítja, hogy a lényegileg spanyol – és civilizáció előtti – Don Juan erőszakos és spontán, aktív és szűz, nagyvonalú és egyetemes – ő a hússá-vérré vált férfiprincípium.¹⁹ Az interpretációk nagyobb („északi”) részében viszont a reflexivitás és a metafizikai keresés kerül a középpontba. Az ideális asszonyt kutatja Don Juan, s e virtuális alak az abszolútumot jelképezi, a főhős sorsa ekként a kielégületlenség, az örök keresés és bolyongás lesz. Ez a kérdés egyébként az említett Pekár-monográ-

találta ki, létezett a folklórban és a mítoszban, s akkor leginkább a boszorkány-szerep rendelődött hozzá: a *The White Goddess*-ben Robert Graves is hivatkozik – noha kissé nagyvonalúan – arra, hogy a matriarchátus megdöntése után a kirekesztett, „föld alá kényszerített” női nyelv Eleusis és Korinthosz titokzatos kultuszaiban, valamint Nyugat-Európa boszorkánygyülekezeteiben élt tovább. Az etnográfusok és antropológusok megmutatták a – többnyire ritualizált, de a formális kultuszokon kívül eső, „mormogott” – női nyelv létezését számos archaikus kultúrában, s azokon belül is legfőképpen az eksztatikus szertartásokban; s hogy a boszorkányégetéseket éppen az érthetetlenségtől való félelem indokolta. Elaine SHOWALTER: *Feminist Criticism in the Wilderness, The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. By. Elaine SHOWALTER. Pantheon Books, New York, 1985, 243–270.

- 18 Hélène CIXOUS: *A medúza nevetése*. Ford: KÁDÁR Krisztina. In: KIS ATTILA Attila, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv II. Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport*, Szeged, 1997. 357–380; Julia KRISTEVA: *La révolution du langage poétique*. Seuil, Paris, 1974.
- 19 Ramiro de MAEZTU y WHITNEY: *Don Quijote, Don Juan és La Celestina. Elfogult esszék* (1926), Salvador de MADARIAGA: *Don Juan y la Donjuanía* (1949). Idézi: VAJDA György Mihály: *Don Juan vándorútja*. Argumentum–Gondolat, Budapest, 1993. 20–22.

fiában is felmerül,²⁰ de sokkal jelentősebb előzményei is vannak. Például E. T. A. Hoffmann Mozart *Don Giovanni*járól szóló szövege, amely hangsúlyozza, hogy a spanyol barokk csábítója itt háttérbe szorul, s előtérbe kerül a sátáni szövetséget kötő hős alakja, akinek az örök keresés és a soha meg nem szűnő vágy az osztályrésze. Ez a Faust-rokonság más verziókban is előkerül: Lenau műveiben (a kettősség megvan Don Juanjában, s csábító Faustjában is); különösképpen pedig Grabbe „fausztizált Don Juan-mítoszában” (*Don Juan és Faust*), amely szintén Doppelgänger-elvre épül. S itt is ezt látjuk: a testies, a csak az érzékeknek hitelt adó Don Juan képe csak szerep, „álarc”, ahogy az éles szemű Donna Juanna azonnal felfedezi: lelkét eltitkolja, mert az asszonyok arra amúgy sem tartanak belőle igényt.

A külsőleg egymásra megszólításig hasonló, jellemüket tekintve pedig a felszínen ellentétesnek tűnő, mégis a mélyrétegekben nagyon is rokon hősök, Donna Juanna és Don Juan megtorpannak egymással szemben, s miközben úgy nézik egymást, mintha a tükörben szemlélnék magukat, azon nyomban szerelem szövődik köztük. Narcisztikus vonzalom, ez nyilvánvaló: s valóban, a nárcizmus Don Juan „kórképében” is előfordul néhányszor. Gordon Banks például – részben szintén Rankra hivatkozva – az általa pszichopataként elemzett Don Juan egyik fontos jellemzőjeként szintén a nárcizmust említi, amely gyenge szuperegóval jár együtt, vagyis nincs, ami kontrollálná az impulzív cselekedeteket. Otto Rank szerint kifejezetten a Doppelgänger-motívumhoz köthető az önmagába szerelmes ifjú mítosza. Mint ismeretes, Ovidiusnál már Narcisszus születésekor azt jósolja Teiresziász, csak akkor lehet hosszú élete, ha nem ismeri meg magát sohasem. Az ifjú a lányok és a fiúk irányában is elutasító, s miután ezzel megbántja Ekhó nimfát, az sziklává kövesedik bánatában, előbb azonban elátkozza az ifjút. Narcisszus – meglátván saját képét a folyóban – beleszeret, és e reménytelen érzelem feletti kétségbeesésében öngyilkos lesz. Pauszaniásznál más magyarázatot is találunk az ifjú önszerelmére: ikernővére halála után – aki külsejét tekintve tökéletes hasonmása volt – Narcisszus búskomorságba esett, s végtelen szomorúságát csak az tudta feloldani, hogy meglátta saját tükörképét. Ebben az esetben – akárcsak a *Donna Juannában* – a férfi/női opposíció androgünizáló feloldásáról beszélhetünk, ahol is a „tükörkép”, a hasonmás neme primér szinten ugyan oppozicionális, szekundér szinten azonban kérdésessé válik.

Fontos még szempontunkból a halálra ítéltség aspektusa is, hiszen ez egyfelől szorongással tölti el Donna Juannát (ezért nem szeretne gyermeket világra hozni), másfelől viszont szerelmével találkozva vállalja a korai eltűnést is, noha ez csak individuális szinten tekinthető halálnak. Rank szerint – és számunkra ez a legfontosabb – a hasonmás halálos jelentése szorosan kötő-

20 PEKÁR: i. m., 6.

dik a nárcizmusához, s szerinte a hangsúlyáthelyeződés a halálosról a szerelmi jelentésre az ember azon természetes hajlamát fejezi ki, hogy a tudatából mindenképpen ki akarja zárni a halál gondolatát. A késői hagyományok is erre utalnak, például Oscar Wilde híres regényalakja, Dorian Gray is.

Mintha a saját tükörképébe beleszerető Narcisszusz mítosza elevenedne meg a *Donna Juannában* is, azzal a módosítással, hogy itt a tükörkép is beleszeret az eredeti változatba. Nő és férfi egymás tükröződései, de ki kié? Ki az eredeti, és ki a tükörkép? A hagyomány szempontjából a férfialak a megalapozó elem, a darab dramaturgiája szempontjából a női. Valójában megállapíthatatlan az elsőség, s ugyanez a bizonytalanság érhető tetten Czóbel Minka költészetében szinte mindannyiszor, ahol csak a *tükör*-motívum előkerül (a leghangsúlyosabban lásd *Az erdő hangja* című, 1914-es kötet *Tükrökről, szobákról* című ciklusát). A tükör nála összezavarja a referenciális viszonyt: vagy a dolgok valódi természetét tárja fel, vagy az elhomályosulással fenyegető múltat,²¹ illetve működhet egyfajta kvázi-szimulákrumként, mint esetünkben is (a fent említett ciklus *Csillámjáték* című darabja például két egymással szembeállított tükröt mutat be, ahol a *mise en abyme*-játék elmosza az eredet kérdését).

Pór Péter szintén a *tükör*-motívum metafizikai kétértelműségéről beszél, amelynek révén láthatóvá válik a Don Juan és Donna Juanna összetalálkozásakor bekövetkező boldog megsemmisülés törvényszerűsége és kettőssége is: „lapja mögött van is, meg nincs is az idő, van is, meg nincs is a világ, minden, ami benne megjelenik, egyszerre lép be a semmibe és az öröklétbe, s tárgyi valósága még játszani is enged a tört tükör vagy a kettős tükör örökös bizonytalanságaival. A tükör az idő és a tér tárgyasult végtelensége, tárgyasult absztrakció, mely mindent eltávolít és elvonttá tesz, képpé és sugárrá lényegít...”²²

Ez az ide-oda viszony a két hős végét illetően is áll: Don Juant ezúttal nem a Kövendég viszi el, hanem maga Donna Juanna – Donna Juannát pedig Don Juan ragadja el a földről. Találkozásuk végzetszerű mindkettejük számára, de hogy hová tűnnek el végül, a pokol-e itt is a végcél, azt nem lehet egyértelműen megállapítani. A két ellentétes előjelű, de bizonyos értelemben rokon lényegiséget hordozó alak egymásra találása szinte fizikai vagy meteorológiai jelenséggént tűnik fel előttünk: egyfajta elektromos kisülés keletkezik belőle, s a mindent felégető villámok nyomában a hamuból és üszökből egy szinte izzóan hófehér virág nyílik. A száz évvel később játszódó zárlatban az aggastyán már egyértelműen arról beszél, hogy az ördög jött el a bűnös

21 Vö. TAKÁCS Judit: *A szubjektum problémája Czóbel Minka lírájában*. Irodalomtörténet 2000/3. 435–461.

22 PÓR Péter: *Utószó*. In: *Czóbel Minka: Boszorkány-dalok*. Szépirodalmi, Budapest, 1974, 241–262.

szerelmespárért, de az eseményt mintegy a legendák hatáskörébe, az ítéletet pedig – talán szubjektíven, talán a *sensus communis* felől – a mértékleteség normájához utalja:

Öregapám hallotta, mint menydörgött,
Midőn Don Juant *elvitte* az ördög,
És őt, kinek föld sohasem látta mását,
A legszebb asszonyt – hű boszorkánytársát.
Mert mind a kettő szörnyen vétkezett,
Az egyik: mert *folyton szeretkezett*,
A másiknak még bűnösebb volt a lelke:
Mert a szerelmet soha sem ismerte.
Pedig milyen szép, hogyha nő és férfi
Mértékletesen szeret, egymást érti.

Mindamellet Don Juan halál előtti megérzései inkább a Semmi, a Nirvána eljövételére utalnak („Minden kéjnek vége, / Jön a boldogság fényes sötétsége”) – mintha az ellentétek ekképpen kioltanák egymást, ami egyébként teljes egészében megfelelni látszik Czóbel Minka Schopenhaueren és rajta keresztül a buddhizmuson megalapozott világszemléletének. Az ugyanis – mint Eisemann György is megjegyzi – egyfelől saját individuumkereséséhez, a lét dimenzióinak újrafeltárásához nyújt megfelelő terepet, közvetetten pedig keretet biztosít esztétista művészetfelfogásához: „Előbb a kereszténységet, a buddhizmust és az antik görög vallás természetkultuszát szembesíti és ötvözi, hogy fellelhesse misztikus lényegüket. Hol az eksztázis indulata, hol a nirvánaszerű megnyugvás felől próbál önmagára, léte rendeltetésére találni. Majd mindebből a »vágytalan boldogság« szemlélődő állapota fejlődik ki. Alapjául szolgálván az esztéta modernség (a világ költői-művészi áthatása) szecessziós dekorativitású megformálásának.”²³ (A *Maya* és a *Fehér dalok* című verseskötetekben gyakorlatilag ugyanezt a Nirvánát teszi át ugyancsak versbe.)

Czóbel Minka *Donna Juanna* című darabja egy olyan főszereplői párost és egy olyan dramaturgiát állít tehát elénk, amelyek a Doppelgänger (dráma-) poétikája alapján épülnek fel, s ezáltal képessé válnak arra, hogy feloldják azokat a megcsontosodott oppozicionális sémákat, amelyek alapján az európai kultúrtörténet egyik meghatározó mítoszának többnyire drámai változataiban hagyományosan megfogalmazták a férfi hős és a nő szereplők viszonyát.

23 EISEMANN György: *Századforduló a költészetben*. In: SIPOS Lajos (főszerk.): *Pannon enciklopédia*. Magyar nyelv és irodalom – CD-ROM, 1996. Idézi: GERLICZKI András: Czóbel Minka, a boszorkánydalok költője. In: „Jövőm emléke, múltamnak árnya”. In memoriam Czóbel Minka, Modus Hodernus, Nyíregyháza, 2008, 85–93.

Irányok az orosz szimbolizmus kutatásában 1990-től napjainkig

Az 1980-as évek végétől, miután Oroszországban feloldották a tilalmat az egyes alkotókra, művekre és az emigráns irodalom egészére vonatkozólag, valamint hozzáférhetővé váltak az archívumokban őrzött dokumentumok, az orosz szimbolizmussal kapcsolatos kutatások is rendkívül felgyorsultak. Az orosz filológusok bekapcsolódtak a nemzetközi szlavisztikai kutatásokba, s lehetőség nyílt számukra, hogy külföldi egyetemeken és levéltárakban is dolgozzanak. Ezenkívül Oroszországban orosz nyelven is hozzáférhetővé váltak a nyugati szlavisták munkái. Tehát a szlavisztika „egységesült”, s szakmai színvonala, miután felszabadult az ideológiai gátak alól, Oroszországban is egyre magasabb lett. Sőt a 20. századelő irodalmának a kutatása és népszerűsítése szinte divattá vált. Az 1900-tól az 1920-as évekig tartó periódust Anna Ahmatova metaforájával élve „ezüstkornak” szokás nevezni, mint a puskinai „aranykort” követő, gazdag kultúrájú korszakot; ez a kifejezés az utóbbi időben Oroszországban széles körben elterjedt, sőt populáris célokra is gyakran felhasználták és felhasználják. Ezért a tudományos igényű munkákban ezt a terminust manapság egyre kevésbé alkalmazzák.¹ Az újabb kutatások a következő irányokban folynak: szövegkiadások, textológia, irodalomtörténeti kutatások, valamint poétikai, szemiotikai, hermeneutikai és kulturológiai interpretációk.

A szövegkiadások már az 1970-es évektől kezdődően megindultak; elsősorban a szentpétervári Puskin Ház munkatársainak köszönhetően hozzáférhetővé váltak, és jelentős részben meg is jelentek a szimbolizmus korszaka alkotóinak archívumai, az eddig kiadatlan kisebb műveik, levelezésük, naplói, s a korszakra vonatkozó egyéb dokumentumok. A Puskin Ház folyóirata, *A Puskin Ház Kézíratosztályának Közleményei* (Труды Отдела Рукописей Пушкинского Дома) rendszeresen publikálja a feldolgozott anyagokat, a

1 A terminus használatának problematikusságát elsőként Omri Ronen vetette fel tanulmányaiban. Ld.: Омри Ронен: *Серебряный век как умысел и вымысел*. ОГИ, Москва, 2000.

nagyobb terjedelmű dokumentumok (művek, naplók, levelezések) pedig természetesen könyv alakban jelennek meg. A rendkívül gazdag folyóirat- és könyvtermésből csak néhány fontos, az utóbbi időszakban megjelent kiadványt emelnék ki. *Andrej Belij és Alekszandr Blok 1903-1919 közötti levelezését* (Александр Блок и Андрей Белый: Переписка), amely először 1940-ben jelent meg Vlagyimir Orlov szerkesztésében, jegyzeteivel és előszavával.² Az új változatot jelentős tartalmi és textológiai kiegészítésekkel (az azóta és az újonnan publikált levelekkel, amelyek főleg Andrej Belij leveleit érintik, hiszen a reá vonatkozó anyagot ideológiai okokból jelentős mértékben megkurtították, az 1940-es kiadásban ő csak Blok „árnyéka” lehetett) új, hiteles kommentárokkal és előszóval 2001-ben Alekszandr Lavrov adta közre.³ Ezeknek a leveleknek az ismerete döntő jelentőségű mind a szimbolista mozgalom, mind a szimbolista világszemlélet és poétika szempontjából. A másik levelezésgyűjtemény, amely több ponton kiegészítheti és módosíthatja az adott íróról és az orosz századelő irodalmáról alkotott elképzelésünket, szintén *Andrej Belijjel* kapcsolatos, Alekszandr Lavrov és John Malmstad publikációja, az író levelezése *Ivanov-Razumnyikkal 1913 és 1932 között* (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка).² Ivanov-Razumnyik (1878–1946), a kor egyik legbefolyásosabb kritikus, irodalomtörténésze és a „neonarodnyik” irányzat ideológusa volt. Belijjel 1913-ban ismerkedtek meg, és levelezésük húsz éven át folytatódott. Andrej Belij Ivanov-Razumnyikkal megosztotta alkotói és világnézeti problémáit, levelezésük több mint 700 oldalt tesz ki. Ezek a levelek gyakran több oldalasak, akár tanulmányoknak is beillenek. Levelezésük első periódusa az 1913-16 közötti időszak; ekkor Belij feleségével, Aszja Turgenyevával Dornachban tartózkodott Rudolf Steinernél, ezért Péterváron Ivanov-Razumnyik intézi Andrej Belij ekkorra már elkészült, s folyóiratban megjelent regénye, a *Pétervár* kiadását könyv alakban, 1916-ban. Ivanov-Razumnyikot felettébb foglalkoztatja a regény értékelése, melyet kiemelkedő alkotásnak tart, a beliji életmű csúcának, mellyel „egyenértékű már régen nem jelent meg az orosz irodalomban”.³ Vengerov irodalomtörténetébe ő írja az Andrej Belij-fejezetet, középpontjában a *Pétervár* elemzésével, majd *Pétervár – Nyugat vagy Kelet?* (Питербург – Восток или Запад) címen tanulmányt is publikált, melyet az író lelkesen fogadott. Miután Belij 1916-ban visszatért Oroszországba, sűrűn váltották egymást a levelek, melyek az író

2 В. Н. Орлов (szerk.): Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. Летописи государственного литературного музея. Книга седьмая. Редакция, вступ. статья и комментарии В. Н. Орлова. М. Издание Государственного Литературного музея. Москва, 1940. Szinte kisebb csodának számított, hogy a sztálini kultúrpolitika közegében ez a kiadvány megjelenhetett.

3 А. В. Лавров (szerк.): Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903–1919. Прогресс-Плеяда, Москва, 2001.

részéről gyakran antropológiai kiselőadások, hosszú kulturológiai eszmefuttatások. Belij beavatta barátját a műhelymunka részleteibe, közösen tisztáznak bizonyos fogalmakat; együttműködésük a világháború végén és a forradalom alatt éri el csúcspontját, mikor az Ivanov-Razumnyik által alapított Szkíták⁴ folyóiratnak és csoportosulásnak Belij is aktív részese. 1919 végén Petrográdban megalakult a *Szabad Filozófiai Társulás* (Вольная Философская Ассоциация – «Вольфила»), melynek vezetői Ivanov-Razumnyik és Andrej Belij voltak. Belij 1921-ben Berlinbe távozott, levelezésük persze tovább folytatódott. Hazatérése után, 1923-tól kezdve élete végéig, ahogy a levelekből kiderül, Ivanov-Razumnyik az író legfontosabb szellemi társa. A levelezés rengeteg fontos adalékot tartalmaz Andrej Belij alkotói útjának utolsó tíz évéről, főként a *Gogol művészete* (Мастерство Гоголя) című könyvön végzett mikroszkopikus-stilisztikai munkájáról. Ennek a levelezésgyűjteménynek a megjelenése mind a Belij-kutatásban, mind a szimbolista prózapoeitika kutatásában alapvető jelentőségű.

A másik, nélkülözhetetlen szövegkiadás a szimbolizmust és a századelő kultúráját kutatók számára – *Mihail Kuzmin naplói*. A naplók három kötete 2000 és 2007 között jelent meg.⁵ A naplók létezéséről már a maga idejében sokan tudtak a pétervári értelmiség körében. Kuzmin gyakran részleteket olvasott fel belőle barátainak, sőt felolvasásokat tartott Vjacseszlav Ivanov összejövetelein a Toronyban, valamint más irodalmi szalonokban. Egyébként Vjacseszlav Ivanov szépirodalmi műként nagyra értékelte a naplót: „... a napló szerzője még ismeri a mára már majdnem teljesen elfelejtett »kellemes stílus« (приятный стиль) titkát.”⁶ A naplót Kuzmin három évvel a halála előtt, 1933-ban eladta az Állami Irodalmi Múzeumnak, amit később elkoboztak a titkosszolgálati és belügyi szervek (GPU-NKVD), majd a nagy terror idején (1937–39) az író barátaira, többek között élettársára, Jurij Jurkunra terhelő adatokat gyűjtöttek belőle. A naplók megjelentetésével vitathatatlanul nőtt Kuzmin irodalmi reputációja, az eddig elfeledett szerzőt ma már a 20. századelő orosz irodalmának egyik reprezentáns alkotójaként tartják számon. Kuzmin naplói a szimbolista „életalkotás” (жизнетворчество) fontos

4 A. В. Лавров – Дж. Малмстад (szerk.): *Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка*. Atheneum-Феникс, Санкт-Петербург, 1998.

5 А. В. Лавров – Дж. Малмстад (szerk.): *Андрей Белый и Иванов-Разумник: предуведомление к переписке*. In: Уб. *Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка*. Atheneum-Феникс, Санкт-Петербург, 1998. 5–28. I. т., 9.

6 Szkíták (Скифы) (1917–18): irodalmi csoportosulás és almanach, Ivanov-Razumnyik vezetésével. Tagjai között vannak a szimbolisták (Blok, Belij) és a parasztköltők (Jeszenyin, Klicskov). A szkíták elméleti pozíciója anarchista-utópikus jellegű volt. Új, szellemi forradalomban reménykedtek, amely megszünteti a burzsoá világszemléletet, és visszatérést jelent a természetes, ösztönös, „ázsiai” (Vlagyimir Szolovjov nyomán) eredőhöz.

dokumentumai, melyekben a művészet és a szerelem kérdései foglalják el a legtöbb helyet. Jó példa az „életszöveg” és a művészi szöveg találkozására, szerves együttélésére.

Az 1990-es évektől kezdődően számos irodalomtörténeti munka jelent meg, amelyek többsége immár ideológiamentesen és a modern kulturológiai és narratológiai kutatások egyes eredményeit felhasználva közelíti meg az orosz szimbolizmus és a 20. századelő irodalma történetét. Ezek közül mindenk előtt hármat emelnék ki. Az Orosz Tudományos Akadémia moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézete által kiadott *A századforduló orosz irodalma (Русская литература рубежа веков)*⁷ című kollektív munka két kötetét és a hozzájuk kapcsolódó *Az orosz irodalom poétikája a 19. század végén és a 20. századelőn. A műfaj dinamikája. Általános problémák. Próza (Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза)*⁸ című könyvet. Az irodalomtörténet szerkesztője Vszevolod Keldis akadémikus, s a szerzők között az oroszországi rangos irodalomtörténészeken kívül (Bogomolov, Koreckaja, Magomedova, Brojtman, Tamarcsenko stb.) megtalálhatók neves külföldi kutatók is (Szilárd Léna, Henryk Baran, Nyina Gurjanova). Nyugodtan állíthatjuk, hogy az utóbbi időszakban a korszak irodalomtörténeti áttekintései közül ez a legszínvonalasabb vállalkozás. A kötetek az orosz szellemi élet kontextusában az irodalmi folyamatok általános törvényszerűségeit elemzik 1890–1920 között. Megtalálható bennük az irányzatok története, a köztük levő határok problémáinak elemzése, író- és költőportrék, valamint a kiemelkedő személyiségek munkásságának monografikus ismertetése. Ami az irányzatokat illeti, az orosz szimbolizmus problémáinak elemzése a kötetekben méltó, központi helyet foglal el. A kutatások új irányát jelzi, hogy az egyes irányzatokhoz csak lazán kötődő alkotók (például Alekszej Remizov és Mihail Kuzmin), valamint a határjelenségek is fontos szerepet kapnak az elemzésekben. A könyvhöz írt előszóban a szerkesztők megjegyzik, hogy az úgynevezett „ezüstkorban” az „irányzat” szónak jóval tágabb értelme volt, mint ahogy ezt a terminust manapság használják. Ezért a jelen kötetekben szintén tágabb értelemben, az „irodalmi és világszemléleti közösség” jelentésben alkalmazzák inkább, mintsem hogy a csoporthoz tartozást értenék alatta, hiszen a jelentős alkotók túlnőttek akár a személyesen általuk deklarált irányzatok határain. A másik

7 Михаил Кузмин: *Дневник. 1905–1907*. Sajtó alá rendezte, az előszót és a kommentárokat írta: Н. А. Богомолова – С. В. Шумихина. Изд. Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2000. Михаил Кузмин: *Дневник. 1908–1915*. Sajtó alá rendezte, az előszót és a kommentárokat írta: Н. А. Богомолова – С. В. Шумихина. Изд. Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2005. Михаил Кузмин: *Дневник 1934 года*. Szerk. Глеб Морев. Изд. Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2007.

8 Вяч. Иванов: *Собрание сочинений*. т. 2. Foyer Oriental Chrétien, Брюссель, 1974. 749–750.

probléma, amit az előszóban a szerkesztők felvetnek, az időbeli, kronologikus határokkal kapcsolatos. Az „ezüstkor” végét az addigi irodalomtörténetek általában 1917-ben jelölik meg, a szerkesztők ezt a feltevést sem vetik el teljesen Hodaszevics 1921-es cikkére hivatkozva, mely szerint „az 1917-es év adta meg azt az utolsó lökést, mikor mindenki számára világossá vált, hogy korszakváltás tanúi vagyunk” nemcsak politikai, de szellemi értelemben is.⁹ Néhány külföldi irodalomtörténész a határt 1915-ben (J. Etkind), illetve 1913-ban (B. Hazanov) jelöli meg, ami viszont a szerkesztők számára elfogadhatatlan. Azt látják célszerűnek, hogy az 1920-as évek elején húzzák meg a határt, hiszen az irodalmi folyamatok természetes kibontakozására a forradalom után még néhány évig nem hatottak a külső (ideológiai) retorziók.

Az orosz irodalom poétikája a 19. század végén és a 20. századelőn című könyv szerkesztői kötetüket a kétkötetes irodalomtörténet folytatásának szánják. Úgy vélik, hogy a műfajelmélet és a poétika kérdéseit a középpontba állítva megteremthetik az alapjait e területen az orosz századelő további, szisztematikus kutatásának. A tanulmányok a hagyományos prózai műfajok változásának elemzésén kívül görcső alá veszik az orosz századelő specifikus műfajait és poétikai eljárásait. Ez utóbbiak közül egy majdnem könyvterjedelmű tanulmány foglalkozik a stilizációs eljárásokkal, amelyek alapvetően megváltoztatták az orosz irodalomban a műfaji rendszer dinamikáját,¹⁰ valamint egy-egy tanulmány foglalkozik a mítoszpoétika és a művészetek szintézise kérdéseivel. A kötet újdonsága, hogy olyan, nem kizárólagosan szépirodalmi indíttatású műfajokat is számba vesz, mint a filozófiai próza, a napló, a levelezés, az esszé és az irodalmi kritika. Ez különösen fontos az „ezüstkor” esetében, mikor az „életalkotás” elvének szintetikus tendenciája kiterjedt e területekre is. Ez a korszak befogadta a szépirodalom tartományába a „köztes” műfaji képződményeket éppúgy, mint ahogy kiterjesztette a nem művészi területekre a képi gondolkodást. A szerzői kollektíva a következő könyvekben a korszak költészetét és drámairodalmát kívánja vizsgálni.

E három alapvető akadémiai kiadás megjelenését azonban az 1990-es években megelőzte két fontos irodalomtörténeti munka. Az egyiket nyugati szlavisták írták: Georges Nivat, Ilja Serman, Vittorio Strada és Jefim Etkind szerkesztésében az *Ezüstkor: Az orosz irodalom története. 20. század* (*Серебряный век: История русской литературы. XX век*)¹¹ című tanulmány-

9 В. А. Келдыш (szerk.): *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1.* ИМЛИ РАН, «Наследие», Москва, 2001., В. А. Келдыш (szerk.): *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2.* ИМЛИ РАН, «Наследие», Москва, 2001.

10 В. А. Келдыш – В. В. Полонский (szerk.): *Поэтика русской литературы конца XIX-начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза.* ИМЛИ РАН, Москва, 2009.

11 Предисловие. In: Келдыш (szerk.): *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1.* 1–12. I. m., 9.

gyűjtemény, amely nemcsak a korszak irodalmát tárgyalja, középpontban a szimbolizmussal, hanem képzőművészetét, zenéjét, filozófiáját és színpadi kultúráját is. Az egyes tanulmányokat olyan neves kutatók írták, mint Tomas Venclova, Vittorio Strada, Georges Nivat, Jefim Etkind, Nils Nilsson és Mihail Heller. Ezzel a tanulmánykötettel az emigráns irodalom is teljes jogú részévé vált az orosz irodalomtörténet-írásnak. A másik könyv Avril Pyman: *Az orosz szimbolizmus története (История русского символизма)*¹² című monográfiája. A könyvet angliai megjelenése után négy évvel lefordították oroszra.¹³ Pyman könyvének egyik fő tétele a szimbolizmus dominanciájára és szintetikus jellegére vonatkozik a századelő orosz irodalmában. Meggyőződése szerint a „szimbolizmusból fejlődött ki nemcsak az akmeizmus és a futurizmus, de a neorealizmus és az abszurd irodalom is”.¹⁴ Avril Pyman feltárja a szimbolizmus forrásait Oroszországban, elemzi a nyugati és az orosz irodalom és gondolkodás közötti aktív kölcsönhatást, valamint feltárja és bizonyítja az orosz szimbolizmus autochton jellegét. Kutatásának területe nemcsak az irodalom, de a filozófia és a képzőművészet is. Fő feladatának a szimbolisták művészi gyakorlatának bemutatását tekinti, illetve végigköveti az orosz szimbolizmus történetének különféle állomásait, a kezdetektől az irányzat megszűnéséig, melynek dátumát ő is 1910-re teszi.

Az orosz szimbolizmusról a legátfogóbb, filológiai és elméletileg egyaránt rendkívül alapos munka Aage Hansen-Löve, osztrák tudós öt kötetre tervezett vállalkozása, amelyben az irányzat képi-poétikai rendszerét és az alapszövegek motívumstruktúráját térképezi fel. Jellegüket és módszerüket tekintve Hansen-Löve könyvei mitopoétikai és szemiotikai kutatások, melyek ugyanakkor a korszak eszmetörténeti és művészetfilozófiai folyamatainak feltárásán és alkotó értelmezésén alapulnak. Ily módon ez a vállalkozás az európai filológiában is úttörő jellegű. Német nyelven eddig a sorozat három kötete¹⁵ jelent meg, melyekből már kettőt orosz nyelvre¹⁶ is lefordítottak. A sorozat első kötete az *Orosz szimbolizmus. A költői motívumok rendszere. Diabolikus szimbolizmus (Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 1. Band: Diabolischer Symbolismus)* címet viseli. A könyv nemcsak a korai orosz szimbolisták képi (metaforikus, mitopoétikai) rend-

12 М. Козьменко – Д. М. Магомедова: *Стилизация как фактор динамики жанровой системы*. In: Келдыш – Полонский (szerk.): *Поэтика русской литературы конца XIX-начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза*. 7–149.

13 Ж. Нива – И. Серман – В. Страда – Е. Етkind: *Серебряный век: История русской литературы. XX век*. «Прогресс: Литера», Москва, 1995.

14 Аврил Пайман: *История русского символизма*. Изд. «Республика», Москва, 1998.

15 Avril PYMAN: *A History of Russian Symbolism*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

16 Пайман: *История русского символизма*, 6.

szerének a rekonstrukciója, de egyben az alapvető esztétikai elvek értelmezése is. Hansen-Löve a motívumokat kulturális kódoknak tekinti, melyek a szimbolista szemantikában megbúvó értékrendszert reprezentálják, s a rekonstrukció kapcsán feltárja rendszerüket, az oppozíciókat és belső dinamikájukat. Az első kötetben a szerző érdeklődésének középpontjában az úgynevezett „dekadentizmus” áll, elsősorban a régebben „első nemzedéknek” nevezett szimbolisták (Brjuszov, Balmont, Minszkij, Merezsikovszkij és mások) munkásságában, de ha szükséges, bevonja az elemzésbe a „fiatal szimbolisták” (Belij, Ivanov) szövegeit és mitológémaid is. Hansen-Löve a kötethez írott bevezető tanulmányában megismerteti az olvasót munkájának egésze – így a további kötetek – koncepciójával. Az orosz szimbolizmus művészi gondolkodása és önértelmezése meghatározó sajátosságának azt tartja, hogy az „életszöveg” és a „művészi szöveg” együttesen jön létre, a művész individuális mítosza, személyes alkotói módszere és kialakított önképe révén, ám ugyanakkor kiterjed a világkultúra univerzális terére is.¹⁷ Az osztrák kutató a szakirodalomban mindmáig elterjedt, szokványos felosztás – a szimbolisták első és második nemzedéke – helyett az orosz szimbolizmus értelmezésére három modellet javasol, melyek mindegyike két, egymással kronologikus és evolúciós kapcsolatban lévő „programot” foglal magában. Ezek a következők. Szimbolizmus I. Diabolikus szimbolizmus. SZI/1. az esztétizmus negatív diabolikája, SZI/2. a pánesztétizmus pozitív diabolikája. Szimbolizmus II. Mitopoétikus szimbolizmus. SZII/1. pozitív mitopoézis, SZII/2. negatív mitopoézis. Szimbolizmus III. Groteszk-karneváli szimbolizmus. SZIII/1. pozitív de- és remitologizáció, SZIII/2. a különböző „szimbolizmusok” automitologizációjának szétbomlása.¹⁸ A bevezető tanulmány végén Hansen-Löve megjelöli a kronologikus határokat is. A Szimbolizmus I. dominanciája az 1890-es évekre tehető, „látens periódusa” a 20. század első évei. Ide tartozik Brjuszov, Balmont, Gippiusz, Vl. Szolovjov, A. Dobroljubov, Annyenszkij, Merezsikovszkij, Szologub, Minszkij, Fofanov, Szlucsevszkij, Konyevszkoj és mások költészete. A Szimbolizmus II. időbeli határai 1900 és 1907 között hú-

17 HANSEN-LÖVE, Aage A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. 1. Band: *Diabolischer Symbolismus*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1990. HANSEN-LÖVE, Aage A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. 2. Band: *Mythopoetischer Symbolismus*. 1. *Kosmische Symbolik*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1998. HANSEN-LÖVE, Aage A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. 3. Band: *Mythopoetischer Symbolismus*, 2. *Lebenssymbolik*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2007.

18 Хансен-Леве, А. А.: *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, «Академический проект», Санкт-Петербург, 1999. Хансен-Леве, А. А.: *Мифопоэтический символизм. Система поэтических мотивов*. «Академический проект», Санкт-Петербург, 2003.

zódnak, ugyanakkor a második program („negatív szimbolizmus”) jellemző jegyei a periódus közepén jelennek meg. Leginkább a szimbolizmus e fázisával kapcsolatos Vjacseszlav Ivanov, Andrej Belij, Blok, Gorogyeckij, Volosin költészete, s rajtuk kívül még azon alkotóké is, akik még a SZI hagyományát megőrizve váltottak át a mitopoétikára. A Szimbolizmus III. kezdete az 1907–1908-as évek, ám e modell „visszhangját” egészen az 1920-as évekig fel lehet fedezni az orosz költészetben.¹⁹ Hansen-Löve kronológiája nagyrészt egybeesik az orosz szimbolizmus önreflexiójával, illetve egyes orosz kutatók feltevéseivel (Szmirnov, Pusztigina, Minc), ami azonban gyökeresen új benne, az átmenetek elemzése, s a merev határfogalom felülvizsgálata. Még egy fontos elemet emelnék ki a könyv koncepciójából. Hansen-Löve elemzés tárgyává teszi az orosz szimbolizmusra jellemző, különböző művészi formák és műfajok fejlődésének aszinkronitását. Amíg például a költészetben, Andrej Belij lírája esetében a Szimbolizmus I., illetve II. modellje érvényesül, addig a prózában a Szimbolizmus III. modellje. Felhívja a figyelmet a szimbolista próza azon jellemzőjére, hogy az elméleti szövegek gyakran egyenesen a költői szövegek folytatásai, melyekben az elméleti terminusok (vallási, tudományos, poétikai) gyakran maguk is költői szimbólumokká alakulnak át. Noha a könyv szerzője csak a költői szövegek motívum-rendszerét vizsgálja, kutatásai felhasználhatók a szimbolista próza elemzése kapcsán, hiszen több motívum és mitológéma az úgynevezett „ornamentális próza” leitmotív-rendszerét szintén meghatározza. Hansen-Löve könyveiből világossá válik, hogy a szimbolizmus az orosz kultúra történetében egy sajátos metanyelv-ként létezett. Ezzel a metanyelvvvel, amely univerzális kulturális értékeket közvetített, ugyanúgy szembetalálták magukat az orosz posztszimbolizmus és avantgárd alkotói, mint jelenleg az orosz posztmodern képviselői. E metanyelvre történő reflexió nemcsak az orosz irodalmat, de az orosz gondolkodást is mind a mai napig megtermékenyíti.

Az utóbbi időben a szimbolizmusról Oroszországban megjelent számos monográfia közül két kulturológiai munkát emelnék ki. Marina Voszkreszenszkaja: *A szimbolizmus mint az Ezüstkor világlátása: az orosz kulturális elit társadalmi tudata kialakulásának szociokulturális tényezői a 19. és 20. század fordulóján* (*Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков*)²⁰ című munkáját, amely a szociokulturális tényezőket vizsgálja az orosz kulturális elit társadalmi tudata formálódásában a 19–20. század fordulóján. A könyv az orosz szim-

19 Введение. In: Хансен-Леве: Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. 6–19. I. м., 9.

20 I. м., 13–14.

bolizmust mint a korszak uralkodó irányzatát nemcsak irodalmi-művészeti irányzatként kezeli, hanem mint a kor szellemi arculatának meghatározó tényezőjét, mint a kulturális önkifejezés sajátos rendszerét. Voszkreszenszkaja a szimbolizmust eszmetörténetileg a romantikából származtatja, ebben az értelemben visszatér az irányzat 20. századelős, korai reflexióihoz (Vengerov, Zsirmunszkij). Mindenképp fontosnak tartom a szerző azon törekvését, hogy külön fejezetet szentel a szimbolizmus, dekadentizmus és a modern²¹ (szecesszió) fogalmi elhatárolásának. Voszkreszenszkaja abból indul ki, noha mindhárom fogalom különmű – a dekadentizmus meghatározott értelmi-érzelmi beállítódás, a szimbolizmus irodalmi-művészeti irányzat, a szecesszió stílus, amely a térbeli művészetek különféle ágait egyesíti –, kölcsönösen hatnak egymásra, sok közöttük az átfedés. Voszkreszenszkaja szerint az alapjuk is közös, ez a romantika, a burzsoá szellemiségnek és a pozitivizmus értékrendjének tagadása, a művész viselkedése rituális formáinak kidolgozása, az antimimetikus művészet koncepciójának képviselője, a mítoszteremtés és életalkotás előtérbe helyezése és a sajátos, szimbolikus nyelv kidolgozása. Az alapvető különbséget a szimbolizmus és a modern között abban látja, hogy a szimbolizmusban az ideális világ a művész alkotó fantáziájának termékeként „valósul meg”, míg a modern az ideált a földi világ létező formáiban kívánta megtestesíteni. Valójában mindkét törekvés erősen utópisztikus, ahogy utópisztikusnak bizonyult a mindkét irányzat által képviselt művészetek szintézisének gondolata is.²²

A másik könyv Irina Krebel munkája, amely *Az Ezüstkor mitopoétikája. Egy topológiai reflexió kísérlete*²³ (*Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии*) címet viseli. Ez a munka korszerű módszereket alkalmazó kultúrfilozófiai kutatás, amely az orosz bölcséleti és irodalmi hagyományon kívül felhasználja a nyugati irodalomtörténet és filozófia újabb eredményeit is. Krebel fontosnak tartja, hogy a kor orosz kultúrájában megkülönböztesse egymástól az „eleven gondolatot” (мысль) és a tisztán spekulatív diskurzus jellemezte „gondolkodást” (мышление); véleménye szerint az Ezüstkor alapvetően mitopoétikus „gondolata” több olyan impulzust rejt magában, melyek a későbbiekben felfedezhetők például a német fenomenológiában és az egzisztencializmusban. A könyv a mítoszalkotás szimbolikus terében egyenrangúként tartja számon az irodalmat, a művészeteket és a

21 I. m., 19.

22 М. А. Воскресенская: *Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков.* «Логос», Москва, 2005.

23 Ирина Кребель: *Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии.* «Алетейя», Санкт-Петербург, 2010.

bölcseletet. Különös érdeklődést kelthet a munka ötödik fejezete,²⁴ melyben a szerző a kor kommunikációs terében a bölcselet stilisztikáját veti össze a költői gondolkodás stilisztikájával, s ezzel az orosz vallásbölcseleti „nyelv” egyik fontos specifikumát tárja fel. Irina Krebel elemzései a jelentős kultúrtörténeti anyag felhasználásával azt bizonyítják, hogy az archaikus elemet újra megélő és újrateremtő orosz századforduló irodalma, művészete, művészetkritikája és filozófiája az „eleven gondolat” egységes voltát demonstrálja, melynek hatása kiterjed a későbbi korszakokra is.

Magyarországon az 1990-es évektől szintén megélenkült az orosz szimbolizmus tanulmányozása. Sargina Ludmilla 1990-ben jelentette meg *Az orosz szimbolizmus természetrajza*²⁵ című könyvét, ami az első tudományos és ismeretterjesztő igényű összefoglalása volt Magyarországon az irányzatnak. B. Gaál Márta a német romantika hatásáról Alekszandr Blok költészetére,²⁶ Gyöngyösi Mária pedig Alekszandr Blok és a német kultúra kapcsolatáról²⁷ jelentetett meg tanulmánykötetet. A könyveken kívül a hazai szlavisztikai folyóiratokban is egyre gyakrabban publikáltak az orosz szimbolizmus problémaköréhez kapcsolható munkákat. A magyarországi ruszisták közül Szilárd Léna ebben az időszakban jelentette meg az orosz szimbolizmus alapproblémáiról írott könyveit, melyek kiemelkedő eseménynek számítottak mind a hazai, mind a nemzetközi szlavisztikában. Szilárd Léna első könyve, *A Karnevál-elmélet. V. Ivanovtól M. Bahtyinig*²⁸ 1989-ben jelent meg, melyben Vjacseszlav Ivanov Dionüszosz-kultuszról alkotott elméletének hatását vizsgálja Mihail Bahtyin munkásságára, vagyis végigköveti azt a gondolkodási folyamatot, melynek eredményeképp a „dionüszoszi elv” ivanovi értelmezése Bahtyinnál a „karneváli tudatról” szóló elmélet alapjává válik. Szilárd Léna bebizonyítja, hogy Vjacseszlav Ivanov elméleti feltevéseit, melyek az ezoterikus metafizika hagyományát követik, Bahtyin „lefordítja” a szekularizált kulturológia nyelvére, ám közben megőrzi annak vallási alapjait is. Ily módon Bahtyin az emlékezetvesztés korszakában a kulturális emlékezet képviselőjének bizonyul. Az 1990-es évektől kezdődően Szilárd Léna érdeklődése egyre inkább az orosz szimbolizmus „hermetikai” problémája felé fordul. Több cikkében feltárta az orosz szimbolisták szövegeiben a rózsakeresztes metatextust, többek között Andrej Belij *Pétervár* című regényében is. Párhuzamosan a szimbolizmus hermetikai problémakörének feltárásával az általa

24 Vö. Ирина Кребель: *Русский модерн: опыт живой философии*. In: Уő. I. m., 473–567.

25 SARGINA Ludmilla: *Az orosz szimbolizmus természetrajza*. Akadémiai kiadó, Budapest, 1990.

26 B. GAÁL Márta: *Romantikus ironia – transzcendentális ironia. A német romantika és A. Blok*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1992.

27 Мария Дьёндьёши: *А. Блок и немецкая культура*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2004.

28 SZILÁRD Léna: *A karnevál-elmélet. V. Ivanovtól Bahtyinig*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1989.

folytatott kutatások egyre inkább a hermeneutika irányába mozdultak el. Vjacseszlav Ivanov „négydimenziós hermeneutikáját”, melyet Ivanov a *Dionüszosz és az ósdionüszoszi elv* (Дионис и прадиионисийство, 1923) című munkája 12. fejezetében fejtett ki, a szakirodalomban elsőként írta le elemző módon. Szilárd Léna második könyve, az *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény problematikája*²⁹ az első, magyar nyelven megjelent Andrej Belij-monográfia. A könyv módszertana az általa leírt mitopoétikai „négydimenziós hermeneutika” gyakorlata. Elemzései kapcsolatot teremtenek a szöveg nyelvi szintje és a korszak kulturális folyamatai, valamint a mű szellemi terét szervező archetipikus eredők között. A könyv első három fejezete Andrej Belij munkásságának genetikus kapcsolatát tárja fel az irodalmi hagyománnyal (Dosztojevszkij, Csehov, Merezszkovszkij, Szologub), a továbbiak pedig az író művészi és szellemi útkereséseit mutatják be, a korai alkotói korszaktól kezdődően és a *Pétervár* című regénnyel bezárólag. A könyv értelmezi az orosz szimbolizmus Dante-kódját, feltárja a kapcsolatot a szimbolista és az avantgárd próza között, és elemzi a párhuzamokat Andrej Belij és James Joyce poétikájában. Szilárd Léna harmadik könyvét, a *Hermetizmus és hermeneutika* (Герметизм и герменевтика)³⁰ című cikkgyűjteményt Oroszországban adták ki, amely az 1970-es évektől kezdődően a 2000-es évek elejéig írott tanulmányait és konferencia-előadásait tartalmazza, elsősorban az orosz szimbolizmus és poszt-szimbolizmus témaköréből. A könyv egyébként 2003-ban elnyerte a rangos Andrej Belij-díjat. Az 1997-ben, Zöldhelyi Zsuzsa szerkesztésében megjelent orosz irodalom történetében *Az orosz irodalom a 19–20. század fordulóján (1890–1917)*³¹ című rész fejezeteit szintén Szilárd Léna írta, melyekben jelentős figyelmet szentel mind a szimbolizmusnak, mind az akmeizmusnak, felhasználva eddigi kutatásai eredményeit. Ez a könyv az első korszerű irodalomtudományi módszerekre épülő oroszirodalom-történet Magyarországon, amely felhasználja a nemzetközi ruszisztika eredményeit. A szimbolista elmélet magyar recepciója szempontjából mindenképp meg kell említeni a Helikon Irodalomtudományi Szemle *Hermeneutika az orosz századelőn*³² című, Gránicz István és Han Anna szerkesztette számát, melyben Szilárd Léna *Vjacseszlav*

29 SZILÁRD LÉNA: *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002.

30 ЛЕНА СИЛАРД: *Герметизм и герменевтика*. Изд. Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2002.

31 ZÖLDHELYI ZSUZSA (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997. SZILÁRD LÉNA: *Az orosz irodalom a 19–20. század fordulóján*. Ford. VÁRI ERZSÉBET. In: ZÖLDHELYI ZSUZSA (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997. 192–233.

32 *Hermeneutika az orosz századelőn*. Helikon 1997/3. A számot szerkesztette: Gránicz István és Han Anna.

*Ivanov hermeneutikájáról*³³ címmel közölt tanulmányt. Ebben az időszakban még egy forrásgyűjtemény jelent meg, Tompa Andrea szerkesztésében *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*³⁴ címmel, melyben az orosz színház klasszikusain, Mejerholdon és Jevreinovon kívül megtalálhatók a szimbolisták, Andrej Belij, A. Blok, Vjacseszlav Ivanov, F. Szologub és M. Volosin színházelméleti esszéinek fordításai.

Ez az áttekintés is mutatja, hogy az orosz szimbolizmus kutatása a nemzetközi szlavisztika kiemelt területe, évente, főként Oroszországban számos disszertáció íródik belőle, sőt manapság több nemzetközi kutatás is foglalkozik vele. Összefoglalásom elsősorban az átfogó munkákat érintette, az egyes alkotókról szóló monográfiákat, illetve a műelemzéseket nem vettem számba.

33 SZILÁRD Léna: *Vjacseszlav Ivanov hermeneutikája*. Ford. SZÁNTÓ Gábor. Helikon 1997/3. 177–195.

34 TOMPA Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2006.

David története másodszor. Megalkotható-e a Holokauszt nyelvi eseményként a klasszikus orosz irodalmi hagyományból?

(Nyikolaj Nyekraszov poémája
Vaszilij Grosszman *Élet és sors* című regényében)

1

Figyelemre méltó tény, hogy Vaszilij Grosszman fő művének, az *Élet és sors*-nak (1953–1961) az irodalomtörténeti megítélése igen szélsőséges. A spektrum egyik végén azok a vélemények állnak, amelyek himnikus hangnemben, magasztalóan beszélnek a regényről, és nemritkán a 20. század *Háború és békéjének* nevezik a szöveget. A másik véglethez tartozó írások sikerületlen regényként tartják számon, amelyet poétikailag megkésettnek értékelnek. Ezen vélemények szerint a regény – utalva egyben szerzőjének haditudósító múltjára – sem nyelvében, sem szerkezetében, sem a hősök megalkotottságában nem tudja meghaladni a zsurnalizmust, a mimetikus szövegalkotást.¹

Sok igazság van ez utóbbi álláspontot kifejtő írásokban, én azonban úgy gondolom, hogy egy, az ukrán deportálásokról szóló fejezetekben kibomló epizódban Grosszman szövegének jóval több sikerül annál, hogy egyszerűen szólva *hírt adjon, tanúságot tegyen*.

Miként ezt egy korábbi írásomban részletesen elemeztem,² a David nevű kisfiúnak és az általa *gyufásskatulyában* őrzött *hernyógubónak*, *bábnak* a tör-

- 1 Az orosz nyelvű ruszisztikában erről ld. pl. Михаил Блюменкранц: *Пути добра и перепутья свободы. Этико-философская антропология в романе Василия Гроссмана «Жизнь и судьба»*. Вопросы философии 2005/9. 168–172. Magyarul az álláspontok különbözőségére kitűnő példának tekinthetők az alábbi írások: BÁN ZOLTÁN András: *A realizmus újabb problémái – Vaszilij Grosszman óriásregénye*. Magyar Narancs 2013. március 21. Letöltve: <http://magyarnarancs.hu/konyv/a-realizmus-ujabb-problemai-grosszman-84059>. HETÉNYI Zsuzsa: *A realizmus rejtélyei és az értelmezés értékei. Komparatív recenzióanalízis*. Literatura 2013/4. 418–434.
- 2 Ez az írásom *Вне и внутри спичечной коробки. Вопросы поэтики романа Василия Гроссмана «Жизнь и судьба»*, (*In and out of the box of matches: some issues of poetics drawn from Life and Fate*) címen elhangzott 2014. szeptember 12-én Moszkvában a Vasily Grossman's heritage: originality of a twentieth century classic (International Conference for the 50th anniversary of the death of Vasily Semyonovich Grossman 1964–2014) című konferencián. Az orosz nyelvű szöveg szerkesztett változata megjelenés alatt.

ténetében – amely egy önálló betétnovellaként felfogható szövegrész – a *báb* szó és a (hangzás)variánsai (*baba*, *bábu*) az ismétlődés révén egy olyan komplex motívummá válnak, amely a zsidó kisfiú gettóba terelésének, bevagonírozásának, végül elgázosításának egyedi történetét mitikus szintre emeli.³ A betétnovella narratív szerkezetében és szemantikai világában a kisfiú fokozatos izolációja és lassú meggyilkolása, azaz a deportálása és a halála többszörösen megtörténik még azelőtt, hogy a cselekményvilágon belüli halál, a gázkamrában való *bábuvá* válás bekövetkezne.⁴

A *rovarbáb* David világában annak a *játékbabának* a funkcióját tölti be, amely a „sajátot” jelenti a kisfiú számára: azt, amihez ragaszkodni, amiről gondoskodni lehet, és amely egyetlen, mások elől elrejtett tulajdonaként kíséri el a mindentől és mindenkitől megfosztott kisfiút a gázkamráig. Elfogadva a szobor, illetve a *baba/bábu* kéttípusú befogadásának lotmani modelljét, David, a (gyerek)befogadó számára a *báb* azon bábunak, babának bizonyul, amely alkotásra ösztönöz.⁵ David, amikor a bábbal mint bábuval éppen azt kezdi el játszani, ami vele saját magával történik, alkotó módon reprezentálja, azaz interpretálja újra a valóságot, és alkotja meg a saját történetét. A Grosszman-szövegben ugyanakkor azzal, hogy David a bábót elkezdi őrizni, aktivizálódik és dinamizálódik az a nyelvtörténeti szempontból is egy töre visszavezethető összetett jelentés, amelyet mind a *rovarbáb*, mind a *játékbaba* jelentése magában hordoz. Mindkettő azt a létállapotot képes megjeleníteni, amely az *élő* és az *élettelen* határán helyezkedik el. A rovarbáb a teljes átalakulással fejlődő rovarok időszakos, mozdulatlan állapota, amelyből később az imágó, a kifejlett rovar kibújik; a játékbaba az antropomorf, holt anyag pedig a gyerekbefogadó szempontjából válik élővé, a játék során kel életre.

A *báb* a regény világában ugyanakkor soha nem jelenik meg önmagában, mindig csak a gyufásskatulya *zárt* terében. Ez a tér, a gyufásskatulya tere

3 Az orosz szövegben a *кокон*, *куколка*, *кукла* ('gubó', 'báb', 'bábu'/'baba') szavak ismétlődnek.

4 „Szojfa magához szorította Davidot, mint egy *báb*ut, meghalt, maga is *bábu* lett.” (678. Kiemelés tőlem – K. Zs.) A regény magyar nyelvű szövegét a továbbiakban az oldalszámok megjelölésével az alábbi kiadásból idézem. Vaszilij GROSSZMAN: *Élet és sors*. Ford. SOPRONI András. Az utószót írta HETÉNYI Zsuzsa. Európa, Budapest, 2013.

5 A *babát*, a *baba-automatát* és a *marionettbáb*ut többek között a romantika és a 20. századi avantgárd irodalom szerepeltette előszeretettel. A legtöbb elméleti írás e két irodalomtörténeti korszakban született művek alapján elemzi a *baba* fenoménjét. Köztük a legismertebb Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* írt esszéje. A kulturológiai és szemiotikai kutatások két alapvető orosznyelvű munkájának Olga Frejdenberg 'A bábszínház építésének szemantikája' (1926) és Jurij Lotman 'Bábuk/babák a kultúra rendszerében' (1978) című írásai tekinthetők. Lotman a felnőtt és a gyerek befogadó közti különbséget írja le a *babához/bábuhoz* való viszonyulás kapcsán, hozzátéve, hogy a valóságban tisztán egyik sem jelenik meg. Vö. Ю. М. Лотман: *Куклы в системе культуры* (1978). In: Ю.М. Л.: *Об искусстве*. Искусство-СПБ, СПб., 1998. 645–650.

szimbolikusan *ismétli* a szüzsében feltűnő és David által végigjárt tereket-helyszíneket: *vagon, gettó, láger, gázkamra, sírgödör és koporsó* (ekvivalencia-sor), miközben jelentettjeivé válik a – pozitív jelentésű, menedéket nyújtó – *rejtekhely, bölcső és anyaméh* is.⁶ A *báb*, a jelentőpáros másik tagja, a *holttestek*, az *üldözött/kiközösített/deportált emberek*, a *csecsemő* és végső soron a *magzat* szimbólumává válik. A gyufásskatulyának és a benne fekvő, mozdulatlan bábnak mint (szó-) képnek, mint összetett jelentőnek a – narratíván belül időrendben is(!) kibomló – történetében tehát az *élő* és az *élettelen*, illetve a *valódi lét* és a *látszatlét* állapota, végső soron pedig a *születés* és *halál* pillanata is egymásra vetül, reprezentálódik, miként az egyikből a másikba való átalakulás teljes története is. A betétnovellában a jelentések imént említett sokszorozódása egy lineárisan, időben előrehaladó történetként kibontva *életútként* is megjelenik.

David történetének e korábbi értelmezésében arra is rámutattam, hogy a betétnovella zárt szövegterében a *bábu* motívum disszeminációjának is tanúi lehetünk. Míg a David által „eljátszott történetben” a babaként működtetett bábban rejlő *élő-holt* bináris oppozíció feszültsége állandósul, addig ugyanezen szövegrészben a *bábu* ’a tárgyként kezelt, a személyt instrumentalizáló, elidegenítő, arctalan, darabszámban mérhető’ holt anyag megnevezésére szolgál azon SS-csapat vezetője számára, aki megtiltja, hogy az elégetésre váró holttesteket a zsidó származású brenner ’testekként, nőkként, gyerekeként, kivégzetteként, emberekként’ nevezze meg. A szakmája szerint könyvelő brenner, aki maga is fogoly, és akire – a korábban tömegsírba lövött emberek holttestének exhumálása és elégetésének feladata után – ugyanúgy a tömegsírba lövetés vár, úgy áll ellen a német katona beszédmódjának, hogy több ízben megkísérli *nem* használni a „bábu” szót. „Humanizálja” tehát a maga számára az elégetésre kijelölt holttesteknek a német által megkövetelt pontos és gépies (el)számolását.

A „bábu” szó tehát a „játékbaba” és „rovarbáb” szavakkal való metaforikus kapcsolata révén – miközben egyszerre elválaszthatatlan az áldozatokat leíró nyelvi történetstől, és képes megszólaltatni az ő történetüket – a ’darabszámban mérhető, uniformizált tömeg’ jelentés felé való eltolása révén az SS-csapatok nyelvének elidegeníthetetlen része is.

Az ukrán zsidók deportálásáról és gázkamrában való kivégzéséről szóló fejezetek a regény szemantikailag talán legsűrűbb részét képezik, amelyben nem „ábrázolással”, nem „bemutatással” találkozunk, hanem *létesítéssel*. A nyelv fentebb vázolt *költői (poétikai) működ(tet)ése* révén elevenedhet meg a regény lapjain a *nem-morálisan felfogott Holokauszt*.

6 Egy ideig a németek nem fedezik fel azt a gettóbeli rejtekhelyet, ahol David is meghúzhatja magát; a gyermektelen Szofja Levinton, a Daviddal együtt deportált orvos, aki elkezd gondoskodni a vagonban a kisfiúról, a gázkamrában állva átkarolja Davidot, és a halál előtti pillanatokban úgy érzi, anya lett. Vö. vagon, gázkamra mint *anyaméh*.

Az *Élet és sors*ról mind a mai napig nem született olyan munka, amely tüzetesen megvizsgálta volna a regény intertextuális utalásait – amely egyáltalán fölvetette volna kérdésként, hogy ama számos szöveghely, ahol a regény közvetlenül vagy közvetetten megidézi a klasszikus orosz irodalmi hagyomány egy-egy kitüntetett művét (többek között Tolsztoj *Háború és békéj*ét vagy az *Igor-éneket*), pusztán csak ornamentals elemei-e a regényszövegnek vagy többek-e annál.

Így elkerülte az elemzők figyelmét az is, hogy a klasszikus orosz irodalmi hagyományhoz való odafordulás David történetében is tetten érhető.

David moszkvai előtörténetében több olyan mesét, mesekönyvet említ a narrátor, amelyek a kisfiú számára fontossá váltak. Ilyen a *kiskecske és a farkas története* vagy Rudyard Kipling novellafüzér-regénye, *A dzsungel könyve*. Nem nehéz kapcsolatot találni e mesék ártatlan, védtelen hősének és Davidnak a története között. Ugyanúgy fölkinálja magát a kisgidára leső, fák közt lopakodó vadállat és az állandó személyes fenyegetettséget érző kisfiú allegorikus értelmezése, miként az a háborús párhuzam is, amely a kiplingi vörös farkasok említésével jelenik meg az orosz és az angol regény között. Grosszman nem véletlenül éppen azt a „nagy háborút”, idézi be regényébe, amely a kíméletlenül terjeszkedő, kegyelmet nem ismerő vörös farkasok és a saját vadászterületüket védelmező indiai farkasok között zajlik le.

A szűzsé jelen idejében, Ukrajnában a nagymama egy alkalommal elküldi a kisfiút Muszja Boriszovnához, a tanítónőhöz, aki felolvassa neki Nyikolaj Nyekraszov *Szasa* című poémájának egy részletét. Miközben minden fent említett intertextus értelmező módon kapcsolódik David történetéhez és alakjához, Nyekraszov 1855-ös poémarészlete a kisváros zsidó lakosságának végleges megsemmisítése előtti pillanataiban különösen fontos szerepet tölt be.

A Sirt Szasa, amikor kivágták az erdőt... (Плакала Саша, как лес вырубали...) címen ismert, máig az orosz általános iskolai tananyag részét képező, harminc, kétsoros versszakból álló poémának a részletében a gyermekkori idillben élő, naiv parasztlány világába váratlanul „fejszés muzsikok” törnek be, és a kislány kedves erdejét kivágják.⁷ Szasa végignézi az erdő pusztulását, a fák zuhanását, a madarak és az állatok fejvesztett menekülését, és azt, ahogy a csizmák agyontapossák a fészkeikből kiesett fiókákat. Ezt követően a szűzsében leszáll az éj, a nyekraszovi szövegben pedig a „kegyetlen látvány” a fákat antropomorfizáló allegóriává válik: a fatörzseket vitézekként, hőökként, a rajtuk ugráló favágó muzsikokat ellenséggént mutatja be, a tájat ütközet

7 Magyarul Vidor Miklós fordításában olvasható.

utáni, véres csatatérként, ahol holttestek fekszenek egymáson, a holt vitézek elszórt fegyvereit pedig megszólaltatja a szél. Szasa először néz szembe nem pusztán a halállal, hanem a védekezésre képtelen *tömegek elpusztításával, a tömeges kiirtással*.

Érdemes itt egy kitérőt tennünk. Grosszman a regény más helyein nem csupán esszéisztikus formában, de az intertextusok segítségével is – a Napóleon elleni orosz honvédő háborút középpontba helyező *Háború és béke* és a kunok (polovecek) elleni, 12. századi hadjáratot tematizáló *Igor-ének* képzőművészeti reprezentációjának beidézésével, vagy akár az imént említett Kipling-utalással (vörös farkasok kontra dzsungelfarkasok) – folyamatosan problematizálja és felszínen tartja a *honvédő háború* és a hátszországban zajló széthúzás bemutatásának *morális, ideológiai és poétikai* kérdéseit, lehetőségeit.⁸ Anélkül, hogy részletesen elemezném az egyes intertextusok grosszmani újraértését, biztosan állítható, hogy az író Grosszman kérdései minden esetben a következők voltak: 1) Elhelyezhető-e a háború klasszikus értelmezési horizontjában ama (az *Élet és sors* centrumát alkotó) német–szovjet háború, ahol a honvédők az ellenséggel vívott harc mellett a sztálini terror, azaz egy *ideológiai* háború üldözöttjei is? 2) Hogyan lehet szövegeseményként megkülönböztetni mindezek mellett a *faji alapú* népiirtást is?

A nyekraszovi idézet egyfelől bővíti azon előjelek sorát, amelyek alapján David a látszólag békés ukrainai városkában ráébred az élet végességére. Szasa története mintegy előlegezi David léthelyzetét, így a beavatás egyik eszközévé válik (David története kifejezetten a klasszikus nevelődési, fejlődési regény mintázatára épül), hiszen szembesít a kiirtással, így segít megérteni Davidnak a körülötte zajló eseményeket. A poéma jelöltsora – a kislány, aki döbbenten nézi végig az erdő és az erdő állatainak kipusztítását – David önértésének „eszközévé válik”. Ugyanakkor a nyekraszovi szövegben, a tulajdonképpeni allegória jelölőszora – a kivágott fák, mint hősi halált halt katonák – a David által megsejtett történések (kiközösítés, gettósítás, bevagonírozás, táborokba terelés, szelektálás, elgázosítás) fényében diszfunkcionálissá válik, amennyiben a halált *személyes, hősi* halálként jeleníti meg. Míg Nyekraszovnál a tömeges halál individuális, hősi (mártír)halálként jelenik meg, addig a Holokausztban lezajlott népiirtás esetében erről nem lehet szó. A nyekraszovi allegória lehetősége – úgy a Grosszman-szövegben, mint általában a Holokausztot megjeleníteni képes nyelvi eseményben – felfüggesztődik, hiszen a grosszmani szöveg feszültséget teremt a jelölt- és a jelölősor között: leválasztja az egyiket a másikról, amely nyomán az allegória szó szerint kettéhasad, és

8 A mindent eldöntő sztálingrádi csata előestéjén két katona beszélgetésében idéződik meg Viktor Vasznyecov festménye – *Igor Szvjatoszlavics a polovecek elleni ütközet után* (1880) –, amely az *Igor-ének* egyik központi jelenetét dolgozza fel. A képen a pravoszláv sereg vitézeinek holttestei fekszenek a csatamezőn a vereséget követően.

megszűnik allegóriának lenni. David számára csak úgy tud a fák kiirtásának szüzskéje (mint jelöltsor) *jelölővé* válni, *ha a jelöltsor maga elveszti a jelölőjét*, a katonák hősi identitásmítoszát. A jelölősortól való megfosztatás mint folyamat pedig szövegeseménnyé válik – ugyanúgy, ahogy a David-történetet szervező központi motívummá váló bábú-lét is az individuális lét utópiáját destruálja.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy Az *Élet és sorsba* foglalt „David-történetben” tehát kétszeresen is szövegeseményként létesül a Holokauszt. A Grosszman-szöveg annak a belátásnak a küszöbéig jut el, hogy nem lehet maradéktalanul megérteni és a megszólaltatni a – jelen esetben Nyekraszov által képviselt – klasszikus orosz hagyománnyal a Holokausztot: az irodalmi hagyomány itt csak a megszüntetve megőrzés állapotában tud jelen lenni. A regénynek az irodalmi hagyomány e szövegéhez való viszonya pedig ugyanazzal a mintázattal, struktúrával rendelkezik, mint ahogy a *báb/bábu* szókép de(kon)struálja a Holokausztról való morális beszédet.

Az Akasztott regénye

Witold Gombrowicz *Kozmosz* című regényének korábbi címváltozatai – *Figura*, *Konstelláció* – arra utalnak, hogy itt nem ’világmindenség’ értelemben használatos a cím. Az ógörög szó tág jelentéstartományában kell mozognunk, ez pedig a nyelv, a kultúra és az episztémé mellett „a konstrukcióra, az értelemre, a tudományra és végül a világ rendjére”¹ is kiterjed. Vagyis a népszerű regények konvenciói itt is filozófiai reflexióval ütköznek. A kezdőmondat megint a szóbeliségre utal: „Mesélek egy másik, még furcsább kalandot...” (11).² A mű problematikája Gombrowicz egyik igen korai, *Gyilkosság előre megfontolt szándékkal* című novellájára emlékeztet, melyben csak akkor érheti el célját a nyomozó rendszer- és jelentésalkotó tevékenysége, amikor az egyik szereplő maga teremti meg a gyilkosság verzióját hitelesítő bűnjeleket. Ebben a regényben is ilyesfajta jelentésteremtés figyelhető meg: Witold bűnjeleket keres a benyomások káoszában, ezeket próbálja rendszerré szervezni; a felismerni vélt tendenciákat az eseményekbe való önkényes beavatkozással is képes erősíteni.

De Witold nemcsak abban különbözik a mesterdetektívtől, hogy az akasztáshoz vezető eseménysor egyik pontján a nyomozó szerepéből átlép a tettesébe, hanem abban is, hogy erotikus rögeszmék rabjaként a vágyteljesítés (majd a pótcselekvés kényszere) motiválja a konstrukcióit, a szerveződő (majd összeomló) rendszereit pedig nem a logikára építi, ehelyett visszatér a megismerés archaikus formáihoz. Mint Jerzy Jarzębski írja: „a *Kozmosz* Gombrowicz egész alkotói tevékenységének szintézise, korábban sosem ért el az általánosítás ilyen magas fokát, hisz a mű nem többről, nem kevesebbről szól, mint arról, hogy mi, emberek milyen körülmények között létezünk a világban, és miképpen létezik ez a világ bennünk”.³ A legutóbbi időkben ezt

1 Michał LEGIERSKI: *Modernizm Witolda Gombrowicza*. IBL, Warszawa, 1999. 156.

2 Az oldalszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: Witold GOMBROWICZ: *Kozmosz*. Ford. KÖRNER GÁBOR. Szerk. és az előszót írta PÁLYI ANDRÁS. Kalligram, Pozsony, 1998.

3 Vö. Jerzy JARZĘBSKI: *Gombrowicz*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 2004. 164–165.

a regényt tanulmányozzák a legnagyobb érdeklődéssel, noha Lengyelországban megjelenése idején nem fogadták lelkesen, még Gombrowicz hívei közt is akadtak olyanok – mint Artur Sandauer és Stanisław Lem –, akik visszasírták a *Pornográfia* előtti „életvidám” író, aki a lengyel társadalomban fontos szerepet játszó tekintélyeket rombolta. Bár a bomlás kései szakaszában lévő nemesi kultúra itt is felismerhető, az egyén itt már nem a kaszt törvényeivel, hanem az emberi lét univerzális rejtélyével szembesül.

Ennek megfelelően a gombrowiczi paródia is jóval összetettebb, ezáltal különböző regénytípusok tűnnek fel a láthatáron. A jelentésképzés kényszerre a következő gócpontokat jelöli ki a káoszból: *akasztás, száj, ujj, behatolás*, majd az ismétlés elve alapján mindegyikből létrehoz valamiféle láncolatot. A végső titkokat kereső Witold ezután már azon töpreng, miféle nagyobb konstellációban szerepelnek együtt ezek a gócpontok és sorozatok, de ehhez már nem elég a részletek állandó megfigyelése és szelektálása, a magasabb tudás csak beavatás útján érhető el. A regény végéhez közeledve kiderül, hogy az egyik, látszólag hétköznapi szereplő nagyon is alkalmas a misztagóg szerepére. E sajátos kirakós játék során átjárókat találunk az emberi lét külső és belső oldala között,

„olyan szimbolikus háló jön létre, amely összeköti az értelem keresését az erotikus rögeszmével, azt pedig az emberöléssel, az emberölést (az áldozatot) pedig a metafizikával. Sőt mi több: a jelentés különböző verzióit teremtő személyek minden kombinációjának más regénymodell feleltethető meg. Witold Fuksszal a detektívregény, Witold Leonnal a pszichoanalitikus regény, Witold Lenával pedig a különös, eleve kudarcra ítélt románc mintáját követi és így tovább. A regény minden eleme különbözőképpen értelmezhető, mert mindegyik számos különböző kontextusba helyezhető, ezek pedig módosítják a jelentést. Maga a regény az öntükröző művek típusába tartozik, amelyek felfedik az alkotással kapcsolatos procedúrákat, kétségbe vonják azt, hogy az elbeszélés olyan esélyeket ad nekünk, melyek segítségével megragadhatjuk az eseményeket a maguk szubjektív igazságában.”⁴

Ewa Thompson szerint a regény azért olyan nehezen megközelíthető, mert a cselekmény egészen jelentéktelen, hétköznapi eseményekből áll, amelyeknek a narrátor rendkívüli jelentőséget tulajdonít. Az ábrázolt világ szintjén történő epizódok csak halvány nyomokban emlékeztetnek arra, hogy mi zajlik ezekkel egyidejűleg a pszichológiai szinten. Ezt nem fejti ki az olvasónak, csak „redukált formában, jelentéktelennek látszó tényekként ábrázolja eze-

4 JARZĘBSKI: i. m., 169.

ket. Gombrowicz e redukciós módszere a *Kozmosz*ban éri el tetőpontját.”⁵ Ez az írásmód nem áll mélyebb rokonságban a hatvanas évek regénypoétikai újításaival, Gombrowicz nem akar létrehozni esszéisztikus vagy leíró jelleű afabuláris prózát – a műben felismerhetők a népszerű regények konvenciói, hisz Witold és Fuks helyszíni szemlét tart Katasia szobájában, Witold voyeurként próbál közeledni Lenához, majd a férj, Ludwik öngyilkossága után Lena felakasztásával zárna a regény elején kezdődő sorozatot –, nem akarja a tárgyi világot szenvtelenül regisztráló kamera objektívjére cserélni a narrátor perspektíváját, itt nagyon is emberi a nézőpont: Witold megállás nélkül szelektál és kombinál, a megismerést pedig vágyak és rögeszmék motiválják.

Különféle modellek segítségével próbálja redukálni a sokféleséget, leszűkíti a horizontot, hogy szellemileg úrrá lehessen a környezetén. Michał Legierski térképezte fel a legpontosabban a regény filozófiai háttérét, értelmezése szerint a *Kozmosz* a nyelvi formák önhatalmú szervező munkáját bemutató tanulmányként is olvasható. Öntükröző, önmagát magyarázó modernista szöveg, amely ősfomákra emlékeztető szerkezeteken mutatja be a nyelv geneziséét. „Az ismétlések és korrespondanciák sűrűsítik Gombrowicz regényszövegét, és mintegy felfedik a gondolkodást és a verbalizációt szabályozó elemi törvényeket. Nem az érzékelés teremt rendet, hanem az ítélőképesség; a munkálkodó értelem teremt rendet, összhangban a nyelvi elemek kapcsolódási szabályaival.” A nyelv törvényei alakítják a világképet, az értelmezés gyakran „mitikus-szagrális fogalmakból kialakult kész formákba”⁶ torkollik.

Mindezt a *sacrum* ősi energiái mozgatták, e nélkül nincs megértés, párbeszéd vagy kifejezés. Számptalan részletet juttatnak a tudatba az érzékek, ezekből az emlékezet és a szó teremt rendet, „amely megőrizte ősi kozmogóniai hatalmát”. A regény nyelvében „él a *sacrum*”, de mint minden hagyomány, ez is paródiaként, ez esetben a *parodia sacra* formájában jelenik meg. Mint Michał Legierski megjegyzi – aki a tág értelemben vett modern hagyomány kései szakaszába helyezi Gombrowiczot, jól beágyazva e szellemi kultúrába –, a modern gondolkodók „nem a kultikus formák vagy helyek ellen fordultak”, hanem a vallás intézményes-bürokratikus szabályozását utasították el, mert az elsőkélyesíti „a metafizikai érzéseket és a *sacrum* titkait”.⁷

Az idézett tanulmány szerzője nemcsak a szellem és az anyag egyesülését jöendőő Rimbaud-val, hanem „az ezoterikus bölcsészet reneszánsz *arcanumaival*” is kapcsolatba hozza a művet. A kulcsfogalom a Swedenborgtól

5 Ewa M. THOMPSON: *Witold Gombrowicz*. Ford. Anna SIERSZULSKA. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2002. 106.

6 LEGIERSKI: i. m., 150.

7 Uő. i. m., 151.

vett *korrespondancia* elve, amely képes kapcsolatot teremteni a természettudományok és a misztika között. Swedenborg olyan rendszert hozott létre, amelyben az anyag és a test szférájában talált jelek megfelelőit megkereshetjük a *sacrum* és a lélek világában. A regény főszereplője fáradtságos munkával keresi a megfejtést, de mivel esetlegesen választotta ki a kiindulópontokat, és nincs kapcsolata semmiféle beavató központtal, csak a mélyebb igazsághoz elvezető allegorézis paródiájára képes. Ebben a minden jel szerint kudarcra ítélt jelentésteremtő munkában mégis ott kísértenek az újplatonikus misztika olyan kategóriái, „mint a *korrespondanciák*, az azonosság, a hasonlóság, a reláció, a kölcsönösség, a megfelelők és az illeszkedések, mert ezek kulcsfontosságúak maradtak mind a művészetben, mind a nyelvi kifejezésben”.⁸

A főszereplő, Witold ezúttal is önéletrajzi alak, de nem a művön dolgozó szerző attribútumait kapja (mint a *Transz-Atlantik* hőse, aki Argentínába került lengyel emigráns író), hanem Gombrowicz ifjúkori énjére emlékeztet távolról. Mint majd láthatjuk, olyan értelmezés is van, mely szerint az életrajzi kód alapján is olvasható a regény. Az újabb furcsa kaland azzal kezdődik, hogy Witold már nem tudja elviselni a családját, szabadulni akar a szülői fennhatóság alól, az egyetemi vizsgák is nyomasztják, ezért Zakopanába utazik (a regény végén visszatér Varsóba, a hétköznapi életbe, de addig egy kezdetben reálisnak tűnő, majd egyre különösebb fantáziavilágban él). Ugyanakkor a *Ferdydurke* hőiséhez hasonlóan ő is abba a bizonyos „sötétlő erdőbe” jut, rá is beavató jellegű pokoljárás vár, neki még kalauz is jut ehhez. Vagyis a regényben mintha a dantei motívumokat is összegezné, bár a témát majd csak a *Naplójában* zárja le.

A beteges fantáziálástól, rögeszmékké vált vágyaktól gyötört Witold Rimbaud egyik alakjára, az *Egy évad a pokolban* hősére is emlékeztet, a költő itt „az őrületről, a delíriumról és a mániákról beszél, érinti az alkímia kérdéseit, rögeszmés dialógust folytat önmagával. Végül deklarálja, hogy feltárja a valóságot, a természet, a halál, a születés, a jövő, a múlt, a kozmogónia és a semmi titkát.” A *Kozmosz* hőse mániákusan keresi a kapcsolatokat, „az analógiák és a szimmetriák ritmusát” keresi a zűrzavarban, „az asszociatív és prelogikus gondolkodásra hagyatkozik, amelyben látomások és álmoképek is vannak”.⁹ Witold egyrészt tehát megfeleltethető a kiátkozott modernista művésznek, aki nemcsak valamiféle anakronisztikus, egzotikus kasztrendszerbe nem tud beilleszkedni, hanem mindenütt stigmatizált kívülálló marad, másrészt – mint Antoni Libera tanulmányában olvashatjuk¹⁰ – a szerző ifjúkori énjé-

8 Uo.

9 LEGIERSKI: i. m., 153.

10 Antoni LIBERA: „*Kosmos*”. *Wizja życia – wizja wszechświata*. In: Zdzisław ŁAPIŃSKI (vál., szerk.): *Gombrowicz i krytycy*. Wydawnictwo Literackie, Kraków–Warszawa, 1984. 397–428.

hez hasonlóan szakít azzal a hétköznapi erkölcsi renddel, amelyet a szülői ház képvisel, átadja magát a perverzióknak, mindenféle blaszfémiákat követ el. A zakopanei panzió itt a bűnös titkok háza lesz, Leon, a tulajdonos, aki a történet utolsó szakaszában beavatja Witoldot a maga bámulatosan kódolt onanista filozófiájába, a szerző időskori énjének feleltethető meg. Vagyis a *Kozmosz* megjeleníti az életút legfontosabb szakaszait: „a született különtség, az író extrém fiatalkora az »éretlen« Lengyelországban, a »nagy utazás«, vagyis az argentinai emigráció, az érett férfivá válás az »éretlen« Argentínában, majd a visszatérés az óvilágba: a beteljesülés és a halál.”¹¹

Witold a regény elején azért érkezik Zakopanéba, hogy beteljesítse a végzetét, amely a kiátkozottak sorsát írja elő neki. Találkozik egy varsói barátjával, Fuksszal, közösen bérelnék szobát abban a bizonyos panzióban. A legelső benyomások – „erdeifenyők és kerítések, lucfenyők és kis házak, gaz és fű, árok, ösvények és ágyások, rétek és kémény” – még nem indítják el a mítoszképződést, de nagyon hamar megpillantanak az ágak között „valami oda nem illő” idegen elemet: „Egy veréb volt. A veréb egy dróton lógott. Felakasztották. Feje lebillent, csőrét széttárta” (12). Ez a véletlenszerű esemény indítja el a történetet (nem a felsőbb hatalom kinyilatkoztatása, hanem egy ismeretlen ember rejtélyes cselekedete), és már ebben a kiindulópontban is szerepel két olyan elem, amelyhez az analógia törvényei alapján újabbak társulnak. Szétválnak, de Witold mindent elkövet annak érdekében, hogy kapcsolatot találjon köztük: az akasztás és a nyitott száj. Mivel mindketten látták az akasztott verebet, Witold tudatában attól lesz egyre nagyobb jelentősége, hogy elképzei, hogyan kezeli ezt Fuks. Még azt sem tartja kizártnak, hogy a veréb miatt választotta a panziót, ha pedig visszamegy megnézni, „akkor ettől kezdve a veréb egy személy, aki látogatókat fogad” (21).

A tarot huszonnégy lapból álló nagy arkánumban a tizenkettedik helyet foglalja el az Akasztott, ezt követi a Halál. A figurák „a beavatási misztériumok szimbolikus ösvényét” alkotó allegóriák. Bővelkednek hermetikus jelentésekben, „a beavatott személy tudatának egymást követő fokozataival” állíthatók párhuzamba. A tanítvány az ezoterikus tudás forrásaihoz vezető utat keresi a jelentések rejtelmeiben, ahol az Akasztott a „regeneráló- és alkotóerők” közé tartozik, de a következő figura, a Halál maga dezintegráció, bár „a kreatív tagadás és rombolás elvét”¹² is jelképezheti. A *Kozmosz* hőse nem talál kulcsot a rejtélyekhez, csak a halálhoz és az olyan beavatáshoz jut el, amelynek semmi köze a magasabb tudáshoz.

Mindkét szereplőnek mást jelent az akasztott veréb, mivel más-más rögeszméktől szenvednek. Fuksnak az a mániája, hogy kegyvesztett lett varsói

11 Pályi András összegzi így a regényhez írt előszavában. Vö. W. GOMBROWICZ: i. m., 10.

12 Anna SOBOLEWSKA: *A kabala és a tarot*. Ford. PÁLFALVI Lajos. In: Holmi 1996/3. 367–368.

főnökénél, számára csak annyit jelent az akasztás, hogy ha nyomozni kezd, akkor talán valamiféle kalandokba menekülhet a rögeszmék elől. Ő nem kiátkozott művész, nem keres mélyebb összefüggéseket. Witold azonban újabb rejtélyekbe ütközik a panziójában, elsőként a cselédsorban élő szegény rokon, Katasia autóbalesetben elcsúfított szája tűnik föl neki: „be volt metszve az egyik oldalon, s ezen apró, milliméternyi meghosszabbodás révén a felső ajka szétnyílt, félreugrott, avagy kisiklott, mint valami hullő, s ugyan taszított ez a szájszéli csuszamlós síkosság hullő-hidegsége, béka-hidegsége, mégis azon nyomban felhevített, lángra gyújtott, mert megéreztem a sötét átmenetet a vele folytatható, sikamlós és nyálkás szexuális bűnbe” (14–15).

Aztán megismerik Gömböcöt, a ház asszonyát, aki, ha senki sem fojtja belé a szót, olyan zavaros monológokat ad elő, amelyekben a legkiválóbb rejtvényfejtők sem találnak rendszert; Leont, a férjét, aki már nyugdíjba ment a bankból, és családias enyelgésével a legkevésbé sem tűnik felforgató elemnek – aztán a szócsavarások egyszer csak túllépnek minden határon, és Leon átveszi az irányítást. Az ő lányuk Lena, aki az elcsúfított Katasiával ellentétben igen vonzó nő, rögtön megtetszik Witoldnak, akinek kezdetben Lena szája körül forognak a gondolatai, majd áthelyezi a nőt az akasztások sorozatába. Lena férje, Ludwik is itt van. Mérnökként elvileg a racionális gondolkodást képviselné, de mivel a regény végén fölakasztja magát, gyaníthatóan az ő mániája volt az akasztás, az ő személyéhez fűződnek azok az anomáliák, amelyektől ismétlés és fokozás útján eljutottunk az emberáldozatig.

Leszámítva néhány mellékszereplőt, ebben a szűk környezetben, az itt talált jelekből kell Witoldnak olyan rendszert teremtenie, amely összhangban áll a szenvedélyeivel. De a mikrokozmosz itt is megfellelhető a makrokozmosznak, Witoldnak itt kell rendet teremtenie ahhoz, hogy ne változzon káosszá a kozmosz: „A holdtalan ég temérdek csillaga – valami hihetetlen – úgy rajzolt, hogy közben a legkülönbébb konstellációk ötlöttek szemembe, néhányukat ismertem, Göncölszekér, Nagymedve, megkerestem őket, de pislogtak ott egyebek is, számomra ismeretlenek, azok is mintegy a fő csillagállások mentén, próbáltam vonalakat húzni, alakzatokká fűzni őket...” (22). A következő mondatban Witold már arról panaszkodik, hogy belefáradt, már nem tud térképeket rajzolni az égre, és a kertben lévő tárgyakat sem tudja rendszerezni, legfeljebb úgy, hogy az ereszcsona a kémény mögött van, ahogy Katasia elcsúfított ajka is Lena szája mögé kerül. Witold lázasan dolgozik az „égi térkép” és a „hétköznapi térkép” elkészítésén, mégis „szétszórtságára” panaszkodik, a nagy igyekezet gyakran unalomba fullad. Az unalomnak igen komoly szerepe van az aberrációk kialakulásában, e zárt világ monotóniájában indul meg valamiféle sajátos erjedés. Ez is a modernista irodalom egyik jellegzetessége: a realizmustól és a naturalizmustól eltérően nem a korai kapitalizmus társadalmi igaz-

ságtalanságáról, hanem „az ember kulturális elszegényedéséről és szellemi degradálódásáról”¹³ szól.

Witold és Fuks között olyasfajta kapcsolat alakul ki, amilyen Witoldot és Frideriket köti össze a *Pornográfiában*: a két voyeur nagy energiákat fordít vágyai megvalósítására. A mennyezeten látható repedéseket is a térbeli tájékozódást szolgáló titkos jeleknek, nyilaknak vélik, és próbálják követni a megadott irányt, bár ez nem vezet sehová. Ők ketten nem juthatnak messzire a rejtvényfejtésben. A regény utolsó fejezetében sokkal érdekesebb kapcsolat alakul ki a két onanista, Witold és Leon között. De mindegyik, igen hétköznapiak látszó szereplőt súlyos rögeszmék gyötrik. Ludwik kezdetben arról számol be, hogy felakasztott tyúkot látott, a regény végén pedig magát akasztja fel. Gömböc számára nem létezik semmi, csak a háztartás, még a férje mániáiról sem vesz tudomást.¹⁴

Leon egyelőre még nem tűnik ki mással, csak a „szószüleménykedéseivel”, az olvasó itt még aligha figyel fel a dudorászására – ti-ri-ri –, pedig a regény végére megszületik ebből a „belterjes”, egyszemélyes erotika titkos nyelve, kultusza, amelynek megvannak a maga évente ismétlődő rituáléi. Ezúttal Witoldnak köszönhetően csoportossá válik a zarándokút. Amikor Witold kezdi felismerni Leon jelentőségét, még nem gyanítja, hogy évtizedeken át építgetett saját alternatív világegyeteme van, azt hiszi, Leon az oka annak, hogy állandóan apró, rejtélyes anomáliákba ütközik, már az egész környék „jelektől fertőzött”: „Nem tudtam szabadulni a gondolattól, hogy e mögött az egész mögött Lena rejtőzik, aki szemérmetes, titkos bukdácsolások közepette minden erejével felém igyekszik... Szinte láttam: kószál a házban, rajzol ezt-azt a plafonra, beirányozza a kocsirudat, a fal mellett elsurranóban különféle alakzatokat készít a tárgyakból” (68).

Mivel ebben a regényben bármi lehet az olvasónak szóló jel, az az információ is megfejtésre vár, hogy Leon valamikor Drohobyczban lakott Gömböccel. Mi mást jelenthet egy lengyel író számára Drohobycz, mint azt a közeget, ahol Bruno Schulz leélte az életét, azt a világvégi, a lengyel emigránsok szemében a háború után a nemlétbe süllyedt kisvárost, melynek hétköznapi realitáiból kiindulva Schulz néhány évtizedig tartó koncentrált alkotómunkával olyan impozáns mitologikus rendszert épített fel – az már más kérdés, hogy a jelek szerint Gombrowicz nem talált kulcsot ehhez, és aligha volt figyelmes olvasója Schulz-nak. Miközben a *Kozmoszt* írja, a *Naplójában* ismét megfogalmazza, milyennek látja a drohobyczi íróvárost – persze a maga gombrowiczi módján, vagyis ez inkább olyan önarckép, amely a Schulz tulajdonságaival ellentétes elemekből épül fel. Az ösztönzi a számvetésre, hogy a

13 LEGIERSKI: i. m., 178.

14 Vö. E. M. THOMPSON: i. m., 106–107.

„démonikus mazochista”, az örök vesztes két évtizeddel a halála után, nagyjából Gombrowiczsal egy időben szintén elindul a világhír felé. Bizonyos értelemben vetélytárs is, hisz Gombrowicz olyan képet ad a lengyel irodalomról, amelyben rajta kívül nincs helye más modern nagyságnak (mint berlini orvosától, Otto Mertenstől tudhatjuk, előfordult, hogy ingerülten reagált arra, ha Schulzot dicsérték).¹⁵

1961-ben, még Argentínában azzal kezdi a *Napló* harmadik kötetét, hogy az *Értekezés a próbabábukról* című válogatás francia kiadására reagál. Ez alkalmat ad neki arra, hogy Schulzcal szembeállítva határozza meg magát. Először aggódni kezd, mert Kafka hatása jótékony, de káros is lehet (mintha legalábbis Schulz nem lépett volna túl a tanítványi szerepen). Ilyen eredménnyel jár a szembesítés: „Bruno olyan ember volt, aki lemondott önmagáról. Én olyan ember voltam, aki kereste önmagát. Ő pusztulást akart. Én megvalósulást akartam. Ő rabszolgának született. Én úrnak születtem. Ő megaláztatást akart. Én »felette« és »magasabban« akartam lenni. Ő a zsidó fajból jött. Én lengyel nemesi családból.” Schulz emellett fékezhetetlen mazochista, nagyfejű törpe, állandóan retteg, nincs bátorsága a létezésre, a margón oson, mert kivetették az életből, „egész lényével a nemlétbe »törekedett«”. Az ilyen számkivetett viszont „csak a Szellemben találhat magának menedéket”. Mivel Schulz nem volt hívő vagy moralista, minden energiáját az alkotásba fektette, „a művészet fanatikusa, rabszolgája”¹⁶ lett.

Gombrowicz Franciaországban már azon dolgozik, hogy nagy utazásokkal tagolt életútját modern hagiográfiává szervezze, az önmagáról alkotott kép mindenben ellentétes Schulz pályájával, aki sosem szabadult a családi tekin-télyek (a nővérei) gyámkodása alól (Witold a regény elején elmenekül Varsóból és a családtól), nem hagyja el a drohobyczi mikrokozmoszt, a legszűkebb környezetéből vett elemeket helyezi a mítosz időtlen világába. A drohobyczi rajztanár látszólag minden szabályt betart, nem válik kiátkozott művésszé, az alkotásban viszont megtalálja, és mások elől elrejtőzve átéli a legmaga-sabb fokú extázist. Aszexuális erotománként a libidó minden energiáját felhalmozza magában, majd bizonyos misztikusokhoz hasonlóan bámulatosan szublimált formában vezeti le ezeket. Gombrowicz már fiatalon a „különcök” útját járta, Argentínában zavartalanul kiélte második ifúságát, Schulz pedig mindvégig megmaradt az erotika művészi alkímiájánál (az életrajzi szerző természetesen eltér ettől a sémától, de itt a Schulzról kialakított kép a fontos). Leon persze nem művész, de ő is úgy tartotta be a hivatalnoki lét és a családi élet szabályait – évtizedeken át dolgozott bankban, aztán nyugdíjba

15 Vö. Rita GOMBROWICZ: *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty, 1963–1969*. Ford. Oskar HEDEMANN et al. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1993. 252.

16 W. GOMBROWICZ: *Dziennik 1961–1966*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1989. 11–12.

ment, majd' harminchét éve él házasságban Gömbi mamával –, hogy közben hihetetlenül gazdag, perverz belső világot épített magának, ahol belevehethi magát az onánia és az emlékeket mitizáló képzelet orgiáiba. A regény végén ehhez még közönséget is tud szervezni, Witoldot pedig megismerteti az általa kreált titkos nyelvvel, és a rituáléiba is beavatja.

De Witold egyelőre még a Fuksszal indított nyomozásnál tart. Katasia szája is rejtély, ezért titkon átkutatják a szobáját, hátha találnak valami erkölcstelenséget (a szoba felé vezető utat a kocsirúd mutatja). Nem találnak semmi gyanúsat, sőt látnak a falon egy képet, amely még a baleset előtt készült róla, ezen még ép a szája, bajszos mesterember fogja a kezét. Nem ő lepleződik le, sőt kiderül róla, hogy a normalitás világához tartozik, helyett maga a nyomozás bizonyul perverziónak: „A disznóság legapróbb esélye is elszállt a megvilágított tárgyakból, miközben maga a megvilágítás vált disznóvá – a tapogatózás meg a szimatolás öngyilkos jelleget öltött – mi ketten itt, ebben a szobában: két élvezet majom [...] Katasia szalagjait, fonalait, koszos harisnyáit, a polcokat, függönyöket immár ledér, kuplerájos vigyorral vizsgál-gatta, én közben ott álltam a sötétben, és figyeltem, hogyan csinálja... már csak bosszúból és a forma kedvéért is, a saját bujaságával torolva meg, hogy Katasia bujaságának nyoma veszett” (74).

Witold ezután még meglesi az ablakon át a vetkőző Lenát és Ludwikot, majd azon töri a fejét, hogy mi történhetett a szobában villanyoltás után. De mielőtt feldúltan távozna, megfojtja és fölakasztja Lena macskáját – ezúttal ő folytatja azt a sorozatot, amelyet majd Ludwik fejez be. A fojtogatás persze pótcselekvés, Witold maga is tudja, hogy „a Lenához jutás vágya” motiválja. Mindenesetre az áldozat erősíti az akasztás és az ajkak kapcsolatát, nem tudja különválasztani Katasia csúfságát Lena szépségétől: „Katasia feslett ficamát, egész disznóságba csusszanását semmi, de semmi nem fűzte már Lena szűziesen csukódó ajkának friss kinyílásához, csak annyi, hogy az egyik a »másikhoz képest« helyezkedett el” (23). Witold innen már nem tud továbblépni a saját erejéből, kezd szétesni a még mindig csak alakulóban lévő rendszer, miközben a szájak rögeszméjével a behatolás vágya párosul: szeretne beleköpni, vagy beledugná az ujját.

Ezen a holtponton kezdi átvenni a kezdeményezést Leon. Kirándulni mennek a hegyekbe, de nem a közismert tátrai látványosságokat keresik fel, hanem egy különös helyet, ahová véletlenül jutott el Leon huszonhét évvel korábban, amikor eltévedt. A szereplők nem tudják, hogy Leon szent helyére zarándokolnak. Útközben találkoznak egy eltévedt, zavart tudatállapotban lévő pappal, aki idegen elemként rombolja Witold konstrukcióját, de a következőbe, amelyet Leontól tanul, már jobban beleillik. A pap nem kelt tiszteletet Witoldban, noha érdekesnek találja azt a tényt, „hogy az emberiség bizonyos százaléka évszázadok óta csuhát ölt, és isteni szolgálatba áll – az

istenspecialisták, égi funkcionáriusok, lelki hivatalnokok céhe ez” (119–120). Ekkor már az a kényszerképzet gyötri, hogy a macska után Lenát is meg kell fojtania.

De közben egyre inkább Leonra kezd figyelni, a rengeteg apróság és „belterjesség” különös titkokat sejtet. Mintha Leon is kiválasztotta volna Witoldot, egyre többet beszél vele, és kezd áttérni a maga privát rituális nyelvére, már a kulcsszót is kimondja (*berg*). Egyre inkább azt sugallja Leon, hogy a „bembergő bergelés” a felesége előtt titkolt rituális onániát jelenti. Amikor Witold megjegyzi, hogy Leon szereti az „apró örömeket”, azt feleli: „Bizisten, fején találta a szöveget, arra a kis mityimutyira gondol az abroszon, a nejem szeme láttára? Diszkrétén, ahogy illik, nehogy cirkusz legyen belőle? Csak hát neki fogalma sincs...” (142–143). Leon egyrészt azt hangsúlyozza, hogy példás családapa, hű férj, fényes hivatalnoki pályát futott be, másrészt pedig arról beszél, hogy van egy szenvedélyes titkos élete: „kétszeres és háromszoros bergelés, különleges szisztéma szerint csöndbenberg és diszkréténberg, titkos bergencselések a nap és az éj minden szakában, de legszívesebben a családi étkezőasztal mellett, a nejentyű és a jányantyú szeme láttára!” (145). Leon ezzel a feltárulkozással a saját erotikus praktikáit próbálja izgalmasabbá tenni, mintha a végletekig akarná fokozni az exhibicionista vágyak és a kényszerű rejtőzködés közti feszültséget. Azért mer feltárulkozni Witold előtt, mert tudja, hogy meg akarta környékezni Lenát: „Uraságod bergentyűzi a lányom! Suttymoberg, hettyenberg, és jól esne ecsémnek bebergenteni a szoknyája alá, a házassága közepibe, mint egyes számú bergamorózó” (147).

Leon ezzel a cinkosává tette Witoldot, most már nyíltan beszél neki arról, hogy együtt fognak „bemberegni”, és mindezt titkolják Gömböc előtt. Itt derül ki, hogy a kirándulás valójában zarándoklat az emlékek helyszínére, mert huszonhét éve ott élte át a legnagyobb extázist egy szakácsnővel. Ez a *sacrum* paródiájává vált Leon világában, hisz „egy szent, sőt egy vértanú misztikus tekintetével” beszél róla: „Ezt a gyönyörűséget mint legszentebb szentséget hordozom magamban” (148). Leon eztán hétköznapi nyelven beszámol az onanista praxis és filozófia kialakulásáról: drohobyczi banktisztviselőként teljes hitvesi és hivatali kontroll alatt élt, ebben a helyzetben csak egészen jelentéktelen pótcselekvéseket engedhetett meg magának. A fordulatot az idézi elő, hogy hozzáér egy Drohobyczban vendégszereplő színésznő kezéhez, majd egyéb lehetőségek híján erre a következtetésre jut: „minek kutatsz te a mások keze után, neked is van kettő”. A külső kontroll elfojtásra készteti Leont, aki csak az autoerotikába tud menekülni ebből. Arra a belátásra jut, hogy „a saját testét is használhatja”, megtanulja, hogyan találhat élvezetet a kényszersmegoldásban, és erre építi a filozófiáját. Nála „az élvezet akarat kérdése”: „jobb ma egy veréb, mint holnap egy tűzok, persze valami huri-háremhölgygel jobb lenne ... de ha nincs...” (150).

A pályája végéhez közeledő Leon létösszegző számvetésként éli át a Witoldnak tett vallomást és a zarándoklat rituáléját. Szerzetesnek és püspöknek nevezi magát, aki ünnepi áhítattal, böjttel és imádsággal készül az egykori „szent gyönyörűség” felidezésére. Mintha a *sacrum* e paródiájában megtisztulással készülné a disznólkodásra, az éjjel celebrált „titkos bembergum-ünnepre”. A regény utolsó szakaszában másokat is bevon a szertartásba. Mint az Ősök misztagógja, a Kobzos maga köré gyűjti (megtévesztéssel) a híveket, noha nem vágyanak semmiféle beavatásra. Mint a Kobzos, ő is ritmikus gnómába foglalja a tanítást, az onanizmus filozófiáját. Ha kórussá tudná szervezni a kirándulókat, elismételneük utána, és az emlékezetükbe vésné, mint az ősök ünnepére összegyűlt hívek. Ekkor már harmadszor hangzik el Leon gnómája:

Ha nem jön össze, ami bejön,
Az jön be, ami összejön.¹⁷

Leon a rejtőzködési kényszer és az exhibicionista késztetések teremtette pathelyzetben celebrál, megmaradva a kétértelműségnél: egy darab tojáshéjjal a kezében demonstrálja, hogy lehet „ártatlanul, erkölcsösen” forgatni, de még „a legtisztességesebb férj is forgathat a neje jelenlétében egy ilyen tojáshéjat úgy...” Kimondja a többiek számára ismeretlen „berg” szót, de ezt már Witold is vele mondja, aki mintha ezzel az apostolává szegődött volna, és elindulna a privát szférába szorult titkos nyelvből a liturgia felé (igaz, ez később nem folytatódik). Witold ettől úgy érzi: „Vezérkari tiszt voltam. Ministráns. Alázatos és fegyelmezett gyertyavivő és végrehajtó” (179–180).

A regény utolsó fejezetében Witold és Leon már egymástól különválva halad a beteljesülés felé. Witold megtalálja Ludwik fölakasztott holttestét, és a különböző sorozatok elemeit úgy próbálja egyesíteni, hogy beledugja az ujját Ludwik szájába, ugyanezt megteszi a pappal is – „mégiscsak más [...] bedugni egy élőnek, mint egy halottnak” (194). Az *Esküvő* dramaturgiájában is fontos szerepet játszott az érintéssel (és trónfosztással) fenyegető fölemelt ujj, a *Kozmoszban* ez nemcsak fallikus szimbólum, hanem a rámutató-rendszerező hatalmat kifejező „eroto-demiurgikus”¹⁸ attribútum is.

17 Körner Gábor fordításában így hangzik: „Hogyha nincsen mit szeretni, / Szeressük azt, amink van!” A mondatot Pályi András is lefordította a *Napló* első kötetében: „ha már nincs meg, ami jó, ami megvan, az a jó” (251). Tartalmilag mindkét változat kifogástalan, de formailag nem adja vissza az eredeti egyik sajátosságát. Lengyelül a két sor – *Jak się nie ma, co się lubi / To się lubi, co się ma* – szinte ugyanazokból a szótagokból áll. A lengyel változat igen népszerű volt a két világháború között, a varsói *Qui pro quo* kabarében hangzott el egy kuplé kezdetén. Maga a mondás viszont Roger de Bussy-Rabutin-tól (1618–1693) származik: *Quand on n'a pas ce que l'on aime, il faut aimer ce que l'on a* (vö. LEGIERSKI: i. m., 200, 216.)

18 LEGIERSKI: i. m., 174.

Witold még csatlakozik a csoporthoz, amely közben Leon vezetésével megérkezett egy szikla elé, arra a kis tisztásra, ahol Leon huszonhárom évvel (!) azelőtt átélt valamit. A szertartás végén eloltotta a lámpát, „lihegni kezdett. Ritmikusan lihegett. [...] Leon felnyögött. Az élvezet, de egyszersmind a munkálkodás nyögése volt ez, hogy fokozza az élvezetet. [...] Hogy dolgozott, hogy erőlködött, hogy disznólkodott magával, hogy ünnepelt és celebrált!” Szóval Leon felfedte magát a nagy évfordulón, már a többiek is tudták, mihez kell asszisztálniuk, a jelenlétük pedig arra való, hogy „a nézésükkel felizgassák” (198). De Witold már nem jut el Lena felakasztásáig, mert hatalmas vihar mossa el a folytatást. Most már sosem futhatnak össze a szálak, a kozmoszt felváltja a káosz.

Leon Vergiliusként kalauzolja végig Witoldot ezen a „modern poklon”, ahol arra ítéltetett, hogy vég nélkül „celebrálja a múltat”, újra meg újra felidézze a régi történetet. Az *Isteni színjáték* szereplői halál utáni perspektívából összegzik az életüket, Leon ezt már ezen a világon elvégzi, amikor közeledik a vég. Az Isten nélküli világegyetemben az onánia misztériuma sem teremt kozmoszt, csak arra ösztönzi Witoldot és a nézőket, hogy hagyjanak fel minden reménnyel, ériék be az emberi lét degradált formájával. A Dante-utalások azért nem meglepőek ebben a regényben, mert Gombrowicz ugyan „agnosztikus, de műveinek lelke a *sacrum*; ebben az irodalomban állandóan jelen van a keresztény hagyomány”.¹⁹

19 Uő. i. m., 182.

Nyelvében él a nemzet – de miben él a nyelv?

(Gondolatfoszlányok szótárírás közben)

Hét évig egy litván–magyar szótár írásával foglalatostkodtam. Gyakran, s mind gyakrabban támadott meg a kétely: van-e értelme egy ilyenfajta munkának (munkámnak)? Jobb pillanataimban Kerényi Károly szavaival vigasztaltam magam: „A filológia előkelő hitet föltételez – hogy kevesek kedvéért, akik mindig csak »jönni fognak« és nincsenek itt, előre el kell végezni igen sok kínos, sőt tisztátalan munkát: mindez munka *in usum Delphinorum*, trónra kerülő hercegek használatára.”¹ Azok számára persze, akik kis nyelvekkel, kis kultúrákkal foglalkoznak, s akiknek szemhatárán semmiféle – akárcsak jövőbeli – hercegek feltűnésére sincs remény, a hit is földhözragadtabb.² Végül is avval nyugtattam meg magamat, hogy alighanem hasznára válik a magyar tudománynak, ha térképén minél kevesebb fehér folt marad.

Mit jelent az, hogy kis kultúra, kis nyelv? A kultúra nem más, „mint egy olyan identitásbiztosító tudáskomplexum, amely szimbolikus formákban [...] tárgyasul.”³ A legfontosabb ilyen identitásbiztosító formának általában a nyelvet szokás tartani – de korántsem biztos, hogy joggal. Már a „kis nyelv – nagy nyelv” megkülönböztetés is gyanút kelthet. Nyilvánvaló, hogy e megkülönböztetésnek csak akkor van értelme, ha különböző nyelvű *kultúrákat* hasonlítunk össze. Önmagában ugyanis minden nyelv épp megfelelő méretű, ezért saját (nyelvi-kulturális-emberi) identitására is csak akkor ébredhet az ember (a gyerek), ha egy idegennel találkozik. Ékes példaként hadd idézzek egy, a kicsinél is kisebb esetet. Az 1936-os születésű fehérorosz író, Szokrat Janowicz egy Krynki nevű, Lengyelország keleti felében lévő, de fehérorosz kis faluban élt és él. A hozzájuk legközelebbi „metropolis”, ahol természete-

1 KERÉNYI Károly: *Ókortudomány*. (1934.) In: KENYERES Zoltán (vál., szerk., jegyz.): *Esszépanoráma 1900–1944. I–III. Szépirodalmi*, Budapest, 1978. 28.

2 Ezért talán megbocsájtható, hogy a szótárért kapott Palládium-díj átvételekor kissé profánul jellemeztem művem: a kisdéd 7 évre született, 2,5 kiló, 30 cm hosszú – és apukája sokat szopott.

3 Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1999. 89.

sen lengyelül beszélnek, Białystok. A második világháborút követő iskolás éveire így emlékszik vissza az író: „Úgy véltük, hogy minden komoly, vagyis a kenyerét kemény munkával kereső ember úgy beszél, mint mi, azaz fehér-oroszul – s mindegy, hogy hol lakik, az Amazonas vagy a Nílus partján, vagy Krynkiben. Tudtuk, hogy léteznek más nyelvek, például a francia, amire egy kicsit még tanítottak is bennünket az iskolában, mielőtt az oroszot bevezették. De azok a franciaórák egy merő röhögésben teltek, mert a francia nyelv még komikusabb volt számunkra, mint a lengyel. Rájöttünk, hogy ezek a nyelvek afféle úri találmányok. Az urak kitalálnak maguknak mindenféle nyelveket, hogy az egyszerű nép ne értse, miről beszélnek egymás közt. Az még érthető, hogy a pap lengyelül beszél, hisz az Úristen csak lengyelül ért, tehát Istenhez ezen a fura nyelven kell fordulni. De a normális, hétköznapi életben? [...] Csak Białystokban kezdtem önmagamat fehéroroszként felfedezni. Krynkiben nem, hisz ott csak a mieink voltak, mire kellett volna ott fehérorosznak lenni. Arról persze hallottunk, hogy léteznek ilyenek. Viszont amikor Białystokba kerültem, ami civilizáltság tekintetében nem sokban különbözött Krynkitől, megdöbbenve hallottam, hogy ebben a mókás városban mindenki lengyelül beszél. [...] Mire jó nekik ez az úri nyelv, hát nem tudnak normálisan, ember módjára beszélni?”⁴

A „kis nyelv – nagy nyelv” megkülönböztetés legfőbb kritériuma az lehet, hogy milyen írásos kultúra áll egy adott nyelv mögött. Ez fejeződik ki az írásbeliség nélküli nyelvek nagy rendszerezőjének, Humboldtnek némi- leg brüszk kijelentésében is: „csak olyan nyelvek tanulmányozásának van jelentősége, melyeknek irodalma van”,⁵ s ezért mondhatta Roman Jakobson, hogy „a társadalmi antropológia az embernek mint *beszélő* állatnak, a szociológia pedig az embernek mint *író* állatnak a tudománya”.⁶ Nem a nyelvek, hanem a nyelv irodalom általi támogatottságának, sőt, megteremtésének a tekintetében vannak nagy különbségek nemcsak az egyes nyelvek, hanem egyugyanazon nyelv különböző korszakai között is. Leegyszerűsítve: a kis nyelvek mögött csak a szóbeliség könnyen elillanó és időben-térben szűkös hagyománya áll.⁷ A „lemaradás” behozása idegen segítséggel, fordítások révén történik – ha egyáltalán történik, történhet. Kosztolányi még 1914-ben is azt írhatta: „Hogy nincs fővárosi nyelvünk, annak az az oka, hogy a fővá-

4 Szokrat JANOWITZ: Krynki i świat. ('Krynki és a világ') In: Nowe Książki, 2001/9. 5.

5 Wilhelm von HUMBOLDT: *A nyelvek összehasonlító tanulmányozása a nyelvi fejlődés különböző korszakaival összefüggésben*. Ford. RAJNAI László. In: Uő: *Válogatott írásai*. Jegyzetek és utószó TELEGI Zsigmond. Európa, Budapest, 1985. 45.

6 Idézi: Aldo SCAGLIONE: *The Rise of National Languages: East and West*. In: Uő (szerk.): *The Emergence of National Languages*. Longo, Ravenna, 1984. 14.

7 Vö: Jan ASSMANN: „A szóbeli hagyományozás világában csekély a szövegek megújulási és így az információs képessége.” I. m. 97.

ros alig harminc-negyven éve beszél magyarul, s ma még csak selypeg és gagyog”,⁸ s mindnyájan ismerjük a magyar filozófiai nyelv hiányáról szóló, s mind a mai napig tartó panaszokat⁹ – amelyek tulajdonképpen a magyar filozófia hiányát panaszolják. A másik balti nyelv, a lett sem a nyelv miatt tartozik a kicsik közé: „Nagyon új nemzet vagyunk, nagyon új irodalmi nyelvvel, amelyről valódi értelemben csak Goethe *Faustjának* Rainis által készített fordítása, vagyis alig több mint száz év óta beszélhetünk.”¹⁰

A litván (irodalmi) nyelv mögött sem áll több évszázadosan gazdag irodalom. Maga a pusztas írásbeliség is csak a 16. század végén alakult ki, s egyetlen nagy írójuk, Kristijonas Donelaitis (1714–1780), egy kelet-poroszországi kis falu papja, elfeledve halt meg. Fő és (majdnem egyetlen) műve, az *Évszakok* című háromezres soros „didaktikus eposz” csak 1818-ban jelent meg Königsbergben, majd 1865-ben Szent-Pétervárott és 1869-ben újra Königsbergben, s a 19. század végén – 20. század elején beindult nemzeti újjászületésig-nyelvújításig szinte teljesen hatástalan volt.¹¹ A litván irodalom és irodalmi nyelv megteremtése a 20. századra maradt – miközben állandóan ott rémlett a nyelvvel azonosított litvánosság kipusztulásának (lengyel és orosz-szovjet kipusztításának) a veszélye, amellyel csak a népnyelv, a dainák, a népdalok nyelve képes szembeszegülni, s megőrizni magát.¹²

Mindezen bevezető tükrében: milyen a litván nyelv, ahogy egy szótárban testet ölt? A magam litván–magyar szótárának a litván részét készen kaptam litván barátaitól. Ezt az értelmező szótárt (vagy ahogy ők hívják:

8 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Csibésznyelv.* (1914). In: Uő: *Nyelv és lélek.* Szépirodalmi, Budapest, 1971. 31.

9 Például CSETRI Lajos: *Egység vagy különbözőség?* Akadémiai, Budapest, 1990. 14.

10 AIVARS STRANGA: *Igora Šuvajeva saruna ar Aivaru Strangu.* (‘Igoris Šuvajevs beszélgetése Aivars Strangával’), *Rīgas laiks* 2002/1. 28. – A kis és nagy irodalmi nyelvek kialakulásáról és osztályozási szempontjairól Giedrus Subavičius adott tömör, a legújabb szakirodalmat is figyelembe vevő összefoglalást. Vö. G. SUBAVIČIUS: *Perspectives of a History of European Standard Languages.* Lithuanus, 2002. (48)/1. 18–26.

11 Ehhez lásd: KOSTAS DOVEIKA (szerk.): *Kristijonas Donelaitis literatūros moksle ir kritikoje.* (K. D. az irodalomtudományban és a kritikában) Vilnius, 1990, és LEONAS GINEITIS: *Prūsiškasis vėlyvojo etapo patriotizmas ir lituanistika.* (A porosz hazafiság egy kései szakasza és a litvanisztika). *Lituanistica*, 1991/4, 64–85.

12 Hacsak nem tekintjük a folklórt történelmietlenül valamiféle időtlen, mítikus aranykor kifejeződésének, hanem akár a 13–16. század, akár a lejegyzés korának, a 18–19. század termékének, azt mindenképp látnunk kell, hogy olyan szövegekről van szó, amelyek segítségével nem szabad emberek, alávetett emberek próbálják elhelyezni magukat a világban. A kérdésnek súlyos, máig ható társadalmi-politikai következményei vannak: azonosíthatók-e ezek a közép-és kelet-európai népek a nyelvet megőrző alávetett parasztsággal, vagy ahogy egy újabb tanulmány címe provokatív módon megfogalmazza: „A lettek csak parasztok?” Vö: Dagmāra BEITNERE: *Vai latvieši ir tikai zemnieki?* (‘A lettek csak parasztok?’). *Karogs*, 2002/11. 150–163.

számítógépes adatbázist), amely 80–85000 címszót (az értelmező részekkel együtt több mint 4 200 000 „n”-t, vagyis körülbelül 105 ívet) ölel fel, az LTA Nyelvtudományi Intézete és Matematikai-Informatikai Intézete közösen dolgozta ki 1993-ban. Sűrítőménye ez annak a kötetenként átlagosan ezer-ezer oldalas, húszkötetes akadémiai nagyszótárnak, amelynek utolsó kötete – jogosan nagy ünnepség közepette – 2002 tavaszán jelent meg.

E nagyszótárból – amely a magam szótárírása közben is természetesen állandóan a kezem ügyében volt, s amelyet percenként lapoztam fel – kirajzolódik egy kis nyelv képe. Már a szótár története is sok mindent előrevetít tartalmából, abból, hogy szükségszerűen lett olyan, amilyen.¹³ (A régi nóta: egy kis népet mindenben – még egy szótár létrehozásában is – köti a történelmi szükségszerűség...) Elindítója a litván nyelvtudomány megeremtője, a zseniális Kazimieras Būga (1879–1924) volt, akinek sikerült két füzetnyit meg is jelentetnie az általa összegyűjtött 600 000 cédulából. Halála után rövid időre megfeneklett, majd 1930-ban egy gimnáziumi tanár, Juozas Balčikonis vezetésével újra beindult a munka, amelynek a klasszika-filológus államelnök, Antanas Smetona minden anyagi támogatást megadott. Kicédulázták a teljes – és szinte kizárólag falusi-paraszti tematikájú – litván irodalmat, beleértve a gazdag népdal-gyűjteményeket is, s ehhez járultak a nyelvjárási adatok, amelyeket az önkéntes gyűjtők az ország minden részéből ezerszámra küldtek be. A szótár elsőszámú nemzeti ügy lett. I. kötete 1941-ben, az első szovjet megszállás idején jelent meg, a szovjet kézből frissen visszakapott Vlnában. A második előkészületei már a német (1941–1944), majd a második szovjet megszállás idején folytak, 1944–1945-ben félig-meddig illegálisan. A több mázsányi cédulaanyag egy része elveszni látszott, végül egy falusi templom padlásán találták meg 1945-ben. A II. kötet után (1947) szigorodtak az ideológiai előírások: ma már mulatságos látni, ahogy a „G” betűtől megszaporodnak a marxizmus-leninizmus klaszikusaitól vett idézetek. A szovjet rendszerben – különösen a III. kötet után (1956) – újra szimbolikus jelentőséget kapott a szótár: nyilvánvalóan a szovjetellenes nemzeti ellenállás része volt, de a szovjet hatóságok sem szólhattak semmit ellene (noha a fáma azt rebesgeti, hogy az egyik szerkesztőt vidéki gyűjtőútján a KGB tette el láb alól). Belekerült az új litván szocialista irodalom, amelynek ellenzékiisége abban nyilvánult meg, hogy – legalábbis a sorok között – némileg eszményítette

13 A szótár történetéről jó beszámolót nyújt az az ünnepi füzet, amelyet a XX. kötet megjelenése alkalmából adtak ki a szerkesztők, s amelynek elején az államelnök, Valdas Adamkus mond köszönetet azért, amit ugyanitt J. Klimavičius „a nemzet dicsőségének”, A. Paulauskienė „a nemzetnek állított emlékműnek”, V. Daujotytė pedig a „litván kultúra alapszövegének” nevez. In: J. KLIMAVIČIUS – A. PAULAUŠKIENĖ – V. DAUJOTYTĖ (szerk.): *Dvidešimt Lietuvos kalbos žodyno tomas* ('A litván nyelv szótára húsz kötetben'), Lietuvių kalbos institutas, Vilnius, 2002. 15., 21., 34.

a *szovjet* iparosítás előtti paraszttársadalmat, s amelyből a városi tematika egészen a 20. század utolsó két évtizedéig jóformán teljesen hiányzott. Nemi ellensúlyt jelenthettek volna a nagyszámú emigráns írók művei, nekik azonban még a nevüket sem lehetett említeni. Ilyen körülmények között jelentek meg három-négyéves időközben a szótár kötetei, a rendszerváltásig tizen-négyszer, s utána is töretlenül, egészen a szerencsés végkifejletig.

Létrejött tehát egy össznépi thesaurus, amely tulajdonképpen három szótárt foglal magában: egy irodalmi nyelvit, egy nyelvjárást és egy köznyelvit. Létrejöttének közel száz évét híven tükrözi. Ami nemcsak a paraszti élet (sokszor elfeledetté kopott) szavainak és a nyelvjárási alakoknak a hihetetlen bőségét jelenti, nemcsak azt, hogy – képletesen szólva – a fejőszékre tíz szó van, hogy külön főnév jelöli az éjszakai lólegeltetést, hogy külön ige az elvizenyősödött rozstábla kiszántását, hanem elsősorban azt, hogy a leghétköznapiabb szavak is a paraszti világ kontextusában jelennek meg. Mintha a „szeretnék” csak a „szeretnék szántani”, a „ritka” csak a „ritka búza, ritka árpa, ritka rozs” kapcsolatban fordulna elő.

A litván nyelv nagyszótára ilyen értelemben a múlt impozáns lezárása, a 18–19. században elkezdődött közép- és kelet-európai nyelvújítások talán utolsó terméke.¹⁴

De olvasnivaló ezen a litván nyelven nem sok maradt. Mert a jövőt nem a nyelv teremti meg, s nem a nyelvtől fog függeni a litvánság életben maradása: nem nyelvében, hanem elsősorban írásos kultúrájában, irodalmában él a nemzet.

14 A Franciaországban élt kitűnő nyelvész, A. J. Greimas, aki élesen bírálta a szótár tudományos színvonalát, ugyancsak azt kérdi: „A 19. századi nyelvészettel úgy-ahogy rendben lennénk, a 20. századi lingvisztikát átaludtuk. Mit kezdünk a 21. századdal?” Vö: Algirdas Julius GREIMAS: *Baltos lankos*. ('Fehér ívek'). Literatūra ir menas 1991. júl. 13. 6.

