

35. Paul Joseph Schaffarik, *Geschichte der südslawischen Literatur. Aus dem handschriftlichen Nachlasse*, szerk. Josef Jireček, 1. Slowenisches und glagolitisches Schrifttum, Prag, 1864.

36. Ennek népköltési eredetéről, fölbukkanásáról a Prešeren által forgatott barokk hon- és népismereti könyvben (Johann Weichard Valvasor, *Die Ehre des Herzogthums Krain*, 1689) olvasott, miként verses elbeszélésének tárgyára is itt lelt. Az *Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben* a 3. sz. jegyzetben hivatkozva.

37. Elsősorban a 28. sz. jegyzetben, *i. m.*, részletezőbb elemzésre másutt keríték sort.

38. A Matija Čop emlékének szentelt szonett műfaji „szinten” idézi meg a művelt barátot, de a verses elbeszélés szereplőire utalás révén a barátságban és a létfelfogásban megvalósuló közös irodalmiságra is utal.

39. Grün szlovén népköltészet-fordításai előszavában (1849 késő ősziére datálva) Korytkora és Stanko Vrazra hivatkozik: *Volkslieder aus Krain*. Az összegyűjtött műveknek ez az 5. kötete. Vö. az 1. sz. jegyzetben, *i. m.*

40. Prosper Mérimée, *La Guzla ou choix de poésies Illyriques*, 1827, „főhőse” Hyacinthe Maglanovich. A misztifikáció teljes sikerrel járt, beleillik az Osszián- és Chatterton-divattal kezdődő áramlatba. Mérimée 1840-ben leplezte le megtevesztő játékát. Pavle Sekeruš, *Les Slaves du Sud dans le miroir français (1800–1850)*, Beograd, 2002.

41. A 6. sz. jegyzetben, *i. m.*, 176. Prešeren szükségesnek érzi annak hangsúlyozását, hogy másik Mickiewicz-átültetésében az eredeti versmértékhez ragaszkodott, ezzel a becsült lengyel költő mellé lép.

42. A vándor a Mickiewicz- és a Prešeren-költészetnek egyként fontos szereplője, a romantika nyughatatlan hősének létélményét a „helyét-sehol-sem-lelés” élménye határozza meg.

43. *Grabschrift für Emil Korytko*, a 6. sz. jegyzetben, *i. m.*, 166.

44. Nemcsak a vizuális élmény versre fordítása látszik fontosnak, hanem a nagyvilági és a személyes ellentétének rímbe foglalása (Svájc magas hegyei s a szív), továbbá a fonikus megfeleltetések is (sreče–srcé). A 6. sz. jegyzetben, *i. m.*, 16.

45. Olvasható az 1847-es kötet címlapján. Vö. Slodnjak, a 18. sz. jegyzetben, *i. m.*, 283.

46. Prešeren gyászjelentése uo., 293., a ljubljanoi Slovensko društvo slavni pesnikként (hírneves költőként) említi Prešeren urat, jogi doktort, kranji ügyvédet.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Bahtyin és a költészet

Azzal, hogy kizárta a lírai műfajokat a dialogikus nyelv univerzumából, Mihail Bahtyin jó ideje komoly kihívások elé állítja azon értelmezőit, akik arra tesznek kísérletet, hogy az olyan bahtyini fogalmakat, mint a soknyelvűség vagy a polifónia a modern költészetéről nyújtott szövegelemzésekben is alkalmazzák. Ennek megfelelően a Bahtyin-irodalomban rendkívül tág az olyan, sokszor igencsak eltérő kiindulású javaslatoknak a köre, amelyek az elmélet eme feltételezett hiányosságát igyekeztek különféle összefüggésekben orvosolni. A leggyakrabban megfigyelhető stratégia arra vállalkozik, hogy kimutassa a dialogikus jegyek jelenlétét a klaszszikus vagy modern költészetben,¹ rávilágítva pl. a lírai én dialogikus konstitúciójára, a lírai hang és a hős egybeesésének lehetetlenségére, a lírai megnyilatkozások (legalábbis implicit értelemben) aposztrofikus struktúrájára és hasonlókra – vagyis, olyan érvek kidolgozására, amelyek egyfelől valóban visszakövethetők

Bahtyin költészettel kapcsolatos megállapításaiban, ahol azonban, másfelől, nemigen szolgálnak alapul a lírai hang alapvetően monologikus mivoltára vonatkozó előfeltevés felülvizsgálata számára. Nem igazán meglepő módon a legerőteljesebb érvek, amelyek a dialogikus princípium lírai műfajokra való kiterjeszhetőségét voltak hivatottak alátámasztani, azokból a teoretikus megfontolásokból származtak (Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Renate Lachmann és mások munkáiban), amelyek Bahtyin dialogicitás-konceptióját az intertextualitás fogalma mentén javasolták újraértelmezni, azaz egy olyan jelenségre hivatkoztak, melynek jelenlétét a költészet tartományaiiban nemigen lehetne megkérdőjelezni² – annak ellenére, hogy maga Bahtyin többé-kevésbé világos különbséget tett a szó prózai diskurzusokban megfigyelni vélt belső dialogikussága és az irodalmi idézés technikái között (ehhez a különbségtételhez később még szükséges lesz visszatérni).

Természetesen egy látszólag ellentétes irányban is lehetne érvelni, akár azt az expanzionista tendenciát kárhoztatva, amely Bahtyinnak a minden nyelvi megnyilatkozás eredendő többhangúságára irányuló feltevése mögött munkál: szóvá lehetne tenni pl., hogy Bahtyin nemigen tartja lehetségesnek a privát diszkurzív gyakorlatok bármifajta megvalósulását (több alkalommal is kifejezésre juttatta a lírai magány formáit érintő kétségeit³), mintha tehát nem látna menedéket, amely megóvhatná az egyén nyelvi birodalmát az idegen hangok beszivárgásától. Clare Cavanagh kissé bizarr hasonlatával kifejezve: „Bahtyin világképe általában véve kevés teret látszik juttatni a magánéletnek; a sűrűn benépesített nyelvről alkotott elképzelése olykor egyenesen egy szovjet stílusú társbérleti lakásba vezérel minket, amelynek vékony válaszfalai nem teszik lehetővé, hogy valaha is egészen kizárjuk a szomszédos társalgások interferenciáját”.⁴ Innen nézve Bahtyin lírikusa kizárólag defenzív magatartásra kényszerül, amennyiben el kell fordulnia az őt körülvevő szüntelen kommunikáció fehér zajától ahhoz, hogy megvalósíthassa saját privát viszonyulását a szavaihoz vagy azokhoz a dolgokhoz, ideértve a belső megnyilvánulásait és élményeit is, amelyeket ki akar fejezni, vagy legalábbis úgy tesz, mint ha ki akarna fejezni. Ez a konstelláció természetesen sokban emlékeztethet az olyan, közismert lírameghatározások romantícizmusaára, mint amilyen pl. John Stuart Mill elképzelésében figyelhető meg, aki a költészetet „kihallgatott” megnyilatkozásként fogta fel,⁵ a közönségének hátat fordító beszélő megnyilatkozásként, sőt akár ahhoz a következtetéshez is eljuttathat, mely szerint Bahtyin valójában azoknak a romantikus költői hősöknek az ábrázolására alapozta a lírafogalmát, amelyek a 19. századi realista regényekből voltak ismerősek a számára.⁶ Kissé bonyolultabbá teszi a helyzetet ugyanakkor, hogy, mint az jól ismert az életrajzi kutatások eredményeiből, maga Bahtyin sohasem volt ellenséges a költészettel, még kora orosz költészetének legaktuálisabb fejleményeitől sem idegenkedett. Mint az (mások mellett) Michael Holquisttól tudható, rendszeresen tartott előadásokat a kortárs líráról, kedvelt foglalatosságai közé tartozott a versek kívülről való megtanulása és szavalása, e téren tanúsított képességeivel kapcsolatban az is megállapítást nyert, hogy „Bahtyin versmemóriája még orosz mércével mérve is bámulatos volt”.⁷ Bizonyíthatónak tűnik továbbá, hogy a kortárs orosz irodalom (a költészetet is beleértve) valamilyen szinten Bahtyin központi téziseinek alakulását is befolyásolta, noha Bahtyin láthatólag nem tartotta szükségesnek vagy legalábbis kevés

hangsúlyt helyezett arra, hogy a vonatkozó kontextusokat vagy forrásokat világosan jelezze (az ilyen téren tanúsított érdektelensége feltehetőleg nem teljesen független magától a dialogicitás koncepciójától – erre később még vissza kell térni).⁸ De mi lehet akkor Bahtyin voltaképpeni problémája a költészettel? Megeshet, hogy az olyan érvelés irányvételét kell felülvizsgálni, amely arra törekszik, hogy bizonyos értelemben kiigazítsa Bahtyin nézeteit a líráról, arra hivatkozva, hogy ezek voltaképpen elhelyezhetők a prózai dialogicitás tartományain belül is. Másként fogalmazva: talán nem is az az igazi kérdés, hogy mennyiben volt következetes megfosztani a költészetet a dialogicitás dimenzióitól, hanem inkább az, hogy miben rejlik a pozitív értelme annak, hogy Bahtyin ragaszkodott a líra monologikus mivoltához.

Bahtyin már *A szerző és a hős* című korai remekművében azon irodalmi műfajok (pl. a „számadó vallomás” vagy az önéletírás) körébe sorolja a lírát, amelyekben mintha nem vagy csak korlátozottan érvényesülne a szerzői én elidegenítésének vagy objektivációjának esztétikai törekvése, melynek egyik általában vett előfeltétele abban áll, hogy a szerző külső nézőpontot foglal el a hőshöz képest. Szemben azzal a tartománnyal, amelyet Bahtyin itt „életnek” nevez, „amikor a szerző mint ember esztétikai önobjektivációja során hőssé válik (vagyis miután egy másik külső tekintetével pillantott rá önmagára – K. Sz. Z.), nem szabad visszatérnie önmagába: A hős egésze végső egész kell hogy maradjon a szerző mint »másik« számára, a szerzőnek maradéktalanul el kell válnia a hőstől, azaz önmagától: tisztán a »másik« számára létező értékei alapján és a »másik« [?] révén kell önmagát meghatároznia, pontosabban, tökéletesen látnia kell önmagában a »másikat».”⁹ Az olyan műfajokban, mint a költészet, az ilyen szigorú önelidegenítés mindazonáltal mégsem mehet végbe, hiszen a lírai „önobjektiváció” esetében a hős körvonala-zatlan, meghatározatlan és befejezetlen vagy lezáratlan marad, másként fogalmazva: a hős karaktere nyitott lesz az általa objektivált „szerző” irányába.¹⁰ *A szerző és a hős* lírával kapcsolatos fejtegetései nyilvánvalóvá teszik, hogy Bahtyin fenntartásai a szerző önelidegenítésének vagy esztétikai objektivációnak ilyen típusú megvalósításaival szemben abból a feltételezésből erednek, hogy a szerző hőshöz való viszonyában a kívüllét vagy a külsődlegesség szerepe minimálisra korlátozódik.

Mindazonáltal még a költészetben is megmarad egy, bár igencsak elmosódott választóvonal, amely megakadályozza a szerző és a hős összeolvadását, legalábbis a mű tartományán belül (és, miként Bahtyin megállapítja, függetlenül „a hős és a szerző egybeesésétől a műalkotáson kívül”). *A szöveg problémája* című vázlatos írásában, ahol Bahtyin mintegy kései változatában tárgyalja újra az „önobjektiváció” fogalmát, amely rendre központi helyet foglal el az értekezéseiben, amellet hozz fel érveket, hogy „még a lírai költő is [...] minden szavát idegen szölamok között osztja szét”, ezek közé értve „a szerző saját képmását” is (ráadásul maga a szerző csakis egy „képmáson” keresztül jelenhet meg a művében, „sohasem látjuk úgy, ahogyan az általa ábrázolt alakokat”).¹¹ Az önkifejezés ennek megfelelően nem más jelent, mint a másikon keresztüli önobjektivációt, és éppen e folyamat kettős irányú mozgását nevezi Bahtyin itt dialógusnak: „Önobjektiváció (a lírában, a gyónásban stb.) mint önelidegenítés és ennek bizonyos fokú legyőzése. Ha objektiválok magam (vagyis kilépek magamból), ezáltal elnyerem azt a lehetőséget,

hogy valódi dialogikus viszonyba kerüljek önmagammal.”¹² *A szerző és a hős*ben Bahtyin számára természetesen még nem állt rendelkezésre a megnyilatkozás dia-
logicitásáról alkotott koncepció, ennek ellenére már itt is található olyan elkép-
zelések, amelyek a saját és a másik pozíciói közötti kvázi nyelvi kölcsönhatás pá-
lyáit hivatottak megragadni.

Azt az autoritást – „a szerző mérvadó voltát (avtoritet avtora)” –, amelynek álta-
lában vett feladata a lírai (ön)kifejezés megvalósulásának biztosítása, ekkor valójá-
ban a kórus alakzata kölcsönzi.¹³ Bahtyin itt, legalábbis implicit kapcsolatot létesít-
ve a 19. századi esztétikai gondolkodás egy jelentős, Schillertől Novalison és August
Wilhelm Schlegelen át Nietzscheig ívelő hagyományvonalával, amellel érvel, hogy
éppen a kórus képes arra, hogy megnyissa a lírai megnyilatkozás diszkurzív terét,
még hozzá kettős értelemben: a lírai szerző mindenekelőtt a kórustól kölcsönzi az
autoritását, ezzel ugyanakkor rávilágít a kórus általi lírai „megszállottságára” is. Ez
a megszállottság elkerülhetetlenül meghatározza a lírai hang feltételrendszerét
Bahtyin elemzésében, hiszen ez itt ahhoz a következtetéshez kerül közel, mely
szerint a kórus autoritása pontosan abból fakad, hogy az bizonyos értelemben
elnémítja a szerzőt. A kórus általi megszállottság ezen elképzelésének értelmében
a szerző le kell, hogy mondjon a saját hangjáról, az egyetlen lehetőség arra, hogy
önkifejezését (vagy inkább: önobjektívációját) megvalósítsa, a másik (vagy mások)
hangján keresztül adódik. A lírai önobjektíváció Bahtyin számára „azt jelenti, hogy
belülről látom és hallom magam a »másik« emocionális szemével és a »másik« emo-
cionális *hangján*: hallom magam a »másikban«, a »másikkal« és »mások« számára”.
(Vagyis, lehetne hozzáfűzni, a lírikus inkább hallja és látja magát, mintsem hogy
énekelne vagy beszélne, eltekintve persze „az idegen megéneklő hangtól”, amely-
lyé átlényegül!) Vagyis, másként fogalmazva, a hang a költészetben „ez a kívülről
hallható idegen hang, mely belső életemet megszervezi a lírában, voltaképp a le-
hetséges kórus, a kórossal egybecsengő hang, mely érzi a kórus lehetséges külső
támogatását”.

Annak ellenére, hogy ilyenformán mintegy kivonta a szerzőt a lírai események
középpontjából, Bahtyin nagy hangsúlyt fektet egy megszorításra, melynek értel-
mében a kórus vagy a külső hang viszonyulása az énhez kizárólag affirmatív ka-
rakterű lehet: „A lírát is mélységes bizalom hatja át, mely immanensen hozzátartoz-
zik a líra nagy hatású, mérvadó, szeretetteljes megerősítő formájához, e bizalom
immanens része a szerzőnek, a formai lezáró egység hordozójának.” Ahol a kórus
támogatása iránti bizalom megrendül, ott a líra a „felbomlás” veszélyének szolgál-
tatja ki magát (mint pl. a költői modorosságok, az ironia és hasonlók esetében).
Az, hogy Bahtyin kizárja a szerző iránt ellenséges vagy egyszerűen pusztán kö-
zömbös viszonyulási formákat, egyfajta bizonytalanságról tanúskodik annak tekin-
tetében, hogy milyen mértékben járul hozzá a másik megnyilatkozása a líra hang-
neméhez. A szerzőnek a kórus autoritása alá rendelését mintegy ellensúlyozni lát-
szik a külső támogatás „*meleg atmoszférája*”, márpedig ez az egyetlen olyan at-
moszféra, amely lehetővé teszi a lírai önobjektívációt, hiszen, mint Bahtyin figyel-
meztet, „az abszolút csönd és magány atmoszférája” nem alkalmas a belső élmény
megszervezésére és kifejezésére. Ez azt is jelenti továbbá, hogy a kórus, amelynek
funkciója ebben a tekintetben bizonyos mértékig Schiller hangokból felépített „élő

falára¹⁴ emlékeztet (Bahtyin változata szerint a kórus „mindenfelől körülvesz”), voltaképpen kettős szereppel bír. Egyfelől megakadályozza azt, hogy a szerző szembesüljön „a lét egységes és egyedi eseményével” (miközben valójában ez volna a centrális eleme *A szerző és a hős* esztétikájának), másfelől viszont egyedül a kórus hordozza a líra mint olyan lehetőségét. Bahtyin lírai hősrre vonatkozó elemzésének eme kétoldalúsága kétségtelenül utat nyit egy olyasfajta lírafogalom felé, amely lemond egy mindenható lírai szubjektum autoritásáról, ez azonban mégsem nevezhető igazán dialogikusnak. Tekintetbe véve, hogy meggátolja a lírai én közvetlen hozzáférését „saját” másságához (vagyis saját „léteseményéhez”), valamint a kórusba olvasztása által elnémítja annak „saját” hangját is, a lírai szituáció, legyen mégoly affirmatív, nem igazán nyit teret bármiféle kétszólamúságnak.

A lírai diskurzus eme szituáltsága igen hasonló formában tűnik fel *A szó az életben és a költészetben* című, feltehetően néhány évvel *A szerző és a hős* megírását követően Valentyin Volosinov neve alatt publikált esszéjében is. Itt, egy „szociológiai poétika” némiképp módosult és a Bahtyin-kör „nyelvi fordulatáról” tanúskodó¹⁵ keretei között, Bahtyin/Volosinov megintcsak a lírai megnyilatkozás azon, afirmatív környezetének elképzeléséből indul ki, amely *A szerző és a hős* esztétikai vizsgálódásaiban is központi szerepet kapott. A líra ezúttal az „intonáció” egy specifikus módozataként nyer meghatározást, amelyet „*a hallgatóság együttérzésébe vetett megingathatatlan bizalom*” tüntet ki.¹⁶ Mi több, amikor elővezeti az intonáció minden valóságos diszkurzív gyakorlatban megfigyelhető jelentős szerepére vonatkozó központi tézisé, a szöveg többször is utal a „kórus”, még pontosabban a kórus „támogatásának” fogalmára, amely itt a beszéd „szociális természetét” meghatározó intonációs beállítódás egyik aspektusát jelöli. Az intonációk, miként a gesztusok is, „a körülállók »kórusának« támogatására” és egy „azonos módon érző szociális közegre (v atmoszfere szocialnogo szocsuvsztvija)” tartanak igényt, amelyek nélkül nem valósíthatók meg, továbbá a beszélő és a megszólított közötti kommunikációs tengelyt megnyitják egy harmadik résztvevő felé is, akit Bahtyin/Volosinov „hősnek” nevez.¹⁷ Mivel a „szociológiai poétika” szemszögéből minden nyelvi megnyilatkozás olyan pragmatikai kontextusból nyeri a tartalmát, amely részben nem-nyelvi, „*a beszédhelyzet behatol magába a megnyilatkozásba, és jelentésállományának nélkülözhetetlen alkotórészévé válik*”.¹⁸ Vagy, ellentétes nézőpontból: „*az élő intonáció a szót mintegy átlendíti saját verbális határain*.”¹⁹ Ez azt jelenti, hogy a megnyilatkozás szükségszerűen egyfajta, a kimondott és a kimondatlan között húzódó határvonalon létezik, melyek közül előbbi mintegy implikálja az utóbbit (Bahtyin/Volosinov ezt a kettős meghatározottságot ragadja meg fogalmilag az „entiméma” retorikai kategóriájának segítségével). A két oldal közötti kapcsolatot az biztosítja, hogy, mint azt a nevezetes áldialógus példája hivatott illusztrálni („Ketten ülnek a szobában. Hallgatnak. Az egyik megszólal: »Hát igen!« A másik nem felel.”), az „életben” elhangzó megnyilatkozás esetén a résztvevők osztoznak egy közös, egyszerre verbális és nonverbális szituáció értékelésében, amelyre a megnyilatkozás maga utal. Bahtyin/Volosinov elemzése a jelenetről (mely, későbbi bahtyini terminusok felől közelítve, nem is áll annyira távol az olyan beszédhelyzettől, amelyet lírainak lehetne nevezni²⁰) egyrészt rávilágít a harmadik résztvevő jelenlétére (a megnyilatkozás által megszólított „hősére”, jelen

esetben a még májusban is télies orosz időjárására), valamint, Tom Cohen kifejezését kölcsönvéve, egy némiképp rejtélyes, hármas „körforgásra” a felléptetett szereplők között (a hőst a megszólítás megszemélyesíti, ami ennek következtében elnémitja a voltaképpen megszólítottat, aki így inkább „tanúként és szövetségesként” viszonyul a megnyilatkozáshoz stb.).²¹ Az intonáció kettős irányultsága (egyfelől a hallgató mint tanú/szövetséges, másfelől a hős, vagyis a megnyilatkozás tárgya felé²²) különféle formákat ölthet magára a számos beszédműfajban implikált eltérő kommunikatív keretek függvényében. A séma az irodalmi kommunikációra is érvényes, azon lehetséges ellenvetés dacára, hogy írásos szövegek esetében némiképp kockázatos volna közös verbális és nonverbális vonatkoztatási keretet feltételezni. Bahtyin/Volosinov, aki nem tesz következetesen különbséget a hallgató (vagyis a tanú/szövetséges) és az „olvasó” között, kitart amellett, hogy bár „tárgyipragmatikus szemszögből kifejezve, a költői műből semmi sem maradhat kimondatlanul”, az irodalom ugyanúgy „az élet kimondatlan kontextusából” veszi a szavait, mint a szobában lefolytatott „dialógus” beszélője.²³ Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a valóságos közönség („amely a művön mindig kívül marad”²⁴) azonosítható vagy felcserélhető volna a modellbéli hallgatóval/olvasóval, méghozzá azért nem, mert utóbbi egy olyan implicit pozícióra vonatkozik a megnyilatkozáson (vagy a szövegen) belül, amely az intonációs viszonyrendszer részét képezi és mint ilyen semmiképpen sem hiányozhat abból – szemben a valóságos olvasókkal vagy hallgatókkal.

Érdemes megfigyelni, hogy Bahtyin/Volosinov vonakodása attól, hogy a résztvevők egymás közötti felcserélhetőségét feltételezze, a tanulmány számos pontján kifejezésre jut. Nemcsak egy irodalmi mű valóságos közönsége nem helyettesítheti a hármas modell hallgatóját vagy olvasóját, ugyanez vonatkozik a szerző és az olvasó, illetve a szerző és a hős viszonyára is: „a hallgató soha nem egyenrangú a szerzővel. Neki a művészi alkotás eseményében megvan a maga *senki mással be nem tölthető helye*; különleges, két irányba ható pozíciót foglal el: hat egyrészt a szerzőre, másrészt a hősré, s éppen e sajátos pozíciója határozza meg a megnyilatkozás stílusát”.²⁵ Nem sokkal később Bahtyin/Volosinov hozzáfűzi, hogy ez a hármas struktúra (amely magában foglalja „a hős viszonyát a kórushoz” is) alkalmazható, még ha csak analógia révén is, a jogi interpretációra, méghozzá éppen azért, mert a résztvevők felcserélhetetlen pozíciókat foglalnak el.²⁶ Az, hogy a tanulmány – a hármas körforgás ellenére – végig következetesen kitart a szerző, hallgató és hős pozícióinak felcserélhetetlensége mellett, azt sugallja, hogy érdemes némi óvatossággal kezelni Paul de Man rövid Bahtyin-tanulmányának egyik központi állítását, amely arra céloz, hogy Bahtyin dialogicitásról alkotott felfogása valójában éppen azért nem hagy teret a radikális másság (felismerésének, mert, mint azt de Man a Rousseau-féle *Párbeszéd a regényről* egy részletéről nyújtott vázlatos olvasata révén demonstrálni véli, ragaszkodik a dialógusbéli pozíciók felcserélésének („hermeneutikus”) lehetőségéhez.²⁷ Ez a lehetőség Bahtyinnál sem magától értetődő.

Akárhogy is, Bahtyin/Volosinov éppen a líra esetében kerül közel e lehetőség tételezéséhez. A líra legjelentősebb sajátossága ebben a vonatkozásban is a hallgató bizalmára vagy együttérzésére irányuló igényben áll. Bahtyin/Volosinov feltételezése szerint az irodalmi műfajok rendszere visszavezethető a szerző, hős és hall-

gató közötti közelség különböző fokaira, és ezen a skálán kétségkívül a lírai műfajok állnak legelöl. Mégis, még a lírában is megmarad bizonyos távolság. A költészetben ugyanis a szerző és a hős közelsége, továbbá a szerző és a hallgató/olvasó közötti kóruszerű harmónia bizonyos szintű függetlenséget tesz lehetővé a valóságos olvasóközönségtől, azon okból kifolyólag, hogy a költőnek nem szükséges figyelemmel lennie az ilyen, külső meghatározottságokra. A költő diskurzusát „saját csoportja” formálja, amely, mivel ez szolgáltatja azt az együttérzést és bizalmat, melyre a lírai nyelvnek rá kell hagyatkoznia, „benne él a költő hangjában, hangvételésében, intonációiban, függetlenül attól, hogy ő akarja-e ezt vagy sem”.²⁸ Ez persze azt is jelenti, hogy a költő a „csoportjával” való permanens érintkezés során szerzi vagy tanulja meg a szavait és intonációit: még a „belső beszédét” is (ez a kategória volna Bahtyin/Volosinov egyik jelöltje a diskurzus extraverbális oldalának megjelenítésére) átjárja vagy alakítja egy olyan „külső beszéd”, amelyben egész környezete jelen van – „egy tekintélyes képviselője, a hallgató személyében”. Ez egy olyan tézis megelőlegezésének tekinthető, amely nem sokkal később jóval döntőbb funkcióban tűnik majd fel Volosinovnál, nevezetesen, hogy bizonyos értelemben még a lírai költő esetében sem létezhet eredendően vagy kizárólag belső beszéd.²⁹

Azon ritka alkalmak egyike, amikor Bahtyin közszemlére tette a lírai költemények elemzéséhez felhasznált analitikus eszközeit, Puskin *Razluka* című verséhez fűzött kommentárjaiban figyelhető meg. Ennek az elemzésnek az első változata *A tett filozófiája* című korai filozófiai munka vége felé található, ahol azt a tézist hivatott alátámasztani, mely szerint az esztétikai orientáció szükségszerűen a máságra, *a másikra* irányul.³⁰ Nem sokkal később Bahtyin *A szerző és a hős* töredékesen fennmaradt második fejezetét záró eszmefuttatásokban vázol fel egy némi képp tömörebb olvasatot ugyanerről a költeményről. Ennek az olvasatnak a vers különféle (értékelő) kontextusai közötti viszony alkotja a központi tárgyát, mindegyiket a „lírai hős” (aki a maga részéről nem más, mint a szerző, Puskin „objektívációja”) és a „hősnő” (Puskin egyik szerelme az 1920-as években) által előállított kontextusoké. Bahtyin arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a viszony egyenlőtlen. Sokkal inkább kontextusok egész sorából kell kiindulni, amelyek mondhatni egy matrjoska baba mintájára fogják körbe egymást: a hős kontextusa (*affirmatív* formában) körülöleli a hősnőt, miközben mindkettőt átfogja egy eredendően esztétikainak nevezhető kontextus („a szerző és az olvasó *aktív* – értékelő, megerősítő – kontextusa”).³¹ Bahtyin mindenekelőtt a vers nyitósorait („Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой”³²) meghatározó perspektíaváltásra koncentrálna, ahol a lírai hős, amikor megszólítja a hősnőt, aki Oroszországot elhagyva szülőhazájába, Olaszországba utazott, átsajátítja annak „tér- és időbeli kontextusát” azáltal, hogy saját országára mint „idegen tájra”, Olaszországra pedig mint „hazára” utal (az, hogy egy másik szövegváltozatban ez a perspektíaváltás nem következik be, még inkább felhívja a figyelmet arra, hogy milyen jelentőséggel bír ez a chiasztikus struktúra a végleges szöveg számára). Valójában Bahtyin egész olvasata (amelyet itt nincs mód rekapitulálni) ebből a megfigyelésből bontakozik ki, és arra vállalkozik, hogy demonstrálja az esztétikai szemlélet, illetve ahogyan Bahtyin nevezi, az esztétikai „alany” vagy „szubjektum” pozícióját (ez lehet szerzői és olvasói pozíció is) a költemény „architektonikájában”.³³ *A szerző és a hős* ezt a pozíciót is-

mételten a hősökkel való belső identifikáció (mellyel kapcsolatban Bahtyin Wilhelm Worringer *Einfühlung*-kategóriájára hivatkozik) és az esztétikai szubjektum „kívül-léte” (erre vonatkozik a *vnyenahogyimoszty* nevezetes fogalma) közötti kettős mozgásból kiindulva határozza meg, ahol ez utóbbi, vagyis a kívül-lét „nélkülözhetetlenül fontos ahhoz, hogy egységes formai-esztétikai értékkontextusba lehessen helyezni a többi hős körül kialakuló, egymástól eltérő kontextusokat”.

Mivel a lírai költészetben gyakran szinte lehetetlen különválasztani a szerzőt és a hőst, a szerző hajlamos feloldódni „a külső hangzó, valamint a belső festői-plasztikus és ritmikai formában”. Bahtyin mégis fontosnak tartja itt is kiemelni a két pozíció közötti különbséget azért, hogy rávilágít a költemény fájdalmas hangnemenek kettős vagy kétféle értékelésére. Amellett érvel, hogy bár ez a hangnem valóban meghatározó a vers nagy részében, mégis felszínre lépnek más tónusok is, melyek ráadásul valamiféle ünneplő modalitásban „megéneklük” az elsőt: ezek „korántsem fájdalmas tónusok”, hiszen a fájdalom megéneklése révén voltaképpen pontosan annak *leküzdését* hajtják végre, lényegében tehát azért, hogy előállítsanak egy olyan „esztétikailag könyörülő reakciót”, amely nem eshet egybe az elválast gyászoló szerelmesével.³⁴ Másként fogalmazva, Bahtyin az esztétikai kompenzációs funkciójára világít itt rá. Ez a funkció a „tiszta líra” általánosabb szintjén, melyet itt valamiféle prototípusként a „dal” képvisel, egyfajta esztétikai önreferenciaként jelenik meg, amelyen keresztül azonban a szerző éppen hogy megerősíti a hőstől való távolságát: „A líra e tekintetben is közel áll a közvetlen dalhoz, melyben az élmény mintha önmagát énekelné meg: a bánat tárgyra irányulóan bánkódik (etikai módon), s egyidejűleg meg is énekli önmagát, sír, és eközben megénekli sírását (esztétikai önvigasztalás).”³⁵ Ez a kettőség képviseli mindenfajta esztétikai attitűd alapját mind a szerző, mind az olvasó oldalán.

Elégge meglepő módon pontosan ebben az összefüggésben vezeti be Bahtyin az intonáció kategóriáját, amely később aztán a fentebb tárgyalt, *A szó az életben és a költészetben* című írás érvrendszerének középpontjában köszön majd vissza. A Puskin-vers „intonációs szerkezetét” tárgyalva Bahtyin különbséget tesz a ritmus („az esemény *egészére* adott szerzői reakció”) és az intonáció között (ez utóbbi „a hős – intonációs jellegű – reakciója a tárgyra az egészen *belül*”).³⁶ Mindkettő részét képezi a szó „hangalakjának”, de eltérő szinteket képviselnek. A ritmus a megnyilatkozás formális (akár azt is hozzá lehetne tenni, esztétikai) összetevői közé tartozik és ekképp abban a reflexív aktusban jut szerephez, amelyet Bahtyin a költemény azon teljesítményében mutatott ki, hogy az képes „megénekelni” önmagát. A ritmus, amint azt Bahtyin az írás több pontján is megállapítja, ennek megfelelően nincs jelen „az élményt átélő lélek számára”, mi több: „A belső élet a maga benséjéből fakadóan nem ritmikus, tágabb értelemben azt mondhatjuk, nem lírai. A lírai forma kívülről származik”.³⁷ A másik oldalon az intonáció viszont belülről járja át a szót, és jóval sokrétűbbnek kell lennie, hiszen, a Puskin-vers esetében, minden szó három különböző, egymást átjáró kontextusba ütközik, vagyis intonációjuknak három eltérő irányban kell végbemennie. Nem sokkal azt követően, hogy rávilágított az intonáció és a ritmus között lehetséges konfliktusra, Bahtyin mindazonáltal arra is emlékeztet, hogy megkülönböztetésük nem feltétlenül kell, hogy egybeessen a szerző és a hős közötti különbségtétellel (hiszen mindkettő megje-

lenhet bármelyik oldalon), és egy jóval alapvetőbb mintázatot vázol fel, amely a „valós” intonáció és ritmus (a hős oldala), illetve ezek „formai” ellenpólusai (a szerző oldala) között húz határvonalat. E módosítástól függetlenül intonáció és ritmus megkülönböztetése egy különös dilemmára tesz figyelmissé Bahtyin lírával kapcsolatos elgondolásában. Mivel, mint állítja, a kettő közötti feszültség „a mű valóságos előadásakor” jön felszínre, Bahtyin általában véve kissé szkeptikusnak mutatkozik a versek hangzó előadásának lehetőségét, vagyis egy olyan gyakorlatot illetően, amelyben amúgy (mint az fentebb említésre került) egyáltalán nem volt járatlan. Első pillantásra a tárgyat és a szót átjáró különféle intonációk heterogenitása volna az, ami megakadályozná az előadás következetes megvalósítását (pontosan erre hivatkozva fog majd Volosinov, kissé nosztalgikus hangon, a modern irodalmi próza „elnémulásáról” értekezni³⁸), ám Bahtyin számára, mint azt Lachmann kimutatta³⁹, az intonációk sokfélesége éppen annak elkerülhetetlenségéről tanúskodik, hogy az írott szöveget át kell vezetni az emberi hang tartományaiba, hiszen ez a sokféleség csak ott jeleníthető meg. Ez nyilván különösen így van az olyan polifonikus vagy dialogikus műfajok, mint elsősorban a regény esetében, a költészetben viszont az intonáció kényszerűen a – formális vagy informális – ritmus egységesítő tendenciájával kerül szembe, éppen ezért, minden várakozással ellentétben, jóval kevésbé alkalmas a szóbeli előadásra! Másként fogalmazva: paradox módon a ritmus (a szerző tisztán formális és diktatórikus reakciója a megnyilatkozás egészére) lesz az, ami szembemegy a költészetnek a hangos olvasáson keresztül véghezvihető intonációs realizáció iránti implicit igényével. Később, *A szó a regényben* című tanulmányában Bahtyin egyértelműen a ritmust fogja majd felelőssé tenni a lírai költészetnek az élő nyelvek társadalmi valóságával szembeni ellenszegüléséért: „*A ritmus azáltal, hogy a nyelv minden mozzanatát közvetlenül a műegész hangsúlyrendszerének részévé avatja* (a legközelebbi ritmikai egységek révén), csírájában felszámolja a szóban potenciálisan benne rejlő szociális-nyelvi világot és arculatokat: a ritmus mindenestre határozott korlátokat szab nekik, nem engedi őket kibontakozni és materializálódni. A ritmus még jobban megszilárdítja és szorosabbra vonja a költői stílus, valamint az általa posztulált egységes költői nyelv síkjának egységét és zártságát.”⁴⁰

Bár Bahtyin, mint az a fentiek során talán láthatóvá vált, az 1920-as években nem egy olyan elképzelést kidolgozott, amely lehetőséget teremtett volna arra, hogy legalábbis protodialogikus vonásokat fedezzen fel a lírában is, ráadásul az esztétikától a „szociológiai poétikáig” egészen eltérő módszertani keretek között egyaránt, ennek során arra is jó okokat talált, hogy óvakodjon a lírai műfajok beemelésétől a dialogicitás azon birodalmába, amelyet későbbi írásaiban alapozott meg az 1930-as évektől kezdve. A diszkurzív dialogicitás fogalmát kibontakoztató kulcsfontosságú tanulmányainak egyikében, *A szó a regényben* című írásban határozottan megtagadja a költészetből a szó ún. belső dialogikusságának bármelyik összetevőjéhez való hozzáférést:⁴¹ a költők nem ismerhetik fel sem az „idegen szó” jelenlétét a nyelvükben, sem azt, hogy valójában minden szó valamiféle „válaszszót” feltételez a másik részéről. A lírai műfajok eme hiányosságának többféle oka van. Elsőként arra a stilisztikai tételre lehetne hivatkozni, mely szerint a költészet olyan nyelvi absztrakciókat képvisel, mint pl. a nyelv és a beszéd feltételezett

„egysége” és „egyedisége”.⁴² A költői műfajok, amelyeket „az ideologikus szóval áthatott élet egységesítő, centralizáló és centripetális erővonalai” irányítanak, elzárkóznak a nyelvi megnyilatkozások igaz közegétől, vagyis a „dialogizált beszédmód-sokféleségtől”.⁴³ Ennek következtében Bahtyin költője a nyelv jelenlétét úgy szólván csupán *belülről* tapasztalja meg, abban az értelemben, hogy csakis azon az áron vállalhat felelősséget a beszédéért, hogy nem vesz tudomást ama nyelvi nézőpontok sokaságáról, amelyek saját nyelvének túloldalát népesítik be, vagyis, pontosabban fogalmazva, akkor sem tud távolságot tartani a saját nyelvétől, amikor idegen nyelvekkel vagy idegen dolgokkal találkozik. Ezekben az esetekben, véli Bahtyin, a költő a tárgyiasítás manőverén keresztül vesz tudomást a soknyelvűségről, az idegen diskurzust valamiféle *dologként* felfogva.⁴⁴ Ebben rejlik az oka annak, hogy miért csupán a regény tud önnön nyelvi természetére reflektálni, ugyanis – a költészettel ellentétben – a regény arra is képes, hogy reprezentáljon egy megnyilatkozást ahelyett, hogy pusztán egybeessen azzal.⁴⁵

A költő ilyen értelemben voltaképpen természetellenes nyelvi magatartásának egyik következményét Bahtyin abban a különbségben mutatja ki, amely a szónak az általa jelölt „dologra” való irányulása tekintetében észlelhető a költészet és a próza között. Az izolált szavak stilisztikai eszméjére is hivatkozva sajátos víziót bontakoztat ki a szó intencionális természetéről a lírai beszédmódban.⁴⁶ A prózai szóval ellentétben a lírai szó nem kényszerül arra, hogy keresztülhatoljon és így érintkezésbe lépjen mindazon idegen szavakkal, amelyek ugyanarra a tárgyra irányulnak. Mi több, a költő mindenekeelőtt éppen arra törekszik, hogy megtisztítsa nyelvét mások intencióitól annak érdekében, hogy „egységes intencionális egész-ből” indulhasson ki.⁴⁷ Az intenció, egy nem teljesen nyelvi fogalom, amely, mint azt némiképp elnagyoltan ugyan, de mégis kézenfekvő itt feltételezni, láthatóan az 1920-as évek írásaiban központi szerepet játszó „intonáció” kategóriáját igyekezik felváltani, Bahtyin számára a szerzői tudat egyfajta orientációját jelöli, amely a szót az általa megnevezendő tárgyra irányítja. A költői képben (amely, mint Bahtyin hangsúlyozza, szűken értve nem más, mint a trópus) a szó és a „szűzi” tárgy kölcsönhatása nem előfeltételez további kontextusokat: kizárólag a szó és a dolog között megy végbe. A szó mint trópus tulajdonképpen egyfajta referenciális meghatározatlanságból nyeri a szemantikai gazdagságát, vagyis, lehetne hozzáfűzni, azon tulajdonképpeni jelölés hiányából, amely átfoghatná a tárgy érzéki összetettségét. „A szó – írja Bahtyin – elmerül tárgyának kimeríthetetlen gazdagságában és ellentmondásos sokszínűségében, »szűzi«, »szavakba még nem öntött« természetében; ezért semmit sem feltételez saját kontextusán kívül (leszámítva természetesen magának a nyelvnek a kincseit). A szó megfélelkezik a tárgy ellentmondásos nyelvi tudatosításának történetéről, csakúgy, mint e tudatosítás ugyanolyan ellentmondásos, sokféle beszédmódú jelenéről is.”

Ez az érvelés csakúgyan a trópus, bizonyos mértékig nem-nyelvi elgondolásáról tanúskodik, amelyet Paul de Man igencsak problematikusnak ítélt a Bahtyintanulmányhoz fűzött kommentárjában. A fény sugar vagy fénytörés központi metaforája Bahtyinnál („a trópus egyedüli trópusa”, jegyzi meg de Man) azon fenomenológiai előfeltevés jelenlétét tanúsítja, amely szerint „a trópus egy tárgyra irányított intencionális struktúra, és mint ilyen, tiszta *episztémé*, vagyis nem a nyelv

ténye”.⁴⁸ Ezen a ponton akár Bahtyin/Volosinovnak „*a metafora nyelven kívüli értelmére*” tett utalását is fel lehetne idézni *A szó az életben és a költészetben* végéről, amelyet az a kijelentés követ, miszerint „a költő azért használ metaforát, hogy értékeket csoportosítson át, nem pedig azért, hogy nyelvgyakorlatokat végezzen”.⁴⁹ A helyzetet ugyanakkor nyilvánvalóan némiképp bonyolítja a kitekintés a túlsó térfelre, a prózára, hiszen ott éppen „az idegen szavak, értékelések és hangsúlyok közege” okozza a tárgyra irányított szó fénytörését. Az ilyen szó azonban semmiképpen sem nevezhető trópusnak, hiszen ezt a kategóriát Bahtyin a szó lírai tapasztalata számára tartja fenn. Ez utóbbit voltaképpen a szó nem-nyelvi tapasztalatának tendenciája jellemzi, hiszen éppen az különbözteti meg a prózai diskurzus belső dialogicitásától, hogy kitörli a nyelvi momentumot a tárgyból.

Miért nem lehetséges, hangozhatna a kérdés, a trópus retorikai fogalmát Bahtyin belső dialogicitására alkalmazni? Bahtyin a tanulmány egy későbbi pontján tesz kísérletet ennek az elhatárolásnak a magyarázatára, ahol azt igyekszik megmutatni, hogy egy trópus pontosan azért nem lehet dialogikus, mert nem lehet felosztani (vagyis a benne foglalt jelentéseket megkülönböztetni) két különálló hanghoz való hozzárendelés útján. Csak a próza belsőleg dialogizált diskurzusa képes arra, hogy különálló hangok valódi dialógusát hozza létre, noha ez a dialogicitás természetesen nem merül ki a szűken értett dialogikus formákban.⁵⁰ Bahtyin nemegyszer kiemeli, hogy a szó és a tárgy közötti közvetlen viszony a költő egységesített nyelvében voltaképpen előfeltételét jelenti a szimbólumok vagy metaforák kibontakozásának. Mivel a trópusba bevont különböző jelentések közötti kapcsolat egyetlen egységes hang határain belül valósulhat csak meg, akkor sem rendelhető a dialógus kategóriájára alá, ha formálisan nézve egy dialogikus szerkezetben bukkan fel.⁵¹ Az idegen diskurzus behatolása a retorika tartományába a próza kezdetét jelzi. Némiképp meglepő módon Bahtyin éppen egy retorikai terminussal, az iróniával utal erre a momentumra, amint az a következő idézetből világosan kiderül: „Mihelyst idegen szólam, idegen hangsúly, egy másik lehetséges nézőpont tör be a szimbólum eme játékába, a költői sík máris romokban hever, s a szimbólum átvedd a próza síkjára. Ahhoz, hogy megértsük a költői kétértelműség és a prózai kétszólamúság közti különbséget, elég, ha bármely szimbólumot ironikusan fogunk fel és hangsúlyozunk (természetesen adekvát, lényegi kontextusban), azaz saját szólamunkkal oltjuk be, s így hallhatóvá tesszük benne a mi új intenciónk átszüremlését. Ezáltal a költői szimbólumot – miközben az természetesen megmarad szimbólumnak – a próza síkjára tereljük, és kétszólamú szóvá tesszük: a szó és a tárgy közé idegen szó, idegen akcentus tör be”.⁵² A folyamatot az *Anyegin* egy Lenszkijre vonatkozó strófájának példája illusztrálja,⁵³ ahol Bahtyin a Lenszkij által közvetített lírai perspektíva és Puskin „beszédének” szerzői síkja közötti különbségre helyezi a hangsúlyt: míg Lenszkij számára a versszak képei szimbólumként mutatkoznak meg, addig a szerző perspektívájában, aki a kor nyelvileg sokrétű irodalmi és stíláriis környezetében lokalizálja azokat, kétszólamúvá (és így prózai-vá, sőt talán egyenesen ironikussá) válnak.

Az érv további kommentárt vagy észrevételeket igényel. 1. Bahtyin itt megint azt látszik nyomatékosítani, hogy a prózai diskurzus az, ami képes arra, hogy rávilágítson a voltaképpeni nyelvi mozzanatra egy szimbólumban vagy metaforában.

Ezt azonban az a specifikus körülmény teszi lehetővé, hogy a trópus eltérő jelentései elkülöníthető hangokhoz rendelődnek hozzá. Vagyis Bahtyin megközelítésében a hang jelenléte az, ami észlelhetővé teszi az említett nyelvi momentumot. 2. Felmerül a kérdés, hogy az irónia vajon trópus-e vagy sem Bahtyin számára. Első pillantásra úgy tűnik legalábbis, hogy az iróniában lel arra az eszközre, amely képes jelezni a tropológiai mező határait, még akkor is, ha ezt az eszközt éppen egy retorikai terminus nevezi meg. Ebben a vonatkozásban Bahtyin tulajdonképpen nem is áll messze az irónia tropológiai természetét megkérdőjelező kései de Mantól.⁵⁴ Másfelől azzal, hogy tagadja a tropológiát, vagyis úgy tesz, hogy nem az lenne, ami, vagyis hogy nem trópus, az irónia pontosan úgy viselkedik, mint egy trópus, ami azt jelenti, hogy az irónia továbbra is trópus marad. Következésképpen akár azt a sejtést is meg lehetne fogalmazni, hogy amit Bahtyin kétszólamúságnak nevez, voltaképpen a retorika produktuma, hiszen az irónia révén vagy az irónia álrühájában vonul be a költői diskurzusba. 3. Bahtyin az ironikus akcentust a „saját szólamunk” bevezetésével azonosítja. Ez egyben azt jelenti, hogy a költészet viszont olyan műfajokat foglal magában, amelyek nem tartoznak sem ismerős, sem idegen hangokhoz, tehát voltaképpen azt is, hogy a sokszólamúság tagadása mögött a hang vagy hangok élő, együttes jelenlétével szembeni ellenkezésük rejlik. Innen nézve a költészet váratlanul valamiféle kritikai perspektívát látszik kibontakoztatni, amely a hang(ok) omniprezenciájának ideológiájára derít fényt Bahtyin dialogicitásról alkotott koncepciója mögött.

Aligha pusztán véletlen, hogy a Bahtyin-irodalomban nem egy olyan megállapítás található, amely valamiképpen az időtlenség karakterét észleli ebben a költészetfogalomban: a líra ebben az összefüggésben olyan műnemnek mutatkozik, amely lehántja a nyelvről „a jelenbeliség jegyeit”.⁵⁵ Amikor az olyan lírai beszélő intencionális egyeduralmát tárgyalja, aki kénytelen kitörölni az idegen intenciókat a nyelvből ahhoz, hogy saját diskurzusát megteremthesse, Bahtyin egy mitológiai utalással élve a Léthére, a felejtés folyójára hivatkozva valamiféle *ars oblivionalis* technikájaként írja le a költői nyelv működését: „*Mindannak, ami bekerül a műalkotásba, el kell merülnie a Léthé hullámai közt, el kell felednie korábbi, idegen kontextusokban töltött életét: a nyelv csakis a költői kontextusokon belüli életére emlékezhet (s itt konkrét reminiscenciák is lehetségesek).*”⁵⁶ A költészetben nem lehetnek jelen idegen hangok, pontosabban csakis egy olyan kontextusban mutatkozhatnak meg, amely megfosztja őket sokszólamú környezetüktől. A reminiscenciák költői diskurzusokban való megjelenésére vonatkozó kiegészítés vagy pontosítás egy fontos különbségtételre világít rá Bahtyin elképzelésében, mely ugyanakkor gyakran figyelmen kívül maradt azokban a kísérletekben, amelyek a dialogicitás koncepcióját az intertextualitás fogalmával akarták összekapcsolni. Bahtyin itt láthatóan elismeri az intertextuális viszonylatok (legalábbis egyfajta, mint Lachmann fogalmaz, „hermetikus” intertextualitás) létjogosultságát a lírai műfajokban, ám ezek lehetőségét nem tekinti bizonyítéknak abban a tekintetben, hogy általuk dialogikus momentumok is jelen lennének bennük. Miközben valóban lehetne amellett érvelni, hogy az így felfogott lírai hang azáltal alapozza meg magát, hogy idézőjelek közé zárja mindazon idegen hangokat, amelyek megjelennek a diskurzusban,⁵⁷ Bahtyin számára az esetek többségében mindazonáltal éppen az idézője-

lek tanúskodnak, még ha olykor valamiféle kétszólamú expresszivitás formájában is, a másik beszédének jelenlétéről a beszélő aktuális megnyilatkozásában.⁵⁸ *A szó a regényben* egy egészen megdöbbentő pontján Bahtyin egyenesen arra a következtetésre jut, hogy a lírában a szerző minden szavát „úgymond »idézőjelek nélkül«⁵⁹ használja, vagyis olyan diszkurzív gyakorlatot követ, amely nem tart igényt a saját nyelvét a másokétól elválasztó határvonalak kijelölésére (ez a gyakorlat, mint arra többen rávilágítottak már, magának Bahtyinnak az írásaiból sem teljesen ismeretlen – bár ennek más okai lehetnek⁶⁰). Ami persze a leginkább zavarbaejtő ebben a kijelentésben, az az, hogy Bahtyin az „idézőjelek nélkül” kifejezést – idézőjelbe tette! Idézőjelek nélkül – idézőjelekben.

Mit mutat ez a különös grafikus gesztus? Mindenekelőtt, úgy tűnik, további adalékot nyújt arra nézvést, hogy valójában még a költészetben sem lehetséges anélkül megszólalni, hogy ezenközben a megnyilatkozás ne idézzen más hangokat is. Mivel azonban, másfelől, a költői diskurzusról alkotott bahtyini modellben csak egyetlenegy hang lehetséges, amely az egész megnyilatkozás fölött uralkodik, az idézőjeleknek vélhetően egy további körülményt is jelölniük kell, méghozzá azt a fenyegetést, hogy valójában pontosan a saját diskurzus, a saját szavak, a saját hang az, ami nem lehet közvetlenül jelen, vagyis, másként fogalmazva: amelynek szükségszerűen el kell merülnie a Léthé hullámai között. Míg Bahtyinnak a dialogikus természetű prózai szóról alkotott modelljében (amely úgy mond „a »már elmondottak« atmoszférájában formálódik”⁶¹), úgy tűnik, nincs összeférhetetlenség a diskurzus idézőjeles vagy idézett mivolta és a különféle hangok párhuzamos vagy együttes jelenléte között, addig a költő nyelvét egyfajta önnön hangjába bevészt távollét határozza meg, vagyis, tulajdonképpen, „az alkotásfolyamat hulladékai”,⁶² amelyekben mintegy múltbeliként jegyzik fel magukat a szótól a tárgyig vezető út nyomai. Bahtyin költészetelmélete az idegen szóról alkotott elképzelésének egy másik aspektusát tárja fel: ami a prózai diskurzusban az idegen szavak jelenlenségének mutatkozik, az a költő perspektívájából arra a pusztán megelőzöttségre vagy múltbeliségre derít fényt, mely saját szavait járja át – egy olyan körülményre mellesleg, amelyet a volosinovi nyelvfilozófia jóval több figyelemmel részesített, mint Bahtyin regényelmélete.⁶³ Miközben tehát Bahtyin prózai soknyelvűségről alkotott koncepciója azzal, hogy rávilágít az idegen szavak elkerülhetetlen jelenlétére, minden beszélő entitást a saját diskurzus létrehozásának korlátaival szembesít, a lírai költészetre vonatkozó elgondolásai ennek a koncepciónak a láthatatlan oldalát tárják fel, nevezetesen a vokális jelenlét ideológiáját, amelyen a dialogicitás elmélete alapul.

JEGYZETEK

1. Az ilyen érvelési stratégiák áttekintéséhez lásd többek között W. W. Batstone, *Catullus and Bakhtin* = *Bakhtin and the Classics*, szerk. R. Bracht Banham, Evanston, 2002; J. Blevins, *Introduction* = *Dialogism and Lyric Self-Fashioning*, szerk. Uő., Cranbury, 2008, 15.; M. Scanlon, *Introduction* = *Poetry and Dialogism*, szerk. Uő. – Ch. Engbers, New York, 2014.

2. Lásd többek között, T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine*, Párizs, 1981, 95–96.; R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt, 1990, 182–185. Még Jurij Lotman is az idézeteknek és a kulturális polifóniának a költői szövegekben betöltött fontos szerepére hivatkozva javasolta Bahtyin lírai monologizmus-

ról alkotott, korlátozott elképzelésének kiigazítását, lásd Lotman, *Analiz potyicseszkoogo tyekszta*, Leningrád, 1972, különösen: 110.

3. Például: „A lírai magány nem a magányos lény magánya.” (M. Bahtyin, *A szerző és a hős*, Budapest, 2004, 265.)

4. C. Cavanagh, *The Forms of the Ordinary*, Slavic & East European Journal, 1997/1, 49.

5. J. S. Mill, *What is Poetry?* = Uő., *Essays on Poetry*, Columbia, 1976, 12.

6. Cavanagh, *The Forms of the Ordinary*, 43, 54.

7. K. Clark – M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge/London 1984, 327, 338, ill. Uő., *Dialogism*, London/New York 2002, 182.

8. Lásd G. Tihanov, *Contextualising Bachtin*, Russian Literature 2001/2. Lachmann feltételezése szerint Bahtyin nem ismerte fel a kortárs orosz költészetben (és poetológiai gondolkodásban), például az akmeistáknál megfigyelhető dialogikus tendenciákat: Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 182.

9. Bahtyin, *A szerző és a hős*, 55.

10. Lásd Uő., 27, 259–261, 267–268.

11. Uő., *A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban* = Uő., *A beszéd és a valóság*, Budapest, 1986, 489–490.

12. Uő., 505.

13. A továbbiakhoz lásd Uő., *A szerző és a hős*, 263–265. (Avtor i geroj v esztyetyicseszkoj gyejatyel-nosztyi = *Szobranyije szocsinyenyij* 1, Moszkva, 2003, 231–233.)

14. F. Schiller, *A kar felhasználása a tragédiában* = Uő., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, 2005, 375.

15. K. Hirschkop, *Mikhail Bakhtin*, Oxford, 1999, 197.

16. M. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben* = Uő., *A szó az életben és a költészetben*, Budapest, 1985, 47. (Az írás első magyar fordítása Volosinov neve alatt jelent meg a *Helikon* 1978/1-2-es számában). Az 1950-es évekre datált *A beszéd műfajai* című tanulmányvázlatában Bahtyin, kissé eltérő kontextusban, „intim műfajokról” fog beszélni: „Az intim műfajok és stílusok alapja a beszélőnek és a beszéd címzettjének a lehető legnagyobb mérvű belső közelsége (határesetben összeolvadása.) Az intim beszédet a címzett iránti mélységes bizalom hatja át, a beszélő számít a partner válaszoló megértésében kifejeződő rokon érzésekre, a másik fogékonyságára, jóindulatára. A beszélő ilyen bizalmas légkörben bepillantást enged a másiknak lelke legféltettebb zugaiba is.” (Bahtyin, *A beszéd műfajai* = Uő., *A beszéd és a valóság*, 412.)

17. Uő., *A szó az életben és a költészetben*, 26–28. (Volosinov, *Szlovo v zsziznyi i szlovo v poezii* = *Zvezda*, 1926/6, 254=255.). Meglehetősen érdekes, hogy Volosinov itt a legszűkebb intonációs hatókörrel rendelkező szavakat nevezi *prózaiknak!*

18. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 20. Vö. még: 16–20.

19. Lásd Uő., 19–23.

20. *A beszéd műfajában* Bahtyin a „lírai formákat” azon műfajok közé sorolja, amelyek „a választ átmenetileg magába nyelő megértéssel” számolnak (371.).

21. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 27. A példa részletes elemzéseit lásd, többek között, J. F. MacCannell, *The Temporality of Textuality* = MLN, 1985/5, különösen: 980–984.; Th. Cohen, „Well!”, *SubStance* 1992/2; valamint Uő., *Ideology and Inscription*, Cambridge, 1998, különösen: 84–85.

22. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 29–30.

23. Uő., 33–34.

24. Uő., 40., 48–49.

25. Uő., 45.

26. Uő., 47–48.

27. Lásd P. de Man, *Dialogue and Dialogism* = Uő., *The Resistance to Theory*, Minneapolis/London, 1986, 112–114.

28. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 49–50.

29. Részleteket ehhez lásd C. Emerson, *The Outer Word and Inner Speech* = *Critical Inquiry*, 1983/2, különösen: 249–250.

30. Vö. Bahtyin, *A tett filozófiája* = Uő., *A tett filozófiája / A szó a regényben*, Budapest, 2007, 93–105. Lásd ehhez G. S. Morson – Emerson, *Mikhail Bakhtin*, Stanford, 1990, 72–73.

31. Bahtyin, *A szerző és a hős*, 13–16.

32. *A szerző és a hős* magyar kiadásában olvasható nyersfordításban, ahol a vers egyébként – Szabó Lőrinc műfordításától (*Elhívta tőlünk, visszacsalta...*) eltérően – az *Elválás* címet viseli: „Messzi hazád partjaiért / elhagyni készültél az idegen tájat”.

33. Vö. Uő, *A tett filozófiája*, 97.

34. Uő., *A szerző és a hős*, 22–23.

35. Uő., 28.

36. Uő., 18. Lásd ehhez C. Ciepila, *Taking Monologism Seriously*, *Slavic Review*, 1994/4, 1012–1013.

37. Bahtyin, *A szerző és a hős*, 259–260. Bahtyin ezzel mondhatni megelőlegezi Volosinov valami-vel radikálisabb kijelentését, mely szerint „nem az élmény szervezi meg a kifejezést, hanem – éppen fordítva – a kifejezés szervezi meg az élményt, a kifejezés adja meg az élmény első formáját és az határozza meg irányát is”. (Volosinov, *Marxizmus és nyelvfilozófia* [részletek] = Bahtyin, *A beszéd és a valóság*, 243. Vö. még: 243–251.)

38. „Az esetek többségében azonban, mégpedig éppen ott, ahol a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd tömegjelenséggé vált – vagyis a modern művészi prózában – , lehetetlen az értékinterferenciát előszóban visszaadni. Sőt, a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd fejlődése maga is azzal függ össze, hogy a nagy prózai műfajok egyre inkább a néma regisztrálás funkcióját töltik be. Csak a prózának ez az elnémulása tette lehetővé, hogy létrejöjjen az intonációs struktúráknak az az előszóban visszaadhatatlan bonyolultsága és többrétegűsége, amely annyira jellemző a modern irodalomra.” (Uő., 335.)

39. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 195.

40. Bahtyin, *A szó a regényben* = Uő., *A tett filozófiája / A szó a regényben*, 164.

41. Uő., 144–45.

42. Lásd például Uő., 117, 149, 162.

43. Uő., 128–129.

44. Uő., 147–148.

45. Vö. Todorov, *Mikhaíl Bakhtine*, 101.

46. Bahtyin, *A szó a regényben*, 134–136.

47. Uő., 162.

48. De Man, *Dialogue and Dialogism*, 111–112.

49. Bahtyin, *A szó az életben és a költészetben*, 54.

50. Uő., *A szó a regényben*, 212.

51. Uő., 163–164, 209–210. Lachmann felveti az olyan értelmezés lehetőségét, amely a jelentés tulajdonképpeni és nem-tulajdonképpeni szintjei között a trópuson belül megvalósuló kölcsönhatást dialógikus viszonyként fogná fel, ám arra következtet, hogy ez a retorikára mint olyan nyelvi szabályozó instanciára tartana igényt, amely maga határozná afelől, hogy a tropológikus struktúrák közül melyek lehetnének elfogadhatók és melyek nem. A retorika így a dialogicitás valamiféle korlátozását jelentené. A retorika innovatív vagy egyenesen destruktív szemantikai stratégiák iránti elkötelezettsége szintén távol áll a dialogicitás bahtyini dogmájától, hiszen ezek inkább egymást felváltó hangokat, mintsem különböző hangok együttes jelenlétét előfeltételeznék. Vö. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 177–180.

52. Bahtyin, *A szó a regényben*, 210–211.

53. „Он пел любовь, любви послушный, / И песнь его была ясна, / Как мысли девы простодушной, / Как сон младенца, как луна” (II.10). Áprily Lajos fordításában: „Szerelemről dalolt, s az ének, / a hódoló vers tiszta volt, / Mint gyermek álma, lánykalélek / S felhőtlen ég-pusztán a hold”. Bahtyin egy korábbi tanulmányában részletesebb olvasatot nyújt erről a szakaszról: Uő., *A regénynyelv előtörténetéhez* = Uő., *A szó esztétikája*, Budapest, 1976, 220–224.

54. Annak ellenére, hogy bizonyos összefüggésben közel került ahhoz, hogy a „trópusok trópusát” testesítse meg (de Man, *Az irónia fogalma* = Uő., *Esztétikai ideológia*, Budapest, 2000, 177.), az irónia de Man számára végeredményben „nem trópus többé, hanem [...] a megértés szisztematikus szétbomlása.” (Uő., *Az olvasás allegóriái*, Szeged, 1999, 403–404.)

55. Morson – Emerson, *Mikhaíl Bakhtin*, 320, 322.

56. Bahtyin, *A szó a regényben*, 163.

57. C. Brandist, *The Bakhtin Circle*, London/Sterling, 2002, 117.

58. Lásd például Bahtyin, *A beszéd műfajai*, 406.

59. Uő., *A szó a regényben*, 146. Vö. *Szlovo v romanje* = Uő., *Szobranijje szocsinyenyij 3*, Moszkva, 2012, 38.

60. Lásd erről például Tihanov vélekedését: „Bahtyin részint azért nem törődött sokat azzal az elvárással, hogy rögzítse a kortársai iránti lekötöttségét, mert hite szerint eszméik nagy része általánosan hozzáférhető volt az irodalom kiaknázatlan forrásaiban is, ahol mindazok figyelmére számítanak, akik hajlandók észrevenni őket. Bahtyin munkásságát áttekintve valóban azt fogjuk látni, hogy legkevésbé az irodalmi forrásairól adott számot, ugyanis a művészetet, hagyományos humanista szelvényben, természetes közkinccnek tekintette, olyasvalaminek, mint a levegő, amelyet magától értedően és minden további kötelezettség nélkül lélegzünk be.” (Tihanov, *Contextualising Bachtin*, 167.) Lásd még: Cieplá, *Taking Monologism Seriously*, 1024.

61. Bahtyin, *A szó a regényben*, 138.

62. *Uo.*, 214.

63. Részletekért lásd mindenképp S. Weber, *The Intersection*, Diacritics, 1985/4. Továbbá: Cohen, „Well!”, 68.

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚTÓL AZ ŐSZIRÓZSÁS FORRADALOMIG

5. RÉSZ

Hogyan találkozott Kosztolányi a szabadkőművességgel, s mit tudunk páholyunkjáról? Berényi Zsuzsanna Ágnes állítása szerint: „[zsurnaliszta] munkája során került kapcsolatba” páholytagokkal.²²⁵ A kijelentés főleg a *Világ* szerkesztőségében ellátott teendőkre utal, ami azonban csak részben igaz. Ha ugyanis végignézzük, ki mindenki volt szabadkőműves ebben az időszakban, akkor nemcsak a *Világ*, de legalább annyira a *Budapesti Napló* szerkesztőségében végzett újságíró tevékenység is hozzásegíthette Kosztolányit ahhoz, hogy fölvegye a kapcsolatot a mozgalommal. Sőt, a *Nyugat* szerzői között (a Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy három egymást követő nagymestere, Balassa József, Supka Géza és Benedek Marcell ugyancsak „nyugatos” volt, de páholytag volt Ignótus, Fenyő Miksa, Hatvány báró és köztudottan Ady is),²²⁶ a *Hét* szerkesztőségében (Kiss József például előadott a zombori szabad líceumban is) és más fórumokon – például Nagy Endre kabaréjában vagy épp a Baross Kávéház Balszélfogó asztalánál – bőven találkozott szabadkőművesekkel. Nemcsak ő került kapcsolatba a szervezettel, hanem például unokatestvére, Csáth Géza is. Nem árt azonban hangsúlyoznunk – amint arra Berényi Zsuzsanna Ágnes szintén utal –, hogy Kosztolányi (és Csáth) már budapesti társaságuknak/munkahelyüknek a látogatását *megelőzően* szülővárosukban, Szabadkán szintén kapcsolatba léphettek/léptek a szabadkőművességgel.

„Az 1899-től ott működő Kossuth Lajos szabadkőműves kör, később az Alkotás páholy körül pezsgett a szabadkőművesi élet. Kosztolányi Dezső közeli ismerősei, sőt családtagjai tevékenyen részt vettek ebben. Közéjük tartozott dr. Brenner József, unokatestvére édesapja. Csáth Géza is előbb lépett a szabadkőművesek közé. Már 1912-ben a budapesti Martinovics páholy tagja lett.”²²⁷ Utóbbi páholy tagjai között találjuk még Adyt – akivel föltehetően egy napon (1914. február 13.) avatták mesterré Csáthot²²⁸ –, Bölönit, Jászi Oszkárt, Nagy Endrét, Reinitz Bélát és Schöpflin Aladárt. Visszatérve Szabadkához: az első ottani szabadkőműves kör