

1
2021

irodalomtörténet

iit

Kulcsár Szabó Ernő:
Nyelvművészet –
a szövegtől a műalkotásig

Kardeván Lapis Gergely:
Arany János és
a gyerekvers problémája

Murzsa Tímea:
Hagyomány és
megszakítottság Pap Károly
Azarel című művében

irodalomtörténet

102. ÉVFOLYAM (CII.) • 2021 • 1. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

Szerkesztők Pataky Adrienn
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária



www.irodalomtortenet.hu



Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

SZERKESZTŐSÉG

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366
e-mail: irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap, a Petőfi Kulturális Ügynökség,
valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatásával.



Petőfi
Kulturális
Ügynökség



KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője
Tördelés: Veresbarát Bt.

Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* (www.mondat.hu)
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft •
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága, 1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

TANULMÁNYOK**KULCSÁR SZABÓ ERNŐ**

Nyelvművészet – a szövegtől a műalkotásig
Az irodalom mint hangnem és modalitás 3

KARDEVÁN LAPIS GERGELY

Arany János és a gyerekvers problémája 18

FRIED ISTVÁN

Egy kópé-novella (?) kísérlete
Jókai Mór: *A véres kenyér* 48

MURZSA TÍMEA

Hagyomány és megszakítottság Pap Károly *Azarel* című művében 64

SEMSÁG TIBOR

A (kép)leírás radikális alakzatai és alakváltozatai Szentkuthy Miklós
Prae című regényében 85

KRITIKA**TARAFÁS IMRE**

A kis világ, amelyben a nagy tartja próbáját.
Moritz Csáky: *Das Gedächtnis Zentraleuropas.*
Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region 97

LAPIS JÓZSEF

Hulladékcalendárium
Az új emlékezete. Az újrahasznosítás poétikái, szerk. Mészáros Márton
– Pataki Viktor 108

RÓZSAFALVI ZSUZSANNA

Arany János: *Elbeszélő költemények*, s. a. r. Török Zsuzsa
(*Arany János Munkái*, szerk. Korompay H. János) 116

SZÁMUNK SZERZŐI

Kulcsár Szabó Ernő, *professor emeritus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Kardeván Lapis Gergely, *irodalomtörténész* (Piliscsaba)

Fried István, *professor emeritus* (Szegedi Tudományegyetem)

Murza Tímea, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Semság Tibor, *doktorjelölt* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Tarafás Imre, *egyetemi tanársegéd* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Lapis József, *tudományos munkatárs* (Sárospataki Református Teológiai Akadémia)

Rózsafalvi Zsuzsanna, *irodalomtörténész* (Petőfi Irodalmi Múzeum)

Nyelvművészet – a szövegtől a műalkotásig

Az irodalom mint hangnem és modalitás

Ist euch an der Weise nichts gelegen?
Mich dünkt, sollt' passen Ton und Wort.

(Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*)¹

Wenn ich ein Gedicht, eine Erzählung mit Empfindung lese, so geht doch etwas in mir vor, was nicht vorgeht, wenn ich die Zeilen nur der Information wegen überfliege. Auf welche Vorgänge spiele ich an? Die Sätze klingen anders.²

(Ludwig Wittgenstein: *Philosophie der Psychologie . Ein Fragment*)

I.

Annak az állításnak a dolgában, hogy a modernség művészetfelfogása az autonóm – vagyis ilyenként önmagának elégséges és önmagára vonatkozó – műalkotás fogalmában van megalapozva, nem különösebben nehéz konszenzusra jutni. Ezt az önmagáért-való létet a modernség nyitányán még a szociológiai esztétika is olyan egésznek tekintette, „amely nem szorul külső kapcsolatra” és „minden szálát újra visszaszövi saját középpontjába”.³ Míg azonban Georg Simmelnek ez a művészet autonóm szférájára vonatkozó, 1902-es megfigyelése az esztétikai megkülönböztetés szokványos formulájába torkollik,⁴ Heideggernél (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935) annyiban már alapvetően más státuszra tesz szert a műalkotás, amennyiben a szerkezetéből hiányoznak az anyag és forma, a jel/jelölő és jelölt vagy a szép és az igaz jól ismert dichotómiái. Az „önmagában álló műalkotás” itt nem tárgyiasságok függvénye, hanem

¹ „A dallamra nincsen semmi gondja? / Hiszen szó s dallam egy legyen!” (Várady Antal fordítása) Szó szerint: „A mikéntre/módra nincs semmi gondja? / Úgy hiszem, egyeznie kellene hangnak és szónak.”

² „Ha bizonyos érzékenységgel olvasok egy verset, egy elbeszélést, olyasmí megy végbe bennem, ami nem történik meg, ha csak az információ kedvéért futom át a sorokat. Mely folyamatokra utalok? Másképp hangzanak a mondatok.”

³ Georg SIMMEL, *Soziologische Ästhetik*, szerk. Klaus LICHTBLAU, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2009, 97.

⁴ Ahol a műalkotás „egyedül [...] mint esztétikai lesz élvezhető”. Uo.

olyan saját világot nyit meg, amely eredendően ugyanabban a nyelvi aktusban keletkezik, amely beszélni kezd róla, a szó szoros értelmében *létesítve* kezd beszélni róla. Mert egy műalkotás – írja erről később Gadamer – „nem jelent (*meint*) valamit, nem utal jelként egy jelentésre, hanem a maga saját létében mutatkozik meg, úgy, hogy a szemlélője a nála való elidőzésre kényszerül. Olyannyira önmaga van jelen, hogy az maga viszont, amiből készítették, a kő, a festék, a (zenei) hang, a szó csak benne jut tulajdonképpen itt/léthez.”⁵ Ami tehát azt is jelenti, hogy igazi, megtapasztalható esztétikai jelenlét csak akkor lehetséges, ha az, ami tisztán materiális, maga mögött hagyja a puszta anyag-létét és a művé válás pillanatában úgyszólván magasabb szinten tér vissza önmagához: esztétikailag megtörténő, performatív képződményként lép érvénybe. Hogyan képes azonban egy szövegtárgy-státuszú alkotás magasabb szinten visszatérni önmagához?

A materiálisnak ebben a magasabb szintű identitásában mutatkozik meg voltaképpen mindaz, amit itt *mediálisnak*, vagyis amit a művészet specifikusan mediális, közvetett és mindig *közvetített* megtapasztalhatóságának nevezhetünk. Az irodalomra vonatkoztatva mindez elsősorban annak premissáját foglalja magában, hogy maga a mindenkori – a saját temporalitásában vett – recepciós aktus az, melynek során, egyfajta *végrehajtott bekövetkezés* módján végül irodalmi művé válik a kezdetben csupán partitúráként jelen levő szöveg diszkrét, írásos jelsora.⁶ A mű révén és benne mediálisan „előlépve” jön ily módon létre valami új, ami eddig nem létezett és nem vezethető le az előzményeiből sem. A kortársi utómodernség mindent átfogó médiumkonfigurációinak sokféleségével szemközt is igaz ugyanakkor, hogy az irodalom megkerülhetetlen és kiiktathatatlan nyelvi medialitása nem egyszerűen csupán egyike – mint azt ma Derrida és Kittler nyomán többen állítják – a kommunikációs hálózat versengő médiumainak. Mert az ugyan kétségtelen, hogy a phoné és graphé „intramediális” összetartozásaként felfogott nyelviség,⁷ amely a *linguistic turn* óta a világmegértés archimédeszi pontjának számít, egyfajta analitikus megbontással „visszasorolható” az egyéb

⁵ Hans-Georg GADAMER, *Die Wahrheit des Kunstwerkes = Uő., Gesammelte Werke 3. Neuere Philosophie I.*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1987, 256.

⁶ Az írás értelemszerűen még nem azonos a szöveggel. Szigorú értelemben véve az írás mindössze annak technológiája, hogy egyáltalán szöveg keletkezhesék. A maga „kibetűzés” nélküli állapotában, materiális valóságában még legfőljebb olyan jelsornak tekinthető, amely artikulált, felismerhető ismétlődések során keresztül bizonyulhat szövegnek. Az ilyen tulajdonságokkal felruházott jelsorok mindössze még csak a materiális-technológiai potenciálját képezik a szövegeknek. Vagy, ahogyan Ong írja, „[a]z írás [...] (és különösen a betűírás) igenis technológia, melynek működtetéséhez eszközökre és felszerelésre van szükség [...] A természetes, hangzó beszéddel ellentétben az írás teljes mértékben mesterséges. Nem lehet »természetesen« írni.” Walter ONG, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technologizálása*, ford. KOZÁK Dániel, AKTI–Gondolat, Budapest, 2010, 76.

Az irodalmi olvasásnak így tekintve nem közvetlenül az írással van dolga. Ennyiben – még ha távolról a szöveg helyreállító, azt „stabilizálva” olvashatóvá tevő, ám az „objektivitás” obszessziója alatt saját olvasásvoltát rendre „elfelejtő” filológia is irodalmi érdekű – az olvasás nem a néma írás és a hangzó beszéd oppozícióját képezi újra, hanem sokkal inkább az írott szöveg és az értelmező „megszólaltatás” közti térben elhelyezkedve kel életre. És bár igaz, hogy ma az olvasásnak csak az újkorban kialakult néma formája számít normatív módon általánosnak, látni fogjuk, hogy az irodalmi befogadás – a látszattal ellentétben – éppenséggel nem néma olvasás formájában megy végbe.

⁷ Ahol az írás mindössze a hangzó nyelv jelnyelvi („írott”) formájának számít.

hangzó, vizuális vagy technovirtuális médiumok közé,⁸ de legmagasabbrendű formájában, a költészetben még mindig képes olyan képeket előállítani, amelyekre nem alkalmas a technikai médiumok eszköztára. A *Téli éjszaka* alábbi képsorának első elemeit egészen a „vékony ezüstrongy” látványáig pontosan, sőt az olvasottnál is tökéletesebb alakban állíthatja elő egy finoman hangolt számítógépes program képalkotó mechanizmusa. Természetesen mindössze csak addig, amíg a mosolyt és az ölelést kellene képileg elhelyeznie „a világ ág-bogán”:

A lég
finom üvegét
megkarcolja pár hegyes cserjeág.
Szép embertelenség. Csak egy kis darab
vékony ezüstrongy – valami szalag –
csüng keményen a bokor oldalán,
mert annyi mosoly, ölelés fönnakad
a világ ág-bogán.

Nem minden alap nélkül vélelmezhető tehát, hogy az irodalom *nyelvi alapzatú mediálitásban rejlő potenciál* azért állja a versenyt a médiumkonkurrencia leghatékonyabb ágenseivel is, mert a komplexitás médiumai „közül az irodalom az egyik legjelentősebb”⁹

A műalkotásnak az önmagában álló egész-voltára nézve meghatározó, hogy a mű egyedülálló képződménye megvonja magát minden olyan recepciós kiszámíthatóságtól, melynek igénye formalizálható szerkezeti szabályokat és zárt szisztematikát próbál föltárni abban. Ennek a felmérhetetlen kiszámíthatatlanságnak, a mű „kézrekeríthetlenségének” szól az esztétikai elidőzés Hans Sachs nevezetes orgona-monológjában:

Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann!
Soll mir die Arbeit nicht schmecken,
gäbst, Freund, lieber mich frei:
tät besser, das Leder zu strecken,
und liess alle Poeterei!
Und doch, 's will halt nicht geh'n.
Ich fühl's – und kann's nicht versteh'n –
kann's nicht behalten – doch auch nicht
vergessen;
und faß ich es ganz – kann ich's nicht messen!

Mi az, mit nektek mondhatok?
Hisz oly szegény gyarló vagyok!
S ha tán a munka nem ízlik,
Inkább hagyjatok el,
Hisz jobb lenne sámfázni mindig,
A költészet kinek is kell?!
De hát nem megy sehogy:
Csak érzem, de nem értem én,
Nem emlékszem tisztán, feledni
se bírom,
Nem foghatom fel, bár sejtve sejtém.

⁸ Írás és képiség vonatkozásában lásd Sybille KRÄMER, „Schriftbildlichkeit” oder. Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift = Bild – Schrift – Zahl, szerk. Sybille KRÄMER – Horst BREDEKAMP, Fink, München, 2003, 157–176.

⁹ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius. Egy kultúranropológiai elmélet dimenziói*, ford. KERÉKES Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 28.

Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermeßlich mir schien?
Kein' Regel wollte da passen
und war doch kein Fehler drin.
Es klang so alt und war doch so neu
wie Vogelsang im süßen Mai!¹⁰

Ej hát, de ki is bírná
Megmérni a mérhetetlent?
A szabály egyik se jó rá
És mégse volt benn hiba.
Oly ős, oly mély, oly üde, oly friss,
Így zeng az édes május is!¹⁰

A befogadást teljességgel lenyűgöző versenydal mint par excellence műalkotás, amely eredetiségével még a nagytudású, ezért a mesterségét művészetként végző Sachsnál is kikényszerítette az esztétikai elidőzést, nemcsak a történésbe való bevontság formájában jelent részesülő ottlétet. Mindenekelőtt abban áll a jelentősége, hogy „valami, ami megmutatkozik nekünk, bármennyire távoli eredetű is, megmutatkozásában teljes jelenlétre tesz szert.”¹¹ Azzal, hogy ez a valami nem általában, hanem *nekünk* mutatkozik meg, a jelenlét egyszresmind mindig „nálalét”-karaktert is nyer. Az egyidejű „nálalétnek” az értelme azonban nem csupán a mű és befogadó közti időbeli távolság megszűnése, hanem – a kultikus cselekvésekhez hasonlóan – „résztétel magában a [...] történésben.”¹² Ezért mondhatjuk, hogy a műalkotás esztétikai tapasztalatához hozzátartozó *egyidejűség* egyszerre tartalmazza egy rajta kívül fellelhetetlen világ *nyelvi* keletkezésének performatívumát és az abban tevőlegesen, nem pedig passzívan *részesülő* befogadói „nálalét” mozzanatát.

Az utolsó előtti sor ugyanakkor azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a szöveg művé válásának történő *temporális* eseménye az időbeliségnek egy másik fajta tapasztalatában is részesíti az olvasót. A(z itt zenei) befogadás aktusában ugyanis az időbeliségnek egy olyan kettős alakzata tárul föl, amely nemcsak a fentebb tárgyalt egyidejűség effektusaként lép működésbe, hanem az *alt vs. neu*, illetve a *behalten vs. vergessen* oximoronikus keresztállásának jóvoltából masszívan gyöngíti is az időből való kiragadottságnak azt a tapasztalatát, amely a – Sachsot hatalmába kerítő szépség kikényszerítette – elidőzés okán az idő feltartóztathatóságának illúzióját kelt(het)i. Ennek az egyszerre elillanó s mégis feledhetetlen, régiként is felhangzó új tapasztalatnak a szerkezeti egyidejűsége – mely módszertanilag egyébként érdekes módon problémátlanul összeegyeztethető a Gadamer-féle elidőzésre kényszerített befogadás fausti eredetű mintájával – Wagnernél egyértelműen felülírja az esztétikai későromantika régi és új oppozíciójában stabilizált műalkotásfogalmának (eladdig uralkodó) időszerkezetét. Itt külön hangsúlyozandó, Gadamerre visszautalva, hogy a keletkezésnek és a múlásnak ez a *Werden*-jellegű¹³ illékonysága nem a szöveg tulajdonsága,

¹⁰ A magyar fordítás Várad Antal munkája, lásd Richard WAGNER, *A nürnbergi mesterdalnokok* = <http://www.tarjanzg.eu/libretto/szovegek/nurnberg.txt> (OSZK)

¹¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 157.

¹² *Uo.*, 158.

¹³ Annak belátása, hogy ebben az értelemben „minden visszatér”, éspedig sohasem identikus módon, Nietzschénél „a keletkezés/múlás (*Werden*) világának legextrémebb közelítése a létehez: a vizsgálódó szemlélet csúcsa.” Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, XII., szerk. Giorgio COLLI – Mazzino MONTINARI, DTV – de Gruyter, München–Berlin, 1999, 312. Talán úgy

hanem – az ún. *meglét* ellentétéként – az a nehezen tettenérhető és rögzíthetetlen mozzanat, amely a csak a mindenkori befogadóval való találkozásban keletkező műalkotás létmódjának sajátja.

De az esztétikai modernség egyszerre egybeesőként, ugyanakkor mégis különbözőként megkettőzött időtapasztalatának oximoron-szerkezetében nem egyszerűen csak az illékony és átmenetileg sem identikusan „újralétesülő” szépség új temporalitása mondja ki magát, amelyet a költészettörténet elsősorban a *Rêve parisien*-ből ismer.¹⁴ (A *Meistersinger* szövege 1862-re készült el, öt évvel a *Les Fleurs du Mal* megjelenése után.) Azzal ugyanis, hogy a valahogyan hangzás (*klang*) és a valamilyenség (*war*), illetve a régi (*alt*) és az új (*neu*) újraszituált motívumain keresztül egyfajta *belső történetiség* is beíródik a szövegbe, új temporális távlat nyílik a korábbi, inkább külsődleges innováció- és eredetiségelvekben megalapozott irodalomtörténeti értékelés számára is, amely újítás és változás dolgában a lineáris egyirányúság formális kronológiai rendjére támaszkodott. A Constantin Guys-nek ajánlott költemény éppúgy destabilizálja a „tárgyi” keletkezetség – utólag így vagy úgy értékelhető – minőségartalmait, mint Walter újszerű versenydala a tökéletesség „felmérhetetlenségének” nem a régi pusztá meghaladottságában fogant tapasztalatát.

Ami itt a maga áttételein keresztül napvilágra jön, az távolról tekintve nem egyéb egy olyan poetológiai irodalomtörténet ígéreténél, amelyben az időbeliség nem a különféle történeti adatok külső rendezőelvűl szolgál, s mint ilyen nem a historizáló keretalkotás eszköze. Sokkal inkább az irodalmi keletkezés ama primer közegeként juthat érvényre az irodalomtörténet-írásban, ahol maga a költőiség csak mediálmateriális úton megtapasztalható, *belső időszerkezete* érhető tetten, és amelyen keresztül a műalkotásnak, mint nyelvrobbantató képződménynek a tényleges „megtörténe” (a mondottság és a beszédtempó hogyanjától az – olvasásban mindig temporálisan megképződő, „kompozitorikus” – képszerkezeten át a melosz prozodiájáig és az orkesztrált nyelvi dallam ritmikus lefutásáig)¹⁵ bekövetkezik. Ez a *belső időszerkezet* olyankor válik láthatóvá, amikor – mint majd látni fogjuk – egy műalkotásba úgyszólván „beletörténik” egy korábbi, költészettörténeti jelentőségű, nagy kisugárzású mű szövegrészlete, jellemző motívuma, ritmusképlete vagy egyéni hangzatfutama stb. Találébb kifejezés híján egy ilyen irodalomtörténetet – a színekdochikus elv jegyében – a *nyelvművészeti hangnemek irodalom- vagy költészettörténetének* nevezhetnénk. Ez a hangnemek szerinti irodalomtörténet a művek pontualitásán keresztül úgy teheti hozzáférhetővé az irodalom *belső történetiségét*, hogy miközben a műalkotás nem

is mondhatnánk, ha léteznék erre fogalmunk, hogy olyasfajta időbeli létmódról van itt szó, amely a szüntelen keletkezés és múlás feltartóztatathatlan dinamikáján keresztül kelt(het)i az „időtlenség” állandóságának látszatát.

¹⁴ A versben gondosan felépített festői látványt és a művészeti örökkévalóság (*Éternité*) képzetét éles és váratlan fordulattal úgy függeszti fel a két utolsó strófa, hogy hirtelen egy falióra hangja töri meg a művészet időtlenségének varázsát s az olvasást úgyszólván egycsapásra rántja vissza a feltartóztatathatlan időbeliségbe.

¹⁵ Ide tartoznak még a modalitás olyan, egymástól nehezen elhatárolható összetevői, mint a nyelvi duktus egyéni „beszédhangzása”, a hanghordozás, a hangfekvés, a mondatszerkezet, a mondatdallam, a dallamvonal, az intonáció, a hanglejtés, a beszédritmus, frazírozás, kádenciák stb.

veszíti el a mindenkori egyediségét, láthatóvá válik az a belső poétikai folyamat is, amelyben a valódi – a ténylegesen *irodalmi* – irodalomtörténet *történik*.

Különleges hangsúlyt kap az irodalmi műalkotásnak az a ritkán emlegetett „pillanati” és ekképpen mindig performatív létmódja, amely ugyanakkor nem feledtetheti velünk, hogy – a zenéhez teljességgel hasonlóan, ahol a műalkotás csak akkor válik műalkotássá, amikor *hangzó műként* felcsendül – a partitúraként értett irodalmi szöveg távolról sem azonos a csak a befogadás aktusában megtörténő műalkotással. A műalkotással mint (a néma olvasás során is úgyszólván „magunk elé mormolt”) „beszéd-műként” megvalósuló, hangzó-akusztikus képződménnyel. Mert csak a(z idővel mindig is sajátos viszonyban álló) hang előállította közlés, azaz: kizárólag a *hangzóvá tétel* képes poétikailag teljes értékűvé változtatni egy szöveget. Az, persze, igaz, hogy a hang fenoménja nélkülözhetetlen egy szöveg művé válásának eseményében, hiszen mindaz, amit a beszédhang közvetít, az élőbeszédben is elválaszthatatlanul „összeolvad a dallammal, a ritmussal és a nyelvi tempóval”.¹⁶ De, mint a néma olvasás példája is mutatja, semmi esetre sem a fiziológiai hangoztatás mozzanata a döntő. A néma olvasás ugyanis nem afféle művi változata a hangzástól elválaszthatatlan beszédnek. Ez a fajta nem feltétlenül hallható – mert nem fizikai-akusztikai hangzasként vett – „hangzóság” már mindig is inherens tartozéka magának a nyelvnek, hiszen a nyelvet „végső soron a hangalak (írás kép), a melódia és ritmus, valamint jelentés (értelem) egységeként képzeljük el.”¹⁷ (Mindez, persze, nem annyira a nyelvértelmezés Rousseau, Saussure és Derrida fémjelzte iránya mentén, hanem Humboldt, Heidegger és Gadamer vonalán válik hangsúlyossá.)

Az irodalmi szöveg esztétikai tapasztalatában ráadásul fokozottan jut érvényre annak sajátossága, hogy az, ami a hangoztatás eseményében „hallhatóvá” lesz, *Stimme* és *Klang* is, vagyis (a mindenkori testhez tartozó) emberi hang, illetve egyéb, fizikális eredetű hangzás egyszerre. A viszonyuk talán úgy pontosítható, hogy elvileg minden emberi hangnak (*Stimme*) lehet „csengése” (*Klang*), de nem minden „csengő” hangzás (*Klang*) emberi eredetű (*Stimme*). Mindenesetre mindkettőnek meghatározó szerepe van annak a melosznak az előállításában, amely nélkül nem szólal meg, nem jut szóhoz – mert meg sem tapasztalható – egyetlen műalkotás üzenete sem. Mert aki nem tudja olvasni a szöveg dallamát (is), az valójában nem a művel, mindössze annak partitúrájával találkozott. Erről mondja Valéry a nevezetes *Collège de France*-beli, 1937-es székfoglalójában:

Egy költemény a papíron semmi egyéb, mint írás, kiszolgáltatva/alávetve mindennek, ami egy írással megtehető. De összes lehetőségei közül van egy, egyetlenegy, amely e szöveget azok közé a feltételek közé helyezi, ahol erőre kap és hatásformára tesz szert. Egy költemény az diszkurzus, folytonos kapcsot/kötést követel meg és hoz magával a *meglevő hang* (*voix*) és a között a *hang* között, amely *elérkezik* és *el kell érkeznie*. És ennek a hangnak olyannak kell lennie, hogy ránk kényszerítse magát, és

¹⁶ Bernhard WALDENFELS, *Das Lautwerden der Stimme = Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, szerk. Doris KOLESCH – Sybille KRÄMER, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2006, 204.

¹⁷ Martin HEIDEGGER, *Üttelzők*, ford. ÁBRAHÁM Zoltán et al., Osiris, Budapest, 2003, 309.

azt a lelkiállapotot váltsa ki, amelynek (ez) a szöveg az egyedüli nyelvi kifejező(őd)ése. Hallgattasd el a hangot, a kellő hangot, és minden önkényessé válik. A költemény jelek sorává változik át, amelyek csak azért vannak összekötve, hogy materiálisan egymásra következzenek.¹⁸

Nem minden alap nélkül hangsúlyozza tehát a kései Wittgenstein is, hogy

[a] nyelv egy mondatának megértése sokkal inkább rokon egy zenei téma megértésével, mintsem hinnők. Ezt azonban úgy értem, hogy a nyelvi mondat közelebb van ahhoz, amit szokásosan egy zenei téma megértésének nevezünk, mint ahogy gondoljuk.¹⁹

Nem véletlen tehát, hogy – a „költői kozmoszt” a „zenei kozmosszal” mérve – Valéry a költészetet másutt a zenétől elválaszthatatlan táncal hozza összefüggésbe.²⁰ Sőt, a Valérynál óvatosabb Eliot még a prózától sem vitatja el az „éteri zenét”.²¹ Az e tapasztalatot kiváltó történést ugyanakkor mégsem gondolhatjuk el úgy, mintha egy szöveg művé válása mindössze valami textuálisan már eleve ott levőnek a pusztá hangzásba-fordításával volna egyenlő. Emiatt még egy önmagában semleges kötőszó aktuális szintaktikai viselkedése is képes arra, hogy akusztikailag alapjaiban határozza meg a lírai megnyilatkozás hangnemét.

Nemes Nagy Ágnes szerint „[a] szép, mély, dallamos »und« állandóan ott harangoz [Rilke verseiben] a szöveg mögött. Zenei alapszín. De versszerkezetileg is fontos: képes kapcsolatot, sőt ál-kapcsolatot teremteni laza részek között. És... és... és... mondja a szöveg folyton [...]”.²² A híres *Kalckreuth-Requiem*-ben például ekképpen:

Wer kennt den Einfluß, der von unserm Handeln
hinüberspringt in eine nahe Spitze,
und wer begleitet ihn, wo alles leitet?

S ki látja a hatást, mely tetteinkből
átáramol szomszédos pólusokba,
s hol minden vezet, ki ér nyomába?

¹⁸ Paul VALÉRY, *Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France* = Uő., *Variété III, IV et V*, Gallimard, Paris, 2002, 837–838. (A Valéry-szövegek pontos magyarításáért Bónus Tibornak tartozom köszönettel.)

¹⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest, 1992, 209.

²⁰ „Ainsi, parallèlement à la Marche et à la Danse, se placeront et se distingueront en lui les types divergents de la Prose et de la Poésie.” Paul VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite* (1939). <https://www.queens.ox.ac.uk/sites/www.queens.ox.ac.uk/files/French18-sole-Valeery-Poesie-et-pensee-abstraite.pdf> 1329–1330.

A költészetre vonatkoztatva 1942-ben Eliot ugyanakkor a zenei párhuzamok túlhangsúlyozásának poétikai kockázataira is felhívja a figyelmet: „Költői szempontból a ritmusérzék és a struktúra-érzék a legfontosabb a zenei készségek közül. Fennáll annak a veszélye, hogy valaki túlságosan is zenei analógiákra építi a versét, amely így mesterkéltté válik; ezzel szemben tudom, hogy egyes versszakok, néha teljes költemények is először szavakat kereső ritmusként jelentkeznek, s ez a ritmus lesz aztán a tartalom és a képvilág szülője [...]” T. S. ELIOT, *A költészet zenéje* = Uő., *Káosz a rendben*, ford. BÓDIS Edit et al., Gondolat, Budapest, 1981, 330–331.

²¹ „Amint a rím béklyója alól kiszabadul, a próza hömpölygésében addig észrevétlenül elszuttogott szavakból éteri zene kél.” T. S. ELIOT, *Gondolatok a szabad versről* (*Reflections on „Vers Libre”*, 1917) = Uő., 60.

²² NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-szótár* = Uő., *Metszetek. Esszék, tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1982, 222.

Daß du zerstört hast. Daß man dies von dir
wird sagen müssen bis in alle Zeiten.
Und wenn ein Held bevorsteht, der den Sinn,
den wir für das Gesicht der Dinge nehmen,
wie eine Maske abreißt **und** uns rasend
Gesichter aufdeckt, deren Augen längst
uns lautlos durch verstellte Löcher anschauen:
dies ist Gesicht **und** wird sich nicht verwandeln:
daß du zerstört hast. Blöcke lagen da,
und in der Luft um sie war schon der Rhythmus
von einem Bauwerk, kaum mehr zu verhalten;
du gingst herum **und** sahst nicht ihre Ordnung,
einer verdeckte dir den andern;
[...]

Hogy pusztítottál. Hogy terólad ezt
mondják már az idők végezetéig.
Mert hogyha hős terem, ki maszszaként
az értelmet, melyet a földi dolgok
arcának vélünk, leszakítva, szörnyű
orcákat fed fel, melyek szemei
rég s némán néznek ránk torz odvaikból:
ez arc bizony és meg nem változik már:
hogy pusztítottál. Megmunkált kövek
hevertek ott, s körül egy épületnek
üteme már-már feltartóztatlan.
Jártál körülük s nem láttad a rendjük,
[...]²³

És bár a harangütéses ismétlődés egyszerre szerkezet- és modalitásképző funkciókat nyer a versben, „Rilke mégsem felsoroló költő”.²⁴ Sőt, magyarul például a másképp ismétlődő **nd**-kapcsolatok *akusztikai történése* Kosztolányi nagy versének nyitányán úgy hív elő ugyancsak ünnepélyes alaphangot, hogy a változó hangfekvés és a vokálisok hullámszó (e-o-a-á-e-é-e-a-e-u-á) meloszán keresztül töretlen dallamegységgé változtatja az elválasztott szintaktikai összetartozást: „Elmondanám ezt **néked**. Ha **nem unnád**” (*Hajnali részegség*).

Bonyolultabb ennél szó és dallam olyan összehangzása, amelynek harmóniáját Wagner – Valéryvel ellentétben – az egyedi hangzáshoz tartozó egyedi tartalom materiális „hordozójából”, az alliteráló kezdőhangok (*Stabreim*) meghatározó szemantikai viselkedéséből származtatta: „Ez a zengő hang [ti. a magánhangzó], amely a benne levő bőség maradéktalan közlésekor teljesen magától zenei hanggá válik, közlésének sajátos tulajdonságát a szó gyökerében a *mássalhangzóktól* nyeri, melyek a zengő hangot az általános kifejezés mozzanata helyett ennek az egy tárgynak vagy érzésnek a különleges kifejezésévé teszik.”²⁵

És valóban, az alábbi példa tanúsága szerint a versdallam (itt jambusi ritmus támogatva) *Stabreim*-vezérlésű egyedisége abból a ritkaságszámba menő hatásból keletkezik, hogy a szó (szemantikai és materiális) gyökérzetében ott rejlő etimológiai összetartozásokat (*denkt* illetve *Dank*)²⁶ más viszonyiszavak hasonló hangzása (*drum, dran*) fokozza – karakteres *mássalhangzós* végrímek összetartotta – teljes volumenű

²³ Jékely Zoltán fordítása.

²⁴ NEMES NAGY, I. m., 222.

²⁵ Richard WAGNER, *Költészet és zene a jövő drámájában. Opera és dráma III. rész*, ford. FISCHER Sándor, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 68–69.

²⁶ Gondolkodás (*Denken*) és köszönet (*Dank*) szélesebb etimológiai sorba rendezhető összetartozásáról írja majd Heidegger, hogy „a[z eredeti-valahai értelmében vett] gondolatban (*Gedach*) már ott munkál az az emlékezés (*Gedenken*), amely az általa gondoltat (*Gedachtes*) odagondolja (*zu-denkt*) a gondolandóhoz (dem *zu-Denkenden*), a köszönet.” Martin HEIDEGGER, *Was heißt denken?*, Max Niemeyer, Tübingen, 1997, 94.

poétikai megszólalással: „dem dankt ihr heut' eu'r höchstes Glück. / Drum denkt mit Dank ihr dran zurück”. Szó és hangzás ilyen koncentrált egybeolvadása Wagnernek arra a korszakos megfigyelésére épül, amely szerint minden magasrendű költészet titka az érzékeket is elérő materiális nyelvi hangzás dologhoz tartozásában rejlik, azaz: a szó (ily módon eleve „jelentést” is implikáló) „érzéki testében” van megalapozva.²⁷

Egy teljes értékű irodalmi megnyilatkozás mindenekelőtt tehát arról ismerhető fel, hogy szövegének affirmatív, ünnepélyes, komikus-ironikus vagy tárgyyszerű nyelvi duktusa, úgy is, mint a beszéd kevésbé tanulható vagy uralható egyéni stílusformája²⁸ csak a hangoztatásban válik eggyé a jelentés történéssel: ebben az értelemben egyetlen teljes értékű irodalmi mondat sem alakítható vagy fogalmazható át komoly jelentésvesztés nélkül. Az ilyen mondat sohasem helyettesíthető egy másikkal. Tartalmi ugyanis azért nem válhatnak meg a médiumuktól, mert a hozzájuk tartozó egyéni jelentéspotenciál a beszéd végbeviteléhez s vele szó és hang(zás) mondottságának saját tér- és időbeli szerkezetéhez van kötve. Olyan nem-hangolt kijelentő mondatok ugyanis, amelyek – a dialogikus beszédsszituációkon kívül operálva – nem irányulnak senkire, nincs címzettjük, a legritkábban vagy talán sosem fordulnak elő az irodalomban. Az irodalmi szövegekben már pusztán csak ez okból sem hajtható végre „anyag és információ tiszta elválasztása”.²⁹ Az irodalmi jelentés ily módon csak mint mediális értelem-történet férhető hozzá.

A tulajdonképpeni műalkotásnak, melynek történő esztétikai jelenléte közvetlenül sohasem rögzíthető meg, a fenti illékony létmódja egészen szigorúan tekintve abban van megalapozva, hogy a szöveg hangzóvá tétele nem a hozzáadás (azaz: a hang betűsorhoz fűzésének) formájában megy végbe. A mű szemantikai-poétikai jelentéspotenciálja, amely csak az olvasás során „jut léhez”, s mint ilyen mindig csak a maga odaértett hangzó formájával együtt tapasztalható meg, úgynevezett *üzenetként* ezéért csak utólag – például az értelmezés- és recepciótörténet dokumentumai segítségével – alkotható meg (vagy „újra”) egyáltalán. Időbeliségnek és értelem-történetnek erről a bonyolult összekapcsolódásáról írja Gadamer, hogy

az időkategóriák, amelyeket a beszéddel és a nyelvi művészettel összefüggésben használunk, mindenesetre sajátos nehézséggel bírnak. Prezentációról beszélnek itt, sőt, ahogy a fentebb tettem, a költői szó önprezentációjáról. *Téves következtetés viszont, ha az ilyen prezenciát mint a kéznéllevő jelenlevőségét a metafizika nyelvéből vagy az objektíválhatóság fogalmából kiindulva akarjuk megérteni. Nem a jelenlevőség az, ami megilleti az irodalmi művet, sőt, az egyáltalán nem illet meg semmiféle szöveget.*

²⁷ „És ha a költő a szó természetét kutatja, melyet az érzék, mint a tárgyra, vagy a tárgy által felkeltett érzésre egyetlen jellemzőt, ráerőszakolt, akkor a szó gyökerében ismeri fel ezt a kényszerítő akaratot, abban a gyökérben, melyet az ember őseredeti érzéskényszere kitalált vagy megtalált. Ha mélyebben merül el a gyökér szerkezetének vizsgálatában, hogy megismerje az érzést kényszerítő erőt, melynek a gyökérből kell fakadnia, mert az erő olyan meghatározóan hat az érzékekre, akkor végül felfedezi ennek az erőnek a forrását a gyökér tisztán érzéki testében, melynek őseredeti anyaga a *zengő hang*.” WAGNER, *Költészet és zene a jövő drámájában*, 67–68.

²⁸ Lásd erről WALDENFELS, I. m., 201–202.

²⁹ Friedrich KITTNER, *Grammophon – Film – Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, 29.

Nyelv és írás mindig utalásukban állnak csak fenn. Nem *léteznek*, hanem *jelentenek* [gondolnak valamit], s ez még akkor is így van, ha az elgondolt sehol másutt nem lelhető föl, csak a megjelenő szóban. A költői beszéd csak magának az olvasás, illetve az elmondás bekövetkezésének során megy végbe, vagyis nincs jelen anélkül, hogy megértették volna.³⁰

Meg kell itt ugyanakkor említenünk, hogy Gumbrecht rokon fogalma, a (meg)történő *prezencia* („jelenlét”) e tekintetben inkább a térbeliség aspektusának horizontjában áll, amennyiben az esztétikai tapasztalat epifániaként értett eseményét annak temporális illékonyságában alapozza ugyan meg,³¹ a jelenséget mégis a strukturális jellegű, „komplex és megtestesült formával”³² engedi azonosítani. Ennek megfelelően nála a fenti kettős időszerkezetnek is csekélyebb a relevanciája, mert az epifánia – szerkezete szerint térbeli mozgás lévén³³ – elsősorban vizuális, nem pedig nyelvi tapasztalat. Gadamer-nél viszont inkább arról van szó, hogy ennek a komplex módon „testiesülő” formának az időbeli létrejötte, „megtörténése” nem valamely összetett térbeliség képzeteként éri el az esztétikai tapasztalatot, hanem a mondás hangzó-nyelvi telítettségének rendkívüli befogadóképességén keresztül. Az a *volumen* ugyanis, amelyről itt Gadamer beszél, csak metaforikus értelemben vehető „tértartalmi” telítettségnek:

Az értelevonatkozások szövevénye soha nem merül ki teljesen azokban a relációkban, amelyek a szavak fő jelentései között állnak fenn. Az irodalmi mondat volumenét (=telítettség-tartalmát) éppen a közrejátszó jelentésrelációk adják, amelyek nincsenek belekényszerítve az értelem-teleológiába.³⁴

Értelem és hangzás kimeríthetetlen teltségéről/telítettségéről szólva 1993-ban pedig így fogalmazott: „Igen, éppen ez teszi ki egy szöveg volumenét: azoknak a változó hangzásvalóságoknak és értelevonatkozásoknak a teltsége (Fülle), amelyek nem oldódnak fel a pusztá értelem-teleológiában.”³⁵

³⁰ Hans-Georg GADAMER, *Text und Interpretation = Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte*, szerk. Philippe FORGET, Fink, München, 1984, 51.

³¹ „Az esztétikai átélésben az epifánia mindenekelőtt azért történés, mert önmaga oltja ki [teszi meg nem történtté] magát, miközben feltűnik/megjelenik. Ez a villám vagy a zene esetében olyannyira nyilvánvaló, hogy végsősoron banálisnak hat, de véleményem szerint érvényes az irodalmi szövegek olvasására, sőt a festményt illető reakcióinkra nézve is.” Hans Ulrich GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2004, 133.

³² *Uo.*, 134

³³ Az epifániát Gumbrecht másutt egyfajta feszültség gyanánt és „mint a jelenlét és a jelentés közti oszcillálást” írja le. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Epiphanie = Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, szerk. Joachim KÜPPER – Christoph MENKE, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003, 210. Az oszcillálásnak ezt az esztétikai tapasztalatra vonatkoztatott mozgásformáját 1995-ben egyébként szintén Gadamer előlegezte meg, csaknem azonos fogalmakkal: „Arra, amit irodalomnak nevezünk – természetesen különböző fokozatokban – egy nagyon különös küzdelem (*Widerspiel*) jellemző, amely a nyelv jelentésintenciója és önprezentációja között játszódik.” *Hermeneutik. Ästhetik. Praktische Philosophie. Hans-Georg Gadamer im Gespräch*, szerk. Carsten DUTT, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1995, 60–61.

³⁴ GADAMER, *Text und Interpretation*, 48.

³⁵ GADAMER, *Hermeneutik. Ästhetik. Praktische Philosophie*, 62.

II.

Az tehát a kérdés, hogyan viselkedik a műalkotás sajátosság, csak utalásban érzékelhető mediális jelenlétének időbelisége, illetve hogy hogyan is alakul ennek belső szerkezete – mint az irodalmi szövegek költészettörténeti szempontból immanensen operacionalizálható tulajdonságainak egyik legfontosabbika. A poétikainak eme mediálmateriális közvetítésű belső temporalitása alapján egy így elgondolt irodalomtörténet az irodalmon belülről tudna megfelelni a műalkotásban testet öltő nyelv fentebbi primer jelenlétének. Különösen az irodalmat annak pusztá keletkezési feltételeivel azonosító törekvések részleges újraéledésével szemközt szükséges emlékeztetni rá, hogy annak tágabb értelemben vett diszpozitívuma kizárólag csak az irodalom lényegét képező nyelv művészeti alkotásnak köszönhetően, azzal a középpontjában és csak akörül jöhet létre egyáltalán. Nagyon távoli analógiával élve, ahogyan csak majd a T-modell keletkezése után lett értelme egyáltalán autópályák, útkarbantartás, benzinkutak, motelek és javítóműhelyek hálózatáról beszélni. Mert nem ezek állítják elő az autózás „értelmét”, ahogyan az irodalom „értelme” sem tűnik élénk soha levéltári vagy textológiai nézőszögben. Az irodalom lényegi mibenlétének ráadásul éppen a nyelv művészeti modalitás, a műalkotás hangnemének irányzati jellemzőkön is átütő eredetisége a legnehezebben megfogható, egyszersmind a legnehezebben olvasható komponense. Minden bizonnyal ezért igaz, hogy Horváth Jánostól Németh G. Bélán át Barta Jánosig még a klasszikus irodalomtörténeti műfajokban is alig akad kiemelkedő (vagy legalább jelentős) irodalmár revelatív műértelmezések nélkül. Ami azt is mutathatja, hogy az irodalom ugyan megvan a maga története nélkül, de a tárgyát vesztett irodalomtörténet sohasem lehet az irodalom (mindössze a körülményeinek) története.

Az ilyen – hangnemekben megalapozott és modalitásokat követő – irodalomtörténetnek nincs lényegi dolga kronológiai rendbe állított alkotói portrékkal vagy stílusirányzatok történeti egymásutánjával. Sőt, éppoly kevésbé van elkötelezve a (hatás) történeti irodalomalkotás külső feltételeinek, mint azoknak a konstrukcióknak sem, amelyek valamely kollektívum vagy bármiféle progresszió³⁶ „szellemének” kibontakozásával magyaráznak irodalmi folyamatokat. És távol marad azoktól a koncepcióktól is, amelyek a „szellemiesítetlen” irodalmi jelentésképzést diszpozitív eredetű médiumtechnológiai konfigurációkból vezetik le s a jelentés alakulásának materialitását mindössze az infokommunikáció „zaj”-fogalmának mintájára igyekeznek megérteni.

A továbbiakban tehát azt kell megmutatnunk, hogyan nyilvánítja meg a maga materiális karakterét az az írás és nyelv (szöveg és beszéd) közt fennálló utalás-viszony, amelyben úgyszólván testet ölt a nyelv jelentéseket létesítő medialitása. Arra pedig nemcsak a reflexív emberi gyakorlatokból kiinduló művészetfelfogás emlékeztethet bennünket, hogy a műalkotás önmagára vonatkozása egyidejűleg mindig „[e]gy kölcsönös konstitúciós viszony mozzanataként is értendő. A műalkotás mindig megköveteli

³⁶ Benn egy helyütt gúnyosan megjegyzi: „Az olyan írókat, akik nyelvileg nem nőttek fel a világképükhöz, Németországban látnokoknak nevezik”. Lásd Gottfried BENN, *Marginalien = Uő., Gesammelte Werke in vier Bänden. I.: Essays, Reden, Vorträge, Limes, Wiesbaden, 1962, 390.*

az utánalkotást és a maga dinamikájában konstitutív módon kötődik ehhez az utánalkotáshoz.”³⁷ A lineáris-időbeli olvasásra való ráutaltság következtében a műalkotás önmagára vonatkozásának tapasztalatához ezen felül egy sajátos, belső mediális kölcsönösség is hozzátartozik. Visus és auditus összetartozó kölcsönössége azért lép életbe szöveg és mű között, mert – ahogy Gadamer fogalmazta – „[a]z irodalmi szövegek [...] olyan szövegek, amelyeket olvasás közben hangosan kell hallanunk, még ha talán csak belső hallással is (*im inneren Ohr*).”³⁸

Ez a kölcsönösség a hangzó beszédben azonban sohasem absztrakt-immateriális természetű (ahogyan például inkább az az utánalkotás fentebbi dinamikája), mert a szöveg és a beszéd kölcsönös utalásainak mozgása elsődlegesen nem az írottakban, hanem eminensen az akusztikumban játssza ki magát. Mindez főként abból adódik, hogy a mondottak jelentés-effektusainak komplexitása csak a szöveg hangzó és artikulált nyelvi testiségén keresztül képes szóhoz jutni: nemcsak a közlés meloszában mint a nyelvi szólam felcsendülésében, hanem a frázisképződés, a prozódia és a beszéd ritmikus artikulációjának „architekturális” lefutásában/folyamatában is. Az írás és a beszéd közti utalásos mozgás ennek megfelelően a hangzó nyelv megnyilatkozásának vagy másképpen: a nyelv *hangzó megszólalásának* eseményében materializálódik. Mivel a nyelv mediálmateriális átlátszatlanságát a mondatképződés temporális szerkezetének diszkontinuitása és a szókombinációk mozgékonyasága is erősíti, ez a fajta – éppen a maga áthatolhatatlansága révén konstitutív – jelenlét azután különböző szemantikai többértelműségeket hív elő. És itt nem egyszerűen csak arról van szó, hogy a beszédszerű felhangzásban sohasem változatlanul jutnak érvényre a szövegpartitúra intenciói, hanem arról is, hogy a szavak hangzó kombinációjának bizonyos jelentés-effektusai megbonthatják a szintaxis írott stabilitását is. Ilyenkor érzékelhető leginkább az a sajátos fajta feszültség, amely Gadamer értelmében „[a] beszéd jelentésiránya és megjelenésének önprezentációja között jön létre”.³⁹

Szabó Lőrinc *Lidérc* című versének (1925) harmadik strófájában például úgy jelenik meg a fény motívuma, hogy a szöveg szubjektuma – mint a fénynek a látványtól egyértelműen elválasztott szemlélője – éppen a fény különös, anyagtalan materialitását igyekszik megragadni. És miközben távolságtartó nyelvi hozzárendelésekkel póbálja a látványt „elérni”, a beszélőt jelölő szó (*én*) írott és hangzó formája hirtelen és egyazon soron belül a fény szó részeként bukkan elénk. Ez a váratlan nyelvi történet – a látványt a szubjektumtól elválasztva előállító szintaxis intenciója ellenére – úgy pozicionálja át a beszélőt, hogy az hirtelen a tematizált látvány jelentésalakjának⁴⁰

³⁷ Georg W. BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin, 2014, 122.

³⁸ GADAMER, *Text und Interpretation*, 47.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ *Jelentés- (vagy értelem-)alakon* itt az esztétikailag megtapasztaltak teljes jelenlétként vett, fölcserélhetetlen – az olvasottnak a hangzótól el nem választott – mediálmateriális formája értendő. Ez az a teljes jelenlét, amely mindig csak a szöveghez való ilyen visszatérésben jelenlét egyáltalán. Az irodalmi szövegek ezért „[v]oltaképpen mindig csak a hozzájuk való visszatérésben vannak jelen. De ez azt is jelenti, hogy ezek az eredeti és tulajdonképpeni értelemben vett szövegek. Az olyan szavak, amelyek csak a hozzájuk való visszatérésben vannak tulajdonképpen »jelen«, úgyszólván maguktól teljesítik be a szövegek igazi értelmét: beszélnek.” *Uo.*, 46. Mindez pedig csak az egyidejű befogadói nála-lét helyzetében lehetséges. A teljes jelenléte ezért nem lehet tárgyi értelemben vett „meglét”-ként elgondolni.

kellős közepén találja magát. Innen fogva – mivel a szöveg időbeli tengelyén a szintaxis ellentett irányban is működtethető – a versbeli alany nemcsak értelmező ágense lesz egy váratlanul felfüggesztett szemköztiiségnek, hanem a látvány nyelvi-materiális úton inkorporált részeként is felismerhetővé válik. Ennek következtében a szöveg eladdig egyértelműen azonosítható énje a harmadik versszakban éppoly „megfoghatatlanná” lesz, mint az általa tematizált és értelmezés tárgyává tett látvány:

a fényed: nem érek odáig:
 a fényed: a képzelet: én, –
 a fényed: kibonthatatlan,
 megfoghatatlan ez a fény,

A poétikai jelentésképződés többértelműsége,⁴¹ éppen, mert a fentiek okán a közlés itt nem vezethető vissza egy kizárólagos érvényű, eredeti beszédaktusra, ebben az értelemben elsősorban a maga testiesültségén keresztül intranszparens módon megszólaló és mozgékonyágában alig korlátozható nyelv esztétikai termékének tekinthető.

Miközben a nyelvnek ez a materiális áthatolhatatlansága – a köznapi nyelvvel ellentétben – az irodalomban nem hátrány, hanem éppenséggel egyik forrása az esztétikai tapasztalatnak, a mondás saját értelmének alakjától való elválaszthatatlansága azt is láthatóvá teszi, hogy az irodalmi szó mediálmateriális megtestesültsége ugyanakkor sohasem tisztán nem-szemantikai jelenség. Már pusztán az a tény is, hogy a költői szó érzéki/materiális jelenlétét – úgyszólván „posztanalitikus” módon – még Wittgenstein sem csak egy („lehetséges” vagy „épp aktuális”, tehát elvileg megváltoztatható) kijelentés megjelenésformájának tekintette, amellet szól, hogy a nyelvi műalkotás alapvetően a maga pótolhatatlan *értelem*alakjában van megalapozva:

Szoktunk egy mondat megértéséről abban az értelemben beszélni, hogy a mondatot egy másik mondattal helyettesíteni lehet, amely ugyanazt mondja; de beszélünk róla olyan értelemben is, amelyben semmi mással nem helyettesíthető. (Éppúgy nem, mint ahogyan egy zenei témát sem lehet egy másikkal helyettesíteni.) Az egyik esetben a mondattal kifejezett gondolat az, ami különböző mondatokban közös; a másikban pedig valami olyan, amit csak ezek a szavak és ebben a rendben fejeznek ki. (Egy költemény megértése.)⁴²

Wittgenstein eme megfigyelései ugyanakkor annyiban mégis inkább formális természetűek, amennyiben a lingvisztikai megkülönböztetés itt közelebről nem bocsátkozik bele a nem pótolható egyediség keletkezésének és (szerkezeti) viselkedésének kérdéseibe.

A műalkotás dinamikus prezenciaként értett teljes jelenléte ugyanis az esztétikai tapasztalatban nem magyarázható meg kielégítően a hatástörténeti szempontok

⁴¹ Amely természetesen nem azonos a „jelentéseket” olykor bámulatosan szerteszóró szójátékok kontingens virtuozitásával, mivel ezeknek mindig sajátja valami a bűvészkedő mutatványosságból.

⁴² WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, 210.

időbeliségének elhanyagolásával, pontosabban: a hatástörténeti *létmód* időbeliségének érvényesítése nélkül. Mert a befogadó teljes nála-léte, részesülése a szöveg művé válásában azt is jelenti, hogy a mű befogadásának interpretációs aktusában egyszerre működik konstitutív módon közre egyfajta külső és belső temporalitás is. A külső időbeliség összefüggései és történései – melynek nyomai az irodalom történeti involváltsága okán egyetlen olvasásból sem hiányoznak – azok, amelyek arról döntenek, milyen helyet foglal el a műalkotás a formák, műfajok és hangnemek történeti rendjében. Ugyanakkor a – külsőről egészen le nem választható – belső időbeliség az, amelynek történése az olvasás aktusában végül egyáltalán jelentéssé léhez, még hozzá hatástörténeti indexszel ellátott léhez segíti az egyedi műalkotást. Mert a művészet tulajdonképpen mindig csak az egyedi és konkrét műalkotásban valóságos. Ebben az értelemben a temporalitás konstitutív mozzanatát lehetetlenség elvitatni a műalkotás felcserélhetetlen egyediségétől. Amit ugyanis a *Meistersinger* idézett jelenetének időszerkezete a régiként hangzó s mégis újnak bizonyuló műalkotáson keresztül láthatóvá tesz, egyfelől egy olyan képződmény dinamikus viselkedése, amely nem a formák és technikák (mint az úgynevezett „költői eszközök”) ott rendelkezésre álló készletéből tevődik össze,⁴³ és nem a maga „tárgyi mivoltában” áll előttünk; hanem a szüntelen keletkezésben és múlásban levő mediális értelem-effektusokból jön létre. Klasszikus példáját adja a szöveg létmódjaként értett ilyen keletkezetségek Jauß emlékezetes, 1980-as *Spleen II*-elemzése.⁴⁴

Mármost ha Nietzsche nyomán olyan folyamatként fogjuk fel a tulajdonképpeni létrejövés aktusát, amelyben „[a] lét karaktere” szüntelenül „rávésődik a keletkezésre és múlásra (*Werden*)”⁴⁵ s ennek megfelelően dinamikusnak tekintjük a csak az utánalkotásban megtörténő műalkotás belső időstruktúráját, belátható, hogy még a művek tisztán poétikailag vett sajátosságaiban is meghatározó hatástörténeti mozzanat rejlik. Minthogy az utánalkotás nem valamiféle „később” csatlakoztatott befogadói művelet, elsősorban ezzel magyarázható, hogy az „együttcselekvő” és „együttbeszélő” olvasás részesül annak tapasztalatában is, hogy miként keletkezik és megy végbe régi és új, költészettörténetileg hagyományos és aktuálisan időszerű kölcsönösségének temporális konfigurációja. Formák, tartalmak és dikciók lépnek ilyenkor úgy konfiguratív kapcsolatokba egymással, hogy végül a kész-mivoltot, sőt a mű jelenlétét magát is mindenekelőtt keletkezett-lét gyanánt hozzák a tapasztalatba. Ebből adódik a következtetés, hogy még az önmagának elégséges műalkotás magáért való létének rendíthetetlen szilárdsága és végérvényessége is keletkezett képződményként képes elénk tűnni. A legmeggondolkoztatóbb azonban mégis az, hogy ezt a hatást a szöveg és a beszéd (dikcionalitás, hangnem, melosz) kölcsönös utalásviszonyainak mozgása⁴⁶

⁴³ Ennek a zenedrámában azért is van kitüntetett jelentősége, mert a dalnokoknak kifejezetten előre meghatározott szabályok szerint kell előadniuk versenyműüket.

⁴⁴ Lásd Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában. Baudelaire: Spleen II.*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Uő., Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál. szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 320–372.

⁴⁵ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, XII., 312.

⁴⁶ A fenti utalásmozgás különös, konstitutív időbeliségét azonban nem poétikai jelsorok lineáris „lefutásaként” kell elképzelnünk, ahol a poétikai tényezők jelentéslétesítő potenciálja kimerülne a differáló

mediálisan állítja elő. Ami azt jelenti, hogy csak abban a temporálisan működő mediálmateriális utalásszerkezetben válik hozzáférhetővé a művek voltaképpeni poétikai alkatának összetéveszthetetlen individualitása, amelyen keresztül azután az egyes szövegek mindenkori költészettörténeti elhelyezkedése, sőt hatástörténeti indexű helyiértéke is megmutatkozik.

egymásutániség játékában. Sokkal inkább arról van szó, hogy a komplex mediálmateriális ösztörténés előre-, vissza- és keresztutalásainak összeszövődött mozgása teszi ki ennek a nem egyirányú időtapasztalatnak a lényegi formáját. Csak ez a fajta többszörösen „összetartott” medialitás képes ugyanis biztosítani, hogy a műben megszólaló nyelv közlési szerkezete ne egyszerűsödjék le valamely absztrakt és immateriális utalásmozgás mechanikájára. Pontosan ezen a helyen kell ismételtlen emlékeztetnünk arra, hogy az esztétikai jelenlét-effektusoknak is mindig sajátja egy olyan belső időbeliség, amelynek – amint az különösen az elbeszélő szövegek mondat-architektúrájában megfigyelhető – a folyamatszerűsége elválaszthatatlanul és szükségszerűen tartalmazza a térbeliségek „alak-effektusait” is. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a nyelvi keletkezés és múlás/eltűnés aktusában az épp zajló, élő és folyamatszerű idő mindig összekapcsolódik egy „téryszerűen” is megtapasztalható időbeliség effektusaival.

Arany János és a gyerekvers problémája*

Kiczenko Judit és Tarjányi Eszter emlékének

„Sajátkép a gyermek világnak szánt »didacticum poemát« én nem igen tudok írni, vagy legalább nincs kedvem, azonban úgy hiszem, az itt küldöthöz hasonlók is megjárának” – írta Arany János azon levelében, melyhez *Hajnali kürt* című versét mellékelte Brassai Sámuel ifjúsági lapja számára.¹ E költemény és levél keletkezésekor a költő Tisza Domokos házitanítója a Nagyszalontához közeli Geszten, ahol a Brassainak küldött után még három verset fejez be: *A dajka sírja*, *A gyermek és szivárvány*, valamint a *Domokos napra* címűeket. Számomra úgy tűnik, és az alábbiakban azt igyekszem bizonyítani, hogy Arany ekkor szembesül először alkotóként a gyerekvers problémájával,² és az említett négy költemény egy-egy poétikai lehetőséget, kísérletet (is) jelent e probléma megoldására, a „didacticum poema” értelmében vett gyerekvers túlszárnyalására. Később, a *Széptani jegyzetekben*, a tervezett *Olvasókönyv* kapcsán és kritikusként elméletileg is érinti a gyerekvers kérdését.

*

Nem tekintem feladatomban, hogy a gyerekirodalom mai jelentéseit vagy fogalomtörténetét bemutassam. Kísérletet teszek azonban annak tisztázására, hogy maga Arany létezőnek vagy indokoltnak tartott-e az irodalmon belül egy ilyen, a címzettek életkora szerinti választóvonalat vagy más, e körülménnyel valamilyen módon összefüggő megkülönböztetést.

Legyen szó ifjúsági vagy gyermekirodalomról, a fogalom makacsul ellenáll a meghatározási kísérleteknek, amiért nagy részben bizonytalan ellenfogalma tehető felelőssé.³ Nem véletlen, hogy Hermann Zoltán a témáról szóló vázlatában az úgynevezett all-age-irodalom fogalmi kiterjesztésével kísérli meg a definíciót: „Elméleti értelemben

* Készült az NKFI-1 K 128602. számú pályázat (Arany János kritikai kiadása) keretében. A dolgozat megvitatásra került az MTA BTK ITI-ben a kutatócsoport műhelymegbeszélései keretében. Ezúton is köszönöm a hozzászólók, Bolonyai Gábor, Csörsz Rumén István, Főríz Gergely, Hász-Fehér Katalin, Korompay H. János, S. Varga Pál és Szilágyi Márton értékes észrevételeit.

¹ ARANY János *Levelezése (1852–1856)*, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi – BISZTRAY Gyula – SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1982, 798. (Arany János Összes Művei 16.) A továbbiakban: AJÓM XVI.

² A Rózsa és Ibolyát például, amely mai fogalmaink szerint akár gyerekversként is kezelhető, Arany nem tekintette annak, vö. Szilágyi Istvánhoz és Tompa Mihályhoz írott 1847-es leveleivel: ARANY János *Levelezése (1828–1851)*, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi – BISZTRAY Gyula – SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1975, 48, 76–78, 176, 191–192. (Arany János Összes Művei 15.) A továbbiakban: AJÓM XV.

³ Ráadásul az elméletírók általában a fikciós-narratív műfajokra koncentrálnak, és a gyermeklíra specifikus kérdései háttérbe szorulnak, vö. Kiss Judit, *Bevezetés a gyermekirodalomba*, Abel, Kolozsvár, 2008, 41–44.

tehát a gyerekirodalom [...] a felnőtt szerzők által írt, a gyerekkor pszicho-szociális fókuszait imitáló, lényegében rekonstruktív és emlékezeti elemekből épülő, poétikai konstrukciók sokasága.⁴ Számomra rendkívül perspektivikusnak tűnik ez a meghatározás, ugyanakkor csak további részletezéssel tudná kezelni a gyermeklíra felvetette, a narratív művektől eltérő poétikai kérdéseket is. E kérdések elől azonban már csak azért sem lehet kitérni az irodalomtudománynak, mert a ma gyerekversként olvasott és kiadott szövegkorpusz java része a magyar irodalom kanonikus szerzőitől származik. Az elmúlt bő évtized legfontosabb fejleményei e tekintetben egy többszerzős tanulmánykötet, valamint Lapis József rendszerező igényű tanulmánya a gyerekvers kortárs és későmodern változatairól.⁵ Komáromi Gabriella összefoglaló jellegű munkájában a befogadó oldaláról határozta meg a tárgyat: „A gyermekirodalmi műfajoknak (gyermekversnek, mesének, gyermektörténetnek, ifjúsági regénynek) nincs külön poétikai sajátosságuk. A gyermekvers az vers. [...] Csak a »címzettje« a gyerek.”⁶ Ez a kommunikációelméleti megközelítés azért problematikus, mert a „címzett” kilétét, ha nem a vers közvetlen környezetéből, paratextuális, metatextuális jelzésekből, esetleg mediális sajátosságokból lehet kiolvasni, akkor mégis csak a szorosan vett versszövegnek kell tartalmaznia az olvasásmódra, címzetre vonatkozó utasításokat. Ezeket pedig nehéz másként, mint poétikai sajátásként érteni. Egy ilyen meghatározás ráadásul nem tud mit kezdeni a szövegek azon terjedelmes csoportjával a *Családi körtől* a Lóci-versekig, amelyek nem a szerzői intenció nyomán váltak gyerekverssé. Arany esetében különösen problematikus már a vizsgálandó szövegek körének meghúzása is, hiszen bár az általános iskolai tankönyvek szépirodalmi válogatása nagyban alapoz az oeuvre darabjaira *A fülemilétől a Mátyás anyjáig*, Arany egyik művét sem tekintette kimondottan gyerekversnek, ifjúsági költeménynek vagy „didacticum poemának”, és a publikálás helyét tekintve is csupán az egyetlen *Hajnali kürt* ad egy ilyen olvasatra némi bátorítást.

A gyerekvers helye a 19. századközep és Arany esztétikai nézetrendszerében

(Arany korai versélményei)

Arany fent idézett, Brassainak, a frissen indult ifjúsági irodalmi lap, a *Fiatalság Barátja* szerkesztőjének írott levele is érzékelteti a költő irodalomfelfogása és a gyerekverssel kapcsolatos korabeli elvárások közötti feszültséget.

„Emberek vagyunk, mielőtt világbölcsekké lennénk: már van gondolkodásmdunk és nyelvünk, mielőtt a filozófiához közelednénk” – írta Herder.⁷ Nyilvánvalóan

⁴ HERMANN Zoltán, *Vázlat a magyar gyerekirodalom történetéhez = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán – MÉSZÁROS Márton – SZEKERES Nikolett, FISZ–Minerva, Budapest, 2017, 19.

⁵ *Változatok a gyermeklírára*, szerk. BÁLINT Péter – BÓDIS Zoltán, Didakt, Debrecen, 2006.; LAPIS József, *Változatok a gyermeklírára, a gyermeklírára = Uő., Líra 2.0. Közelítések a kortárs magyar költészethez*, JAK – PRAE.HU, Budapest, 2014, 118–171.

⁶ KOMÁROMI Gabriella, *Mi a gyermekirodalom? = Gyermekirodalom*, szerk. KOMÁROMI Gabriella, Helikon, Budapest, 1999, 9.

⁷ Johann Gottfried HERDER, *Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neuere Literatur betreffend = Herders sämtliche Werke*, II., s. a. r. Bernhard

Arany sem költőként, hanem ifjú olvasóként találkozott először – ha találkozott egyáltalán – a gyermekirodalom jelenségével. Arany gyermekkor a hazai gyermekirodalom és gyermekirodalom-fogalom születésének idejére esett. Ezt az időszakot egyrészt művek és műfajok funkcióváltása jellemezte, így lett a már a kis Goethe által az ódon frankfurti ház polcáról levasárolt (mellesleg Rousseau által Emilnek is kitűzött) *Robinsonból* – Campe átdolgozásában⁸ – nálunk is a polgári ifjak olvasmánya, a mese azonban például csak a 19. század végére lépett át a szépirodalom műfaji kánonából a gyermekirodalom körébe.⁹ (Ezzel párhuzamosan megjelennek a századvégi szecessziós anti-mesék például Ambrus Zoltán novellái között.) Másrészt jelentős különbségek voltak társadalmi csoportonként abban, hogy mit tekintettek gyermekek kezébe való olvasmánynak, vagy egyáltalán mi kerülhetett a gyermekek keze ügyébe.¹⁰ Arany 1855-ös önéletrajzi levelében hosszan sorolja ifjúsága olvasmányait, egyfajta „szellemi életrajzot” is adva ezzel az öntudatra ébredéstől egészen az intézményes tanulmányainak véget vető színészkalandig. Az első, nagyszalontai időszak olvasmányai (a Károli-Bibliától és a ponyvairodalomtól a latin és magyar régiségen át a megelőző korszak, Dugonics, Gvadányi, Csokonai könyveigi), amint Arany reflektál is erre, híven tükrözik a család társadalmi, műveltségi státuszát („apám, ki értelmes, irástudó paraszt ember volt”), a bihari református mezőváros műveltségét („[...] olly magyar irodalmat, melly az előtt fél századdal volt divatjában. Mert a vidéki közönség jobbadára még mind ezeken rágódott”), valamint a debreceni kollégium partikulájaként működő és így annak szellemi vonzáskörébe tartozó szalontai iskola tanárainak ízlését („Tanítóim, a Debreczenben beszítt hajlamuk szerint, Csokonait tűzték példányul élém [...] s Kovács Józsefet [...]).¹¹ Arany máshol tett utalásai és az életmű szövegpárhuzamai segítségével a kutatás az ifjúkori olvasmányok olyan nehezen belátható területére is nyert némi bepillantást, mint amilyen a ponyvairodalom, az almanachok vagy a közköltészet.¹²

Ezen ponyvaolvasmányok között két régi tankönyv is szerepel. Az egyik Raff György (Georg Christian Raff) *Természetihistoria a'gyermekneknek* című munkája Fábian József fordításában és kiadásában,¹³ amely a német felvilágosodás pedagógiai

SUPHAN, Berlin, 1877, 98. Idézi: S. VARGA Pál, „...az ember véges állat...”. A kultúranropológia irányváltása a felvilágosodás után – Herder és Kölcsey, Kölcsey Társaság, Fehérgyarmat, 1998, 30. (Kölcsey Társaság Füzetei 10.)

⁸ HENRIK JOACHIM CAMPE, *Ifjabbik Robinson: mulatságos olvasó könyv gyermekek és ifjak számára*, ford. UZDI Péter, Heckenast, Pest, 1836.

⁹ GULYÁS Judit, *A magyar történeti mesekutatás*, Ethnographia 2012/4., 332.

¹⁰ SZONDY György, *A magyar ifjúsági irodalom gyermekkor*, Protestáns Szemle 1932/6., 398–409.

¹¹ AJÖM XVI., 556. Vö. még: SZILÁGYI Márton, „Mi vagyok én?”. *Arany János költészete*, Kalligram, Budapest, 2017, 18–20.

¹² SCHEIBER Sándor, *Adatok Arany János ifjúkori olvasmányaihoz*, ItK 1957/1–2., 99–111.; Csörasz Rumen István, *A mesterkedő mester. Korai olvasmányok nyomai az Arany-életműben*, It 2017/4., 432–449.

¹³ Több fordítása is létezik a korból, többek között Stancsics Mihál [Táncsics Mihály] és Vajda Péter munkái. Arany kezébe diákkorában ez kerülhetett: „Természetihistoria a' gyermekeknek. / Mellyet / Raff György Kristián / Göttingai tanító után, / Némelly hozzáadásokkal, és szükséges változtatásokkal, a maga költségén Magyarúl kiadott, és nyomtatott Fábian József. / 14. Réztábla Rajzolattal. / Weszprémben / Nyomtatott Számmer Mihály betűivel. 1799.”

gyakorlatának megfelelően beszélgetés formájába önti a természeti ismereteket (olykor magát a tárgyat, például egyes állatokat faggatva). A másik a magyar gyermekirodalom első eredeti alkotása, nemzedékek kezét megjárta, hetvennégy kiadást ért tankönyv: a *Hármas kis tükör*, Losontzi Hányoki István munkája.¹⁴ E két szöveg eleven emlékezte Arany számos művéből kimutatható, a legismertebb a *Bolond Istók* második énekének jegyzete, ahol fejből idézi a *Kis tükör* két sorát: „Debreczent is láthadd szép oskolájával, / Hol lakik a Pallás, gyászos táborával. *Hármas Kistükör*”.¹⁵ A szövegpárhuzamokból látható, hogy Losontzi könyve minden bizonnyal korai és mélyen elraktározott olvasmánya volt Aranynak. Tréfásan több helyen is stíluskategóriaként hivatkozik a műre, Petőfinek írott levelében Horváth Lázár róla szóló, lekicsinylő meghatározására utalva: „mi így kimondva a »Kistükörbe« is beillenék”,¹⁶ majd később a *Bolond Istók* második énekében: „Az első zsenge 'Kis Tükör' modorban / Nyolczéves gyermek dadogása volt.”¹⁷ A *Hármas kis tükör* verseinek közkinccs jellegét és könyv nélküli idézésének általános voltát jól illusztrálja egy Benkó Imre feljegyezte nagykőrösi anekdota a költőként is bemutatkozó – és erre hiú – kollégáról, Losonczy Lászlóról:

A tanári szobában ült Arany Mentovichcsal és több tanártársával, midőn az ablakból meglátták, hogy jön Losonczy. Mikor már Losonczy léptei az ajtóhoz közel hangzottak: Arany ezt mondta:

„Bizony hiában is beszéltek, fűzfa-poéta Losonczy!”

A többiek ellenkeztek, Losonczy pedig az ajtó előtt megállva hallgatta a vitatkozást, s végre indulatba jőve, hevesen benyitott. Arany e percben felállott és így szólt:

„De ugyan az Isten áldjon meg benneteket, hol ebben a poesis”:

„Bátorkeszi, Marót számát szaporítja”?

A kollegák hangos kacajra fakadtak s Losonczy is kénytelen volt elnevetni magát, mert az idézett sor nem az ő verséből való volt, hanem Losonczy István mult századbeli híres kőrösi tanár országszerte ösmert „Hármas kis tüköré”-ből¹⁸

A gyermek Arany minden bizonnyal csupán e régi tankönyvek mnemotechnikai-pedagógiai célzatú verseiben találkozott „didacticum poema” értelmében vett gyermekirodalommal.¹⁹ A régi idők gyermekirodalomként újrahasznosuló ponyvája, e „gesunkenes Kulturgut” fontos helyen állt az ifjú Arany olvasmányai között,²⁰ poétikai

¹⁴ Forráskiadványa: LOSONTZI HÁNYOKI István, *Hármas kis tükör*, s. a. r., bev. OSVÁTH Ferenc, Királyi Egyetemi Nyomda, Budapest, é. n. (Magyar Irodalmi Ritkaságok 63.)

¹⁵ ARANY János, *Elbeszélő költemények*, s. a. r., jegyz. Török Zsuzsa, Universitas – MTA BTK ITI, Budapest, 2019, 344. (Arany János Munkái) A továbbiakban: AJM EK. Arany pontatlanul, tehát emlékezetből idézi, mint Scheiber rámutat.

¹⁶ AJÖM XV., 798.

¹⁷ AJM EK, 356.

¹⁸ BENKÓ Imre, *Arany János tanársága Nagy-Kőrösön*, Nagy-Kőrös, 1897, 66–67. Idézi: AJÖM XVI., 1180.

¹⁹ Prózában még Fénelon *Télémaque*-ja említhető e tekintetben. (Arany János Gyulai Pálhoz, AJÖM XVI., 560.)

²⁰ Vö. önéletrajzi levelével (AJÖM XVI., 555.), *A lacikonyha* című versében emlegetett „»Angyal Bandi« meg »Zöld Marcik«, »Sobri« felsorolással (ARANY János, *Kisebb költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza,

szempontból azonban ezeknek nem sok köze van a később problémaként felismert didaktikus gyermekirodalomhoz.²¹

Fontos azonban fölvetni szülőföldjének szintén gyermekként megismert népköltészete és különösen az úgynevezett gyermekfolklór gyermekirodalmi aspektusát. Édesapjáról, Arany Györgyről és a gyermek Arany Jánosról is kiváló meseismerőként és mesemondóként emlékeznek meg a források.²² Arany saját gyermekkori dalkincseit emlékezetből lejegyző²³ *Dalgyűjteményében* (1874) külön fejezetet nyit a „Kántáló dallamok és gyermek réják” számára,²⁴ ami jelzi, hogy gyermekként ismerte, „használta” ezeket, felnőttként pedig tudatában volt a gyermekfolklór etnográfiai és poétikai értékének.²⁵ A felnőtt Arany irodalomszemléletében pedig – mint látni fogjuk – éppen ez a dalkincs jelentheti majd a didaktikus gyerekvers üdítő alternatíváját.

Az utolsó nagyszalontai diákevek, majd az első debreceni és az azt követő kisújszállási év meghatározó lehetett különösen a kortárs irodalom megismerése szempontjából. Csörsz Rumen István számos későbbi verstárgy előzményét mutatja ki ekkori olvasmányaiban, és megállapítja, hogy „[a]z ifjú Arany irodalmi és zenei ízlése [...] Debrecenben s különösképp Kisújszálláson olyan gazdag impulzusokat kapott, amelyek egész életében elkísérték.”²⁶ A gyerekvers szempontjából is érdekes, hogy a Kisújszálláson biztosan kézbe vett²⁷ 1830-as Tudományos Gyűjtemény melléklapja, a Koszorú szerb népdalfordítások mellett közölt egy népi gyermekjátékot is: a *Nemzeti hagyományokban* Kölcsey által is egy archaikusabb orális hagyomány példaként említett *hidasjátékot* (*Lengyel László jó királyunk...*).²⁸

Arany János gyermekkori meseismeretéről, felesége és gyermekei mesetudásáról a családi mesegyűjtemény új kritikai kiadásának köszönhetően alkothatunk pontosabb képet.²⁹ A költő gyermekkori meseismerete kapcsán azonban azt érdemes

Akadémiai, Budapest, 1951, 103. [Arany János Összes Művei 1.] A továbbiakban: AJÖM I.) vagy Scheiber további adataival (SCHEIBER, I. m., 99.).

²¹ A gyermek- és ponyvairodalom 18. századi összefonódását ugyanakkor érdekesen világítja meg Borbély Szilárd *Gyermekek az irodalom szélén* című tanulmánya: BORBÉLY Szilárd, *Gyermekek az irodalom szélén. Néhány 18–19. századi gyermekeknek írt mű kapcsán = Változatok a gyermeklírára*, 26–33. (Vö. az 5. lábjegyzettel!)

²² Arany János levele Rozvány Györgyhöz, Budapest, 1880. máj. 25. = ARANY János *Levelezése (1852–1856)*, s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2015, 465. (Arany János Összes Művei 19.) Arany János meseismeretéről: GULYÁS Judit, „Mert ha irunk népdalt, mért ne népmesét?” A népmese az 1840-es évek magyar irodalmában, Akadémiai, Budapest, 2010, 216–224.

²³ Csörsz Rumen István, „...melyben a dal megfogant”. Arany János Dalgyűjteménye (1874) mint ihletforrás = „...és palota épül a pusztá beszédből”. Akadémiai tudományos ülészekok a 200 éves Arany Jánosról, szerk. GÁBORI Kovács József – MAJOR Ágnes, reciti, Budapest, 2017, 163–212.

²⁴ ARANY János *Népdalgyűjteménye*, közread. GYULAI Ágost – KODÁLY Zoltán, Akadémiai, Budapest, 1952.

²⁵ KODÁLY Zoltán, *Nagyszalonta népdalkincse* [1923] = KODÁLY Zoltán *nagyszalontai gyűjtése*, s. a. r., szerk. SZALAY Olga – RUDASNÉ BAJCSAY Márta, Balassi, Budapest, 528.

²⁶ CSÖRSZ, *A mesterkedő mester*, 434.

²⁷ KOROMPAY H. János, *Az Arany János által 1834-ben készített prédikáció*, ItK 2017/1., 129–138.

²⁸ Vö. CSÖRSZ, *A mesterkedő mester*, 437. A szerkesztő (Vörösmarty) lábjegyzetben utal is a népdal említésére Cselkői Élet és Literatúra-beli cikkében, vagyis Kölcsey *Nemzeti hagyományok* című tanulmányában. (Koszorú 1830, 125–26.)

²⁹ *Az Arany család mesegyűjteménye*, s. a. r. DOMOKOS Mariann – GULYÁS Judit, MTA BTK – Universitas, Budapest, 2018.

elsősorban leszögezni, hogy későbbi esztétikai reflexióiban nem gyermekirodalomként kezelte a műfajt. Mind a *Magyar Olvasókönyvhöz* írt bevezetőjében, mind a *Széptani jegyzetek*ben határozottan elválasztotta a népmesét az „úgynevezett *aesopi mese*” erkölcsi válfajától, amely utóbbiak például a méhek vagy hangyák szorgalmát állítják erkölcsi tanulságul az olvasók/hallgatók elé.³⁰ Ilyen épületes meséket a korabeli gyermekkönyvekben és tankönyvekben bőséggel találunk, nem véletlen, hogy Arany is a „tanköltészet”-hez sorolta ezt a típust.

(A magyar gyerekvers és gyerekvers-fogalom gyökerei)

A magyarországi gyermekirodalom kibontakozása jórészt a német filantrópusok hatása alatt indult.³¹ A klasszikus századforduló még többnyire fordított vagy kompilált munkái után a hazai gyermekirodalom felélénkülése az 1830-as, 1840-es évekre, tehát nagyjából Arany ifjúkorának, majd költői pályakezdésének idejére esett. A magyar gyermeklíra születését hagyományosan a *Flóri könyve* 1836-os első megjelenésétől számítjuk, amelyhez hasonló sikertörténet párját ritkítja a hazai könyvkiadásban. „Ennek a könyvnek minden versikéjét, minden mondatát elejétől végig olvastam százszor, meg százszor, kicsi agyamban vittem az iskolába minden betűjét, képekéjét. Ez maradt jó sok esztendeig legkedvesebb könyvem, az én gyermekkoromnak egyetlen jó gyermekkönyv” – írta róla Benedek Elek.³² Bezerédj Amália munkája kevert műfajú gyermekkönyv, szótagoló olvasmányt, verses imádságot, erkölcsi maximákat („Aki másnak okoz kárt, / Mindig magának is árt.”) és pedagógiai „elveket” („A rossz kutya ugat; / A jó gyermek hallgat.”) versbe szedő mondásokat ugyanúgy tartalmaz, mint gyerekjátékok verseit, kottás dalokat, néhány verses mesét, legnagyobb terjedelemben pedig több-kevesebb sikerrel megverselt természeti és földrajzi alapismereteket. A verses forma ezekben mindenestül a tanító célzat szolgálatában áll, olyan költemény, amely közvetlen pedagógiai érdekekkel nem bír, nem kerül be a gyűjteménybe.

Ugyanezt a receptet csekély irodalmi érzékkel valósítja meg Lukács Pál *Dunántúli kis magyar, Tiszán inneni kis magyar* stb. címeiken megjelent, az 1840-es években népszerű gyerekkönyv-sorozata. (Íme egy részlet: „A szegény hotentotta, / Magát lepottyantotta / Afrika végső csucsára / A Jóreménység’ fokára.”) És hasonló nyomon jár Károlyi István *Gyermeklantja* (1843) is. („A’ kis leány délben, / Szépen alszik, / És minthogy nincs ébren / Nem is eszik.”)

A magyar gyerekvers fenti példáiból kirajzolódó poétikai összképen a néhány korai ifjúsági lapkísérlet, a Magyar Gyermekbarát és a Honleányok Könyve sem változtat. A szabadságharc utáni évtizedben azonban, vagyis Arany tanárkodásának idején nagy változáson megy át a műfaj – többek között Gáspár János olvasókönyveinek, Brassai Sámuel, Gönczy Pál ifjúsági lapjainak (Fiatalság Barátja, Ifjúság Lapja), Gyulai Pál, Kriza János, Szász Károly közreműködésének köszönhetően. Gyulai for-

³⁰ ARANY János, *Széptani jegyzetek* = ARANY János, *Prózai művek*, I., s. a. r. KERESZTURY Mária, Akadémiai, Budapest, 1962, 559. (Arany János Összes Művei 10.) A továbbiakban: AJÖM X.

³¹ SZONDY, I. m., 399–401.

³² BENEDEK Elek, *Édes anyaföldem! Egy nép s egy ember története*, bev. BENEDEK Marcell, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 58.

dítóként és eredeti gyerekversek írójaként is munkatársa az ifjúsági lapoknak. Ilyen irányú művei leginkább az életkép, az allegória és a népmese műfajához tartoznak. 1851-ben Gernyeszegről írja Gáspár Jánosnak: „A napokban hozza fogtam a gyermek költeményekhez. Dolgoztam két eredetit s egy átdolgozást. A magyar népdalokból választottam valami hat s igen szép darabot s költökből ""tet.”³³ *Igazság és hamisság* című allegóriájához szerzői jegyzetben hozzáfűzi: „egy népmeséből vettem, melyben az csak kiinduló pont.” Gyermekmeséi közül *A két cicza meg a hamis gyerek* és *A pulyka és a veréb* címűeket tartja saját leleményének: „a többit a néptől vettem, itt-ott némi alakítással.”³⁴ Gyulai már az 1840-es évek végétől közreműködött a Gáspár János és Kovács Antal-féle olvasókönyvekben, és ezen versei között – mint Domokos Mariann tanulmánya bemutatja – két, a folklórepikából származó szüzsé feldolgozása is szerepel.³⁵ Jelen témánk szempontjából az a figyelemre méltó ebben, hogy a szóbeliségből származó prózai szövegek (verses) átdolgozását tehát már a negyvenes évek végén is gyermekkézbe való olvasmánynak tartja a Bethlen-fiúk nevelőjeként és gimnáziumi tanárként ugyanekkor debütáló³⁶ költő. A népköltészet lírai darabjai viszont, amelyeket Arany később olyan lelkesen üdvözöl Gáspár *Csemegéiben*, ekkor, a negyvenes években még nem szerepelnek a gyermekirodalmi kiadványokban.³⁷ Úgy a *Csemegék*, mint a *Flóri könyve* esetében csak a későbbi kiadásokban találunk gyermekliraként felhasznált népdalt, gyerekjátékot, mondókát. Dacára a gyermekirodalom 1850-es évekbeli föléllékülésének, az évtized végén Vajda János még mindig érdektelenségre panaszkodhatott: „A saját nemzeti irodalommal bíró országok között sehol e világon oly csekély szerepet nem foglal el az ugynevezett gyermekirodalom mint éppen hazánkban.”³⁸

A csírázó gyerekirodalom háttérét adó pedagógiai eszmélkedésre legnagyobb hatással talán a német filantropisták és Pestalozzi voltak, akik elsősorban Rousseau pedagógiájából kiindulva a hétköznapi élethez kívánták közelíteni az iskolát, és a kanti erkölcsstan alapján igyekeztek tökéletesíteni a gyermekekben a polgári erényeket. A szintén ható neohumanista pedagógia szerint azonban az ember képességeinek kiteljesítése és belső világának humanizálása a cél, amelyet leginkább esztétikai élménnyel, mindenekelőtt az antik kultúra tanulmányozásával lehet elérni.³⁹ E szellemi örökség legfontosabb (máig ható) törésvonala a tanulandók (olvasandók) hasznosságának megítélése volt, vagyis a közvetlen tanító szándék versus a közvettebb módon humanizáló esztétikai élmény kettőssége. A gyermeklira kezdeti alkotásai pedig – mint láttuk – a közvetlenebb hasznosság pedagógiai célkitűzésével született „didacticum poemák”-hoz álltak közelebb. A hasznosság kérdése lényeges szerepet játszik Aranynak a tanköltészetet érintő poétikai tárgyú munkáiban is.

³³ Gyulai Pál Gáspár Jánoshoz, Gernyeszeg, 1851. dec. 5. = GYULAI Pál *Levelezése 1843-tól 1867-ig*, s. a. r., jegyz. SOMOGYI Sándor, Akadémiai, Budapest, 1961, 114. (A magyar irodalomtörténet-írás forrásai 4.)

³⁴ GYULAI Pál *Költeményei*, I., Franklin-Társulat, Budapest, 1894, 306.

³⁵ DOMOKOS Mariann, *Gyulai Pál folklórgyűjtése és meseköltészete*, Ethno-Lore XXIX. (2012), 286.

³⁶ Vö. PAPP Ferenc, *Gyulai Pál*, I., Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1935, 104–108.

³⁷ Vö. GÁSPÁR János, *Csemegék olvasni még nem tudó gyermekek számára*, Özvegy Barráné és Stein, Kolozsvár, 1848.

³⁸ [VAJDA János] *Kiáltó szó*, *Gyermekirodalom*, Nővilág 1858. feb. 7., 86.

³⁹ PUKÁNSZKY Béla – NÉMETH András, *Neveléstörténet*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996, 235–278.

(*Didaxis és poézis viszonya Arany esztétikai nézeteiben – egy példa erejéig*)

A költészet tanító jellegének vizsgálata Aranyánál (vagy a 19. századi magyar irodalomban)⁴⁰ szétfeszítené e tanulmány kereteit, ezért az alábbiakban csak gyermekirodalmi aspektusára szorítokozom. Hogy Aranytól mennyire nem álltak távol a pedagógia kérdései, azt már első megjelent írása, a *Népnevelési ügyben* (1841) is jelezte, amelyben – alig pár éve a pályán – a jegyzői hivatal pedagógiai, filantróp feladatairól és az elemi iskolai oktatás elégtelenségeiről szól.⁴¹ Maga a gyerekvers kérdése az 1850-es évektől kezdődően merül fel írásaiban, ami részben a tanári feladatokkal, részben a Gyulai révén megismert gyermekirodalmi kezdeményezésekkel állhat összefüggésben. Önálló pedagógiai munkáinak (tankönyveinek) megszületése azonban elsősorban az új osztrák tanterv, az Entwurf⁴² következménye volt – amint Balogh Piroska recens tanulmánya felidéz.⁴³ Így született meg a *Magyar Olvasókönyv* Szilágyi Sándorral közösen készített tervezete, *A magyar irodalom története rövid kivonatokban* és a *Széptani jegyzetek*. Sógorának, Ercsey Sándornak 1855 januárjában számol be az előkészületekről: „Jelenleg Szilágyival egy olvasókönyv szerkesztésében fáradozunk, felső gymnasiumok számára [...] Prozaí és verses olvasmányok magyar jeles írótul összeszedve. Ez nem lenne rossz, de vajon elfogadtatik-e? azt nem tudom, noha remélem. Politika, szerelem etc. kizárva belőle, ezek nélkül pedig kevés jót találni a magyar irodalomban, kivált a költészetben, már le van iratva mintegy 40 árkus, egy kötetre valót be is adunk e hó végén.”⁴⁴ Nem fogadtatott el, a helytartótanács Szilágyi visszaemlékezése szerint nem engedélyezte a használatát, a kézírata is elégett a Voinovich-villában,⁴⁵ csupán a bevezetése maradt ránk, amelyből a két kötetesre tervezett szöveggyűjtemény szerkezete kirajzolódik. Számunkra beszédes – és a másik két jegyzet beosztásával egybevág – a tanköltészet elhelyezése a rendszerben a „lantos költészetéhez”, vagyis a lírához képest: „Ének és dal, himnusz és óda. Szegjük szárnyát az utóbbinak, fosszuk meg azt a magas föllengéstől: ime! a tanköltéménynél vagyunk.”⁴⁶ *Irodalomtörténeti jegyzetében* ennél is többet árul el műfajpoétikai felfogásáról: „A reformatio utáni kor vallásos és protestáns jelleménél fogva, még ha mulatságból olvasott is, főleg a bibliai tárgyú elbeszéléseket szerette. Legtöbbször az Ó-testamentum egyes történetei szolgáltak alapul az eposzi költőknek; arra építék javító irányú elbeszéléseiket. Ezen költémények tehát félig már a tanköltészetéhez tartoznak, mert a bennök levő történet nem annyira magáért, mint a belőle folyó erkölcsi tanúságért beszéltetik el.”⁴⁷ Az eddigieket végül a *Széptani jegyzetek* szerkezete teszi világossá, amely a költészetet négy műnemre tagolja: lantos, elbeszélő, drámai és tanköltészetre, majd ezek alá rendeli az egyes műfajokat.⁴⁸

⁴⁰ Vö. TAKÁTS József, *Ismerős idegen tanítások*, 2000 2017/4., 55–69.

⁴¹ [ARANY János] Jeandor, *Népnevelési ügyben* = AJÖM X., 151–156.

⁴² *Entwurf der Organisation de Gymnasien und Realschulen in Oesterreich*, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1849, 144–145.

⁴³ BALOGH Piroska, „Hát még egy harmadik nincs: aesthetic?” *A Széptani jegyzetek esztétikatörténeti olvasatai*, It 2017/4., 419.

⁴⁴ AJÖM XVI., 528.

⁴⁵ AJÖM X., 624.

⁴⁶ AJÖM X., 444.

⁴⁷ AJÖM X., 478.

⁴⁸ AJÖM X., 545–546.

Arany lehetséges forrásait Balogh már idézett tanulmánya tisztázza:⁴⁹ a négyes műfaji rendszerezés forrása Purgstaller József piarista tanár *Szépésztana*,⁵⁰ közös forrásuk pedig Szerdahely György Alajos 1784-es munkája lehetett.⁵¹ Az első, általános esztétikai rész ugyanakkor Greguss Ágost *A szépészet alapvonalai* című munkájára támaszkodik legerőteljesebben.⁵² A „művészeti szépnek” az igaz, a jó és a szép platóni fogalom-hármasán alapuló meghatározása során teszi Arany a következő distinkciót:

A legerkölsőbb tanítás, direkte fejezve ki, nem szépmű: még versbe foglalva sem válik azzá, mert akkor a forma és tartalom még nem egyesült bensőleg; de ha oly költői művet alkotunk, amely mintegy észrevétlenül ugyanazon erkölcsi tanulságot lehelli: már szépművet hoztunk létre.

Mindkét esetben az igazat és jót nem megváltoztattuk, hanem ahelyett, hogy egyenesen mondanók ki, a művészi forma által tüntettük elé, az idommal egyesítettük.

(Nem elég azonban az igazat és jót a művészetnek csupán külső formáiba öltöztetni. A történet-, filozófia, erkölcsstan stb. versbe szedve még nem válik költeménnyé; mert akkor *formában* volna ugyan kifejezve, de nem a forma által. Innen az úgynevezett *tanköltemény* csekély becse.)⁵³

A kétszeri nekifutás a különbség kifejezésének azt sejteti, hogy Arany irodalomértésének egyik lényeges pontjáról van szó. Anélkül, hogy Arany jegyzetét önálló esztétika megfogalmazásának gondolnánk, rá kell mutatni, hogy éppen ezekben a pontosításokban függetlenedik fő forrásaitól. A „mintegy észrevétlenül lehellt” erkölcsi igazság, valamint a „nem *formában*, hanem a forma által kifejezett” igazság vagy morális jó gondolata – akár forrásainál – a minden hasznos vonatkozástól mentes esztétikai ítélet kanti alaptételével is összefügg,⁵⁴ de a költő egyéni belátásaival tovább lép e készen kapott tantételektől. A második megfogalmazás dőlttel kiemelt szavai („nem *formában*, hanem a forma által”) az eszmék forma (nyelv) általi feltételezettségére, megelőzöttségére utalnak, vagyis a művészet megismerő funkcióját sejtetik a gyönyörködtető mellett. Egy eleve adott igazság művészi kifejezése ugyanis már (csupán) tanköltészet volna. Az előbbi, sugallatosabb megfogalmazás ugyanezt a normát organikus metaforákkal szemlélteti („észrevétlenül” és „lehelli”), és „ama benső forma”⁵⁵ meglétéhez köti.

Aranynak a tanköltészetről – és korának tanköltészetként értett gyermekirodalomáról – kialakított felfogása itt ér össze azzal az irodalomtörténeti diskurzussal, amely a költő organikus műalkotás-elméletét vizsgálja. A „belső forma” elsődleges-

⁴⁹ BALOGH, I. m., 421–422.

⁵⁰ PURGSTALLER Kal. József, *Szépészet, azaz Aesthetica. Elemző módszer szerint. Föl-gymnasiumi tankönyvül*, Hartleben, Pest, 1852.

⁵¹ BALOGH, I. m., 423.

⁵² GREGUSS Ágost, *A szépészet alapvonalai*, Kisfaludy Társaság kiadása, Budapest, 1849.

⁵³ AJÖM X., 535.

⁵⁴ „A szép minden érdek nélkül tetszik (az erkölcsileg jó ugyan szükségszerűen érdekekkel összekapcsolódva, ám ez az érdek nem megelőzi a tetszésről való ítéletet, hanem csak ez az ítélet váltja ki az érdeket).” Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Ictus, Szeged, 1997, 284.

⁵⁵ Arany János Csengery Antalhoz, Nagykorós, 1956. jún. 23. = AJÖM XVI., 711.

ségének aranyi normáját Dávidházi Péter mutatta ki,⁵⁶ lehetséges forrásairól pedig Csetri Lajos,⁵⁷ Fórizs Gergely⁵⁸ és Hász-Fehér Katalin⁵⁹ értekeztek. Míg ez a diskurzus elsősorban a költő alkotáslélektani jellegű reflexióira támaszkodik (például a „neszme”-elmélet kapcsán), addig a tanköltészetéről és az allegóriáról szólva Arany mintha rendre ugyanennek a felfogásnak a poétikai aspektusát villantaná fel. Az allegorikus jelentésszerkezet mint az organikus forma ellentéte jelenik meg Arany vonatkozó írásainak több fontos szöveghelyén.⁶⁰ Az allegória – német klasszikától kezdődő – leértékelődésével⁶¹ függ össze az is, hogy Arany és a forrásul szolgáló esztétikák a tanköltészet műfajaként kategorizálták, sőt, Arany egyik kritikájában egyenesen a bírált költemények „didactico-allegorikus irányát” kárhoztatta.⁶² A tanköltészet fogalma mentén tett megkülönböztetés, vagyis tartalom és forma „bensőleg” egyesülésének (eredeti egységének) normája végezetül párhuzamba állítható Goethe allegória-fogalmával is,⁶³ de magáról a tanköltészetéről szintén hasonló fogalmak mentén nyilatkozik a két költő.⁶⁴

Úgy vélem, hogy Arany a két goethei locushoz hasonlóan gondolkodhatott az erkölcsileg jó esztétikailag érvényes kifejezéséről, és arról, ami ezen kívül esik, a tanköltészetéről. A *Széptani jegyzetek*ben a didaktika (tanköltészet) negyedik műnemként

⁵⁶ DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*, Argumentum, Budapest, 1994, 219–220.

⁵⁷ CSETRI Lajos, *Dávidházi Péter: Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*, BUKSZ 1994/4., 508–510.

⁵⁸ FÓRIZS Gergely, *Szemere Pál és Arany János költészetszemléletének lehetséges összefüggései = Építés a köfjéftöben. Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára*, szerk. HITES Sándor – TÖRÖK Zsuzsa, reciti, Budapest, 2010, 135–149.

⁵⁹ HÁSZ-FEHÉR Katalin, „Azokkal időzöm a kik másszor voltak”. *Arany János és Goethe = „Óhajtom a classicus írók tanulmányát”*. *Arany János és az európai irodalom*, szerk. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2017, 249.

⁶⁰ Például a *Széptani jegyzetek* általános részéből fent idézettekben. (AJÖM X., 535.)

⁶¹ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 73.

⁶² ARANY János, *Bulcsú Károly költeményei = AJÖM XI.*, 117.

⁶³ „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen.” Johann Wolfgang GOETHE, *Maximen und Reflexionen = Goethes Werke*, XII., s. a. r. Erich TRUNZ, C. H. Beck, München, 1994, 471.

⁶⁴ „Es ist nicht zulässig daß man zu den drey Dichtarten: der lyrischen, epischen und dramatischen noch die didaktische hinzufügte. Dieses begreift Jedermann, welcher bemerkt, daß jene drei ersten der Form nach unterschieden sind und also die letztere, die von dem Inhalt ihren Nahmen hat, nicht in derselben Reihe stehen kann. / Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren werth wäre; er muß die Lehre selbst daraus ziehen, wie aus dem Leben.” Johann Wolfgang Goethe Carl Friedrich Zelterhez, Weimar, 1825. nov. 26. = <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1825> (Utolsó megtekintés: 2020. augusztus 15.) Görög Livia fordításában: „Megengedhetetlen, hogy a költészet három alapvető műfajához – a lírai, epikai és drámai költészetéhez – negyedikként hozzácsatoljuk a didaktikus költészetet. Ezt mindenki megérti, aki észbe veszi, hogy az előbbi három formára különbözik egymástól, a negyedik tehát, mely nevét is tartalmáról kapta, nem állhat egy sorban velük. / Mindenfajta költészetnek feladata, hogy tanítson, de észrevétlenül; rá kell irányítania az emberek figyelmét arra, amiből érdemes tanulni, de a tanulságot az embernek magának kell levonnia, mint az életből.” Johann Wolfgang GOETHE, *Antik és modern. Antológia a művészetekről*, s. a. r., bev., jegyz., Pók Lajos, Gondolat, Budapest, 1981, 698.

való szerepeltetése tehát nem legitimációt jelent, ellenkezőleg, Arany az ide sorolt kifejezőmódokat művészi szempontból alacsonyabb rendűnek mutatja be a romantika műnemi hármásához képest.⁶⁵ Csetri Lajos szerint éppen a tanköltészetnek ez a korszakban általános leértékelése segített a lírai műfajok közös antropológiai vonásainak felismerésében.⁶⁶

(*Gyermekolvasmányok az Arany családban*)

Az Arany-gyermekek, Juliska és Laci első olvasmányairól, „művészeti neveléséről” csupán néhány nyom alapján alkothatunk fogalmat. Pedig a költő gyermekképe szempontjából is érdekes volna rekonstruálni, hogy mikor milyen szellemi javakhoz jutottak szüleik által vagy szüleik jóváhagyásával. A legendás kezdeteket ismerjük, a testvérek már három-, illetve hatévesen a *János vitéz*ért lelkesedtek,⁶⁷ Petőfi Szalontán vendégeskedve írt *Arany Lacinakját* pedig „Julcsa könyvből olvasta, Laci hallgatta, úgy tanulták be.”⁶⁸ Utóbbi a műfaj első klasszikusaként kettős kódolású alkotás, amely csak egyik olvasatában tekinthető gyerekversnek (másik, rejtett címzettje maga – a versben szintén szereplő – Arany János, akihez baráti ugratás gyanánt az ürgeöntés vaskosabb, a néphagyományból ismert szimbolikája szól). Tudjuk, hogy az Arany-gyermekek a szóbeli hagyománnyal is érintkeztek, sőt, Juliska aktív gyerekkori mesetudása adatokkal is igazolható. Gáspár János, a jeles tankönyvszerző 1850-ben meglátogatta az Arany családot Nagyszalontán, és Julcsától már ekkor két szép népmesét hallott, amelyeket kérésére⁶⁹ a család le is jegyzett, hogy olvasókönyvében közölhesse.⁷⁰

Az Arany-gyermekek meseismerete szüleiktől, nagyszalontai, majd későbbi környezetüktől egyaránt származhatott.⁷¹ Magáról Aranyról a műfajra vonatkozó írásai és példái elemzése alapján Domokos és Gulyás megállapítják, hogy „meseismerete gazdag és árnyalt volt.”⁷² Valószínűsíthető tehát, hogy a szóbeli hagyományozódás értékéről (értéktöbbletéről) számos írásban elmélkedő Arany, aki gyermekkorában – édesapjához hasonlóan – jó mesemondónak számított,⁷³ szülőként is gyakorolta ezt a tudását, vagyis mesélhetett „fejből” saját gyermekeinek.

A gyermeknevelés ettől egészen eltérő kulturális gyakorlatai felé is mutatnak nyomok az Arany családban. A költő Szilágyi Istvánnak büszkélkedik: „Julcsa folyó hó 9 én már 4 éves, s több, mint egy év óta szavalja Czuczor »falusi kis leányát Pesten«,

⁶⁵ Vö. TAKÁTS, I. m.

⁶⁶ CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 101–102.

⁶⁷ Erről Arany már második levelében tudósítja barátját, 1847. február 28-án. (AJÖM XV., 60.)

⁶⁸ Arany János Petőfi Sándorhoz, Nagyszalonta, 1847. aug. 25. = AJÖM XV., 125.

⁶⁹ Vö. Gáspár Aranyhoz írott leveleivel: AJÖM XV., 313, 462.

⁷⁰ Visszaemlékezésében így idézi fel a napot: „Az év végefelé, Erdélybe való visszautazásunk alkalmával a Zeyk család tovább mulatván Pesten a közeli Tisza család vendégszerető házánál, alkalmam lőn Arany János koszorús költőnket is meglátogatni N. Szalontán, mely látogatás arról is nevezetes, hogy kedves Julcsa leánya elbeszélése után »a kóró és a kismadár« s »a hólyag, szalmaszál és tüzes üszög« szép kis meséket olvasókönyvemnek megnyerhettem, s a kedves szülék barátságát máig élvezhetem.” GÁSPÁR János, *Visszaemlékezés életpályámra* = Uő., *Dokumentumok*, s. a. r. AKNAY Tibor, Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, Budapest, 2003, 96. (A magyar neveléstörténet forrásai 19.)

⁷¹ Az *Arany család mesegyűjteménye*, 61.

⁷² Uő., 83.

⁷³ Vö. GULYÁS, I. m., 216–224.

Uhland »beteg leányát« és még vagy kettőt; s örömmül szolgál, hogy bár földi javakat nem hagyhatok neki örökül ép értelem és eleven képzelgés sajátjai, az utolsó kivált meglepő jeleit mutatja költői és festési fogékonyságának [...]».⁷⁴ Nos, Czuczor a korban rendkívül népszerű verse kétértelmű erkölcsi nézőpontja és sikamlós utalásai miatt a legkevésbé sem tekinthető gyermek- vagy akár ifjúsági irodalomnak – gyermek szereplője ellenére sem. Uhlandtól valószínűleg *Az éji dal* című, Bajza fordította költeményre utalhat a költő, amely egy beteg kislány és édesanyja párbeszédére épül, szintén kétértelmű befejezéssel. Valószínűleg mindkét esetben a gyermek szereplő/ beszélő, és így a Juliska általi természetes előadhatóság ösztönözte a szülők gyakorlatát. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy ezzel egy a korabeli polgári gyermeknevelésben elterjedt, de a költemények poétikai összetettségét kevésbé figyelembe vevő szokást követtek Aranyék. A polgárosult gyermekkultúrához tartozik az az 1840-es La Fontaine-gyűjtemény is, amelyet Szilágyi István küldött ajándékba az Arany-gyerekeknek 1847-ben:⁷⁵ *Száz mese száz képpel*. „Julcsa tud-e már a számára küldött »100 mesébül« sokat?» – kérdezi következő levelében.⁷⁶ Juliska irodalmi érzéke, „eleven képzelgése” a nagykőrösi években is megmaradt, ahol barátaival több műkedvelő színelőadást tartott – általános tetszést aratva.⁷⁷ A fiatalabbik testvér, Laci 1853-tól a nagykőrösi főgimnáziumban tanult, ettől kezdve tehát Arany intézményes tanulmányaira közvetlenül ráláthatott. Levelezésében mégis ritkán tesz említést az egyébként jeles tanuló fia iskolai előmeneteléről.⁷⁸

Arany László nevéhez fűződik azonban a család ekkori legfontosabb közös kulturális vállalkozása, a családi mesegyűjtemény létrejötte, amely 1862-ben (az akkor 18 éves) Arany László neve alatt jelent meg *Eredeti népmesék* címen, és hatásában a század egyik legfontosabb népmeseközlésévé vált. A gyűjtemény már említett új kritikai kiadása a ma elérhető források teljes számbavételével tisztázza a keletkezéstörténetet, amelyből itt csupán azt emeljük ki, hogy a kéziratok íráskép-elemzése alapján családi vállalkozásról lehetett szó, amelyből Arany Jánosné és Juliska is tetemes részt vállaltak,⁷⁹ és a családfő ösztönző szerepe is elképzelhető.⁸⁰ A munka 1850 és 1861 között folyt, legintenzívebben valószínűleg 1853–55 körül.⁸¹ A fennmaradt utalásokat és a néprajzi gyűjtés korabeli fogalmát mérlegelve a kiadás szerkesztői azt feltételezik, hogy a kéziratok lejegyzőik mesetudását, illetve egy családi háztartáson belüli mesetudást reprezentálnak.⁸²

A (nép)mesék Arany János családjának kulturális gyakorlatában tehát kétféle szerepet tölthettek be. Egyrészt a szülők és a társadalmi környezetük élő szóbeli me-

⁷⁴ Arany János Szilágyi Istvánhoz, Nagyszalonta, 1845. aug. 1. = AJÖM XV., 15.

⁷⁵ Szilágyi István Arany Jánoshoz, Fejértó, 1847. aug. 5. = AJÖM XV., 111.

⁷⁶ Szilágyi István Arany Jánoshoz, Máramarossziget, 1847. aug. 30. = AJÖM XV., 131.

⁷⁷ Vö. *Az Arany család mesegyűjteménye*, 54.; JÓKAI MÓR, *Egy nap Arany Jánosnál* = Uő., *Írói arcképek*. <http://mek.oszk.hu/00700/00793/html/jokai32.htm>

⁷⁸ Például: Arany János Ercsey Sándorhoz, Nagykőrös, 1857. márc. 12. = ARANY JÁNOS *Levelezése (1857–1861)*, kiad. KOROMPAY H. JÁNOS, Universitas, Budapest, 2004, 38. (Arany János Összes Művei 17.)

⁷⁹ *Az Arany család mesegyűjteménye*, 71.

⁸⁰ Uő., 70.

⁸¹ Uő., 41.

⁸² Uő., 75.

setudásából a gyermekek is igen korán részesültek, hiszen Juliska már kilencévesen fejből mondott népmeséket. Ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy „gyermekirodalomként” tekintettek a műfajra, csupán azt, hogy „all-age”, bárki számára befogadható szövegeket láttak bennük. Erre utal a költő *dajkamese* kifejezése, amellyel a közvetlen tanulságot, didaxist nélkülöző állatmeséket különböztette meg az ezópuszi mesék didaktikus válfajától.⁸³ Az előbbieket esztétikailag értékesebb, és éppen ezért gyermekek számára is megfelelőbb olvasmánynak (hallgatmánynak) tartotta. Ettől még a két típust egyaránt tartalmazó la fontaine-i képes mesekönyv is megfért a családban, és Juliska kedvelt olvasmánya lehetett. Másrészt a népmesét felnőtt és tudományos érdeklődésre is igényt tartó műfajnak tartotta a költő, a szóbeli hagyomány kiemelkedő, az eposzsal szinte egyenrangú képviselőjének: „E prózai előadású költemény, melyet népmesének hívunk, nem regénye a népnek, hanem valóságos *eposza*: benne a hőst segítő vagy gátló csodás hatalmak az epopoeia gépezetének (machina) felelnek meg.”⁸⁴ Ráadásul kompozíciójuk szépségét, azaz „idomosságát” a szóbeli-közösségi hagyományozódásból nyerik.⁸⁵

Változatok egy műfajra: Arany kísérletei a gyerekkverssel

(*Álom és hangzóság*: Hajnali kürt)

A *Hajnali kürt*, amelynek kéziratán Voinovich szerint májusi datálás szerepelt, 1851 augusztusában jelent meg Brassai Sámuel rövid életű, mindössze hat számot megélt lapjában, a *Fiatalság Barátjában*. Brassai keltezés nélküli levelében valószínűleg már nyár elején kérte a „tisztelt honfi- és polgártárs” közreműködését. A levél elején szabadkozik, amiért – Szilágyi Sándor biztatására – Aranyt mint reménybeli munkatársat előre beharangozta, majd biztosítja: „tiszteletdíj fejében mind azt a mit más szerkesztők én is kész vagyok megadni s úgy is szerencsés vagyok, ha »Arany elméjének gyöngy gondolatát« birhatom s a közönség gyönyörének vehiculuma lehetek.”⁸⁶ Arany július 18-án – Szilágyi Sándornak írott leveléhez zárva – küldi válaszát és benne a *Hajnali kürt* kéziratát. A levél a vers értelmezéséhez és a geszti alkotói időszakhoz egyaránt fontos adalékokat tartalmaz: „Bocsásson meg, hogy becses levelére illy későn válaszolok, de nem volt nálam semmi ollyas, mi gyermekek számára csak némileg is élvezhető lett volna s épen üres kézzel nem akartam beköszönteni Önnél. Most »előljáróba« vegye Ön ezt, mit idezártam, ha isten segít és jó *kedvem* lesz (mi bizony mostanában gyéren van) többet is küldök; annyit legalább minden esetre, hogy ne le-

⁸³ *Uo.*, 547. E megkülönböztetés már Henszlmann-nál is megtalálható volt: „A mesék második osztálya magában foglalhatja mindazon népies elbeszéléseket, mikben a természet vagy képzelődés egyik lényének jellemezése fő elemnek tekinthető. Ez osztályba számíthatjuk a nép által költött mesét (die Fabel, Thierfabel), melyben a didaktikai cél, az irány egészben sokkal kevésbé kítőnő mint a művészeti költészet ugyané nemében; sőt a kél nem közti fő különbség épen abban áll, hogy a művészen a didaktikai cél az irány, a népiesben a jellemzés a túlnyomó.” HENSZLMANN Imre, *A népmese Magyarországon*, Magyar Szépirodalmi Szemle 1847. augusztus 8., 82.

⁸⁴ ARANY János, *Naiv eposzunk* = AJÖM X., 268. Idézi: *Az Arany család népmesegyűjteménye*, 79.

⁸⁵ *Uo.*, 266.

⁸⁶ AJÖM XV., 377.

gyen Ön kénytelen, nevetem a programmból visszahuzni. Sajátkép a gyermek világnak szánt »didacticum poemát« én nem igen tudok írni, vagy legalább nincs kedvem: azonban úgy hiszem, az itt küldöthöz hasonlók is megjárják.⁸⁷ Az írottakból arra következtethetünk, hogy Arany kifejezetten Brassai lapja számára írta a *Hajnali kürtöt*, amelyet ugyanakkor nem tartott a korabeli értelemben vett ifjúsági irodalomnak. Elképzelhető, hogy a következő két költemény (*A dajka sírja*, *A gyermek és szivárvány*) születése sem független a levélbeli – feltételes – ígéretről. A házitanítói élmények és e felkérés kettős ösztönzése nyomán Arany talán az ifjúsági irodalom megújításával is kísérletezett e néhány darabban.⁸⁸ Brassai mindenesetre igyekezett elosztatni válaszában a költő aggodalmait: „A mit netalán ezután várható becses küldeményeire nézve némi aggodalom alakjában hoz fel kegyed, t.i. hogy didacticum neműek költésére nincs hajlama; arra csak azt jegyzem meg, s azzal az egész aggodalmat elenyésztetni vélem, hogy a versek folyóiratomnak csupán aetheticai oldalát képviselik s az utile dulcit – az utile szorosán vett értelmében – reájuk kiterjeszteni teljességgel nem kívánom.”⁸⁹ Arany végül nem küldött több kéziratot a Fiatalság Barátja számára.

Maga a *Hajnali kürt* elsősorban zenei kompozíciójával hívta fel magára a kortársak figyelmét, és az egyetlen azóta neki szentelt részletes értelmezés is ezt az oldalát emelte ki. A zenei elem, a hangzóság elsődlegessége a magyar gyermeklíra Weöres Sándor és Kovács András Ferenc nevével fémjelezhető vonulatával rokonítja, amelyet Lapis József a „gyermeklíra érzéki-játékos irányvonalaként” kategorizált tanulmányában.⁹⁰ Ezekben – mint írja – „[n]em elsősorban a fogalmi értelem ivódik bele a sejtjeinkbe, hanem a szavak örülete, a hangzóság nagyon is természetes ígésző hatása.”⁹¹

Ez élesen, fennen kacag,
De hosszú jajban végezi;
Az tompa böffenésivel
Az alsó hangot képezi;
Közbül a többi nyí, vakog,
Üvölt, huhol, bűg a szava;
Közé a visszhang kerepel
És a vadásznép nyers zaja.

E versszak versbeli funkciója, hogy az induló vadászat előbbieken „vad harmoniának” minősített hangzavarát nyelvileg-zeneileg illusztrálja. A második és harmadik versszak logikai viszonyát tehát leginkább egy kettőspont fejezné ki. A nyelv más

⁸⁷ AJÖM XVI., 798.

⁸⁸ Az előző évben született két, saját gyermekeiről szóló költeményét (*Fiamnak*, *Juliska elbujdosása*) nem tárgyalom Arany gyermekvers-kísérletei között, bár az utóbbi töredék esetén termékeny lehet egy ilyen megközelítés. Nem tárgyalom a gyerekversek között azt a Scheiber Sándor által közölt köszöntőt sem, amelyet egyik kollégájának (Losonczyinak) írt fia nevében. (SCHEIBER Sándor, *Arany János elfelejtett gyermekverse*, ItK 1954/1., 83–84.)

⁸⁹ Brassai Sámuel Arany Jánoshoz, Pest, 1851. aug. 4. = AJÖM XV., 382.

⁹⁰ LAPIS, I. m., 123–148.

⁹¹ *Uo.*, 124.

dimenzióját használja itt a költő: míg a második versszakban a nyelvi jel rámutató, az értelmünkre ható funkciójára épít (például: „édes-fájós e kürtzene”, „az eb ösztönileg vonít”), addig a harmadikban a nyelvi jel eidetikus, jelen esetben inkább hangzós oldala kerül előtérbe, vagyis a jelentés mellett/helyett a jeltest maga (a hangsor maga) válik kifejezővé, egy „vad harmonia” megidézett hangjaivá. A „kacag”, „jajban”, „tompaböffenés”, „nyí, vakog”, „huhol, búg”, „kerepel” szavak közvetlen érzékisége hangutánzó vagy hangulatfestő jelentésszerkezetükből adódik. Érdekes, hogy már az egykorú kritika is Arany leírásai kapcsán ejt szót a „költői festés” nála tökélyre fejlesztett eszközéről. Ennek lényege Greguss Ágost szerint „[o]ly szavak megválasztásában áll, melyek – jelentésökön kívül – már csak hangzásukkal is képmásolják azt, a mit a költő fel akar tüntetni. Fontos itt a szónak hossza vagy rövidege, magán- és mássalhangzóinak minősége és összekapcsolása. Itt a költő nem szinekkel, de hangokkal fest, és ugyiszólván fülünkön keresztül hozza szemünkbe a képet.”⁹² (Greguss nyomán Erdélyi is kitér kritikájában a „poétai festésre”, de ő valamivel tágabban értelmezi a fogalmat.)⁹³ E valóban akusztikailag megkomponált versszakot centrális helyzete is kiemeli. A költő a korszak több fontos versében egyfajta híd-szerkezetet alkalmazott (például: *Letéstem a lantot*). Itt a keretversszakok az eldöntetlen tudatállapotú versbeli beszélő és vershelyzet közvetlen megjelenítését végzik el, a második és negyedik versszak e beszélő félig tudatos érzelmi reakcióit mutatja be, a középső pedig a főtémát, magát a vadászat hangjait – amely talán a vers megszületésének is kiváltó oka lehetett. Nem csoda tehát, hogy F. Mándi Ildikó tanulmánya teljes egészében a vers „zenei” oldalára és a vadászat-téma zeneirodalmi párhuzamaira fűzi föl az értelmezését.⁹⁴

Úgy vélem azonban, hogy mind a „vad harmoniát”, mind az utolsó versszak lemondó magyarázkodását többre értékeli, mint a vers maga. Ezzel tulajdonképpen a téma beállítását, a vers műfaját, tehát magát a diskurzust érti valamelyest másként. Az én olvasatomban – bármennyire is valós lehet az élmény és a vidéki kastélyok pótcselekvéseiben a passzív rezisztencia levegője – a költemény valójában „egyszerű” helyzetdal, vagyis Horváth János-i értelemben szereplíra⁹⁵ – számolva e terminus minden elméleti buktatójával.⁹⁶ A *Gábor diák* és a *Befordultam a konyhára* kései társa, amelyben a költő (a lírai én) megkettőződik: egy tipikus helyzetet bemutatva belülről beszél, de kívülről lát. Belülről, a „szerepből” beszél tehát, és ez egy olyan tudat beszéde, aki az álom és ébrenlét határán tévelyeg („Imetten-e? álomban-e?”).⁹⁷ Ezt a félálomból szóló beszédet az első hat sor elbeszélő múltja vezeti be külső, éber,

⁹² GREGUSS Ágost, *Arany János kisebb költeményei*, Pesti Napló 1856. máj. 31., jún. 4., 10., 15., 22.

⁹³ ERDÉLYI JÁNOS, *Arany János kisebb költeményei* = Uő., *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Akadémiai, Budapest, 1991, 256–297. (A magyar irodalomtörténet forrásai 14.)

⁹⁴ F. MÁNDI Ildikó, *Élmény és hangulat. Arany János: Hajnali kürt* = *Vázlatok Arany Jánosról*, szerk. MEZEI József, ELTE, Budapest, 1979, 32–55.

⁹⁵ HORVÁTH JÁNOS, *Petőfi Sándor*, Pallas, Budapest, 1922, 62–81.

⁹⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *„szerepvers” poétikájáról* = Uő., *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 82–93.

⁹⁷ Ezzel az átmeneti tudatállapottal összhangban van Dávidházi Péter egy észrevétele a vers kapcsán, amelyben a kürtszóra sírjukból éledő holtak képzetét hallja ki a „Keresztül búg csonton, velőn, / Mikéntha sírból zengene.” sorokból. DÁVIDHÁZI Péter, *„Harmadnap”. Arany János és a feltámadás költészete*, Holmi 2011/6., 711.

visszatekintő nézőpontként. A „Hallék üvöltő hangokat:” sor kettőspontja után a vers tulajdonképpen álmelbeszélésbe vált át, amelyet a visszaemlékező jelen idejű előadásmóddal tesz érzékletesebbé. Olvasatom abban is eltér az eddigiektől, hogy a verset nem a Világos utáni „nehézsúlyú” költemények közé próbálja beilleszteni, ellenkezőleg, éppen az úgynevezett válságlírát oldó, komikus, illetve *humoros* költemények, a *Furkó Tamás*, *A falu bolondja* stb. vonulatához tartozik, melyeknél – mint Arany Szilágyi Sándornak írta – „szabadon átadhatja magát képzeleteinek s nem vicsorog rá örökké a való sceletonja.”⁹⁸

A költemény alapminősége a tiszta komikum, amelyet nem árnyékol az Aranytól különleges jelentéssel bíró „humor”. Az álmom összevisszasága az éber tudat számára már potenciálisan komikus – gondoljunk csak Csóri vajda ugyanakkor keletkezett álmára! –, ez a *Hajnali kürt* komikumának első rétege. A második réteg a lustálkodó, a félálomban fetregő hős belső vívódásának látványa. Hangsúlyozom, hogy látványa, mert a lírai én belülről, a helyzetből (szerepből) beszél, de a bevezető résznek köszönhetően kívülről lát. Az álomleíró rész első fele (második-harmadik versszak) teljes egészében a „hangzavar” érzékeltetésére szolgál, nem elsősorban a fogalmi jelentésre, sokkal inkább a szavak hangzós oldalára alapozva.⁹⁹ A fülnek korántsem kedves „vad harmonia” hangszereléséből jól kihallható az álmából felébresztett beszélő zsémbes ingerültsége is. Annál meglepőbb a negyedik versszak hangnemváltása, amely a vadászokat váró szűzi, hajnali természet talán szándékosan közhelyes, készen kapott frázisokból építkező leírása. Mintha az ébredező beszélő magát győzködve, ám egy gúnyos fél mosollyal sorolná: íme, ezek a vadászat szépségei. (Amellett sem lehet említetlenül elmenni, hogy a vadat ejteni induló „acélerő” férfias hangzavara és a „nap bimbaja”, „szűzi lég, harmatkönyű” találkozási erotikus jelentést is hordoz – bár diszkrétén, kimondatlanul, ifjúsági lapba illő módon.)¹⁰⁰ „Vidám vadászok, menjetek” – ismétli félálomban a beszélő, és az álomleírás itt akár véget is érhetne. Az utolsó versszakban formailag megmarad a jelen idejű, a helyzetből beszélő beállítás, de mintha e mondatokon már erősebben áttűnne a bevezető rész éber, önreflexív tudata is: „Nyűgözve tart egy bal-szokás / Vagy álnévvel természetem.” A költemény autográf kézírata nem maradt fenn, de első, a Fiatalság Barátjában megjelent szövegváltozatában az *álnévvel* ritkítottan volt szedve (akárcsak a vers két utolsó szava). Így válik világossá, hogy az *álnévvel* olyan közbevetés, amelyet a mai nyelvhasználat gondolatjelek közé tenne. (~ Nyűgözve tart egy bal szokás, vagyis – álnévvel – természetem.) Ebben az értelmezésben a vers beszélője az ember természetére való hivatkozást csupán a gyenge akarat leplezésének tartja. E gyenge akarat, ti. hogy „az ágy nem bocsát!”, az oka, hogy inkább lemond a vadászat örömeiről, a nap bimbaja helyett a reggel tallójával is megelégszik, és az álomba visszazuhanva „jó éjszakát” kíván. Íme a vers minimális didaktikuma is, amely egyáltalán nem közhelyes ugyanakkor: nem a lustaságról

⁹⁸ Arany János Szilágyi Sándorhoz, Nagyszalonta, 1850. ápr. 14. = AJÖM XV., 273.

⁹⁹ Vö. EISEMANN György, *A későromantikus magyar líra*, Ráció, Budapest, 2010, 95–98.

¹⁰⁰ Születtek e költeményt Arany „szerelmi lírájaként” hírbe hozó értelmezések is. Ezt a kérdést Tarjányni Eszter tanulmánya tisztázta megnyugtató módon: TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a szerelmi költészet kérdéskörei. Avagy hogyan lehet beszélni arról, ami nincs*, Alföld 2017/7., 52–67.

kíván lebeszélni, hanem arról az öncsalásról, hogy „bal-szokás”-ainkat a „természetünk”-re hivatkozva legyőzhetetlennek gondoljuk. Etikai perspektívába helyezve ez tulajdonképpen a velünk született természet és a gyakorlással kialakuló habitus (szokás) szigorú arisztotelészi elválasztása (a természet felvilágosult-romantikus túlhangsúlyozásával szemben).

A félálomban beszélő lírai én akaratának alulmaradása az álommal szemben kívülről nézve a tiszta komikum hatását kelti, amelyet felerősít a tisztán jambikus „Vidám vadászok, menjetek” sor harmadszori ismétlése. És mindez együtt – a téma látszólagos könnyűsége és a fokozott zeneiség – leginkább egy operaáriához teszi hasonlatossá a verszárlatot. A „rózsakedv”-et, „acélerő”-t birtokló férfiak és az álomtól nem eresztett lírai én ellentéte ugyanakkor felidézi az éjszaka romantikabeli kultuszát is (Novalis: *Himnuszok az éjszakához*). Mi teszi tehát végül is „didacticum poema” helyett gyerekverssé Arany számára a *Hajnali kürtöt*? Alighanem a benne megragadott és ezekben az években másutt oly nehezen megtalált tiszta komikum esztétikai minősége, valamint a téma, a fél álom–fél ébrenlét érdekessége, és még inkább az ábrázolásának érdekessége, amelyet a hangok delejes erejére bízott, megragadva általuk az illékony, de emlékezetes hangulatot is. Ez egyik legősibb ambíciója a művészetnek, gondoljunk csak az Arany által fordított Mab királynéra a *Romeo és Júliából*.

(„Orfikus” sírköltészet: A dajka sírja)

Vadászat után temető: túlírt művészeti téma és spontán élmény találkozása mindkét esetben. Hiszen, ahogy a főúri vadászat, úgy valószínűleg a szerény sírhalom is valóságos – és látszólag jelentéktelen – élménye a költőnek, amely tőle szokatlan közvetlenséggel („spontaneitással”) válik műalkotás témájává. Arany geszti életmódjáról tanítótársa, Kovács János így emlékezett meg: „Éjjeli asztalán mindig ott volt a czeruza, s ha valami jó gondolata támadt, a sötétben a falra jegyezte. Restelt gyertyát gyújtani, mert ő bizony a restségig kényelmes volt. Az ágya mellett a fal tele is volt fir-kálva. Legkedvesebb és egyedüli sétáló helye a nagy 27 holdas parkban a százados szil-fákból álló fasor volt. Itt szokott, de itt se gyakran sétálni hajadonfővel, borzason.”¹⁰¹ Egy hosszabb, a faluig tartó sétáján juthatott el a temetőkertig, amelyhez a vers témája kapcsolódik. „Szabó István geszti ref. lelkész értesítése szerint valóban van ott a református temetőben, a Tisza-család kriptájának dombja alatt, egy ilyen sír, melyben a család egy régi alkalmazottja nyugszik.”¹⁰² A versben ugyanakkor nincs utalás a főúri kriptára, ahogyan az „agg cseléd” és a „Két úri szép hölgy” alakja is inkább eltávolít a konkrét életrajzi szituációtól (például a kastélyban nevelkedett négy Tisza-fiú személyétől).

A költemény valószínűleg nem sokkal a *Hajnali kürt* után, nyár elején keletkezhetett, hiszen júliusban megjelent a Jókai és Vahot szerkesztette Reményben (míg *A gyermek és szivárvány* ugyanitt csak októberben), sőt a hónap közepén a tiszteletdíjat is kézhez kapta érte.¹⁰³ Ez arra utal, hogy a temetőjárás az új állomáshelyen és

¹⁰¹ Gyöngyösy László, *Arany János Geszten*, ItK 1912/4., 417.

¹⁰² AJÖM I., 452.

¹⁰³ AJÖM XV., 376.

foglalkozásban töltött első hónap élménye lehetett. Ne feledjük, a megszenvedett színészkaland óta ez volt a költő legradikálisabb társadalmiközeg-váltása! A valószínűleg alkalmazotti minőségéből adódóan is érzékenyebben észlelt társadalmi, életmódbeli különbségeket a tanítvány, Domokos iránti szimpátiája ellenpontozta. E kettős irányultság érezhető a vers közbülső négy versszakában is, amelyekben Arany irodalmi témát ír újra: az eldologiasodott emberi viszonyok helyébe egy természetes erényt helyez, a munkáért járó munkabér helyett a jóságért érzett hálát állítja „szép, de ritka” példaként az olvasó elé. Nincs okunk kételkedni az életkép-szerűen megírt példázat lélektani hitelében. Sőt, mint „ifjúsági költemény” e négy versszak önmagában is megállná a helyét bármely korabeli lapkísérletben. A keretversszakok azonban máshogyan és másról szólnak. Műfajilag is különválnak: az életképet dalként fogják közre, ehhez mérten toposzkincsük is daloló madárból, színes pillangóból, puha pázsitból és lanyha szellőből áll össze, és persze rózsából, helyesebben vadrózsából („virágzó tüske”). Az első versszakban felvonultatott motívumok variálódó megismétlése az utolsóban („lány szél” – „lanyha fuvalom”, „beszédes madár” – „sokszavú madár”) Arany költészetének egyik legjátékosabb szöveghelye, és csupán technikailag hasonlít arra a visszavonó értelmű motívumismétlésre, amellyel például a *Letésem a lantotban él*.¹⁰⁴ Ez a dalos ihlet két szempontból is feltűnő, egyrészt a műfaj ilyen alakítás és ironia nélküli megszólaltatása szokatlan Arany e korszakában, másrészt teljességgel a magyar dalköltészet népiesség előtti nyelvvel mutat rokonságot.

A második versszakban a szcena alkonyira vált, a lírai beszélő pedig az addigi rögzítetlen nézőpontból reálisba: egy jelenet szemtanújává válik. A harmadik versszak e jelenet már (a későbbi morális reflexiókat erősítő) színezéssel kísért elbeszélése, majd a harmadik-negyedik mindenestől reflexió, elmélkedés a látottakról. Ez a szerkezet valamelyest emlékeztet a *Kertben* életképből ugyancsak elmélkedésbe váltó fölépítésére, még a kezdősor megismétlése is hasonló megoldás. A *dajka sírjában* azonban nem a verskezdő beszédhelyzet tér vissza az utolsó versszakban a kezdősor ismétlésével, hanem a nyelv működésmódjában áll be radikális változás, amelyet leginkább a konstatív–performatív ellentéttel lehet leírni.

A dajka sírján egyszerű halom.
Född el, virágzó tüske, puha pázsit;
Dúdolj fölötte lanyha fuvalom,
Dalokkal édesítsd szunnyadozásit;
Mondj szép regéket, sokszavú madár:
Színes pillangó, lengj álmainál!

A mondatok nem egyszerűen felszólítóvá válnak itt, hiszen a megszólított növények, szél, madárdal és pillangó „cselekedeteire” a költő (a lírai én) felszólítása nem bírna kényszerítő hatással, hanem mágikus cselekvésként: áldásként értelmezhető. Az áldást

¹⁰⁴ KOROMPAY JÁNOS, *A kompozíció harmóniateremtő ereje az elegico-ódában*. *Letésem a lantot = Az él nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából*, szerk. NÉMETH. G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1972, 53–54.

bár az ember mondja ki, forrása Isten, és ennek az eredetnek köszönheti cselekvés-jellegét. A halott állapotát leíró „szunnyadozás” és „álom” szavak bár a lélek halhatatlanságának ígéretét hordozzák, mégsem utalnak egyértelműen a keresztény felfogásra, mint ahogy a versszak egyetlen más eleme sem hozható összefüggésbe a keresztény tanítással. Így, bár kézenfekvő lenne az áldás gesztusában bibliai szerepmintát¹⁰⁵ látni – annál is inkább, mert a lírikus Arany igen ritkán és szinte észrevétlenül él ilyen szerep lehetőségével (például: *Vásárban*) –, mégis megvilágítóbb, ha egy a kereszténységet megelőző (és erősen vitatott) hagyománnyal, illetve költészetfelfogással hozzuk összefüggésbe: az orfikus költészettel. A nálunk leginkább Weöres kapcsán emlegetett terminus inkább modern elméleti konstrukcióként érdekes itt, mint valóságos antik hagyományként, és mint ilyen Hamvas Béla Weöres *Medúzajáról* írott kritikájában találjuk forrását: „Mallarmé beszélgetés közben egyszer azt mondta: »La poesie était fourvoyée depuis la grande déviation homérique« – a költészet a homéroszi nagy eltévelyedés óta hamis útra futott«. Mikor azt kérdezték tőle, mi volt Homéros előtt, így szólt: »Lorphisme«. Orpheus. [...] A homéroszi eltévelyedés következtében a költészet külső látvány, a felszín mutatványa, az érzéki bűbáj, a lebilincselő látszat személyvesztő varázslata lett. Homérosnál minden ragyog, még a betegség és a vétek is. Homéros az ember figyelmét erre a felszínre tereli, ezzel áztat és ezzel kápráztat. Az orpheusi költészet ezzel szemben az igazi költészet, amelytől a tigrisek megszelídülnek s amelyre a halak kidugják fejüket a vízből, – az isteni szavak elementáris kinyilatkoztatása.”¹⁰⁶ Aranynál a versbeszéd váratlan cselekvőbe (performatívba) váltása tehát, bár a halálon túli élettel van összefüggésben, inkább a költészetével vadakat szelídítő Orpheusz hagyományát és a lélek halhatatlanságának nem keresztény felfogását idézi.¹⁰⁷ (Hasonló gesztussal fordul természeti tárgyakhoz Weöres versbeli beszélője a *Rongyszőnyeg* több darabjában, például az I/34-ben.)¹⁰⁸ A pillangó és az álom (halál) összefüggése szintén az antikvitásban, elsősorban Pszükhé (Amor és Psyche) történetében gyökerezik, aki szerelme kérésére végül elnyerte a halhatatlanságot. Aranynál emlékezetesen kapcsolódik össze álom és lepke (valamint halál és szerelem) jelentésköre a *Toldi* IV. énekének álm jelenetében, és az álmhozó pillangó fő attribútuma, tarkasága is egyezik *A dajka sírja* felett röpködőével. („Majd az édes álom pillangó képében / Elvetődött arra tarka köntösében”) Az év elején keletkezett *Kertben* hernyója ellenben reménytelen féreg, a lepkévé alakulás ígérete nélkül.¹⁰⁹ Szintén az antikvitáshoz, Dionüoszhoz (és így az orfikus hagyományhoz) kapcsolódik a halhatatlanság másik versbeli jelképe: a repkény: „Mint rom felett a repkény ha kizöldül”.

¹⁰⁵ Vö. DÁVIDHÁZI Péter, „Vagy jöni fog”. *Bibliai minták nemzetesítése a magyar költészetben*, Ráció, Budapest, 2017.

¹⁰⁶ HAMVAS Béla, *A Medúza*, Diárium 1944/2., 23.

¹⁰⁷ Geoffrey S. KIRK – John E. RAVEN – Malcolm SCHOFIELD, *A preszókratikus filozófusok*, ford. CZISZTER Kálmán – STEIGER Kornél, Atlantisz, Budapest, 1998, 55–57.

¹⁰⁸ „Virágzó bozót-sor, álmodj, / ma álmodj kis Annikáról, / feledd most a cinke fészket / a szellőt mely áldva ringat. // Ki téged becézve ápolt, / ma suttojg felöle szepet, / virág-lepte ágaidal / cirógasd nyomát a földön. [...]”

¹⁰⁹ A lepke-motívum előfordulásait, jelentésváltozatait Aranyánál és Arany előtt Alexa Károly tanulmánya tekinti át: ALEXA Károly, *A megbékélés költészete. Arany János: A lepke = Vázlatok Arany Jánosról*, 110–146.

A *dajka sírján* első versszakában felvonultatott, meglehetősen konvencionális motívumok (szellő, pázsit, madár, pillangó) az utolsó versszakban egy mágikus cselekvés (áldás) eszközeiként térnek vissza. A szerető és szeretett dajka *emlékét* ezek szerint a képzeletbeli „két úri hölgy” kegyelete éleszti (amely cselekedetüket erkölcsi példaként állítja elének a vers), míg az utolsó versszak költői varázsigeje már az elhunyt halhatatlan lelkének, vagy pontosabban *szívének* szól – mintegy a költészet hatalmával fölkarolva, erősítve az emberi kegyelet elindította csodát: „feledség-nyomta földbül / Kisarjad a szív, az elporhadott”. Az utolsó versszak varázsigeszerűségében, az erkölcsi jó költészet általi felkarolásában érhető tetten *A dajka sírjai* újszerű gyerekvers-jellege. Az ötödik versszak végén elhangzó tanulságot (tanköltészetet) az új költőszerepben és új funkciójú nyelven megszólaló hatodik versszak keretezi be és szárnyalja túl poétikai és művészetelméleti értelemben is.

(*A tanköltemény paródiája: A gyermek és szivárvány*)

Első olvasásra *A gyermek és szivárványt* semmi nem menti meg attól, hogy a korszak moralizáló-didaktikus gyermekirodalmának igényes megvalósulását lássuk csupán benne. A keletkezéstörténet, valamint Arany önkomentárja is ebbe az irányba mutatnak.

Amikor Arany július 18-án megküldte a *Hajnali kürt* kéziratát Brassai Sámuel ifjúsági lapja számára, kísérő soraiban további hasonló műfajú költeményeket helyezett kilátásba.¹¹⁰ *A gyermek és szivárvány* kéziratán Voinovich tanúsága szerint szintén a júliusi dátum állt, tehát nem kizárható, hogy keletkezésében ez az ígélet is közrejátszhatott – a nevelői feladat és a Domokossal való egyre bizalmasabb kapcsolat élménye mellett. Hogy végül mégsem Brassainak küldte el az egyébként (az alcímben is jelzett) műfaját tekintve a Fiatalság Barátja programjába illő költeményt, abban a Reményt társszerkesztő Jókai baráti sürgetése játszhatott közre.¹¹¹

A költő önkomentárját Erdélyi János kritikájának fanyalgó sorai váltották ki: „Ennyi saját fényű, mélységű, bár ellenkező vég hatású versek után, nem tudom belátni, hogyan lett verssé *A rab gólya*, *A méh románca*, *Házi uraság*, *A gyermek és szivárvány*, holott könnyű dolgok, minő *A tudós macskája*, *Írószobám*, *Poétai recept*, *Egy kis hypochondria*, fölöttébb jól esnek; olyanok pedig, mint *Szőke Panni*, *Alkalmi vers*, *A sárkány*, *A hegedű*, *A bajusz*, nedély, gúny és szeszély alkatrészeik után egyetemes költői érdeket tudnak bennem támasztani.”¹¹² Erdélyi értetlenségének köszönhetően Arany maga ad támpontokat a vers értelmezéséhez válaszlevelében. Erdélyi „hogyan lett verssé” kitétele mögött műfaji kifogást sejt meg, ezért magyarázatát általánosabb, műfajpoétikai keretbe helyezi, ami a *Kisebb költemények* líraértelmezéséhez is szempontokat ad. „Még az »árva gólyáról« mondok egy szót, mely kegyed szerint nem érdemli azt a lapot, melyet elfoglal. Nem, mint *gólya*: de talán mint a 848 előtti sisyphusi küzdelmek képe – mint allegoria – megjárna. A »gyermek és szivárvány« szinte allegoria, tehát nem lyrai darab: azon eszmét akarná kifejezni, hogy vannak az ifjui kebelnek

¹¹⁰ AJÖM XVI., 798.

¹¹¹ Jókai Mór Arany Jánoshoz, [Pest], 1851. júl. 15. = AJÖM XV., 376.

¹¹² ERDÉLYI, I. m., 283.

vágyai – fellegvárak, – csalképek, melyektől később oly nehezen válik meg, miután a való kiábrándítja. Az a czim: Kisebb költemények, nem azt tette nálam: *lyrai darabok*: van ott sokféle faj.”¹¹³ (Allegória és líra ilyen határozott különválasztása szerintem e helyütt is a fentebb taglaltakkal kapcsolatos.)¹¹⁴

A fentiekben már láttuk, hogy Arany az allegóriát mint műfajt a tanköltészet műfajai közé sorolta, mint ahogy megkülönböztette az állatmese allegorikus válfaját is, mindkét esetben másodlagosságot, alacsonyabb esztétikai értéket fejezve ki ezzel. Műfajmegjelölő alcímében mégis allegóriának nevezi a verset, amit ezen kívül még *A pusztai fűz* és a *Testvéri ünnep* című versében tesz meg, *A rab golyát* pedig utólag minősíti annak. Később, az *Összes költeményei* (1867) saját példányának hátlapjára írott jegyzeteiben számos további költeményét allegóriának nevezi.¹¹⁵ Ezekhez ráadásul hozzáadódik további számos alkotása, amely, ha nem is allegória, de felkínálja egy allegorikus olvasat lehetőségét is, illetve amelyekben – mint Takáts József Northrop Frye nyomán fogalmaz – a költő szabadon fölveszi vagy elejti az allegóriát.¹¹⁶ Mindez fölébresztheti a gyanút, hogy az allegóriáról Arany nem egységesen vélekedett pályája során, vagy észrevehetett olyan lehetőségeket e jelentésszerkezetben, amelyek miatt érdemes volt rehabilitálnia ezt a kifejezőmódot. A világsi fegyverletétel utáni évek, a nemzet krízishelyzete és a cenzúra egyébként is az allegorikus olvasásmódnak nyitottak teret (Tompá Mihály, Vajda János politikai allegóriái). Arany költészetében ugyanakkor – amint Szilágyi Márton az 1847-es *A rab golya* kapcsán megállapítja – éppen az allegorézis elbizonytalanodására, átalakulására látunk példákat: „Az Aranyféle allegória tehát visszavonja a kép és jelentés közvetlen átfordíthatóságát [...]”.¹¹⁷

Ugyanebben az esztendőben keletkezett például a *Ráchel siralma*, amely szintén felkínálja a szabadságharcra (és a nagyenyedi román mészárlásra) vonatkozó allegorikus olvasat lehetőségét. Vajda András „projekciós önkifejezést”, Szörényi László „modern objektív lírát”, Tarjányi Eszter drámai monológot látott benne,¹¹⁸ tehát mindhárman valamely (a modernség irányába mutató) költői újítás kísérletét. Maga Arany 1863-as recenziójában a fent ismertetett „benső forma”-koncepció keretében talál mentséget Tompa allegóriáira: „Nála a gondolat azonnal jelvi vagy allegorikai kifejezést nyer; a kettő egyszerre születik.”¹¹⁹ Úgy tűnik tehát, hogy Arany bármennyire is az allegória jelentésszerkezetével írja körül az irodalom didaktikus válfaját, ettől az iskolás változattól megkülönböztet egy organikus, a „benső formával” egyszerre születő, kép és jelentés közvetlen megfeleltetését felszámoló allegóriát is.

Arany allegória-fogalmától térjünk vissza a vers szövegéhez! A szívárványt a mennybe vezető hídnak vélt kisfiú történetéből az olvasóban fokozatosan kialakul az elvárás

¹¹³ AJÖM XVI., 756.

¹¹⁴ Vö. GADAMER, I. m., 69–76.

¹¹⁵ Vö. SZENDREY Zsigmond, *Arany néhány költeményéről*, It 1918/3–4., 215–217.

¹¹⁶ TAKÁTS, I. m.

¹¹⁷ *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 464.

¹¹⁸ VAJDA András, *Látomásteremtés – jelképformálás*. Ráchel = *Az el nem ért bizonyosság*, 161–200.; SZÖRÉNYI László, *A humoros elégia*. *Visszatekintés = Az el nem ért bizonyosság*, 201–290.; TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas, Budapest, 2013, 346–364.

¹¹⁹ ARANY János, *Tompá Mihály költeményei* = AJÖM XI., 462.

egy olyasféle erkölcsi tanulásról, amely az ifjonti vágyakból való szükséges kijózanodást értéként mutatja fel. Ady is így olvashatta, amikor azt írta: „A szivárvány után futó gyermeknek sokkal nagyobb igaza volt, mint Arany Jánosnak, aki általában nem szerette a szivárványt.”¹²⁰ E problémátlan – vagy inkább gyanútlan – jelentéstulajdonítás annak a neoklasszicista toposzkincsről való közös tudásnak köszönhető, amelynek továbböröklődését éppen az „épületes” gyermekirodalom is segítette. Ady és a gyanútlan olvasó értelmezése az utolsó előtti versszakig áll, amelyben az agg bölcs jótékonyan feltárja a szivárvány valódi mibenlétét. Csakhogy az utolsó versszak kétségbe vonja az elvárt tanulságot, mikor éppen e kijózanító magyarázat elégtelenségéről, a csalódás gyógyíthatatlan voltáról szól.

A *gyermek és szivárvány* értelmezésekor szerencsére kurrens szakirodalomra is támaszkodhatunk, amely ráadásul éppen a gyermekvers műfaja felől közelít a költeményhez.¹²¹ Imre László mindenekelőtt a gyermeklíra mai értelmezéseivel szembesíti a szöveget, megállapításai közül itt kettőt emelek ki, mindkettő a versbeli világérzékelések minőségével és beállításával kapcsolatos. Egyrészt megállapítja, hogy Arany beszélőjének „nézőpontja ugyan a felnőtté [...] de *A Pál utcai fiúk* vagy a *Tom Sawyer* szelíd iróniája hiányzik belőle, ami arra utal, hogy a gyermeki pozícióval való azonosulás magasabb foka jellemzi.”¹²² Másrészt rámutat, hogy ez a gyermeki nézőpont egy a fogalmi gondolkodásnál eredetibb, közvetlenül az érzékeléshez kapcsolódó, archaikusabb világértést jelent.¹²³ Valóban, a narrátor (történetmondó jellege miatt egyes gyűjtemények a balladák között hozzák e művet) nézőpontjába nem szűrődik irónia, amíg a fiú küzdelmes útjáról szól, de az agg szántóvető és a búcsújárók beállítása már nem ment egészen az iróniától. A találkozások inkább mintha a valóságértések, a természetfeletti kapcsolatos magatartásformák plurális voltát sugallnák: a szántóvető archaikus hiedelmet állít be „tapasztalatnak”, a búcsújárók az „*ennyiünk közt!*” / *Még nem látta senki se.*” alatt járó bölcsességéhez folyamodnak, miközben maguk egy empirikusan nehezen igazolható vallási gyakorlatot folytatnak épp, végül a remete már izolált életformájával is a természettudományokra szűkített világmagyarázat életidegenségét testesíti meg. A fiú eközben jelképes utat jár be a sík mezőtől a sötét rengetegen át a hegycsúcsig. Ezt az utat, amely a szférát váltó, beavatódó hősök útja (például a tündérmesékben), éppen a szivárvány jelképezte elérhetetlen vágnak köszönheti, e nélkül el se indult volna. Három kompozíciós megoldás: az alternatív világmagyarázatok relatív beállítása, a vágy vezérelte szféraváltó út, valamint a kiábrándulás gyógyíthatatlan volta is azt mutatják tehát, hogy Arany bizony „szerette a szivárványt”, vagyis az „elérhetetlen vágyak kergetését” a személyiségfejlődés megkerülhetetlen stációjának tartotta.¹²⁴

¹²⁰ ADY Endre, *Petőfi nem alkszik* = Uő. *Publicisztikai írásai*, III., s. a. r. VEZÉR Erzsébet, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 282.

¹²¹ IMRE László, *A gyermek és a szivárvány [!]. Kiknek, miképpen és miről szól Arany János verse?* = *Változatok a gyermeklírára*, 34–46.

¹²² Uo., 41.

¹²³ Uo.

¹²⁴ Somlyó György is erre a következtetésre jutott Arany költeményét megidéző meséjében: „mióta az eszünket tudjuk minden tudásunk úgy kezdődik hogy / egy ábrándos fiú fut a fény sugar után” SOMLYÓ György, *Mese a gyermekről és a szivárványról* = <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/SOMLYO/somlyo00392a/somlyo00466/somlyo00466.html> (Utolsó meglátás: 2020. augusztus 15.)

Nem Újhelyi Máriával értek tehát egyet, aki az álom és valóság Arany verseiben betöltött státuszának nagy ívű koncepcióját látja igazolva *A gyermek és szivárványban* is, ahol „az álmodozás »élhetetlenség«, azaz vétek.”¹²⁵ Értelmezésemhez sokkal közelebb áll Szörényi László olvasata, mely szerint Arany e költeményében „megsiratja a szivárványt, az ég és föld meteorológiai jelenségéig üresült összekötő kapcsát, az emberrel kötött isteni szövetség jelét (I. Móz. 10. 12–17.), azaz az elvesztett élő hitet.”¹²⁶

Végül is gyerekversnek tekinthető-e *A gyermek és szivárvány* az aranyi értelemben? A vers első olvasásra – így például Ady számára – a hagyományos „didacticum poema” műfaját látszik megvalósítani, amelyről Arany – láttuk – mint csökkent értékű kifejezésformától határolódott el. Tüzetesebb olvasásra kiderül: a költemény, miközben rájátszik a didaktikus célzatú gyerekvers műfajára, éppen e műfaj legfőbb normáját játssza ki, azt tudniillik, hogy egy általánosan elfogadott bölcsességet illusztráljon. *A gyermek és szivárvány* a szivárvány-allegóriától elvárt sztoikus tanulság helyett éppen annak ellentétét állítja: az ifjú vágyakról való józan lemondás nem teszi boldogabbá a felnövő fiút.¹²⁷ Arany tehát parodisztikus eljárással nyúl a tanköltemény műfajához: minden versszak a morális csattanó irányába mutat, de ennek megnyugrató, common sense didaxisát a költő kiiktatja. S ha már a verszárlatnál tartunk, érdemes meggondolni, hogy itt ugyanaz történik, csak megfordítva, mint a Szegedy-Maszák Mihály által kifogásolt, a versben megfogalmazott hiányt klasszicista módon feloldó aranyi verszárlatokban.¹²⁸ Mindezeket összegezve Arany itt a paródia eszközével nyúlt a tanköltemény értelmében vett gyermekvers műfajához. A paródia romantika előtti értelmében, amely az elvégzett deformációval nem egy műtől, stílustól vagy műfajtól való ironikus távolságot jelez elsősorban, hanem a hagyomány hordozta kifejezésmódok és szüzsék más célra való újrahasznosításában érdekelt. E költemény is Arany János életművének ahhoz a vonulatához tartozik tehát, amelyre Tarjányi Eszter monográfiája mutatott rá először határozottan. Ezekben a „parodisztikusság valódi jelentősége [...] abban látható, hogy a kétértelműség, vagyis a kimondás lehetetlenségének az éreztetése és vele az ironikusság, a kölcsönvett, szinte közhelyszerű allegóriák alkalmazása, de az allegorikus kifejezés kényszer szülte voltának a jelzése, a bizonytalan körvonalúvá és újra felhasználhatóvá átrendezett hagyomány egyszerre engedi meg az olvasó számára a szinte szó szerinti és a különböző figuratív lehetőségeket kihasználó, burkoltabb nyelvhasználatra kitekintő szövegértést.”¹²⁹ Ez a megközelítés igen közel kerül a jelen költemény Szörényitől már részben idézett olvasatához, amely szerint „*A gyermek és szivárvány* – noha allegória – úgy értékelhető, mint a legteljesebb személyesség felé tett nagy elszakadási kísérlet. A »nemzet« helyett itt mer »eget« írni [...]”¹³⁰ Akár a paródiakénti, akár a parodisztikusságot elérő, személyes vallomáskénti olvasatot fogadjuk el, arra jutunk: *A gyermek és szivárvány* nem tartalmazza azt az előbbi

¹²⁵ UJHELYI Mária, *Kettős indítás: a líra és a ballada választóján*. A varró leányok = *Az el nem ért bizonyosság*, 25.

¹²⁶ SZÖRÉNYI, I. m., 211.

¹²⁷ A versbeli allegóriának négy jelentésrétegét meggyőző módon különíti el Imre László elemzése, itt erre nem térünk ki. Vö. IMRE, I. m., 44–45.

¹²⁸ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az átlényegített dal*. A lejtőn = *Az el nem ért bizonyosság*, 309.

¹²⁹ TARJÁNYI, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, 98.

¹³⁰ SZÖRÉNYI, I. m., 211.

két versben felfedezett poétikai többletet, amelynek alapján az aranyi értelemben gyermekversnek volna tekinthető, de nem jöhetett volna létre a didaktikus gyermekvers Arany korabeli műfaja nélkül, amelyet saját céljára alakított át a költő.

(*Szabaduló-művészet: Domokos napra*)

A geszti költemények talán legismertebb darabja alkalmi költemény, s mint ilyen, különleges státusza van a költő életművében. Arany költői pályája különböző korszakaiban, kérésre vagy saját jószántából, írt alkalmi verseket: sírfeliratokat, névnapköszöntőket.¹³¹ Ez a szövegtörzs ugyanakkor nem egységes sem stílusában, sem tényleges funkciójában (az alkalmiság fokában), sem publicitásában. A nyilvánosság szempontjából élesen elválik a szerző életében publikálatlan alkalmi versek sora attól a néhány darabtól, amelyet Arany fölvelt köteteibe. Ez utóbbiak közé tartozik a *Domokos napra*. Az alkalmiság foka szerint elkülöníthetők azok, amelyek egy eseményen való felolvasásra íródtak, azoktól, amelyek csupán utalnak rá, hogy keletkezésükben közrejátszott egy bizonyos esemény. Végül stílusában elválik egy közköltészeti regiszterben íródott szövegcsoporthoz (például *Köszöntő vers [Szász Károlynak]*).¹³² Érdekes például, hogy Tompa Mihály halálára három sírvers-változatot is készített – két különböző stílusregiszterben. Ha mindehhez hozzávesszük még a *Hátrahagyott versek* között megjelent önironikus önfelköszöntő verseket vagy az *Őszikék* több darabjának átértelmezett alkalmiságát (például *Híd-avatás, Kortársam R. A. halálán*), akkor kirajzolódik egy az alkalmiság poétikai teherbírásával, használhatóságával való meg-megújuló kísérletezés a pálya során.

A *Domokos napra* úgy lett a költő egyik legismertebb alkalmi költeménye, hogy kendőzetlenül szól ezen alkalmiság problematikus voltáról. (Ennél kendőzetlenebbül talán csak a *Juliska emlékezete*.) Az alkalmat, amelyre a vers íródott, a cím, valamint a kézirat datálása (aug. 4-e, vagyis Domokos napja) is jelzi: tanítványa, Tisza Domokos neve napja. Tisza István szerint „talán a legőszintébb, legférfinasabb, legnemesebb s legfenköltebb [!] gratuláló vers, amelyet ismerünk”.¹³³

Hogy ez a munka önkéntes volt-e, vagy a művelt grófné felkérését sejtethetjük mögötte, esetleg Arany benső késztetése mellé, hogy szívből kedvelt tanítványát megörvendeztesse, az illendőség parancsa is társult, minderről csak találgatni tudunk. Az ötödiktől a tizenharmadik sorig a vers azonban – miközben az alkalmi műfaj buktatóival is számot vet – kemény szókimondásával mintha e konkrét megszólalás emberiművészi nehézségéről, esetleg sértett művészi önérzetről is árulkodna. Domokos pár évvel későbbi levelében az elmaradt János napi megemlékezés menségéül írja: „nem tudok olyan nem köszöntő köszöntő verset írni, mint a milyet én egyszer kaptam”.¹³⁴

¹³¹ Arany sírverseinek az életműn belüli státuszáról értekeznek: SZILÁGYI Márton, *Arany és a sírversek = Uő., „Mi vagyok én?”*, 185–197.

¹³² Erről a verscsoportról Szilágyi Márton ír Csokonai-könyvében az *Arany János az alkalmi költészet áramában* című fejezetben: SZILÁGYI Márton, *A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói*, Ráció, Budapest, 2014, 287–308.

¹³³ Az Ujság 1912. febr. 16. Idézi: VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza [1931]*, s. a. r. TÖRÖK Lajos, Universitas – MTA KIK, Budapest, 2019, 194.

¹³⁴ 1853. jan. 6. = AJÖM XVI., 142.

A versben felköszöntött tanítvány személye nagyon kedves volt Arany számára, a tizennegyedik évét betöltő, fogékony ifjú pedig a visszaemlékezések tanúsága szerint odaadó figyelemmel hallgatta mesterét. Kapcsolatuk a geszti fél esztendő után is szoros maradt. Levelezésük közvetlenül Aranyék Nagykörszre költözése után elkezdődött, és sűrű levélváltásokkal tartott egészen Domokos korai haláláig (1856). Kapcsolatukra jellemző, hogy Tisza Lajosné Teleki Julianna „szüle társ”-ként fordult a költőhöz fia nevelési kérdéseiben: „Szeretett Domokosom bútsú szozatában Önt lelki atyának nevezi s én Önnel szivesen osztozom a szüleség e legszentebb felébe”.¹³⁵

Jelen költemény a házitanítói megbízatás harmadik hónapjában született. A vers első öt szakasza emancipatorikus küzdelem a vershelyzetből és élethelyzetből adódó függés lerázására, ráadásul ezt a küzdelmet egy gyermek előtt, őt megszólítva kell a költőnek lefolytatnia. Miután ez mégis sikerül, a reformkor tiszta pátozával, „rényért, hazáért és emberiségért olthatatlan lánggal”¹³⁶ égyve folytathatja: „Szeressed hazádat...”

Aranytól egyáltalán nem volt idegen az alkalmi költészetnek a debreceni Kollégiumhoz köthető és Csokonain átszűrt hagyománya: a következő fél évben is két ebbe illeszkedő költeménye született: *Névnapi köszöntő (Mentovich Ferencnek)*, *Köszöntő vers [Szász Károlynak]*. Itt azonban nem egy klasszikusan művelt, jókedvű férfikompániát kellett szórakoztatni. Figyelemre méltó, hogy az azokban tisztán és előszeretettel alkalmazott, hagyományos felező tizenkettes versformát jelen esetben jambikus lejtésű sorok ellenpontozzák: „Kedves fiú, hát én mit adjak most neked?” stb. Az első versszak nagyobb részét az alkalmiságból adódó performatív aktusok töltik ki: az esemény körülírása, a jelenlévők számba vétele. Az ezek alapján elvárható szerepből való kibeszélés az imént idézett sorral, az ünnepelel megszólításával veszi kezdetét: „mit adjak most neked?” Az „édes csemege”, a kisgyermek alapvető ösztöneit kielégítő ajándék önmagában is megalázó felvetés egy serdülő ifjú szempontjából. Nem véletlenül: hiszen itt egy didaktikus párhuzam előrevetett illusztrációjaként szerepel: a „hizelgő ének” volna efféle édes és émyelő csemege. A „hizelgő ének” ugyanakkor konkrét műfaji kategóriaként is érthető itt, amely pontosan megnevezi azt a hagyományt, amely szintén Csokonaihoz vezet vissza, és a személyes mecenatúrától függő költőszerepet rejt magában (Vö. például: *Méltóságos Gróf Festetics György Ő Nagyságára, Rhédei Lajos Úrhoz*). Félreértés ne essék, e társadalmi szerep lehetősége (veszélye) nemcsak 1851-ben, hanem már Csokonai idejében sem állt fenn,¹³⁷ a költő – a lírai én – nem is ezt, hanem e szerepnek a műfajban architekúálisan megőrzött emlékezetét utasítja vissza – már lényegében a retorikai kérdés kimondásával, majd a következő versszak élén álló felkiáltójeles tagadószóval.

A második-harmadik versszak az aktuális versbeli megszólalásban rejelő kettős hamisság leleplezésére és elhárítására szolgál. Az egyik a komplikált műfajpoétikai-életrajzi szituációból adódik, ez az „udvari költőség”, a személyes függésből, személyes

¹³⁵ 1852. szept. 21. = AJÖM XVI., 95.

¹³⁶ KÖLCSEY Ferenc, *Parainesis* Kölcsey Kálmánhoz = Uő., *Erkölcsei beszédek és írások*, s. a. r. ONDER Csaba, Universitas, Budapest, 2008, 47. (Kölcsey Ferenc Minden Munkái, kritikai kiadás)

¹³⁷ Vö. SZILÁGYI, *A költő mint társadalmi jelenség*, 287–308.

érdekből zengett dicséret lehetősége: „Szégyen a lantra”. A másik pedig a címzett életkorából adódik, akinek serdülő létére – Arany még nem ismerhette az ezredfordulós pedagógiai irányzatokat – per definitionem nem lehetnek egy versre való saját érdemei: „Zengjem érdemeid? oh, azok lehetnek”.

A következő két versszak (a harmadik és negyedik) ennek megfelelően az ünnepelt érdemei helyett a sorstól ingyen kapott jutalmait, Isten áldásait sorolja: „Áldjad a jó Istent, ki megáldja téged”. A valláserkölcsi szóhasználatba burkolt tanítás Aranytól szokatlanul éles demokratikus állásfoglalást takar. Emlékeztet az ünnepelt kiváltságos társadalmi helyzetből származó, másokénál előnyösebb életkilátásaira, és óva int attól, hogy ezeket az előnyöket saját érdemének tekintse. Az önbizalom és önhietség szembeállítását szintén áthallásos, nemcsak Domokosnak, hanem társadalmi osztályának is szólhat. A legnagyobb földi célnak nevezett „Ember lenni” pedig a felvilágosodás társadalmi előjogoktól független humanitásezményével hozható összefüggésbe.

Az első öt versszak kimondatlan célját elérte a költő. A nem kívánt „udvari költőszereptől” való függetlenedés sikerét, és az immáron új szerepben való megszólalást nagy nyomatókkal jelzi a hatodik versszak nyitánya: „Szeressed hazádat...”. A nemzeti költőszerep (a bárdköltői szerephagyomány) szinte emblematiszta mondata nehezen félreérthető jelzése ezen új szerepnek. A hatodiktól a kilencedik versszakig pedig a legfőbb parancsból („Bárhoz állj, csak tőled előmentét lássa.”) vezeti le az ifjú Domokos előtt álló két pálya lehetőségét (nyolcadik-kilencedik versszak.). A „szelíd lant tisztessége”, illetve a „komolyabb munkásság” nem alternatív, inkább egymást követő pályalehetőségekként jelennek meg. Nehéz eldönteni, hogy a „komolyabb” jelzővel a két tevékenység között egyfajta értékkülönbséget éreztet-e a vers (ezzel aláásva a nagy munkával megteremtett nemzeti költőszerep komolyságát), vagy Domokos poétai tehetségének korlátaira utal, esetleg a fontos közéleti szerepet vállaló család előtt tiszteleg. A Domokos számára kitűzött legfontosabb költői feladat, melyet Kőlcsey-allúzióval vezet be, mindenesetre ismét a fiú társadalmi osztályára vonatkozik: „Hass! buzdíts! egyesíts! hogy osztály ne légyen / Köztünk, hol magyar szó, honfiérzet – szégyen.” A versszakot az ekkoriban több variánsban is megalkotott *virág-költészet* illetve *fa-nemzet* trópuszsal zárja (*Letésem a lantot, A dalnok búja*), ám az azokban többjelentésű kép itt – a jelen megszólalás tanító jellegéből fakadóan – egyértelmű allegorikus jelentést kap. Az utolsó szakasz megismétli a pohárköszöntő ötödik versszak végi gesztusát. Mindkét helyen egy performatív aktus, egy gyökerében a mágikus cselekvésre visszavezethető jókívánság keretezi a gesztust. Érdekes megfigyelni, hogy az effajta jókívánságok obligát túlzásai helyett mindkét esetben olyan állapot elérését kívánja a fiúnak, amelyet a közvélekedés már eleve adottnak gondol: légy ember, illetve épp akkora légy, amekkora vagy. Az utóbbi, verset záró áldás ezt az olvasói/hallgatói várakozást kijátszó kívánságot csattanóvá rendezi: „Nőj léggé nagyra – betölteni helyed!” A majdani hőstettek jóslata, a személyiség korlátlan kibontakozásának ígérete helyett éppen a személyiséggé válást („betölteni helyed”) mutatja fel az ember legfőbb lehetőségeként – a protestáns etika emberképével összhangban. Így tehát a csattanó kettős, a csalódást (nem léggé nagy jókívánság) felismerés követi: egy hiányos szillogizmus (enthüméma) kimondatlan első premisszájának, vagyis egy

általános igazságnak, gnómának a felismerése: „Aki – erkölcsi értelemben – tesz érte (elégg nagyra nő), az önmagává válhat (betöltheti helyét).” A szónokéval (költőével) közös értékalap felismerése pedig megelégedéssel tölti el a hallgatóságot.¹³⁸

Mindent egybevéve elmondható: csodálkoznánk, ha Domokos nem nézte volna több ízben a cipője orrát a köszöntő vers feltételezett meghallgatása közben, mint ahogy a szülők számára is akad benne elgondolkodtató részlet bőségesen. A húzd meg–ereszd meg játék, amelyet hallgatóságával űz a költő, rendre az alkalmi műfajtól elvárt toposzok, túlzások tagadásával kelt csalódást, majd a helyükbe állított „normális”, bár mérsékeltébb értékek felmutatásával a csalódásnál nagyobb megelégedést. Már csak az a kérdés, gyerekvers lehet-e egy ilyen bonyolult szerepkonfliktust színre vivő költemény. A korabeli – és részben ma is elfogadott – egyik fontos műfaj-konstituáló tényező kétségtelenül megvan benne, hiszen címzettje (és részben témája) egy gyermek (egy ifjú). Hasonlóképp eleget tesz a műfajjal szembeni korabeli elvárásoknak tanító jellegével, hiszen a megelőző negyedszázad hazafias liberalizmusának erkölcsi értékeit állítja célként az ifjú ünnepelt elé. A morális tanítás ilyen egyértelmű rögzítettségével viszont nem tesz eleget a költemény Arany saját gyerekvers-felfogásának, amely a tanköltésztől határozottan elkülöníti a műfajt. Míg *A gyermek és szivárványban* az allegóriától elvárt értelem megkérdőjelezését láttuk, addig itt magán a tanító jellegben nem változtatott a költő, a műfajtól, a köszöntőtől elvárt céltételezés nem is igen engedte volna. A tanítás tartalma és hangvétele mégis annyira meglephette a befogadókat, hogy a köszöntő-műfaj felszámolásaként, Domokos szavaival „nem köszöntő köszöntő vers”-ként érzékelték.

Egy felismert alternatíva: a népköltészet mint gyermekirodalom

A négy geszti költemény elemzése során a mit és hogyan kérdéseire kerestük a választ: mely poétikai lehetőségek mentén, milyen alakításokkal keresi a költő saját választát a gyerekvers kihívására. Nem mehetünk el mindazonáltal – különösen néhány későbbi fejlemény fényében – a „mit nem?” kérdése mellett. Szembeötlő ugyanis, hogy Arany nem tesz kísérletet sem ekkor, sem a későbbiekben a népköltészet és benne a gyermekfolklor elemeinek, poétikájának gyermeklíraként való hasznosítására, holott külön-külön mindkettőnek felismerte jelentőségét. Tudjuk, hogy Arany nemcsak ismerte a népköltészet ezen, talán legtöbb archaikus emléket őrző rétegét, de etnográfiai és irodalmi értékének is tudatában volt. *A magyar népdal az irodalomban* című befejezetlen tanulmányában több ilyen „gyermekversre”, „gyermek-danára” hivatkozik.¹³⁹ Saját kéziratos dalgyűjteményében pedig külön fejezetet nyit a „Kántáló dallamok és gyermek réják” számára.¹⁴⁰ Szerkesztői glosszái tanúsága szerint felismerte az 1850-es években esztétikai értelemben is fellendülő gyermekirodalom jelentőségét is. Gyulai-nak a *Tyuk és a farkasverem* című verses népmese-feldolgozásához a következőket fűzi

¹³⁸ Vö. ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford., jegyz., utószó ADAMIK Tamás, Gondolat, Budapest, 1982, 139–161.

¹³⁹ AJÖM XII., 383–400.

¹⁴⁰ ARANY János *Népdalgyűjteménye*, közread. GYULAI Ágost – KODÁLY Zoltán, Akadémiai, Budapest, 1952.

hozza a Szépirodalmi Figyelőben: „Gyermek költészetünk (nem *gyermekes*, hanem gyermekek számára való költészetünk) parlag mezején örömmel üdvözöljük e naiv mesét. A ki csekélylen ez irodalmi lapba, ne feledje, hogy egy Puskin nem tartotta méltóságán alulinak népmeséket dolgozni ki.”¹⁴¹ Maga Arany sem tartotta méltóságán alulinak, és bár olyan, népszerű kiadványokban megjelent verses meséit, anekdotáit, mint *Az első lopás* (Falusi esték), *A fülemile* (Magyar Nép Könyve), *A bajusz* (Protestáns Képes Naptár) nem gyerekversként tartja számon az irodalomtörténet (ahogyan első nyomtatásban megjelent költeményét, a *Rózsa és Ibolyát* sem), mégis úgy tűnik, hogy határos műfaji jelenségről van szó.¹⁴²

Arról, hogy a gyermekfolklor akár gyermeklíraként, gyerekversként is számba vehető, úgy látszik, Gáspár János *Csemegék* című gyűjteményének harmadik kiadása győzte meg a költőt. A Koszorú 1863. december 20-i számában a következő szavakkal ajánlotta a kötetet: „Gáspár nem úgy tett, mint sok más, kik semmit sem tartanak könnyebbnek, mint kis gyermekek számára írni. [...] Átbúvárolta az egész magyar irodalmat s mindent felhasznált, mi céljára szükséges volt; választásait és változtatásait legnagyobb részét dicsérnünk kell. Azonban ezzel még nem elégedett meg. Össze gyűjtött és gyűjtetett a nép ajkáról egy csoport dajkarímet, tréfát, enyelgést, játékot, szóval mindent, minek gyűjteményében hasznát vehette. [...] A nagyon kitűnő beszélyeken és gyermekdalokon kívül sok olyasmi van benne, mit más hasonló könyvekben hiába keresnénk, például: dajkarímek, ölben és térden tartott gyermekek játékrímei, hangutánzások, játékok és játékrímek, beszéd- és emlékgyakorlatok stb.”¹⁴³ Gáspár és a vele kapcsolatban álló erdélyi értelmiségi-pedagógus kör tevékenységét Arany Gyulain keresztül régebb óta nyomon követte. Láttuk, Gáspár 1850-ben meg is látogatta a költő családját, éppen gyűjtési szándékkal. Jelen kötetébe pedig már Arany László egy évvel korábbi gyűjteményéből is válogatott néhány darabot. A rövid, fél hasábos recenzióban Arany egyértelműen megindokolja, hogyan kerülhetett egy illusztrált gyerekkönyv a Koszorú által szemlézett veretes szépirodalmi művek közé. A *Csemegék* a költő-szerkesztő szerint a legkitűnőbb magyar gyerekkönyv, mely „[m]ind paedagogiai, mind aesthetikai szempontból tekintve, teljes méltánylatunkat érdemli.”¹⁴⁴ E kettős mércének azáltal tud eleget tenni, hogy egyedi és újszerű választ ad a gyerekvers problémájára.

A gyűjteménynek Arany által a szóismétlést is vállalva kiemelt része valóban a kötet (már a második kiadás) legfontosabb újdonsága volt: a jórészt népköltészeti anyagból válogatott úgynevezett „verscsemegék”, vagyis a gyerekversek. Az első és második kiadás utószavában, amelyek az Arany kezét megjárta harmadik kiadásban

¹⁴¹ Arany János szerkesztői jegyzete. Szépirodalmi Figyelő 1861. aug. 8., 632. Idézi: AJÖM XI., 838.

¹⁴² A *Rózsa és Ibolyát*, Arany egyetlen tündérmeséjét elsősorban szokatlan befejezése, a későbbieket az elbeszélő ironikus nézőpontja távolítja el a naiv szemléletűnek tételezett gyerekversestől.

¹⁴³ ARANY János, *Csemegék* = AJÖM XI, 496.

¹⁴⁴ Arany finom megkülönböztetései Gáspártól származnak, aki a gyermekekről való gondoskodás különféle és életkor szerint is eltérő foglalatosságai szerint osztja be jórészt népköltészeti anyagát. Ahol releváns, a kísérő mozdulatokat is odaírja, például a *Cziróka, miróka...* kezdetű „enyelgéshez” a következő utasítást: „A kis baba arczát és állát kezünkkel gyöngéden simogatva mondjuk” – akár az ölbéli játékok, mondókák manapság népszerű könyvsorozataiban.

is olvashatók, Gáspár programszerűen fogalmazta meg a gyerekirodalomról és benne a gyerekversről vallott nézeteit. (Az előbbi is tanulságos, és a recenzióból is kihallhatóan a költő egyetértésével találkozott, itt csak az utóbbiból idézünk.) „Végre egészen új munkám második része, a Verscsemegék. [...] Feladatomból tűztem ugyanis oly gyűjteményt szerkeszteni, mely a csecsemőkor dajkarimein és enyelgésein kezdve, a gyermek hét éves koráig minél több kedélyes mesét, dalt, természeti tárgyakat festő versecskéket, játékrimeket, szójátékokat, talányokat és egyszerű imákat tartalmaz [..]. Ez levén célom, mindenek előtt a magyar nép gyermekvilágához fordultam: föllevenítettem emlékemben a gyermekkoromból még megmaradt kedélyes dajkarimeket, meséket; puhatolóztam hazánk különböző tájain minden ilyes iránt, s csak ezen az úton sikerült az itt nyújtott becses apróságok egy részét összeállítanom. – Hogy legelőször is eme népies forrásból meríték, különösen azon ok birt reá, mert meg voltam győződve, miszerint gyermekköltészetünk eredeti csirái is, úgy mint a nemzeti nyelv és nemzeti költészetéi, a népnél keresendő; s aztán átláttam, hogyha mind késünk öszszegyűjtésökkel, maholnap édes nyelvünknek, magyar kedélyünknek ezen talán még Ázsiából szakadt eredeti virágai s egy tűnni kezdő magyar revevilág becses ereklyéi, miveltségünk mái irányánál fogva, talán végképp elenyésznek.”¹⁴⁵ A szöveg szemlátomást a herderi eredetiségizméből indul ki, és a magyar romantika népiesség-elméletéhez kapcsolódik explicit módon is, olyannyira, hogy tételmondatával mintha a *Nemzeti hagyományok* híres szöveghelyét parafrázálná, „a való nemzeti poézis eredeti szikráját”¹⁴⁶ helyett „gyermekköltészetünk eredeti csirái”-t írván. Míg az utószóban Gáspár a gyermekköltészetre is kiterjesztette az 1840-es évek népiességek programját, a gyűjteménnyel a szóbeli hagyomány azon szeletére is rámutatott, amely egy eszményi gyermeklírát „eredeti csiráit” hordozza.

Az a felismerés, hogy a gyermekfolklor mint a didaktikus gyermekköltészet üdítő alternatívája is számba jöhet, felszabadítóan hathatott Aranyra, aki évekkal azelőtt maga is a „didacticum poema” kikerülésének lehetőségeivel kísérletezett. A könyvismertetéséből kiolvashatóan abban is egyetértett Gáspárral, hogy a hagyományos-didaktikus gyerekirodalom darabjai, melyek „egyenesen a vétkekre és erényekre tartanak unalmas hajtóvadászatot, célra nem vezetnek”.¹⁴⁷

*

A gyerekvers műfajában rejlő művészi kihívásra a költő 1851 nyarán négy különböző választ adott. Az ötödiket, a gyermekfolklor mint gyermeklírát lehetőségét később – és egy fiatalabb korosztály irodalmi művelésével kapcsolatban – ismerte fel, s ez a felismerés saját *Dalgyűjteményének* összeállításánál is szerepet játszhatott. Gáspár és mások hasonló kezdeményezéseinek pártfogó támogatásával, „Kántáló dallamok és gyermek réják” gyűjtésével (lejegyzésével) tehát Arany maga is részt vett azon folklor

¹⁴⁵ *Csemegék kisebb gyermekek számára, melyekkel családok-, kiseddövök- és elemi tanítóknak kedveskedik* GÁSPÁR János, nagy-enyedi neveléstanár és képezdeigazgató, Stein János kiadása, Kolozsvár, 1863, 304.

¹⁴⁶ KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok = Nemzet és sokaság*, Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai, szerk. KULIN Ferenc, Múzsák, Budapest, 1988, 60.

¹⁴⁷ *Csemegék...*, 300.

szövegcsoport felélesztésében, amely másfél századdal később is a magyar gyermek-kultúra egyik legélőbb és legeredetibb részét képezi. E szövegek olykor mágikus gyökere és sodró zeneisége,¹⁴⁸ valamint Arany korábbi, hasonló irányba tapogatódzó kísérletei között mély párhuzam mutatkozik: a *Hajnali kürt* és *A dajka sírja* versszakaiban maga is a nyelv (a jelölők), illetve a költői megszólalás ilyen irányú funkcióváltásával lépett túl korának didaktikus gyermekvers-műfaján. „Mert nagy tévedés volna azt hinni, hogy a mi a felnőttekre nézve unalmas, éldelhetlen – mint fájdalom igen sok gyermekiromány – az a kis csemeték költőies kedélyének éppen jó!! A gyermeknek mindenben csak a legjobb a jó.”¹⁴⁹

¹⁴⁸ VASAS Samu, *A kalotaszegi gyermek. A személyiségfejlődés népi hagyományai Kalotaszegen*, Kráter – Colirom Rt., Budapest, 1993, 27.

¹⁴⁹ *Csemegek...*, 300–301. (Kiemelés az eredetiben.)

Egy kópé-novella (?) kísérlete

Jókai Mór: *A véres kenyér*

Jól ismert Jókai címadásainak az a jellegzetessége, hogy címötleit nem hagyta parlagon heverni, megváltozott formában olykor megismételte őket. Még akkor is, ha tárgyilag a két műnek semmi köze nem volt egymáshoz. Ekképpen a török tárgyú *Fehér rózsza* a hortobágyi történet *Sárga rózsájává* lesz, az Erdélyben játszódó bűnügyi história, a *Szegény gazdagok* a kései regényé, a (józsefvárosi) szegénytanyára vivő *Gazdag szegényké*. Persze, mindenféle „trükkel” lehet kapcsolatot találni, hogy miért ez a játék a címeikkel, de valószínűleg nem nagyon érdemes. Ekképpen a *Véres könyv* kaukázusi, orosz novelláit nemigen lehetne párosítani *A véres kenyérrel*,¹ egy kötetet egy terjedelmesebb elbeszéléssel; ám mind a kötet, mind az elbeszélés háborús körülmények közé irányít. Ezek a háborúk távol Magyarországtól zajlanak, noha közvetve vagy közvetlenül fellelhetők magyar vonatkozások,² főleg az elbeszélésben, amelyben egy magyar fiatalember részvételéről értesülünk: önkéntesként vesz részt a franciák oldalán a porosz–francia háborúban.³ *A véres* – mint szín, mint jelkép – a háborút idézi föl; az említett kötet a romantikus hősalkotásnak szenteli jórészt hódító és hódítandó/meghódított élet-halál küzdelmeinek elbeszélését, míg a *A véres kenyér* eljátszik a talált kézirat ötletével, bevezetésül rövid „kiadói” megjegyzéseket ad közre, ezt előlegezi az alcím: *Egy ifjú hős naplója*, mely egyben címmagyarázatot kínál. Igaz, a közreadó mintha tévesztene, hiszen naplót ígér, de megjegyzi: „előadva az eseményt úgy, a hogy én hallottam azt magától, akin megesezt. Íme a napló!” (Kiemelés tőlem – F. I.)

Az alcím a történet drámaiságát ígéri, sejtetve (a főcímmel) egy eseménysor különösségét, a szokatlannak ható jelzős szerkezet akár tragikus sorsot előlegező fordulatait, amit a *hős* jelölés erősíteni látszik. Már itt jelzem: aligha dönthető el, hogy a címhez jó darabig nem vagy csak részben igazított történet egy kései fejleményének kiemelésével egyensúlyozná-e a kézirat közreadója, hogy sem az első tizenhat rövid

¹ Az alábbi kiadást használtam: JÓKAI MÓR, *A véres kenyér. Egy ifjú hős naplója* = Uő., *Föld felett és víz alatt. Regénykéek*, Révai Testvérek, Budapest, 1901, 149–197. A kötetben még az alábbi elbeszélések találhatók: *Párbaj Istennel*, *A magyar Faust*, *Két léghajós*, *A csigák regénye*. Ezekhez járul *A szegénység útja* (199–289.), amely terjedelmi okból nem nevezhető elbeszélésnek. A kötetből idézettek a továbbiakban külön nem hivatkozom. *A véres kenyér* valójában csak úton van a kópé-novella felé, mivel főszereplője kalandor, de nem ő csal, hanem őt csalják meg. Viszont kezdemény, főleg szerkezetével utal a kópé-történetekre, amelyek gazdag világirodalmi hagyománnyal rendelkeznek. Jókai reagálva a napi európai politikai történésekre, kísérletezik a formával: a tárcanovella alakzata kiválóan alkalmas a történetfűzésre.

² Az 1850-es évek oroszországi eseményei némi reményt keltettek, hogy kedvezőleg hatnak a magyarországi eseményekre, az emigráció az olasz és francia támogatásban, változásban bízott.

³ A porosz–francia háború megosztotta a magyar közvélekedést. A parlamentben is vita tárgya volt. A semleges magartartás – nem teljesen ok nélkül – fogadtatott el reálpolitikaként.

fejezet, sem a záró huszonharmadik nincs összhangban a címeikkel; éppen ellenkezőleg, egy kópé-történet (pikareszk) elemei fedezhetők föl az előadottakat olvasva, lényegében egy társadalmi szatíra mozzanataival párosulva. A befejező fejezetben pedig visszacsatol az első részek tematikájához, hangvételéhez, legfeljebb az előadás naivitása változik egy karriertörténet lehetséges kiindulópontjává. A „véres kenyér” valóban a történetfordító motívum erejével rendelkezik, a tizenhetedik és a huszonkettedik fejezetben sűrűn összeterlódott események hőssé formálják a könnyelmű, könnyen megtéveszthető arszlánt, a fejezetek a kortárs „történelmi” fordulatokat éles szemmel figyelő író jelentékeny teljesítményéről adnak hírt,⁴ szemben a képviselőházban ülő szavazó politikus „reálpolitikai”-nak gondolt magatartásával. Ahogy általában Jókairól szólva megállapítható: íróként kiállt olyan értékek mellett, kifejezett olyan tényezők iránt rokonszenvet, melyeket majd Tisza Kálmán híveként az országgyűlésben nem vagy nagyon ritkán szavazott (volna) meg. A rövid bevezető korántsem egyértelmű: a véres kenyér jelentésének „fedezetéül” egy katonanóta olvasható: „véres a héjja, sóatlan a béle”. Ezt követőleg egy bekezdésnyi elmélkedés a hazát szolgálókat és „a nagyravágyó emberek hiúságát” állítja szembe, az utolsó bekezdés *ámdevel* kezdődik, és ez feloldja az ellentmondást: a „magyar fiú” nem a hazáért akar harcolni, de nem is „eszels dicsvágy”-ból, nem áll a „népszabadság zsarnokai”-nak (esetünkben a párizsi kommünnek) a szolgálatába. Úgy tesz, mintha megkerülné az állásfoglalást; „közveteszek egy épületes történet”-et. Ennyi a közreadó véleménye, ezzel nyilván a szerepe végére ér; a huszonharmadik fejezetet nem követi zárszó: a magyar fiú kalandorozata befejeződött, majd választ a lehetőségek közt, betagoódik egy furcsán működő társadalomba. A közreadónak ehhez nincs hozzáfűzni valója, naplóbejegyzés sincs több.⁵ Az események 1870. szeptember 4-ével kezdődnek, ehhez hasonló „pontos” időjelölésre nem bukkanunk, noha órák, napok, hetek múlására gyakorta kitér a naplóíró, akinek a neve homályban marad (menyasszonya: Marie, legalábbis így említi), önmagáról keveset árul el, annyit, hogy egy magas tisztséget betöltő apa feltehetőleg nagyon szabadjára engedett, önmagát jó darabig a szórakozásnak és az öncélú revoltálásnak szentelő, gallomániától sem mentes gyermeke, aki ifjúi életét csínyek, tréfák, mulatságok, kalandok egymásutánjának gondolja el: „Én magam »fene-gyerek« vagyok. Az apám is így kezdte”. S ezt az őszintének szánt megjegyzést követőleg közli életbölcseletét, mely sem némi közhelyességtől, sem – nem kevés – öniróniától

⁴ A *véres kenyér* első ízben az Igazmondóban jelent meg, 17 folytatásban, heti egy-egy alkalommal 1872. január 7. és április 21. között, a február 11-i szám a kivétel: vagy anyagtorlódás miatt nem került sor a közlésre, vagy azért, mert Jókai késlekedett a folytatás leadásával. A lap január elejére keltezett, de bizonyára december végén már olvasható első számában közzétett reklám jelzi: „olvasói tárházunkban jövő évben fog megjelenni »A véres kenyér«”. A február 4-i szám tudósít, hogy a lap januári példányai elfogytak; aki februártól előfizet, annak a Jókai-mű januárban publikált részleteit „külön mellékletben egy darabban küldjük, hogy az egészet: birhassák és olvashassák.” Február 25-i hír: „beküldetett Heckenast könyvkiadásából a »Véres könyv« Jókai Mórtól. Második kiadás. 2. kötet. Ára népszerű kiadásban 80 kr.” A *véres kenyér* könyvalakban még ez évben megjelent.

⁵ A talált kézirat ötletéhez kellett formát keresni és találni. Az elbeszélésben az egymást sűrűn követő események aligha hagyhattak időt a feljegyzésre, azok irodalmi alakba öltöztetésére. Arra viszont nincs utalás, hogy a hazatérést követőleg nyugodtabb körülmények között utólag konstruálódott volna meg a napló.

nem mentes: „Huszonöt éves koráig az embernek vörös republikánusnak kell lennie, azután lassanként átmegy rózsaszínbe, kékbe, zöldbe, míg utoljára beletalál a schwarzgelbbe, s akkor kinevezik főispánnak vagy osztálytanácsosnak.”⁶ Tévesztés volna Jókai önbírálatát kiolvasnunk e sorokból, a közéletben szerzett tapasztalatait annál inkább. Ez a fajta „életbölcselet” a kiegyezést követően „időszerűsödött”, a háttérben ott munkálhatott a felismerés: nem egy hazatérő emigráns mily könnyen illeszkedett be az új rendbe, de a hazai ellenállók közül sem kevesen akasztották szegre különféle posztjaikat, lettek részei a dualista államszerkezetnek. Ha továbbolvassuk a naplót, írója önéletrajza folytatásában a „vörös republikánus” szereplése sem oly ijesztő, az egymástól eltérő – politikai és társadalmi – foglalatosságok egy szintre hozása egy életforma jellemzésével szemlélteti, honnan indul el a bejegyzések hőse külföldi – kalandtúrának tervezett, valóban annak induló – útjára. Első „felindulásában” az irodalmi háttérrel vázolja: „Olvastam Bérangert és Hugo Victort, s mind a kettőből igen sikerült fordításaim vannak.”⁷ Csakhogy sem a francia kalandot megelőző periódus, sem a kaland nem lép át az irodalmi mezőre, legfeljebb annyiban, hogy az emlegetett epizódok a magyar irodalom más alkotásaiból, persze a Jókaiéiból is visszaköszönek.

Egyelőre maradjunk a naplóíró bemutatkozó bekezdéseinél. Előbb megtudjuk, apja ezer forintért megváltotta a katonai szolgálattól, harci erényét így duellálásával csillogtatja. Majd: „Én voltam népszónok, előtánczos, fáklyás zenevezető, macskazene rendező, egy szóval »orákulum«”.⁸ Mégsem járunk helyes úton, ha – ideszámítva néhány további kijelentését, például: „Naturalizált francia vagyok” – Kárpáthy Abellino inkarnációját vélnénk benne fölismereni. Mert igaz ugyan, hogy a 19. századi magyar (és nem csak a magyar) irodalom (regény, elbeszélés, vígjáték) jellegzetes figurája a léha külföldieskedő,⁹ aki nem kér részt a hazafias morális elvek és gyakorlat munkájából, mégis figyelmeztető mozzanatként értelmezhető, hogy az ifjúkori „Sturm und Drang” a naplóíró felfogásában (szükséges?) átmeneti állapot, egy karrier előtörténete, mely az idő haladtával domesztikálódik, belép a társadalmi elfogadottság terére. Bár az mindenestre ellene vethető, hogy még ebben az elbeszélésben is fel-feltűnnek érettebb, a közszolgálatba készülő ifjak, a külföldi kalandtúrával ellentétben felvillan egy külföldi tanulmányút lehetősége. „Elbeszéléstechnikailag” azonban a bevezető három fejezet jelentősége megfontolandó. Az elbeszélés terjedelméhez képest széles alapozással előlegeződik a hazai és a külföldi (francia) körülmények radikális ellentéte, és ezáltal az otthoni körülmények között a „fenegyerek” naiv báméskodóvá változása. A magyar viszonyok szatirikus rajzához képest az eseményekre, jelenségekre rácsodálkozó, az itthoni aktivitás helyébe lépő, a történéseket elviselő-elszenvedő képe, aki nem lát

⁶ Itt előlegeződik az utolsó fejezet „vagy”-gyal kezdődő mondatai.

⁷ Érdekes módon sem Eugène Sue-ről, sem Dumas-ról nem tétetik említés. Jókai a legtöbb esetben Victor Hugo motívumait, alakjait vette mintának a franciák közül – módosítva. A *Keröld a szépet két*, egymással kontrasztot alkotó férfialakja Hugo groteszkjének lehetne illusztrációja: Radziwill csúfságában nemes jellem, Orlov hódító külsejével kétszínű hazug.

⁸ Efféle színjátéknak *Az élet komédiásai* főszereplője is részese, csakhogy Zárkány Napóleon a világot megtrévesztve szeretne céljához eljutni

⁹ A rokonítható példák közül itt csak némely 18. századi lengyel vígjáték gallománokat gúnyoló tematikáját említem.

szik sejteni (vagy úgy tesz, úgy ír naplót, mintha nem sejténé): itthon kalandjait maga tervezte, de francia földön akképpen kerül az egymást követő kalandokba, hogy csak részvételével, nem egyszer áldozatként járul hozzá a fordulatokhoz. A kópé-elbeszélésnek¹⁰ inkább lehetősége merül föl, mint kibontása, bár a hazai csínyek sietős sorolása, a kezdeményező arslán tetteiről való beszámolás, a francia földön történetek eleget tesznek a kópé-novellával szemben támasztott igénynek.¹¹ (A kópé maga beszél el hányattatásait, igaz, vesztese, áldozata a kalandoknak, de azok gyors ütemben követik egymást; jó darabig megmarad olyanoknak, mint amilyenek megismertük Franciaország felé tartó hajójútján, nyoma sincs annak egy darabig, hogy a maga nevelődési regényét beszélné el; ráadásul a tizenkilencedik fejezettel bezárólag az egész elbeszélést áthatja a humor, jórészt a helyzetkomikum, még egy harctéri jelenetet, a csapatok oda/visszavonulását is. Mindaddig szinte töretlennek tetszik a kópé-novella kísérlete.) Csakhogy a történet tető- és fordulópontján az események elbeszélése – korántsem kárhoztatva a fordulatot – megtörik, az elbeszélő tónust vált, és noha önmagában kevésbé tragikus hangoltsággal, mégis megszűnik a kópé-novella jórészt nyelvi és helyzetkomikumra alapozott előadásának könnyedsége. Érzékelhetően váltás történik. Olyan szituációban találja magát az ifjú, amelyet nem tud és nem akar értelmezni, nem tud és nem akar tudomásul venni. A váltás természetesen nem teljesen váratlan; a huszonegyedik fejezet akár Victor Hugóhoz való visszakapcsolást is feltételeztethet, a csatornában való lét *A nyomorultak* jóval részletezőbben megírt epizódját idézheti fel. Ott Jean Valjean menti Mariust, itt az öreg hadastyán vezeti az ifjút célja felé. Ám ez a cél nem kecsegtet sikerrel. A fölismerés pillanatában az amúgy sebesült elbeszélőt az összeomlás fenyegeti, ezt elkerülendő a hallottakat-látottakat hallucinációnak-vízióknak tulajdonítja, és ekképpen fogja föl mindazt, ami még franciaországi kalandjából hátravan.¹² Ez a törés véget vet a kísérletnek, „lélektanilag” azonban indokolt: az életerve kudarcára rádöbbenő naplóíró nem mer (nem tud?) szembenézni megcsalásával, naivitásra valló szemlélete totális csődjével, franciaországi kalandja hiábavalóságával. A hallucinációnak-vízióknak tulajdonítja mindazt, ami a szeme előtt játszódik, amire rányílik a szeme és ami éles fénybe állítja a közreadó címadását. „A kivilágított spelunka, a dobzódó bacchanál, a tündérnő undorgerjesztő átalakulása, a hazát káromló ördögök, mind csupán az én kábult agyam rémképei voltak?”

¹⁰ *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, szerk. Helmut HEIDENREICH, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969.; Matthias BAUER, *Der Schelmenroman*, Metzler, Stuttgart–Weimar, 1994.

¹¹ Újabb a *Lenci fráter* című kópé-novellával kapcsolatban: TARJÁNYI Eszter, *A kópé-novella mint a populáris kultúra alapköve = A kispróza nagymestere. Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018, 193–205. (Tempevölgy könyvek) A széles merítésű, tág horizontú értekezés végkövetkeztetését talán némileg vitathatónak (túlzónak) gondolom, miszerint 20. századi regények (Thomas Mann, Günter Grass stb.) felől volna jobban olvasható a *Lenci fráter*, melyet magam sosem soroltam Jókai jobb művei közé – főleg szerkezeti hibái miatt. Mintha írónk a befejezést összezsapta volna.

¹² A történelem egy drámai eseményét lázálomként éli át Fráter György Jókai regényében. Innen következtethetnénk a Jókai-alakok „álommunkájára”: e műben az ifjú nem akar, nem tud szembenézni illúziói szétfoszlásával, ezért – „biológiaiilag” indokolhatóan – a seb okozta lázálomba menekül, melyről szólva nem képes eldönteni, mennyire realitás, mennyire álom, mennyire a túlfeszített idegek játéka, amit megélt.

A továbbiakban részint megmarad a kérdésre felemásan adott válaszoknál, részint az álom és az ébrenlét közötti eldönthetlenséget hozza föl, mely akadály a bizonyosságnak. Efféle kérdések, állítások váltják egymást: „a paroxizmus lázas tüneménye” (indokolva a seblázzal), „Én azt hiszem”, majd „álmodtam”. Több bekezdést így indít: „És láttam”, visszavonva: „Ez mind csak álom volt, jól tudom”, innen elmozdulva: „Pedig olyan elevenen állt előttem mindez, hogy szinte érzem most is az égő petroleum bűzét; és hallom most is a tűzbe dobottak átok-ordítását.” S mikor lezárná álom és látás/hallás vitáját, két bekezdésben szembesíti, anélkül, hogy teljesen egyértelművé tenné, végül is miképpen, a tudatosság-öntudatlanság mely fokán élte meg/át a történeteket: „Pedig hát ez mind csak képzelet, és nem történt meg. A mi logice lehetetlen, az physice is lehetetlen.”; „hanem engem sokáig kínozott az a hallucináció, hogy hátha valóság az, amit én kórágymon álmodtam.”

Vissza a franciaországi kaland induló epizódjaihoz, az 1870/71-es esztendő eseménytörténetének kezdetéhez. A porosz–francia háború névtelen, csetlő-botló, humoros vonásoktól sem mentes résztvevője fokozatosan merül alá az eseményekbe, a „logice lehetetlen” helyzetekbe, melyek „physice” egyáltalában nem minősíthetők lehetetleneknek. Naivitásában nem képes eligazodni a háború totális zűrzavarában, mely másképpen zűrzavaros, mint amiben otthoni élete során része volt. A physice lehetetlenség juttatja el a ráismerésig, a háború, a honvédelem, a nélkülözés, a francia hadvezetés teljes csődje/tehetetlensége (és ezzel szemben a kevés szavú névtelenek helytállása) ráשמélteti feltételezései, hite, életvezetése zsákutcás voltára, messze kerül a háborús körülmények között is élvező életmódot folytató „barátaitól”, egyike lesz a névtelen hősöknek. Ez a folyamat azonban nem beszélhető el, írható le a kópé-novella humorra kihelyezett módszerével, a váltás nem pusztán, de talán nem is elsősorban tematikai, inkább műfaji, és ennek során az előadás „retorikájában” határozott váltás lesz érzékelhető.¹³ S ha az „önéletrajziség”¹⁴(naplóról lévén szó) továbbra is kerete a mondandónak, a felgyorsuló eseményeknek, a könnyednek induló/ígérkező kalandból lassan-lassan sorsvállalás lesz. A mégoly szeszélyeket rejtő (még mindig a kaland tartományába iktatható) harctéri történetek egy darabig nem vezetnek túl a kópéval történeteken, amelyekbe a Jókai-művekben nem oly ritkán megírt férfi–női váltások is beleférnek. A női főszereplő, Olympia ifjú hősünkre apáca-öltözetet ad (a maga „apáca-jelmezére” egy másikat húzott, abba öltözteti hősünket. Még egyszer: önnön testéről húzza le, és húzza rá az ifjúra), ekképpen szökteti meg a hadifogságból.¹⁵ Mindez nincs a kópé-novella ellenére, sőt, mintegy hangsúlyosabbá teszi a frivol előadást.

A pittoreszk események közepette akadnak kitérők, melyek – egyelőre ideiglenesen – felfüggesztik a kalandnovellai történeteket, hogy aztán azok – szintén csak egyelőre – zavartalanul folytatódhassanak. Hiszen a háború csak az elitnek és az elithez

¹³ A picaro valójában végtelenül magános tud lenni, mint ahogy a névtelenekből álló küzdőkhöz csatlakozásig az ifjú kapcsolatai felszínesek, nincsenek társai, szerelme „egyoldalú”, kalandjai mindössze események laza egymásutánjai. Vö. Oskar SEIDLIN, *Pikareske Züge im Werke von Thomas Mann = Thomas Mann*, szerk. Helmut KOOPMANN, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1979, 89.

¹⁴ Uo., 91.

¹⁵ A férfiruhába öltözött nő, a női ruhába öltözött férfi jelenetei vissza-visszatérnek Jókainál a *Szomorú napoktól* a Laborfalvy Rózának írt *Dalma* című színművön át az *Egy játékos, aki nyer-ig*.

csapódó szűk társaságnak kalandregényi mű, a kópé látja története valójának. Egy kurta kórházi jelenlet, majd a sár megtapasztalása eltérít a kópé-novellától, másfelé irányít, más irodalmi tájakat jelenít meg. A kórházi jelenetben a leírások Jókai Mór pacifista nyilatkozásaival rokoníthatók, a kései Jókai-művek közül az egyik legemlékezetesebb az Interparlamentáris Unió brüsszeli kongresszusán franciául elmondott beszéde (1895. augusztus 14-én), mely a nagy- és kishatalmak fegyverkezését ostorozza, megbélyegzi a nemzeti gyűlölködést („egymaga nyeli el a népek boldogságát”, „mindennapos vendég a pór és a munkás asztalánál, amely kieszi a húst a leveséből és rongyos ruhával fedi be gyermekeit.”).¹⁶A kórházi jelenetet megelőző csatajelenet tragikomikuma ellenére a francia sereg két csapata előbb egymást lövi, mielőtt a poroszokkal harcolna, a csatatér látványa („Egy mészárszék, egy sintérmező, a hol a döglött lovak és eltorzult, szétmarcangolt emberi tetemek feküsznek egymáson”) előkészíti a sebesültekkel túlszűfolt kórtermek rettenetét, ennek megfelelően a rémségek halmozását. S ha lehet még fokozni, a tizenkettedik fejezetben a sárban menetelő katonákra váró borzalmak nyers leírásával a naplóíró megteszi. Az elveszettség tudatosulása, a céltalan előre/hátramozgás értelmetlensége ütközik ki, és csak a szűkre szabott terjedelem különbözteti meg Zola később megjelentetett regényének, az *Összeomlásnak* a hasonló jeleneteitől. A Jókai-szakirodalomban már több ízben fölvetődött az író és a naturalista regény összeolvashatóságának problémája.¹⁷ Annyi bizonyos, hogy Jókai ott is romantikája jegyében írt, ahol a leírásokat tekintve, a morbid részletek halmozását tekintve a zolai részletező, teljességre törő leírások csábításának látszik engedni. A *véres kenyér* esetében azonban ez a francia hadvezetés kapkodásának, a szervezetlenségnek a megjelenítésével válik szemléletessé, a Zola-regény hasonló leírásaival egybevethető módon; és ehhez Jókai ugyanúgy bőven merít a földközeli-konkrét tényezőket a zsúfoltsággal, a halmozással, a felsorolás-szerű számbavétellel fokozó retorikájából. Jókai nem a szorgos adatgyűjtés rendszerező kísérletezésének módját választotta, hanem – ezúttal – a napilapok líraanyagának, publicisztikai olvasmányainak bedolgozását a történetbe. Ennek okából is indokolt a műfaj/hangnemváltás, amelynek retorikáját a gondolatritmusos mondatok különböztetik meg az addig olvasható fejezetek ironizáló, humorosan villódzó előadástól:

Itt egy alak, a kinek se keze, se lába nincsen; egy másik, a ki át van lyukgatva a golyótól, a hány lövés, kétszer annyi seb rajta; egy harmadiknak a fejéből hiányzik egy darab, s még mindig él; a negyediknek a mellén ment keresztül a golyó, s nem halt még bele, az ötödiknek a feje fölött pattant szét a granát, s a légnomástól eszté veszté, csak mosolyog irtózatosan; a hatodiknak a szele érte az ágyútekének, a bordái törtek össze bele, és melle feldagadt; a hetedik hús kardvágással a fején, kezein, egy idomtalan csonka tetem; s ez mind sír, nyög, dühöng, jajgat, szitkozódik, vizet kér, hörög, láztól didereg, fogait csikorgatja; a kegyetlen felcser pedig ott jár közöttük s válogatja, hogy melyiknek vágja le a lábát?

¹⁶ Jókai Mór beszéde az Interparlamentáris Unió brüsszeli kongresszusán (1895. augusztus 14.) = JÓKAI MÓR *Politikai beszédei*, II. (1878–1896), s. a. r. TAKÁTS Sándor, Franklin, Budapest, [é. n.], 371–377.

¹⁷ FRIED ISTVÁN, *Öreg Jókai nem vén Jókai*, Ister, Budapest, 2003, 182–184, 193.

A majdnem szenvtelenül felsorolt sebesülések leltárba vétele, az elbeszélői megnyilatkozások igékkal jelzett iszonyú zaja érzékelteti, hogy szinte csak kiragadott példák említetnek, amelyeket azonos nyelvtani szerkezet és az összekapcsoló írásjel segítségével fokoz szinte a végsőkéig. Mindössze a felcser jelzője (kegyetlen) árulkodik arról, hogy talán még a csatateren látottakon is túltesz, amit az elbeszélőnek a kórházban meg kell élnie, jóllehet másutt szinte a groteszkig hatoló – keserves – humorral elegyíti az előadását. Érdeemes egy ilyen helyet is idézni, hogy érzékeljük, a naplóba jegyzett történések miként lesznek kidolgozott mondatokká. Az árok szélén fekvő, csizmájától megfosztott ifjú mellett sorra haladnak el, közömbösen és részvétlen,

hanem [érkezik] egy vén szipirtyó, bibircsos állal, hét szál szőrrel az orra hegyén s pálinkatűző szemekkel, csuklyával a fején, férfipantallóban, kurirstiblksen. Az megszólított, hogy felvesz a kordélyára s elvisz magával. Most lőtték agyon hetedik férjét! Beállhatok hozzá nyolczadiknak. Azt mondtam neki, hogy jobb lesz, ha ad egy korty ürömpálinkát. Mire a vén boszorka a hüvelykujját az egyetlen felső fogának akasztá, a mely pantomimika elmésen fejezi ki azt, a mit mi barbárok legnagyobb gorombaságként szóval szoktunk elmondani.

Még egy további részlet ebből a gondolatmenetből, mely a megmenekülés módozatát jóval derűsebben beszéli el, noha a groteszkbe hajló előadás árnyalja:

Talán meg is haltam volna, ha egy jószívű trombitás meg nem szán, aki oda jött hozzám, a trombitáját a fülemre tette s olyan hatalmasat harsantott bele, hogy rögtön életre támadtam tőle. Bár csak egyszer odavetődnék hozzám, mint a „tündérlak Magyarhonban” című darabban a rokkant vitéz, hogy ezt meghálálhatnám neki.

De bizony van gondviselés.

Ez utóbbi két szemelvény a kópé-novella feltételezését erősíti, a kórházi jelenet, noha eleve nem idegen a műfajtól, komor kopárságával ellentétes a két idézett részlet hangvételével. Az utóbbiba belekomponált – és Jókaitól másutt is emlegetett – színműre emlékeztetés (amely felidézi a magyar vígjátéki hagyomány egy jellegzetes figuráját) nemcsak a reformkori színtársulatok alacsonyabb szintű műsorrétegének egy darabját nevezi meg, hanem az élet–halál jelenetet hasonló vígjátékisággal prezentálja. Olyan „szereplőnek” mutatva önmagát, akinek kópéságát szélsőségek között lehet szemlélni, mivel az a groteszkkal érintkező előadás, mely még a halálközelségbe is belopja a nevetségessé válás esélyét, megfelel a háborús kalandot kereső-vállaló alak – nem kevésbé ellentétes vonásokkal rendelkező – jellemének.¹⁸

S bár a kórházban, majd a sárban meneteltekor tapasztaltak előrevetítik a történet legkevésbé sem derűs kibontakozását, míg az egyelőre kópéként mozgó ifjú a cselek-

¹⁸ A nevetést többen határátlépésnek fogják föl, illetőleg határrögzítésnek (transzgresszió-limitáció), innen ágazik szét két típusa: az egyik a kontraszt-, a másik az inkongruencia-elméletében fogalmazódik meg. Vö. *Texte zur Theorie der Komik*, szerk. Helmut BACHMAIER, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2005, 123–125.

ményben – más szinten – hasonló, több minőségben feltűnő Olympia és a tábornok (ők a kalandorok, szélhámosok) társaságában ágál, a komoruló háborús körülmények sem zökkentik ki, jó darabig kalandjainak műfaji keretei között mozog.

A kópé-regények/novellák szereplői túlnyomó többségükben kész jellemként állnak előttünk, már gyermekkorukban, de legalábbis serdült fiatalként olyanok, mint amilyenek maradnak életük végéig, jellemfejlődésről éppen úgy nem szólhatunk, mint árnyalt jellemábrázolásról: általában úton vannak, és sehol nem időznek túl sokáig. Semmiféle rendet nem fogadnak el a maguk számára kötelezőnek, társadalomba illeszkedésük a különféle helyzetek kihasználásának határáig terjed. Egy szélesebb értelemben vett „kópésággal” lehet viszonylag pontosan meghatározni személyiségüket, mely mindennek ellenére sem minősíthető egysíkúnak: színjátékaikkal, az eltérő helyzetekhez alkalmazkodásukkal – vagy a helyzetek érdekeikhez szervezésével – a történések változásait, a meglepetéseket, a furcsa fordulatokat készítik elő, ezeknek hol nyertesei, hol – legalább ennyire – vesztese. A *véres kenyér* naplóbejegyzéseiből inkább egy veszteségeit vidáman elviselő, megannyi pórul járásából nem vagy alig okuló fiatalember sorsa lesz ismerőssé. Aki a hazai pályán könnyelműen, kockáztatva játszik, háta mögött a főtisztviselő apa tekintélyével, és lényegében „életművész”-felfogásában kortársaihoz hasonlóan nemzedéki történet hőséneke hiszi önmagát; önmagát jellemezve, több szerepben provokálja ezt a világot, melynek részese, és ahová a szerepből kiüregedve az apai példát követve majd meg akar térni. Elhatározása, hogy erejét a porosz–francia háborúban is kipróbálja, aligha teljesen megfontolt cselekedet; meg sem fordul a fejében, hogy néha jóval ügyesebb szerepjátékosok közé kerülhet, akik provinciálisnak ható, naiv természetével jócskán visszaélnék; és akiken nem lát át, akik manipulálják, kihasználják. Így – paradox módon – erősen hozzájárulnak a kópé-regényi/elbeszélésbeli történethez, nem egyszer ők példázzák a kópé életútját. Mert bár (segítők és hátráltatók minden kópé-regényben vannak) a főszereplő egyedül van, egyedül marad, hiába kísérli meg alakítani a körülményeket, oly „mennyeiségű” körülménnyel van dolga, hogy közben kifogy az időből, bár sosem számol az idővel. A *véres kenyér* kópéja nála „kópébb” figurákkal találkozik; és noha vele esnek meg a dolgok, az említett Olympia és a tábornok mellett csak „harmadhegedűs” lehet. Valójában ők azok a kópék, akik a tisztességes (társadalmi) együttélés szabályait felrúgják, majdnem tökéletesen álcázzák magukat. Talán nem túlzás, ha nagyobb stílusú játékosként emlegetjük őket, bármely környezetből képesek kifacsarni a maguk hasznát.¹⁹ A kópé-regényi jellemzés egysíkúságával lehetne jellemezni őket, pedig – éppen azért, mert leplezik magukat – egy-egy jelenetben különféle minőségben mutatkoznak, így a róluk-önmagukról terjesztett személyleírásban is látszólag körülírhatatlan alakként tűnnek föl. Aki tábornokként játssza végig a háborút, az ifjút a „Zrínyi”-ben (vendéglőben) egy „kozák”-ra emlékezteti, ám francia földön „ha lengyelekkel jön össze, olyankor azt mondja, olasz, ha olaszokkal jön össze, azt mondja, hogy magyar, nekem azt mondja, hogy lengyel, a mi sokoldalúságról tanúskodik! Mikor a fáró-asztalánál ül,

¹⁹ Fölmerülhet a párhuzamos történetvezetés esélye, az ifjú versus Olympia és a tábornok hol együtt-haladó, hol szétváló kalandjainak – végül is összefonódó, majd „inkongruens” jellegű – elbeszélése.

azt mondja róla mindenki, hogy »görög«.” A közreadó (?) lábjegyzete, netán a napló-íróé, magyarázza: „»Grecque« a hamisjátékos címe a francziáknál.” (A kópé sokszor hamisjátékos, időnként a hamisjátékosok fosztják ki.)

Az ifjú már a hajón Franciaország felé megismerkedik Olympiával, akibe bele-
szeret, s aki, miközben a fáró-bankot adja, elnyeri az ifútól száz „louisdor”-ját.

Nem igaz, hogy te csak „englische Reiterin” voltál, a Seradella-cirkusból.²⁰ Nem igaz. Valódi spanyol hercegi vér foly ereidben, megneemesítve igazi tősgyökeres sansculotte szívben, melynek családfája a tősgyökeres jacobinusokig ér föl. Saját ajkaidról hallám, hogy atyád generális volt, ki Algirban esett el, mikor Pekinget ostromolták, s anyád hercegnő volt, a száműzött orosz raskolnikok fajából.²¹

Ha lehet, még inkább abszurd Olympia családfája, mint az önmagát Skrzbinskinek nevező tábornok nemzetisége. A Béranger-t és Victor Hugót²² fordító, németül és franciául jól beszélő ifjú elfogultságával sem igen indokolható e leszámazási zűrzavar elfogadása, annál inkább a műfajjal, mely a képtelenségek halmozásával is leírható. Az ifjú elfogódottságát és elfogultságát magyarázhatja, hogy kalandossága a nálánál jóval nagyobb méretű, jellegű, szemérmertlenebb, erőszakosabb kalandorságba ütközik; kópéságával Magyarországon lehet „orákulum”, a nemzetközi porondon azonban kisszerűnek tetszik. Nincs mit szembeállítani a két „igazi” kópéval. Megismételve: azok manipulációival szemben védtelennek bizonyul. Olympia s a tábornok elfogadják társaságát, eltűrik, vagy inkább elviselik környezetükben, míg az ifjú velük tart útkon, s még hasznát vehetik.

Itt jegyzem meg, hogy az ifúnak Franciaország nem teljesen ismeretlen terep, naplójában (nem teljesen mellékesen) följegyezi III. Napóleon politikájának a magyarok sorsát érintő vonatkozásait, azt a csalódást is, ami a magyarok egy részében keletkezett a politika pálfordulásait követve. Mindennek ellenére vonzza a francia föld, a remélt szórakozási lehetőségek és a csupán elképzelt könnyed részvétel a háborúban. Ez utóbbiból előbb ábrándul ki, mint Olympiából. Pedig éppen elég jel utal arra, hogy a nevezett hölgy nem oly eszményi, mint amilyennek az ifjú látni szeretné. A fárójátéknak Párizsban is szervezője, a „táborkarnál csaknem minden tisztt ismerőse volt”, a házában tartott hazárdjátékon naponta hatalmas összegeket nyer, miközben Párizst már nem világitják ki, barikádokat építenek. „Ő fáró-bankot ad minden este

²⁰ Nem tudható, kivel vitatkozik az ifjú. Lehet: önmagát győzködi?

²¹ Ennek a *János vitésre* emlékeztető „mese-földrajz”-nak még a későbbiekben is jut szerep, ahogy a „raskolnik” jelentésének kétértelműsége is hasonló „tudós” ismereteket vetít előre. Hogy Olympia össze-
zagyvál mindenfélét, kevésbé meglepő, mint az, hogy az iskolákat járt ifjú kritikátlanul visszhangozza. Az inkongruencia itt érhető tetten.

²² Jókai művei teli vannak világirodalmi utalásokkal, vö. HANSÁGI Ágnes, *A Jókai-regények kontextusa. Európai regények a magyar piacon 1890 után = Jókai & Jókai. Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Károli Gáspár Egyetem – L'Harmattan, Budapest, 2013, 19–53. Annyi a hozzáfűz-
nivalóm, hogy egy író (névnek) emlegetése nem bizonyosság arra, hogy Jókai forgatta is egyik-másik könyvét. Elképzelhető, hogy közszájon forgó híreket, hiedelmeket vett át, társaságban hallott róluk, napilapok anyagából merített. Minden említés alaposabb vizsgálatot igényel. Az idézett tanulmány néhány jó példával szolgál.

s ily elmés úton adóztatja meg a világot, minden este roppant pénzeket bezsebelvén látogatóitól, a mi kétségtelenül mind a hadsereg mozgósítására fordíttatik.”

Nem a naplóbejegyzés hat ironikusan a vak szerelmes tolla nyomán, hanem az olvasó érzékeli az iróniát, mivel nem az ifjúval azonosul, hanem a naiv bejegyzéseket olvassa kritikával. A képtelenségek olykor paródiába csapnak át. Jókai több helyen közvetítette, hogy miféle kép élhet a franciákban a magyarokról, ezt *A véres kenyérben* egy újságíró („igen geniális ember”) beszédének összevisszasága igazolja. Részleges hangnemváltásra kerül sor; az elbeszélő naivitása nem szűnik, ezt a tirádát követő megjegyzésből látjuk, viszont az abszurd helyzet lassan-lassan az imagológiai (még inkább mirage-) elemek karikatúrisztikus szólamává lesznek, az elbeszélőt felvilágosító, lendületesen előadott pszeudo-tudományos kijelentések érzékeltetik ezt, amit Jókai másutt (például *Az élet komédiásai* egy párizsi jelenetében, nem kevesebb szarkazmussal)²³ megírt; korántsem teljesen ártalmatlan megnyilatkozás a „geniális” hírlapíróé, belesimul az elbeszélőt a maga módján befogadó társaság maszkos, csalatásra épített világába. S hogy ne hagyjon semmiféle kételyt felkészültségéről, az újságíró egy utóbb elhangzó, lelkesítőnek szánt beszédében – ha lehetséges – tovább fogalmazza fantazmagóriáit anélkül, hogy a naplót vezető szembesítené az elmondottaknál kevésbé regényes tényekkel. Az összetoborzott csapat azonban ennyi képtelenség hatására elmenekül, szétszéled, nyitva hagyva, hogy a szónoklat tartalma vagy a hamis információ miatt-e. Elsőül még szűkebb körben mondott tirádáját e szavak vezetik be: „Ez igen tudós ember. Hazánkat is igen jól ismeri. Sokat beszélt felőle.” Hogy a „tudós” milyen felhangokat kap, az alábbiakból kitetszhet:

Tudja, hogy a fekete tenger meg a vörös tenger között fekszünk, ott, hol a Duna elvész s nem találni rá többé, mint a Nilus forrásaira. Hogy volt egy híres hadvezérünk, Tamerlán, a ki Magyarországot fővárosát, Bukarestet építette. Hogy van egy tudós társaságunk, a melynek neve Szkupstina s annak az elnöke a híres orientalista Karagoryevics báró. Hogy van egy híres költőnk, a kinek neve Zasztava, ez írta azt a remek hőskölteményt, a minek a címe Paskevics (s az a Toldy Ferencz, akitől az irodalom történetét tanultam, ezt előlem mind elhallgatta); a művészetünkről is sokat tudott: nemzeti zenénk a „dudelsack”; a nemzeti színházban is ezt játsszák, a híres éneke-seink a cigányok. Ezt ő mind olvasta. A politikánkat meg éppen alaposan tanulmányozta. Kétféle faj lakik nálunk: a hongrois és a magyar; a magyar a török és pogány, a hongrois pedig a régi római; a magyar vagy mongol, az mindegy, mongol az arisztokratia. Ezek elnyomják a hongroisokat és janicsárokat csinálnak belőlük, a miért viszont a hongroisok a tengeren mind elfogdossák a magyarok és mongolok hajóit.

²³ Másutt idéztem már: „Mevannak még azok a régi harcos osztályok, a goulliasok, a chiquasok és a camasse-ok, akik fejszékkel mint a bumeráanggal úgy tudtak hajítani? Én láttam egyet. // – Leon rettegett, hogy most mindjárt a »mamelukokról« fog tudakozódní, és az több lesz, mint tréfa.” Vö. FRIED István, *Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015, 83. S bár más jellegű nyelvi játék a homonímák közti botladozás, az ifjú rossz névmemóriáját így magyarázza: „eleintém mindig azt hittem, hogy Attila valami török hadvezér, míg utóbb megtudtam, hogy az egy zsinóros kabát s Schillerről sokáig azt képzeltem, hogy az egy német költő, míg a tapasztalat rávitt, hogy az egy magyar bor.” Írás és szóbeliség konfliktusa nyomán módosul az „életismeret”.

A történelemből, a korszak intézményrendszereiből, földrajzból, különféle tudományokból származó referenciák összezagyválása,²⁴ ironikus utalással a jelenből ismerős, tartósan fennmaradó tévedésekre (Budapest–Bukarest) azáltal válik a komikum forrásává, hogy ennek előadása tudós közlésként formálódik az ámuló hallgató előtt, aki – ismétlem – nem szembesíti tudását (nem szembesítheti, mivel a „tudja” az újságírónak van fönntartva) a magabiztos szónoklattal, melynek különféle helyekről vett, talán hallomásból merített adalékai egyben egy eltorzult többnyelvűség (magyar–szláv–német) paródiáját is adja. Az intézménynév (szkupstina) ebben az előadásban lehet személynév; a magyar zene–cigány zene Liszt Ferenc könyve nyomán lett botránynyá,²⁵ ennek lecsapódása nem kevésbé növeli a parodisztikus jellegét; a Toldy Ferencet illető célzás közbevetése a kontrasztot szolgálja, és a naplót író tanácsstalanságát árulja el. Az a tény, hogy a szerkesztő Olympia és Skrzbinski társának fogadtatik el, a kópé-novellát önnön szatirikus lehetőségeinek szélső pontjaiig feszíti. A főintendánssá előlépő szerkesztő második szónoklatában több olyan kijelentésre érdemes figyelni, melynek abszurditása ugyan a szövegösszefüggésben nyilvánvaló,²⁶ mégis olyan elemre utal vissza, amely különféle megnyilatkozások révén ismerős lehet. Így az hongrois-kkal szembeállított „barbár magyarok” a század szláv röpirataiból üzen, az apák ősi román nyelve a vitatott dáko–román elméletet idézheti meg. A trónokat és a szövőszékeket, az országok határait és a templomokat „elsöprő” program a Jókai által több ízben bírálólággá szóvá tett anarchistákra utal; s az alábbi felszólítás nem pusztán zavarosságával tűnik ki: „kikiáltjuk nálatok is a respublikát s megtesszük benne királynak a nagy hírű hőst, Rózsa Sándort!” –, hanem Jókai egykori 1848-as küldetésére emlékeztet, illetőleg a betyárromantika (ön)kritikájaként is szolgálhat. Miközben nem tagadható, hogy a főintendáns képzeletének elszabadulásával zavarodik össze a valós nevekhez-tényezőkhöz fűződő képzetek sora, az asszociációk összességükben utalnak egy olyan világra, melynek szatirizáló-parodizáló jellegét gondoltatják el, és nem utolsósorban az esetleges valós mozzanatot is a maguk körébe vonják. E második megnyilatkozás egyben a 18-19. századból visszaköszönő (magyar, utóbb nemcsak magyar) sérelmi politikának és nyelvének karikatúrája, az idegen elnyomás századaira hivatkozás beszéde. A respublikának ebben a szöveggörnyezetben való felbukkanása akár Jókainak az 1849. évi trónfosztást követő vélekedéseire utalhatna, ám hogy a respublikának királya lenne, azt tételezteti föl, hogy az azóta álláspontját – finoman szólva – módosító író immár az anarchista elképzelések közé illeszti a respublikát. Hozzáteszem, hogy 1870–1871 eseményei közé nemcsak III. Napóleon bukása, a köztársasági államforma bevezetése tartozik, hanem a kommün is, melyre Jókai *A lélekidomárban* visszatér.

²⁴ Ezzel rokonítható elemek találhatók az *Egy ember, aki mindent tud* című kisregényben.

²⁵ PRAZNOVSZKY Mihály, *A zongorakirály és az írófejedelem csatája. Liszt és Jókai egyoldalú vitája = Jókai & Jókai*, 107–115. Hozzátenném: Jókai szenvedélyes versben támadta Liszt cigányzene-téziseit. Később ellentétük feloldódott: Jókai egy verséből Liszt kísérőzenéjével melódráma lett (*Holt költő szerelme*).

²⁶ Először úgy menekül meg az ifjú a kivégzéstől, miután magyarként osztráknak, majd németnek, végül burkusnak azonosították, hogy a szerkesztő Abd-el-Kader unokaöccsének nevezte, aki az „algiri magyarok fájához tartozik”. Képtelenséggel lehet csak felvenni a harcot a képtelenségek ellen. Abd-el-Kader visszatér a *Lenci fráterben*. Gabi apó hivatkozik az Abd-el-Kadernek török muzsika küldésére adott száz forintra.

A szónoklat anarchista programja rémképként az idős Jókai műveiben szintén felbukkan, itt azonban őrzi szatirizáló beszéd-jellegét. Hogy a szerkesztő „a montmartrei nemzetőrség élelmezési biztosa” pozícióját fogadja el, ugyancsak utalás a korrupciót lehetővé tévő közegre, melyben az efféle figurák jutnak pozícióhoz; mely korrupció (A gyémántos miniszterre hivatkozom) Jókainak 1849-es emléke, de amellyel a kiegyezést követő új rendben is találkozott. Általában elmondható: a naplót jegyző személy nem egyszer vígjátékba illő tapasztalatai a francia elittel nem nagyon nélkülözik az extremitást, amely a tudatos elrajzolással, torzítással kap nyelvi formát. Ő maga azonban valósnak mondható (noha humorosnak ható) tendenciák reprezentánsa, nyelve az általa megjelenített társadalmi típusé, az a fajta többnyelvűség, melynek francia és német mondatai klisék, nem egy sokoldalú nyelvi kompetencia jelződése, hanem jórészt (emlékeztetve a reformkori „külföldieskedők” mondataira) a meghatározott helyzetekben elhangzó kijelentések ismétlődése: „A borok? Comme ça! Ilyen-olyan.” „Hja, a chablit csak chablit”; a hetedik fejezet latin idézetei a magyar fordítással talán iskolai emlékek, a megjelenítendő Skrbinskihez kevésbé illenek: „S mivelhogy: qui bene dormit, habet bonum conscientiam (aki jól alszik, annak jó lelkiismerete van), ő rendesen délig aludt”, az összetoborzott csapatban „az egész világ népgyűjteménye képviselve volt”, e megállapítást Szent István intelme vezeti be: „regnum unius linguae non potest esse forte (az egynyelvű birodalom nem lehet erős)”. A különféle nyelvű személyekről szólva:

mind nem értettük egymást, mindig farkasszemet néztük egymással, minélfogva aztán mindennapi jelszavául választó generálisunk a nagy Julius Caesar azon mondását, melylyel ő a farsachi ütközet előtt veteránjait föllelkésíté: „a miles, facem fori” (katona, csak a pofát vágd), mert annyi pofvágást, mint a mennyi szervezkedésünk közben kiosztatott, s a mi azután ugyanannyi párbajjal egyenlítettet ki, nem hiszem, hogy a farsalusi ütközetben regisztráltak volna.

A bevezetesként elkönnyvelhető első fejezetben azonban a többnyelvűség másfajta formája érhető tetten. A naplóíró furcsa történelemismeretéből fakasztja a franciák iránt érzett rokonszenvét: „Rákoczytól elkezdve 1848-ig mennyi sok bajból kisegített bennünket a francia!” Így hát a „német” elleni háborúban a franciák oldalán akar küzdeni. A következő bekezdés a kortársi politikát mutatja – görbe tükörben. A kiegyezés utáni osztrák–magyar viszony sokat és még hosszú ideig vitatott kérdéseibe ütközhetünk, miközben a naplóbejegyzéseivel társadalmi típust képviselő saját nyelvek/nyelvek köziségét szemlélteti – az egykorú helyzet tükrében.

Az hogy minálunk Magyarországon úr a német, hogy itt németül társalgok a szeretőmmel, a pincérrel, boltossal; német újságból olvasok, ezt már megszoktam, az természetes; de hogy a francia is németül tanuljon, az elviselhetetlen gondolat rám nézve. Hogy Magyarországon minden várat német katona tart megszállva, benne német tábornok parancsol, az természetes dolog, de hogy a német Elsassban is parancsolni akar, azt már nem tűrhetem! Hogy a magyar az utolsó garasát is oda-

fizeti az itthoni németnek, hogy annak státusadósságait elvállalta, hadseregét tartja, hogy miatta saját pénzügyeket nem adhat ki, az a sors megmásíthatatlan intézkedése, s abban megnyugszom; de hogy a német meg a francziát is meg akarja fizettetni, azt nem tűrheti el a lelkem; ezért már kardot rántok, s megyek a véremet ontani, ha kell.

S ez fejezetzáró csattanóként is megfelel. A tizenhetedik fejezet még a várakozásoknak megfelelően indul, e szónoklásban jeleskedő szerkesztő „légiója” szóban háborút nyer, ez a győzelmes csata az újságban „előre le volt írva”. Csakhogy az ellenség közeledtének hírére a légió menekülésbe fog, az ifjú másodmagával marad a téren. A kérdésre, miért nem futott el, még régebbi tapasztalatának megfelelő tónusban felel: „Szaladtam már az önök hadjáratában annyit, hogy nincs az osztrák ármádiában az a katona, a ki többet tett volna e nemben.” A következő mondat a váltásé: „Én ide verekedni jöttem.” Visszapillant párbajozási előéletére, hogy kinyilvánítsa szándékát: „Én már eleget ettem azokkal a francziákkal, a kiket mindig vernek; szeretnék már olyan francziákat látni, a kik verekszenek.”

Nem a kalandoknak lesz végük, hanem a kalandtúrának, a kópé beáll a névtelen küzdők közé,²⁷ nem téblábol, hanem részt vesz a háború viszontagságaiban, megismer egy másik Franciaországot; miközben eléri a nyomorgó-éhező Párizs híre. Egy csatában megsebesül, noha ezt némi humorral adja elő, viszont egy sikeres ütközetben egy élelmiszerszállítmányt zsákmányol a csapat. A naplóírónak is jut egy cipő, amelyre – midőn megfogja – szúrt sebéből vére hull. Evvel térne meg a még mindig rajongott Olympiához, hiszi az éhezéstől megmentendő.

Ami a kalandok között még vár rá, a legkevésbé sem újra felelevenítése az elhagyott műfajnak, a hangnem komorabbá, az előadás izgatottabbá, sietősebbé válik, előbb egy gyors menetű párbeszéd a vén szakáccsal, majd az hugói csatorna-út a vén hadastyánnal. A párbeszéd egy újabb tévesztés előjátéka, a csatorna-út történései az ifjú számára titokzatosak-rejtelmesek. Ám az út végén ott a meglepő fordulat, a csatorna egy zugában a „jó társaság”, az ifjú ismerősei lakomáznak, italoznak, paródiát hallgatnak a háborúról, a bankár nyereszkesedésére derül fény. A szakács az ifjútól kapott véres kenyeret tálalja föl:

S az én véres kenyerem kézzől kézre kezdett járni, megtapogatták, a levegőbe hajigálták, utoljára Olympia kezébe jutott; az undorodva veté el magától.

Fi donc! Hisz ez ragad!

Csak a kis „Dudu” nyalta meg a kenyeret... Igaz, ez az én vérem volt rajta.

A történetből már csak kevés van hátra, azt is – mint említettem – mintha lázálmában élné át a naplóíró. Mielőtt visszatérne, még „communard” gyanúba kerül, a kivégzéstől csak az menti meg, hogy magyar. Az önkomentár is más hangon szól: „Hát mégis volna annak valami haszna, ha az ember magyar? Soha se hittem volna ezt!”

²⁷ A kalandorregénybe iktatott „próbátétellel” volna minősíthető e műnek az ezzel az eseménnyel kezdődő részlete. Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, vál., ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 278.

Az utolsó fejezet: függelék. A hazatérést követő töprengés: mit kezdjen itthon magával. A (külföldi) kalandozások kora lezárult, a kópés életvitelbe – kalandjai után – nem illeszkedhet vissza, menyasszonya megvárta, apja továbbra is „előkelő államhivatalnok.” Az a hasznossági szempont, melyet korábban elutasított, jövőjére nézve sem lesz vonzóbbá. Tizenegy lehetőséget vázol föl a tanfelügyelőségtől kezdve az erdélyi főispánságon, lipthói törvényszéki elnökségen át az operaházi intendánsáig, képviselőségig, francia–magyar bank alapításáig. Nem kevés cinizmussal vet véget az esélylatogatásnak: „Mert én ezekhez mind egyformán értek...” – hogy akár ellenkező jelentéssel lehessen ellátni a kijelentést.

Az utolsó mondat nyitva hagyja az elbeszélést: „...Akkor aztán, nem bánom no, elveszem szegény Mariet!” a napló közreadója csak a francia eseményekre reagál a kurta előszóban, azok közül is a harci eseményekre céloz. Sem az elő-, sem a sejtethető utó-ülethez nincs szava.

Mint ahogy a pittoreszk fordulatokhoz sincs. Okkal feltételezem, hogy felmenti magát az ítéletmondástól, a moralizálástól; a kópé-novellai előadásmód semmit nem rejteget. Nem hatalmazza föl magát arra, hogy idézőjelbe tenné a mégoly képtelen állításokat, helyzeteket, nem menti föl a naiv naplóíró, de nem is rója meg, hagyja a kalandokat kibontakozni, nem minősít, nem szól bele a naplóban közöltebe. A kópé-novella kísérlete a megidézett jelenetben véget ér, hogy valami egészen más következék; s amikor az ifjú rádöbbenhetne megtévesztettségére, említettem, a vízióknak – hallucinációnak – tulajdonítja, amit lát, megél,²⁸ s ami feltételezésének-hitének eleven cáfolata (lehetne). Ilyen vonatkozásban gondoltam a műfajváltásra, melyet pozitív értelemben állítok törésnek. Ugyanakkor a záró fejezet (vissza/beilleszkedés egy nagyon kevésbé tökéletes társadalomba) akár egy új regény, elbeszélés kezdeteként is funkcionálhatna (melyet a kései Jókai és talán még inkább Mikszáth fogalmazhatna meg). Az azért a legkevésbé sem felejthető, hogy a közreadó előszava „egy magyar katona keserveiről” emlékezik meg, a naplót „épületes történet”-nek minősíti, nem magyarázva, hogyan értsük az épületes, és a napló tónusa, szemlélete, előadásmódja között feszültség van, a közreadó némi pátosszal átítatott mondanóját a napló nem igazolja vissza. Két Jókai írta volna *A véres kenyér* című elbeszélést? Az egyik, aki a történet „heroizáló” (épületes?) jellegét hangsúlyozza, a másik, aki nem takarékoskodik a komikumba sorolható változatokkal? Vagy a bevezetés arra szolgálna, hogy a napló ellene szóljon, és ezt a „cáfolatot” az utolsó fejezet még meg is erősítse (kihasználva az „épületes” szó poliszemiáját)?

A közreadó szavai „politikailag” semlegesek, még a szóban forgó történelmi eseményt sem nevezi meg. A naplóíró állásfoglalása e kérdésben ambivalens: a „németeket” ugyan nagyon kevésbé kedveli, bár ez sem teljesen egyértelmű, ugyanakkor a porosz megnyilatkozás(oka)t, a poroszokkal, életmódjukkal való találkozásait messze nem elítélőleg tudatja; míg a franciák úgynevezett „elit”-jének viselkedését, szóhasználatát megkülönbözteti a közkatonákétól. Mindez a különféle események és azok komment-

²⁸ Vö. a 12. számú jegyzettel. Itt konkretizálva a *Flucht in die Krankheit* (Menekülés a betegségbe) effektusra hivatkozom, egyben önfelmentés, elhárítás, öngazolás – mindez a bizonytalanná tett emlékezéssel.

tálása során tetszik ki, mely kommentárokból jó darabig hiányzik az értékelő mozzanat; a naiv – vagy a magát naivnak tettető – elbeszélő előtt a látszat (vagy ahogy ő lát, látni akar) elfedi a jelenséget; a saját leszűkített perspektívája szerint fogadja el szinte természetesen, ami az olvasás során képtelenségnek hat. Ez a kettősség a leginkább jellemzője a naplónak: egyfelől az ifjú az eseményekhez (bizonyára) híven jegyzi le, sőt éli meg a történeteket, ellenben ahogyan megéli, amiképpen tudatosítja magának, az létrehozza azt az ambiguitást, amely talán legfőbb forrása a mű komikumának. A „mást ír, mint ami látszik”, a tévesztés és megcsalás egyetértő, természetes be/elfogadása hívja elő a komikum változatainak a helyzettől függő érvényesülését. S ez csak ott függesztődik föl, ahol valóban a harci cselekmények elbeszélése, illetve a lázalomnak fölfogott jelenetek, események közlése történik. Végeredményben azáltal, hogy az ifjú a franciák oldalán harcol, aligha magyarázható csak többször kinyilvánított – némileg felületes – gallomániájával. Mindazonáltal realitásként fogja föl és fogadja el, akképpen írja le Magyarország státusát (az 1870/1871-es évekről van szó), amely lehetővé teszi életfelfogása szerint szervezett életét. A kópé-elbeszélésből adódóan nem vívódik, nem problematizál, egyszerűen beleveti magát a meglepetésekkel teli történetekbe, kalandba. Az egyetlen nézőpont mégsem a kizárólagosságot, a mindentudást (a mindennél jobban tudást) sugallja, hanem a váratlanul adódó körülmények irányító erejét, az ifjú sodródását – s mindebből következő félreértéseket, félreértelmezéseket. Innen az események többféle „olvashatósága”: a szó szerinti és az e mögé látó, melytől az ifjú elzárja magát. Az elbeszélésben a már többször emlegetett váltás: az ifjú öntudatra ébredése, melybe képzelgésai még belejátszanak, hogy ne fogadja el az egymásra toluló történetek realitását. A realitás tudomásul vétele a hazatérés óráira van tartogatva, innen visszalapozhatunk a bevezető fejezetekhez: a valódi felnőtté érés, a teljes társadalmi beilleszkedés folytatódik is meg nem is, a kalandorságnak vége, az előkelő hivatalnok elkényeztetett fiának élettörténete íródhat tovább. Az ő kiegyezése a hazai körülményekkel, a „beérkezés” új történetet nyit, amelybe előtörténetként az aranyifjúi kor és a párizsi esztendő eseményei szervesen épülnek be.

Jókai – mint majd annyiszor – képviselőként, politikusként általában másként nyilatkozott meg, mint szépíróként. Mint politikus pártember volt; tételezzük föl: őszintén hitte, amiről és ahogyan a parlamentben beszélt, előbb ellenzéki, utóbb kormánypárti nézőpontból; íróként gyakran mondott ellent pártpolitikusi énjének, az elbeszélések, az általa megalkotott történetek belső logikájának engedelmeskedett. A *véres kenyér*ben ott az 1840-es évek Petőfi Sándor diktálta gallomániájának emléke (E. Sue, Béranger, Victor Hugo, Dumas), ott a kortárs angol (főleg Dickens) mellett a francia irodalom (mindenekelőtt Victor Hugo),²⁹ ott a hamar fölfedezett többnyelvűség gerjesztette humor „nyoma”, eleinte a külföldieskedő gúnyrajzában, majd a Bach-korszak torz német–magyar beszédében. S ott a prózapoétikai kísérletezés könnyen tetten érhető igénye.³⁰ A *véres kenyér* hőse másképpen éli könnyelmű

²⁹ Koós István, *Felfedezőutak Jókai világában. Fried István Jókai Mórról másképpen című kötetéről*, Irodalmi Szemle 2017/9., 88–95, főleg 90, 94–95.

³⁰ Jó példa erre a korai *Egy komondor naplója* (1853), a közreadás talált (?) kézírata a komondor „bejegyzésével” zárul. HANSÁGI Ágnes, *Műfajttörténet, poétika és narráció = A kispróza nagymestere*, 39, 41–44.

életét, mint Kárpáthy János, Kárpáthy Abellino vagy éppen Szentirmay Rudolf (ez utóbbi kettő Párizsban), és másképpen tér meg – egy meghatározott időre. Mint ahogy *A véres kenyér*ben újra meg újra felhasznált, felhasználandó elemek (a külföldieskedés, egy kétes erkölcsű hölgy idealizálása a főszereplő által stb.) nem kiüresített-kiüresedő ismétlésként bukkannak föl, hanem sosem egészen időszerűtlen változatként.

Hans Robert Jauss az (európai, német–francia) művészeti korszak végéről szerzett tanulmánya elé³¹ Stendháltól kért kölcsön egy mondatot, hogy a korszakváltás leírása elé mottóként illessze, eszerint a költészeti lángelme halott, a kétely (kételkedés) lángelméje jött a világra. A megidézett költők közül kettőnek, Heinének és Victor Hugónak az 1830-as évekből igen jelentékeny a magyar befogadása, Petőfitől, Eötvös Józseftől Jókain át a századfordulóig. Jauss Victor Hugo groteszk-felfogását elemzi, mely Jókai regényírói gyakorlatában olykor fontos szerephez jut. A magyar irodalomban a német klasszikához fűződő „Kunstperiode” (befejeződése összefügg Goethe halálával: 1832) Kazinczy, a korai Kölcsey, Berzsenyi működésével hozható gyenge párhuzamba, ezt a magyar klasszikát teszi zárójelbe a romantika áttörése – Vörösmarty verses epikája és a *Csongor és Tünde* révén. Talán kevésbé látszik, mégis megkockáztatható: Vörösmarty nem egy műve Jókai romantikájának egyik forrása. Nem az egyetlen, hiszen részint Petőfi, de Arany is továbbvitte, módosította (Petőfi utléírásai Heinét is megidézték). Az 1870 körüli években Jókai prózájában romantikájának újragondolása vehető észre. Regényben is, elbeszélésben is gyakrabban szólaltatja meg a dezillúziókat, a reményvesztésnek, az egykori eszmények pervertálódásának a szólamait; parodizáló, travesztáló alakzatok rétegzik az életművet, miközben nem szűnik az 1840-es esztendőben indult Jókai-epika újraírásának kísérlete. E kísérletekbe csempésződik be a megannyi szerkesztési változat, mely a szokatlant, a meglepőt hozza helyzetbe, felszabadítva a regénynyelvet, élve a kultúra- és nyelvközi humorban rejlő lehetőségekkel.

Jókai Mór „folytatódó romantiká”-ja³² az életmű széles távlatú, sokszólamú kibontakozása során gazdagodik újabb elemekkel. Ebben a folyamatban helyezhető el a talált kézirat, *A véres kenyér*.³³

³¹ Hans Robert JAUSS, *Das Ende der Kunstperiode. Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal*, = Uő., *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 107–143, Hugoról: 107, 114–125.

³² Azért hivatkozom Eisemann György könyvcímére (*A folytatódó romantika*, Orpheusz, Budapest, 1999), hogy ehelyt is kimondjam, ez a dolgozat és más Jókai-írásaim sokat köszönhetnek kutatásainak.

³³ Dolgozatomban az említett Bahtyin-hivatkozáson kívül a szerző kalandregényről, „kalandor”-regényről szóló fejtegetéseit sok haszonnal olvastam. Írásom háttérében munkált Thomka Beáta egy megálgalaptása: „A novella nem élettörténet, hanem a sorshelyzet műformája.” Vö. ТНОМКА Beáta, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, Újvidék, 1986, 25.

Hagyomány és megszakítottság Pap Károly *Azarel* című művében

Pap Károly *Azarel* című regénye 1937-ben jelent meg. A mű főszereplői ugyanazok a figurák, akiket az *Azarel*/Jordán-novellákban¹ megismerhattünk: Azarel Gyuri, Jeremia apó, a testvérek: Oluska és Ernuskó, a neológ rabbi apa és felesége, illetve keresztény szolgálójuk, Lidi. Azonban a hosszabb lélegzetű műben a novellákban felvázolt konfliktusok kifejtettebben jelennek meg. Jeremia apó például ugyanolyan meghatározó alakja lesz a könyvnek, mint az apa – szemben a novellákkal, melyek közül csak az *Irgalom* című szövegben tűnik fel (illetve közvetve *A Schreiben*). Ahogy az említett novellacsoportban, úgy a regényben is különböző zsidó identitásváltozatok köthetők a figurákhoz, a hagyomány más-más arcait fedezhetjük fel bennük.² Az *Azarel* szereplőinek életét a századforduló előtti és környéki, zsidó vallást érintő átalakulások és emancipációs folyamatok határozzák meg, a cselekmény maga pedig a századfordulót követő évtizedekre tehető: Gyurka, a főszereplő születési dátuma kiderül (1900. szeptember 24.), és azt is tudjuk, hogy a regény kezdetén a kislány iskolás évei előtt áll. Pap Károly kötetében tehát – szemben például a holokauszt után születő, zsidó hagyományt is tematizáló művekkel³ – a tradíció még elérhető, de átalakulóban van. Ez az átalakulás bizonyos értelemben nyitásként, bővülésként értelmezhető, hiszen az 1867-es kiegyezés keretében érvényre jut a zsidó polgári egyenjogúság; ezt időben szorososan követi a felekezeti szakadás: kialakul az ortodox mellett a neológ és az úgynevezett status quo ante irányzat;⁴ és – többek között – ezen folyamatok hatására a korban a disszimiláció és asszimiláció identitásmintái mellett egyfajta hibrid, fragmentált, magyar–zsidó identitás kialakulásáról is beszélhetünk.

Jelen tanulmány a zsidó örökség megjelenését vizsgálja az *Azarel* című regényben, főként a férfi családtagok által választott identitásmintákra, és ezen szereplők egymáshoz való viszonyára fókuszálva. Ennek oka, hogy a zsidó hagyományban kiemelt

¹ Azoknak a novelláknak a csoportja, melyeknek főszereplője Azarel Gyuri és családja. A vezetéknev Jordán változatban is előfordul a szövegekben. Lásd Lichtmann Tamás csoportosítását: LICHTMANN Tamás, *Az igazságkereső Pap Károly*, Múlt és Jövő, Budapest, 2001, 30.

² A hagyomány arcairól az *Azarel*/Jordán-novellákban lásd: GINTLI Tibor, *A hagyomány arcai. A zsidó identitás kérdései Pap Károly novelláiban = „Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban*, szerk. SCHEIN Gábor – Szűcs Teri, ELTE Eötvös, Budapest, 2013, 27–37.

³ Például Nadas Péter *Egy családregény vége* vagy Kertész Imre *Sorstalanság* című művei.

⁴ Fontos kiemelni, hogy ezek a főbb tendenciák, azonban például az ortodoxián belül több alcsoport is megkülönböztethető, mindazonáltal ezek vizsgálata szétfeszítené a tanulmány kereteit. Így a továbbiakban a fő irányzatokra – közülük is a Pap-regényt tekintve releváns ortodoxiára és neológiára – fogok koncentrálni.

szerepet kapnak az apafigurák, mivel az örökség átadása apai ágon történik.⁵ Gyurka nagyapja az ortodox vallási irányzatot és a disszimiláció identitásstratégiáját képviseli; az apa neológ rabbi, aki az asszimiláció irányába tesz bizonyos lépéseket; Gyurira pedig a hibrid identitás jellemző.

A Törvény büvökörében

Az *Azarel*ben a nagyapák generációját Jeremia apó képviseli, az ortodox, „gyapjas” zsidó, aki csak a tannak él. Míg az *Azarel/Jordán-novellákban* a főszereplő gyermek, Gyuri nézőpontja révén főként az apó külső megjelenését és a kisfiú ehhez kapcsolódó érzelmeit (szorongás, félelem, viszolygás) ismerjük meg, addig itt a teljes történetére rálátást kapunk.⁶ Így Jeremia alakja árnyaltabb, személyiségének mozgatórugói kifejtettebbek, mint a novellákban: „Atyai nagyatyám gyapjas zsidó volt. [...] Egyetlen vágya volt: egyszer abbahagyni a faluzást, s a »Tan«-nak szentelni minden idejét. Valami nagy »tanítót« érzett szunnyadni magában, úgy érezte, ha egyszer néhány évig teljes erejével elmélyedhetne a Szentírásban és Magyarázataiban, »közelebb tudná hozni a megváltást.«” Hét gyermeke közül egyik sem lépett a nyomdokaiba, még az sem, akitől leginkább remélte: Gyurka apja végül neológ rabbi lett. Az ortodox zsidó Jeremia többször világhossá teszi, hogy megveti a pogányságot, mely nála gyűjtőfogalomként egyszerre jelenti a kereszténységet és a hitetlenséget; illetve részben a neológ irányzatot:⁷ „[A papképző vezetői] együtt éltek a »pogányok«-kal, a »pogányok bérencei« voltak ezek, »segítettek nekik megolvasztani a zsidó népet a száműzetés kohóiban«. Másrészt gonoszok voltak vagy elvakultak, ostobák: »elfogadták a pogányok csalétkét: az egyenjogositást s más efféle pogány csalárdságot.«”⁸ Az ortodox zsidók a társadalmi különállás vállalását testesítették meg, nem volt céljuk a többségi társadalomba való beolvadás, erre utalhat, hogy az 1867-es kiegyezés során elfogadott zsidó polgári egyenjogúságot Jeremia szükségtelennek, sőt „csalárdságnak” tartja. Annak, ahogy a nagyapa látja az ortodoxián túli világot, fontos szimbóluma a vakság:

A vakok: ez a világot jelentette Jeremia apónál: a világból mindazt, ami nem volt zsidó. [...] Valamikor a kezdetben a Mindenség is vak volt Jeremia apó szerint, s a fényt, vagyis a lelket: a Szemet, Jahve a zsidók által küldte a világba. S miután a zsidók ezt a küldetést nem teljesítették úgy, ahogy kellett volna, Jahve szétszórta őket, szétszórta a Fényt. A fényből homályosság lett, a vakok még mélyebbre sülyedtek vakságukban, s a fénynek most még a saját homályával is meg kell küzdenie, nemcsak a vakok sötétségével.⁹

⁵ „Az asszonyok mindig csak keretek voltak, a kép bennük atyáik akarata volt, s ez az akar is csak keret volt, amely körülfogta a hagyományt, a Tan törvényeit és legendáit, verseket és magyarázatokat, amelyeket a Tan szélére írtak a törvény merev ihletében az ősök.” PAP Károly, *Azarel, Múlt és Jövő*, Budapest, 1998, 11.

⁶ Lásd erről bővebben: MURZSA Tímea, *Narráció és identitás összefüggései Pap Károly novelláiban*, It 2019/2., 171–189.

⁷ Mikor a kis Gyurinak pénzt hoznak a neológ szülei, Jeremia „szertartásos imával, tüzes hamuban megtisztította a »félpogány« kezektől [őket]”. *Uo.*, 20.

⁸ *Uo.*, 5.

⁹ *Uo.*, 18.

A nagyapa gondolatai egybecsengenek az ószövetségi vakság-motívummal, mely szerint a sötétség Isten büntetése.¹⁰ Azonban az *Azarel*ben az elbeszélő én a vakságot számos alkalommal éppen a nagyapa alakjával kapcsolja össze: „Azt hiszem, mindez meghatározhatatlan ködben bolyongott benne, mint az eltévedt utas”.¹¹ Míg a nagyapa meg van győződve arról, hogy a helyes úton jár, és a fényhez vezet vissza unokáját (és rajta keresztül a népet), addig az elbeszélői kommentár ennek az ellenkezőjét sugallja.

Az apó, mivel csalódott neológ rabbi fiában, annak elsőszülöttjét követeli, hogy kiengesztelje Elohimot¹² családjá bűnei miatt. Azonban Ernuskó, a legidősebb fiú helyett Gyuri kerül hozzá. Jeremia alakjából hiányzik az igény a másikhoz való odafordulásra és a másik megértésére. Erre utal az is, hogy amikor Gyurit magához akarja venni, a kisfiú anyjának levelére, melyben azt írja: „a gyermek nem arra való, hogy feláldozzuk őket a Tannak meg a Szentírásnak, az én anyai szívem nem bírja ki ezt, az anyai szív törvénye van olyan fontos, mint a Szentírás”,¹³ a következőt válaszolja: „Hát mire való a házasság? Talán a te örömdre való? S a szülés? Talán a te fájdalomra való? Kérdezd meg férjed, majd megmondja neked: mindez csak azért van, és azért jó és szent, mert a Tan miatt történik, s anélkül az egész szennyes és mocskos istenkáromlás!”¹⁴ Az idézet az Ószövetség szeretetképét visszhangozza, mely Paul Ricœur értelmezésében így szól: „a héber *S'maban* Isten nem számbelileg egy, de a szeretet kizárólagos tárgya”.¹⁵ Az Izsák-áldozat is interpretálható ennek példázataként, melyben Ábrahám arról tesz tanúságot, hogy hiába szereti gyermekét, Izsákot, mégis kész feláldozni őt Istennek, ha az arra kéri. „Ábrahám áldozata megismétlődni látszik a család történetében, a legkedvesebb, legkisebb fiút feláldozták a könnyörtelen, megszállott nagyapa-istennek” – írja Lichtmann Tamás az *Azarel* kapcsán.¹⁶

Jeremia a hagyománynak azt az oldalát mutatja meg, melyet a rítusok irányítanak, s melyben minden alá van rendelve a Törvénynek, beleértve a családi kapcsolatokat is. Mikor az apó elhozza a fiút szüleitől, a következőt mondja róla: „Elhoztam Babilonból. (Ez volt szülővárosom.) Az árulás és pogányság házából. (Ez volt szüleim háza.) Elhoztam az utolsó ártatlant. (Ez voltam én.)”¹⁷ Jeremia önértelmezésében tehát ősei és saját élete egymásra íródik, unokája is ennek az azonosulásnak és egyben azonosításnak lesz a része. Ez a szemlélet a zsidó vallásra is jellemző: „a világ történetének szá-

¹⁰ „Ha pedig nem hallgatsz az Úrnak, a te Istenednek szavára, hogy megtartsad és teljesítsed minden parancsolatát és rendelését, amelyeket én parancsolok ma néked: reád jönnek mind ez átkok, és megteljesednek rajtad: [...] Megver téged az Úr tébolyodással, vaksággal és elme-zavarodással. És tapogatni fogsz délben, amint tapogat a vak a setétségben” 5Móz 28,15.28–29. A bibliai idézetek a következő kiadásból származnak: *Szent Biblia*, ford. KÁROLI Gáspár, Boldog Élet Alapítvány, Budapest, 2002.

¹¹ PAP, I. m., 28.

¹² Isten egyik névváltozata héberül.

¹³ PAP, I. m., 9.

¹⁴ Uo., 10.

¹⁵ PAUL RICŒUR, *Az egyik szövetségről a másikra = Narratívák 9. Narratív teológia*, vál., szerk. HORVÁTH Imre – THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 2010, 55. Az „S'ma” (’Hallld!’) kifejezés itt az azonos kezdetű imát jelöli.

¹⁶ LICHTMANN Tamás, *Utószó = PAP, I. m., 254.*

¹⁷ Uo., 16.

mos szereplője van, a mindent átfogó cselekmény több alárendelt cselekményegységre vagy epizódra bomlik, s mindegyik visszatükrözi az egész jelentőségét”.¹⁸ Az Azarelből választott fenti idézet a zárójeles megjegyzések miatt is érdekes lehet számunkra, ezek által ugyanis az elbeszélő én kilép a nagypapa nézőpontjából, és saját szemszögéből, utólag értelmezi a történetet, egyfajta magyarázó jelleggel.

Az apó Mózes mintájára sátorba vonul, és a kisfiú is ebben a nomád környezetben él korai éveiben. Mindennapjaikat a rítus szövi át: „Ez a víz nem víz volt az ő szemében. Vallásos előírások eszköze volt, mondhatnám, nem habokból, hanem héber betűkből állott. [...] Nem a földnek a nedve, amelyekben halak, békák, kavicsok, növények éltek, nem az élet nedves rengetege, ez az a víz volt, amit harmadik napon teremtett Jahve.”¹⁹ Jeremia ebbe a mítoszi világba neveli bele Gyurit, és olyasvalakit remél benne, aki továbbörökíti a hagyományt. Azonban az elbeszélő én azt is kiemeli, hogy „Jeremia apó szívében nem támadtak új életre az ősök, hanem úgy, ahogy voltak, s meghaltak: bebalzsamozottan éltek benne tovább”,²⁰ és jelzi, hogy az apó ennek nincs tudatában. A férfi a rítust nem formálja sajátjává, nem reflektál rá. A szavai és mozdulatai nem az övéi, hanem a hagyomány mechanikus átvétele irányítja őket. Azzal, hogy minden olyan kezdeményezésnek ellenáll, amely a tradíció megújítására irányul, illetve amely egy másik kultúrkörhöz, valláshoz való közeledést indikálja, magát a hagyományt is torzítja. A felnőtt narrátor arra is rálátással bír, hogy a rítusok, melyekben nagypapa hisz, nem mindig olyan „igaziak”, amilyenek a férfi véli őket. Beszédesebből a szempontból a terített asztal szertartásáról szóló betoldás: „Jeremia apó elhült volna, ha megtudja, hogy a Habsburg királyoknak, a különféle Fülöpöknek, az ő udvarmestereiknek, kódexeiknek mennyi része volt a *Terített Asztal* világrajzjében! S hogy hány spanyol udvaronc élt tovább furcsán, kísértetiesen Jeremia apó mozdulataiban, amint a tüzet meggyújtotta a »pogány« játékszerek alatt.”²¹ Az elbeszélő én felismeri, hogy nagypapa tradícióinak gyökere részben abba a pogány világba nyúlik vissza, amelyet az annyi ellenérzéssel kezel. A „pogány” szó idézőjeles használata is utalhat erre, jelezve az elbeszélői távolságtartást. A felnőtt Azarel értelmezése alapján Jeremiát az hajtja, ami egykor felmenőit is: hogy megfeleljen a haragvó Elohimnak. A kritikus hang azonban inkább a rítusnak és az istenképnek szól, mintsem az apónak: „a szigorú vallási előírások ironikus szemlélete van elrejtve ezekben a sorokban, de ez az ironia most szeretetteljes, együttérző” – fogalmaz Lichtmann Tamás.²² Erre utalhat, hogy a narráló én nemcsak teológiai szinten, hanem az emberi érzelmek, vágyak szintjén is értelmezi nagypapa viselkedését:

Mi volt ez az egy: Jeremia apó Istene? Nyilván annak az öreg embernek a reménye, aki hét fia közül egyikben sem tudott folytatódni úgy, ahogy szerette volna, s most reménységét át akarta ültetni az unokájába. És mi volt ez a „Megváltás”? A szétszag-

¹⁸ AMOS N. WILDER, *A parabola = Narratívák* 9., 223.

¹⁹ PAP, *I. m.*, 23. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁰ Uo.

²¹ Uo., 22. (Kiemelés az eredetiben.)

²² LICHTMANN Tamás, *Pap Károly*, Akadémiai, Budapest, 1979, 176.

gatott test reménye, amely természetes módon soha többé nem forrhatott össze, mint ahogy ő és fiai sem egyesülhettek Jeruzsálem körül, s a világ sem körülöttük.²³

Végül érdemes egy fontos szimbólumot megvizsgálni, mely magába sűríti a nagyapa és az unoka viszonyát: ez az imazsinór, amelyet az apó Gyurka nyakára köt, hogy ne kószáljon el a fiú. A nyakára kötött imakendő (fizikai értelemben is) fogódzkodót ad Gyurinak, de ezzel együtt megidéri az akasztást, a fojtogató örökséget, amit a szent tárgy képvisel. Kettőjük kapcsolatát is szimbolizálja: nem engedi Gyurit elszakadni nagyapjától akkor sem, amikor az meghal, ezzel traumatikus élményt okozva a kisfiúnak. Azonban a felnőtt narrátor túl tud lépni a traumán, fel tudja mérni a nagyapa világának következtelenségeit, fanatizmusának gyökereit. Ennek ellenére a nagyapa és az öröksége minden ellentmondásával együtt meghatározó a gyermek (és a felnőtt) Gyuri számára. Amennyire fél tőle a kis Gyurka, annyira talajvesztetté válik, amikor eltűnik, halála pedig még inkább megrázza. Közös emlékeik olyannyira beleégnek a tudatába, hogy még felnőtt korában, az elbeszélés idején is újraéli őket: „Az értelmüket [a reggeli himnuszoknak] nem foghattam fel, csak a hang hatott rám, a meztelen érzés, amely a sátor szalmájának füledt melegével, a száraz juhbőr szagával, amelyből a sátor készült, körülvette életemet. Ezt a meghatározhatatlan érzést sosem tudta eltemetni az idő, de elérni sem engedte mélyét.”²⁴

Neológia és polgárosodás

Gyuri édesapja a polgárosodott világban berendezkedett neológ rabbi, akinek állandóan csak a kiadásokon jár az esze – utóbbi vonása a regényben még hangsúlyosabban jelenik meg, mint az Azarel/Jordán-novellákban: „Mind a hárman testvérek szegyenkezve lapultunk, amint atyám elővette sűrke ferencjózsef-mellénye mélyéből kicsiny ceruzáját, s egy nem kevésbé takaros cédulát, s a hús és tészta között anyámnak fillérig be kellett diktálnia az árakat.”²⁵ Azonban, ahogy a nagyapa alakja, úgy az ő karaktere is összetettebb a regényben, mint a novellákban. A narratori magyarázatból megtudhatjuk, hogy fukarságának gyermekkori gyökerei vannak: „Atyám sovány, éhes gyermek volt, a börtök hamarost megtörték a vágját az ihlet, az elragadtatás után, s egy nap nagyanyám segítségével ő is eltűnt hazulról: beiratkozott a szomszéd városka gimnáziumába, ahonnet később a papképzőbe ment.”²⁶ A szövegből az is kiderül, hogy az apa az anyja támogatásával megy el gimnáziumba – akárcsak a kis Gyurinál, az ő esetében is az anya lesz az, aki tőle telhetően igyekszik segíteni és megérteni fiát. Az iskolaválasztás szimbolikus: az ortodox zsidók általában pogány iskolának tartották a gimnáziumot, és gyermekeiket úgynevezett jesivákba írtatták be. A gimnáziumi taníttatás így tehát egyértelműen eltávolodást jelent az ortodox hagyományoktól, és egyben közeledést a többségi társadalomhoz. Beszédes az is, hogy a családfő döntése alapján

²³ PAP, *I. m.*, 18–19. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁴ *Uo.*, 18.

²⁵ *Uo.*, 117.

²⁶ *Uo.*, 6.

fia, Ernuskó is együtt tanul az iskolában a keresztény fiúkkal, ahogy egykor ő tette. A neológia mellett a polgárosodás²⁷ is meghatározó a család történetében: Azarelék szobájának falán egy Árpádot és a hét magyar vezért ábrázoló kép lóg, mely indikálja, hogy a család *magyar zsidó* család.²⁸ Emellett a korábban citált idézetben említett ferencjózsef-mellény viselése is a „hazafiságot” jelölheti, csakúgy, mint az, hogy Azarel rabbi a templomban a királyokról szólván Ferenc Józsefet és a hazát is belefoglalja a prédikációjába. Ki kell emelni azonban, hogy az apa ugyan polgárosodott, egyes lépéseket megtett az asszimiláció felé, mégsem adta fel teljesen saját zsidó identitását. Ezt jelzi, hogy elzárkózik a kereszténységtől, például amikor temetési beszédet tart, akkor a következő elvet követi: »a halottat nem fogom bántani, bár ő is megérdemelne, miért volt olyan gyenge: de a többieknek a pofájáról le fogom húzni a bőrt«. Ezek a »többiek« a halott fiai vagy rokonai, akik »kikeresztelkedtek«.»²⁹ Ezzel együtt egyértelműen elhatárolja magát az óhitűektől is: „a kaftánosok nem tehetnek róla, hogy olyanok, amilyenek, el vannak maradva”³⁰ – mondja Gyurkának, megtagadva ezzel saját apai örökségét. Azonban az ortodox közösség sem szíveli a neológokat: ez akkor mutatkozik meg a szövegben – Jeremia apó már idézett kommentárjain túl –, mikor a család meglátogatja Gyurkát a nagyapánál, és Chacham Tulczyn, a falu rabbija nem nyújt kezét az apának, mert „félpogánynak” tartja őt. Az anya a két csoport közti különbséget így fogalmazza meg a neológia szemszögéből: az ortodoxok ellenségek. A neológia irányzata, melyet az apa vallási vezetőként is képvisel, „[a]z integrációt (asszimilációt), a magyar nyelv használatát (a zsinagógai prédikáció nyelveként is) és a magyar identitás erősítését zászlajára tűzve, összeütközésbe került az ortodoxiával.”³¹ Míg a neológ közösségre a többségi társadalomhoz való közeledés jellemző (mely közeledésnek számos fokozata lehet), addig az ortodoxia a társadalmi különállást testesíti meg. Az apa (és családja) nemcsak lakhelyével – a városban élnek, míg Jeremia vidéken –, de öltözködésével is azt az üzenetet küldi a külvilág felé, hogy nem tartozik az „elmaradott ortodoxok” közé. Azzal, hogy egyértelműen leválasztja magát az óhitű közösségről, saját polgári, neológ identitását próbálja megerősíteni. Ezzel együtt fontos megjegyeznünk, hogy a neológiának ugyanúgy megvannak a saját, közösséget és egyént kötő szabályai, mint az ortodoxiának, és az öröklődés ebben az irányzatban is fontos szerepet kap. Az apa esetében azonban az újhitűség választása

²⁷ A neológia és a polgárosodás úgy függ össze, hogy egymást feltételezik: „Az emancipált zsidóság polgárosodó, polgárosodásra kész része a neológia segítségével tett (tehetett) szert az individualizálódás általa hőn óhajtott lehetőségére; ez a vallási/felekezeti identitás szinte automatikusan maga után vonta az asszimiláció választását.” GYÁNI GÁBOR, *Identitás versus imázs: asszimiláció és diszkrimináció a magyar zsidóság életében* = *Uő., Nép, nemzet, zsidó*, Kalligram, Budapest, 2013, 222.

²⁸ „[S]zinte mellékesen rajzolódna föl egy új városi, polgári életforma keretei és rítusai. A rabbilakás és közvetlen környezete a templommal, a zsidó boltok utcái, az iskola, az ünnepek és a mindennapok. A családi ágy fölött Árpád és a többi vezérek ábrázolata...” ALEXA KÁROLY, *A zsidó magyar családregény. Regénytriptichon – műfajtrónténeti adalék a magyar polgárosodás történetéhez*: Kóbor Tamás, Pap Károly, Nádás Péter, Kortárs 2003/8., 79.

²⁹ PAP, I. m., 54.

³⁰ Uo., 92.

³¹ BIRÓ Tamás, *A zsidóság irányzatai*, 2003. Online elérés: http://birot.hu/publications/zsidó_iranyzatok.htm Utolsó letöltés: 2020. szeptember 28.

lelkiismeret-furdalással jár. Ezt jelzi, hogy amikor meglátja Jeremiát, mikor az eljön Gyuriért, egyszerre érez félelmet és meghatottságot, illetve az is, hogy amikor közelednek az ünnepek, alakja egyre inkább átalakul, és hasonlítani kezd ortodox aszkéta apjához. Kapcsolatuk tehát összetett: az apa néha úgy érzi, Jeremiának igaza van, és ő maga tényleg rosszul éli az életét, ezért is adja neki végül engesztelésképpen legkisebb fiát. A tett a már emlegetett Izsák-áldozatot visszhangozza, melyben az apa Istent választja a gyermek helyett – ebben az azonosításban a nagypapa felel meg Elohim alakjának.

A szöveg narrátori szólama azt sugallja, hogy az az örökség, amit Jeremia képvisel, elfogadhatóbb, mint az apáé, mely képmutató. Előbbihez együttérzéssel és bizonyos értelemben csodálattal tud fordulni (ennek jelölője lehet, hogy a nagypapát pozitív jelzőkkel is illeti³²), utóbbit azonban elítéli. Ennek a viszonyulásnak főként az önazonosság kérdése képezi az alapját: az apa mintha csak meg akarna felelni az életét alakító szabályoknak: egyrészt a polgári értékrend normáinak, másrészt a vallási vezető pozíciójával járó előírásoknak. Istenre hivatkozik, azonban viselkedése korántsem követi a tanításokat: megveri, megalázza gyermekét, amikor az kérdezni mer tőle. A külsőségek fontosabbak számára, mint a tan tényleges megélése: „Teljesen elég, ha rendesen viselkedsz, tisztességesen tanulsz, s templomba jársz”³³ – mondja a fiának. Ezt a jellemvonását emeli ki az a korábban már említett jelenet, melyben a kis Gyurka az apa temetési beszédeiről tudósít. Ebből a szövegrészből kiderül, hogy az apa attól teszi függővé a temetési beszédek tartalmát és terjedelmét, hogy ki „jó” zsidó, és ki megnyit fizet: „Tudom, hogy van nagy temetés és kis temetés, a nagy a gazdagoknak jár, s ezért többet fizetnek apámnak, mint a kisebb temetésért”.³⁴ Itt egyértelműen a gyermek szemszögéből látjuk a történetet, az elbeszélő én nem lép közbe, hogy tágabb összefüggésbe helyezze apja viselkedését. Azonban más szöveghelyeken megjelenik az a felnőttkori, utólagos belátás, hogy az apa viselkedését a gyermekkori nélkülözés határozza meg. Az apa háttértörténetéről szóló tudás az elbeszélő énhez tartozik. Ebben az esetben tehát a Dorrit Cohn-i értelemben vett disszonáns ön-narrációról beszélhetünk, ahol a gyermekszereplő (elbeszélő én) saját horizontjának korlátai miatt nincs birtokában azoknak az információknak, amelyeknek felnőttként – az elbeszélés idején – már igen.³⁵ Az elbeszélő én megértőbben fordul apja felé, mint azt egykor gyerekként tette/tehetette, azonban még így is egyértelmű a két alak közti távolság. Míg az apában élő nélkülözött gyermek felé empátiával tud fordulni, addig a felnőttet már nem tartja hitelesnek, tehát nem feltétlenül azonosul az apa utólagosan felismert nézőpontjával – így hangolja át a regény értékszerkezetét a retrospektív narráció.

Az apa és a gyermek viszonyához kapcsolódik még egy fontos szimbólum: a megfojtás. Ezen a ponton összemosisodik a nagypapa és az apa alakja: Gyuri, miután végrehajtotta nagy lázadását, és lebetegszik, azt a víziót látja, hogy apja megfojtja, és ő már

³² Például: „fantasztikus és veszedelmes világot épített”, „szenvedélyes”, „[c]sak egy feltaláló, egy kémikus, egy biológus hajlik így kísérletei fölé, mint ahogy ő nézte a régi könyvek betűit”. PAP, I. m., 13, 16, 28.

³³ Uo., 126.

³⁴ Uo., 53.

³⁵ Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei*, II., szerk. THOMKA Beáta, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, Pécs, 1996, 108.

valójában halott. Ez a kép az imazsinór metaforáját hívja elő ismét, az apai örökség a gyerek életét fenyegeti. Azonban amíg a nagypapa esetében nem Gyuri hal meg, hanem Jeremia, addig itt már a gyermek lesz az áldozat, és a fiú képzeletében az apja öli meg – ez ismét a kétféle örökség különbségét jelezheti Azarel Gyuri szemszögéből.

Az anya figurája is figyelmet érdemel abból a szempontból, hogy miként viszonyul a zsidó örökséghez. Kétféle forrásból is tudjuk, hogy az ő családi háttere más, mint az apáé. Egyrészt az elbeszélő én világít rá: „Az ő szülei jómódú bérlők voltak, Bártfai grófék házi zsidói, fontosabb volt náluk a gyarapodás a Tannál s a *Magyarázatoknál*: homlokegyenest másképp gondolkodtak, mint Jeremia apóék.”³⁶ Másrészt ez a jellemzés nagyon hasonló ahhoz, amelyet Jeremia apó ad az anyáról a már citált, neki írott levelében, így azt feltételezhetjük, hogy az elbeszélő én egyetért a nagypapa megfigyeléseivel. Az anya – talán éppen a családi háttere miatt – lelkesedik a szép és finom holmikért, azonban az apa alakja miatt sokszor meghasonlik: úgy szeretne viselkedni, hogy méltó legyen a férfihoz. Az anya „benne áll” a hagyományban, a zsidó nők tradicionális életét éli: „A házimunkák, a takarékoság, a díszítés vágya mindig uralkodott rajta [...] pontosan úgy, ahogy ez meg van írva a hitvesről szóló imában. [...] Anyámat szinte össze lehetne illeszteni ezekből a versekből, olyanformán, hogy ami benne ezeken kívül volt: az csak zavarta őt” – mondja az elbeszélő én.³⁷ A regény szempontjából nagyon fontosak ezek a „kilógó részek”: ezek lesznek ugyanis azok, amelyeknek köszönhetően Gyurka kapcsolatot tud találni anyjával. Az esztétikai gyönyör élvezetére és a játékra való igény sok hasonlóságot mutat Gyurka viselkedésével: míg neki a mesék, anyjának a szép bútorok nyújtanak örömet. Az anya esetében ez az ösztönös vonzódás a „szép” felé szembekerül azzal a tudatos igyekezettel, hogy a rabbifeleség szerepének meg akar felelni. Azonban amikor az anya az apa felől érkező erkölcsi tanítást igyekszik számon kérni gyermekén, akkor ő képmutatónak érzi viselkedését: felteszi magának a kérdést, hogy anyja akkor is szeretné-e, ha vak vagy süket lenne, és nem csak akként a Gyuriként, akit ő csinált belőle.³⁸ A kislány ezen a ponton öntudatlanul is a szeretet természetére reflektál: „Az ember minden külső és belső meghatározó jegytől megfosztott absztrakt lénye érdemli meg a szeretetet, legyen bár konkrétságában rút, beteg, buta vagy gonosz” – fogalmaz ezzel kapcsolatban Lichtmann Tamás.³⁹ Ez a gondolat rímel a jézusi tanításokra. Azonban az anya ezt az elvet nem gyakorolja, erre utal a következő idézet: „el kell titkolnunk ezt a szégyent, aki te vagy nekünk” – mondja Gyurinak.⁴⁰

Gyuri testvérei, Ernuskó és Oluska is hasonló módon közelednek a hagyományhoz, mint az apa és az anya, mindegyikük viselkedését meghatározza a családfő felől érkező elvárás. A két gyermek látszólag beavatódott abba a hagyomány- és elvárás-

³⁶ PAP, *I. m.*, 7–8.

³⁷ *Uo.*, 11.

³⁸ „Most már végre készen van velem anyám. Megnéz, tetszik neki, amit rajtam csinált, aztán leültet, hogy ne mozogjak, nehogy valami baj legyen velem [...], azzal a Gyurival, akit most csinált belőlem.” *Uo.*, 95.

³⁹ LICHTMANN, *Pap Károly*, 169. Ezt a problematikát Pap Károly több műve is körüljárja, számos szövegében a testileg vagy értelmileg fogyatékos szereplők lesznek a szeretet igazi képviselői. Ennek eminens példája Mikáel, a *Megszabadítottól a haláltól* című mű főhőse.

⁴⁰ PAP, *I. m.*, 145.

rendszerbe, amit az édesapjuk felállított. Ez az elvárásrendszer egyfelől a neológia szabályait tartalmazza, másfelől a városi, polgári mintacsalád képzetét szolgálja. Azonban fontos azt is kiemelni, hogy az elbeszélő én nézőpontjából ez a beavatódás csak formális lehet, hiszen az apa maga sem „éli át” a tradíciót, tehát nem is adhatja át annak „igazi” jellegét. Szemben Jeremia apóval, aki – minden ellentmondása és fanatikussága ellenére – valóban a hagyományban él.

A kettős identitás felé

A harmadik generációt képviselő Gyurka számára az egyik legerősebb érzés a rettegettség, amit mind a nagyapával, mind az apával szemben átél. A rettegettség ellenére – vagy pontosan emiatt – gyermekkorában, együttélésük alatt nagyapja mindenható pozícióba kerül számára, hiszen egész életét ő határozza meg. A „megistenülés” tovább erősödik Jeremia halála után: Gyuri úgy érzi, hogy nagyapja élet és halál birtokában van, ki más lehetne tehát, mint maga a mindenható, Elohim: „Valamennyi élményem frisségét korai zúzmara lepte el: Jeremia apó és az ő Elohimának a lehelete.”⁴¹ A lehellet a teremtés képzetét idézi fel, melynek történetét az apó osztja meg a fiúval, és el is játssza neki azt: „És formálta vala az Úr az embert a földnek porából, és a maga lehelletét lehelte az ő orrába. Így lőn az ember élő lélekké... S megmutatja.”⁴² A teremtés-metafora folytatódik, amikor az elbeszélő én így fogalmaz szüleihez való visszakerülése kapcsán: „Előlről kell végigélnem az emberiség őskorát.”⁴³ Gyuri nagyapjával közös története minden tragikumával együtt azt az üzenetet is magában hordozta, hogy az apó (a fiú szemében: Jahve) egyedül Gyurit választotta ki. A nagyapától tehát kitüntetett figyelmet kapott – még ha ez a figyelem odafordulás és szeretet nélküli is volt –, azonban Jeremia halála után, visszakerülve családjához, Gyuri csak egy lesz a három gyermek közül, és ezt nehezen viseli: „ősapáimhoz méltóan én is egyszerűen hittem abban, hogy pusztá létezésemmel, pusztá hitemmel rászolgáltam arra, hogy az legyenek, aminek hittem magam; szeretetre méltó és kiváló.”⁴⁴ A kis Gyuri gyermekori önzése a narrátor értelmezői kommentárja által összekapcsolódik népének – az elbeszélő én által interpretált – vallási felfogásával.

Miután Gyuri visszakerül szüleihez, és felfedezi a lakást, ahol az Azarel család él, szobáról szobára bolyong. Az új helyszín egyfajta mozdulatlansággal, élettelenességgel és zártsággal kapcsolódik össze. A nagyapónál a tér ugyan félelmetes volt, de mégis tágas. Gyuri az új világ zártságából – mely nemcsak a tér szűkösségéből fakad, hanem a család és az általa képviselt hagyomány zárt rendjéből – csak a mesék által tud kiszabadulni. A mesék adják meg a közösség érzését a fiúnak, és igazolják világképét: „mindenki tudja, mint ahogy én is tudom, hogy ez az Isten nem létezik, nem igaz, csak a könyvben van, arra való, hogy mi, kicsinyek, tanuljunk, azonban mindenki tudja, hogy nincs és sohse fog megjelenni! Mese, mint az Üveghegy.”⁴⁵ Azonban fontos

⁴¹ Uo., 36.

⁴² Uo., 30.

⁴³ Uo., 35.

⁴⁴ Uo., 104.

⁴⁵ Uo., 126.

kiemelni, hogy a Gyuri által olvasott és kitalált mesék elsősorban a keresztény világhoz kapcsolódnak, ezzel is kifejezve a gyermek közeledését ehhez a kultúrkörhöz. Gyuri esetében egyfajta hibrid identitásmodellről beszélhetünk, mely inkább a felnőtt narrátor perspektívájából értelmezhető, hiszen Gyuri gyermekként még nem annyira tudatos, hogy felmérje, a zsidóság és a kereszténység összeegyeztethető-e egymással, vegyíthető-e a két vallás és kultúra egyes elemei. Viszont ösztönösen vonzódik a kereszténységhez, aminek az oka egyrészt a kíváncsiság, másrészt az, hogy a család tabusítja előtte ezt a témát. Felnőttként, saját története elbeszélőjeként azonban már tudatosan vállalja a kettős identitást, emiatt tehát érdemes elkülöníteni a gyermekkori reflektálatlan választást a felnőttkori tudatostól.

Gyuri alakjának másik mozgatórugója a magányosság. Halott nagyapján kívül senkivel nem tud közösséget vállalni. Családja mintha kiközösítené, és ugyanezzel az alapélménnyel találkozik az iskolában is, ahol egyik gyermek sem akar a barátja lenni, és a tanítónő sem vállalja, hogy „második anyja” lesz. Gyurka viselkedését „butaságként”, „rosszaságként”, végül pedig egyenesen „örülteként” interpretálják. A fiú tetteinek origója, hogy mivel kérdéssel nem jut semmire – hiszen apja, ha meg is próbálja neki magyarázni családi örökségük, a zsidóság és Isten mibenlétét, akkor sem tud/akar a gyermek szintjén beszélni –, a cselekvést hívja segítségül, az által próbál figyelmet kapni. De nemcsak a figyelem vágya hajtja, hanem a félelem is – részben ezért csap át viselkedése cselekvő agresszióba. Fél a körülötte levő világtól, a nagyapától, az apától, a keresztényektől – idegen számára a közeg, és a tapasztalatok terén jócskán le van maradva társaitól és családjától, hiszen nagyapjával egy teljesen izolált világban élt. Állandó félelemérzete miatt gyávanak tartja magát, ez a gyávaságérzet pedig ráíródik arra a sztereotípiára, amellyel a mindennapi életben találkozik: „gyáva zsidó”. Ezen a ponton nehezen szétszalazható az elbeszélő én, a gyermek és a felnőtt elbeszélő én nézőpontja és szövege: a gyermek élménye, hogy a „poncichter”⁴⁶ fiúk úgy csúfolják: „Feiger Jud”,⁴⁷ azonban a „gyáva zsidó” toposza a felnőtt nézőpontjából is értelmezhető: a korban az antiszemita bevett szófordulata. Gyuri hiába próbál közeledni családjához és annak zsidó örökségéhez, nem avatódik be a hagyomány rendjébe. Ugyanez a helyzet a kereszténységgel: „Kereszténynek gyáva vagy. Zsidónak meg lusta vagy”⁴⁸ – mondja egyik önmagával folytatott belső párbeszéde során. Az említett hibrid identitás tehát – gyermekként legalábbis, de a felnőtt narrátor részéről sem történik erre reflexió – nem hozza magával a közösséghez tartozás élményét, Gyurka magányosnak érzi magát, és az elbeszélő én sem tudja feloldani a távolságot, ami a többi embertől elválasztja.

A gyermekszereplő választása azért is fontos lehet, mert „a gyermeket a családi szokások és hagyományok kapcsolják be a társadalom és a kultúra szimbolikus rendjébe”.⁴⁹ Gyurit a szeretet vágya hajtja, az, hogy lássák és ismerjék igaz valóját. Ez az

⁴⁶ A „poncichter” szónak felel meg, mely a német Bohnenzüchter 'babtermesztő' szó magyarosítása által jött létre. Jelentése: „Sopron környéki német gazdálkodó, főleg szőlőtermesztő.” TÓTFALUSI István, *Idegenszó-tár. Idegen szavak értelmező és etimológiai szótára*, Tinta, Budapest, 2008, 749.

⁴⁷ A német kifejezés jelentése: „Gyáva zsidó.”

⁴⁸ PAP, I. m., 154.

⁴⁹ GINTLI, A *hagyomány arcai*, 29.

odaforulás a feltétlen szeretetet igényli: „látlak fiam, tudom, hogy ki vagy, és csak téged szeretlek” – szeretné hallani szüleitől.⁵⁰ Azonban fontos hangsúlyozni, hogy a gyerek azt akarja, hogy csak őt szeressék. „Ez a szeretetigény [...] féktelen, önző és gögös. A szeretetet úgy igényli, hogy ő semmit sem ad cserébe, nem megy alázattal az emberek elé, mint Mikáél vagy Leviát” – írja Lichtmann Tamás, összevetve Gyuri alakját Pap Károly *Megszabadítottál a haláltól* és *A nyolcadik stáció* című regényeinek főszereplőivel.⁵¹ Ez a viselkedés tehát nem felel meg a feltétlen szeretet elvének. Az elbeszélő én sokszor a következőképpen írja le gyerekkori tulajdonságait: „féktelen önzés”, „mohó vágy és büszke képzelet”, „hiúság”, „falánkság” – a felsorolás részben a hét főbünt idézi. Értéktételével azt jelzi, hogy nem azonosul egykori énjével: „Az *Azarel* írója [helyesebben: elbeszélője – M. T.] már nem azonos gyermekhősével, kritikus távolságtartással mutatja be korábbi énjét, vagyis az elidegenedést már nem éli, hanem kívülről, az okok feltárásával együtt ítéli meg” – állapítja meg Lichtmann Tamás.⁵² Amikor Gyurka azt szeretné, hogy a tanárnő a második anyja legyen, viselkedését az elbeszélő én kétféle oldalról is interpretálja: „Ha akarom, túlzott gyermekes érzékenységnek nevezhetném ezt a hitet, ha akarom, egy kicsiny keleti vadember naivitásának, a valóság ugyanaz”.⁵³ Ezen a ponton ismét egymásra íródik a szöveg teológiai értelmezése és a gyermek élettörténete.

Gyurinak a családjáról alkotott benyomásai csak akkor változnak meg, miután apja egy alkalommal megveri komizságáért, és egyedül marad a sötétben, közben pedig alkonyodni kezd. Az alkonyat a szombatidőt, annak nyugalalmát idézi, egyfajta meditatív állapotot:⁵⁴ „A sötétedés lassan meglágyította bennem mindazt, ami történt. [...] Lassan ijedt és alázatos szeretettel osztogattam szét családom tagjai közt a nap-szállat utolsó fényét, hogy a sötétség elől, amely egyre vastagabban és mélabúsabban vett körül, legyen kikhez menekülnöm!”⁵⁵ A sötétedés, a tél és az elmúlás a halál képzetével kapcsolódik össze – a halál öntudatlan félelme hozza meg a gyermek megnyihülését családja irányában. Ez a mozzanat többször is visszatér a regényben: mikor Gyurka ki akar ugrani az ablakon, és halálközeli élményt él át, a következőt mondja róla a narrátor: „minden »igazibbá« vált [...] a halál nem ismert, nem tudott félelmétől”.⁵⁶ Az elbeszélő én „a nem ismert” kitétellemel ismét jelzi, hogy gyermekként még nem volt birtokában ennek a tudásnak. Azonban azt is ki kell emelnünk, hogy Gyuri esetében mindig valami tisztátalan érzés vezet el a szeretet gondolatáig (fontos, hogy

⁵⁰ PAP, *I. m.*, 41.

⁵¹ LICHTMANN, *Pap Károly*, 162.

⁵² *Uo.*, 159.

⁵³ PAP, *I. m.*, 104.

⁵⁴ „[S]zombaton a világ *tökéletes*: tökéletes és változatlan dolgokkal társítjuk. Nemcsak azért szüneteltetjük a sötétség ellen folytatott harcot, hogy erőt gyűjtsünk a következő támadáshoz, hanem azért is, mert nincs sötétség: a fényt, melyet a pozitív cselekedeteink által hozunk létre, és amelyet hét közben elhomályosít a világiasság mindennapi életünket beburkoló és elhomályosító fátyla, kifinomultabb lényünk most már érzékeli.” *Mózes imája, sábeszi imakönyv*, szerk. OBERLANDER Báruch rabbi, ford. SIMON SÁRONI, Egységes Magyarországi Izraelita Hitközség – Chábád Lubavics Zsidó Nevelési és Oktatási Egyesület, Budapest, 2006, XIX. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵⁵ PAP, *I. m.*, 70.

⁵⁶ *Uo.*, 109.

csak a gondolatáig, és nem a tényleges gyakorlásáig): a félelem, a düh, az önvád, a gyávaság vagy a gög. A gyermek ugyan beismeri a hibáit, ami az egyik első lépés a Pap Károly-oeuvre-ben afelé, hogy valaki eljusson a szeretet gyakorlásáig,⁵⁷ de utána visszasiszlik az azt megelőző, önző állapotba. A szeretetért cserébe mindig követel valamit: csak akkor szereti anyját, ha az elhagyja érte a családját; apját pedig akkor, ha bevallja az ellene elkövetett bűneit. Istenben is csak akkor hajlandó hinni, ha megmutatja magát. Ez a fajta alkudozás messze áll a feltétlen szeretet gyakorlásától. Nagyon izgalmas ebből a szempontból, hogy Gyuri kifordítja a jézusi viselkedést: „aki üt, azt visszaütöm” – mondja,⁵⁸ ahelyett, hogy a tanítást követné: „Én pedig azt mondom néktek: Ne álljatok ellene a gonosznak, hanem aki arczul üt téged jobb felől, fordítsd felé a másik orczádat is.”⁵⁹ A szeretetnélküliséget részvétlenség is kíséri: „nem érzek irántuk semmi részvétet, mint ahogy magamat se sajnálom” – mondja családjáról.⁶⁰ Az irgalom gyakorlása is visszatérő motívum Pap Károly életművében, erről tanúskodik többek között az *Irgalom* című novella, de *A nyolcadik stáció* című regény is. Gyuri gyermekként beismeri a bűneit: „én rossz vagyok, de én ezt nem tagadom” – mondja,⁶¹ de nem jut el a megbánásig, szülei iránt pedig nem tud irgalmat érezni. Azonban felnőttként, történetének elbeszélőjeként már felismeri viselkedésének önző voltát. Ezzel együtt azt sugallja, hogy a megbánás után sem tudja apját szeretni: „ezt az alapelvet [a szeretet parancsát] maga sem képes maradéktalanul érvényre juttatni, mivel a retrospektív narráció az apa alakjáról szólva nem tud a szeretet nyelvén beszélni” – írja Gintli Tibor az *Azarel/Jordán-novellákkal* kapcsolatban,⁶² és ez a regényre is igaz lehet.

A kétféle nézőpont (elbeszélő én és elbeszéltné én) elkülönítésével kapcsolatban elmondható, hogy ahogyan az *Azarel/Jordán-novellákban*, itt is elsősorban az emotív nyelvi-kommunikációs funkció túlsúlya jellemző a gyermek szövegrészeire, melyeket felkiáltások, meseszerű, expresszív képek színesítenek; míg a narrátor nyelvének jellemben inkább az információ átadásának funkciója dominál, hangvétele sokkal kevésbé felfokozott érzelmileg, mint a fiúé.⁶³ A novellák elbeszéléstechnikájának sajátosságát

⁵⁷ Lichtmann Tamás így fogalmaz: „A *Zsidó sebek és bűnök* végén Pap Károly meghirdeti az emberi és művészi programját, amelynek lényege: »vissza önmagunk bírálóitába«. Fel kell tárni a bűnöket, le kell hatolni a gyökerekig, meg kell világítani az összefüggéseket és az okokat, és majd csak ezek után lehet elindulni a megoldás útján.” LIGHTMANN, *Pap Károly*, 158.

⁵⁸ PAP, *I. m.*, 156.

⁵⁹ Mt 5,39

⁶⁰ PAP, *I. m.*, 58.

⁶¹ *Uo.*, 141.

⁶² GINTLI, *A hagyomány arcai*, 37.

⁶³ Az elbeszélői és karakteri nézőpontok és szövegek szétválasztásához Wolf Schmid szempontrendszerét használom. Jelen esetben, mivel visszatekintő énelbeszélésről van szó, a karakteri nézőpont (és szöveg) az elbeszéltné nézőpontjának (és szövegének) felel meg: „In the following, a catalog of features will be compiled, in which it is possible for the narrator’s text [...] and the characters’ text [...] to differ. This catalog does not assume a certain type of texts or their absolute opposition, but rather starts from the empirical fact that the texts can have very different profiles in different works. For this reason, it is, as a catalog of possible differing features, applicable to every concrete work. Naturally, this catalog of features corresponds to the catalog of parameters distinguished for perspective. [...] [W]e obtain the following catalog of features: 1. Thematic features, [...] 2. Ideological features [...], 3. Grammatical

képező újraátélő narráció viszont mintha hátrébb szorulna a regény esetében, ezáltal könnyebben elkülöníthető a két (gyermeki/szereplői és felnőtt/narrátori) nézőpont és a hozzájuk tartozó szövegrétegek. A visszaemlékező pozíció a regény esetében sokkal explicitebb, mint a novelláknál. Nemcsak a múlt idő használata indikálja⁶⁴ (mely azonban nem kizárólagos, hiszen egyes részek jelen idejűek), hanem az is, hogy az emlékezés folyamata számos alkalommal szövegszerűen is megjelenik: „Néha, mikor a nyári nap sugarai egyszerre úgy világítanak, mint akkor, vagy ha egy fát látok, amely, mintha onnét a templomudvarról »szökött volna meg«, újra hallok a tanulók lamentációs tanulását, amellyel a sorokat, szavakat mintegy ringatták magukban, valami különös gépies örömmel és fájdalommal.”⁶⁵ Továbbá a két (gyermeki és felnőtt) nézőpont különbsége is reflektálttá válik: „ha a vér szavát hallva, meg is értettem volna, mit követel tőlem és mit kell követelnem anyámtól, s hozzárohanva, odakiálthattam volna neki: ilyennek kell lenned! Erre vágyom tőled, ezt kívánom! Csak akkor leszel igazán anyám! De csak a hangot hallottam, a vér hangját, s szavát nem értettem, csak vágyakoztam.”⁶⁶ Az említett jellemzőkön túl az idézőjelek gyakori használata is a narrátori jelenlétet erősíti. A két én (elbeszélő és elbeszéltné) közötti távolságot tehát egyértelműen felfedezhetjük, azonban az is kiderül, hogy a gyermekkori élmények a narráció idején is kísértik a narrátort, tehát nem beszélhetünk az újraátélő tendencia teljes mellőzéséről. Gyuri gyermekként vágyait és azoknak természetét nem tudja megérteni, és ez mintha felnőtt korában, az elbeszélés idején sem változna meg. Ennek az is lehet az oka, hogy ennek a vágnak a mélyén van egy irracionális, agresszív komponens, amely az értelem révén nem számolható fel, és a személyiség egy olyan rétegére utalhat, amelyet az ösztön irányít: „Borzalmas, fájdalmas vágy [...] Te vagy az ördög, az igazi pokol, aki érthetetlen nyögéssel tüzeled alantól a világot, de nemcsak tűz vagy és pokol, pusztító ördög, hanem te szítod az emlékek tüzeit is, amelyeknél a sötétképű Héphaiszosz kovácsolja műveit...”⁶⁷

Az Izsák-áldozat, a bűnbeesés és a tékozló fiú példázata

Az örökség problémaköre nemcsak a narrátori szinten jelenik meg az elbeszélő én értelmezői kommentárjai révén, hanem a gyermek Gyuri is számos alkalommal találkozik a zsidó hagyománnyal. Az egyik visszatérő elem az Ábrahám-történet: a kis Gyuri a primer történetet a templomban hallja, amikor apja prédikál. Mikor megkérdezi, miről beszél az apja, az anya így válaszol: „Talán Ábrahámról, a mi ősapánkról.”⁶⁸ Másodszorra tanítója, Würtz mesél Gyuri osztályának Ábrahámról. Ez alkalommal

features of person, [...] 4. Grammatical features of tense, [...] 5. Grammatical features of the orientation system, [...] 6. Features of language function, [...] 7. Stylistic features of the lexis, [...] 8. Stylistic features of the syntax.” A nyelvi funkciók elkülönítése a 6. ponthoz tartozik. Wolf SCHMID, *Narratology. An Introduction*, ford. Alexander STARRIT, De Gruyter, Berlin – New York, 2010, 140–142.

⁶⁴ Lásd az előző lábjegyzetben idézett szempontrendszer 3. pontját. *Uo.*

⁶⁵ *PAP, I. m.*, 14.

⁶⁶ *Uo.*, 43. (Kiemelés az eredetiben.)

⁶⁷ *Uo.*

⁶⁸ *Uo.*, 88.

már a fiú is reflektál az elbeszélésre: az ő szempontjából az a tanulsága a történetnek, hogy Ábrahám jobban szereti Istent, mint a fiát, tehát nem lehet jó ember, hiszen feláldozza a gyerekeit. El is meséli Jeremia és a saját történetét Würtz tanítónak, egyfajta párhuzamot vonva a nagyapja által elégetett játékaik és Ábrahám áldozata között (a két jelenet között a tűz a kapcsolódási pont, mely az „áldozat” alatt ég). Gyuri szerint Ábrahámnak a gyereket kellett volna választania Isten helyett. Ez a történet saját életéről is szól: úgy látja, a szülei – elsősorban az apja – feláldozták a „nagyapa-istennek”, Jeremiának, és ezzel cserbenhagyták.

A másik jelentősebb bibliai allúzió a bűnbeesést tematizálja, a kép leírását a következőkben hosszabban idézem:

[Az udvaron] innét vagy onnét, bármikor felhallatszhatott anyám vagy apám hangja, egy-egy „Ádám hol vagy”, amely a játékok paradicsomkertjében bolyongó gyermekégetet ugyancsak gyakran és bőven szokta figyelmeztetni az örökös és szigorú felügyelet szégyenére és félelmére. Az Úrnak, vagyis apámnak, és angyalának, vagyis anyámnak a hangja ilyenkor meg nem annyira a Tudás fájától óvott, mint inkább csak az Élet fájától, vagyis a szenvedélyes játéktól. De nem ugyanaz volt az átka mind a kettőnek, a Tudásnak és a szenvedélyes Életnek?: a meztelenség, amelyre szégyennel és félelemmel döbbsentem rá anyám vagy apám konyhaablakból kiáltó hangja hallatára, csakúgy, mint első ősatyám, Ádám, mikor paradicsoma felett megdördült az Előhim hangja? Még a szöveg is majdnem ugyanaz volt, csupán gyermekségemhez profanizálódtak az ősi szavak: gyerek, hol vagy?⁶⁹

Az elbeszélte iteratív jelenet a narrátori értelmezés révén kap teológiai interpretációt. A szégyen és a félelem érzései az örökös, szigorú felügyelet miatt alakulnak ki a gyermekben. A család nem engedi, hogy megismerje az „életet” és a „játékot”. Az apa az idézett jelenetben – ahogy a szöveg során számos alkalommal – isteni pozícióba kerül. Az azonosítás ebben az esetben is kétirányú: nemcsak az apa hasonló Istenhez, hanem az Isten is az apához. Azarelék istene, ahogy Jeremia apóé is, fegyelmező és szigorú, nem megértő és megbocsátó. Gyuri figurája Ádámmal lesz párhuzamos, Isten első „gyermekével”, aki szintén alávetett egy nála feljebb való hatalomnak. Ádám gyermeki szerepét mutatja, hogy ő is a beavatódás előtt áll, azonban ez a beavatódás – a tudás megszerzése – történetében összekapcsolódik a bűnnel. Gyuri szégyenérzete egybecseng az első ember szégyenérzetével, amikor az felfedezi (az említett tudás révén), hogy meztelen. A szövegrész azt az üzenetet hordozza magában, hogy a megismerés egyfajta büntetést von maga után. Ez a gondolat összefoglalja a regény konfliktusát: a gyermek a család által avatódik be a zsidó hagyomány szimbolikus rendjébe (és általa: a világ rendjébe), és ehhez az apai (isteni) utat kell követnie. Amint máshogy tesz, a „kiűzés” lesz a büntetése. Amikor a gyermek öntudatra ébred a tudás adománya által (az édenkerti képben: felismeri meztelenségét), akkor elveszti Isten, a mindenkor apai kegyeit – Pap Károly életművében, melyben a saját, az apaitól eltérő identitás kialakítása a tét, ez a szimbólum nagyon fontos szerephez jut.

⁶⁹ Uo., 107.

A harmadik részlet, melyet a következőkben elemzek, a regény végén olvasható tékozló fiú-allúzió. Szövegszerűen veszem sorra az eltéréseket az eredeti példázat és Azarel története között. A tékozló fiú példázatában a fiatalabbik fiú elhagyja a szülői házat, kikéri, majd eltékozolja az örökség rá eső részét. Miután feléli a vagyont, és nélkülözni kezd, rájön, hogy vétkezett, és hazatér apjához. Így szól, mikor az apai házhoz érkezve meglátja őt: „Atyám, vétkeztem az ég ellen és te ellened. És nem vagyok immár méltó, hogy a te fiadnak hívattassam!”⁷⁰ Az apa tárt karokkal fogadja fiát, és lakomát rendez neki: „Hozzátok ki a legszebb ruhát, és adjátok fel rá, és húzzatok gyűrűt a kezére, és sarut a lábaira!”⁷¹ Kettejük mellett a jelenet harmadik szereplője az idősebb testvér, aki nem érti, hogy apja miért fogadja vissza a kisebbik fiút, hiszen az eltékozolta a vagyonát. Az apa erre így szól: „Fiam, te mindenkor én velem vagy, és mindenem a tiéd! Vigadnod és örülnöd kellene hát, hogy ez a te testvéred meghalt, és feltámadott; és elveszett, és megtaláltatott.”⁷² A példázat több értelmezési síkot is megnyit. Az egyik ezek közül II. János Pál pápa értelmezésében, hogy a „szenvedés eredője, célja és értelme az irgalomban mutatkozik meg”.⁷³ A tékozló fiú a nélkülözés után tér vissza apjához, aki megbocsát neki, így a bűnbánat és a megtérés motívumai is feltűnnek a történetben.

Vizsgáljuk meg, hogyan alakul át az ismert történet az *Azarel*-ben: Gyurka elhagyja a családi házat, miután édesanyja nem adja meg neki, amit követelt tőle: hogy szökjön el vele, és hagyja ott érte a család többi tagját. Apja sem ismeri be az ellene elkövetett bűneit, továbbá a gyermek sem játékokat, sem meséket, sem szeretetet nem kap otthon – a tékozló fiú történetében ez a vagyon rá eső részének felelhet meg, amit a fiú az apai háztól vár. Gyuri tehát útnak indul, ahogy a tékozló fiú is. Útja során kéreget, keresztényektől és zsidóktól egyaránt, és eközben másnak tettei magát, mint aki, annak érdekében, hogy ne ismerjék fel, hogy ő a zsidó pap fia. Nem áll be dolgozni béresnek, ahogy a tékozló fiú, hanem másokat manipulálva koldul. Saját lakomáját üli meg: krémest és virslit eszik. A tékozló fiú tetteihez képest kisülílnék tűnhet Gyuri cselekvése, azonban az ő gyermeki szintjén ez számít lázadásnak. A kisfiú eltervezi, hogy megbünteti apját mindazért, ami vele történt. Rabbi édesapja prédikációja közben le akarja leplezni annak gonoszságát, azonban mielőtt belépne a templomba, mintha Isten szólna hozzá,⁷⁴ aki azt kéri, mondja ki azokat a mondatokat, amelyekhez hasonlót a tékozló fiútól is hallottunk: „te csak menj ki majd a szószerék elé és mielőtt apád beszélni kezd, leborulsz és ezt kiáltod: – Gonosz vagyok én, és koldus, nyomorult. És »bűnbe« vittem az apámat”.⁷⁵ Gyuri azonban Istennel is feleselve azt akarja, hogy előbb apja vallja be bűneit; Isten pedig mutassa meg magát, hogy elhiggye, létezik.

⁷⁰ Lk 15,18–19

⁷¹ Lk 15,22

⁷² Lk 15,31–32

⁷³ A pápa értelmezési kísérleteit Plugor Magor foglalja össze tanulmányában: *PLUGOR Magor, A szeretet csele. Test-konceptusok a tékozló fiú példázatában = Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*, szerk. BOROS Oszkár – HORVÁTH Kornélia – OSZTROLUCZKY Sarolta – VARRÓ Annamária – ZSUPPÁN Klaudia, Gondolat, Budapest, 2015, 267.

⁷⁴ Legalábbis Gyuri így interpretálja a hangot.

⁷⁵ PAP, I. m., 193–194.

A kisfiú az Istennel folytatott belső vitája során végül beleegyeznek ugyan, hogy előbb ő vallja be bűneit, de titkon mégis arra vágyik, hogy apja viszonzozza ezt a tettet. A szeretet gyakorlása és a bűn beismerése ebben az esetben nem tiszta forrásból történik meg, szemben a tékozló fiú történetével. Miután Gyurka apja elé járul, és beismeri bűnei egy részét – mely jelenet „döbbenetes erejű felidézése a tékozló fiú példázatának, ám a költői szenvedély, s mély lélektani beleélés mögött az írói távolságtartás iróniája húzódik”⁷⁶ –, az apa azt mondja neki, hogy szereti – ebben a mozzanatban párhuzamos a két történet. Azonban a tett után Gyurka elájul és megbetegszik. „A tékozló fiú az örökké »izgága« Szellemet képviseli [...] Csalódnia kell azonban, hiszen erős lélek és kitartó test nélkül a szellem sem juthat eredményre” – fogalmaz Plugor Magor az eredeti példázat értelmezésekor.⁷⁷ Az *Azarel* című regényben Gyurinak egyik tulajdonság sem adatik meg, testi gyengesége, „kicsinysége” számos alkalommal említődik a szövegben, és folyamatos lelki tusái is végigkísérik a regényt.

Pap Károly művében az apa és az anya szeretete feltételhez kötött. Amikor Gyurka el akarja mesélni, hogy mi történt vele és Istennel, apja így reagál: „Mi mindent elfeledtünk és megbocsátottunk. Anyád is, én is. Az egészséget betegségnek tekintjük, ami volt. Ami elmúlt és vége. – S nyomatékosan folytatta: – És te is tekintsd annak, és feledd el szépen mindent, úgy, mint mi, ez lesz a legjobb.”⁷⁸ Ráadásul az apa a testvéreknek sem magyarázza el Gyuri tettének okát, így ők is betegségként kell, hogy kezeljék a történeteket, szemben a példázattal, ahol az apa megvédi a fiát. Az *Azarel* család nem jut el a teljes, önzetlen szeretetig és a részvét gyakorlásáig, mint a tékozló fiú példázatában az apa. De az, hogy a parabola ismert végkifejlete nem ismétlődik meg, nemcsak az apán, hanem a fiún is múlik: „Azarel bűnbánata, megtérése nem igazi megtérés erkölcsi értelemben: nem a bűnös, a rossz útra tévedt tékozló fiú tér meg a jóság és szeretet tiszta világába, hanem a nemes célért kisszerű eszközökkel harcba induló lázadó török meg a polgári rend falain” – fogalmaz Lichtmann Tamás.⁷⁹ A példázat esetében Plugor felveti a tékozló fiú történetének egyfajta aposztáziaiként, a szent közegetől való elszakadásként való értelmezését is.⁸⁰ Ez a jelentésréteg az *Azarel* kapcsolatban is fontos lehet: az eredeti közeg itt azonban a zsidósága, és nem a kereszténysége, Gyurka pedig, ahogy említettem, nem akar teljesen hátat fordítani zsidó örökségének, pusztán azzal a hagyománnyal nem tud azonosulni, amit apja és nagyapja előír neki.

A megidézett történetek párbeszédbe lépnek egymással a bűn és a szeretet fogalmi mentén, illetve azáltal, hogy mindegyik az apa–fiú kapcsolatot tematizálja valamilyen formában. Míg azonban az ószövetségi képekben a bűnre isteni büntetés következik, és a szeretet egyetlen lehetséges tárgya Isten, addig az újszövetségbeli tékozló fiú példázatában a fiú a bűn ellenére, sőt, főként amiatt érdemli meg a szeretetet. Magának a jézusi példázatnak ez a problematika a kiindulópontja: „Közelgetnek vala pedig

⁷⁶ LICHTMANN, *Pap Károly*, 172.

⁷⁷ PLUGOR, *I. m.*, 272.

⁷⁸ PAP, *I. m.*, 208–209.

⁷⁹ LICHTMANN, *Pap Károly*, 173.

⁸⁰ A példázat említett értelmezésében a tékozló fiú története a keresztény egyház és a hívek kapcsolatának allegóriája is lehet: „az ifjú vétke az aposztázia, elszakadás a szent közegetől”. PLUGOR, *I. m.*, 269.

őhöz a vámszedők és a bűnösök mind, hogy hallgassák őt. És zúgolódának a farizeusok és az írástudók, mondván: »Ez bűnösöket fogad magához, és velök együtt eszik«. Ő pedig ezt a példázatot beszélé nekik”.⁸¹ A szöveg fontos tanulsága, hogy a szeretet gyakorlásához szükséges a bűn beismerése és annak megbocsátása. Ezeket a tetteket az Azarel család egyetlen tagja sem képes végrehajtani, beleértve Gyurkát is.

A bibliai intertextusok nemcsak tartalmilag, hanem formailag is leképezik a tanulmány címében jelzett hagyomány és megszokottság problémakörét a regényben. Az ószövetségi utalások, így Ábrahám és a bűnbeesés története eredeti formájukban idéződnek meg a kötetben, azonban az újszövetségi tékozló fiú példázata „újraíródik”.⁸² Ez az írói választás a kétféle hagyománnyal szembeni viszonyt is jelképezheti: a zsidó vallás képezi az alapot az identitás kialakítására, Jézus tanításai pedig az elbeszélő interpretációja révén tudnak sajátta válni. A következőkben arra térnek ki röviden, hogy az említett példázat mennyire őrzi műfaji sajátosságait Pap Károly regényében. A tékozló fiú története „figyelemre méltó reneszánszot élt meg a 20. század kezdetén – Rilke, Gide, Broch, Walser és Kafka írásaiban.”⁸³ Lényeges azonban, hogy az *Azarel* zárata nem modern parabola, ahogy Rainer Maria Rilke vagy Fanz Kafka tékozló fiú-történetei, melyek magukra a műfajra és a megértés problematikusságának kérdésére irányulnak.⁸⁴ A regény zárata sokkal inkább a klasszikus történetet visszhangozza felépítettségében és abban a tekintetben is, hogy az apa–fiú kapcsolatot tematizálja a szeretet kérdése mentén. Azonban az eredeti változathoz képest egy fontos formai változás észlelhető: a szöveg drámai kimenetele módosul. Dan O. Via kétféle cselekménymozgást figyel meg a parabolában: növekvő (komikus) és csökkenő (tragikus).⁸⁵ Míg a bibliai forrás esetében az előbbiről beszélhetünk, hiszen a szöveg vége egyfajta katarzissal zárul, addig az *Azarel* esetében tragikus kimenetelű parabolaváltozatról van szó, amennyiben a konfliktus nem oldódik fel, sőt, a gyermek Gyuri mintha magának is csalódást okozna azzal, hogy elfogadja a családjá által javasolt narratívát.

A példázatban természeténél fogva benne rejlik az applikációra való felhívás: „Minden parabola eredendően performatív” – fogalmaz J. Hillis Miller.⁸⁶ „A parabola

⁸¹ Lk 15,1–3

⁸² Példázat vagy parabola alatt a következőt értem: „A parable is a short narrative (1) fictional (2) text that is related in the narrated world to known reality (3) but, by way of implicit or explicit transfer signals, makes it understood that the meaning of the narration must be differentiated from the literal words of the text (4). In its appeal dimension (5) it challenges the reader to carry out a metaphoric transfer of meaning that is steered by contextual information (6).” Ruben ZIMMERMANN, *Puzzling the parables of Jesus. Methods and Interpretation*, Fortress Press, Minneapolis, 2015, 137.

⁸³ Theo ELM, *Az „átváltás” apóriája: Rilke legendája a tékozló fiúról*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 119.

⁸⁴ Theo Elmet Szolláth Dávid idézi: „felvilágosodáskori parabolák az ismeretközlést, a tanulság megértését tekintik céljuknak, a modern parabolák ezzel szemben magára a megértés folyamatára irányulnak.” SZOLLÁTH Dávid, *A példázatosság, az allegorizáló olvasás és a kultusz kérdései a Mészöly- és az Ottlik-kritikában*, Jelenkor 2002/10., 1104.

⁸⁵ „A dramatic plot was also described by Dan O. Via, and he differentiated between two types of series: a) action-crisis-solution; b) crisis-action-solution. He characterized the plot movement as either increasing (comedic) or decreasing (tragic).” ZIMMERMANN, *I. m.*, 139.

⁸⁶ „All parables, are essentially performative.” J. Hillis MILLER, *Preface = Uő., Tropes, parables, performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*, Duke University Press, Durham, 1991, ix.

arra ösztökéli, sőt, készíti [az olvasót], hogy választ, döntő választ adjon. [...] Minden hallgató a maga módján fogadja be a történetet. A parabola által feltárt jövő, lényegében a hallgató jövője, aki megragadja a történetet, és akiben a történet megragad”.⁸⁷ Ezúttal pedig nem egy külső nézőpontból ismerjük meg a tékozló fiú történetét, hanem magának a fiúnak a nézőpontjából. Az emocionális hatás már az eredeti szövegben is benne rejlik: „Szimpatizálhatunk a tékozló fiú bukásával. A kétségbeesett belső monológja az olvasót empátiára készíti a karakterrel szemben”.⁸⁸ Az *Azarel* esetében ez a hatás még erősebb a retrospektív narráció révén, ahol az elbeszélő maga lesz a tékozló fiú.

A parabola választása azért is jelképes lehet, mert a műfaj szorosan az emberi világhoz kötődik, a szerző műveinek többsége pedig arról szól, hogy a vallás és a hagyomány emberi arcát mutassa meg. A példázat azon műfajok egyike, melyek a reális világban gyökereznek, azonban egy szokatlan fordulat történik, amely a történet magvát adja: „a parabolák erőteljesen realizisztikusak, igencsak földközeli foglalkoznak a morális lét és a vallási élet mély problémáival”.⁸⁹ Ezekben a szövegekben nemcsak a kontextus, hanem maga Jézus alakja is az emberi világhoz kötődik: „A példázatok valóságosságában és ténylegességében Jézust, a világi embert ismerhetjük fel. Nem csupán az emberi természet áll megfigyelés alatt, hanem maga a természet is, pontosabban az ember a természetben. Ez a realizmus azonban a valódi élettel kapcsolatos, olyan világgal, ahol az események megtörténnek, a nők és a férfiak tevékenykednek, az egyik dologból következik a másik: s ez az élet valóságos és jelentőségteljes.”⁹⁰ Jézus emberfiúsága a szerző több kötetének is a kiindulópontja lesz, így a *Megszabadítottál a haláltól*-nak és a *Nyolcadik stációnak* is. Mindent összevetve azt mondhatjuk, hogy Pap ezúttal is használja a megidézett szövegek műfaját és annak elvárásait, azonban újra is írja őket, ezzel a hagyományhoz, Jézus alakjához és az Újszövetséghez is sajátos viszonyt alakít ki. Ez az írói megoldás a *Megszabadítottál a haláltól* című regényben lesz a legszembetűnőbb, ahol „[a] hasonlóság, a különbözőség, az ismétlődés és az eltérés, radikálisabban fogalmazva: a megidézés és torzítás összjátéka az, amely a regény narratív eljárásait és világképét meghatározza.”⁹¹

⁸⁷ Norman PERRIN, *A parabolák és a hermeneutika*, ford. KISANTAL Tamás = *Narratívák* 9., 213.

⁸⁸ „However, parables also have an emotional-affective impact on the reader. A parable mobilizes emotions because the characters in the plot are themselves depicted as people with emotions. Thus, we can sympathize with the fall of the prodigal son (Luke 15:11–23). His desperate inner monologue immediately draws the reader into empathy with the character. It is not even necessary for a reader to identify with only one particular character in the story.” ZIMMERMANN, *I. m.*, 156.

⁸⁹ PERRIN, *I. m.*, 210.

⁹⁰ Amos N. WILDER, *A parabola*, ford. TÓTH Csilla – KISANTAL Tamás = *Narratívák* 9., 225. Lásd még: „Anélkül, hogy összehasonlításokat tennénk, kijelenthetjük, hogy Jézus példabeszédeiben az emberek erkölcsi rejtélyességükben, illetve az isteni szeretet és szigor szemszögéből jelennek meg előttünk. Különleges azonban, ahogy e mélyebb dimenziók a hétköznapival, világgal lépnek frigyre. A gondviselés és a sors legmélyebb misztériuma otthonos ebben a természetességben. Jézus kijelentéseiben ugyanaz tükröződik, ami személyiségében és az emberek közötti jelenlétében is: nem filozófusként, papként vagy írástudóként, hanem mint kérkezi munkás mutatta meg magát; nem a pusztában vagy a templomban, hanem a piactéren jelent meg.” *Uo.*, 228.

⁹¹ GINTLI Tibor, *Kulturális hagyományok átértelmezése Pap Károly Megszabadítottál a haláltól című regényében* = *Uó., Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2013, 185.

Az elemzés zárlataként érdemes arra is kitérni, hogy a főszereplő neve hogyan indikálja sorsát: az Azarel vezetéknev ugyanis magában hordoz egy bibliai előképet. Az *Azarel*ben a zsidó sors fogalma még értelmezhető, szemben azokkal a szövegekkel, melyek a holokauszt okozta történet- és sorszakadás közben/után játszódnak. Annak érdekében, hogy az Azarel név minden jelentésrétegét felfedjük, érdemes megvizsgálni a szó előfordulását a Bibliában: „A név jelentése: »Isten segített«. Az 1Krón 25,4 UZZIÉLnak nevezi. 1. A kórahikak közül egy, aki Dávid szövetségese volt (1Krón 12,7). 2. Jeróhám fia, Dán törzsének vezére (1Krón 27,22). 3. Zsidó férfi, aki idegen feleségét elbocsátotta (Ezsd 10,41). 4. Pap a babiloni fogság után (Neh 11,13). 5. Pap, aki Jeruzsálem falainak felavatásakor hangszeren játszott (Neh 12,36). Valószínűleg azonos a negyedikkel” – olvashatjuk a *Keresztýén bibliai lexikonban*.⁹² A felsorolás az egész család genealógiája szempontjából érdekes lehet: a negyedik és ötödik pont Azarel Gyuri apjának hivatását idézi, az első pont pedig Jeremia apóra vonatkoztatható, ugyanis az Ószövetség szerint a kórahikak segítettek őrizni Isten táborának kapuját,⁹³ és ez volt a feladata Jeremiának is saját közösségében (ő nyitotta és zárta a templom és a temető kapuját). Az Azarelek tehát az Ószövetség tanúsága szerint a kórah népcsoportból származnak. A korah/kórah szó bibliai előfordulásai közül kiemelendő a következő: „4. Lévita, Jichár fia. Összefogott Dátánnal, Abirámmal és Ónnal. Kétszázötven ember élén fölkelést szítottak Mózes és Áron vezetése ellen a pusztai vándorlás idején. [...] Istenítélet következett, melyben a lázadó csoportot elnyelte a meghasadó föld (4Móz 16). Neve a Júd11-ben Kóré, a lázadás és a lázadókat érő büntetés példája.”⁹⁴ Ezt a történetet maga Azarel apja is említi, amikor azt mondja gyermekére, hogy ő egy igazi korah, lázadó, s mivel az anya nem érti az összehasonlítást, elmagyarázza neki, mit is jelent a párhuzam: „Ez volt az, akinek semmi sem volt jó, mikor a népet Mózes vezette a sivatagban. A biblia elmondja, ennek hiába tett csudákat Mózes, hiába voltak fürjek, a manna, a vízfakadás, neki mindez semmi sem volt. Csak lázadt, míg a Biblia szerint a föld meg nem nyílt s el nem nyelte.”⁹⁵ Gyuri viselkedésében az említett vonások valóban megtalálhatók, lázadásának másik eleme azonban a kereszténységhez való közeledés. Az *Azarel* című regényben a gyermek hibrid identitása mutatkozik meg: amikor elmegy hazulról, keresztény mesékkel (Álruhás és *Árva királyfi*) nyugtatja magát, eljátssza őket „zsidó változatban” (*Az álruhás és árva papfi*),⁹⁶ saját magára vonatkoztatva, ezzel is nyitva a keresztény kultúrkör felé, ugyanakkor megtartva zsidó identitását. Azonban azt a lépést nem meri, és nem is akarja megtenni, hogy kimondja Jézus nevét: „Hátha még azt nyöszörögném, amit a keresztény koldusasszonyoktól hallottam sokszor a templomuk előtt,

⁹² *Keresztýén bibliai lexikon*, I., szerk. Dr. BARTHA Tibor, Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, Budapest, 1993, 139.

⁹³ „Az 1Krón 9,19 szerint [...] a kórahikak családja a sátor küszöbének őrei.” *Keresztýén bibliai lexikon*, II., szerk. Dr. BARTHA Tibor, Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, Budapest, 1995, 72.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ PAP, I. m., 130.

⁹⁶ „A magára maradt Gyurika azzal vigasztalja magát, hogy elmesél, sőt el is játszik magának két keresztény mesét – zsidó változatban.” Clara ROYER, *Az apai Törvénytől az anyai Írásig. Pap Károly és Gelléri Andor Endre apaképe*, Múlt és Jövő 2008/4., 86.

hogyan »dicsértessék a Jézus Krisztus«?! [...] Nem, ezt aztán már mégsem fogom mondani.⁹⁷ A keresztények egyszerre jelennek meg számára vágyott közösségként és a félelem tárgyaként – azt vizionálja, hogy leköpi, megverik, mégis közéjük akar menni. Az is kitűnik a szövegből, hogy amikor anyjának azt mondja, a keresztényekhez fog inasnak állni, akkor meglepődik azon, hogy anyja ezt elhiszi – mivel valójában nem volt szándékában ezt megtenni, elvégre benne is él saját zsidóságának tudata. Gyurka alakjának fontos jellemzője az igazmondás és az önazonosság igénye, még ha gyermekként ezekre nem is reflektál, de környezetében egyértelműen ezeket a vonásokat keresi. Azért csalódik akkorát szüleiben, mert nem „igazak”. Gyermeki elméje nem tudja felmérni ennek az „igazságnak” a többrétegű voltát, bonyolultságát (szülei gyermekkori háttérét; családjuk beilleszkedni vágyását a városi közegbe; a papi életformával szemben támasztott elvárásokat; az óhitűekkel való feszült viszonyt; az esetleges büntudatot, amit a szülei érezhetnek, amiért odaadták őt Jeremiának stb.), a felnőtt narrátor viszont már a maga összetettségében látja a helyzetet. Azonban a látás és a megértés nem jelenti azt, hogy azonosul is a család nézőpontjával: a szöveg narrátora azt sugallja, hogy az a tekintélyelvű zsidó örökség, amellyel kapcsolatban nem lehet kérdéseket feltenni, pusztán vakon kell követni az előírásait, tarthatatlan, mert megfosztja az egyént annak lehetőségétől, hogy kialakítsa saját identitását. A kötet tétje ennek a saját identitásnak a kialakítása, melynek része kell, hogy legyen a közösségi hagyomány – hiszen Azarel a zsidó örökségtől nem akar elszakadni, pusztán meg akarja érteni, ugyanakkor szeretne közeledni a kereszténység felé, így alakítva ki egy saját, hibrid identitást. Gyerekként erre még nem képes reflektálni, azonban saját történetének elbeszélőjeként már igen.

A szeretetelvűség és az irgalom értelmezése teológiai síkon is fontos: ezek a fogalmak főként a keresztény kultúrkörhöz tartoznak, a szerző pedig egyértelműen nyit e felé a tradíció felé. A zsidó hagyománynak azon arcai, melyeket az apai-nagyapai modellek mutatnak, előíróak – másként ugyan, de mégis azok. A szeretet érzése segíthet a másik identitását, másságát megérteni és elfogadni. Ez a szeretetelvűség Jézus figurájához kapcsolódik. A kis Gyuri nem mondja ki Jézus nevét, azonban (felnőttként) elgondolkodik azon, hogy a kereszténység bizonyos elemeit hogyan vehetné át és alkalmazhatná saját életében úgy, hogy megtartja zsidó identitását is. A történet idejében azonban a saját identitás kialakítása nem történik meg: Gyuri behódol apjának, részben a félelemtől és gyávaságtól vezérelve, de ezzel együtt azt is felismeri, hogy viselkedése nem „igaz”. Erre utal a szöveg zárlata is, melyben Gyuri titokban írja saját meséjét: „»... Az Önző azt hitte, hogy az Istennel beszélt és az ígért neki mindenfélét, pedig ő már akkor beteg volt. És ágyba került, de azért az apa, anya és a testvérek tovább éltek Istenből, míg meg nem haltak. És az Önző is.«⁹⁸ Majd hozzátesszi: „Azért inkább gondoltam, beledobom a tűzbe, mert úgyse igazi jó mese. S így ezt meg is tettem. De, gondoltam, majd írok egyszer igazat is.”⁹⁹ Ez az „igaz” történet lehet a regény, amelyet olvasunk. Ezt a metanarratív gesztust erősítheti a következő

⁹⁷ PAP, I. m., 181.

⁹⁸ Uo., 213.

⁹⁹ Uo.

paratextus is: „Ez a könyv Azarel György *gyermekkoráról* szól.” Ez az értelmezés a szövegben korábban megjelenő motívumokat egybe tudja kapcsolni: az „igazi” hit keresésének, az „igaz” családi kapcsolatoknak, az „igaz” én megtalálásának a saját bűnök beismerése és a szeretet az alapja – ez a szembenézés pedig a regényírás során megy végbe. Az elbeszélő én a retrospektív elbeszélés során képes felismerni saját gyerekkori önzését, családjá viselkedésének mozgatórugóit, a ráhagyományozott örökség(ek) természetét. Azonban ki kell emelnünk, hogy a narráló én hiába látja saját elbeszélte énjének hibáit és érti meg szülei viselkedését, mégsem jut el a feltétlen szeretet pozíciójáig.

A (kép)leírás radikális alakzatai és alakváltozatai Szentkuthy Miklós *Prae* című regényében

A 20. század első felének magyar irodalmában Szentkuthy Miklós 1934-ben megjelent *Prae*-je¹ jelentette az egyik legradikálisabb kísérletet a hagyományos regény-poétika megváltoztatására.² A szöveg befogadásának nehézsége nem vált sokkal könnyebbé közel kilencven év elteltével. Az irodalmi színtér idegenkedése csak kis mértékben csökkent az évek során, az azóta lezajlott kanonizálási hullámok ellenére.³ Mégis, a különböző szempontú értelmezések – az egykorú kritika szinte egyöntetű értetlenkedése és elutasítása után⁴ – hozzásegítették a könyvet (s a szerző más műveit is) ahhoz, hogy egyre inkább az irodalmi kánon és köztudat szerves részévé váljon.⁵ Ehhez érdemes hozzáfűzni, hogy a 21. században megjelent magyar irodalomtörténeti munkák már önálló fejezeteket szenteltek Szentkuthy munkásságának bemutatására, míg ez korábban nem volt jellemző.⁶

A szöveg interpretációjának – talán nem túlzás állítani – mindenkori nehézsége többek közt abból fakad, hogy nem szokványos textuális paraméterekkel rendelkezik, azaz nem csupán minőségi értelemben véve experimentális a kimunkált nyelvezet, hanem mindehhez egy kvantitatív komponens is tartozik. A regény olyan hosszúra nyújtott leírásokkal és analógiásorokkal dolgozik, és annyira elhanyagolja az elsődleges narratív szintnek, az alapvető cselekménynek a kimunkálását, hogy az roppant mód lassítja az olvasást, és gyakran nehézkessé vagy érdektelenné teszi a befogadást. Valamint az is nehezíti az átfogó értelmezés létrehozását, hogy a regény, próteuszi jellegénél fogva, kifejezetten az ilyen értelmezések ellen dolgozik. Legyen bármennyire filozofikus és esszéisztikus a gyakran az értekező nyelvre emlékeztető regénynyelv, a könyv nem próbál koherens filozófiai rendszert nyújtani, sőt inkább ezen rendszerek kigúnyolása az egyik célja; valamint semmiféle előzetes téma, tartalom vagy szigorúan

¹ A dolgozatban az alábbi kiadás oldalszámaira hivatkozom: SZENTKUTHY Miklós, *Prae*, I–II., Magvető, Budapest, 2004. (Szentkuthy Miklós művei)

² Vö. GINTLI Tibor, *Szentkuthy Miklós = Magyar irodalom*, főszerk. Uő., Bp., 2010, 755–762.

³ Ennek a történetéről lásd bővebben Nagy Pál 1999-es monográfiáját, amely a regényre és annak Marcel Proust és James Joyce regényvilágaival való összevetésére fókuszál. NAGY Pál, *Az elérhetetlen szöveg. Prae-palimpszeszt*, Anonymus, Budapest, 1999, 49–62.

⁴ Németh László kritikája nevezhető a legpozitívabbnak, emellett még Hamvas Béla és Szerb Antal is méltatta a regényt. Lásd Uo.

⁵ A köztudat kifejezés némileg félrevezető, mert a könyv és Szentkuthy életműve inkább a legendás státuszt mondhatja magáénak, mintsem valódi népszerűséget és széles körű olvasottságot.

⁶ Lásd RUGÁSI Gyula, *Leatrice görög arca = A magyar irodalom története*, III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 310–322.; GINTLI, I. m.; GRENDEL Lajos, *A modern magyar irodalom története*, Kalligram, Budapest, 2019², 333–340.

meghatározott struktúra rögzítésében nem érdekelt, ezek helyett sokkal többet bíz a nyelv önkényes mozgására és az általa felidézett látványok intenzív megfigyelésére.⁷

Érdeklődésem középpontjában egyfelől a regény részletező leírásai, másfelől az azokban időről időre felbukkanó reáltudományos referenciák állnak. Mint ahogy már utaltam rá, a *Prae*-ben kiemelt jelentősége van a vizualitásnak, ezért a leírás tárgyalásakor szükséges a képleírás, illetve az ekphraszisz alakzatának kérdéskörét is bekapcsolni az argumentációba.

Vegyünk példának egy olyan szövegrészt, amely azért számít fontosnak, mert itt történik meg Leatrice bemutatása:

Kinyílt a fürdőszobaajtó: Anadyomené. Ena háttal volt, és a mosdó fölé hajolt, ahol szappant és keféket rakosgatott. Délelőtti ruha volt rajta, úgyhogy mereven mozgott, nehogy vizes vagy szappanos legyen. Nagy szemű sárga gyöngye belelógott a porcelán lavórba, és folyton csörgött. Ez az élénk csengés-zörgés volt a diszkrét, de határozott zenekíséret Vénusz születéséhez; közben a *RSPE* fénye is rögtön hatalmába kerítette a küszöböt és Vénusz testének alsó felét, elmetszve a bal csípőjétől a jobb melle közepéig, és apró kis mellékdolációkká forgácsolódva eltűnt a jobb hónalj táján. Felsőtestén közönséges fehér vászonpizsama volt, amely a térde fölött végződött és sűrke vízfoltokkal tapadt itt-ott oda a bőréhez. A lába meztelen volt, és úszótrikója kettős lábszárgyűrűvé volt csavarva a térdei alatt – éppen ezt húzta-gyömöszölte le magáról, mikor idegesen felpattantotta a fürdőszobaajtót és egyetemes spongyaszagba merítette a világot. Az úszóruha alapszíne fekete lehetett, de tele volt vízszintes, vékony tarka csíkokkal, és bolyhos volt. Egy fehér bőrvő lógott a kilincsen. Magas volt, és hasonlított pózban ahhoz a tóban fürdő sovány, szőke akthoz, amelyet Stengel-levelezőlapon tettek népszerűvé.

Különben nagyon tanulságos Stengel-lap volt: óriási sötétzöld hullámgyűrűk közepén áll egy sovány Psyché-epigon, akinek sikerült bebizonyítani mozdulatával, színeivel és táj-kódájával, hogy a kispolgári pikantéria és a kispolgári miszticizmus szoros összefüggésben vannak, és amellet, hogy lelkileg vérrokonok, nem jelentenek valami alacsonyrendű dolgot. A lány hosszú ujjaival takargatja az ölet: három középső ujjá szinte a szemérem kacér hármashangzatja a barlang vagy tisztás zöld csöndjében. Ez a szemérmes mozdulat először csak a fázó nő mozdulatának látszik: a barlang sötét odvaiból, a fák és füvek szélsípjáiból alkonyi szél árad elő, úgyhogy a fürdőző lány elsősorban fázik – „in principio erat lúdbőr”. A vízben is valószínűleg hirtelen nagy hőkülönbségek állnak elő: ahol áttört a nap az ágak önző kontrapunktján, mely a sugarak nyers és agresszív témáját apró tükkör-negációk hűvös arany forgácsává szedte széjjel, ott hirtelen túl melegnek érzi a lány a vizet, viszont ahol véges-végig kék homály alatt didergett a víz, ott most fokozottan jeges minden kis hullám-előke is: naplementekor egy pillanat alatt lesz hideg minden, nem pedig fokozatosan, kényelmes átmenetekkel.

⁷ Mindezekről lásd GINTLI, I. m.

A fák felső zöld fény-manuáljain még ott hever a nap aktív keze, de a tó hideg, mint egy februári epizód. A levelek, a fű, a kövek, a föld, a virágok és saját bőre külön-külön jégszerepeket kapkodtak egész váratlan gyorsasággal magukra: a szemérem kezdete ezen a képen kétségtelenül az improvizált hűvösség, melyet minden tárgy külön egyénisége szerint szór az akt ijedt cél-babája felé. Ahogy a víz hidraulikus boncolása alkalmával egyes vízidomokat forróaknak, másokat jegesnek talál-nánk közvetlen naplemente után, úgy a lány testén, bőrén is voltak forró és hűvös foltok: a vállát már nem érte a napfény, de mégis izzott a szél ariel-frottírjai között, mintha a nap egy sugárzó darabját sikerült volna megmentenie. Szerette volna egész kékülő testét (pudor est frigidarium glaucum postmeridionale) ebbe az izzó lapockarészbe gyűjteni, de viszont nem mert mozdulni, mert sejtette, hogy az első rezzenéstől eltűnik ez az ottfelejtett melegség: ha ki akarná használni, akkor a távo-zó napnak is hirtelen eszébe jutna, hogy egy darabját ittfeljtette, és rögtön vissza-jönne érte, szórakozottságát reparálni. Már csak a legmagasabb fa tetején égett egy kis vörös napfény, úgyhogy a szeméit arrafelé forgatta, ami igen nehéz volt, mert a fejét nem akarta vele együtt mozgatni. Olyan volt, mint egy kínzás céljából élve aj-tóra szögezett denevér: kifordult szeméivel egy ciprus legmagasabb ágához szögelve, lapockájával a másik irányban, teste csempészett dug-hőjéhez tapadva – kalorikus függvény pikáns határértéke.⁸

Az idézet példát nyújt arra, hogy a regény leszámol a hagyományos jellemábrázolá-sal, s az alakok feloldódnak a narrátor (bár sokféle nyelvváltozatot és stílusréteget felvonultatni képes, de mégis) egységesnek tekinthető szólamában. Úgy érzékeljük őket, mint akik csak pusztán ürügyet és narratív kiindulópontot szolgáltatnak a hosz-szas eszmefuttatások és tárgy- vagy tájleírások számára. Leatrice alakját egy mitoló-giai alakmáson keresztül kellene elképzelnünk (Anadyomené), majd hirtelen időbeli ugrással egy a könyv megjelenésével egykorúnak számító levelezőlap fürdőző nőjé-nek képe kerül a szemünk elé, aki szintén egy mitológiai alak, Pszühké epigonja is egyben. Ezután pedig a levelezőlap részletes leírása következik. Az idézett szövegrész Milián Orsolya definíciója alapján ekphraszisznak minősül: olyan gondolatalakzat, „amely a verbálistól eltérő médiumban keletkezett reprezentáció leírását viszi színre úgy, hogy a másik reprezentációs jellegét, megcsináltságát, valamint fizikai hordozóesz-közét, azaz közegét, a materiális megjelenést *mindig* jelöli.”⁹ Azért tartom Milián ekphraszisz-értelmezését fontosnak jelen elemzés szempontjából, mert disszertációja külön figyelmet fordít a prózai nyelvhasználat ekphrasziszaira; elismeri a narratológiai értelemben vehető cselekményvezetés részeként előforduló ekphrasziszok létezését, de nem ért egyet azon nézetekkel, amelyek teljesen összemoszák a képleírást az ekphra-szisszal, vagy azokkal, amelyek gyakorlatilag mindenféle médiumközi áttevődéssel tes-zik egyenlővé a fogalmat; érzékeny a reprezentációkritikai nyelvszemlélet felől érkező

⁸ SZENTKUTHY, *Prae*, I., 59–60.

⁹ MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződé-sek az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, PhD-értekezés, Szegedi Tudományegyetem, 2009, 29. (Kiemelések az eredetiben.)

problémára, tehát nem a referenciális jelöltséget tekinti döntőnek egy gondolatalakzat értelmezésekor; valamint ekphraszisznak tartja „a fiktív és belső képek leírásait is, amennyiben ezek az ekphrasztikus kép mediális másságát megjelölik.”¹⁰

A részletben a narrátor nem a cselekmény alapvető terének számító közeg vizuális konstrukciójára koncentrálna inkább, hanem a saját asszociációi révén előidézett képek minél részletesebb leírására. Fontos, hogy a látvány nem csupán *optikai* metaforák láncolatán keresztül jön létre, hanem a *taktilis* érzékelés különböző alakzataival szimulált módon alkotódik meg. Ezt a kettősséget csupán a Stengel-lap leírásának kezdetén bővíti ki néhányszor az elbeszélés a hang médiumát kitüntető nyelvi elemeivel. A lap fürdőző nőjének leírása a hőérzet különbségeinek szenzibilitását helyezi középpontba, nem pedig az ekphraszisz lehetőségét szolgáltató tárgy, a képeslap anyagszerűségét; olyan teret hoz létre, amelybe önkényesen lépünk be a fokalizáció során, és mintegy „belülről” érzékeljük a részleteit. Ez a transzgresszív szövegszervezési eljárás gyakori a *Prae*-ben: a karakterek vagy a cselekmény terének egy-egy részlete csak ürügyet szolgáltat egy-egy leírás megkezdésére, s az elbeszélőnek nem fontos, hogy a regény minden egyes részletét visszavezesse az elsőként meghatározott történések szintjére. Előfordul, hogy az óriási leírások újabb cselekményszerű szövegrészeknek szorítanak helyet, de ezek gyakran ugyanúgy a kiterjedt fantáziálások részei maradnak, s szintúgy nem kapcsolhatók az alapkarakterek narratológiai szintjéhez.

A hajszálfinom különbségeket regisztráló barokkos nyelv végül saját maga kifejezését már csak egy idegen és ellentétes nyelvi terepnumra való allúzióval képes elvégezni: „teste csempészett dug-hőjéhez tapadva – kalorikus függvény pikáns határértéke” – olvasható a szöveg tömb végén. A bekezdés utolsó, hozzátoldott mondatrészre ugyanarról a jelöltről szól, mint az azt megelőző, mégis, a jelölőket figyelembe véve érdekes differencia keletkezik. A hőtani allúzió törést hoz létre: a világban, illetve a természetben látható test helyett egy csupán a reáltudományok által reprezentált látvány, a matematikai függvény képe kerül a szemünk elé. Ez a hirtelen váltás a szépirodalom közegében reprezentál egy a reáltudományok történetében lejátszódtott változást, amit John D. Barrow *A fizika világképe* című könyvében tárgyal, többek közt annak sokatmondó, *A szemléletesség alkonya?* című alfejezetében.¹¹ Barrow szerint a 19. század derekától a 20. század elejéig fokozatosan eltűnik a szemléletesség a természettudományokból, helyet adva a matematikai modellezés felerősödésének; ezzel összefüggésben Paul Diracot, a mikrofizika úttörőjét is idézi egy korábbi alfejezetben:

Egyre nyilvánvalóbbá vált azonban, hogy a természet másképpen működik. Alapvető törvényei nem úgy szabályozzák működését, ahogyan az a mi *képzeinkben* közvetlenül megjelenik, ehelyett egy, a jelenségek mögött rejlő valamit irányítanak, amelyről nem tudunk képet alkotni *oda nem tartozó dolgok* bevezetése nélkül.¹²

¹⁰ Uo. 23–31, 33.

¹¹ John D. BARROW, *A fizika világképe*, ford. FEJES Erzsébet – MENCZEL László, Akadémiai, Budapest, 1994, 133–134.

¹² Uo., 121. (Kiemelések tőlem – S. T.)

A *Prae* idézett részlete – és egyébként számos más részlet a regényben – ennek a mögöttesnek a tanúja kíván lenni a különféle reáltudományos utalásaival. A leírás ilyenkor a látható „valóság” láthatatlan, de a természettudományok által feltárt és különböző médiumokon keresztül reprezentált anyagi világában keres valamiféle többlettudást (Szentkuthyra jellemzően ez nem a misztikum felé tett tapogatózás, hanem egy újabb intellektuális diskurzus mozgósítása).

A következőkben arra teszek kísérletet, hogy a regényt elhelyezzem a deskripcionizmus szóval jelölt eszme- és tudománytörténeti diskurzusban. Eredete szerint reáltudományos, illetve tudományfilozófiai kifejezésről van szó, de – mint ez oly sok esetben kimutatható – a reáltudomány intellektuális vívmányai a szigorúan vett intézményes keretein kívül is hatást fejtenek ki a kultúrában, s az irodalom intézményi rendjét, valamint a szépirodalmat művelő szerzők gondolkodását, világképét is rendszeresen befolyásolja az úgynevezett „kemény tudományok” világa. Nem volt ez másképpen a 19. század végének, 20. század elejének kultúrájában sem.

A *Prae*-vel kapcsolatos kutatásomnak a leírások és a reáltudományos allúziók iránti érdeklődés mellett egy olyan mellékszála alakult ki, amely az impresszionizmus irodalmi létmódjának kérdéskörét is bekapcsolja a vizsgálódásba. A *Prae* regénypoétikájával kapcsolatban azért indokolt impresszionizmust említeni, mert az olvasás során lépten-nyomon beleütközünk a narrátor önreflexióiba, amelyek kifejezésre juttatják, hogy a regény megszövegezésének mikéntje érzéki benyomások mentén történik, azaz asszociatív természetű. Viszont nem tartom szerencsésnek azokat az irodalomtörténeti megközelítéseket, amelyek vezérfogalomként kezelik az impresszionizmus stílus kategóriáját, s valamilyen módon megpróbálják bebizonyítani a tárgyalt irányzat szépirodalmi létezését,¹³ mivelhogy kvázi lehetetlen egy adott nyelvi formulához vagy trópushoz kötni az egyébként is meglehetősen enigmatikus fogalmat.¹⁴ Úgy

¹³ Szükséges megjegyezni, hogy itt most nem az impresszionista műbírálat jelenségéről van szó. Erről lásd ANGYALOSI Gergely, *Az impresszionista műbírálat mint alkotó tevékenység. Ignotus és Pikler Gyula = Uő., Ignotus-tanulmányok. Közelítések az „impresszionista” kritika problémájához*, Universitas, Budapest, 2007, 43–55.

¹⁴ Ezért tartom problémásnak Jesse Matz könyvének módszertani megoldását. A szerző, miközben gazdag példatárral mutatja be az impresszió fogalmának a filozófia és a művészetelmélet történetében lejátszódott „kálváriáját”, elvitatja a klasszikusnak számító festészeti analogizmus létjogosultságát, amely a festészeti impresszionizmus felől tett kísérletet a szépirodalmi impresszionizmus létezésének bizonyítására. Valóban rendkívül problematikus a különféle művészetközi kapcsolatokon alapuló magyarázatok alkalmazása, mivel ezekben az esetekben a képzőművészetben lejátszódott technikai változások megfelelőit keresik egy olyan médiumban, amely teljesen más módon működik, de Matz egyéni megoldása sem mentes a „hézagoktól”. Matz lényegében a romantikus szimbólumot állítja szembe az impresszionista allegóriával, s nézete szerint Virginia Woolf, Walter Pater, Marcel Proust, Joseph Conrad és Henry James elbeszélései alakmás-figurákon (counterpart) keresztül adnak számot arról a századvégi korszakos problémáról, ami a romantikus szerzőknél még nem állt fenn. A romantikus költők (olyanok, mint Wordsworth, Coleridge vagy Goethe) imaginációval kapcsolatos elképzeléseit még jellemezte az érzékelő és az érzékelt egységében való hit, amely a korábbi történelmi időszakok teológiai beállítottságának maradéka volt. Matz mellett érvel, hogy az impresszionisták ennek a helyére már csak a hit elvesztését metaregények formájában kibeszélő szociális analógiáikat tudták állítani, amelyek valamilyen hátrányos helyzetű figura megjelenítésével retorizálják a perceptuális egységben való kételkedést és egyéb korszakos irodalomtörténeti problémákat. Úgy vélem, hogy Matz megke-
rülí az impresszió szöveges létmódjának problémáját. Elismeri az intenzív vizuális effektusok létét az

gondolom, hogy az impresszionizmus végső soron csupán feltételezhető a regénnyel összefüggésben, de a deskripcionizmus gondolkodástörténeti hagyománya felől elég jól megvilágíthatóak azok a vonatkozások, amelyeket a stílushoz társít az irodalomtörténet. A következőkben Michael H. Whitworth kutatásaira támaszkodom.¹⁵

A főként Ernst Mach és az angolszász tudománytörténetben Karl Pearson nevével fémjelezhető tudományos iskola képviselői elutasították azt az elképzelést, hogy a tudomány az univerzum működésének magyarázatát adná, ehelyett azt gondolták, hogy a tudományos formulák és törvények gazdaságos leírások, méghozzá annak a filozófiai háttérnek a fényében, amely szerint a valóság miriádnyi érzéki benyomásából az emberi elme konvencionális és hatékony (nyelvi) konstrukciókat épít. Ezek a gondolatok nem voltak függetlenek a darwini organicizmus által igencsak meghatározott szellemi légkörtől sem. Bergson és Nietzsche osztoztak azon a felfogáson, hogy az emberi elme praktikus szerv, amely a túlélést segíti elő. Mach és Bergson szerint az állatok a fiziológiájuk alapján alkotják meg az életterüket és idejüket is, ha számukra ez a konstrukció az igazi valóság, akkor az „emberi állatnak” miért kellene pontosabbnak lennie ennél a konstruktumnál? Nietzsche számára a platóni gondolkodásmód olyan volt, mintha halvány, szürke és hideg konceptuális hálókat dobánk az érzékek zavaros örvényére. Mach 1882-ben vezette be a gondolat gazdaságosságának eszméjét, ami mögött darwini és termodinamikai megfigyelések húzódtak meg: minden állatnak limitált energiamennyiség áll a rendelkezésére, és minden tevékenység, beleértve a gondolat létrehozását is, ennek az energiának az „elköltésével” jár.

Egy másik fontos, a korszak gondolkodását uraló képzet szerint a valóság mindenképpen kaotikus entitás. Ezt tükrözte a már említett, akkoriban népszerű hálómétaphora, valamint Bergson Hérakleitoszra visszamenő áramlás-filozófiája is. Saussure nyelvelméletében is felfedezhető a kaotikus elem, habár a nyelvész nem a külső valóságra, hanem a gondolatra használta a kavargó felhő metaforáját, amit alosztályokra osztanak a lingvisztikai kategóriák.

Karl Pearson 1892-es *The Grammar of Science* című munkája kapcsán vita alakult ki az akkori angol tudományos diskurzusban. A deskripcionista elméleti pozíciót nehéz volt beszkatulyázni a klasszikus idealista–empiricista ellentét párba, mivel Pearson korlátozni akarta a tudomány érvényességi hatókörét a szenzuális adatokra, mint egy megrögzött empiricista, de ezzel együtt, mint egy idealista beállítottságú gondolkodó, azt vallotta, hogy a tudományos törvények az emberi elme termékei, s nem a külső

elbeszélésekben, mégis elveti a festészeti analógiák használatát. Ráadásul rendszeresen belefut abba a gondolatba az érvmenet során, hogy az impresszió kategóriájához mintegy szervesen hozzátartozik valamiféle bizonytalanság, ezért sem lehetséges egyetlen diskurzushoz kötni azt. De ebben az esetben felmerül az a módszertani kérdés, hogy egyáltalán érdemes-e központiként kezelni a fogalmat? Lásd Jesse MATZ, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 1–52. A hazai stílustörténeti stúdiók revíziója is arról tanúskodik, hogy nem igazán lehet szintaktikai vagy stilisztikai meghatározásokba „bezárni” a stílusirányzatot, még egyetlen szerző esetében sem. Lásd KEMÉNY GÁBOR, *A Nyugat jelentősége a modern magyar szépirodalmi stílus kiteljesedésében*, MNy 2008/3., 286–289.

¹⁵ Michael H. WHITWORTH, *Einstein's Wake. Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 83–110.

világ tényei. Whitworth úgy látja, hogy a majd csak ezek után kibontakozó einsteini érára is továbbterjed az iménti terminusok inadekvát voltának problémája, ami nem csupán a szűk szakmai berkek ügye, lévén, hogy a közkultúra a reáلتudományos ismeretterjesztés és népszerűsítés folyóirat- és könyvterméséből értesül a tudományos élet új felfedezéseiről. A tudományos népszerűsítés és ismeretterjesztés kulturális regiszterek közti „hídverő” szerepe miatt nem csupán einsteini éréről, hanem eddingtoni és jeansi éréről is beszélhetünk, hiszen Arthur Eddington és James Jeans könyvei nagy népszerűsége tettek szert,¹⁶ s a hatásuk túlterjedt a brit kultúra határain, többek közt a század első harmadának magyar irodalmában is kimutathatóak. Szentkuthyval kapcsolatban tudható, hogy eredeti nyelven olvasott néhányat a két szerző könyveiből, méghozzá a *Prae* írásának idején.¹⁷

Politikai és ideológiai szemszögből is ambivalens szerepbe került az új iskola. Azzal, hogy az érzékelésre bízta a tudományos bizonyíthatóság kritériumát, a radikális individualizmus pozíciójába került, ellenszenvessé válva a konzervatívok és a marxisták számára is. Az individualista szubjektumpozíció nyeresége a viktoriánus tudomány merev, determinista világmépétől való megszabadulás volt, de a váltás újfajta korlátokat hozott létre. Az új irányzattal összefüggésben felmerült a már klasszikusnak számító, az indiai Maya-fátyla toposzával leírt bölcséleti probléma. Vajon az érzékek, az érzéki benyomások ablakot nyitnak a világra, vagy inkább maguk képzik meg azt az áthatolhatatlan fátylat, amelyen keresztül nem juthatunk el a kanti magánvalóhoz?

Az előzőekben vázolt eszmetörténeti háttér után rátérek az esztétikai és irodalmi vonatkozásokra. Több, a 19. század második felében és a 20. század elején tevékenykedő világirodalmi szerzőt összefüggésbe lehet hozni valamilyen módon a deskripcionista ismeretelmélettel, akiknek vagy az elbeszélő, vagy az esszéisztikus írásműveiben találhatóak olyan textuális nyomok, amelyek hasonló világmépről vagy gondolkodásmódról tesznek tanúbizonyságot, mint a nevezett iskola képviselői. Szentkuthyra vonatkoztathatóan a Withworth által idézett írók közül Walter Pater két műve, a *The Renaissance* és a *Marius the Epicurean* tartalmaz érdekfeszítő részleteket.¹⁸ A *The Renaissance* végén Pater megjelöli az áramlás alapvető ideáját egy Hérakleitosztól vett mottóval. A szövegben az emberi elme úgy jelenik meg, mint egy az áramlásból eredő tízezernyi kombinációból válogató gépezet. Az emberi alak, amely arccal és végtagokkal rendelkezik, nem más, mint egy körvonalakból álló imágó, a teljes hálózat egy tervezete. Továbbá itt is előkerül a nyelv szerepe. A nyelv szavai, illetve kategóriái olyanok, mint a szilárd objektumok, de ezeken túl találhatóak a vibráló, instabil és inkonzisztens impressziók. Amikor a nyelv szociális viszonyokat biztosító hálóját mintegy „kivonjuk a szemlélődés teréből”, akkor Pater szerint nem marad más, mint a megfigyelés hatókörének az individuális elmére való zsugorodása, ami a szolipszizmus veszélyével fenyegeti az érzékeny esztétát, aki a saját álomvilágának foglyává válik.

¹⁶ Erről lásd Whitworth könyvének egy korábbi fejezetét: *Uo.*, 26–57.

¹⁷ Lásd Filip SIKORSKI, *A Genetic Analysis of Miklós Szentkuthy's Prae*, Academic Dissertation, University of Helsinki, 2004, 48–50.

¹⁸ Idézi WHITWORTH, *I. m.*, 65, 90.

Szentkuthy *Prae*-je és az írói életmű kánonban elfoglalt helye, az életrajzi értelemben vett szerző imázsával egyetemben elég jól beilleszthető az imént vázolt keretek közé. Alighanem számtalan szövegrészletet lehetne idézni a kísérleti regényből, amely alátámasztja a rokonságot, de mivel a regény egyik stratégiája a „játékos következetlenség”¹⁹ – tehát nincsen rögzített témája, hanem számtalan résztemája van –, produktívabbnak találom, ha elsősorban az egész szövegfolyamra jellemző általános szerkezeti és retorikai tulajdonságok felől kísérek meg párhuzamot vonni.

Úgy tűnik, hogy a *Prae* narratológiai felépítésében van valamiféle nyelvi utánzása a hérakleitoszi áramlás eszmeiségének. A későbbi kiadásokban szereplő „fejzetcímek” olvastán is regisztrálható, hogy az elbeszélés újra és újra visszatér egy félbehagyott gondolatmenethez, intellektuális résztemához vagy a cselekmény korábbi eleméhez. Az első kiadásban nem szerepeltek ezek az olvasó eligazodását segítő, inkább címkének nevezhető feliratok.²⁰ Ugyanakkor – ahogy arra már kitértem korábban is – az elbeszélő nem érdekelt abban, hogy zárt és egymástól szigorúan elválasztható témákat, leírásokat és bölcselkedő elemzéseket alkosson, mintha minden esetben hagyná, hogy a hullámmozgáshoz hasonlatosan folyjon egymásba a regény összes szövegrésze, sőt a *Nem-Prae-átlók* metanarratív szövegrészeivel annak az elbeszélői vágynak ad hangot, hogy a regény valójában soha nem ér véget – mintegy tovább áramlik –, mert az kifejleszti „organikus »nem ez a mű«-párját” is,²¹ tehát megkísérli létrehozni annak az effektusát, hogy a regény minden világi létezőt képes leírni avagy kommentálni.²²

Pater másik művében, a *Marius the Epicurean* címűben kiterjeszti a korábbi regényben bevezetett ideáit. Ismét Hérakleitoszra alapoz, az áramlással kapcsolatban az illúzió és az érzékelés viszonylatáról ír. A megfigyelő egyén érzékelésében az a hamis benyomás keletkezik, hogy a megfigyelt dolgok tartósak és rögzítettek, de valójában ez mind illúzió, természetük szerint megváltoznak, amint *meglátjuk és megérintjük* őket. Pater érzékeli a szolipszizmus problémáját is: az individuum effajta érzékelésre való fogékonysága bezárja a megfigyelőt, és csupán a saját mércéjükkel képes mérni a dolgokat, ez válik az értelmezés „sztenderdjévé”. Pater azt is felismeri, hogy ez a fajta attitűd a tudás kétségbevonásához vezet. Mindazonáltal Marius alakján keresztül kétféle módját javasolja a reakciónak. Az egyik a szolipszista szerep felismeréséből fakad: Marius úgy érzi, hogy mivel ő maga a dolgok egyetlen mércéje, a többi ember világának megközelítése csupán irónia alkalmazásával lehetséges. A másik pedig arról szól, hogy ha már Marius felismerte a természet áramló jellegét, akkor a pozitív attitűd a saját szubjektivitását illetően az, ha a dolgok áramló dinamikájával összefüggésben a saját karakterének rugalmasságával tartja fenn a harmóniát. Az Én ezen

¹⁹ GINTLI, I. m., 756.

²⁰ SZENTKUTHY Miklós, *Prae*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1934.

²¹ SZENTKUTHY, *Prae*, I., 87. Itt nem árt elválasztani a regény konkrét megvalósítását és az elbeszélő által megfogalmazott stratégiát és egyben intenciót. Ugyanis az első esetében arról van szó, hogy a könyv nem egy avantgárd kísérlet a könyvformából való kilépésre, tehát ugyanúgy lineárisan olvasható, mint bármely más regény, azonban a narrátor regénypoétikailag egy térszerű vagy térképszerű építmény létrehozásában érdekelt, tehát a végtelen áramlás eszméjét nem egy végtelen folyó, hanem sokkal inkább egy végtelen vízfelület, például egy óceán metaforájával tudnám jellemezni. Lásd Uo., I., 89–90.

²² Lásd FEKETE J. József, *POST. Szentkuthy Miklós és művei*, Forum, Újvidék, 2005, 89–122.

rugalmassága annak az ígérete is egyben, hogy túlteheti magát az ironia által okozott elválasztottságon.

Az előzőekben ismertetett sajátosságok közül gyakorlatilag mindegyiket megtalálhatjuk a *Prae*-ben valamilyen formában. Az individuumba zártságra és az azzal összefüggő álomszerű érzékelési modellel az első *Nem-Prae*-átlót megelőző, bevezető *Interpoláció* első bekezdése nyújt példát:

*Nem ezt; nem ezt! Minden gondolat, minden igazság csak egy semleges vakfal, gátló tejüveg és értelmetlen választóréteg Touqué két szomjazott és hajszott „valósága” között: élete és álmai között. Analógiák, elméletek, pedagógikus szobrok, összefüggések és tények mind csak tehetetlen privát-pártik, amelyekhez semmi igazán akart vagy csak megközelítőleg jogos köze sincsen. Ha valami életre-halálra foglalkoztatta, az saját eseményélete volt, mely eseményeknek azonban nem volt kezdetük és végük, nem volt idejük vagy színiük, nem volt értelmük és nem volt sorsfordulatuk, mert mindezek már a „gondolat” naiv rubrikái: egy ideig szívesen belekanalazta élete meddő visszáját ezekben a játékkazettákba, de aztán hamarosan visszavágyott az „élet” idegen, megsemmisítő, magától értetődő *raison-süketségébe*. És az „élet” szóval jelzett, szinte öntudatlan és végtelen mozgás mellett futott az álmok érzelmes vágy-malma: a nappal volt a süket tett amorfiája, az éjjel a tiszta, abszolút érzelem színes kompozíciója.²³*

A tudás kétségbevonását pedig nem csak a filozófiai értekezés szintjén érhetjük tetten a regényben, hanem humoros formában ott van a többnyire német, néhol francia tudományos könyvekre való hivatkozásokban, amelyek mindegyike nem létező könyvekre utal.²⁴ A többi ember külső világának pusztán ironikus módon való megközelíthetőségére a *Prae* metanarratív szövegtömbjeiből egy a karakterábrázolás mesterkéltségéről szóló részletet idézek:

Kínos ilyen summázó geológiai réteg-szalagokra gerezdelni Leatrice-t, de mindenki úgy építi fel egy-egy „jellem” értelmetlen maradék-gótikáját, ahogy tudja: lexikonstílusú paragrafusok, lírikus teóriapróbák, fotográfiai és drámaroncok, szimbólum-embriók és stilizált monológok, álmok és dekoratív válságok, száraz értekező kommentárok és népszerű leírások, ahol az áttekinthetőség kedvéért (mint a német tankönyvekben) drasztikus leegyszerűsítések és naiv arányosságú osztályozások találhatók – de az ember-megközelítésnek ez a módszerzűzavara tán jobban kifejezi az ember dimenzió-háremét.²⁵

Marius saját szubjektivitásával szemben alkalmazott taktikája, a rugalmasság megtartása pedig magának az elbeszélőnek a konstrukciójában találtatik meg. A regény narrátora azonosítható is Leville-Touquéval, a „főhóssel”, meg nem is, leginkább a rezonőr szerepével lehet leírni. Az elbeszélő szinte mindig egy általános, bölcselkedő és

²³ SZENTKUTHY, *Prae*, I., 88. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁴ Lásd például *Uo.*, I., 269.

²⁵ *Uo.*, I., 372.

okító hangnemre hajlamos retorikai pozíciót vesz föl, de ehhez nem tartja magát nagyon szigorúan, s néhol egyes szám első személyben fogalmaz. Mindehhez még hozzá kell tenni, hogy a regény utolsó negyedében Halbert apjának, egy exeteri anglikán lelkésznek a meditációit olvashatjuk énelbeszélés formájában (Halbert a regény egyik szereplője), de ez nem vonja magával a már bemutatott retorikai modell komoly megváltoztatását.²⁶

A tudományos realizmus mereven kezelt mechanisztikus modelljei helyett a deskripcionizmus hagyománya beengedte a szubjektív észlelést és érzékelést a tudomány világába, ami a tudományos vizsgálódáshoz gyakran hozzátartozó szigorú kritériumok feloldódásával és a presztízs elvesztésével fenyegette a tudományos tradíciót, de egyúttal lehetővé tette az esztétikai tapasztalat és a tudományos gondolkodás fúzióját, a tudomány és a költészet²⁷ együttlétezését. Mivel a tudományos bizonyíthatóság kritériuma a külső világból átkerült az emberi elme szintjére, ezért a tények és az információk megkülönböztetett kategóriáinak helyét átvette az anyagról mint mentális konstrukcióról való gondolkodás. Többek közt olyan tudományos szerzők kritizálták a klasszikus fizika építményét, mint Alfred North Whitehead vagy Bertrand Russell, akiktől Szentkuthy is olvasott.²⁸ Whitehead rámutatott arra, hogy – például Locke és Descartes ismeretelméletében – a klasszikus felfogásban az igazi természetnek csak a mozgás és az anyag lehetnek az elsődleges kvalitásai, a szín, az ízlelés, a hang és az illat az emberi elme illuzórikus kivetítődéseiként kapnak csak szerepet. Whitehead beszámolója az önmagában véve jelentésten és szintelen klasszikus fizika konstrukciójáról implicite azt az ígéretet is magával vonta, hogy az új tudományos világ fel fogja ismerni a természet lírai és esztétikai aspektusát. A tradicionális realizmus *mélység és tartalom* fogalmakkal operáló metaforikáját leváltja a tárgyak felületiségének metaforikája, az emberi szem retinájának és a bőrfelület idegvégződéseinek érzékelését előtérbe állító *felületiség*. Egy másik, a korszakban uralkodó eszme, illetve konkrétan filozófiai trópus szerint lehetséges felvenni egy olyan ártatlan gyermeki szemszöveget,²⁹ amelyet a tudomány adaptálhat az élénk tapasztalatra, illetve ez a látásmód alkalmazható a meglévő konceptuális keretrendszerekre. Ezt ajánlja Mach *Az érzetek elemzésében*.³⁰ Érdekes, hogy Mach Einsteinre is hatással volt, aki Mach ezen habitusát úgy jellemezte egyszer, mint egy gyermekét, aki kíváncsi szemekkel tekint a világra, felocsúdva attól, hogy felismeri a világban lévő összeköttetéseket. Mach elutasította a metafizikát, de ahogy Withworth és a 14. lábjegyzetben már idézett impresszionizmus-kutató, Jesse Matz is leírta, ez a fajta világszemlélet valamifajta antimetafizikus metafizika, ami a transzcendencia vertikálisát horizontális síkban terjeszti ki.

²⁶ *Uo.*, II., 310–609.

²⁷ Költészet alatt itt nem kizárólag a lírai műnembe tartozó műformákat értem, hanem minden poétikai nyelvi formát.

²⁸ SZENTKUTHY Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, Magvető, Budapest, 1988, 200.

²⁹ Erről Angyalosi Gergely is ír: ANGYALOSI Gergely, *Látni és írni. Az irodalmi impresszionizmus képzőművészeti előzményei*, Alföld 2003/1., 92.

³⁰ A Withworth által idézett machi analógia a magyar kiadásban itt található: Ernst MACH, *Az érzetek elemzése*, ford. ERDŐS Lajos, Franklin-Társulat, Budapest, [é. n.], 220.

Filozófusok és írók tollából is találhatunk szemelvényeket arra, hogy ez a világlátás nyelvileg hogyan képződött le. Bertrand Russell például a következőképpen ír le egy asztalt *A filozófia alapproblémái* című művében:

Szemre barna és fényes, tapintásra sima, hideg és kemény; ha ráütök, fás hangot ad. Bárki más, aki látja, érzi és hallja az asztalt, egyet fog érteni ezzel a leírással, úgyhogy látszólag semmi nehézség nem támad; ám mihelyst pontosabbak akarunk lenni, kezdődnek a gondok. Bár azt hiszem, hogy az asztal „valóban” egyazon színű egész felületén, azok a részek, amelyek a világosságot visszaverik, sokkal fényesebbnek tűnnek, mint más részek, megint más részek pedig a visszavert fény miatt fehérenek látszanak. Tudom, hogy ha megmozdulok, mások lesznek majd a fényt visszaverő részek, úgyhogy a színek látható eloszlása az asztalon megváltozik. Ebből következően ha többen ugyanabban a pillanatban néznek az asztalra, nem lesz két ember, aki pontosan ugyanazt a színeloszlást látná, mert kettő nem láthatja pontosan ugyanabból a látószögéből, és minden nézőpontváltozás bizonyos változást hoz magával a fény visszaverődésében.³¹

Virginia Woolf korai rövidprózájában és későbbi regényeiben olyan leírásokat olvashatunk, amelyekben az elbeszélés megpróbálja elkerülni a konkrét fizikai tárgy vagy dolog megnevezését, vagy legalábbis megpróbálja késleltetni azt, s inkább a különálló érzéki benyomásokat sorolja. Neville észlelési módja a *Hullámokban* a következőképpen történik:

- Látok egy gyűrűt – szólta Bernard –, fölöttem függ. Fényhurok tartja, és remeg.
- Látok egy halványsárga szalagot – szólta Susan –, mely egyre nyúlik egy bíbor sáv felé.
- Hallok egy hangot – szólta Rhoda –, csip-csip; magasan, mélyen, magasan.
- Látok egy gömböt – szólta Neville –, egyetlen cseppként csüng egy domb széles lejtőjén.³²

A regénybeli gyermekek csak fokozatosan fedezik fel az időbeli egymásra következést a világban. Ez a poétikai eszköz összefügg a metafizika kizárásával, legalábbis abban az értelemben, hogy a dolgoknak nincsen oka és célja, a világ jelenségeit az észlelés pillanatról pillanatra állítja elő.

A *Prae*-ben számtalan értekező szakaszt találunk, ahol gyakran valamilyen kultúrtörténeti időszakokat szembeállító keretben az úgynevezett természetéről, vagyis inkább természetfelfogásokról mint az egyes korszakokhoz tartozó kulturális konstrukciókról is szó esik. A regény ezen részletében a vitalista, organicista világnézet együtt jár a romantika leértékelésével:

³¹ Bertrand RUSSELL, *A filozófia alapproblémái*, ford. BÁNKI Dezső, Kossuth, Budapest, 1996, 16–17.

³² Virginia WOOLF, *Hullámok*, ford. MÁTYÁS Sándor, Alinea, Budapest, 2015, 6.

Régen is voltak a természetnek transzcendentális széljegyzetei, de a suhogó erdő-ről rögtön a „Végtelenségre” galoppoztak át, ahelyett hogy a „titkot”, az értelmet a természet formanyelvének vizsgálata alapján konkrétan keresték volna – mint ha egy nagy hieroglifa-lemez alapján megállapítanák, hogy a „Történelem” szelleme lebeg mögötte, ami nem egyéb bébi-hegeli blöffnél, ahelyett hogy minden egyes írás-jegy külön ismerete alapján az események konkrét arcát igyekeznének analitikusan kirajzolni. Az új szemlélet kikerüli konkrétan és transzcendentálisnak primitív ellentétét, és a kettőt egybelátja, tudván, hogy szó és értelem mily közeli dolgok, tehát az élet formanyelve közvetlen kifejezése az alapértelemnek (ha lehet: nem a nyelv mögött van az értelem, hanem maga a nyelv egy értelem-organizmus), nem pedig halvány célzás, mint ahogy a romantika idején képzelték.³³

Zárásképpen és egyúttal visszakanyarodva a dolgozat eleji idézethez, fel kell vetni azt az interpretációs lehetőséget is, hogy a *Prae* nyelvezete egy sokszoros túlhajtása lenne a realista regényírás valóságot részletesen bemutatni akaró koncepciójának. Whitworth arra is kitér dolgozatában, hogy több író is regisztrálta azt a paradoxonhoz vezető problémát a realista regénypoétika naturalista változatával (mint például Thomas Hardy) kapcsolatban, hogy olyannyira nagy figyelmet fordított az úgynevezett valóság miniatűr „részcskéinek” rögzítésére, hogy ennek hatására maga a reprezentáció hullott atomjaira. Olybá tűnik, hogy a *Prae* ennek a folyamatnak egy kései, utólagos fejleménye, ami már meg sem próbálja létrehozni a közös társadalmi valóság látszatát, ahelyett a megfigyelt jelenségek minuciózus, nyíltan és reflektáltan mesterkéltnél leírását választja poétikai alapjául. Sőt, az elbeszélő a regénypoétikai ötletek és jóslatokban megfogalmazott poétikai szándékok szintjén még ennél is szélsőségesebb elgondolásokra ragadtatja magát azzal, hogy a látható színskálán túli fizikai tartományok neveivel jelöl meg egy olyan új művészeti (és egyben tudományos) technikát, amely csupán a teljesen matematikai-absztrakt és egy-egy létező dolog „értelmetlenségig” abszolutizált formáiban érdekelt:

Egy ilyen század művészetében az embernek, a léleknek nem sok szerep juthat, mert az embert is mindig a lélekelőttivel (ez semmiféle képzelhető kapcsolatban nincs a „tudatalattival”, mely fogalom tipikusan kívülálló az „infra-ultra kultúra” újabb gondolatkörén) és a léleikutánival fejezi ki, tehát a jellem, az egész élet egyszerűen kimarad. Tulajdonképpen semmiféle témája sem lehet az új művészetnek, hiszen ott is az ante-téma és a post-téma fog szerepelni, de mivel az ante-téma is „valami”, és a post-téma is „valami”, tehát ezeknél viszont ismét az infra-valami és az ultra-valami fog szerepelni a „valami” szimpla kihagyásával – egész a végtelenségig, és ez az egész mondattant, sőt szótant át kell hogy alakítsa. Ahogy képzelhető szem, mely hőt lát és spektrumra vak, úgy most agyak készülnek, melyek „valamire” vakok, de annak előképeire és annak utóképeire igenis érzékenyek.³⁴

³³ SZENTKUTHY, *Prae*, I., 328.

³⁴ *Uo.*, 61–63.

A kis világ, amelyben a nagy tartja próbáját Moritz Csáky: *Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region*

„Ha régiségbűvár volnék, csak a régi dolgokat nézegetném. De hát én történész vagyok. S ezért az életet szeretem.” Marc Bloch beszámolója szerint Henri Pirenne egy stockholmi látogatás során ezzel magyarázta fiatal francia kollégájának, hogy miért az újonnan épült városháza érdekeli leginkább a város látványosságai közül. Elméleti-módszertani munkájában Bloch az anekdotát azon tételének alátámasztására hozta fel, miszerint „[a] jelen meg nem értése a múlt nem ismeréséből származik. De ugyanígy hiábavaló dolog minden erőnket a múlt megértésére fordítani, ha a jelenről semmit sem tudunk.” Az Annales alapítója szerint „az élő megragadni, ez a történész fő képessége”, ennek megfelelően „a múltnak az a kutatója, akiből hiányzik az igény arra, hogy körülnézzen, és észrevegye az embereket, dolgokat, eseményeket, legfeljebb [...] a hasznos régiségbűvár nevet érdemli meg. S jobb teszi, ha lemond arról, hogy történésznek nevezzék.”¹

Ugyan Csáky Móric kevésbé szigorú, mint Bloch, mivel egymás mellé állítja „a történelem iránt táplált általános” érdeklődést és a „kérszéletű jelenben való tájékozódás” igényét mint a múlttal való foglalkozás motivációját,² számára is inkább utóbbi jelenti a történész mesterség valódi célját. Ezt bizonyítja a kiváló történész legújabb monumentális kötete, amelynek bevallott célja fogalmi keretet és összehasonlítási alapot nyújtani a globalizáció jelenségeinek és problémáinak megértéséhez egy régió tanulmányozása révén, amelyben olyan, differenciáltság, pluralitás és heterogenitás által meghatározott, konfliktusokkal terhelt kulturális folyamatok azonosíthatók be,

¹ Marc BLOCH, *A történész mestersége*, ford. BABARCZY Eszter – KOSÁRY Domokos – PATAKI Pál, Osiris, Budapest, 1996, 38–39.

² CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, ford. OROSZ Magdolna – PÁL Károly – ZALÁN Péter, Európa, Budapest, 1999, 5.

amelyek nagyban hasonlíthatók a globalizálódó világ jelenkori problémáihoz. Ez a régió a „cseppfolyós határok” által szegélyezett Közép-Európa, amely kisiklik szinte valamennyi definíciós kísérlet alól, egy adott történelmi pillanatban azonban valóságos politikai-földrajzi formát nyert a Habsburg Birodalom képében, amely éppen ezért Csáky vizsgálódásainak is központi tárgyát képezi. Ausztria ezáltal, felidézve Friedrich Hebbel versét, ismét azon „kis világként” válik a történész érdeklődésének tárgyává, „amelyben a nagy tartja próbáját”. Míg mintegy négy évtizede a modernitás problémája volt az, amely köré a kutatás, egészen pontosan „a századfordulás Bécs” kutatása szerveződött, Csáky víziójában a globalizáció az, amit a nagy világ a kicsiben, a Habsburgok birodalmában próbált el. A munka egyébiránt a bécsi modernitás történetéhez is releváns eredményekkel szolgál, Csáky ugyanis sokkal inkább a heterogén kulturális környezet stimuláló hatásával magyarázza a századfordulás Bécs rendkívüli teljesítményét és nem a politikától az esztétika felé történő hedonista elfordulással, mint Carl Emil Schorske.

A könyv a szerző korábbi, monográfiákban és tanulmányokban kifejtett nézeteinek szintézisét nyújtja, így több évtizedes kutatás és publikációs tevékenység áll mögötte. Csáky első jelentős munkáját, doktori értekezését a magyarországi kultúrharc történetéből írta,³ következő, már eszmetörténeti irányultságú és historiográfiai jelentőségű műve a magyar politikai gondolkodás történetének egy központi kérdését, a késő felvilágosodás és a reformkor közötti kapcsolatot tárgyalta.⁴ Csáky korántsem a „nemzet buta álmának” (Pulszky Ferenc) látta a periódust, hanem – a kontinuitás mellett téve hitet – megfogalmazta azt a jelentős, jóllehet többek által vitatott tételt, miszerint a korszakban egy lassú fejlődési folyamatot azonosíthatunk, melynek során az értelmiségiek által kidolgozott ideológia fokozatosan hódít tért, ezzel párhuzamosan pedig a rendi szabadság fogalmát a természetjog szabadságfogalma aknázza alá.⁵ A nyolcvanas évek közepétől Csáky érdeklődése egyre határozottabban a kultúrtörténeti jelenségek felé irányult.⁶ Ennek első monografikus betetőzése az 1996-ban kiadott, magyarul 1999-ben megjelent *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című, *Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról* alcímű könyv.⁷ Ez a munka véleményem szerint Csáky legkiválóbb műve. Erényei közt meg kell említeni elegáns struktúráját, amely már önmagában képes közvetíteni a könyv fő üzenetét arról, hogy az operett milyen tökéletesen fejezi ki a heterogén régió sajátos kulturális összetételét és különböző társadalmi jelenségeit. Historiográfiai jelentősége mindenekelőtt abban keresendő, hogy képes volt összehangolni a századfordulás Bécs kutatásának angolszász és osztrák szemléletmódját. A Bécs 1900 divathullámot, a főként, de korántsem kizárólag

³ Moritz CSÁKY, *Der Kulturkampf in Ungarn. Die kirchenpolitische Gesetzgebung der Jahre 1894/95*, Böhlau, Graz–Wien–Köln, 1967.

⁴ Moritz CSÁKY, *Von der Aufklärung zum Liberalismus. Studien zum Frühliberalismus in Ungarn*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 1981.

⁵ A tétellel kapcsolatos vitáról: MISKOLCZY Ambrus, *Egy történészvita anatómiája. 1790–1830/1848: folytonosság vagy megszakítottság? (avagy „Mit üzent Kossuth Lajos?”)*, Aetas 2005/1–2., 160–211.

⁶ Csákyról remek portrét és interjút készített az Aetas 1998-ban, itt megtalálható a történész addigi műveinek válogatott bibliográfiája is.

⁷ Lásd a 2. lábjegyzetet.

angolszász szerzők által jegyzett munkákat osztrák történészek ugyanis azért kritizálták, mivel azok a kultúra szűk fogalmával élve csak az úgynevezett „magaskultúrára” koncentráltak, és nem vették észre a mindennapi élettapasztalat számos elemét, a „kisember” világerzékelését, tehát azt, hogy mindez miként festett „alulnézetből”. Csáky képes volt kötetében a két szintet egyaránt vizsgálni és rámutatni azon határokra, ahol e kettő találkozott egymással.⁸ Emellett feltűnő, hogy míg a *Bécs 1900* angolszász szerzői, elsősorban többnemzetiségű összetétele okán, a birodalmat többnyire halálra ítélte, recsegő-ropogó tákolmányoknak vagy egy fekete-sárga zakóba és piros-fehér-zöld nadrágba öltözött bizarr musili alaknak ábrázolják, a gyermekkorát többnyelvű (magyar, német, szlovák) környezetben töltő Csáky korántsem riad meg e helyzet láttán, képes elképzelni a különféle nemzetiségek működőképes együttélését a plurális kultúrájú birodalomban. Végül pedig a könyv kapcsán megemlítendő a kultúrának az a magával ragadó mély ismerete és szeretete, amit leginkább még a bécsi századforduló egyik legjelesebb kutatója, Schorske munkáiban tapasztalhat az olvasó.

A *Das Gedächtnis Zentraleuropas* egy, az Aetasban megjelent interjú tanúsága szerint régóta tervben lévő könyv lehet.⁹ Egyenes folytatása az operetről írt munkának, valamint a 2010-ben megjelent *Das Gedächtnis der Städte* című monográfiának, amelyben Csáky főként Bécs példáján mutatta be a városi környezet kulturális pluralitását.¹⁰ A kötetben az operettkönyv több, néha nem teljesen kifejtett felvetését dolgozza ki, valamint a városokról szóló munka egyfajta „hátterét” világítja meg, azt a tágabb környezetet elemelve, amelyből kiemelkedtek e városok. Első ránézésére a *Das Gedächtnis Zentraleuropas* felépítése jóval elmarad az operettkönyv eleganciája mögött. A rövid szerzői előszót a mintegy 120 oldalas, tömör *Bevezetés* követi, amelyben Csáky olyan kultúratudományi fogalmakat, perspektívákat vezet elő, amelyek hasznosnak bizonyulhatnak Közép-Európa kutatása kapcsán. E módszertani és elméleti fejtegetéseket a könnyebb olvashatóság jegyében valóban érdemes volt elkülöníteni a kötet további részeitől. A módszertani megfontolásokat Csáky négy külön fejezetben egy-egy szerzőn demonstrálja (Franz Kafka, Hermann Bahr, Joseph Roth, Miroslav Krleža). Az ezeket követő két fejezet ismét tematikus: a hatodik a többnyelvűség, míg a hetedik az idegen megkonstruálásának problematikáját elemzi. A zárófejezet a kutatás tapasztalatainak jelenkori európai relevanciájára hívja fel a figyelmet.

A felépítés banalitása ugyanakkor csak látszólagos. A bevezetés elméleti fejtegetései és a későbbi demonstrációk közt állandó párbeszéd áll fenn, az egyes írókkal foglalkozó részek pedig többször lépteket váltanak, és egy-egy általános problémát tárgyalnak. Az elméleti/módszertani tömb ilyen jellegű leválasztása a könyv további részétől az olvashatóság megkönnyítésén túl azt az üzenetet is közvetítheti, miszerint Csáky ezek számbavételével a jövőbeli kutatások kívánatos irányára szeretné felhívni a figyelmet, munkája ambíciója sokkal inkább problémafelvetések, kérdések megfogal-

⁸ Szívós Erika, *A másik Bécs = Uő., Az öröklött város. Városi tér, kultúra és emlékezet a 19–21. században. Történeti tanulmányok*, Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2014, különösen: 203–204, 212–214.

⁹ „[F]oglalkozom azzal a gondolattal, hogy megírom a közép-európai térség modern kori összefoglaló kultúrtörténetét.” DEÁK Ágnes, *Európa kicsiben. Beszélgetés Csáky Móriccal*, Aetas 1998/2–3, 238–242.

¹⁰ Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar, 2010.

mazása, mintsem végleges válaszoké. A szerző valószínűleg egyetért François Furet azon meglátásával, miszerint egy jó történelmi kutatás valójában egy jól feltett kérdés.

Ha a könyv szerkezete így szemlélve teljesen értelmet is nyer, a reprezentativitás kérdése kapcsán a munka mindenképpen elmarad az operettkönyv mögött, annak fentebb méltatott bravúráját nem ismételi meg. Érdekes módon ezzel kapcsolatban Csáky ezúttal nem hozza működésbe lehengerlő elméleti fegyvertárát (a *mentális eszköztár* fogalma például talán segítséget adhatott volna), csupán annyit jegyez meg a rövid előszóban, hogy az irodalmi szövegek egy kor társadalmi tudatáról többet elárulnak, mint a diplomáciai akták (10.).

Érdemes kitérni a címben szereplő fogalomra, Csáky ugyanis jól megfontolt szándékkal választotta (a városokról szóló munkájából már ismert) *Zentraleuropa* elnevezést az elhíresültebb *Mitteleuropa* helyett. Ennek oka, hogy utóbbinak súlyos ideológiai implikációi vannak és egy német kultúrimalista gondolatra utal. A *Zentraleuropa* fogalma ezzel szemben nem hordoz ilyen terhes örökséget, így alkalmas az egymás mellett élő plurális kultúrák megragadására. Talán nem érdemtelen ezen a ponton rámutatni arra, hogy a Monarchia korában a régióról vallott elképzelésekben beazonosítható a Csáky által e két fogalmon keresztül megragadott különbség. A történész Franz Krones az 1870-es években kiadott birodalomtörténeti szintézisében hitet tett amellett, hogy sokszínű népe művelődéstörténetének tanulmányozása szükséges az osztrák állam megértéséhez, emellett pedig élesen elítélte az Ausztriát német államnak tekintő meglátást és a birodalom történetében megmutatózó németesítő tendenciákat.¹¹ Az elsősorban irodalmár, de (megannyi tevékenysége mellett) történetírással is foglalkozó Richard von Kralik ezzel szemben úgy látta, hogy a germanizáló törekvések nem elítélendők, hiszen ezeket nem is a hatalom kényszerítő ereje rendeli el, hanem természetes kulturális folyamat diktálja: a „páratlan” német kultúra felsőbbrendűségéből következnek.¹² Meglátásom szerint itt egyértelműen *Zentraleuropa* és *Mitteleuropa* rivalizálásának lehetünk tanúi, ami csak erősíti Csáky fogalomválasztásának relevanciáját.

Zentraleuropa definiálásakor Csáky azon írókkal ért egyet, akik a régió meghatározhatatlanságát hangsúlyozzák (Kundera, Kiš), ugyanakkor természetesen a szerző nem elégszik meg a leírhatatlanság megállapításával. Közép-Európát kapcsolati térként (*relationer Raum*) definiálja, szakítást hirdet a hagyományos térképi ábrázolással, hiszen ezek politikai hatalmi viszonyokat és igényeket vizualizálnak. Közép-Európa zárt térként való ábrázolása, amit az esszencialista felfogások ajánlanak, a társadalom- és kultúratudományi vizsgálatok számára nem releváns. Ezen ábrázolásmóddal szemben Csáky azokhoz a gondolkodókhöz (mindenekelőtt Georg Simmel, Michel de Certeau, Henri Lefebvre és Jurij M. Lotman) fordul, akik a teret nem úgy ragadták meg, mint egy világosan körbehatárolható egységet, hanem performatív módon létrehozott, dinamikus folyamatként: a tér társadalmi cselekvések és szimbolikus kódok együttese, amelyet társadalmi-„pszichológiai” interakciók konstruálnak. E kapcsolati térként felfogott régió valóságos territoriális formát is felvett a többnemzetiségű

¹¹ Franz KRONES, *Handbuch der Geschichte Oesterreichs von der ältesten bis zur neuesten Zeit. Mit besonderer Rücksicht auf Länder-, Völkerkunde und Culturgeschichte*, I–IV., Grieben, Berlin, 1879.

¹² Richard KRALIK, *Österreichische Geschichte*, Adolf Holzhausen, Wien, 1913.

Habsburg Birodalom képében, amelyet következőképpen Közép-Európa történelmi-politikai konkretizálódásának tekinthetünk, minthogy különböző népek, kultúrák, nyelvek, vallások és társadalmi csoportok szoros együttélését jelentette.

Rátérve a munka további részére, a bemutatás során célravezetőbbnek tartom, ha nem lineárisan haladok, hanem elsősorban az elméleti bevezetőben felvezetett fogalmak mentén, és ezek kapcsán vonom be a későbbi demonstráció egy-egy megállapítását. Ez alól kivételt jelent, gazdag implikációi okán, a soknyelvűséget tárgyaló hatodik fejezet, amelyre külön is kitérek. A Habsburg Birodalom iránt érdeklődő emberként elsősorban Csáky azon eredményeire koncentrálok, amelyek e terület kutatásához járulnak hozzá – ez sok mindent érint, hiszen, mint arra fentebb kitértem, a birodalomra Csáky *Zentraleuropa* történelmi-politikai konkretizálódásaként tekint. A szerző megállapításait, valamint elméleti-módszertani megfontolásait érdemesnek tartom továbbá oly módon bemutatni, hogy egyben össze is vetem a közelmúlt Habsburg Birodalommal foglalkozó legizgalmasabb történelmi irányzatával, amelyet az amerikai Pieter M. Judson nevével szokás jelölni – ez 2016 óta már azért is indokolt, mert az irányzat legfontosabb eredményeit Judson ekkor foglalta grandiózus szintézisbe.¹³ Ezen összevetés eredményeként azt fogjuk látni, hogy jobbra látszólagos, néhol azonban valóságos ellentét feszül a birodalom kutatásának e két fontos egyénisége közt.

Érdemes e bemutatást az *identitás* fogalmának vizsgálatával kezdeni. Bár a fogalom kétségtelenül központi helyet foglal el Csáky monográfiájában, a szerző korántsem áldoz rá akkora figyelmet, mint a *kultúra*, a *határ* vagy a *tér* fogalmaira. Pedig a terminus méltó lenne a kimagasló elméleti felkészültséggel rendelkező kutató figyelmére, mind központi jelentősége, mind a közelmúlt vitái miatt. Mindemellett olyan fogalomról van szó, amely a közéletben is nagy népszerűségnek örvend, Csáky pedig szemmel láthatólag fontosnak tartja a hétköznapi észleletből, valamint a politikai szférából származó benyomásaink árnyalását az ilyen típusú fogalmak kapcsán. Éppen az identitás túlbujánzó használata volt az, amiért olyan jeles kutatók, mint Rogers Brubaker szakítást hirdettek a fogalommal. Frederick Cooperral írt közös tanulmányában Brubaker egyebek mellett arra mutatott rá, hogy az identitás fogalma egyfelől túlzottan statikus, másrészt pedig túl sok belső ellentmondást rejt magában ahhoz, hogy valóban hasznos analitikus fogalomnak bizonyuljon.¹⁴ Judson, aki nemigen nyújt olvasóinak tiszta, explicit elméleti reflexiót, minden jel szerint egyetért a Brubaker által megfogalmazottakkal. Legtöbbször arra mutat rá, hogy az identitás nem szilárd valami, hanem szituációhoz kötött, folyamatosan mozgásban van, ezért sokkal inkább identifikációs folyamatokat kell vizsgálni, mintsem identitásokat. Így például többnyire *self-identification*ről beszél identitás helyett.¹⁵ Csáky idézi Brubakert, de nem az iden-

¹³ Pieter M. JUDSON, *The Habsburg Empire. A New History*, Harvard University, Cambridge (MA) – London, 2016.

¹⁴ ROGERS BRUBAKER – FREDERICK COOPER, *Beyond Identity, Theory and Society* 29. (2000/1.), 1–47.

¹⁵ Vö. például Pieter M. JUDSON, *Introduction. Constructing Nationalities in East-Central Europe = Constructing Nationalities in East-Central Europe*, szerk. Pieter M. JUDSON – MARSHA L. ROZENBLIT, Berghahn Books, New York – Oxford, 2005, 1–18. (Judson egy Ljubljánban tartott előadásában rendhagyó módon elméleti síkon is reflektált az identitás fogalmának problémáira. Ez az előadás elérhető a YouTube-on.)

titás fogalmának hadat üzenő tanulmányt. A terminust a szerző gyakran használja a munkában, legtöbbször arra mutatva rá, hogy Közép-Európával kapcsolatban *hibrid* identitásokról kell beszélnünk, amit a kor olyan alakjain demonstrál, mint például Gustav Mahler, akinél permanens válságot okozott többretegű identitásának (csehországi német, osztrák, zsidó) összehangolása (145.). Judson imént hivatkozott ljubljanai előadásában a *hibrid identitás* terminust arra irányuló meddő kísérletnek értékelte, hogy átlépjük az identitás fogalmának alapvető korlátait, melyek megakadályozzák, hogy segítségével képesek legyünk az identifikációs folyamatok széles skáláját leírni. Csáky mindazonáltal maga is úgy látja, hogy az identitás multipoláris jelenség, folyton alakulóban, változóban van az élethelyzet, a tapasztalatok, valamint e tapasztalatok interiorizálásának függvényében (330.). Mégsem cseréli le a fogalmat olyan terminusra, amely e folyamatiságot sokkal hatásosabban lenne képes megragadni. Ezzel Csáky azok táborát erősíti (és ez nyilvánvalóan komoly fegyvertény számukra), akik nem azonosulnak Brubaker álláspontjával és az identitás fogalmát továbbra is hasznosnak gondolják, de felhívják a figyelmet a reflektált fogalomhasználat fontosságára.¹⁶

A *kultúra* központi jelentőségű fogalom Csáky számára, és Judson idézett szintézisének legeredetibb fejezete is épp e fogalom köré szerveződik (*Culture Wars and Wars for Culture*). Ebben Judson azt mutatja be, hogy a különböző aktivisták a Monarchia társadalmának valamennyi szintjén miként hivatkoztak egyre határozottabban a kultúra fogalmára a birodalommal kapcsolatos víziók megfogalmazása, valamint politikai és társadalmi mozgalmak szervezése alkalmával annak érdekében, hogy kiéleítsék a szembenállást ellenfeleikkel. E „kulturákat” (melyek közül a nemzeti a legfontosabb, de korántsem az egyetlen) az aktivisták szemléletében áthidalhatatlan ellentétek választották el egymástól, aminek a mindennapi, lokális tapasztalat azonban rendre ellentmondott.¹⁷ A kultúra tehát azon fogalmak közé tartozik, amelyek használatával különösen körültekintőnek kell lennünk, nehogy a korabeli aktivisták vízióját vegyük át a történeti reflexió során – abba a hibába esve, amibe Judson meglátása szerint rengeteg, általa kissé túlzóan „nacionalistának” nevezett historikus esett.¹⁸ Csáky természetesen nem követi el ezt a hibát. A kultúrát dinamikus, hibrid, többértelmű és komplex kommunikációs térként fogja fel. Elgondolása szerint a kultúra jelek összessége, amelyek segítségével az ember megérteti magát, és a nyelv csak egyike a jelrendszereknek. Csáky ennek fogalmi megragadásához Lotman *szemioszféra*-elméletét hívja segítségül, amely egy olyan absztrakt, de mégis valóságos térre utal, amelynek lényege a heterogenitás, a különböző jelek e téren belül konkurálnak, és dinamikus interakcióba lépnek egymással, egymáshoz való viszonyuk a teljes lefordíthatóságtól a lefordíthatatlanságig terjedhet (45–46.). A Közép-Európában megvalósuló hibrid kulturális konfigurációk

¹⁶ Például: Rawi ABDELAL – Yoshiko M. HERRERA – Alastair Iain JOHNSTON – Rose McDERMOTT, *Identity as a Variable = Measuring Identity. A Guide for Social Scientists*, szerk. UőK, Cambridge University, Cambridge, 2009, 17–32.

¹⁷ JUDSON, *The Habsburg Empire*, különösen 269–275.

¹⁸ E minősítést, amellyel Jeremy King és Tara Zahra is gyakran él, élesen kritizálta mások mellett Gerald Stourzh. Gerald STOURZH, *The Ethnicizing of Politics and 'National Indifference' in Late Imperial Austria* = Uő., *Der Umfang der österreichischen Geschichte. Ausgewählte Studien 1900–2010*, Böhlau, Köln–Graz–Wien, 2011, 283–323.

egyik eklatáns példája a bécsi zenei világ. A gyakorlatorientált, a kultúrát jelek összességének felfogó szemlélet rációfól a nemzeti kultúra fogalma által implikált, önmagában zárt, homogenizáló, esszencialista kultúrafelfogás érvényességére (57–58.), tehát az olyan típusú kultúrafogalomra, amelyre Judson aktivistái hivatkoztak.

A lotmani szemioszféra és így Csáky kultúrafogalmának is központi eleme a *határ*. Ismét olyan fogalomhoz értünk, ami Judson számára is jelentőséggel bír. Egyik legizgalmasabb monográfiájában a történész éppen a nyelvhatár fogalmának dekonstrukcióját végezte el: rámutatott arra, hogy a kevert nyelvű területek „nyelvhatárként” való szemlélete lehetőséget adott a nemzeti aktivistáknak e régiók komplex realitásának leegyszerűsítésére a határ politikai, konfliktusos viszonyt implikáló fogalma által. Nem annyira valós térről van szó, hanem sokkal inkább az aktivisták azon igyekezetének eredményéről, hogy gondolkodásukban elhelyezzék a kevert nyelvű régiókat, ami csak a nyelvhatáron egymásnak feszülő, hegemoniára törekvő nemzetek képében nyerhetett értelmet számukra.¹⁹ Ezúttal is egy olyan fogalommal van dolgunk, amelynek történeti használata akár a nemzeti aktivisták világképe átvételének veszélyét is magában hordozhatja. Csákyknál azonban ezúttal sem erről van szó. A határt a szerző Lotman elméletének megfelelően olyan zónának látja, ahol a jelfolyamatok tömörülnek. A határ egyrészt elválaszt, mivel itt a különböző jelek, szimbólumok, kódok, vagy éppen emberek és társadalmi csoportok találkoznak, szembekerülnek egymással és önmagukat a másiktól való különbözőség által határozzák meg. A nemzeti ideológiák számára a határ csakis ilyen értelemben létezett: szükségszerűen a konfliktus zónája volt, ahol a lefordíthatóság sem nem lehetséges, sem nem kívánatos. Holott a határ össze is köt, amennyiben kommunikációt, interakciót tesz lehetővé a felek közt – ily módon a kontaktus zónájaként funkcionálhat, ahol keresztezések, átültetések, fordítások valósulhatnak meg. A kultúrának és a határnak ez a fajta felfogása nem azt jelenti, hogy Csáky idealizált képest fest a Monarchia életéről. A konkuráló, ellentmondásos, egymást átfedő kommunikációs terek (kultúrák) nemcsak a kreativitást inspirálják, hanem elbizonytalanodáshoz, válsághoz és konfliktushoz vezetnek – ezek a közép-európai régió fontos jellemzői. Csáky elemzésében kimutatja, hogy miként jelenítette meg ezt a helyzetet és a birodalom általános legitimitációs deficitjét Franz Kafka egy 1917-es novellájában, amelyben Kína szolgál a Monarchia ironikus allegóriájaként, ahol a falat építő népesség belső elbizonytalanodása nagyobb veszélyt jelent, mint a külső ellenség.

Csáky szerkesztőként, tudományszervezőként és persze szerzőként az elmúlt években élen járt abban, hogy a kurrens elméleti-módszertani irányzatokat a régió történetére alkalmazza. Így születtek gyűjteményes kötetek (egyebek mellett) az *emlékezhely*, a *térbeli fordulat* (*spatial turn*) és a *posztkolonializmus* alkalmazhatóságának lehetőségeiről. Utóbbi jelen kötetben is meghatározó kategóriaként lép elő, elsősorban Joseph Roth *Das Falsche Gewicht* című művének elemzése kapcsán. A posztkolonialista diskurzus alkalmazhatóságával kapcsolatban több kutató, köztük Pieter M. Judson is ag-

¹⁹ Pieter M. JUDSON, *Guardians of the Nation. Activists on the Language Frontiers of Imperial Austria*, Harvard University, Cambridge (MA) – London, 2006.

godalmának adott hangot. Meglátásuk szerint ez a mindenkori nacionalista aktivisták narratíváját igazolná vissza.²⁰ Olyan fogalmakat emelne be ezáltal a legitim tudományos nyelvbe a kutató, amelyet a korszak aktivistái használtak nemzeteik és a birodalom viszonyának manipulatív leírására. Talán elég a magyar függetlenségi példájára utalni, akik Magyarország gyarmattá tételére panaszkodtak, emellett pedig a múltbéli „gyarmati” státusz Lengyelországban és Ukrajnában a Csáky által más kontextusban metsző kritikai elemzés alá vett nemzeti áldozatmítoszok szerves részét képezi. Voltaképpen azzal a problémával szembesülünk, amire Reinhart Koselleck mutatott rá az aszimmetrikus ellenfogalmakról szóló remek tanulmányában: komoly veszélyt hordoz magában ugyanazon ellenfogalmak alapján megismerni a történelmi folyamatokat, mint ahogyan az érintettek tapasztalták és értelmezték a világot, mert a szigorú dualításokat az egyes csoportok politikai hatásosságuk miatt alkotják meg. A vizsgált ellentétes viszonyokat egy történelmi kutatásban nem szabad hasonlóképpen dualításban szemlélni és ezáltal végérvényessé tenni.²¹

Csáky mindazonáltal az alapos elméleti reflexió révén elkerüli e hibát. A posztkolonialista teoretikusoktól elsősorban Homi K. Bhabha „harmadik tér”-elméletét veszi át a határon zajló folyamatok teljesebb megragadására. Ez alatt Bhabha egy olyan határterületet értett, amelyben mobilitásra, migrációra kerül sor, és amely ezáltal állandó mozgásban van. Ebben a térben zajlik a kulturális kódok és tradíciók találkozása, melynek során kölcsönösen hatást gyakorolnak egymásra. E harmadik tér nemcsak kultúrtörténelmi absztrakció, hanem konkrétan be is azonosítható a Monarchia korában. Az ilyen terek hibrid identitást hoznak létre, amelyet Csáky az író Scipio Slataper vagy a már említett Gustav Mahler példáján érzékeltet. E harmadik tér fogalma ismételten megkérdőjelezi az autentikus és homogén nemzeti kultúra vízióját, így egyáltalán nem váltja be a Judson által jósolt veszélyeket, sőt, bizonyos értelemben hasonló képet fest a határon zajló folyamatokról, mint amit az amerikai történész mutatott ki empirikus kutatásai alapján.

Mindazonáltal a posztkolonialista terminológia átvételét magam sem látom egyértelműen sikeresnek. Már több kutató is felhívta a figyelmet arra, hogy a gyarmati viszonyok metaforáinak és fogalmainak alkalmazása európai viszonyokra túlságosan leegyszerűsítő: tettesekre és áldozatokra osztja a világot, miközben jelentős árnyalatok sikkadnak el. Hogy szerény kutatási területemről, a múltértelmezés problematikájából hozott példával éljek, ami Csáky munkájában is fontos terület: Krijn Thijs a mesternarratíva metaforáját elemezve figyelmeztette olvasóit, hogy ennek „mester–rabszolga” értelmezése, miszerint a mesternarratívák elnyomják a rabszolgák történeteit (slave stories), jóllehet jogosan merül fel bizonyos gyarmati kontextusban, inadekvát az európai folyamatok elemzésére. A „mester–rabszolga” értelmezés helyett a mesternarratíva *master-copy* interpretációját javasolja, amely egy olyan modellértékű mester-

²⁰ Jan SURMAN, *Postkolonialismus = Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte*, szerk. Johannes FEICHTINGER – Heidemarie UHL, Böhlau, Wien–Köln–Wiemar, 2016, 181–187.

²¹ Vö. Reinhart KOSELLECK, *Az aszimmetrikus fogalmak történelmi-politikai szemantikája*, ford. SZABÓ Márton = ÜÖ., *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, Atlantisz, Budapest, 2003, 241–298.

narratívát implikál, amely a múlt egy domináns verzióját nyújtja annak strukturálása és a múltnak tulajdonított jelentés vonatkozásában.²² A birodalmi központból származó történelemértelmezések kapcsán érdekesebb mindennek szellemében az *adaptáció* és a *reziliencia* fogalmai mentén gondolkodni. E manapság kurrens társadalomtudományi fogalmak egyébiránt a birodalom történetének különböző területein is alkalmazhatónak tűnnek, s némileg hiányoltam őket Csáky hosszú módszertani bevezetéséből. Az adaptációra a történelemtudomány terén érdekes példát láthatunk Václáv Vladivoj Tomek esetében. A Károly Egyetemen oktató történész egyik birodalomtörténeti munkájára érezhető hatást gyakorolt Leo Thun államtitkára, Joseph Alexander Helfert, aki identitásteremtő, Nagy-Ausztria eszméjét a történelembe visszavetítő narratíva megalkotását várta el a történészekről. Tomek első ránézésre Helfert eszméjét közvetítette, ugyanakkor ezt kissé, de érezhetően átformálta cseh-szláv nemzeti szimpátiájának megfelelően. Munkájában Habsburg Rudolf Ottokár feletti győzelme nem Ausztria megalapításának egyik nagy momentumát, hanem éppen az efelé vezető útról való letérést jelentette, a cseh király ugyanis elsőként alkotott meg egy Ausztriához fogható birodalmat, amely veresége miatt véglegesen csak 1526-ban alakulhatott meg.²³ Látható, hogy itt nem a gyarmatosító által a gyarmatosítottra kényszerített múltértelmezéssel van dolgunk, hanem a központból származó irányelvek olyan kreatív adaptálásával, amely figyelembe veszi a lokális sajátosságokat.

Az adaptáció mellett hasznosnak tűnik az André Burguière által bevezetett *emlékezeti paktum* fogalma is, ami szintén képes a divergáló múltértelmezések árnyalt viszonyrendszerének megragadására. Burguière Pierre Nora *emlékezethely* fogalmának kritikája gyanánt alkotta meg az *emlékezeti paktum* terminust. Nora koncepciójában azt nehezményezte, hogy a nemzeti emlékezet minden egyes eleme megtalálja a helyét egy olyan értelmezési kereten belül, amelyben már békésen megférnek egymással. Ezt Burguière pusztá leltárkészítésnek minősítette, és helyette az emlékezeti paktum létrehozásának vizsgálatát javasolta. Azon folyamatát, melynek során egy nemzet (ami természetesen tovább gondolható birodalmi szintre) létrehozza kollektív emlékezetét. Az emlékezeti paktum az a narratíva, amely mindennek értelmet ad, és „kialkudása” folyamatában felejtésre, tagadásra, cezúrára, szakításra kerül sor.²⁴ A francia történész gondolatait azért is tartottam célravezetőnek idézni, mert bírálata nagyban hasonlít azon kifogásokra, amelyeket Csáky Móric emelt az emlékezethely *bizonyos* értelmezése ellen: Csáky meglátása szerint hibás úgy látni az emlékezethelyeket, mint pusztá raktárt, amelyben az elmúlt dolgok egyértelműen jelennek meg, mivel az emlékezethely valójában megváltoztatja az emléket a társadalmi-történelmi körülményeknek megfelelően.

²² Krijn THUJS, *The Metaphor of the Master. 'Narrative Hierarchy' in National Historical Cultures of Europe = The Contested Nation. Ethnicity, Class, Religion and Gender in National Histories*, szerk. Stefan BERGER – Chris LORENZ, Palgrave Macmillan, New York, 2008, 60–74.

²³ Václáv VLÁDIVOJ TOMĚK, *Handbuch der österreichischen Geschichte*, Tempsky, Prag, 1858.

²⁴ André BURGUIÈRE, *Nemzeti örökség, emlékezet és történelem = Vis-à-vis. Tanulmányok az Atelier fennállásának 25. évfordulójára*, szerk. ERDŐSI Péter – KLEMENT Judit, Atelier Európai Társadalomtudományok és Historiográfia Tanszék, Budapest, 2015, 145–166.

Mint azt fentebb említettem, a nyelvkérdésről szóló hatodik fejezetre külön is kitérek jelentős implikációi miatt. A Habsburg Birodalom kiváló kutatója, Gerald Stourzh egyik hosszú tanulmányában²⁵ alapos kritikának vetette alá a Pieter M. Judson (és olyan, hasonló történelemszemléletet valló kutatók, mint Tara Zahra vagy Jeremy King) által használt *national indifference* (nemzeti közömbösség) fogalmat. Azt elismerte, hogy a nemzeti közömbösség bizonyos formái valóban egyértelműen beazonosíthatók, ennek kimutatásánál fontosabbnak ítélte azonban a birodalom összetett nyelvi viszonyainak elemzését. Nemzeti közömbösség ugyanis könnyen létezhet – érvelt Stourzh –, *nyelvi közömbösség* azonban semmi esetre sem. Csáky elemzésében Robert W. Evans tételéből indul ki, aki szerint a nyelvkérdés jelentette a Habsburg Birodalom legfontosabb problémáját, és bukásáért is lényegében sokkal inkább ez okolható, mintsem a politikai véleménykülönbségek. Éppen ezért nem a nemzeti konfliktusok politikai aspektusaival kell foglalkozni, hanem a nyelv társadalomtörténetével. Csáky a nyelvhasználattal kapcsolatban a birodalom számára végzetesnek bizonyuló hármasszövegű folyamatra mutat rá. A többnyelvűség a régióban szabálynak és egyáltalán nem kivételnek tekinthető (amit Csáky Arthur Koestler példájával érzékeltet), és ez nem csak több nyelv ismeretét jelentette, hanem a nyelvek által reprezentált társadalmi csoportokkal és kultúrákkal való azonosulást is magába foglalhatta. A népszámlálások azonban 1880-tól előírták, hogy mindenki csak egy nyelvet adjon meg használati nyelvként (*Umgangssprache*), ami igen távol állt a valós társadalmi gyakorlattól. Kezére játszott azonban a nemzeti ideológusoknak, akik a nemzeti hovatartozás kritériumaként azonosították a nyelvet. A nemzetiségi politikai csatározások mélyén így a nyelvkérdés búvik meg. Ha mindezt összevetjük Judson értékelésével, szembetűnik, hogy az amerikai történész valóban túlságosan előtérbe tolja a nemzeti kérdést a nyelv problémájának a rovására: nagy szintézisében úgy értékeli az *Umgangssprache* kritériumát, hogy az, mivel nem a nemzetiségre kérdezett, éppen megnehezítette a nemzeti aktivisták azon törekvését, hogy elterjesszék azt a nézetüket a lakosság körében, miszerint a világot egymással rivalizáló nemzetek alkotják, és mindenki szükségszerűen e nemzetek valamelyikéhez tartozik.²⁶

Hogy a nemzeti ideológusok miért találtak rá épp a nyelvre mint a nemzeti hovatartozás kritériumára, azt Csáky ismételten a szemioszféra fogalmának segítségével magyarázza. A közép-európai szemioszférában csak látszat, hogy homogén kommunikációs terek vannak elszigetelten egymás mellett – valójában rengeteg kontaktzóna létezik köztük, a kulturális terek egymással való érintkezése keveredésekhez és hasonlóságokhoz vezet, amelyek leginkább a mindennapi életben mutatkoznak meg. Lényegében csak a konkrét, beszélt nyelv rendelkezik világos differenciálást lehetővé tevő ismertetőjegyekkel, így érthető módon tett szert szimbolikus erőre a nemzetépítések kontextusában. Mindez azt is megvilágítja, hogy egy-egy praktikus, nyelvhasználatra vonatkozó intézkedés miért duzzadt politikai káosszá, mint az a Badeni-rendeletek esetén történt. A fenitek fényében nem meglepő módon Csáky tagadja

²⁵ STOURZH, I. m., 303–306.

²⁶ JUDSON, *The Habsburg Empire*, 310.

a nemzet és nyelv közötti egyenes azonosítást, erre egyebek mellett a többnemzetiségű Magyarországon a 19. század elején még általános hungarus-tudatot hozta példának, ami lehetővé tette, hogy a lakosok elsősorban a magyar államhoz kötődjenek és csak másodsorban nyelvi-etnikai közösségükhöz.

A kötet bemutatásának végéhez érve e recenzió nyitógondolatához kell visszanyúlnunk: Csáky Móric vizsgálódásait a jelen viszonyai közt való szemlélődés, a jelen problémái iránti nagyfokú érzékenység vezeti, ami azonban nem a történelem instrumentalizálását jelenti, hanem a múlt olyan problémagócainak feltárását és szellemdús elemzését, amelyek korunk dilemmáival strukturális hasonlóságot mutatnak, így e dilemmák elgondolására tanítanak. Csáky tehát Marc Bloch-i értelemben vett igazi történész. Könyvének utolsó fejezetében explicit módon is megfogalmazza véleményét a jelen legfontosabb európai dilemmáiról. Ezek közül egyre, a közös európai múltértelmezés kérdésére térnek még ki röviden. Ezzel kapcsolatban Csáky elutasítja azt az ambíciót, melynek megfelelően közös európai emlékezetet kell kialakítani, amelyben ugyanazon történelmi eseményről egységes kép él például a franciákban, a lengyelekben és a németekben. Ehelyett azt kellene elismerniük az európaiaknak, hogy a szomszédok emlékezete éppoly legitim, mint a sajátjuk. A fentebb említett *emlékezeti paktum* szókészletére lefordítva ezt úgy lehetne megfogalmazni, hogy az európai emlékezeti paktumot nem úgy kell elképzelni, mint egy erőltetett szerződést az egyes történelmi események közös értelmezéséről, amelyben a felek hosszas kínlódás után végül fáradtságtól elcsigázva kötnek a túrérszélárnyékot messze túllépő kompromisszumokat, ami oda vezet, hogy a végső eredményt már senki nem érzi igazán magáénak. Ehelyett e paktumnak gondolkodásmódunk mélyebb rétegeit kell érintenie, és a mindenáron homogenizálásra, egységesítésre való törekvés reflexét kell felváltania a sokrétű tapasztalatok elfogadására irányuló törekvéssel.

(Böhlau Verlag, Wien–Köln–Weimar, 2019.)

Hulladékkalendárium

Az új emlékezete. Az újrahasznosítás poétikái, szerk. Mészáros Márton – Pataki Viktor

Az új emlékezete című, *Az újrahasznosítás poétikái* alcímű tanulmánykötet deklarált célkitűzése az előszó szerint „a hagyománynak az újrahasznosítás különböző műveletein keresztül történő újrafelismerés[e], megszólaltatás[a]” (5.). Az „újrahasznosítás különböző műveletei”-n érthetjük azokat az eltérő módszertani megfontolásokat, elméleti alapvetéseket, narrációs gyakorlatokat, amelyek által a hagyomány újra felismerhetővé válik, illetőleg megszólal. Mielőtt rátérnénk ezekre a közelítésekre, metodikákra, röviden ejtsünk szót arról, hogy milyen sugallatai vannak a célkitűzéseket leíró kulcsszavaknak.

A hagyomány „újrafelismerése” és „megszólaltatása” két egymástól különböző, ám egymással szorosan összefüggő hatás: részben praxis, amennyiben az irodalomtudós az általa végzett hasznos tevékenység révén mások számára teszi megtapasztalhatóvá a hagyománytörténet – a hagyománytörténet tanulmány általi felismerésének következménye lesz a hagyomány újrafelismerésre (valamiként: s itt nagyon is lényeges kérdés, hogy miként). Nem véletlen azonban, hogy nem műveltető szerkezetben, nem (újra)felismertetésként szerepel a kifejezés. Az újrafelismerésnek ugyanis nem feltétlenül eszköze lesz a dolgozat narratívája, azaz nem egy felismerés egyszerű közvetítéséről és célba érkeztetéséről van szó (bár technikailag ekként is releváns módon leírható lehet egy bölcsészettudományi munka). Az újrafelismerésnek tulajdonképpen a médiuma lesz a dolgozatszöveg, nem pusztán általa, de benne történik meg a tapasztalás, s erre a másik idézett kifejezés, a „megszólaltatás” is utal. Ennek értelmében mintha az írárok hangot adnának a hagyománynak, bennük és általuk beszélhetné el önmagát. Mindezek miatt lehet a kötet célja nem kizárólag, illetve nem elsődlegesen a felismeretés, azaz a közvetítés, hanem a felismerés, azaz a tapasztalat történéssé tétele, megtörténéssé léte segítése. Emiatt éppenséggel nagyon is lényegessé válik a dolgozatok szövege: egyfelől írásműként, másfelől a tapasztalatok megtörténéssé hiteles közegeként. S itt érdemes utalnunk arra, hogy a tanulmánykötet s annak előszava Hans Ulrich Gumbrecht autenticitás-fogalmából indul ki, mely szerint „a kulturális újrahasznosítás” az, amely részesíthet minket az autenticitás tapasztalatában, mit több: „előállítja” az autenticitást. Szükséges azonban megjegyezni, hogy a nyitó Gumbrecht-idézethez semmilyen jegyzet nem társul: nem tudjuk, melyik műből és milyen fordításban olvashatjuk. Mi több, Gumbrecht neve végül a kötetvégi névmutatóba sem került bele (ami persze előfordul, ha az előszó csak az utolsó pillanatokban társult

a kötethez). De a hivatkozás elmaradása problémásabb, ha komolyan szeretnénk venni azt, hogy mit is értünk „autenticitás”-on Gumbrechtnél, és például hogy hogyan viszonyul a fogalom itteni használata ahhoz, ahogyan más műveiben beszél az autenticitás tapasztalatáról a jelenlételemény viszonyában.¹ Ha jól gondolom egyébként, az előszó citátuma a *Waste-Site Stories* kötet *Being Authentic* című tanulmányából származik, bár ha ez a forrásszöveg, akkor a kiemelt idézet a tanulmány több különböző részéből áll össze a kompiláció, avagy a kihagyások jelölése nélkül. A fordítás pontosítása azért is lett volna hasznos, mert amíg az előszóban a „próbáljuk meg leírni” kifejezés szerepel, a *Being Authentic*-ben pedig az áll, hogy „we are tempted to describe”, amely nem annyira a megkísérlésre, mint inkább a megkíséртésre utal, azaz elcsábülünk arra, hogy az autenticitást, annak termelését a kulturális újrahasznosítással, a „cultural recycling”-gal azonosítsuk.² Mindettől függetlenül nagyon izgalmas az, hogy az előszó a filológiai és hermeneutikai eljárásokat – a gumbrecht helyet is figyelembe véve vélhetően nem minden iróniát nélkülözve – összekapcsolja az újrahasznosítás ökológiai és gazdasági szempontból is lényeges, s ekként ökológiai és gazdasági jelentésekkel is terhelt eljárásaival. Az „újrahasznosítás” tehát „mozgásban tartja és biztosítja” „a maradék szüntelen keletkezését”, ezáltal kiemelve „az újraírás mozzanatát” „a hanyatlás vagy a fejlődés oppozíciós rendszeréből” (5). A „szelekció” (amely a hulladék újrahasznosításának folyamatában például lényeges mozzanat) ugyanakkor már kívül kerül az analógián, éppen azért, hogy a múlt „dolgait” ne hulladékként (de ne is feltétlenül rekvizitumként) kezeljük – a szelekció ebben az értelemben tehát a múlt darabjainak kiszelektálását s eltüntetését, megsemmisülését jelenthetné.

Az előszó is becsületesen figyelmeztet arra, hogy az ökokritikai, illetve ökonómiai aspektusok esetenként, néhány kivételtől eltekintve kiaknázatlanok vagy bizonyos mértékig reflektálatlanok maradnak a kötet sokrétű írásaiban: „A kötetben szereplő írások [...] az irodalmi újrahasznosítás kifejezetten poétikai formáival foglalkoznak, érintetlenül hagyva számos olyan lehetséges területet, amely a recycling kultúrátudományos, textuális, szemiotikai, kritikai (esetleg gazdasági) vonatkozásait kiterjedtebb formában érintené, a reprodukálhatóság, a visszatérés, a megjelenés technikai és mediális környezetének vonatkozásában – adott esetben – pedig kézenfekvő volna” (6.). Innen nézve tehát érdekes egyfelől, hogy a múlt (hogy ezt a némileg homályos fogalmat használjam) miként vetkőzi le a tanulmányokban és a tanulmányok által fölkínált olvasásmódokban elmúlt, elavult jellegét, másfelől pedig az, hogy az irodalmi újrahasznosítás folyamatai miként viszonyulnak mégiscsak a szelekciós mechanizmusokhoz.

Magától értetődőnek látszik, hogy ha egy dolgotban, illetve gyűjteményben az irodalmi újrahasznosítás szóba kerül, akkor ott sok szó esik majd az intertextualitás szer-

¹ Például a *Making Sense of Life and Literature* szövegeiben: Hans Ulrich GUMBRECHT, *Making Sense of Life and Literature*, ford. Glen BURNS, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992. (Theory and History of Literature 79.)

² Hans Ulrich GUMBRECHT, *Being Authentic. The Ambition to Recycle = Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*, szerk. Brian NEVILLE – Johanne VILLENEUVE, State University of New York Press, Albany, 2002, 121–129.

teágazó jelentésköréről, illetve az intertextualitás különféle praktikáiról és példáiról. Ez valóban így van: a tanulmányok túlnyomó részében a szövegköziség különböző, összetett, kifinomult megoldásai mutatkoznak és teremtdnek meg. A tranztextualitásnak a formája ugyanakkor az a játék is, amely Gesztelyi Hermina Bethlen Kata klenódiúmainak vizsgáló munkájában írott textus és szőtt textília szövedékében mutatkozik meg; de Górász Péter architextuális vizsgálódása is ide kötődik, hiszen ő a verses regény műfajának klasszikus és kortárs előfordulásairól ír, Smid Róbert írása pedig érdemi műfaj-interpretációt hajt végre (a *weird fiction* esetében).

Az előszót követően a kötet felütéseként Konkoly Dániel Marno János írásművészetéhez kapcsolódó dolgozata az antikvítás alakzatainak kortárs költészeti újrahasznosulásához szól hozzá, mintegy történeti, kronológiai keretbe foglalva a szövegvándorlás és szövegmetamorfózis lehetőségét. Marno János utolsó köteteinek kiemelten fontos alakzata lett a Nárccisz-figurához, illetve az ovidiusi Narcissus-történethez való viszonyulás, az arra történő különböző jellegű reflexiók kialakítása. Konkoly szerint ez nem pusztán tematikus viszonyulást és rájátszást jelent, hanem – és emiatt válik elsősorban izgalmassá az írás – „poétikai eljárások újrahasznosításáról” is beszélhetünk. A *Mondjuk* című Marno-vers elemzése során úgy mutatja be az „átváltozás” fogalmának lehetséges poétikai megmutatkozását, hogy azáltal az Ovidius-mű, a *Metamorphoses* a Marno-szöveg szubtextusává is válik, utóbbi pedig előbbi újraírásává. A két mű közötti kapcsolatot mindenekelőtt a metamorfózis logikája jelenti (s ez a struktúra a dolgozatban más versek, mint például a *Nárccisz hajlik* esetében is lényeges értelmező lesz). Érdekes azonban, hogy Konkoly nem használja ki a *Mondjuk* egy további, metaszintű jelentéssíkját: a „Nárccisz hazudik. Mint a vízfolyás” sor ugyanis kapcsolatba hozható az Ovidius-történetben szereplő tükröződő vízfelülettel, amely tulajdonképpen az egész jelenet magja és elsődleges médiuma az ekkor létrejövő viszonyulásnak, amelyet Freud értett újra nagyhatású tanulmányában, és ezáltal a későbbi „nárcizmus”-terminus eredete. (Később egy másik vers esetében találkozunk hasonló olvasattal: „Az egyik Anna-vers például így kezdődik: »Anna // víz«, azaz nem más, mint a közeg, amelyen a tükörkép kirajzolódhat” [18.].) A Marno-költeményben erre az őskeretre, ősmédiumra íródik rá a „hazugság”, ahogy a benne tükröződő Nárcciszra, illetőleg magára az öntükröződésre is – ez pedig, önprezentációs aktusként olvasva, magának az újrahasznosítás-poétikának lehetséges műbeli értelmezője is lehet. Ez az értelmezési irány árnyalhatja, illetve továbbgondolhatja Konkoly Dániel elemzésének következtetését: „Az említett frazéma [hazudik, mint a vízfolyás – L. J.] egy olyan közhasználatban lévő nyelvi panel, amely az intertextualitással együtt a vers beszélőjének egyediségét redukálja. Vagyis azt mondhatjuk, hogy az intertextualitás mint újrahasznosítás során szükségszerűen elveszik a megnyilatkozó egyedisége.” (13.) (Érdeemes megjegyezni, hogy egy bizonyos használati gyakoriság után az „újrahasznosítás” terminus is kezdi elveszíteni egyediségét, mint például az alábbi kontextusban: „A szótövek ismételtetése, hajlítgatása *A vers születése* című költeményben – amely mintegy Weöres Sándor disszertációjának címét hasznosítja újra.” [15.]) Nehéz volna megválaszolni a Konkoly Dániel írásának végén fölmerülő kérdést, mely szerint „képesek lesznek-e Marno költeményei bebeszólni abba, hogy miként is olvassuk a *Meta-*

morphoset”, bár azt gondolom, hogy erre leginkább Konkoly további munkássága adhat legnagyobb eséllyel igenlő választ. Ami kétségtelen, hogy a tanulmány elemzései nem pusztán jelentős hozzájárulást jelentenek mind a Marno-recepcióhoz (és általában a kortárs költészet szorosabb szövegolvasataihoz), de az intertextuális olvasásnak is módszertanilag tanulságos példáját adják (nem kis részben azért, mert a szerző a latin nyelvű eredeti műnek is kiváló ismerője).

A kortárs líraolvasást folytatja a kötet egyik szerkesztője, Mészáros Márton Kovács András Ferenc-tanulmánya is. Mészáros azonnal kijelöli az „újrachasznosítás” poétikájának lehetséges változatait: egyfelől a KAF-szövegek intertextuális alakzataiban érhetőek tetten, illetve általában véve minden olyan „gesztusban”, amely reflektív viszonyt létesít a hagyománnyal, másfelől pedig az életmű intratextuális kapcsolataiban, illetőleg a költemények kötetéről kötetre történő vándorlásában. Az utóbbi esetű újrakontextualizálás – amely elsősorban a gyerekversek körét érinti – gyakorta a szövegek jelentésszerkezetén is nyomot hagy. Mészáros szövege azonban problematizálja azt a kérdést, hogy vajon megfeleltethetőek-e egymással, vagy egyáltalán analógiás viszonyba léptethetőek-e az újrachasznosítás, a recycling fogalmainak gazdasági-ökonomiai, illetve szövegesztétikai vetületei (s emiatt erősen kérdéses, hogy udvariassági okokon túl vajon miért nem ez a tanulmány került a kötet élére). Mert míg az a típusú esztétikai recycling, amely tényleges kulturális *tárgyak* dekorációs vagy művészi célú újrafelhasználását valósítja meg, valóban nevezhető az „erőforrások kímélésének”, addig az intertextualitás körébe utalható, az írott szövegek materiáját érintő költészeti újrachasznosítás éppenséggel kevéssé tekinthető ennek: „azáltal, hogy ilyenkor az olvasónak egyszerre több szöveget is az értelmezési mezőben kell tartania, még extra erőforrásokat is igényel, például az irodalomtörténetben való jártasságot stb.” (27.)

Érdekes ugyanakkor, hogy Mészáros Márton az ökonomiai „downcycling” és „upcycling” fogalmait az irodalmi műveletekre releváns analógiának tartja: az „értékcsökkentő újrachasznosításra”, ha nem értem félre, a populáris kultúra eljárásait gondolja jó példának: „a romantikus vígjátékok, a népszerű szerelmes filmek és regények, az »ifjúsági regények« egy jelentős hányada – vagyis általában a bestsellerlistákat vezető kiadványok jó része – jól láthatóan éppúgy a 19. században (vagy még régebben) ki-munkált narratív struktúrákra épül, ahogyan a popslágerek poétikai eljárásai is mint-ha csupán az egykor jól bevált, a »magas irodalomban« azonban már elhasználódott költészeti kliséket követnék” (28.). Fölmerül a kérdés, hogy vajon pontosan miért tekinthető ez az irány „értékcsökkentő” használatba vételnek, míg a posztmodern szép-irodalom populáris alkotásokat fölhasználó eljárásai – vélhetően – „értéknövelőnek”? A válasz elképzelhetően abban rejlik, hogy az adott műalkotás mennyiben képes új funkcióba helyezni, többletjelentéshez juttatni, más esztétikai tapasztalattá alakítani a korábbi sémákat. Meglátásom szerint azonban ez független attól, hogy népszerű vagy elit diskurzushoz tartozik az adott mű: a *Star Wars* című fantasztikus filmsorozat például a varázsmesék és hőstörténetek egészen egyedi újrakontextualizálást végezte el, a *Bridget Jones naplója* pedig szintén izgalmas módon viszonyult a Jane Austen-regényhez, és hasznosította újra annak narratív sémáját. A magasirodalomban (vagy a népszerű kultúrában) elhasznált klisék populáris újrachasznosítása bizonyos szemszögből

éppen az upcycling kategóriájába tartozhat – ha jól csinálják. Mészáros természetesen megadja a maga válaszát a főntebbi kérdésre: az tekinthető elsősorban „irodalmi upcycling”-nak, ha egy mű már a feledés homályába tartó értéket hoz újra játékba, erre irányítja rá a kortárs figyelmet – s e logika szerint nyilván a közismert sémák továbbvitele kevésbé látszik többletértéket teremteni. (Az újrahasznosítás-logika egyébként érdekes módon volna végiggondolható a posztmodern próza alaptapasztalatát leíró, John Barth-féle kimerülés-irodalom és újrafeltöltődés-irodalom [*literature of exhaustion*, illetve *replenishment*] felől.) Pataki Viktor (a kötet másik szerkesztője) az alábbi felütéssel indítja tanulmányát: „Meg lehetne kockáztatni, hogy a kultúra a hulladékgazdálkodás kiemelt területének számít, avagy a hulladékgazdálkodás már mindig kulturális, mert ember és környezet kölcsönviszonyából származó tevékenység is” (165.). Pataki – részint Aleida Assmann belátásain alapuló – értelmezése nem áll távol Mészáros Márton főntebb ismertetett javaslatától, tehát az újrahasznosítás célpontjai elsősorban az emlékezetben már nem vagy kevésbé tárolt elemek, s kulturális hulladékon itt elsősorban „az aktuális tudás számára jelentéktelennek tűnő elemek”-et értünk, „a kulturális folyamatok [pedig] nem mehetnek végbe a helyreállítás műveletei, vagyis a hagyomány jelen számára történő aktualizálási kísérletei nélkül” (165–166.). Míg Pataki Viktor esettanulmánya Oravecz Imre *Héj* című kötete egyik szövegének emlékeztetormelékei nyomába ered (egyebek mellett József Attila *Téli éjszakájával* dialógusba lépve), Mészáros Márton dolgozatában két nagyszerű Kovács András Ferenc-vers – a 90. zsoltárt „újrahasznosító” *Psalmus Transsylvanicus*, illetve a forrásszövegeit tekintve patchwork-alapú *Öreg biblia margójára* – sok tanulsággal bíró olvasatát adja, a források többféle – „eredendő”, mediális, hatástörténeti – kontextusát is fölterképezve. Ezekhez csak egyetlen apró észrevételt fűznék: feltűnő, hogy Mészáros bár a Károli-féle bibliafordításra utal, de ezen a revideált Károlit érti, nem például a Vizsolyi Bibliát; a hozott idézetek a revideáltból származnak. A KAF-vers azonban még itt is „cseles”, amennyiben úgy tűnik, hogy bizonyos helyeken az „eredeti” Károlira utal – például a Zsolt 13,3 (a revideáltban 13,4) esetében a KAF-szöveghez hasonlóan „Nézz reám” formula szerepel. A 19. jegyzetben Mészáros az alábbi kommentárral idézi a revideált Károlit: „Károli fordításában a lant helyett hárfá szerepel, az újabb fordításokban viszont már KAF-hoz hasonlóan lant.” Nos, érdekes, de a Vizsolyi Bibliában még szintén lant szerepelt: „Dicsérvétek öt trombitáknak zengésével, dicsérvétek öt lanttal és hegedűvel.” (A KAF-nál szintén szereplő „citera” helyén viszont ott „hegedű” áll. Igazi palimpszesztusról van szó!)

A kötet további részében költészeti anyagon vizsgálódik még Kollár Árpád, Korpa Tamás és Gorove Eszter is. Tolnai Ottó írásművészete aligha megkerülhető egy, az újrahasznosítás poétikáját vizsgáló gyűjteményben: Kollár Árpád nagy kultúrtörténeti anyagot megmozgató tanulmánya a délvidéki szerző *Nem könnyű* című lírakötetét olvassa, feltérképezve a Tolnai-szöveg(ek) által mozgásba hozott diskurzusokat, emlékezet- és felejtéshelyeket, s a szövegek különböző kontextusaira és tropológijára egyaránt figyelő értelmezései a Tolnai-recepcióhoz alapvető módon járulnak hozzá. (Az életmű belső alakulástörténetétől kezdve a szövegköziség lehetőségein át a motívumkutatásig sokféle megközelítéssel találkozunk a kritikai szempontokat sem nél-

különböző írásban.) Korpa Tamás két Tözsér Árpád-vers, a *Finnegan balála* és a *Tépések* inter-, intra- és architextuális viszonyait tárja föl meggyőző alapossággal, a szerzőre jellemző éles meglátásokkal, vibráló retorikával. (Példaként hadd idézzem az alábbi szakaszt: „Hiszen a kölcsönvett szóból [...] valamit vissza is juttat a lírai énhez, például visszhangként, a kölcsönvett szó romjaként. A kövek mohos arcával történő találkozás velejárójaként. Visszaverődik valami a feladóhoz róla és általa, ami megtermékenyítően hat rá: elképzelteti két gladiátor harcát.”) Gorove Eszter dolgozata egy másik, a kötet tematikáját nézve megkerülhetetlen kortárs szerzővel, Borbély Szilárddal foglalkozik: a múlt, a hagyomány kevéssé előtérben lévő vonulataihoz Borbély szövegei valóban radikális módon fordulnak oda, s teszik azokat élővé: „Az így megidézett és felhasznált hagyományokat, műfajokat ugyanis Borbély új funkciókkal egészíti ki, vagy éppen ezzel ellentétben a tradícióból valamilyen elemeket elhagyva értelmezi újra őket” (148.). Gorove Eszter elsősorban architextuális vizsgálódást végez (a *Halotti Pompa* és *A Testhez* kötetekben meghatározó formák, mint a szekvencia vagy a legenda alapján), illetve a „személyes” és a „közösségi” terrénumok átmeneteit kutatja, mindenekelőtt a gyászmunka, illetőleg a női test társadalmi kitettségének vonatkozásában.

A verses regény műfaji emlékezete áll Górász Péter dolgozatának középpontjában (de előkerül majd Hansági Ágnes tanulmányában is). Górász írása nagyon hasznos, tanítható összegzését adja a verses elbeszélések jellemzőinek és kortárs irodalmi megjelenésének (Schein Gábor, Térey János, Szálinger Balázs révén), a rendszerező igényt ugyanakkor a *bolondság* alakzat végiggondolása teszi egyedivé. Valóban egy olyan irodalmi forma áll itt a középpontban, amely 19. századi virágzását követően meglehetősen háttérbe szorult, s a kortárs revitalizációs kísérletek hatására kezdte újra érdeklődés övezni. A műfaji újjáélesztés mindenekelőtt Térey János *Paulusának* köszönhető, amely kétségtől az ezredforduló legnagyobb szabású architextuális újrahasznosítási projektuma (az elkövetkező évek hasonló nagyszerű vállalkozása a drámai költemény és a misztériumdráma kortárs újraírása volt – szintén Térey Jánostól). Górász a *Paulus* mellett Térey egy későbbi verses elbeszélését, *A Legkisebb Jégkorszakot* is tárgyalja röviden, s Hansági Ágnes szelleműs dolgozata is ennek svábhegyi jelenetével indít. A szcena középponti figurája Jókai; a pár oldalas, revelatív szövegek központú elemzés a Jókai-figura és -korpusz (mint biografikus és mint a Jókai-szövegen alapuló textuális referencia) kortársi játékba hozatalát vezeti be ilyen finom részletekkel például: „Úgy is fogalmazhatnánk, hogy közelít a hexameter felé, de csak a pentameterig jut, és ez a jelzett verstani távolságtartás a svábhegyi szüret jelenetében a cselekmény szintjén megismétlődik. Jókai »jelenléte« is a jelölésre, a jelölő és a jelölt távolságára, e kettő közötti elcsúszásra épít, amennyiben a »kolosszális magyar mesemondó« a mímus, a maszk révén válik jelenvalóvá” (90.). Hansági a továbbiakban Szilasi László kisregényét olvassa, amelynek az értekező szerint elsődleges erénye, hogy nem próbálja archaizáló módon imitálni a 19. századi (próza)nyelvet, ugyanakkor mégis képes a kortárs dikcióba integrálni, idegenségében megőrizni a Jókai-(inter)textusokat, éppen ezzel Jókai frissességét, „modernségét” tudatosítva ezáltal az olvasóban (93–94.). Hansági kimutatja, hogy Szilasi olyan szövegalkotási módszert választ, amelyet a maga

korában Jókai is alkalmazott – a dolgozat optikájából jól látható Szilasi László művének kreatív újrafeldolgozó üzeme.

Kiss A. Kriszta filológiai szempontból példaértékű, de a fikcióalkotás módozataira is érzékenyen reflektáló tanulmánya kifejezetten a Jókai-oeuvre egyik autobiografikus szövegének (ma talán úgy mondanánk: autofikciójának), *A tengerszemű hölgynek tárja fel* meggyőző módon (ön)életrajzi és szövegekzi recycling-alakzatait, ezáltal Jókait a tanulmánygyűjtemény egyik főhősévé léptetve elő. Pénzes Tiborc Szabolcs a történelmi szövegelemlekezet működését vizsgálja Ugron Zsolna könyvében, amely Báthory Anna alakjának és sorsának regényesítését végzi el. A dolgozat azért izgalmas, mert az értekező azokat a forrásokat kutatja fel, amelyeket minden bizonnyal az író is használt (vagy nem használt), ám a hangsúly a használat mikéntjére kerül. „A[z Ugron által] kiválasztott – és nem szisztematikusan gyűjtött – források alapján kirajzolódó történet leginkább a kaleidoszkóp tükrei által alakított képhez hasonlít, melyben a színes, csillogó kavicsok maguk a források. Ha több kavics lenne, vagy csak egy picit is mozdítanánk a kaleidoszkópon, nem ugyanez a kép állna össze” – olvashatjuk a fikcionálás aktusaira nézvést is szemléletes konklúzióban (70.).

Gesztelyi Hermina tanulmánya azért különleges a kötetben, mert interdiszciplináris vizsgálódásainak tárgya, vizsgálati anyaga egyedülálló módon nem pusztán a szöveg-matéria, hanem tényleges dolgok, tárgyak: Bethlen Kata fogarasi klenódiумai. A templomi adományoknak ugyanakkor – az eddigi művészettörténeti leírásoktól, kontextualizálásoktól eltérően – nem kifejezetten a technológiai értelemben vett anyagságát és mintázatát, szimbolikáját tárja föl, hanem az eredeti kontextust és célt maga mögött hagyó, funkcióváltáson átesett tárgy más, új közegű jelentés-összefüggéseire kérdez rá. Gesztelyi arra is keresi a választ, „hogyan az említett folyamatok [az adományként a templomtérben történő elhelyezés, és a vele járó átalakítás például egy menyasszonyi ruha esetében – L. J.] mennyiben módosíthatták a jelentését, hogyan változott meg a textília mint hordozó, és az egyén történetének ráíródásában hogyan módosul a vallási és a nyilvános identitás.” (53.) Az efféle kegyességi recycling megértéshez ugyanakkor nem elégséges a tárgyak anyagismereti vagy akár ikonográfiai megközelítése, de hasznos bevonnai az adományozást és az adományozó személyeket, intézményeket körülíró textusokat is.

Ha a költészetben Kovács András Ferenc, Tolnai Ottó vagy Borbély Szilárd emblemikus esetei az irodalmi-kulturális újrahasznosításnak, akhogy kortárs magyar prózában kétségkívül Esterházy Péter munkássága bizonyul kihagyhatatlannak. Bartal Mária az író kései művét, a *Hasnyálmirigynaplót* olvassa az *autopatografikusság* felől (mint „saját betegségéhez és végességéhez kialakított viszonyának dinamikusan változó művelet”-ét [181.]), két markáns intertextusra – Harold Brodkey halálnapló-könyvére, valamint egy párhuzamos Esterházy-műre, *A bűnös* című akvarellnaplóra – helyezve a fókusz. A tanulmány gondolatmenete szerint „az autopatográfia egy másik autopatográfia olvasásává és kommentárjává is válik, mintegy színre viszi az olvasás és a halál eseményének összekapcsolódását, és ennek közhelyszerűségét, a halálról való beszéd intimitásának korábban már érintett ellehetetlenülését” (188.). Esterházy Péter különös könyve a saját haldoklás tapasztalatának újrahasznosítása, s e paradox, egyszerre

ironikus és tragikus szövegmechanikát Bartal Mária tanulmánya nagyon plasztikusan, összetett, ugyanakkor világos érvezetéssel tárja elénk.

Smid Róbert írása szintén élet és halál kölcsönviszonyához szól hozzá, ám e kategóriák alapvető képlékenységét megjelenítő műveket elemezve. Abból indul ki, hogy az „újrahasznosítás [...] olyan műveletnek tekinthető, amely a legkülönbözőbb diszkurzusok metszéspontjában helyezkedik el: a gazdasági cseréktől a környezetvédelemben keresztül a szociális szféráig kapcsolja össze a folyamatokat egy nagy hálózatba” (199–200.). Szerényi Szabolcs és Bartók Imre ún. *weird fiction*jét (a dolgozat a zsánerről is átfogó képet ad) azon az alapon vizsgálja, hogy „[m]indkét szövegegyüttes végrehajtja az újrahasznosítás tematikai, diszkurzív és textuális hasznosításával az élet és a halál bevett, szerves kapcsolatának újraírását”. Smid szövege a kötet záró darabja, s ezt a szerkesztői megoldást motiválhatta például az az észrevétel, amely Konkoly Dániel kötetnyitó dolgozatához fűz laza szálát, s amely szerint Szerényi és Bartók szövegvilága nem a hierarchikus szemléletű ovidiusi metamorfózis logikáját követi, hanem a „biológiai átalakulás” már mindig is heterogén jellegéből indul ki, innen kísérelve meg a különféle dichotomikus kulturális sémákat (szerves–szerveetlen, test–elme, emberi–nem emberi, élő–nem élő stb.) kevésbé lebontani, mint inkább eleve föl sem építeni, eleve más tapasztalatiságban megmutatni, s a (kétszatos, illetve stabil) kategóriákat fikciójukban kicselezni. Smid tanulmánya egyébiránt a Mészáros Márton és Pataki Viktor írásaiban fölmerülő „értékkörzés”-problémához is alternatív szemszöveget nyújt, amennyiben az újrahasznosítást sajátos módon poétikai komposztálásként képzelhetjük el: „a [Bartók-]szöveg kódolja önmagát Hölderlinnel, Rilkével – az újrahasznosítás tehát nem egyik vagy másik aspektusból történik, hanem pontosan e ket-tő viszonyában, ahogy a zsánerelemek (intellektuális lektűr, költészet, ponyva stb.) architextusaival beszélődik el az eugenika és a burjánzás, ennél fogva pedig valamennyi szinten megvalósul az áthelyeződés.” (213.) A Mészáros által fölvetett kategóriák felől Bartók Imre regénytrilógiája valóban egyfajta folyamatos és dinamikus *up-and-down-cycling*nek tűnhet.

Kívánjuk, hogy a központi tematikán túl a különböző szerzői életművek recepcióját is jelentékenyen gazdagító tanulmánykötet mielőbb része legyen a tudományos *recycling*nek.

(Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2019. [Tempevölgy könyvek 36.]

Arany János: *Elbeszélő költemények*, s. a. r. Török Zsuzsa (*Arany János Munkái*, szerk. Korompay H. János)

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézete és az Universitas Könyvkiadó társkiadásában jelent meg Arany János kisebb elbeszélő költeményeinek, valamint az ebbe a műfajba sorolható töredékeinek és fordításainak új, második kritikai kiadása Török Zsuzsa sajtó alá rendezésével, kísérőtanulmányával és jegyzeteivel. Hogy miért volt szükség Arany műveinek új kritikai kiadására – nemcsak az elbeszélő költemények, hanem a sorozat egészének tekintetében –, azt maga a sajtó alá rendező is taglalja a kötet kísérőtanulmányában. Az ötvenes években a Voinovich Géza által közzétett Arany-kiadással kapcsolatosan már rögtön, a megjelenést követően (is) számos kritika fogalmazódott meg. Problematikusnak bizonyult a költő életében kiadott, teljes epikai művektől a töredékekben maradtak leválasztása, külön kompozícióban közlése, valamint számos bírálat érte a kritikai igényű közzététel idején érvényben lévő helyesírási szabályzat szerinti emendálást is. Ez utóbbi nem az egykori sajtó alá rendező, Voinovich Géza elgondolása volt, hanem igazodott egy vélhetően belső használatban létező szabályzathoz, mely a későbbiekben rögzített, 1952-ben közrebocsátott, majd évtizedekig kisebb-nagyobb változtatásokkal, de érvényben lévő textológiai eljárásrenddel azonos elveket fogalmazott meg. Éppen ezért jelen kötet kísérőtanulmányában Török Zsuzsa részletezően kifejti az újraközlés módszertanának kulcskérdéseit, illetve a közzétett elbeszélő költemények korpuszának kialakítását is alaposabban taglalja, szembesítve saját döntéseit a Voinovich-féle 1952-es szövegválogatási és -kiadási elvvel.

Mielőtt azonban erről szólnék, nézzük meg, hány és mely szöveg került be az *Elbeszélő költemények* 2019-ben kiadott, hozzávetőleg 1100 oldalas, testes könyvébe. Huszonhat, zömében 1847 és 1853 között keletkezett elbeszélő költeményt, köztük a *Rózsa és Ibolyát*, a *Murány ostromát*, a *Szent László fűvét*, a *Katalint*, a *nagyidai cigányokat* tartalmazza a kötet, valamint az ugyanebbe a műfajba sorolható, 1850 és 1870 között született töredékeket, le nem zárt műveket, például a *Bolond Istókot*, valamint három fordítást, magyarítást, köztük a *Kóbor Tamást*. Az előbbi csoport lényegében azonos Arany János azon utolsó, kötetkompozíciós elgondolásával, amely a posztumusz megjelent *Összes munkái* 1883–1884-es kiadás III. és IV. köteteiben meg is valósult. Miként Török Zsuzsa is felhívja rá a figyelmet, Arany sem az 1856-os első, Heckenast Gusztávnál megjelent gyűjteményében, sem az 1867-es *Összes költeményeiben* nem tisztán műfaji fókusszal alakította ki a kompozíciót, hanem technikai és mediális szempontokra is tekintettel volt. Az előbbibe azok a lírai és kisebb elbeszélő

darabok kerültek, amelyek önállóan kötetben nem jelentek meg. Az utolsó, posztumusz megvalósult elgondolása során, melyet már nagyobb könyvkiadási-szerkesztési tapasztalattal és vélhetően az életmű szintézisképző összegzésének igényével alakíthattott ki, markánsabb műfaji elhatárolásokat alkalmazott. Jelen kötet vonatkozásában néhány példát említve: a *Szent László füve*, a *Katalin*, a *Jóka ördöge* és *Az első lopás* kikerült a kisebb költemények közül, és az elbeszélő költeményekhez csatlakozott.

Ezt az utolsó elrendezést tartotta szem előtt az első kritikai kiadás szövegkorpuszának és köteteinek kialakításában Voinovich is, aki néhány ponton eltért a mintától: az *Arany János összes munkái* III–IV. kötetéből kiemelte a *Keveházát*, és tematikai összefüggés okán a *Hun töredékek* mellé helyezte, terjedelmi szempontok miatt pedig *Az elveszett alkotmányt* külön kötetbe illesztette. Török Zsuzsa az elbeszélő költemények szövegkorpuszának kialakítása során ezt a hagyományt követte azzal a különbséggel, hogy a műfaji vezérelvet megtartva kiegészítette azt az Arany életében meg nem jelent, de a fia, Arany László által sajtó alá rendezett *Hátrahagyott versek* néhány darabjával (például *Az utolsó magyarral*) és az 1867-es *Összes költeményei* VI. kötetének néhány töredékben maradt művével.

Az első kritikai kiadás recenziói a befejezett művek és a töredékek szétválasztását szóvá is tették, hangsúlyozván, hogy célravezetőbbnek ítélték volna a lezárt műveket a félben hagyott, s nagyrészt marginalizálódottak történeti-textuális kontextusába illeszteni. Jelen közlésben tehát magától értetődő volt a kisebb elbeszélő költemények közé sorolni a töredékeket, még ha datálásuk és kronológiába rendezésük nem is minden esetben magától értetődő. Hogy mennyire problematikus volt Voinovich eljárása, arra jelen kötet szövegei között is akad példa. Csupán egyet kiemelve: a *Rózsa* és *Ibolya* egyik későbbi, ötvenes évek elején készített huszonehét soros átdolgozáskezdeménye az első kritikai kiadás VI. kötetébe, a zsengek, rögtönzések, töredékek közé került, míg az 1847-es mű a III. kötetben kapott helyet az elbeszélő költemények között. Tehát miként Török Zsuzsa összegzi eljárását: „jelen kötet korpuszának megállapítását egy olyan műfaji szempont határozta meg, amely a kiadási hagyományban már Arany élete utolsó nagy kötetkompozíciójában is jelen volt, és némileg érvényes maradt Voinovich Géza kritikai-kiadás sorozatának szerkezeti elgondolásában is.”

A következetesebb műfajpoétikai elrendezés mellett kronologikus sorrendben, szinoptikus közlésben tűnnek fel a szövegek, tehát a sajtó alá rendező – eltérően az ötvenes évekbeli megfontolásoktól – nem tekintette céljának egyetlen érvényes főszöveg kialakítását. Miként közismert, Arany az 1867-es összkiadás szövegeit revideálta, fölülvizsgálta, ám a halálát követően megjelent *Összes munkái* esetében csak a kompozíciós elvet alakította ki. Török Zsuzsa így egyrészt az 1867-ben rögzült textust tekintette alapnak, miként a korábbi kritikai kiadás, s attól eltérően a kéziratoknak is azonos státuszt szánt. E szinoptikus megközelítésben a kötet páros oldalán a kéziratok szövege jelenik meg lábjegyzetekben az autográf javításokkal, a páratlan oldal az ultima manus elvének megfelelően az 1867-es *Összes költeményei* szövegét hozza lábjegyzetben a költő életében megjelent releváns szövegváltozatok eltéréseinek jelölésével.

Természetesen ennek az általános alapelvnek nem minden szöveg felelt meg. A kivételek közül néhányat felsorolva: noha tudható, hogy a *Bolond Istóknak* több

autográfja volt, azok a Voinovich-villában megsemmisültek, így ebben az esetben elmaradt a szinoptikus elvű megjelenítés. Egy másik tipikus anomália: a *Rózsa és Ibolya* impuruma, azaz a K1 szintén nem állt rendelkezésre, a másik kéziratvariáns egy minden valószínűség szerint a '67-es kiadáshoz készült szövegváltozat volt. Így célszerűbbnek tűnt a sajtó alá rendezőnek az első folyóirat-megjelenést közzétennie, mely a születés állapotát inkább tükrözte, mint a K2, amely a '67-es kiadáshoz készült szövegváltozat volt. A *Rózsa és Ibolya* sajtó alá rendezése során alkalmazott megoldás azért fogadható el, mivel a szinoptikus közlés relevanciája abban van, hogy a szövegalkulás egy-egy kitüntetett történeti pillanatát ragadja meg, hangsúlyozva az eltérő mediális közegek vagy ritkábban a stílusváltozás különbségeit. Ennek nyilvánvalóan a kézirat, leginkább az impurum és az ultima manus elve szerinti textusok tesznek leginkább eleget, de ha ez nem tud megvalósulni, akkor a kézirattal közel egykorú sajtómegjelenés inkább szolgálhat támpontként, mint egy kései másolat. És egy harmadik speciális eset a fordításoké (Ariosto, Tasso, Burns): itt a páros oldalak a magyartítás alapjául szolgáló művekéi, míg a páratlanok Arany fordításaié. Hogy ez utóbbiak e kötetbe kerülhettek, végső soron szintén az *Összes munkáinak* még Arany által elgondolt koncepciójára tekint vissza.

A kötet sajtó alá rendezője koncepciója kialakításának háttereként áttekinti a napjainkig született és érvényben volt kritikai kiadások történetét, illetve az abban megfogalmazott eljárásrendszert, hangsúlyozván, hogy Voinovich egykori módszere mindenben megfelelt az akkori elvárásoknak, ma már azonban a kritikai kiadás egy tudományos szempontokat érvényesítő elgondolásának nem célja, hogy a népszerű kiadások direkt alapjául szolgáljon. (Példák erre a szoros kapcsolatra a Jókai- és Mikszáth-sorozatok, melyeknek valóban volt jegyzetelt és népszerű, változatlan szövegelvű és szedéstükrű változata is.) De természetesen ez a megoldás sem zárja ki a közvetlen hasznosíthatóságot.

A szinoptikus elvek itt megjelenő módszertana előzményként tekint Madách *Az ember tragédiája* című munkájának Kerényi Ferenc által szerkesztett kiadására, sajtó alá rendezésének szempontjait és módszertanát látja a jelen kötetben is alkalmazható mintának. Itt jegyzem meg, Arany lírai művei közzétételében azonban ezzel nem egyező szempont érvényesül. Az S. Varga Pál által közzétett *Kisebb költemények* hármas kötete egy főszöveget, csak egy változatot közöl – azt, amelyet Arany véglegesnek tekintett; a kéziratok és az Arany életében megjelent közlések szövegváltozatai a lapalji, szövegkritikai jegyzetek között találhatóak.

A sajtó alá rendező még a szövegjegyzeteket megelőzően külön alfejezetben mutatja be az elbeszélő költemények autográfjainak provenienciáját, hagyományozódásának és gyűjteménybe kerülésének igencsak izgalmas történetét, és az Arany életében megjelent kötetek kiadástörténetét. Az előbbi azért fontos, mert éppen az elbeszélő költemények képezték a bázisát Arany László özvegye, Szalay Gizella 1899-es ajánlékozási gesztusának, így kerülhetett közülük számos a költő jelentősebb élethelyszínein létrejött gyűjteményekbe, például Nagykőrösre, Nagyszalontára, Debrecenbe, Kisújszállásra. Másrészt a kötetek kiadástörténetének – nagyrészt a levelezésre támaszkodó – összefoglalása azért is informatív, mert rávilágít arra a küzdelemre,

amelyet Arany több kiadójával folytatott, mígnem 1864-ben megkötötte életműszerződését a mindvégig megbízhatónak és kiszámíthatónak mutakozó Ráth Mórral. E két alfejezet a tárgyi magyarázatok fókuszaként, origójaként is szolgál, a jegyzetek gyakran reflektálnak e két területre.

Jelentős eltérés a Voinovich-féle szövegkiadástól, hogy az új kritikai kiadásban a szoros betűhűség elve érvényesül, igazodván a ma is érvényben lévő alapelvekhez, hangsúlyozva a textusok korjelölő, stilisztikai és verstani jelentőségét. Ezúttal a sajtó alá rendező csak nyilvánvaló sajtóhiba esetén, vagy akkor emendálta a szöveget, ha arra vonatkozó információ volt található az írói levelezésben vagy művekben. Erre példa a *Bolond Istók* Csokonai Lapokban megjelent közlését követő humoros verses levél hibajegyzéke, a *Menda sic emenda*, mely az emendálásban is visszaköszön. Az írói lábjegyzetek is bekerültek az egyes oldalak szedéstükrébe, a hátrahagyott versek darabjainak átvételekor Arany László informatív kommentárjai szintén megmaradtak. A szövegkiadást kísérő jegyzetapparátus – a szokásos *Kézirat, Megjelenés, Jelen kiadás szövege, Keletkezés, Fogadtatástörténet, Tárgyi és nyelvi magyarázatok* struktúrába rendezve – a lehető legnagyobb gondossággal, az új kutatási eredményeket is rögzítve került kialakításra. (Ezen eredmények közül több Török Zsuzsa kutatásaihoz kötődik.)

A kéziratok bemutatása a kötet egyik legnagyobb kihívását jelenthette a sajtó alá rendező számára, hisz a hagyatékból jelentős számú az ország kisebb közgyűjteményeibe került, a családnál maradtak közül pedig számos elpusztult a Voinovich-villában a II. világháború idején. A filológusi pontosságot mutatja, hogy a megsemmisült kéziratokról tudható információkat is összegezte a jegyzetapparátus, amire példaként a *Bolond Istók* autográfjairól szóló ismertetést hoznám. A *Bolond Istóknak* több kézírata volt a hagyatékban, amelyek 1945 januárjában semmisültek meg. Fennmaradt róluk azonban kétféle leírás: az azokat birtokló Voinovich Gézáé, aki a sajtó alá rendezés munkálataihoz kivonatokat és jegyzeteket készített, és Kardos Lajosé, aki ezen autográfokat a monográfiájához kölcsönkapta Voinovichtól. Török Zsuzsa nem elégedett meg az impurum regisztrálásával, hanem a kétféle kéziratleírást összevetette, és a korabeli első megjelenésekkel szembesítve rekonstruálta a mű pontosbb keletkezéstörténetét, sok esetben Kardos Lajos leírásait és fejtegetéseit tartván valószínűbbek. (A kötet ezen pontja a recenziót is elbizonytalanítja a Voinovich-kéziratleírások tárgyszerűségét illetően.)

Hasonló alaposág és körültekintés figyelhető meg a források feltárása tekintetében is. A *Murány ostroma* szövegelőzményeit, Gyöngyösi István és Mednyánszky Alajos művét az egykorú levelezésből, emlékezésekből és könyvészeti adatokból tárja fel, közölve a kevésbé ismert és hozzáférhető intertextust, Mednyánszky *Mátkásítás* című elbeszélését. Az egykorú forrásokon nyugvó keletkezéstörténeti áttekintés a kiadástörténeti faktumokkal összekapcsolódva tárul fel, s a hatástörténet is túlmutat a fogadtatás szövegei, a recenziók sorjázása, a más műfajokban való továbbélés bizonyos területeire, például kitekint a ponyvairodalom terepére is, utalván a Bucsánszky Alajos-féle szövegtranszformációkra. A *Rózsa és Ibolya* esetében nem csak a szóbeliség lehetséges forrásait összegzi Török Zsuzsa korábbi kutatásokra támaszkodva, hanem a hazai és külföldi népmesekatalógusok szerinti tipizálásra is sort kerít.

Arany műfordításai esetében a forrásszöveg a szinoptikus közlés másik alappillére a '67-es változat mellett. E szövegközlések alkalmával a vers és a fordítás története mellett a hatástörténet fontos mozzanatairól is tájékoztat a jegyzetapparátus. Ez a pontosság jellemzi a kötet jegyzeteinek egészét, melyek sok esetben kiegészülnek a korszak könyvtörténeti adalékaival, vagy a közelmúltban Hász Fehér Katalin által feltárt szalontai Arany-könyvtárra és könyvgyűjteményére való hivatkozással is, mint ahogyan a tárgyi magyarázatok is interdiszciplináris közegből építkeznek (kitekintve például a néprajz, a könyv- és sajtótörténet különböző területeire).

Összességében tehát elmondható, Török Zsuzsa körültekintő, kifogástalan, sokszínű, interdiszciplináris munkát végzett, és a ma érvényben lévő textológiai ajánlásokhoz és elvekhez igazodó szövegkiadást készített, mely a jegyzetekkel és a kísérőtanulmánnyal kiegészülve nemcsak a műfajjal foglalkozó legteljesebb szintézis, hanem izgalmas olvasmány is. A kötet a Korompay H. János vezette Arany-munkacsoport folyamatban lévő kötetkiadásainak közegében és támogatásával született, szakmai lektora Szilágyi Márton volt.

(Universitas – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2019.)



2021
284 oldal
3750 Ft

Grünwald Béla (1839–1891) Zólyom vármegyei alispán a szlovák nemzeti emlékezet egyik legnegatívabb alakja – szlovák kortársai szerint az emberevő szörnyeteg, aki egy személyben testesíti meg a nem magyar nemzetiségek elnyomását az 1918 előtti Magyarországon. De vajon hogyan jutott el Grünwald szlovákellenes meggyőződéséig? Erre keres válaszokat Demmel József kötete, amelyben nemcsak Grünwald szlovákellenes lépéseit, de családját, diákéveit, hivatalnoki pályájának első szakaszát is megismerhetjük, miközben feltárulnak előttünk a megyei politikai élet intrikái, a személyes összeütközésekből, pozícióharcokból kialakuló és nemzetiségi vitákká fajuló konfliktusok. De megtudhatjuk azt is, hogy mi köze volt Grünwald magánéletének, szerelmi viszonyainak vagy épp eddig ismeretlen, még saját szülei elől is eltitkolt törvénytelen fiának a szlovák-magyar konfliktusokhoz, vagy hogy milyen összefüggés lehet a közéleti harcokban elszenvedett traumák és Grünwald öngyilkossága között?

Ezek a kérdések persze sokszor ismeretlen terepre, az informális politika kulisszái, a közvélemény nehezen kitapintható változásai, a magánélet legintimebb pillanatai közé vezetnek, mégis érdemes feltenni őket. Hiszen, ha Grünwaldot nem pusztán emberevő szörnyetegnek, hanem hús-vér embernek tekintjük, ha megpróbáljuk megismerni motivációit és ambícióit, tapasztalatait és sérelmeit, erényeit és hibáit, talán pontosabban megérthetjük a szlovák-magyar közös múlt egyik legsúlyosabb konfliktusát is.

2020
440 oldal
4499 Ft



A történettudomány alapjairól folyó jelenlegi viták kulcsszava a kultúrtörténet, ami jól jelzi azt, hogy a történettudomány nyitottá vált olyan rokontudományok felé, mint például az etnológia, az irodalomtudomány vagy a filozófia. Azt is jelenti másfelől, hogy a történelemről megtudni valamit elválaszthatatlan attól a másik igénytől, hogy önmagunkról tudjunk meg valamit – és hogy ez nem megkérdőjelezi, hanem fontosabbá teszi a történelmi tudást.

A *Kultúrtörténeti kompendium* fejezetei áttekintést adnak a téma történetéről, bemutatnak számos fontos művet és gondolkodót, megismertetnek a lényeges elméleti megközelítésekkel és problémákkal, sőt felhívják a figyelmet az esetleges elméleti és gyakorlati korlátokra is. A kötetben olvasható kulcsszövegek segítségével az olvasó számos esetben végigkövetheti a kiválasztott szerző eredeti gondolatmenetét, az esettanulmányok révén pedig egy-egy jelentősebb munka lényegi kérdéseit ismerheti meg a szerző összefoglalásában. A kötet ezáltal nemcsak a kultúrtörténet, hanem a mögötte álló kultúratudományos gondolkodás mélyrehatóan alapos bemutatását is adja.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Ráció Kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

CSAJÁGHY LAURA SZÍNPAD

PROGRAMOK 2021. június-augusztus

- Június 12.** 20:30 Marie Jones: *Kövek a zsebben* – Rudolf Péter, Kálloy Molnár Péter
- Június 18–20.** A Velencei-tavi Operafesztivál gálakoncertje
- Június 25.** 20:30 Böhm György-Korcsmáros György: *Szép nyári nap* musical két felvonásban a Lake Company Társulat előadásában
- Június 26.** 20:30 Böhm György-Korcsmáros György: *Szép nyári nap* musical két felvonásban a Lake Company Társulat előadásában
- Július 03.** 10:00 Cukás István-Darvas Ferenc: *Ágacska* zenés mesejáték egy órában (6–10 éveseknek) A Hadart Színház előadása
- Július 10.** 20:30 Az Apostol együttes koncertje
- Július 17.** 10:00 Hangfestett történetek Lackfi Jánossal Ifjúsági koncert 6–12 éveseknek az Óbudai Danubia Zenekarral
- Július 24.** 20:30 Marc Camoletti-Szántó Judit: *Hatan pizsamában* vígjáték két felvonásban a Játékszín előadása
- Augusztus 07.** 20:30 Joe DiPietro: *Ügyes kis hazugságok* romantikus komédia, a kaposvári Csiky Gergely Színház előadása (15 éven felülieknek)
- Augusztus 21.** 20:30 A 100 Tagú Cigányzenekar gálaműsora

2475 Kápolnásnyék, Vörösmarty utca 31.
Tel.: +36 30 211 8840, +36 70 382 3054
www.csajaghylauraszinpad.hu

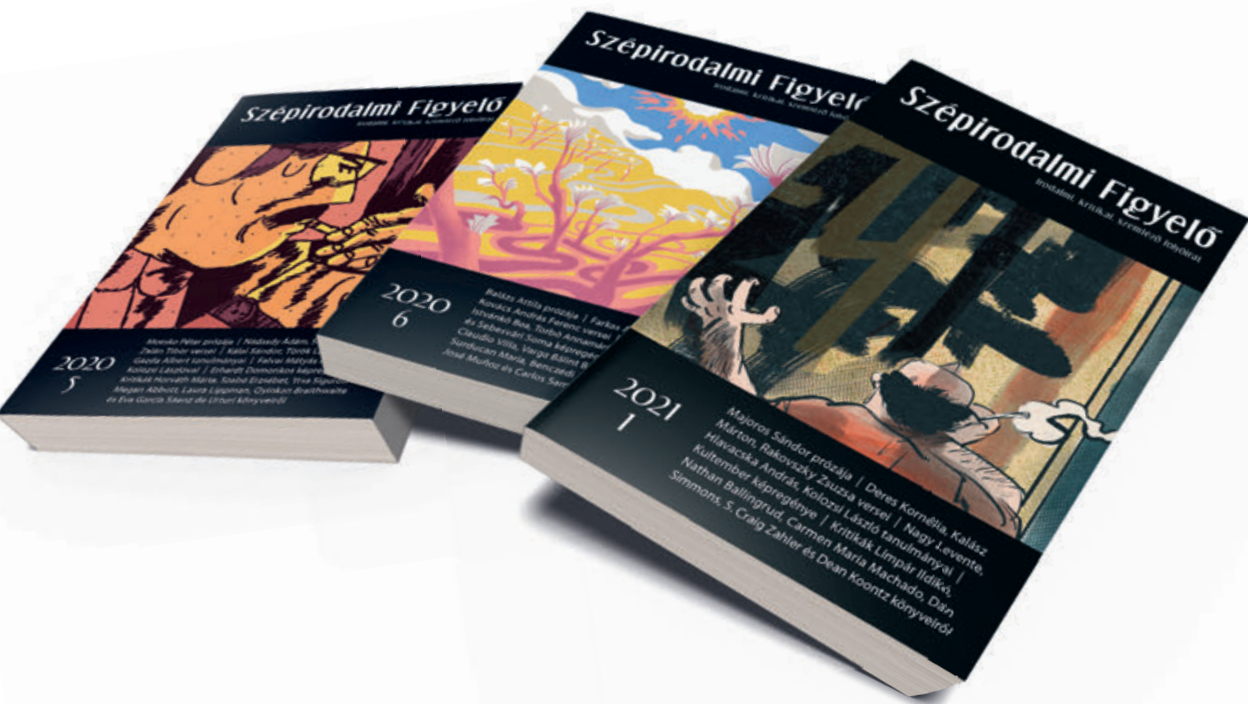
A szervezők a program változását fenntartják.



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ

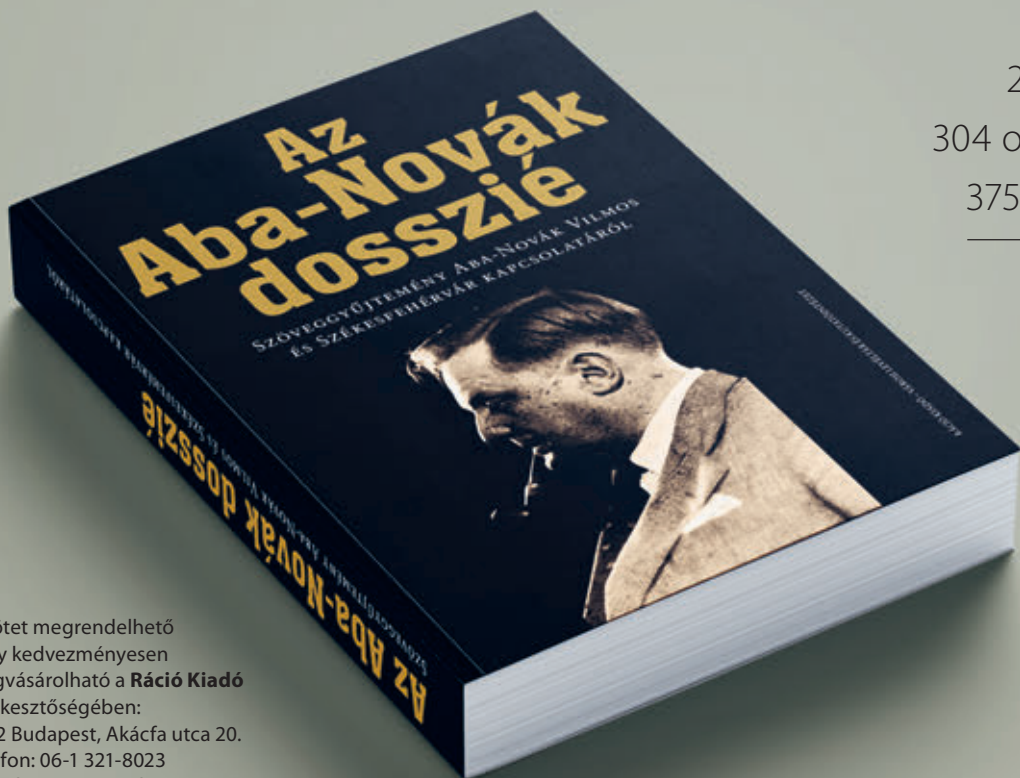
IRODALOM

mindenkinek!



Ha érdekelnek a havasalföldi vajda, **Drakula** különböző történetei, ezek filmes feldolgozásai, ha olvasni akarsz a legújabb kötetekről, ha kíváncsi vagy, milyen a **kortárs japán tanka-költészet**, milyen volt **Ionesco magyar fogadtatása**, vagy szeretnél képben lenni a jelentősebb képregényrajzolók munkáival, **egyszerűen olvasnál egy jó Drakula-képregényt**, vagy egy jó novellát vagy verset, esetleg megnéznéd, mit és hol publikáltak kedvenc íróid, költőid, akkor nincs egyéb dolgod, mint fellapozni a Szépirodalmi Figyelő **Drakula-számát**.

A magyar folyóiratpiac egyetlen szemlésző lapja mindezt egyszerre kínálja, 18. éve van jelen tematikus összeállításával, a hazai és külföldi magyar lapokat figyelő szemle-rovatóval, bíráló hangvétellű kritikáival, és egyedülálló szépirodalmi repertóriumával, melyben minden, a megjelenésünket megelőző két hónapban megjelent közlést összegyűjtünk. Ha rajta akarsz tartani az ujjad, a kezed, a szemed a magyar kulturális élet pulzusán, hát nincs más dolgod, **lapozd fel a legújabb Szépirodalmi Figyelőt!**



2021
304 oldal
3750 Ft

A kötet megrendelhető
vagy kedvezményesen
megvásárolható a **Ráció Kiadó**
szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
Telefon: 06-1 321-8023
e-mail: racio@racio.hu
www.racio.hu

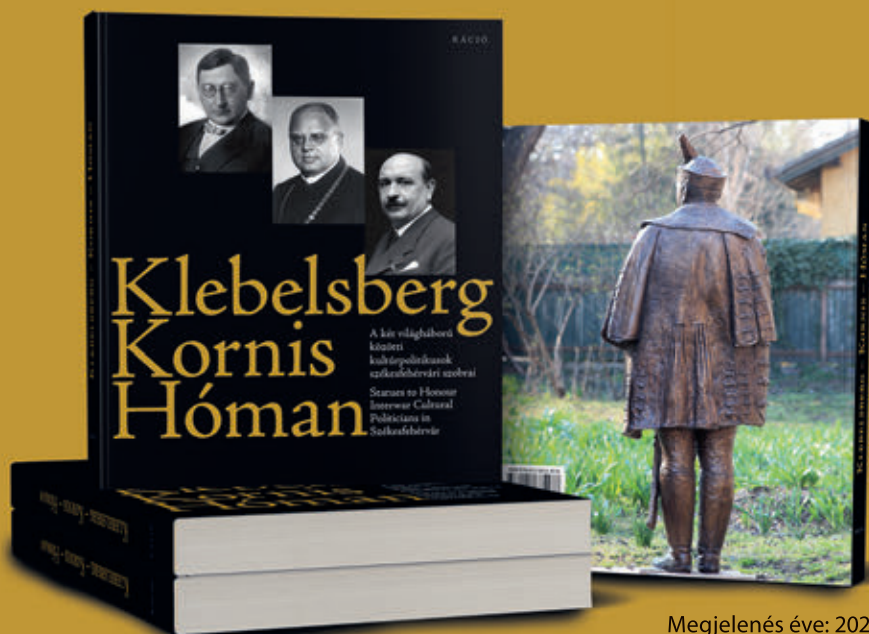
A jelen kötetben, amely egyben a művészettörténet-oktatásban is felhasználható szöveggűjtemény, Aba-Novák Vilmos és Székesfehérvár kapcsolatát mutatja be a szerkesztő, L. Simon László. Mindezt a *Magyar–francia történelmi kapcsolatok* című pannó elhelyezésével kapcsolatos vita részletes feltárásán keresztül teszi meg, hiszen ebből a polémiából éppen az derül ki, hogy egyesek miként akarták – esztétikai ürüggyel, valamint kiállításrendezési és múzeum-szervezési indokokra hivatkozva – a közönség elől elzárni ezt a különleges képegyüttest. Míg mások a pannó eredeti kiállítási helyének megőrzésén és megnyitásán munkálkodtak, vállalva a liberális sajtó és értelmiség egy részének kirekesztő megbélyegzéseit. Mindezt jól feltárja és dokumentálja a kötet.

Cser-Palkovics András

Magyarországon pártpolitikainak tűnő értékrendi törésvonalak mentén gyökeresen eltérően válaszoltunk meg evidensnek tűnő kérdéseket: mit kell tenni „a barbár zseni” a *Magyar–francia történelmi kapcsolatok* című pannójával annak szakszerű restaurálása után? Ki kell-e állítani avagy nem abban az épületben, amelyet gyakorlatilag erre a célra építettek az elődeink? Állandóan láthatóvá kell-e tenni, vagy csak alkalmanként, évente egyszer egy rövid időre? Egyáltalán értékes műről van-e szó, vagy inkább egy közepszerű, kissé propagandisztikus alkotásról? S az esztétikain kívül még milyen más szempontokat kell érvényesíteni a mű sorsáról való döntés során?

L. Simon László

Ára: 600 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft



Megjelenés éve: 2021
148 oldal, 4500 Ft

[...] A mai kultúrpszimizmus, valamint az egyre erősödő európai szintű identitásküzdelmek és kultúrharc közepette akartunk emléket állítani a 20. század három kimagasló jelentőségű politikai és tudományos életművével rendelkező kultúrpolitikusának, Klebsberg Kunónak, Kornis Gyulának és Hóman Bálintnak a nemzet történelmi fővárosában, Székelyfehérvárott. Bár kései utódokként mind a személyes felkészültségünk és a tehetségünk, mind a munkánk támogatottsága elmarad a nagy elődökétől, mi is erősen hiszünk az élet magasabb értelmében, a kultúra értékeiben és eszményeiben, az alkotás erejében. Ezért három köztéri alkotás elkészítésére kértük fel Pető Hunor képzőművészt, s mindháromat Székelyfehérvár szimbolikus terén szeretnénk volna felállítani. [...]

Részlet L. Simon László előszavából

Az L. Simon László szerkesztette, gazdagon illusztrált kötetben a szerkesztő esszéin túl Klebsberg Kuno 1924-es írása, Kövér Lászlónak, az Országgyűlés elnökének Kornist méltató beszéde, valamint Ujváry Gábor történésznek Hóman életútját és munkásságát értékelő esszéje olvasható. Közzétesszük továbbá L. Simon Lászlónak és Pető Hunor Munkácsy-díjas képzőművésznek a Hóman-szoborról és napjaink köztéri szobrászatáról szóló beszélgetését.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Ráció Kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20. Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu