

1
2012

irodalomtörténet

iit

S. Varga Pál: Retorika,
transzcendencia
és tragikum
a *Buda halálában*

Szirák Péter:
Megértésteljesítmények
a két világháború közötti
irodalmi útirajzokban

Lénárt Tamás:
Hevesy Iván útja
a film- és fotókritikáig

irodalomtörténet

100. ÉVFOLYAM • 2012 • 1. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Margócsy István
Sipos Lajos
Szilágyi Márton
Tverdota György

Szerkesztők Scheibner Tamás
Vaderna Gábor

Szemle Vincze Ferenc



www.irodalomtortenet.hu



A Magyar Irodalomtörténeti Társaság és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének 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,
valamint a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.



Nemzeti
Kulturális
Alap

KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAe 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.
Mevásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

TANULMÁNYOK**S. VARGA PÁL**

Retorika, transzcendencia és tragikum a *Buda halálában* 3

SZIRÁK PÉTER

Irodalmi utazások
Megértésteljesítmények a két világháború közötti irodalmi útirajzokban 27

LÉNÁRT TAMÁS

Film, fotó és lélekidézés
Hevesy Iván útja a film- és fotókritikáig 33

MEZEI GÁBOR

Fordítás és (re)produkció
Az írás terében előálló materiális inskripcióról 47

MŰHELY**LŐRINCZ ANITA**

Kosztolányi Dezső és az Egyenlőség című folyóirat kapcsolata 63

LENGYEL VALÉRIA

A saját test megjelenítése Nemes Nagy Ágnes költészetében 72

SZ. MOLNÁR SZILVIA

Hírt hozni a megfogalmazhatatlanról
Bujdosó Alpár írásai az intermediális művészetről 85

KRITIKA**EISEMANN GYÖRGY**

Török Zsuzsa: *Petelei István és az irodalom sajtóközege*.
Média- és társadalomtörténeti elemzés 96

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Imre László: *A magyar szellemtörténet válaszútjai, feltételei és következményei*

100

SZARVAS MELINDA

Kelet-nyugati átjárók 1. A különbözőség filozófiája, poétikája és politikája,
szerk. Fenyvesi Kristóf – Kasznár Veronika Katalin – Orbán Jolán

106

KÁLAI SÁNDOR

Hites Sándor: *Karátson Endre*

111

SZÁMUNK SZERZŐI

S. Varga Pál, *egyetemi tanár* (Debreceni Egyetem)

Szirák Péter, *egyetemi docens* (Debreceni Egyetem)

Lénárt Tamás, *tanársegéd* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Mezei Gábor, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Lőrincz Anita, *tudományos segédmunkatárs* (Magyar Tudományos Akadémia –
Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Lengyel Valéria, *tudományos munkatárs* (GWZO, Lipcsei Egyetem)

Sz. Molnár Szilvia, *adjunktus* (Kaposvári Egyetem)

Eisemann György, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Kulcsár Szabó Ernő, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Szarvas Melinda, *egyetemi hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Kálai Sándor, *adjunktus* (Debreceni Egyetem)

Retorika, transzcendencia és tragikum a *Buda halálában**

Három, egymáshoz első látásra nem vagy alig kapcsolódó fogalmat iktattam a „hun rege” címe elé. Az alábbiakban ugyanis egy olyan értelmezési mezőt kívánok felvázolni, amelyet e három fogalom kölcsönös feltételezettsége határoz meg. Bár szerepüket külön-külön fejezetekben veszem szemügyre, viszonyuk folyamatosan szóba kerül; ugyanakkor mindvégig kerülni fogom, hogy ok–okozati sorba rendezzem őket. Mert végül is akármelyiket meg lehetne tenni egy oksági sor kiindulópontjának, de mindegyik választás inkább az értelmező beállítódásából adódna, semmint a szöveg intenciójából.

1. Retorika – transzcendencia – tragikum

Az alábbi elemzésnek az a – Barta Jánostól származó – előfeltevés szolgál alapul, hogy Arany János epikus műveiben különböző dimenziók jutnak érvényre. A dimenzió Bartánál a valóság speciális tartományát jelenti – alapja egy közösség elemei, „legfőbb kivülről bírálható” meggyőződése afelől, amit „elsősorban és alapvetően létezőnek” tart; a dimenzió elemei olyan törvényszerűségek szerint kapcsolódnak egymáshoz, amelyek ebből a meggyőződésből erednek. Az egyes epikus művekben ábrázolt embercsoportok ilyen dimenziókban élnek – tagjaiknak szemléletét, értékítéleteit és cselekedeteit az illető dimenzió alapjául szolgáló meggyőződés s az ezekből eredő kapcsolódási törvények határozzák meg.¹ Ha ezeket a dimenziókat nem az epikus művekben szereplő embercsoportokon túli „objektív” valósághoz mérjük, okkal láthatjuk bennük – Milbacher Róbertet követve – a wittgensteini nyelvjátékok megfelelőit.²

* Ez a dolgozat 2011. június 27-én az MTA ITI-ben megvitatásra került az Arany János Kritikai kiadás műhelymegbeszélései keretében. A résztvevőknek ezúton köszönöm meg észrevételeiket, tanácsaikat.

¹ BARTA JÁNOS, *Arany János és az epikus perspektíva* [1972] = Uő., *Arany János és kortársai*, I., vál., s. a. r. IMRE LÁSZLÓ, Csokonai, Debrecen, 2003, 26–27.

² MILBACHER RÓBERT, „...földben állasz mély gyökökkel...”: *A magyar irodalmi népiesség genezisének akulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlata*, Osiris, Budapest, 2000, 139. (Barta maga is beszélt arról, hogy „a nyelvi szint közösségi szintet is jelent, ez pedig önálló dimenzióvá nőhet, étoszt és világot hordozhat”. BARTA JÁNOS, *Arany János és a XVIII. század* = Uő., *Arany János és kortársai*, I., 101.)

Igaz, Wittgensteinnél a nyelvjátékok többnyire inkább különféle beszédaktusokat jelentenek – mivel a jelentés szerinte a használatától függ, a különböző beszédaktusok (állítás, kérdés, parancs stb.) megváltoztatják ugyanazoknak a szavaknak a jelentését. Vannak azonban olyan megjegyzései, amelyek a nyelvjátéknak mint nyelvhasználati módnak általánosabb meghatározását teszik lehetővé. Amikor egymáshoz kapcsolva minősíti nyelvjátéknak „a nyelvet és azokat a tevékenységeket, amelyekkel a nyelv összefonódik”, s később ezt azzal egészíti ki, hogy „egy nyelvet beszélni: egy tevékenység vagy egy életforma része”, s főleg amikor a nyelvjátékok közt megkülönböztet olyat, amelynek célja „[e]gy tárgyat szemre vagy mérések alapján leírni”, „egy hipotézist felállítani és ellenőrizni”, illetve „egy történetet kitalálni és olvasni”, már nem egyszerűen arról van szó, hogy az egyes szavak használatuktól függően mást és mást jelentenek, hanem arról, hogy az egyes nyelvhasználati módok egész szerveződésükben különböznek egymástól.³

Ezeket a szerveződésbeli különbségeket leginkább úgy ragadhatjuk meg, ha a nyelv *leíró, logikai, poétikai, retorikai*, illetve *narratív* használati módjait különböztetjük meg. Ha Arany egyes epikus műveinek dimenzióit a nyelvjátéknak ezzel az általánosabb meghatározásával hozzuk összefüggésbe, azt mondhatjuk, hogy másak a dimenzió elemeinek kapcsolódási módjai egy olyan műben, amelyre a trópusok poétikai használata jellemző, mint egy olyanban, amelyben a nyelv retorikai használata az uralkodó. Előbbire jellemző példa a *Toldi* – utóbbira a *Buda halála*. Már itt meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy nem minden Arany-műben egységes a nyelvhasználat módja. Már Barta János is beszélt szemléleti módok megkettőződéséről bizonyos Arany-művek kapcsán – a *Buda halálában* „archaikus epikum” és „modern lélektani indokú sorstragédia” kettősségét látta érvényesülni.⁴ Ezt a kettősséget magam részéről onnan kívánom megközelíteni, hogy a szereplők nyelvjátékát a retorikai, az elbeszélőét a poétikai mód jellemzi, s a Barta által leírt kettősség ennek a következménye.

A *Toldi*ban a trópusok következetes és általános (a szereplőkre és az elbeszélőre egyaránt kiterjedő) poétikai használata – s ennek megfelelően „egynyelvűsége”⁵ – egységes, holisztikus világnak mutatja a műben szereplő embercsoport dimenzióját. Poétikain itt azt értem, hogy a trópusoknak konceptuális – a fogalomalkotásnak megfelelő – funkciójuk van: az epikai dimenzió – a mű horizontján kirajzolódó világ – elemei közti kapcsolódásokat a trópusokban érvényesülő *hasonlóságok* hozzák létre, s a hasonlóságok *összefüggő sorokat* alkotnak – mégpedig azért, hogy egy-egy trópus forrástartománya rendszerint egy másik trópus céltartományává válik. Szemléletes példája ennek az első ének tropikus láncolata: a kútágast az elbeszélő óriás szünnyoghoz hasonlítja, „mely az öreg földnek vérit most szíja ki”, majd valódi vérszívók – bögölyök – jelennek meg, *akiknek* hadával az ökrök háborúra kelnek; Laczfí vitézei révén kiszáradva valódi háborúról lesz szó. Miklós azáltal emelkedik e valódi

³ Ludwig WITGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Atlantisz, Budapest, 1998², 19.; 23. § (26.; 30.)

⁴ BARTA, *Arany János és az epikus perspektíva*, 55.

⁵ Az egynyelvűség/többnyelvűség fogalmait ebben a jelentésben Bezeczký Gábor használja: BEZECZKY Gábor, *Metafora, narráció, szociolingvisztika*, Akadémiai, Budapest, 2002, 265–267.

háború vitézei fölé, hogy az égi háborúval mint a vihar metaforájával asszociálódik, ez viszont – az *istennyila* köznyelvi metafora megelevenítése által – azonnal ember fölötti és egyben szakrális vonatkozást kap. A *Toldi* egységes epikai dimenzióját ilyen kapcsolatok hálózata alkotja, amelynek alapeleme a homéroszi típusú megszemélyesítés.⁶ A *Toldi* ennek az egységes poétikus nyelvhasználatnak köszönheti, hogy holisztikus világában az egyes szintek kölcsönösen feltételezik egymást és ezáltal közvetlenül és egyértelműen adva vannak, beleértve az isteni szférát is. Ha a *Toldi*-ban érvényesül saját logikát követő lélektani motiváció, ez sem önállósul: a nyelv olyan értelemmezőt vetít a cselekvések belső motivációi mögé, amely a lelki folyamatokat a szintek kölcsönösségén alapuló holisztikus egész elemének mutatja; például a gyilkos indulat kifejlődésének üdvtörténeti távlatot ad („felix culpa”), s ez az összefüggés az egyén cselekvéseinek saját értelmezésében is jelen van (Miklós „Isten gazdag kegyelmének” köszöni felemelkedését). Ugyanígy a szintek kölcsönösségének van alárendelve a retorika is: amikor az elbeszélő „meggyőzi” *Toldit*, hogy ne ölje meg bátyját, bizonyon hivatkozhat az isteni igazságtételre („Tudd meg: ha megölnéd tennen testvéredet, / Akkor meggyilkolnád örök életedet; / Ne félj, fenn az Isten; ő majd igazat lát, / Bízd rá a büntető bosszuállás dolgát” – V. 117–120.; ez a mozzanat egyébként a *Buda halálával* való párhuzam miatt is figyelmet érdemel).

Nyilván „az elbeszélés ószerűen naiv formájá”-val⁷ függ össze, hogy a *Buda halála* nyelve nem kevésbé tropikus, mint a *Toldi*-é. Itt azonban nem jönnek létre olyan láncolatok, amelyek a *Toldi*-ban a világ egyes szféráit összekötötték és egységesítették; hiányzik a szintek *mindegyikét* érintő kölcsönös feltételezettség. Az élettelen és az élő természet, illetve az ember szférája közötti tropikus átjárás lehetősége megmarad, de ebből a kapcsolatrendszerből kikerül az isteni szféra. Mert bármennyire tükröződnek is ennek leírásában a mindennapi élet viszonyai, a vallási közegben „megmártózott” földi képzetek nem telítődnek szakralitással. Az olyan metaforikus képzetek, mint a „hadak útja”, a „világ tengelye”, az „égnek szekere” vagy éppen a nyilával büntető Hadisten, *nem hatnak vissza* a mindennapi élet kiinduló képzetekre és nem képeznek közös fogalmi egységet velük. Égi és földi szemantika elválasztottságának döntő szerepe lesz a szereplők retorikájában: azok a jelenségek, amelyeket a szereplők a hasonlóság kedvéért érvelésükben felhasználnak, mindvégig profán, evilági közegben maradnak (még ha egyébként lehetséges volna is szakrális vonatkozásuk érvényesítése), s ez elbizonytalanítja érvelésük alapját. Ez nem is lehet másként, hiszen a szakrális szféra a szereplők számára csak közvetve és korlátozottan hozzáférhető, értelmét tekintve pedig bizonytalan közeg, vagyis életviláguktól elválasztott *transzcendencia*.

⁶ Ezeket az összefüggéseket részletesebben elemeztem a *Metaforikus hálózatok a Toldi-ban és a Toldi estéjében* című dolgozatomban: *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS Tibor – EISEMANN György – LŐRINCZ Csongor – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2010, 334–348.

⁷ Lásd Arany János előszavát a *Buda halála* első kiadásához: ARANY János, *Keveháza; Buda halála; A hun trilógia töredékei*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953, 19. (Arany János *Összes Művei*, 4.) (A főszövegben a továbbiakban ebből a kiadásból idézek. A félkövérrel szedett kiemelések tőlem származnak.)

Azzal, hogy megbomlik a szereplők nyelvi világának holisztikus egysége, a „maradék” szférák közt és azokon belül esetlegessékké válnak a hasonlósági viszonyok; a beszélőknek maguknak kell alkalmilag megtalálniuk azokat a hasonlóságokat, amelyek alapján az új helyzetekre vonatkoztathatják meglévő tapasztalataikat, dönthetnek a helyzetnek megfelelő cselekvés felől s megítélhetik a várható következményeket. Ilyen körülmények között a trópusok használata *retorizálódik*; mint Arisztotelész megállapítja, „[a] retorika feladata az, hogy olyan ügyekkel foglalkozzék, amelyekben tanácsot kell adnunk, és amelyeknek nincs pontos szabályrendszerük [...]. Csak olyan esetekben tanácskozunk, amelyek kétféleképpen foghatók fel.”⁸ (Retorizáltságon tehát nem általában a retorikából ismert nyelvhasználati technikák érvényesülését értem, hanem azt, hogy a beszéd alakítása a meggyőzés funkciójának van alárendelve.) A retorizáltság a *Buda halálában* értelemszerűen a tanácskozó beszéd (genus deliberativum) fajtájához kapcsolódik, hiszen a jövő bizonytalansága miatt jön működésbe; „Mindegyik beszédfajtának megvan a maga sajátos ideje: a tanácsadó a jövő – úgymond Arisztotelész –; aki valamire rábeszél vagy lebeszél, az a jövővel kapcsolatban ad tanácsot”.⁹

Az a jövő, amellyel kapcsolatban a rétor tanácsot ad, hallgatójának személyes jövője; a genus deliberativumban a szónoknak a *boldogság* felé kell segítenie hallgatóját. A boldogság célképzete azonban csak akkor segíthet eligazodni az alternatívák közt, ha fogalma vitán felül áll. Arisztotelész nem is késlekedik pontos meghatározását adni, a kritériumok közt „az erényen alapuló helyes életmód”-ot állítva az élre – utóbb részletesen is kifejtve, miért áll felül az erény mint alapvető érték mindenfajta vitathatóságon.¹⁰

A tanácsadó beszédek elvileg a *Buda halála* szereplőinek retorizált nyelvi világában is a hallgató(ság) boldogságát célozzák. A boldogság fedezetül azonban nem áll rendelkezésre semmilyen vitán felül álló érték; ami ilyen funkciót tölthetne be, az a szereplők nyelvi világától elválasztott, számukra csak közvetve hozzáférhető és bizonytalan értelmű transzcendenciába van elzárva. Ami közvetlen bizonyosságként van adva nekik, az saját (egzisztenciális) érdekelttségük. Akár tudatában vannak, akár nem, a látszat ellenére nem afelől akarják meggyőzni hallgatójukat, ami *annak* hasznos vagy káros,¹¹ hanem afelől, ami *nekik maguknak* az. Ha tudatában vannak ennek – mint Detre –, a nyelv retorikai használata cinikus lesz; ha nincsenek, óvatlanul vitán felüli és általános érvényű értékelésként kezelik azokat a maximákat, amelyek saját egzisztenciális érdekelttségükből következnek, s – önmagukat győzve megcselekvéseik helyessége felől – előbb-utóbb elvetik cselekedeteik irányát. Az is a nyelv retorizálódásának szükségszerű velejárója, hogy önállósul a lelki motivációk összefü-

⁸ ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford., jegyz., utószó ADAMIK Tamás, Gondolat, Budapest, 1982, 14.

⁹ *Uo.*, 19.

¹⁰ „Minden rábeszélés és lebeszélés a boldogsággal kapcsolatos, vagy azzal, ami erősíti vagy gyengíti. Mert mindazt meg kell tenni, ami biztosítja a boldogságot vagy annak valamely részét, vagy növeli; azt viszont, ami megsemmisítené, gátolná vagy az ellenkezőjét eredményezné, nem szabad megtenni.” *Uo.*, 26.

¹¹ Vö. „A tanácsadó célja a hasznos vagy káros (a rábeszélő ugyanis a jobbat tanácsolja, a lebeszélő a rosszabbtól térít el).” *Uo.*, 20.

gésrendszere, s ezzel az egyén – saját megítélése szerint helyes – cselekedetei szembe kerülnek az egyénen/emberen túli törvényszerűségekkel. Egy ilyen módon retorizált nyelvi világban a szereplők, elbizakodottan vagy észre sem véve, önmaguk törvénye szerint működnek s maguk lépnek fel törvényhozókként; ezzel kiteszik magukat annak a fenyegetésnek, hogy tragikus vétséget kövessenek el.

2. 1. Retorika

Ami ezek után a *Buda halála* szereplőinek nyelvi világát illeti, ennek alapképletét értelemszerűen nem a „gyökérmetaforák”-ból kibomló, leíró szerepű *metaforikus hálózat* jelenti, mint a *Toldiban*,¹² hanem a – szintén hasonlóságon alapuló – *példák sora*, amely a hasonlóságok által összekötött esetek egymás mellé rendelésén alapuló meggyőzést szolgálja. Arisztotelész szerint – aki az érvelés két alapvető típusát látja a példában és az enthümémában¹³ – a példa „[n]em a rész viszonya az egészhez, sem az egészé a részhez, hanem a rész viszonya a részhez, a hasonlóé a hasonlóhoz”.¹⁴ A példáról mint érvről már ő megállapította, hogy a népgyűlési (tanácskozó) beszéd jellemző eszköze.¹⁵

A metafora és a hasonlat alapjául szolgáló hasonlóságnak a poétikus nyelvhasználatban jelentésképző funkciója van; olyan sematizálást kezdeményez, amely a fogalmaknak is alapul szolgál.¹⁶ A retorikai használatban azonban, ahol a hasonlóság az érvelés szolgálatában áll, maga a hasonlóság vagy annak relevanciája is bizonyításra szorul. Ahhoz, „[h]ogy az ügyön kívül álló példát egyáltalán kapcsolatba hozhassuk az ügygel, sajátos logikai rendszerre van szükség: ez a rávezetés (inductio, görögül: epagógé)”. „[E]zzel a módszerrel lehet elérni, hogy a hallgatók, azon dolgok hasonlósága alapján, melyek igazságáról már korábban meg voltak győződve, elfogadják az egyelőre még kétségesnek látszó s az előbbiekkal összehasonlított dolgokat. Erről az alapról nézve a még kétségesnek látszó üggyhöz a hasonlóság (simile) viszonyának megfelelő kapcsolatot kell teremteni.”¹⁷

A példa tehát lényegi rokonságban áll a hasonlattal (Quintilianus egyenesen egy csoportba sorolja őket),¹⁸ s hajlik a hálózatosodásra is (több homológ példának nagyobb a bizonyító ereje s jobban elfedi a bizonyítandóval fennálló kapcsolat esetlegeségét). Míg azonban a *Toldi* hasonlatainak, metaforáinak alapjául szolgáló hasonlóság a közös nyelvhasználat evidenciáin alapuló szemantikai hálózat kialakítását szolgálja, a (retorikai) példa esetében a hasonlóságot az *egyéni beszélő* teremti meg *alkalmilag*,

¹² A szemantikailag kiemelkedő, integráló szerepű metaforák szerepéről a *Toldiban* lásd S. VARGA, *I. m.*, 338.

¹³ A példát logikailag az indukciónak, az enthümémát a szillogizmusnak felelteti meg: ARISZTOTELÉSZ, *I. m.*, 12–13.

¹⁴ *Uo.*, 17.

¹⁵ *Uo.*, 224.

¹⁶ Metafora és fogalom eme viszonyáról lásd Paul RICŒUR, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Osiris, Budapest, 2006, 293.

¹⁷ SZÖRÉNYI László – SZABÓ Zoltán, *Kis magyar retorika*, Helikon, Budapest, 1997, 88.

¹⁸ Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, szerk. ADAMIK Tamás, Kalligram, Pozsony, 2008, Ötödik könyv, ford. ADAMIK Tamás, Tizenegyedik fejezet: *A példák*, 363.

a bizonyítás érdekében. „Minden példát bizonyos kettősség jellemez”; a beszélő „egyrészt kifejti a példa saját jelentését, amely független a tárgyalt ügytől, másrészt mégis úgy alakítja, hogy a kapcsolat létrejöjjön.”¹⁹ A példának ez a természete a beszélők egyéni érdekeltségeinek szolgáltatja ki a nyelv tropikus potenciálját; ha nincs adva a hasonlóságokat kijelölő közös vonatkoztatási keret, amelyben a trópusok kifejtik értelemképző hatásukat, az értelemképzés a trópusokban felhasznált minden előzetes ítélet, konszenzuális mozzanat ellenére önkényes lesz. A rétor, szándékának megfelelően, ahhoz az állításhoz válogatja példáit, amelyet indukció útján bizonyítani akar.

A nyelv retorikai használata a *Buda halála* első három énekében bontakozik ki. A beszédekben előforduló példák rendre a hunok mindennapi életvilágából, természetszemléletéből származnak, vagyis szemléletes és elvont kerül bennük kapcsolatba egymással;²⁰ a szemléletes elem ugyanakkor sohasem használja ki az isteni szféra felé való kibővítés lehetőségét – még akkor sem, amikor ez a lehetőség nyilvánvaló. Jól mutatja ezt Buda beszédének kezdete. Míg az istent magasztaló nyitóformulában a nyíl képzete az isteni ítéletek tévedhetetlenségéhez kapcsolódik (az öreg Isten „had-szekerén jár magas felhők felett, / Megüzi a rosszat lángtollu nyilával, / Jókra viszont jót ad két teli markával”, I. 42–43.),²¹ a következő strófában a nyíl az emberi ítéletek téveteg voltának példajaként szerepel („Nyíl is ellőjük – mindennapi példa – / Szél veri utjából, nem jut soha célba”, I. 51–52.). A célját tévesztő nyíl példája – különösen Isten „lángtollu nyilá”-val ellentétbe állítva – azt is megmutatja, hogy Buda rétovaságának (egyik) oka éppen az, hogy döntéseiben magára van utalva, s az isteni iránymutatás hiánya szorongató érzéssel tölti el.

Az egész beszédet a nyíl motívumában mutatkozó ellentét feszültsége jellemzi. Buda arra hivatkozik, hogy a hatalom megosztása isteni sugallatra történt („Engem is oly szózat – Isten szava – inte, / Nem most, de szünetlen, és már eleinte, / Királyi hatalmam választani ketté”, I. 73–75.), mégis szükségét érzi, hogy – önmaga és népe előtt – bizonyítsa döntése helyességét. Perdöntő, hogy ezt a bizonyítást egészében empirikus tapasztalatokon nyugvó emberi belátásra – a „józan okos mérték”-re alapozza (I. 59.), anélkül, hogy ezt bármiféle kapcsolatba hozná az isteni törvénnyel vagy sugallattal. Ahogyan az emberi tettek uralhatatlanságának példái – a nyilé mellett a magát előbb irányítani hagyó, majd elszabaduló lóé (I. 51–56.) – az empirikus világon belül maradtak, úgy maradnak ugyanezen a körön belül a „józan okos mérték” hasznos voltát bizonyító példák is – mint ahogy nincs az isteni szférára való vonatkozásuk maguknak a hatalommegosztás helyességét bizonyító példáknak sem.

A példák azért nem elég bizonyító erejűek a jelentésképzést irányító metaforikus hálózat híján, mert az általuk megidézett összefüggés sosincs szükségszerű benső

¹⁹ SZÖRÉNYI–SZABÓ, I. m., 89. (Kiemelés – S. V. P.)

²⁰ Ez abból fakad, amit Quintilianus úgy ír le, hogy „[a]nnak [...], amit más dolog megvilágítására használunk, világosabbnak kell lennie annál, mint amit megvilágít”. QUINTILIANUS, I. m., Nyolcadik könyv, Harmadik fejezet, *A szókapcsolatok*, 531.

²¹ Vö. Etele utalásával álma leírásában (IX. 40.), vagy az 1881-es dolgozat II. énekében Etele beszédének alábbi részletével: „Had ura Isten, ki nem alak vagy kőben, / De robogsz nyilvetve nagy örök felhőben”. (ARANY, *Keveháza...*, 109–110.)

(„intrinsic”) kapcsolatban azzal, amit bizonyítaniuk kell (Buda beszédében pl. az el-
lőtt nyíl és a megbokrosodó ló hasonlósága egymással és a tettel). Az *odaillést* (aptum)²²
a beszélő által *alkalmilag* megvalósított indukció – egy szemantikai elem következetes
végigvezetése – biztosítja, s nem az elemeknek az illető nyelvhasználati módban *eleve*
adott (közös tapasztalaton és/vagy nyelvhasználaton alapuló) összetartozása. Buda
érvelésének gyengéi részben ebből fakadnak, részben abból, hogy a beszéd egészét
tekintve még az indukciót sem viszi végig teljesen. Ha a három állítást (az emberi
tettek következménye kiszámíthatatlan; a józan okos mérték a helyes cselekvés elve;
a hatalom megosztása helyes) és a hozzájuk tarozó példasorokat szemügyre vesszük,
azt látjuk, hogy az indukció az egyes példasorokon *belül* jól működik, a mérték hasz-
nos voltát igazoló példákat azonban Buda *nem hozza kapcsolatba* a nyíl és a megbok-
rosodó ló korábbi példájával, így az első és a második állítás viszonya még a példa (kor-
látozott) bizonyító erejéhez képest is esetleges marad. A második és harmadik állítást
Buda összeköti, amennyiben a mérték fontosságára vonatkozó állításához úgy válogat
példákat, hogy – kiazmus-szerkezettel – hármat is felhasználhasson közülük a dön-
tés helyességét bizonyító harmadik példasorban:

Mértékre a **kalmár** javait emelvén,
Ott ül az igazság, rúdja közép nyelvén;
Mértékkel a **bíró** feleket juháztat,

[...]

Emberem az ember, ki, midőn vendégem,
Sem eszik, sem iszik túl rendes elégen;

[...]

„Mért nekem, **egy szájjal, dús lakomán laknom,**
Azt, ki velem egy-vér, onnan kitagadnom?
Bíró ha itélnék, **kalmár** noha mérnék:
Ilyen igazságot tenni bizony félnék.
(I. 61–63., 69–70., 76–80.)

Ugyanakkor a második és a harmadik állítás példáinak ez az összekapcsolása sem
bizonyítja, hogy a mérték érvényesítése indokolná a hatalom megosztását, mert az egy-
másra rímelő példák sem a mérték üdvös voltára, sem a döntés helyességére vonat-
kozó állításhoz nem *szükségszerűen* kapcsolódnak. A cselekmény egészét meghatá-
rozza, hogy Buda általánosítása hibásnak bizonyul – a mérték kiegyensúlyozó elve
nem igazolja apodiktikus érvénnyel a hatalom megosztását.

²² A bizonyítás „legfőbb erénye, az *odaillés* (aptum), vagyis csak olyan elemeket szabad felhasználni benne, amelyek illenek az ügghöz.” SZÖRÉNYI–SZABÓ, I. m., 91.

Végül a hatalommegosztás helyességére vonatkozó állítást szintén olyan példák sorával kívánja bizonyítani, amelyek hasonlóságát egymással és az érvelés tárgyát képező szituációval alkalmilag teremti meg. A tetején kétféle ágazó fa, a folyó két ága, az egymást kiegyenlítő két súly, az egyik fáklyáról meggyújtott másik fáklya lángja ezúttal sincs szükségszerű (vagy a nyelv által rögzített) kapcsolatban egymással és a megosztott uralkodói hatalommal; ez az esetlegesség az alapja annak, hogy egy másik rétor egy másik cél elérése érdekében egy másfajta indukciós eljárást alkalmazva aláassa a példasor bizonyító erejét. Végül a példa retorikai státusából adódóan még csak azt sem lehet állítani, hogy Buda beszédének három állítása közül *bármelyiket* érvényesnek kellene tekintenünk magára a megjelenített világra – az epikai dimenzióra – nézve.²³

Detrének, a cinikus rétornak mi sem egyszerűbb tehát, mint hogy – a példák és a bizonyítandó tétel kapcsolatának esetlegességét kihasználva – a maga ellentétes állításait a Buda példáira visszautaló, de másfajta (s persze ugyanolyan alkalmi) hasonlósági rendet érvényesítő példasorral bizonyítsa.²⁴ Első, Budához intézett tanácsadó beszédével Detre mind lélektani, mind retorikai téren sikert ér el. Buda beszédéből meggyőződhetett, hogy a királyban a döntéssel ellentétes motivációk is lappangnak; ez az a lélektani közeg, amelyet beszédének cáfoló érvelésével megcéloz.²⁵ Ha e taktikája abból a felismerésből származott, hogy Buda döntése nem volt közvetlen kapcsolatban a hatalom megosztását (állítólag) sugalló isteni szózáttal – hiszen ha kapcsolatban lett volna, Buda nem érezte volna szükségét, hogy döntése helyességét bizonygassa –, a beszéd cáfolata abból indul ki, hogy nem teremtődött érdemi kapcsolat benne a tett kiszámíthatatlanságát és a mérték hasznosságát, illetve a döntés helyességét bizonyító példasorok között. Bármennyire „imbolygott” is „mértékre” Buda „beszédének rúdja”, úgymond Detre (II. 73.), a hatalommegosztó döntést olyan tetteknek minősíti, amelyek következményei kiszámíthatatlanok. A Buda három állítása közötti kapcsolat felbontásával, illetve az első és az utána következő két állítás közti kapcsolat hiányának kihasználásával a kiinduló – a tettek uralhatatlanságára vonatkozó – állítás példáit iktatja vissza érvényükbe („Nyilad is ellőtted, vaktába, sebesen; / Paripádra ültél: vigyázz, le ne vessen”, II. 75–76.).

Ezután a hatalommegosztást igazoló példasorral ellentétes célzatú induktív példasort zúdít a királyra, hogy a döntés elhibázottságát bizonyítsa. Mondanunk sem kell, a fék egyik szárának elengedése, az egy lóra tett két nyereg, az egy nyergen ülő két

²³ Ezért problematikus Németh G. Béla egyébként kitűnő tanulmányának kiindulása, amely szerint a *Buda halála* világában „[a] mértékhez való alkalmazkodás a törvény létezési módja, a dolgok lényegének, értékének, önazonosságának biztosítóka”, s Buda azért veszti el „önmagát, önazonosságát, a törvényhez való alkalmazkodás módját, mert elvesztette az alkalmazkodás módját, a mértéket.” (NÉMETH G. Béla, *Kérdések a Buda halála körül = Uő., Századutórol – századelőről*, Magvető, Budapest, 1985, 17–18.) Buda nem a mértéket veszti el (amely rajta kívül van); amikor „elveszti a mértéket”, azt az elvet szegi meg, amelyet *saját maga* a rend biztosítékának vél. Ez persze éppen elég ahhoz, hogy elveszítse önmagát.

²⁴ Németh G. Béla figyelte meg, hogy ugyanazokat a trópusokat a főszereplők mindegyike „felhossa, mégpedig a maga szemszögéből. Legtöbbször és legteljesebb értelműen [...] Detre.” *Uő.*, 36.

²⁵ „Detre azt hozza felszínre, azt mondja ki, azt teszi tudatosá Budában [...], ami annak tudata alatt, tudata mélyén föl nem ismert és bevallani nem mert sejtetem-, érzelem-, indulatként ott ködlik.” *Uő.*, 21.

lovas, az egy hüvelybe dugott két tör, a tagok és a fej, az egy vezérnek engedelmeskedő darvak, méhek példája ugyanúgy nincs szükségszerű benső kapcsolatban a hatalom megosztásának esetével, mint ahogy Buda példái sem voltak – akármennyire érvényesül is köztük a közös szemantikai elemet következetesen végigvivő indukció, s akármennyire állapítja is meg a példasor végeztével Detre, önmaga szónoki teljesítményével elégedetten, hogy „ez a világ sorja” (II. 89.). Detre a biztonság kedvéért még két tekintélyérvvel is megtoldja példasorát (az „írott könyv” tanúsága és az uralkodó elődök példája), aztán a Nap és a Hold alternatívájának példájával a hatalom oszthatóságának a fátylafény példájában csúcscsodó érvsorát is lerombolja, végül pedig az ő elvárás horizontján megjelenő véres következmények felől bélyegzi a döntést „hülye gyarlóság” folyamányának (II. 110.). Számítása beválik; Buda, aki hisz a példákon alapuló érvelés feltétlen bizonyító erejében, összeomlik a szónoklat hatására, s engedi, hogy Detre, korábbi példáiból következő újabb példák sorával tanítsa ki, hogyan enyhítheti elhibázott döntése súlyos következményeit. A szász arra is gondosan ügyel, hogy e sorba felvegye Buda beszédének példáit – kifordítva vagy más kontextusba helyezve őket. (A folyam, amely ha meghaladja egy ujjal a partot, „messze kicsap rajta” [II. 143–144.; Buda: a mérték „folyamok partja, Mely rohanó tettek árját visszatartja”, I. 59–60.]; a birkózáskor alulra kerülő fél; a hegy tetejéről meginduló kő; a szűkös közös ülőhely; az ij, amelynek kézben tartott szarva félrerúg, ha a másikat elengedik; a gálya, amely szelet fogván megered – az utóbbi két példa a nyíl és a ló kiinduló példájához kapcsolódik közvetlenül).

Detre második, Etelehez intézett tanácskozó beszéde (*A tanács visszája*) a *történelmi példa* bizonyító hatásán alapszik, vagyis a *historia est magistra vitae* elv alapján itéli meg a jövőt („Mert nem is új nékem e világon semmi, / Kire más példát ne tudjak elővenni”, III. 51–52.). Detre a beszédben csupán általánosságban, összefoglalóan utal a példákra („Láttam hiu voltát emberi dolognak, / Hamari felhágtát, hamar estét soknak; / Királyok elestét, birodalmak vesztét; / Diadallal kezdték, cudarul végezték”, III. 57–60.), hogy minél hamarabb levonhassa közös tanulságukat; teszi ezt arra számítván, hogy Etele is bízik példatárának és a benne érvényesülő indukciónak a megbízhatóságában. A példák tanulsága nem egyéb, mint hogy a jó állapotból a rossz állapotba való átfordulás általános oka a „fülbeségás” (III. 71–72.). Detre számítása szerint a fülbeségástól óvó tanáccsal elterelheti Etele figyelmét arról, hogy ő maga éppen ezzel az eszközzel él. Ezúttal azonban lélektani hibát követ el – elszámítja magát, s ezért csaknem életével fizet. Etele, a rejtett üzenet iránti jó érzékkel, „átlát a szitán”, s Detre példákból levont tanulságát magára a beszédre vonatkoztatja; „haragját éppen az mutatja, hogy a szász mondatait visszavonatkoztatja a beszélőre: ő az, aki szavaival éket ver közjűk.”²⁶

A beszédben azonban nemcsak a tanulság révén érvényesülő történelmi példák szerepelnek, hanem a Buda beszédében s Detre iménti válaszban főszerepet játszó természeti példák is:

²⁶ Koós István, *Narratíva és dinamika nemzeti eposzunkban*, *Literatura* 2004/1., 43.

Ki méri egyenlőn, omló vizek árját?
 Pécére ki szabja levegő határát?
 Fényt hova és meddig a nap is árasszon? –
 Az menjen, uralmot, birodalmat osszon!
 (III. 105–109.)

Bármennyire látott is át Etele a cinikus rétor taktikáján, aki színleg hallgatója érdekét szolgálván saját, azzal ellentétes szándékát követte, ez a példasor nem téveszti el hatását a fiatal királyra. Amikor bátyjának az első nagy összekülönbőzés után a bizánciakkal folytatott politikáját magyarázza, alapelvét az áradó víz példájával világítja meg: „Hatalom, mint a víz, vagy apad, vagy árad, / Soha középszerben respedve nem állhat” (VII. 153–154.). Igencsak kérdéses, mennyire teszi e példa vonzóvá Etele hatalomfilozófiáját Buda számára, aki a hatalommegosztás indokául szolgáló mérték példájának épp a folyamat partját hozta, „Mely rohanó tettek árját visszatartja” (I. 59–60.), s akinek e példáját Detre azzal tromfolta le, hogy „Színig ugyan tartja folyamot is partja: / De ha nő egy ujjnyit, messze kicsap rajta” (II. 143–144.).

A retorika, amelynek nincs állandó, közösen elfogadott értékrend az alapjában, világosan kirajzolja az egyéni érdekeltiségeket – anélkül azonban, hogy esélyt teremtené a meggyőzés közös kereteinek kialakítására.

2. 2. *Transzcendencia*

Kiinduló tételelem szerint a szereplők nyelvének retorizálódása összefügg azzal, hogy az egyértelműségek helyét a dilemmák vették át; ezek a dilemmák arra mutatnak rá, hogy szakadás támadt az emberi és az isteni szféra között – utóbbi az ember elől elzárt transzcendens szférába vonult vissza.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy a szereplők nincsenek közvetlen kapcsolatban az isteni szférával, hanem arról, hogy ilyen tapasztalat híján az isteni szférára vonatkozó metaforikus kijelentéseiket is a retorikai nyelvhasználat esetlegessége jellemzi. Míg a *Toldiban* egyazon nyelvi közeghez tartozik ég és föld (lásd például az éj által rendezett temetési szertartás leírásának párhuzamát annak leírásával, ahogyan Bence megteríti a nádasban az ebédhez), a *Buda halálában* az égi és földi jelenségek megfelelése nem magától értetődő, emiatt komoly, olykor reménytelen feladat a transzcendens szféra üzenetének a megfejtése.

Ez a gátoltság már a kiinduló helyzetet jellemzi; nem lehet eldönteni, vajon Buda jól értette-e Isten szavát, amely arra buzdította, hogy ossza meg a hatalmat. Hiába idézi meg beszéde kezdetén magabiztosan a hun nép életéből vett képekkel az „öreg Isten”-t („hadszekerén jár magas felhők felett”, I. 42.), a jelenet vége azt mutatja, hogy az evilági jelenségekkel való hasonlóság alapján megidézett isteni szférának nincs kapcsolata a földi tapasztalattal. Amikor a hatalom megosztásának bejelentését követő áldomás végén Etele az áldozati tűzre loccsantja italának maradékát, vészjósló lángok csapnak fel – ami egyértelműen jelzi, hogy a transzcendens szférában a tragikus

végkifejlet már kész tény. Az elbeszélő nem csupán bejelenti ezt, hanem arra is felhívja a figyelmet, hogy a *jelet* a résztvevők közül senki sem érti: „Akkor sem a táltos, sem más jelek-őre / Isten igazságát nem látta előre: / Nem látta, hogy e nap véres napok atyja, / Még a maradék is gyászolva siratja” (I. 121–124.; a jelek szerepéről alább részletesen lesz szó). Ez ugyanakkor nemcsak azt jelzi, hogy a szereplők elől el van zárva az isteni szférával kapcsolatos tudás; az elbeszélő közlése annak is ellentmond, hogy Hadúr szándéka lett volna a hatalommegosztás. (Megjegyzem: értelmezési nehézségeket vet fel, hogy ez utóbbi eshetőség mégsem zárható ki, hiszen a hatalommegosztással teremtődik meg Etele próbatételének lehetősége. Hadúr a sikeres próbatétel után el is jegyzi nagy tettekre Etelét, s bármennyire veszi számításba, hogy a „jövendő”, melynek eljövételét sürgeti, nemcsak jó, de gonosz is lehet – VIII. 334. –, ő sem „látja előre” ama véres napokat, amelyek az első ének utalása szerint végzet-szerű elkerülhetetlenséggel következnek a hatalommegosztásból. Nem is láthatja: ha a véres kifejlet eleve adva volna, ez azt jelentené, hogy Etelének esélye sincs úrrá lenni „ez egy hibáján”, az elbizakodottságon.)

Buda döntése kapcsán valójában nem is az a fő kérdés, hogy jól értette-e Isten szavát avagy sem; fontosabb, hogy ő maga bizonytalan ebben. Nyelvének emiatt kellett elkerülhetetlenül retorizálódnia, vagyis érvelésjelleggel öltenie; bizonyítania kellett önmaga előtt (is), hogy jól döntött. Az önmeggyőzés hatása azonban nem tart sokáig; még mielőtt a nála jobb szónok hatása alá kerülne, akinek beszédével kiszolgáltatta magát, már elszáll belőle az önmeggyőzés révén szerzett bizonyosság érzete („Vád neki amit tett, bánja ha mit nem tett”, II. 19.).

Arra, hogy Budának gondjai vannak az isteni szféra üzenetének megértésével, az istenkard ellopátása tanúskodik leginkább. Nemhogy nincs tisztában azzal, hogy a kard csak annak a kezében fejt ki csodás hatását, akinek a felsőbb erő rendelte, de egyenesen azt vizionálja, hogy a kard ellopását Hadúr sugalmazta neki – bár még efelől is bizonytalan:

Mely Isten az égből – te, Hadur, ez eszmét,
Te adád most nékem, szánván Buda vesztét!
Vagy valaki, ébren – feledett álomban –
Mondta nekem?... Sőt te, te Hadur, e nyomban!
(XII. 81–84.)

A párviadal során persze – midőn az Istenkard „nem működik” a kezében – meggyőződhet arról, hogy a sugallat nem származhatott Hadúrtól, de eddigre a tévedésből eredő következmények tragikusan visszafordíthatatlanokká válnak. Mindenesetre e Hadúrnak tulajdonított sugallat sajátos megvilágításba helyezi az első beszédnek azt az állítását, amely szerint a hatalommegosztást Hadúr sugallta volna.

Gyöngyvér szintén nem sokat ért meg az emberen túli erők működéséből. A fá-tum által pusztulásra ítélt király felesége kétségbeesetten vonja kérdőre Hadurat az általa Etelének juttatott kardra utalva;

[...] had ura, Isten, részre te is hajlól?
 Buda gyalázatján szíved örül, tapsol?
 Húnok fejedelmét nézed üres bábnak?
 Ajándéked adod, fő helyen, a lábna?...

Gyöngyvér *meggyözi magát*, hogy az istenkard Budát illeti:

Nem adta, bizony nem! egynek ajándékul,
 Se bolond asszonynak gyermeki játékul;
 Adta egész nemzet fényére, javára:
 És te vagy a nemzet elsője, királya.
 (X. 69–76.)

Gyöngyvér bizonyítása belekerül az ellentétes megítélések retorikai keresztüzébe, amikor érvelését Buda (szinte szó szerint) beleilleszti Etelenek küldött üzenetébe (X. 181–184.). Buda már akkor retteg a következményektől – gyöngítve ezzel Gyöngyvér érvelésének érvényességét –, amikor még semmit nem tud Etele reakciójáról; felesége beszédének retorikailag bebizonyított igazsága ugyanolyan gyorsan elveszíti meggyőző hatását rá nézve, mint annak idején a sajátjáé, amelyet a hatalommegosztás indoklásául tartott.

Etele jobban áll a transzcendens szféra üzenetének megértésével (a második rész 1881-ben elkészült első énekéből még azt is megtudjuk, hogy „kis kora óta érti a jós nyelvét”, I. 79. – a kritikai kiadás jegyzete szerint ezt akkor tanulta, amikor „cserében volt Aëtiussal”).²⁷ Bátyját azért menti meg, mert felismeri Ármányt a bikabőlényben – még ha nem is tudja, hogy a tett által saját sorsa felől dönt, megállván a Hadúr által rendelt próbát. S jól érti – bár Torda, a jós segítségével – az istenkard üzenetét is, amennyiben tudja, hogy ő kapta, a kiválasztottság jeleként. Azt azonban már *nem tudja*, hogy a kard nemcsak karizmatikus képességeinek jutalma, hanem annak is, hogy megállta az isten által rendelt próbát. Míg Buda megmentésének (erkölcsi) súlyát valóban az adja meg, hogy Etele nem ismerte Hadúr ezzel kapcsolatos szándékát,²⁸ a megértés eme hiányosságának utóbb végzetes lesz a következménye. Etele azt képzeleli, hogy kiválasztottsága feltétlen, s ezért – ismét csak anélkül, hogy tudná – Buda megölésével maga végzi el azt, ami a fátum hatáskörébe tartozik. Ezt a hübriszt a végzetnek az a fajtája, amely a mű világában érvényesül, nem hagyja megtorlatlanul. Itt kapcsolódik be a tragikum problematikája: a felsőbb akarat nem kellő ismerete folytán elvétett cselekedet működésbe hozza és láthatóvá teszi az eladdig transzcen-

²⁷ ARANY, *Keveháza...*, 274.

²⁸ Vö.: „Hadúr feltételként állítja Etele elé, hogy önmagát megfékezze; Arany végtelen finomsággal – s a kálvinista erkölcsi szemlélettel egybehangzóan – gondoskodik arról, hogy ezt a feltételt Etele ne ismerje.” SÖTÉR István, *Világos után*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 400. (Sötér akár Kant etikájára is utalhatott volna, amely szerint az ember tetteinek erkölcsisége abból ered, hogy nem ismeri azok túlvilági jutalmát vagy büntetését, lásd Immanuel KANT, *A gyakorlati ész kritikája* = Uő., *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése; A gyakorlati ész kritikája; Az erkölcsök metafizikája*, ford. BERÉNYI Gábor, Gondolat, Budapest, 1991, 272.)

dens szférájába visszahúzódo végzetet (A végzet mint fátum és mint nemezis különbségéről alább lesz szó.)

Mindebben szerepe van annak, hogy a *Buda halála* életvilágában senkinek nem lehet közvetlen tapasztalata vagy tudása az isteni szféra működéséről. Ha az evilági tapasztalatokat leíró nyelv nem hordozza az emberfölötti erők jelenlétét, erről az egyes – kiválasztott – személyek is csak kivételesen és rendkívüli tudatállapotban szerezhetnek tudomást. Etele is csak látomásban vagy álomban láthatja meg Ármányt és Hadurat (előbbit rajta kívül mindenki közönséges bikabőlénynek látja a vadászaton), s az összefüggések, mint láttuk, az ilyen tapasztalatok rendkívülsége és elszigeteltsége folytán előle is el vannak zárva.

A tranzscendens szféra üzenetének meg nem értése a tragikus kifejelet közeledtével válik kritikussá. Közvetve ismét a retorika közegébe jutunk, amikor Hadúr *jelei* megmutatkoznak a hunok előtt:

Maga Hadur-Isten sok csuda jelével
Hírül Buda végét adja Etelével;
Üstökös a mennyég bús mezejét szántja,
Pallosokat vérben emel észak lángja.

Kell szörnyű esetnek történni, mivelhogy
Nappal a nap fénye, éjjel a hold elfogy,
Sötétben a húnok fiai maradnak:
Vesztét ne jelentse mind az egész hadnak!

Sok csuda szörnyet szül az asszony, az állat,
Forrás vize vértől iszony és útálat,
Kabala emlőjén vér szakad a téjjel,
Halványan a holtak kísértének éjjel.

Mert ezt Hadur-Isten balgatag embernek
Buda elvesztéről adta bizony-jelnek,
Hogy Etelét intse, a népet is ója:
De nem érti a föld gyenge halandója.
(XI. 281–296.)

Hadúr jeleinek retorikai szempontból a *signum necessarium* kategóriájába kellene tartozniuk; az ilyen jel metonimikus viszonyon alapul – egy látható okozat egy nem látható okra utal, vagyis – ellentétben a példával – „a jelből teljes bizonyossággal lehet valamire következtetni”.²⁹ Vannak olyan jelek, amelyeket a tapasztalat feltétlen érvénnyel szükségszerűeknek minősít; ilyen a fiait menekítő gólya az első dolgozatban,

²⁹ SZÖRÉNYI-SZABÓ, I. m., 50; Arisztotelész példája: ha egy nőnek teje van, akkor gyermeket szült.
ARISZTOTELÉSZ, I. m., 16.

amely által Isten Aquileia sikeres elfoglalását jósolja Etelenek („Nézzétek, bajtársim, ottan ama gólyát, / Isten akarhatja biztos jeladóját: / Érzei hogy elpusztul Akviléja tornya, / Fiait egyenként a nádasba hordja”, I., 133–136.). Az elbeszélő félreérthetlenné teszi, hogy Etele *jól értette* a jelet, hiszen ő maga úgy vezeti be a menekülő gólyák látványát, hogy „Ím csudát az isten, bizonyos jelt adott” (I. 131.).

Egy olyan világban, amelyben a hasonlóságok-megfelelések holisztikus egységet képeznek, a természet jeleiből akkor is vissza lehet következtetni arra, aminek a jel a következménye, ha nem közvetlen tapasztalati beigazolódáson nyugszik. Hogy Arany Jánosnál maradjunk s egy olyan versét idézzük meg, amelyben a mai olvasó számára csodás (tapasztalatilag nem igazolható) jel a szöveg világában szükségszerű ok-okozati összefüggést jelöl: a *Tetemre hívásban* a halálos seb vérzése szükségszerűen utal a gyilkosra; a példa már csak azért is kézenfekvő, mert a trilógia tervében az Etele sebéből megeredő vér mint *signum necessarium* árulja el, hogy Krimhilda a gyilkos. A *Csaba királyfi* második dolgozatának tanúsága szerint ugyanakkor még Etele halálában is szerepe van annak, hogy – új házasságának örömétől elvakítva – a király nem látja a figyelmeztető isteni jeleket („Hiába küldte Isten csodás intő jelét, / Vakság lépé meg az nap királyi Etelét”; a *Harmadik részből*, I. 49–50.). Nota bene, ezek a jelek még a mű saját világán belül sem tartoznak a *signum necessarium* kategóriájába, csupán a rend megbomlására figyelmeztetnek.

Hadúr fent idézett jelarzenáljával azt akarja a hunok tudomására hozni, hogy a testvérharc a magasabb régiókban már eldőlt, Etelét pedig arra figyelmeztetni, nehogy maga akarja végrehajtani azt, ami felsőbb hatalmakra tartozik; de ezt az üzenetet „nem érti a föld gyenge halandója” – még Etele sem. (Jegyezzük meg: a jelek értelme az olvasó elől is el van zárva, jelentésüket csak az elbeszélő magyarázata révén értheti meg.) Szétesett tehát az az egységes szimbolikus univerzum, amelyben a (mégoly különös) természeti jelenségeknek megvan a mindenki számára megérthető értelmük. Végző soron ez magyarázza, miért korlátozódik a beszélők értelemadó tevékenysége hasonlatok helyett példákra (a „hasonlat annyiban általánosabb” a példánál, hogy „kiterjed a természet egész világára is”).³⁰

A *Rege a csodaszarvasról* a fentiek fényében nemcsak a két testvér történetének fordított *myse en abyme*-jaként olvasható,³¹ de Isten és ember kapcsolatának is. Hunor és Magyar semmit nem tud arról, hogy miért kell üldözniük a szarvast, de föl sem vetődik, hogy tanácskozó beszédet kellene tartaniuk, amelyben eldöntենék, hogy folytassák-e az üldözést vagy sem;

Minden este bánva bánják,
Hogy e vadat mér' kívánják,
Mért is űzik egyre, nyomba,
Tévelyítő bús vadonba.

³⁰ SZÖRÉNYI-SZABÓ, I. m., 89.

³¹ Lásd BLASKÓ Katalin, *Hatalom, legitimáció, karizma. Arany János: Buda halála*, *Studia Litteraria* (38) 2000, 133.

Mégis, mégis, ha reggel lett,
A gímszarvast úzni kellett,
Mint töviset szél játéka;
Mint madarat az árnyéka.

Az énekben még arra sincs utalás, megértik-e egyáltalán, hogy felsőbb erő vezérelte őket a szarvas üzése által új hazájukba (az olvasó is csak az előző énekből tudja, hogy „Isten-csuda által” jöttek „gímvad után” új hazájukba, V. 206–207.). Az elbeszélő mindenesetre két olyan természeti jelenséghez hasonlítja a szarvas üzésének kényszerét, amelyekben azonnal belátható természeti szükségszerűség érvényesül. E hasonlatok – amelyekben a hasonlóságot a beszélő nem alkalmilag teremti meg az érvelés kedvéért, mint a példában, hanem eleve adottnak minősíti és konceptuális viszonyokat létesít általa – egy egységes isteni-természeti rend elemének mutatják a megmagyarázhatatlannak tűnő eseményt. Ez a hasonlóságokon alapuló holisztikus dimenzió ellentétes a *Buda halála* egészével³² – abba a régmúlt világállapotba enged bepillantást, amelyről a hunoknak már csak régi énekekből van tudomásuk (s amelyet az olvasó a *Toldiból* ismer).

Az isteni és az emberi szféra közti „kommunikációs zavar” hátterében a multikulturális hun társadalom is kirajzolódik. Az Odin vallását követő germánok ugyanis nem ugyanabban a világban élnek, mint a hunok, akik fölött Hadúr uralkodik. Arany következetesen tartotta magát ahhoz, hogy a germánok vallási képzetei a germán, a hunokéi (vélelmezett) hun mitológia közegében mozogjanak. Vonatkozó jegyzetéből kiderül, hogy azért tartotta meg pogányoknak a germánokat a *Nibelungenlied* ellenében (az Eddára hivatkozva), hogy elkerülje az igazhitű keresztény versus pogány ellentétet a gót–hun viszony kapcsán (ami ráadásul a germánok felsőbbrendűségének sugallatához vezetett volna, s ez az *Ein Blick* éveiben aligha lett volna szerencsés), vagyis a (pogány) vallások egymás mellé rendelésében volt érdekelve.³³ Mégér egy kitérőt, hogy a második rész 1881-ben elkészült második énekében történik utalás a kereszténységre, azonban ez sem emelkedik a többi vallás fölé. Etele, az országában terjedő gyilkosságokat megfékezendő, azért kéri ki Detre tanácsát az emberölésre vonatkozó törvény kérdésében, mert a vén szász ismeri „észak, dél, s nyugat ó törvényét”, sőt már azokét is sejtí, „Kik fára feszített istenbe’ remélnek”. Detre a különféle vallások törvényeinek konszenzusára hivatkozva minősíti gyilkosnak Etelét s jósolja meg ennek alapján bukását (II. 145–184.). Ami ebben számunkra most fontos: a ke-

³² Vö. NYILASY Balázs, *Naiv rege a teljességről. Arany János: Rege a csodaszarvasról = Uő., „A szó társadalmi lelke”, Cserépfalvi, Budapest, 1996, 245–247. A rege különállását Nyilasy is a dimenziók különbségével írja le: „A dimenziók közt oly szívesen vándorló Arany az ötödik rész után egyetlen ének erejéig új dimenziót tárt fel.”*

³³ Lásd a III. ének 41. sorához fűzött jegyzetét: „*Nornák. Végzetnők, mint a párkák. Hárman vannak. Egyike a csatán elesett hősöket vezeti Odin lakába. (Walkyria.) Hogy Detre itt pogányul beszél, holott a Nibelung-énekében keresztén, azon nem fog megütközni, ki a régibb Edda énekeket ismeri. Azok még mit sem tudtak ama nagy kereszténységről, melyben egykorú hőseiket a mai német írók, mint a civilizáció (!) képviselőit, a barbár Etelével szemközt állítani annyira szeretik. A história Theodorich-jának semmi köze a regebéli Detrével. A. J.*” ARANY, *Keveháza...*, 131–132.

reszténység Etele és Detre dialógusában kerül szóba; Arany így éri el, hogy Krisztus vallása ezúttal sem nő a pogány vallások fölé, hanem a sokféle – az aktuális kérdés szempontjából egybehangzó – vallás sorába illeszkedik, akárcsak a *Honnan és hová?* című Arany-vers ismert szakaszában. Igaz, a vallások egyenrangúságáról szólva nem lehet elhallgatni egy ellentmondást. Bár a különböző kultúrákhoz tartozó szereplők más és más hitvilágban élnek, és semmi jele annak, hogy egyik vagy másik volna az „igazi”, a *Buda halála* világának a szereplők tudatától független, csak az elbeszélő által ismert transzcendens terében a hunok vallási képzeleti felelnek meg a valóságnak – lásd a Hadak útjára történő utalást (V. 13.), Hadúr monológiáját és titkos látogatását Etelénél (VIII. 301–356.) stb.

A germán és a hun szereplők vallási tudatának különbözősége a *Buda halála*ban nem éleződik ki, mégsem elhanyagolható. A legnyilvánvalóbb különbség a túlvilággal kapcsolatos. Míg a germán szereplők gondolkodásában kiemelt szerepet kap a „Walkyria”, addig a hunoknak valójában nincs túlvilágképzetük. Érdemes összevetni, hogyan gondolkodik saját közeledő haláláról Detre és Buda; „Örömetst lennék már vendége Odinnak, / Vada húsát enném, méhsört vele innám, / Háza előtt a bajt ifiodva vínám” – elmélkedik az előbbi (III. 38–40); „Hadd nyelne be mindent, nosza csak hadd falna, / Kinek egy hörpentés a világ hatalma!” – így Buda (VII. 93–94.). Gyöngyvér, férjét halálos veszélyben látván, szintén csak a pusztulás transzcendens távlatát látja: „A sors hadszekere – hallod, üvölt – pusztulj; / Féltre az utjából! mert bizony elgázol” (X. 86–87.).

De talán ennél is fontosabb, ahogyan a túlvilágképzet megléte vagy hiánya erkölcsi befolyást gyakorol a szereplőkre. Krimhilda, sötét bosszúját tervezve, így elmélkedik:

Bosszúmat Etele becsületes haddal,
Tudom, meg is állná; nem akarom azzal!
Akarom ál színben, lépre ide csalva,
Véres tetemöket rútítani halva.

Vagy *Gunther*, az álnok, szép harcon elessék?
Gernotnak Odinho' gaz lelke vitessék?
(IX. 189–194.)

Arany imént idézett jegyzetéből a *Buda halála* olvasója is megtudhatja, hogy a Nornák egyike „a csatán elesett hősokeket vezeti Odin lakába (Walkyria)”. Ezt az összefüggést erősíti Etele – a másik vallás iránti empátiával, bár bizonytalanul kimondott – szavai is, amikor megfenyegeti a Buda ellen áskálódó Detrét: „Nem tudom, Odinnak asztralához ül-e, / Kit felakasztottrak magas ösztörűre” (III. 141–142.). A végzet bosszújának képzete is csak a germán mitológiához kapcsolódva jelenik meg – Detre beszél arról, mikor Buda marasztalja, hogy „senki se' tudja hadi kocka döntét, / Ha a Norna-leányt vérboszura költéd” (XI. 60.).

Mindezeknek nem is önmagukban van igazán jelentőségük, hanem abban, hogy a vallási képzetek különbözősége is akadály a olyan metaforikus hálózat létrejöttének, amelyik az emberi élet gyakorlatát és az isteni szféra működését egymásra vo-

natkoztatja, egymásban tükrözteti, egy egységes dimenzió részévé teszi – ahogyan ez a *Toldi* világában történik.

2. 3. *Tragikum*

A transzcendens szféra elkülönülése azzal jár tehát, hogy az egyén magára marad – retorikailag így-úgy racionalizált – döntéseivel, a lélektani motiváció pedig önálló életre kel, eltűnik mögüle az emberen túli vonatkoztatási mező. Az egész lélektani potenciál azért szabadulhat fel, mert a szereplők alapvetően „földies” közegben mozognak;³⁴ vagy ahogy Németh G. Béla (A. R. Luria konfliktuselméletére hivatkozva) fogalmazta meg általános érvénnyel, a *Buda halálában* tapasztalható hasonló konfliktusok rendszerint abból származnak, ha „akár az egyénnek, akár a közösségnek biztos értéktudat nélkül, megzavart vagy meg nem értett értéktudattal kell itélnie, döntenie, választania”.³⁵

Abban a világban, amelyben az isteni szféra el van választva az emberi cselekvés világától, a cselekedeteket nem a fátum eleve meghatározott rendje irányítja; a végzet itt mindaddig rejtőzködik, amíg a döntéseikben magukra utalt szereplők akaratlanul mozgásba nem hozzák, hogy aztán megsemmisüljenek csapása alatt.

A fátum távolléte a cselekményben, a hősök lelki folyamatainak önállósulása leginkább abban mutatkozik meg, hogy a konfliktus kimenetele – a cím és az elbeszélőnek a véres kifejtésre vonatkozó korai utalása ellenére – mindvégig nyitott.³⁶ A motivációknak az az alternatív szerkezete, amelyből ez a nyitottság adódik („tegyem – ne tegyem”), megfelel a tanácskozó beszéd retorikájának, amely a szereplők nyelvi létezés módját meghatározza (tanácskozó beszédet olyan esetekben tartunk, „amelyek kétféleképpen foghatók fel”),³⁷ s az ellentétes motivációk mérlegének alakulása ugyanúgy dialogikus folyamat, mint az ellentétes igazságok mérlegének változása. A tett-váltások egymásutánja nem azt mutatja, hogy a pusztító kifejtlet egyre elkerülhetetlenebb, hanem azt, hogy az inga egyre jobban kileng; az egyre élesebb ütközéseket egyre katartikusabb kibékülések követik. A csúcspontot az a jelenet képezi, amelyben Buda öccse nyakába borul, miután ez megmentette életét („Megölelte öccsét, nyakába borulván: / »Soha, Etele, soha!...« Ennyit rebeg ajka”, VIII. 222–223.). A folyamat egyirányúsodása nem is a két testvér, hanem a két asszony összeszólalkozásának következménye a IX. ének végén. Etele és Buda azt sem tudja, mi történt már megint a két asszony között; valójában síró hitveseik látványa billenti végleg negatív irányba ellentétes motivációik mérlegét. Ne felejtsük: Etele, bár komoly feltételekkel, még az után is hajlana a békülésre, hogy bátyja ellopatta tőle Isten kardját (XII. 241–244.).

A kifejtlet végzettségére tehát nem abban áll, hogy a hősök „egy fensőbb, *tulvilági hatalom* befolyása alatt” állnak s ezért „*nem önállólag*” cselekszenek, mint az eposz-

³⁴ Nyílasy Balázs kifejezése; NYILASY Balázs, *A konzervatív-modern költő. Arany János verses epikája*, Eötvös József, Budapest, 2001, 113.

³⁵ NÉMETH, I. m., 28.

³⁶ Erre Sötér István hívta fel a figyelmet, lásd SÓTÉR, I. m., 404.

³⁷ ARISZTOTELÉSZ, I. m., 14.

ban³⁸ – a *Buda halála* retorizált, transzcendenciától elválasztott, multikulturális nyelvi világában eleve nincs adva az a fajta eposzi totalitás, amelyben a hős a túlvilági hatalom befolyásának tudatában cselekedhet. A kifejlet végzetszerűsége abból ered, hogy a szereplők nem értik a fensőbb hatalom szándékát; saját érdekeltségeik lesznek cselekedeteik mozgatóivá s így tragikus hősökké válnak, akik – még Buda is – elbizakodottságukban elhiterik magukkal, hogy nyiluk célba talál s lovuk fölött nem veszítik el az uralmat. Ahogyan Barta János mondja, „a bonyodalomban az események a szereplők fölé nőnek, s az egyszer megindult lavina szinte akarattuk ellen sodorja őket magával: látszólag ők irányítják az eseményeket, amelyek végül összezúzzák őket. Ez a drámai kompozíció”.³⁹

A végzetnek ezek után világosan el kell különíteni azt a két jelentését, amely a *fátum* és a *nemezis* különbségéből adódik. Míg az előbbi, amely eredetileg isteni szótartot, kijelentést (Arany imént idézett szavai szerint: „isteni rendelés”-t) jelent, a dolgok meghatározott rendjére vonatkozik, amely megszabja, mi hogyan történjék, Nemeszisz az elbizakodottságot megtorló istennő; megkockáztathatjuk: az előbbi az eposz, az utóbbi a tragédia világában uralkodik. Ami a *Buda halálát* illeti: a *fátum*, amely fölött Hadúr rendelkezik, alá van rendelve a *nemezis*nek – vagyis az eposzi a tragikumnak.

Nem mellékes tehát, hogy míg esztétikai feljegyzéseiben az eposz végzetét Arany következetesen *fátumnak* nevezte, 1855–56-os tervvázlatában „[a] körülményekben rejlő végzetesség” kapcsán, amely által „Etele oda sodortatik, hogy bátyját, Budát megöli”, „isteni nemezis”-ről beszél, amely a „látszó igazság” s Etele „nagy tulajdonai” által oly könnyen, mint a nép, „ki nem engesztelhető”. A *nemezis* a *fátumtól* abban is különbözik, hogy nem szorul rá a csodás közreműködésére;⁴⁰ míg a *fátum* fölött uralkodó Hadúr a kard csodájával hozza a föld lakóinak tudomására rendelését, a *nemezis* érvényesülésében nincs nyoma transzcendens hatásnak; minden eleme belátható a szereplők evilági tapasztalatának horizontján. Bármennyire tartozzék tehát amaz erős, „örök-állandó” törvény a transzcendens szférához, amelynek betöltét még Hadúr is könnyezve veszi tudomásul (XII. 299–300.), a tragikus kifejlet valójában immanens oksági összefüggérendszer következménye; ahogy Gyulai Pál nem sokkal később tömören megfogalmazta tragikum és *nemezis* ilyenfajta összefüggését, „a té-

³⁸ ARANY János, *Széptani előismeretek = Uő., Prózai művek, I., Eredeti szépprózai művek; Szépprózai fordítások; Kisebb cikkek; Tanulmányok; Iskolai jegyzetek*, s. a. r. KERESZTURY Mária, Akadémiai, Budapest, 1962, 655. (Arany János *Összes Művei*, 10.) Vö.: az eposzi hős „nem működik teljesen szabad akarat szerint, hanem valamely fensőbb, isteni akarat végrehajtója”; a regény „hősei nem végzetszerűek, nem működnek isteni rendelésből, hanem önállóan, mint a drámában”, Aeneas „isteni rendelésből (fata) indul hazát keresni”, az eposzok főszereplői „többnyire végzetszerűek (fatális), kiknek sorsa Isten által már eleve el van határozva”. Uő., *Széptani jegyzetek = Uő., Prózai művek, I.*, 552.; 554.

³⁹ BARTA János, *Arany János, Művelt nép*, Budapest, 1953, 156. Erődi Dánieltől Szörényi Lászlóig hosszan lehetne sorolni azokat, akik a *Buda halála* kapcsán a drámai, tragikus jelleget hangsúlyozzák; de legalább ennyire jellemző, ahogyan Arany maga „nagy tragédiá”-ról szól a trilogia terve kapcsán – s az is, hogy Szász Károly eposzát bírálva megállapítja: a cselekmény alakításában a külső viszonyoknak „meg kell hátrálniuk” az alakok „benső drámaisága mellett”, lásd ARANY János, *Trencsényi Csák = Uő., Prózai művek, II.*, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1968, 92. (Arany János *Összes Művei*, 11.)

⁴⁰ Vö. Arany jegyzetét az eposzi *fátumról*, amely „szükségessé teszi a csodást (mirabile)”. ARANY, *Széptani előismeretek*, 655.

vedés vagy bűn magában hordozza nemezisét, mely végre eléri a viszonyok kényszerűségénél fogva”.⁴¹ Eszerint a túlvilági törvény a nemezisben az ember által – utólag – belátható oksági összefüggések révén mutatja meg magát. Az ember azért van kiszolgáltatva a körülményeknek, mert sohasem láthatja át előre mindama hatásokat, amelyeket tettei kiváltak, a hatások hatásainak, a döntéshelyzetek elágazásainak bonyolult szövevényét s az ebben uralkodó rendet pedig nemhogy előre, de még utólag sem foghatja át tekintetével – legföljebb Isten sugallatára hallgathat, amely kiségití e tudatlanságában.

Ha ezek után visszatérünk Buda első beszédének első állítására, amely a tettek következményeinek kiszámíthatatlanságára vonatkozik, valójában magát a tragikus helyzetet látjuk magunk előtt. Saját, jövőre vonatkozó tapasztalati tudásának hiányosságát Buda a transzcendenciára támaszkodva próbálja ellensúlyozni, amikor Isten szavára hivatkozik – ám mivel ez sem nyújt neki bizonyosságot – nem érti pontosan Isten rendelését –, nem marad más számára, mint a retorikai bizonyítás; ennek hiú voltát azonban már Detre ellenbeszéde előtt belátja s retteg tudatlansága következményeitől. A kör bezárul, a pusztulás elkerülhetetlen.

3. Az elbeszélő és a befogadó

A *Buda halála* nyelvi karakterének szembetűnő sajátossága, hogy míg a szereplők beszéde retorikus – a trópusok használata az érvelés szolgálatában áll –, az elbeszélő nyelvhasználata poétikus – a hasonlósági viszonyok konceptuális kapcsolatokat teremtenek a tapasztalat különböző területei között. Az elbeszélő tehát nem ugyanazt a nyelvjáratot játssza, mint a szereplők; bármennyire ugyanazt tarja is „alapvetően létezőnek”, mint ők, mégsem ugyanabban a világban él, mert nyelvében más típusúak a kapcsolódási szabályok. Bármennyire látszik is „őszerűen naiv” eposzi elbeszélőként feloldódni az ábrázolt világban, ez a különbség a kívülálló, személyes elbeszélő pozícióját jelöli ki neki.

Ez a kettősség hatással van az elbeszélő nyelvére is. Mivel a szereplők el vannak zárva az isteni szféra ismeretétől, az elbeszélőnek is tartózkodnia kell attól, hogy amikor világukat hasonlósági viszonyokra támaszkodva leírja, ebbe a viszonyrendszerbe a transzcendens szférát is bevonja. Amikor viszont ez utóbbi történéseit beszéli el (amelyekről a szereplőkkel ellentétben közvetlen tudomása van), a földi és az égi világ közti hasonlósági viszonyokat már nem is tropikusan, hanem szó szerinti értelemben használja, vagyis leíró nyelvet használ.

Ami a szereplők világának trópusokban gazdag leírását illeti: az elbeszélő, tropikus hasonlósági viszonyok által, széles körben teremt kapcsolatot a hunok életkörülményei között. Minél szélesebb ez a kapcsolatrendszer, annál feltűnőbb a transz-

⁴¹ GYULAI Pál, *A francia klasszicista dráma = Uő. Válogatott művei, vál., szerk. Kovács Kálmán, jegyz. ifj. Kovács Kálmán, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 369. Bényei Péter szerint Gyulai itt „az isteni törvények nem evilági mértékét az »erkölcsi világrend« létimmanens közegébe transzponálja”. BÉNYEI Péter, *A történelem és a tragikum vonzásában: A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2007, 205.*

cendens vonatkozások hiánya. Sok szál köti egymáshoz a hadi és a békés mindennapi élet képzeteit – Etele karmozdulatát követve „egész tábor kapu módra fordul”, „S valamint jó béres kezében az ostor: / Megkanyarul hosszan néha egész had-sor”, „mint gombolyagé, fejlík a had vége” stb. (IV. 113., 116–117., VIII. 76.). Tropikus hasonlóságok kapcsolják össze az emberi bensőt a külső természettel – például Buda lelkét a vízen hánykódó csónakkal, gondolatainak zúrzavarát a köddel, amellyel az „elme világa” küzd; a gonosz gondolat úgy röppen el „Etele igaz lelkén”, „mint nap előtt holló hamar elmén”, s az ifjabb király úgy jelenik meg a civakodó asszonyok mögött, „mint váratlan égi vihar feljö” (II. 167., 4., VIII. 194., IX. 273.). Ám még az „égi háború” toposzához sem kapcsolódik transzcendens jelentés (midőn Etele az Isten kardjának ellopásáról értesülve hazaindul, ennek híre „mint szele égi tüzes háborúnak” előzi meg érkezését, XII. 201.). S ugyanez jellemzi a vihar keletkezésének nagy, többemű hasonlatát is, amelyben a beszélő, szokatlan személyességgel, három versszakon át festi a vihar feltámadásának rejtélyes jelenségét (XI. 193–212.). Itt is hiába várnánk epifániát – a hasonlatnak nincs a természeti kép fensége által motivált kifutása a szakralitás felé, hiszen a céltartomány nem több, mint annak a (látszólagos) titoknak az érzékeltetése, hogyan támadt és terjedt szét hirtelen Buda jó híre a hunok között. (A hasonlat asszociatív erejét az is gyengíti, hogy az olvasó pontosan ismeri a hír keletkezésének valós körülményeit – azt ti., hogy Buda titkon „megvásárolta” a főembereket.) Ha a földi szférák közötti hasonlóság megalkotásán túl van funkciója a hasonlatnak, az a *Toldi estéje* lírai trópusaival rokon: a leírás személyesége az elbeszélő hangoltságát, sejtéseit közvetíti.

Nem kivétel a trópusok profanitása alól még az a ritka eset sem, amikor a hasonlat forrástartományában szakralizált égi jelenség tűnik föl; a mű transzcendens szférájával semmi kapcsolatot nem teremt a Krimhilda bevonulását kísérő szüzek poétikus leírása:

Mint a hadak útja, vegyesen csillaggal:
Szeli az ég boltját gyöngyhímű szalaggal:
Ügy lepi átlátszón a földet uszályok,
Közzüle ragyogván csillagszemű lányok.
(V. 13–16.)

A hasonlat egyenesen paradox, hiszen a hadak útjának hadi életből vett képzete és a szüzek képe szemantikailag nem hozható közös nevezőre; az égi jelenség ilyen megnevezésének láthatólag csak a „hun mitológia” megidézésének kedvéért kellett ide kerülnie (amint azt a kapcsolódó lábjegyzet is tanúsítja).

Másfajta paradoxon jellemzi a transzcendens szféra történéseinek leírását. Az elbeszélő következetesen a hun életkör elemeit használja fel Hadúr égi lakozásának leírására – mintha csak Etele sátrát és uralkodói gesztusait látnánk viszont az égre vetítve. Az elbeszélő tehát teljes, szó szerint értendő azonosságot teremt égi és földi között – miközben a földi világ leírását mindeddig még a trópusok szintjén is következetesen elzárta az isteni világtól, s az égi világnak a szereplőktől származó ilyesfajta leírását sem igazolta vissza eddig közvetlen tapasztalat. Hadúr viselt dolgainak

e „földies” leírása olyan holisztikus – tropikus kölcsönhatásokon alapuló – dimenziót feltételez, amelyet a *Toldi*ből – s a tündérlányok ködsátrát leíró csodaszarvas-regéből – ismerünk:

Csillagok a földön csillámlani szűntek;
Zárva le minden szem, tüzek is eltűntek;
De **az ég nagy sátra**, a magosan mélylő,
Szerte ragyog – s viraszt az örökkön élő.

Ím az öreg Isten, világ szeme, napja,
Hadak ura, föld, víz s az örök tűz apja,
Emberek edzője kurta rövid létben,
Űl vala sátrában, aranyos karszékben.

Ha igaz, hogy „két különböző nyelvjátekközösség szintjén áll a *Buda halála* ötödik, illetve hatodik éneke”, ahogyan Imre László fogalmaz a *Rege a csodaszarvasról* kapcsán, s ez a különbség „egyebek mellett abban nyilatkozik meg, hogy »metafizikus legitimáció«-ja [...] eltér a műegészétől”,⁴² nyilvánvaló, hogy a transzcendens szféra közvetlen leírásának metafizikai legitimációja ugyanígy tér el a műegészétől – illetve a szereplők nyelvjátekáétól.

Ez a különbség leginkább a csodás elemek megjelenésében fejt ki hatását. Jól illeszkedik a szereplők dimenziójába Ármány megjelenése a vadászaton – csak Etele látja, mégpedig vízióként; ebben a jelenetben „a költő maga sem dönti el, természetes úton vagy isteni erő által történt-e a szóban forgó esemény”⁴³ (ilyen kétértelműségekkel később Mikszáth Kálmán szeretett élni). Az elbeszélő azonban, a transzcendenciát illető közvetlen tudás birtokában, utóbb egyértelművé teszi, hogy természetfölötti erő beavatkozása történt, s ez az egyértelműség jellemzi a többi csodás elemet is. Hiába marad elzárva a szereplők előtt a lakoma végén az áldozati tűzből kicsapó „vészharagos lángok” jelentése, hiába csupán Etele látja – s ő is csak álmában – Hadurat alászállni az istenkarddal az égből, e jelenetekben „semmi kétség, hogy természetfölötti erő munkál”.⁴⁴ Hasonló paradoxon magát a nemezist is jellemzi: míg a szereplők szintjén természetes úton érvényesül s isteni eredete rejtve marad (ez csak a szereplők mítikus tudatában mutatkozik, lásd Detre hivatkozását a „Norna-leány” bosszújára), az elbeszélő által a maga tényleges valóságában megjelenített Hadúr monológja a transzcendencia végső rendezőelveként hivatkozik rá.

Ha a (nemzeti) eposz mint eposz nyert ezen a réven, a mű uralkodó dimenziójának organikus részét képező tragikum motivációjának immanens jellege meggyengült – miközben az eposzi csodás, nem kapván helyet a mű uralkodó dimenziójában, egzotikus távolságban marad az olvasótól.⁴⁵ Holott kritikusként – nem sokkal a *Buda*

⁴² IMRE László, *A Buda halála „többszörösen összetett” dimenziói*, *Studia Litteraria* (43) 2005, 149.

⁴³ ARANY János, *Zrínyi és Tasso = Uó., Prózai művek*, I., 339.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Lásd Riedl Frigyes – Hegel Klopstock-kritikájára emlékeztető – megjegyzését: „Arany Hadurát átgondolt következetességgel és részletes plasztikával állítja elénk: de elég meggyőző-e ez a mitologikus

halála megírása előtt – Arany maga is azt tűzte ki a modern eposz céljául, hogy a fátum megjelenítésében ugyanúgy meg kell szabadulnia a „mosolyra indító csodák”-tól, ahogyan az az újkori tragédiának sikerült.⁴⁶ Az isteni szféra ilyen közvetlen megjelenítése a 19. században már csak tisztán naív vagy ironikus regiszterben volt lehetséges – előbbire a *Toldi*, utóbbira *Az ember tragédiája* a példa.

Az elbeszélő helyzetének paradox voltát tovább fokozza, hogy míg a transzcendens szférát, amellyel közvetlen kapcsolatban áll, a hun mitológia képzetvilágával azonosítja, maga félreérthetetlenül a keresztény kultúrkörhöz tartozik. Nyíltan ez csupán akkor mutatkozik meg, amikor a mátrai ráj faunájának sokszínűsége Nőé bárkáját idézi fel benne („Mintha legott bárkát építene Nőé: / E sziget a Mátrán, úgy **képzelem**, olyan”, VIII. 141–145.); a befogadó azonban abban sem igen kételkedik, hogy a mű végén felhangzó invokáció („Ha Isten erőt ad szegény éneklőnek”, XII. 8.) – nem Hadúrhoz szól.

A hun mitológia, az elbeszélő és a befogadó viszonyának paradoxonait leginkább az *utalásmetaforák* hivatottak feloldani.⁴⁷ A *Buda halála* bibliai allúziói⁴⁸ közt számos olyan is van, amelyik, felszívódván a magyar köznyelvbe, nem éri el a bibliai utalás „ingerküszöbét”, olyan is, amelyeknek (a kontextus eltérése miatt) nincs utalásfunkciója, akadnak azonban olyanok, amelyeknek bibliai háttérjelentése nyilvánvaló s csakugyan a „hagyományok összeszövését”-t szolgálja. Bizonyosan ilyen Detrének az a metaforája, amely Buda halálát anticipálja – „ha áldozat kell, te leszesz a bárány” (II. 120.) –, s Hadúr jelei is az ismerőség atmoszféráját erősítik; azokra a jelekre emlékeztetnek, amelyekkel Isten a fáraót figyelmezteti Mózes II. könyvében (7–10. rész), s a hunok ugyanúgy nem értik e jeleket, ahogy a fáraó (II. Mózes 7:13., 23.). Kiemelt szerepük van azoknak az utalásmetaforáknak, amelyek Hadúrral kapcsolatosak. Ismeretes, Ipolyi Arnold széles körben elfogadott nézetet vett át, amikor a *Magyar mythologia* koncepcióját arra alapozta, hogy eredendően minden vallás monoteista, a magyarok ősvallása is az volt, s hogy a magyarokkal ezért lehetett viszonylag könnyen elfogadtatni a kereszténységet s ezért krisztianizálódott sok korábbi hiedelem.⁴⁹ Arany erre a felfogásra hagyatkozva iktathatott olyan metaforát Hadúr földreszál-

alak oly olvasóra, ki nem adja át magát egészen a költő vezetésének? A tartózkodó vagy kételkedő olvasó mintegy hallani véli a színpadi tologép és sülylesztő recsegését. Mi neki ez a tehetetlen öreg, ki egy isten létere sír, kiben sem a történelem Attilája, sem Arany nem hitt, ahogy olvasója sem hisz?” RIEDL Frigyes, *Arany János*, Szépirodalmi, Budapest, 1982 [1887], 190–191.

⁴⁶ ARANY János, [Bírálat a Nádasy-jutalomra küldött három pályamunkáról] = Uő., *Hivatali iratok*, II., *Akadémiai évek 1859–1877*, s. a. r. GERGELY Pál, Akadémiai, Budapest, 1964, 14. (Arany János *Összes Művei*, 14.)

⁴⁷ Az utalásmetafora „egy szubliminális, azaz tudatküszöb alatti, csak egy pillanatig felvillanó utalás révén mögöttes, az állításban nem szerepelt, de ahhoz társuló jelentést hoz létre”. DÁVIDHÁZI Péter, *Harmadnapon: A feltámadás költészete*, Holmi, 2011/6., 709–710. Dávidházi szóhasználata szempontunkból különösen megfelelőnek mutatkozik, hiszen Arany *Keveháza* című „kised eposzá”-nak kezdősorai kapcsán a hun téma és a „harmadnapon feltámadá” keresztény motívuma közti viszonyra vonatkozik.

⁴⁸ Lásd POLLÁK Miksa, *Arany János és a biblia*, MTA, Budapest, 1904, 121–136.

⁴⁹ Lásd erről HOPPÁL Mihály, *Ipolyi Arnold élete és műve* = IPOLYI Arnold, *Magyar mythologia. A hasonmás kiadás függelékai*, Európa, Budapest, 1987, 25.; 28.; 31.

lása elé, hogy „Megnyíladozott volt kárpítja egeknek” (Isten „az egeket kiterjesztette, mint egy vékony kárpitot”, Ézsaiás 40:22), vagy használhatott olyan allúziót, amely az olvasóban a keresztény képzetkörből ismerős (mikor Budának a hatalommegosztás után rossz érzései támadnak, „Visszas neki Isten gyönyörű világa”). Másrészt az a feltevés is megkockáztatható, hogy a *Buda halála* retorikai példáinak profán volta Jézus példázataihoz képest mutatkozik meg igazán.⁵⁰

A *Buda halála* azonban nem csak a bibliai hagyománnyal kezdeményez implicit kapcsolatokat. Az a háromszintű világ, amelyben alul az ember, felül a nemezis, a kettő között pedig Hadúr helyezkedik el, a görög mitológia világát idézi; eszerint az isten(ek) is alá van(nak) rendelve a Nemezis egyetemes törvényének. Ha igaz, hogy a fátum az eposz, a nemezis a tragédia végzetfogalma, ez az utalásrendszer a tragikum érvényesülését támogatja; a transzcendencia Hadúr által képviselt szintjén a szereplőkön múlik, hogy a fátum törvényei szerint cselekszenek-e, s a Nemezis csak akkor lép elő elrejtettségéből, ha e szabad cselekvés a tévedés (hamartia) folytán mozgósítja. A keresztény olvasó ezt természetesen értelmezheti úgy, hogy Isten szabad akaratot biztosít az embernek, hogy az ő útjait választja-e, az isteni törvénnyel szembeszegülő, elbizakodottságból fakadó cselekvés azonban törvényszerűen Isten büntetését vonja maga után.

A bibliai-keresztény szemléleti vonatkozások mélyebb rétegeket is érintenek – itt említhető Sötér utalása, aki „kálvinista erkölcsi szemlélet” érvényesülését látta abban, hogy Etele nem ismeri próbatételének feltételeit (lásd a 28. lábjegyzetet); s bizonyosan a „hagyományok összeszövésé”-t szolgálta (volna), hogy a második rész elkészült II. énekében Detre, Etele testvérgyilkos tettéről ítélve, a kereszténységet is bevonja a vallások vonatkozó törvényeinek konszenzusába. E kapcsolatok feltárása természetesen külön vizsgálatot igényelne.

Barta, aki Arany epikájának fő jellemzőjét látta abban, hogy mindegyik mű más és más dimenziót nyit meg, óvakodott attól, hogy egy-egy művön belül több dimenziót feltételezzen; ezért használta a *kettős perspektíva* kifejezést az olyan művekre, amelyekben többféle szemlélet érvényesül.⁵¹ S valóban, a humor, a komikum, amely a *Toldi estéje*, a *Bolond Istók* vagy *A nagyidai cigányok* elbeszélésében megkettőzi a szemléletet, nem bontja meg az epikai dimenzió egységét; az elbeszélő valóságtudata nem kerül kizáró viszonyba a szereplőkével. Ami a *Buda halálát* illeti, a bibliai-keresztény utalásrendszer több vonatkozásban is eléri, hogy a „kettős perspektíva” harmonikusan érvényesüljön, a két *nyelvjáték* azonban ezzel együtt is összeférhetetlen marad. Ha a szereplők számára adott dimenzió alapja az a nyelvjáték, amely retorika, transzcendencia és tragikum kölcsönös feltételezettségéből születik, ennek

⁵⁰ A bibliai példázatokkal való hasonlóságra Voinovich hívta fel a figyelmet („Buda [...] tárgyias példák segédelmével fejezi ki magát, régi vagy rögtönzött közmondásokban, rövid példabeszédekben, mikép a biblia”) – de a lényegi különbségre nem utal. VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza*, Akadémiai, Budapest, 1938, 115.

⁵¹ BARTA, *Arany János és az epikus perspektíva*, 55. Megjegyzem, a perspektíva jelentése Bartánál nem egyszerűen látószög vagy nézőpont, hanem „a dimenzió törvényeinek, kapcsolási módjainak, szelektáló és értékelő légkörének érvényesülése az epikus mű anyagán”, vagyis érdemi kapcsolatban áll a dimenzió fogalmával.

érvényesülését gyengíti az elbeszélőnek az a törekvése, hogy egy másik nyelvjáték keretében poétikus nyelvhasználat, holisztikus tapasztalat és epikum viszonyrendszerén alapuló dimenziót hozzon létre; a befogadónak egymást kizáró feltételek szerint kellene paktumot kötnie a szöveggel. A tragikum felől megközelítve az ellentmondást, Bényei Pétert idézhetjük, aki keresztény kontextusban vizsgálja tragikum és transzcendencia kölcsönös feltételezettségét: „A keresztény világszemlélet eszmei-ideológiai keretei között [...] csak akkor jöhet létre valódi tragikai hatás, ha a tragédiák bonyodalomstruktúrájában a tettek túlvilági megítélésének mozzanata vagy az isteni kegyelem képzete nem jelenik meg központi tényezőként: a tragédia által életre hívott világok transzcendens távlatának a felrajzolása aláásná a műfaj legfontosabb hatástényezőjét, ami nem más, mint az emberi létező esendőségének, az emberi tettek uralhatatlanságának színre vitele”.⁵²

Sokféle magyarázat született már arra, miért nem folytatta s fejezte be Arany a hun trilógiát. Anélkül, hogy e magyarázatok számát szaporítani akarnám, megjegyzem, hogy a nyelvjátékok összeférhetetlenségének a későbbiekben elkerülhetetlenül nyíltná kellett volna válnia. A trilógia kifejlete ugyanis az eposz holisztikus poétikai dimenziójában kívánta volna feloldani a tragikus konfliktus következményeit (az elvesztett birodalom helyreállítására vonatkozó jóslat teljesülése), miközben – a *Buda halála* után írt töredékek tanúsága szerint is – a szövegvilág előfeltevéseiből kibontakozó nyelvjáték – retorika, transzcendencia és tragikum összetett kölcsönhatása – egyre feltartóztathatatlanabban bontakozott (volna) ki a maga logikája szerint. Utóbbi nyomán viszont legföljebb a *Zrínyi második énekének* szellemében lehetett volna a nemzeti eposz kifejtéséhez eljutni, ahol a Sors így szól Zrínyihez, hazája „paraklétoszá”-hoz: „Törvényem él. Hazád őrcsillagzatja / Szülötti bűnein leszáll; / [...] És más hon áll a négy folyam partjára, / Más szózat és más keblű nép”. Ez a kifejtés azonban nemcsak az eposzi dimenziót semmisítette volna meg, de a honfoglalási eposz koncepcióját is – ezzel együtt pedig Arany egész költői programját, amely a hagyományra alapozott nemzeti epika megalkotását tűzte ki céljául.

⁵² BÉNYEI, I. m., 205.

Irodalmi utazások

Megértésteljesítmények a két világháború közötti irodalmi útirajzokban*

„ma is fontosabb nekem elindulni az ismerősből, mint megérkezni az idegenbe.”

(Márai Sándor: *Egy polgár vallomása*)

Más helyütt már tüzetesen foglalkoztam azzal a kérdéssel, hogy vajon produktívnak bizonyul-e, ha a médiumok 19–20. századi versengésének terében gondoljuk el az útirajz mint hibrid „műfaj” elkülöníthetőségét. Nevezetesen, ha azt vizsgáljuk, hogy miképpen reagált az útirajz az optikai/vizuális technomédiumok térnyerésére az utazástapasztalat közvetítésében.¹ A szövegtől a képek felé való elmozdulás és a nyelvi közlés leegyszerűsödése figyelhető meg az útikönyvekben: a szöveg, a fotók és a térképek révén multimediális termék jön létre, amely a gyors fogyaszthatóság jegyében teremti meg a turista kánont. Ezzel szemben az irodalmi útirajzok a nyelvi összetettség révén igyekeznek hatni, vagyis elsődlegesen monomediális lehetőségeiket kiaknázva és azokat kompenzálva az idegenség érzékelésének feltételeire és működés-módjára, vagyis a percepció és az értelemadás mikéntjére kérdeznak rá.² A két világháború közötti magyar utazási irodalom java vélhetően azt is megmutathatja, hogy milyen feszültségben áll a jelentéstermelés és a jelenlétficit, valamint az utazás tesztet foglalkoztató, testi bevonódást keltő hatása, illetve az ezt kiábrázoló, vagy arra kísérletet tevő nyelviség közötti átlépés.

Míg például Szabó Lőrinc inkább a naplószerűséggel társította az útleírást, addig Móricz Zsigmond és Németh László inkább a vallomással és az értekezéssel. Az ifjúkorában Macaulayt és Taine-t tanulmányozó Móricz a pozitivistá „valóságfeltárás” tudományos-kritikai eszményéhez ragaszkodva utazásait legtöbbször olyan *tanulmányutakként* fogta fel, amelyek révén a különböző társadalmi rétegek, ezen belül legfőképp a parasztság életformáinak feltérképezését folytathatta. Móricz hazai, igen kiterjedt népmesmeretét (lásd például *Szatmár vármegye népe*, 1908; *Nagybánya*, 1908; *Bács-Bodrog vármegye*, 1909) elsősorban a svájci falusi élet tapasztalataival szembesítette (*Gyermekcagagás*, 1925; *Két parasztház*, 1925; *Egy svájci faluban*, 1930). Míg a gyakori olaszországi utak jórészt az „istenek nélküli romok” idegenkedő csodálatát, a tradíció el-

* A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Vö. SZIRÁK Péter, *Elmozgó határok. Szabó Lőrinc és Németh László romániai utazása = On the Road – Zwischen Kulturen unterwegs*, szerk. Ágoston ZÉNÓ BERNÁD – Márta CSIRE – Andrea SEIDLER, LIT, Wien–Berlin, 2009, 250–251.

² Lásd Willy MICHEL, *Modelle der Fremdwahrnehmung und Projektion im literarischen Reisebericht und im Roman der Gegenwart = Hermeneutik der Fremde*, szerk. Dietrich KRUSCHE – Alois WIERLACHER, Iudicium, München, 1990, 256.

porladásának, a „föld” és a „faj” feszültségének rejtélyét,³ a magaskultúra groteszk degradálódásának tapasztalatát hozták (*Róma kapui előtt*, 1925; *Meseteremtő tájakon*, 1926; *Babits Mihállyal a Garda-tón*, 1941), addig a svájci faluhoz az ismerőség és az otthonosság képzeete társult. Móricz ezt az idegenséget háttérbe szorító „rokonságot” rendszerint a részleteket semlegesítő, általános érvényre apelláló habitusleírások révén igyekszik közvetíteni: „A svájci paraszt, mint az alföldi magyar. Komoly és élcés, fölényes és lenéző. Gazdagságában, hatalom- és életnyugalmában megingathatatlan. Ott van egész vagyona a kezeügyében, mindig tudja, hol tart, s mindig úgy érzi, a tíz körmével megvédheti a magát.”⁴ Móricz topikus szemlélete a (szocio)kulturális ideológiaként fölfogható példaérték megerősítése érdekében lényegében eltünteteti az egyediséget és esetlegességet. Az alpesi ország így válik a hagyományos élet modernizált átmentésének, a háromnyelvű társadalom a közös cél által összeabroncszott közösség megteremtésének „iskolapéldájává”.⁵

Míg Móricznál nem sok tere marad a színre vitt váratlanságnak, addig Szabó Lőrinc hírlapi tudósításként írott útirajzai telis-tele vannak váratlan, kontingens, kiismerhetetlen eseményekkel. Az 1927-ben Erdélyben járó Szabó Lőrinc az őt – az otthonosság emlékezetében is – körülvevő idegenséget olyan szcénákkal tudatosítja, amelyeket éppenséggel képtelen interpretálni.⁶ Az eseményszerűség jellemzi a fehéregyházi látogatást is, az utazóból fiziológiai hatással párosuló megrendültséget vált ki a helyszín, az értő közönséget, kontextusát vesztett Petőfi-emlékhely által ösztönzött emlékezés: „Egyetlen Petőfi-sor nem jutott eszembe, egyetlen magyarral nem beszéltem a Költőről, Petőfi mégis egyszerre csak bennem élt, nem mint irodalom, hanem mint sors, és síró, néma fájdalommal töltött be a csatater közelsége, a szent föld.”⁷ Az értelmező műveleteiben mindig is óvatos, sőt tétova Szabó Lőrinc hasonlóképpen tudósított egyiptomi, itáliai vagy németországi útjairól is.

Németh László nem újságíróként, hanem íróként számolt be útjairól. Nála is meghatározó a történelmi emlékezet szerepe, de míg Szabó Lőrinc fönntartja az idegen „képszerűségében” fel nem oldott, bizonyos mértékig mindig elsajátíthatatlan, kontingens tapasztalatát, addig Németh László előképzettsége, szisztematikus regisztrációs hajlama és utópisztikus célelvű szemlélete olyan hálót terít a látványra, amely alól nemigen van kibúvó. A *San Remó-i napló* bevallottan olvasónapló. Leginkább Spengler *Untergangjának* és a Kerényitől kapott Frobenius *Schicksalskundéjának* kul-

³ „...a faj csinálja a kultúrát?... vagy a föld szüli újjá az embert?” MÓRICZ Zsigmond, *Róma kapui előtt* = Uő., *Riportok*, I., 1910–1929, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 424. „Az Anteusz ereje volt ez, amit a földtől kap a szív. Megdagadtak az izmaim s a lelkem.” MÓRICZ Zsigmond, *Julianus barát útirajza* = Uő., *Erkölcsei sarkantyú. Tanulmányok*, II., Szépirodalmi, Budapest, 1982, 678.

⁴ MÓRICZ Zsigmond, *Két parasztház* = Uő., *Riportok*, I., 421.

⁵ Az érzékelés/tapasztalás előzetes megrögzülésének és eme előzetesség lebomlásának, vagyis a saját elidegenedésének Móricznál is megfigyelhető eseményszerűségét egy másik tanulmányban elemzem részletesen: SZIRÁK Péter, *Tanulmányutak. Az identitás kérdései Móricz Zsigmond és Tamási Áron irodalmi útirajzaiban* (kézirat).

⁶ Így például az *Utazás Erdélyben* sorozat kolozsvári főtéri közjátéka esetében. Lásd SZABÓ Lőrinc, *Királyhalál Kolozsvárott* = Uő., *Emlékezések és publicisztikai írások*, szöveggond., jegyz. Miskolci Egyetem Szabó Lőrinc Kutatóhely KABDEBÓ Lóránt irányításával, Osiris, Budapest, 2003, 199.

⁷ SZABÓ Lőrinc, *Petőfi sírjánál* = *Emlékezések és publicisztikai írások*, 232.

túrformológiai-imagológiai képletei tematizálódnak benne, az utazás körülményeinek, az utazó testiségének és érzékelésének megjelenítése, valamint a tájleírás csak nyomokban bukkan fel. A cél egyfajta belső, „szellemi utazás”, amelyben a külső körülmények ismerős kulisszák, melyeket nem annyira érzékel, mint inkább elképzelt vagy felidéz az utazó: „Az ismerős karszti állomások nevét már a sötétbe kiáltja be a vasutas. Nabrezina, hallom, miközben Frobenius a számszimbolikáról mondja el merész elméletét, s ez a szó elég, hogy a sötétben is érezzem az állomás lézengő, futkosó, tréfáló és szitkozódó kis olasz vasutasait, akiknek egy-egy odavetett szava a szolgálat fegyelme alól is kivillantja az ősi pajkosságot, mely e föld népét: katonát, vonatvezetőt, állomásfőnököt, Mussolinét játszó gyermeksereggé teszi”; „ez a rohammal bevett Velence csak félig volt kőből – félig lélekből volt, látomásból, melyet a hirtelen kitáruló templomterek s a falon átnyúló lomb csak megidéztek anélkül, hogy az anyagát alkották volna”).⁸ Németh László romániai útja alkalmával nagyobb teret engedett a nem „betűalapú” tapasztalásnak, azzal együtt, hogy elmélyült történelmi, szociológiai és etnográfiai ismeretekkel fölvértzetten szállt fel a Giurgiuig lehajózó dunai gőzösre, ahol román nyelvkönyvet is forgatott, hogy eredetiben „olvashassa” a fölfedezésre váró országot. S valóban, a felszín alatt szenvedéllyel keresett *mélység* jegyében izgalmasabbnál izgalmasabb *jelfejtéseknek* vagyunk a tanúi: a nyelvtípus és az artikuláció összehasonlításából például *nyelv* és *antropológia* különbségére következett,⁹ s *történeti földrajzi* fejtegetések vezetnek be a Bukarest településszerkezetének változásait értelmező passzusokat, a kocsmai mulatozás – a társalgás, ének és tánc – szellemes elemzése kultúrantropológiai következtetések szolgálatában áll.¹⁰ Németh László nagy kedvvel ismerkedik az archivált és az eleven környezetben még fennmaradó román folklórral, a szöttek ornamentikájától az ikonfestésen át a balladák képkincséig és ütemszámáig. A látványelemek szelekcióját, értelmezését, az értékorientációt egyrészt a *frobeniusi* kultúrformológia (a *Kulturgeschichte Afrikas* és a *San Remo-i napló*-ban is sokat emlegetett *Schicksalskunde*) belátásai szervezik, másrészt az a Németh Lászlóra mindegyre jellemző *kultúraideológia*, miszerint a megújulás kizárólag az archaikus és a modern összekapcsolásától várható. Mindez együtt jár a megértésben való érdekeltséggel, ami kizárja a felülnézeti perspektívát: az utazó a románságot egy rendkívül életképes *másik* kultúra hordozójaként ismeri föl.¹¹ Az elvi egyenrangúság eszménye összefügg az útra kelés és a szemlélődés egyik legfontosabb motíváló erejével, a Németh esszéiben egyebütt is megjelenő „tejttestvériség-” vagy „Duna-gondolattal”, amely a kárpát-medencei kis népek közös kiszolgáltatottságából kiindulva a kulturális-politikai együttműködést, sőt az állami egybeszerveződést ajánlja. A tér(ség) tehát az utazó számára nemcsak valóságos hely, hanem a jövőendő bölcsője, az *utópia* megtelepedésének helye is.

Kosztolányi útirajzaiban általában nagyobb szerepet játszik a tájleírás és a helyi szokások megjelenítése, viszont csak ritkán interpretál, pontosabban: az értelmezést/

⁸ NÉMETH László, *San Remo-i napló*, Magvető, Budapest, 1981, 20.; 26.

⁹ NÉMETH László, *Magyarok Romániában = Uő., Sorskérdések*, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 341.

¹⁰ Uő., 348.

¹¹ Uő., 364.

értékelést rendre halogatja, mikor az *érzékelés* nyelvi színrevitelére, kontúrok, színek, hangok és zamatok *nyelvbe írására* vállalkozik. Például Rómában a bíborosok ünnepi menetének celebritását nem valamely egyházi-kultúrtörténeti elvontság támasztja alá, pusztán a felület látványa, az egyházfők ruházatának színkavalkádjá.¹² A „leírt tekintet” a színekre és anyagokra figyel, s a ruházat, illetve a zászlók színkódjai szerint különbözteti meg a résztvevőket. Az „állókép” éppen azt a sajátosságot, a színek változatosságát viszi színre, amelynek megmutatására a korabeli fotó és mozgókép még nem volt képes. A néma tablóhoz ugyanakkor az olasz népnyelv megszólaltatása tár sul: a rusztikus diskurzus megidézése („i gamberi cotti”), amely a hasonlóság alapján kapcsol össze távoli képzeteket, ironizálja az ünnepélyes szcénát. (A humoros szófordulat persze sokatmondó, mert a talpig vörösbe öltözött főpapok ruháját a rákok bőréhez hasonlítja, a kulturális kódot a természeti adottsággal fölcserélve...) Ezen túlmenően viszont a „kép” nem tartalmaz interpretációs gesztust: a passzus zárlata („A színek meséje ez.”) jelzi, de nem bontja ki a színek lehetséges szemiotikáját. Az egyediség megidézhetetlenségét mutatja a *turista klisék* helyenkénti beépítése is: „Ez a nápolyi utca csupa fény, csupa zaj, csupa szag, csupa íz, csupa él és göröngy. Megostromolja mind az öt érzékemet, döngeti az élet kapuit, és én kitarom őket, hogy magamba fogadjak, fölhabzsoljak mindent.”¹³ A „nápolyi utca” afféle bedekker-idézet: az olvasó topikus gondolkodását előhívó effektus. Jószerével önmagáért kell helyt állnia, mert a leírása olyan ismétlésbe torkollik („csupa... csupa... csupa...” stb.), amely éppen hogy az egyediségét nem tudja közvetíteni. Kosztolányi a gyakorta általános ságba, ürességbe futó látványleírások helyett egyébként is inkább a személyekkel való kapcsolatba lépésnek, az eszmeccserék színrevitelének tulajdonít jelentőséget. Így nem kevés figyelmet szentel a nyilvánosságban mozgó *test „olvasásának”*,¹⁴ rendre megküzdve azzal a topikus gondolkodással, amely a kulturális ismereteket elébe helyezné a percepciónak. Az egymásba szövődő diskurzusok, az érzéki és az elvont ironikus összjátéka voltaképpen az érzékelés előfeltételezettségét, a megtapasztalás lehetőségének kétségességét, végső soron a kogníció és a performativitás eldönthetetlenségének példaértékét hordozza.

Kosztolányi a két világháború közötti magyar utazási irodalom *önreflexióra* leginkább hajló alakja. Közismerten lelkes magasztalója volt az utazásnak, melyhez a játék és a változatos szerepjátás – vagyis az önszínrevitel – lehetőségét, s ezáltal a megrögzött ismeretek és identitások hatályának felfüggesztését, a megtörténtség alóli virtuális felszabadulás élményét kapcsolta. Az utazó azonosságának képlékenységét csak fokozza, hogy a másik feltételezett, elképzelt tekintetének termékeként, a másik által is „írt” szerepjáték részeseként érti magát. Kosztolányi irodalmi útirajzai az *imaginárius* aktivizálását célozzák, vagyis a tapasztalat – legyen az látvány- vagy hangulatbeli – *egyediségét, eseményszerűségét* a *nyelv általi elképzeltetés* révén igyekeznek közvetíteni. Mindezt a technomédiumokkal való versengés terében, vagyis az iro-

¹² Lásd Kosztolányi Dezső, *Az ünnep = Uő., Az elsüllyedt Európa. Útirajzok*, Rejtjel, Budapest, 1996, 21–22.

¹³ Kosztolányi Dezső, *Itália = Uő., Az elsüllyedt Európa*, 71.

¹⁴ Kosztolányi Dezső, *A gesztusok népe = Uő., Az elsüllyedt Európa*, 19.

dalom spektakuláris-érzékítő deficitjének tudatában. S annak tudomásulvételével, hogy a mediális előfeltételezettség elemei (az emlékezetbe íródott észlelési sémák, szövegek és képek) már mindig is „elébe mennek” a tapasztalatnak.¹⁵

Márai Sándor különös ötvözetét munkálja ki a kifelé tekintés és a látványleírás Kosztolányi-féle elevenségének és annak az értekezésszerű úti kommentárnak, amelyben a kultúrtörténeti felkészültség Németh Lászlóra is jellemző módon *kultúrkritikába* fordul. A Spenglertől sokat kölcsönző Márai első nagyszabású útirajzában, az 1926-ban írt *Istenek nyomában* című közel-keleti beszámolójában az értelmezési sematikát és az értékorientációt éppúgy e nagy hatású szellemtörténész szemléletmódja látszik meghatározni, mint ahogy később az *Egy polgár vallomásainak*, a *Naplóknak*, sőt a *San Gennaro vére*nek útirajzszerű passzusaiiban is. A *tekintetről*, melyet az utazó elbeszélő az egyiptomiakra, a párizsiakra vagy a nápolyiakra vet, elmondhatjuk, hogy alapvetően típusokat képez, mégpedig úgy, hogy gyakorta már ismert, evidensként kezelt kultúrmorfológiai eredetű *toposzokhoz* rendeli hozzá az általa látottakat. Az idegenség kérdése tehát vagy az európai elitkultúra nagy *kiábrázolásaihoz*, kultúrtörténeti-művészeti kódokhoz rendelődik, vagy pedig olyan többnyire spengleri eredetű *kultúrmorfológiai*, illetve *imagológiai klisékhez*, amelyek rendre előírják az „idegen tapasztalat feldolgozásának pályáit”.¹⁶ Kairó, Párizs vagy Nápoly alakjai legtöbbször úgy tűnnek föl, mint ősi típusok megtestesülései, kiknek habitusa a régmúltban gyökerezik, a múlt által meghatározott, s voltaképpen évezredek-évszázadok óta változatlan: „a fellah ma is úgy néz munkája mellől a hódítók átrohanó villámvonata után, mint ötezer év előtt, az első fáraó, Menes idejében”;¹⁷ „(a)hogyan most, amikor nyílik az ajtó, megáll a küszöbön, két karral leemeli fejéről a tojásoskosarat, aztán kissé térdet hajt, s jobb kezét lassú mozdulattal homlokához emelve tiszteleg: ez a mozdulat már spanyolos. Így köszöntek a grandok és hidalgók, mikor a tollas főveget lassú mozdulattal lebegtetve üdvözölték a vicekirályt.”¹⁸ A *San Gennaro vére*ben a nápolyi halászsok mitikus időtlenségben várják a meglepetést és a csodát, nézésük, várakozásuk semmit sem változik évezredekén át: ugyanazzal a tekintettel fogadják Ulysses part-raszállását és a horgonyt vető amerikai hadiflottát – vagyis az európai kultúra megalapítását és annak leáldozását is. Miközben a parti emberek ősi „nézésének”, várakozásának, s így aztán a „meglepetésnek” és a „csodának” mibenlétéről voltaképpen semmit sem tudunk meg, az elbeszélő a nagy kultúrtörténeti korszakok és az azoktól elválasztott, de mindegyiket túlélő pór nép ellentétének jellegzetes képletét alkalmazva úgy igyekszik megjeleníteni magát, mint a nagy időtávtalok tanúját. Ez a nem is annyira rejtett fölénytudat nem egyszer a *kultúrmorfológiai hasonlítás túlhajtásával* párosul, a hasonlóság humoros hatást keltő időbeli kiterjesztésével, vagyis a temporá-

¹⁵ Lásd erről bővebben: SZIRÁK Péter, *Az utazás melankóliája. Kosztolányi irodalmi útirajzairól = A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára, szerk. BÓNUS Tibor – EISEMANN György – LŐRINCZ Csongor – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2010, 415–427.*

¹⁶ Lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A tudás mint a nyelv „befagyasztása” – Avagy hozzájárulnak-e a sztereotípiák a megértéshez? = Uő., Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben, Akadémiai, Budapest, 2010, 149.*

¹⁷ MÁRAI Sándor, *Istenek nyomában*, Révai, Budapest, é. n., 44.

¹⁸ MÁRAI Sándor, *San Gennaro vére*, Helikon, Budapest, 2009, 19.

lis különbség retorikai elleplezésével.¹⁹ E passzusok tanúsága szerint a „túlnyomóan kulturális klisékhez folyamodó megértés kényszerűen csak olyan tapasztalatokat tud elkönyvelni, amelyeket maga készített elő, sőt részben már eleve ismertként (fel)tételezett.”²⁰ A beutazott tájak alakjai a kultúrtörténeti „ismerősség kliséi” szerint kerülnek elénk, mibenlétük, egyediségük újrafogalmazásának elmaradása és a hasonlítások humoros hatást keltő atemporális szerkezete egy olyan elbeszélői tekintetre utal vissza, amely inkább látja meg az előzetes tudás adta állandóságot, mint a változékonyságot. Márai útirajzainak, úti jegyzeteinek utóbb talán már túl sokszor is ismétlődő példaértéke az európai kultúra civilizációvá romlásának spengleri kultúra-ideológiai képletét követi.

Az irodalmi útirajz, amely a két világháború közötti, sok szempontból magas szintre emelkedett magyar irodalmiság igencsak produktív „műfaja” volt, a huszadik század második felében – vélhetően – leginkább politikai, s ennek révén mentalitástörténeti okokból enyészett el. Móricz, Németh László, Márai és különösen Kosztolányi tollán vált az összetett irodalmi szövegiség egyik példájává, s újabb felendülése éppen annak a szerzőnek, Esterházy Péternek az érdeme, aki a *Hahn-Hahn grófnő pillantásában* a műfaj Kosztolányinál kidolgozott mintázataihoz nyúlt vissza.

¹⁹ „A fórum, a Galleria Umberto négyhajós sétateret ebben az órában megtelt a néppel. Mind itt voltak, akik már több ezer éve itt töltötték, délben és este, idejüket: a fekete piac kereskedői, a leányok, akik az amerikai matrózokat várták, a zugirók, a hivatásos, alkalmi tanúk, az idegenvezetők, a cipőtisztítók, a morfumcsempészek, a valutások, a titkosrendőrök, akik nyugodtan nézték az ögyelgő tömeget, és aztán mindazok, akik idejöttek morfumot venni, vagy tanút keresni, mert délelőtt dolguk volt a rendőrségen vagy a városházán.” *Uo.*, 29–30.

²⁰ KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 150.

Film, fotó és lélekidezés

Hevesy Iván útja a film- és fotókritikáig*

Egy évvel Balázs Béla *Der sichtbare Mensch* után, 1925-ben jelent meg Hevesy Iván *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című könyve. Talán hihetünk Gyertyán Ervinnek, aki magától Hevesytől úgy tudja, hogy a szerzők mit sem tudtak egymás munkájáról,¹ jöllehet Hevesy már 1926-ban hivatkozik Balázs „szép könyvére”, amikor a *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (1926, r.: Berthold Viertel, forgatókönyv: Balázs Béla) című filmet ismerteti.² Az „elsőbbség” kétes jelentőségű kérdését már csak azért sem érdemes feszegetni, mert Hevesy filmesztétaként nem 1925-ös könyvével debütált, egyes fejezetek korábban megjelentek nyomtatásban,³ illetve már az 1914-ben a Négyesy-szemináriumon felolvasott szakdolgozatát is a mozidrámának szentelte.⁴ A filmművészet felé fordulásának további dokumentuma lehet az 1922-es, Palasovszky Ödönnel közösen jegyzett kiáltvány, amelyben a plakát és a rikkancs mellett a moziban jelölik ki az új művészet kívánatos jövőbeli formáját;⁵ ezt követi A Kékmadár című rövid életű folyóirat filmkritika-rovata és a Filmjáték című, hasonlóan rövid életű kritikai folyóirat, amelyeket Hevesy szerkesztett,⁶ majd 1924-től a Nyugatba is egyre nagyobb arányban, hamarosan pedig kizárólagosan filmekről írt.

Hevesy Iván filmkritikai, -elméleti tevékenysége azonban csak látszólag helyezhető el könnyen az életműben. A nem túl terjedelmes szakirodalom általában három, nem

* A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KMR-2010-0003).

¹ GYERTYÁN Ervin, *Hevesy Iván: A festésztől a mozidrámaig*, Filmvilág 1994/2., 21–24.

² HEVESY Iván, *Egy bankjegy kalandjai*, Nyugat 1926/23., 889–890. Balázs Béla első filmes könyve, a *Der sichtbare Mensch* nem kapott önálló recenziót a Nyugatban; Balázs második könyvét, a *Der Geist des Films*t Gró Lajos ismertette 1931-ben a Nyugat számára (Nyugat 1931/13., 51–52.), ekkor Hevesy azonban már nem dolgozik a lapnak.

³ HEVESY Iván, *A filmjáték formája*, Nyugat 1924/10., 708–720.; Uő., *A filmjáték szerkezete és képalkotása*, Magyar Írás 1924/7–8., 49–56.

⁴ A dolgozatról, illetve a felolvasásról több kortárs levél megemlékezik, a kézirat a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában található (HEVESY Iván, *A mozidrámról*, jelzete: MTAK Kt, Ms 4505/41.). A következőkben hivatkozott oldalszámok erre a kézíratra, vagyis a ceruzával írt füzet lapszámaira vonatkoznak.

⁵ HEVESY Iván, *Új művészetet!* = Uő., *Az új művészetért. Válogatott írások*, szerk. KRÉN Katalin, Gondolat, Budapest, 1978, 82–87. A szöveg eredetileg Palasovszky Ödönnel közös kötetben (*Új művészetet! A milliók kultúráját, le a penész virággal!*, Manifesztum, Budapest, 1922.), valamint *A plakát, a rikkancs és a mozi fehér lepedője* címmel az *Új írók, új írások* című kötetben (szerk. KUN Zsigmond, Merkantil, Budapest, 1922, 84–88.) jelent meg.

⁶ Hevesy rovatvezetői beköszöntőjében a film „jövendő esztétikájának” alapjait kívánja megteremteni a „napilapok fizetett kommunikéival” szemben, vö. Kékmadár 1923/10., 133.

túl élesen elváló szakaszt különít el, a „fiatalkori” műkritikusi, fordítói és egyéb munkákat, amelyek a magyarországi avantgárd mozgalom történetéhez kapcsolódnak, ezt követik a filmkritikák, körülbelül 1929-ig, amikor – feltehetően Osvát Ernő halála miatt – Hevesy munkakapcsolata megszűnt a Nyugattal. Ekkortól Hevesy figyelme a fénykép felé fordult, fotótechnikai kalauzokat, majd fotótechnika- és fotóművészet-történetet írt, lényegében haláláig; háború után rövid ideig az Iparművészeti Főiskolán tanított, majd kényszernyugdíjazása után jórészt a Magyar Nemzet számára írt fotókiállítás-kritikákat. Az életpálya e „szakaszai” meglehetősen elnagyoltak, és természetesen sok tekintetben Hevesy életútjának egyéb körülményeiről, mint művészetfilozófiai elképzeléseiről vallanak,⁷ ugyanakkor mégis túlzás azt állítani, hogy véletlenszerűen követik egymást. E téren azonban a nem túl bőséges szakirodalom igen kevés eligazítást nyújt; az egyes szakaszokkal foglalkozó avantgárd-, film- és fotótörténeti munkák leginkább csak tudomást vesznek Hevesy „sokoldalúságáról”, összefüggések megállapítására azonban csak ritkán vállalkoznak. Vajon leszűrhető-e bármilyen tanulság abból, hogy Hevesy, amint azt Bori Imre találóan, ám bővebb magyarázat nélkül megjegyzi, „nem izmusokat, hanem művészeti ágakat váltogatott”?⁸

A művészet útja és A filmjáték esztétikája és dramaturgiája

Amennyiben valóban a kéziratban fennmaradt *A mozi drámáról* című szöveg hangzott el 1914-ben a Négyesy-szemináriumon,⁹ akkor ez a szakdolgozat valóban egy igen korai filmelméleti esszé, ami nemcsak szokatlan, merész témának számíthatott az egyetemen falai között, hanem figyelembe véve a korabeli Budapest filméletét,¹⁰ inkább szörványos, elég differenciálatlan filmélményekre alapulhatott.¹¹ Ennek következményeként is olvasható a szöveg alapvetően a jövő felé forduló retorikája, amely inkább jövődől, mint a jelen tapasztalatának analízisét nyújtja. A jelenségeket voltaképpen egy nem is olyan közeli jövőből rájuk vetülő pillantás tárja fel. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a műkritikus folyton a jövőt fürkészi, hanem azt is, hogy a művészet megállás nélkül fejlődik, a számára kijelölt (vagy kijelölendő) úton halad, és ez a fejlődés tulajdonképpen a lényege is, ez teszi művészetté az alkotást, és így ez képezheti

⁷ A fotótechnikai kézikönyvek írására minden bizonnyal megélhetési gondok vezették Hevesyt (vö. HEVESY Anna – HEVESY Katalin – KINCSES Károly, *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*, MFM-Glória, Kecskemét–Budapest, 1999, 43.); Osvát halála után a Nyugattal megszűnt a kapcsolata; a „külső” tényezők mellett azonban okkal vehető fel, hogy a hangosfilm elterjedése, amelyet Hevesy a kezdetektől fogva, következetesen ellenezett, közrejátszhatott abban, hogy felhagyott a filmkritikával, nem beszéve egyéb, kevésbé kézenfekvő esztétikai megfontolásokról, amelyekről a későbbiekben lesz szó.

⁸ BORI Imre, *A szecessziótól a dadaig. A magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma*, Forum, Újvidék, 1969, 186.

⁹ Vö. *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*, 37.

¹⁰ Nemeskürty István filmtörténetében az 1910-es évek kapcsán a magyar filmgyártás „kezdeti, tapogatózó” korszakáról beszél, amely elmaradt a nemzetközi filmipar fejlődésétől, vö. NEMESKÜRTY István, *A mozgóképtől a filmművészetig: A magyar filmsztétika története 1907–1930*, Magvető, Budapest, 1961, 14.

¹¹ E tekintetben fontos, és az ifjú Hevesy tájékozottságáról sokat eláruló mozzanat lehet, hogy utalást tesz „Reinhardt Miksa” filmjeire, amelyek a filmszerűség – követendő – irányába haladó, előremutató alkotásokat példázzák. HEVESY, *A mozi drámáról*, 9.

az értékelés alapját is. A műalkotások ebben az értelemben lehetnek ugyanis „előremutatóak” vagy „letérhetnek”, „eltévelyedhetnek” az útról, vagy akár „megtorpanhatnak”, „vargabetűt” írhatnak le; gyengülhetnek, erősödhetnek, „reinkarnálódhatnak”. Ez a hegeli esztétikáig bizonyosan visszavezethető felfogás, vagy inkább retorikai keret, amely mintegy meghatározza a művészetről való beszédet, feltehetően nem okozhatott meglepetést a fiatal Hevesy közvetlen egyetemi környezetében sem, azért figyelemre méltó mégis, mert az útmetaforika és a hozzá kapcsolódó sajátos módon teleologikus narratíva az egész kritikusi életmű egyik leggyakrabban előforduló, az igen változatos témák és hangvételek dacára konstans vonása. Nem csupán a későbbi filmről írt eszme-futtatások öröklik e tekintetben a fiatalkori nézeteket, nem csak az avantgárd izmusokról folytatott polémiákat szervezi igen hangsúlyos módon ez az evolutív művészetszemlélet,¹² de az időskori fénykép-kritikák is fenntartják ezt a megközelítésmódot, holott az ötvenes-hatvanas évek fotóművészete már semmiképp sem egy születőben lévő, vagy akár forrongó művészeti ág.¹³

Visszatérve *A mozidramáról* című fiatalkori szöveghez, a filmművészet kapcsán is egyfajta organikus fejlődés képe rajzolódik ki; „[e]gy új művészet fejlődése kezdetein mindig egy hozzá rokon művészet hagyományaira támaszkodik, és attól csak akkor tér el, ha az anyag, a technika eszközei kényszerítik”,¹⁴ állapítja meg Hevesy, majd ennek alapján vázolja fel a film színpadhoz képesti lehetőségeit és korlátait. Az 1925-ös *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* első fejezete lényegében ezt az érvelést veszi át, persze jóval nagyobb terjedelemben foglalkozik az összehasonlítással; a színpad mellé felveszi a regényt is, mint meglévő művészeti hagyományt, amellyel a film versenyrkel. Hevesy sokkal inkább árnyaltan, mint kiélezve mutatja be ezt a konkurenciát; számos szempontot, előnyt és hátrányt mérlegelve (a film cselekményhez, időbeliség-

¹² „Nem látták – állapítja meg Hevesy csalódottan a Nyolcokról –, hogy a művészet evolúciója egyenes út, ha végigtekintjük a múlttól a jelenig, de ha visszazállunk bele, hogy újrakezdjük, akkor labirintus, amelyből csak egy út vezet a kijáráshoz, s ez a kijárat mindig a jelen, mely a jövő küszöbére buktat.” (HEVESY Iván, *Egyenes út* [1921] = *Üb.*, *Az új művészetért*, 61–69.) *A művészet agóniája és reinkarnációja* címmel önálló kötetben (Manifesztum, Budapest, 1922.) is megjelent polemikus cikkeinek retorikája szintén a művészet organikus fejlődésére épül, amely végpontja a történeti avantgárd irányzatainak kifulladására. A Magyar Írásban megnyitott vitában a szintén éles hangon válaszoló Kmetty János és Bortnyik Sándor is a művészet organikus fejlődésmodelljével érvel – Hevesy ellen. Kmetty Hevesynek főként azt rója fel, hogy „elhalad a műtermékek természetes élete mellett”, amikor a művészet „szociológiai” aspektusát erőlteti; Bortnyik Sándor szintén Hevesy – aki „ott volt az új művészet magyarországi bölcsőjénél” – elméleti preskripcióit tartja méltánytalannak (*Vita a művészetről* [Kmetty János és Bortnyik Sándor levelei], Magyar Írás 1922/4., 73–85. Az idézetek: 73.; 85.). A vitához Kmetty és Bortnyikon kívül Jemnitz Sándor és Bor Pál, valamint zárszóként a lap főszerkesztője, Raith Tivadar szól hozzá, lásd *Vita a művészetről*, Magyar Írás 1922/5–6., 97–104.

¹³ Az Ernst Múzeum 1958-as fotókiállítása kapcsán például a művészet „egészséges fejlődéséről” esik szó (HEVESY Iván, *II. nemzetközi művészi fotókiállítás az Ernst Múzeumban*, Magyar Nemzet 1958. október 22.), a tízéves Sztálinvárost bemutató fényképek arról tanúskodnak, hogy „gép és az ember viszonyának kifejezésével még nagyon küszködik a foto és a küzdelemnek még csak az első fordulójában tart” (*Üb.*, *A 10 éves Sztálinváros fényképek tükrében*, Magyar Nemzet 1960. július 26.), Cartier-Bresson kiállítása pedig 1964-ben a „megtorpanó” magyarországi fotóművészet „újrakezdéséhez” nyújthatna segítséget (*Üb.*, *Cartier-Bresson fényképeinek kiállítása*, Magyar Nemzet 1964. október 13.), és így tovább.

¹⁴ HEVESY, *A mozidramáról*, 2.

hez való viszonya, az aktivált érzékszervi területek különbsége, a tömegek elérése stb.) mintha valamiféle művészetközi egyensúlyra törekedne, a műformákat végkövetkeztésként egyfajta gondolati hármasságba rendezi: „a filmjáték formája előadásmódjában epikus, regényszerű, hatóelemeiben konkrét történéstadó, tehát színpadszerű, konstrukciójában pedig a térben és időben szabadon mozgó genetikus folyamatosságának, ennek az epikus jellegnek és a színpadszerű, lezárást követelő befejező kompozíciónak szintézise valósul meg.”¹⁵ Kevésbé a filmtechnika kiaknázatlan lehetőségeiről van szó – jöllehet Hevesy könyve ezen a téren kétségekívül nagy szakértelemről árulkodik –, mint inkább ezen lehetőségeknek a korábbi hagyományhoz való idomulásáról, amely így a művészet többé-kevésbé egyenes vonalú fejlődésének ívét rajzolja ki. A könyv ezt követő két fejezete némileg leegyszerűsítve az „abszolút”, vagyis „emancipált” film jellegzetességeit próbálja leírni, mégis, a fentiek értelmében mintha főszereplővé nem maga a mozi, mint inkább az a művészetfogalom válna, amely kiteljesedésében, továbblépésében a film csupán az éppen aktuális epizód szereplő. Árulkodó e tekintetben *A mozi drámáról* kézirataiba betoldott rész, amely kortárs „esztetikusokra” hivatkozva leszögezi, hogy a modern dráma kifulladt, a modern ember lelkének összetettségét nem tudja kifejezni, ezért nyúltak a nagy alkotók inkább a regény műfajához, illetve a kor nagy drámái (Hevesy példái Ibsen, Hebbel és Maeterlinck) is inkább olvasókat feltételeznek, mint színházba látogatókat.¹⁶ Hevesy problémafelvetése tehát korántsem filmspecifikus, az új technika leginkább azért érdemel figyelmet, mert a művészet fejlődésében beállt zavar vagy megtorpanás egy megoldását ígéri. A film mint technikai eszköz éppúgy nem módosítja a művészetfogalom lényegi struktúráját, ahogy a mozi művészeti értéke sem kérdőjeleződik meg (ez 1913-ban, de talán még 1925-ben sem teljesen egyértelmű).¹⁷ Hevesy az első pillanattól kezdve „művészi szempontból”¹⁸ kívánja megismerni a filmet, más (technikai, társadalmi, gazdasági) aspektusokat csak ehhez képest, a művészi fejlődés segítőiként vagy kerékkötőiként említ. Erre utal, hogy a technikai újítások nem annyira provokációként jelentkeznek, mint inkább művészet fejlődésének dilemmáira nyújtanak megoldást, miáltal a film elfoglalhatja helyét az egyetemes művészet történetében. Ez részben magyarázhatja azt a Hevesyre amúgy nem jellemző rigiditást, amellyel nem fogadta el sem a filmfeliratokat, sem a hangos, sem pedig a színes filmet, mint művészilag értékelhető, kiaknázható lehetőségeket, még akkor sem, amikor ezek a technikák széles körben elterjedtek.¹⁹ Ennek oka nyilván az lehet, hogy a „tisza filmszerűség” kifejező vizua-

¹⁵ HEVESY Iván, *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*, Athenaeum, Budapest, 1925, 30.

¹⁶ HEVESY, *A mozi drámáról*, 5.

¹⁷ Erwin Panofsky még 1934-ban is bizonyos megrökönyödést váltott ki az Egyesült Államokban, amikor művészettörténészként a filmről mint művészetről értekezett (a szöveg eredetileg *On Movies, késsőbb Style and Medium in the Motion Pictures* címmel jelent meg, vö. ERWIN PANOFSKY, *A mozgókép stílusa és közege*, ford. ERDÉLYI Ágnes = *A film és a többi művészet*, szerk. KENEDI János, Gondolat, Budapest, 1977, 151–177.), vö. Thomas Y. LEVIN, *Iconology at the Movies. Panofsky's Film Theory*, *The Yale Journal of Criticism* 1996/1., 27.

¹⁸ HEVESY, *A mozi drámáról*, 1.

¹⁹ A magyar filmtörténet gyakran ezzel magyarázza Hevesy írásainak nemzetközi és hazai visszhangtalanságát, vö. NEMESKÜRTY István, *Hevesy Iván és a magyar filmélet*, *Filmkultúra* 1966/2., 9–14.

litásának eszményét fenyegető újításokról van szó,²⁰ másfelől azonban az is erősítheti a film – akár technikai újítások (hangos, színes film, filmtrükkök, televíziózás stb.), akár gazdasági-társadalmi változások (közönség- és művészfilmek, filmgyártás alakulása stb.) mentén elbeszél – sajátlagos fejlődésének irányába mutatott érdektelenséget, hogy Hevesy éppen nem erre, hanem a film egyetemes művészettörténetben játszott szerepére figyel, még akkor is, amikor egyébként technikai részletekbe bocsátkozik. Ez a szerep pedig, ha megpróbáljuk rekonstruálni Hevesy gondolatmenetét a filmkritikák mozaikjából, arra korlátozódik, hogy a mozgókép részt vesz abban a 20. század eleji művészeti kataklizmában, amit általában az avantgárd térhódításával szoktak jellemezni. Megkockáztatható, hogy Hevesy éppúgy ignorálja a film későbbi fejlődését, ahogy a kezdeti „fellángolás” után az avantgárd mozgalmak, egyes alkotók, életművek önálló alakulását, differenciálódását is csak a legritkább esetben hajlandó értékelni, az avantgárd törekvésektől már igen korán határozottan eltávolodik.²¹

A „művészet” Hevesynél, amint arról korábban szó esett, mindig változóban, „úton” van; ennek értelmében minden művészeti produktumot – akár konkrét alkotást, akár életművet, irányzatot vagy műfajt – sajátos határhelyzetbe állít; a művön esztétika-történeti fordulatot, útkeresést, megújhodást vagy ellenkezőleg, megtorpanást, tévutat keres. Mindeközben azonban nem könnyű megállapítani, mi is kölcsönöz esztétikai értéket egy alkotásnak, vagyis, hogy Hevesy milyen általános esztétikai koncepció alapján ítélkezik, ugyanis az „esztétikai fordulat” folyamatos feszültségét igen sokféle, olykor nem is ellentmondások nélküli megfontolások alapján fogalmazza meg. A különféle izmusok és avantgárd műalkotások kapcsán már-már összevisszaságig sokféle elgondolás felidézése helyett, továbbra is a mozgóképről mondottaknál maradván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* első fejezeteiben a film érdeme (más művészetekkel szemben) leginkább a reprodukciós hatásában érhető tetten („az alaplényeg a reprodukció”),²² miáltal például „konkrétabb” a mozi a regénynél;²³ a harmadik fejezet kevésbé a valóság visszaadását, mint inkább a film „térben és időben való ha-

²⁰ Hevesy a filmfeliratokkal, amelyeket több alkalommal is elmarasztalt, mint filmdegen elemet, rövid életű folyóiratában, a *Filmjátékban* megjelent rövid közleményében („h. i.” aláírással) tett kivételt; olyan feliratokat minősített a filmművészet szempontjából reménykeltőnek, amelyek furcsa tipográfiájuknak, elrendezésüknek köszönhetően valamiféleképpen vizuálisan alátámasztják, kiegészítik a nyelv által hordozott értelmet – vagyis vizualitásukban „filmszerűbben” viselkednek a hagyományos némafilmfeliratokhoz képest. Vö. HEVESY Iván, *Expresszionizmus a moziárábók felírásában*, *Filmjáték* 1925/1., 10.

²¹ Ennek az „eltávolodásnak” dokumentumai (a teljesség igénye nélkül, ugyanis Hevesy majdnem az összes, ezen időszakban írt műkritikában érinti a kérdést): Hevesy (legtöbb bibliográfiából hiányzó) kritikája az *Új költők könyvéről* (Erdélyi Szemle 1917/11., 122–123.), amelyben meglehetősen durva kritikát fogalmaz meg Kassák személye (aki „zavaros fejű szerkesztő”) és köre (akik „ellenszenves vásári lármát” csapnak) ellen, holott a Mában később publikálni fog; a vitákat kiváltó, már idézett *A művészet agoníája és reinkarnációja* című kötetként is megjelent tanulmány; HEVESY Iván, *Szuprematizmus és képarcbitektúra* [1923] = *Uó.*, *Az új művészetért*, 107–113.; vitája Bortnyik Sándorral (HEVESY Iván, *Bortnyik Sándor albuma*, Nyugat 1921/13., 1048.; BORTNYIK Sándor [HEVESY Iván válaszával], *Két levél az új festészetéről*, Nyugat 1921/16., 1286–1288.; valamint vitája Moholy-Nagy Lászlóval, amely magánlevelezésükből rekonstruálható (vö. LENGYEL András, *Hevesy Iván és Moholy-Nagy László*, *Életünk* 1981/12., 1098–1110.).

²² HEVESY, *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*, 31.

²³ *Uó.*, 25.

tártalan mozgáslehetőségeit”,²⁴ a rendezés dinamikáját, drámaiságát ünnepli, míg a negyedik, *A filmjáték hatáspszichológiája* című rész pedig jórészt a mozi szubjektumra gyakorolt – szenzorikus és tudati – hatásával foglalkozik, hiszen „a filmjáték legteljesebben és legszabadabban nem a reális, hanem az irreális szuggesztíókat tudja megvalósítani”.²⁵ Túlzás volna nyílt önellentmondást látni az igen kanyargós utakat bejáró érvelésben, annyit azonban talán világossá tettek ezek a példák, hogy a könyv a műalkotásként értett film „lényegét” több oldalról, a valóságreferencia, a szerkezeti megalkotottság és a befogadóra gyakorolt hatás szempontjai alapján is, igen eltérő hangsúlyokkal kísérli meg leírni.

Művészetfogalom A művészet eredetében

Hevesy művészetről vallott elveinek talán legösszefogottabb megfogalmazása *A primitív művészet* című kötet elé írott bevezető, amelynek címe *A művészet eredete*.²⁶ A könyv Hevesy legambiciózusabb, feltehetően önmaga által is legjelentősebbnek gondolt vállalkozásának, *Az egyetemes művészet története* című átfogó munkának első és egyetlen nyomtatásban megjelent kötete. *A primitív művészet* részletessége és a kéziratban maradt további fejezetek²⁷ terjedelme egy olyan monumentális, szinte befejezhetetlennek tűnő mű tervére engednek következtetni, amely talán nem csupán a kiadáshoz szükséges anyagi háttér hiánya miatt fulladt kudarcba. Az igény, hogy a „művészetet” átfogóan, a kezdetektől fogva, egy általános művészettörténet formájában mutassa be, tulajdonképpen a következők abból a fejlődéselvű művészetfelfogásból, amelynek nyomát Hevesynél szinte mindenütt, a kisebb lélegzetű kritikákban is, fellelhetjük. Az alakulás állandó feszültsége mintegy kikényszeríti az „eredetre” vonatkozó kérdést, amelyre Hevesy rövid bevezetőjében kísér meg válaszolni.²⁸

A gondolatmenet lépései, amelyek határozottan vezetnek el egy többé-kevésbé modernistának nevezhető esztétikai koncepcióig, igen egyszerűen összegezhetőek: a művészet eredetét elsőként leválasztja a „játék” és az „utánzás” fogalmairól, helyetük az esztétikai cselekvést a „lélekidézésnek” felelteti meg, és a primitív népek varázslásaiból, varázsszertartásaiból eredezteti; könnyen kitapintható, hogy a húszas évek végén keletkezhetett írás már e téren sokat merít az akkor aktuális etnológiai kutatásokból, amelyekre jelöletlenül ugyan, de folyamatosan hivatkozik.²⁹ Az utánzás

²⁴ Uo., 66.

²⁵ Uo., 196.

²⁶ A szöveg eredeti megjelenése: HEVESY Iván, *A primitív művészet. Az egyetemes művészet története*, I., Alfa, Budapest, 1929, 7–17. A szöveg megjelent a válogatott írásokat tartalmazó kötetben, a továbbiakban ezt a kiadást idézem.

²⁷ Vö. a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárának Hevesy-hagyatékának anyagával (jelzet: MTAK Kt, Ms 4511/183).

²⁸ Hevesy számára a filmmel való foglalkozás fontos motívuma, legitimációja, hogy egy születendőben lévő „új művészetről” van szó, vagyis arról, hogy a genezist közvetlen közelről szemlélhetjük; „csak akkor ismerünk igazán valamit ha tudjuk, hogyan jött létre”, szögezi le a mozdírájáról írt szakdolgozatának legelején: HEVESY, *A mozdírájáról*, 1.

²⁹ A *mana* és *tondi* szavak magabiztos használata például a – Hevesy saját szavával – „modern etnográfia” alapos ismeretét feltételezi. A 20. század első felének (nemzetközi) etnográfiai szakirodalmában igen

és játék elutasítása összegzi Hevesy széttartó esztétikai állásfoglalásainak lényegét; egyfelől az „üres” reprezentációt, a természet rideg másolását írja ki a művészet fogalmából, amelyet Hevesy legtöbbször, elsősorban a húszas évek elején írt, az avantgárd mozgalomhoz kapcsolódó esszéiben „naturalizmusként” emleget, másfelől az öncélú esztétizmust, amelyet fiatalkori írásaiban gyakran a 19. század végi dekadencia művészeteként ábrázol, de későbbi vitáiraiban ezzel a váddal illeti az avantgárd mozgalom számára nem előremutató vonulatait is.³⁰ E némileg leegyszerűsített, mesterségesen kialakított ellenpólusokhoz képest a cselekvő művészet igénye kerül előtérbe, amely szintén sok ponton az avantgárd körében megfogalmazott törekvések folytatásaként olvasható, amelyek a gyakran hangoztatott „tömegművészet” és „kollektívizmus”³¹ eszméjéből elsősorban a tömegek megszólításának *gesztusa*, az ebben rejlő performatív erő (és kevésbé a művészet popularizálása) miatt lényeges.³² Az érvelés ellenpólusokra épülő, polemikus felépítése ehelyütt azonban nem csupán Hevesy – az emlékezésekben gyakran emlegetett³³ – valóban heves, vitát kedvelő jelleméről árulkodik, hanem e polémia szükségességéről is. Amikor Hevesy valamihez képest, valamivel szemben határozza meg álláspontját, még korántsem egyértelmű, hogy meghaladja-e az élesen kritizált nézetet; saját fogalmaival próbál ugyanis megcáfolni egyes esztétikai rendszereket, ezért egyrészt olykor „visszacsúszik” az elavultnak tartott perspektívába – például gyakorlatilag az egész életműben reprezentációelvű fogalmi nyelvet használ –, másrészt állításai gyakran inkább a tagadásban, mint valamely alternatíva igenlésében teljesednek ki. Harmadrészt pedig mindez a folyamatos határhelyzet már említett feszültségét kölcsönzi írásainak.³⁴

A művészet eredete is bizonyos szempontból e logikát követi, amennyiben a játék és utánzás alternatívájaként javasolt varázslat, mágikus tevékenység sem válik le teljességgel az előbbiekről. A varázserőhöz szükség van egyfajta absztrakcióra: „A varázserő fogalma tehát a természetfölötti erő minden tulajdonságával teljes. Megszületik benne az energiának gondolata, az anyag és erő elválásának forradalmi jelentőségű

elterjedt fogalmakról lévén szó (vö. Claude LÉVI-STRAUSS, *Bevezető Marcel Mauss életművéhez* = Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, ford. SÁLY Noémi – VARGYAS Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 38.), nem könnyű a pontos forrást meghatározni. A *mana* meghatározása („A mana tehát éppen úgy főnév, határozó és jelző, mint ige. Ezért kell használnunk a varázserő helyett”, HEVESY, *A művészet eredete* = Uő., *Az új művészetért*, 120.) mindenesetre majdnem szó szerint idézi Marcel Mauss elsőként 1903-ban megjelent nevezetes, mágiról írt tanulmányát („A mana nem egyszerűen erő, lény, hanem cselekedet, képesség és állapot is. Másképpen szólva: a szó egyszerre főnév, melléknév és ige.” Marcel MAUSS, *A mágia általános elméletének vázlatja* = Uő., *Szociológia és antropológia*, 151.), amelyet Hevesy vagy közvetlenül, vagy esetleg valamilyen más nemzetközi forrás alapján ismerhetett (a korban ismertebb szerzők közül kezébe kerülhettek például J. G. Frazer vagy Émile Durkheim írásai is, erre utaló nyomot azonban a hagyatékban nem találtam).

³⁰ Vö. HEVESY, *A művészet agóniája és reinkarnációja*.

³¹ Vö. pl. HEVESY Iván, *Tömegkultúra – tömegművészet* = Uő., *Az új művészetért*, 50–55.

³² A „cselekvő” művészetek ideáját, a közvetlen megszólítás lehetőségét hivatottak beteljesíteni a potenciális „új művészetek”, a plakát, a rikkancs és a mozi, vö. HEVESY, *Új művészetek*, 82–83.

³³ Vö. Hevesy lányainak visszaemlékezésével: *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*, 11.; 18.

³⁴ Hevesy tehát, ha úgy tetszik, vitáiban mindig önmagával, önmaga nézeteivel is küzd, amint azt leglátványosabban talán az avantgárd mozgalommal való leszámolása mutatja; „saját cikkének egyes sorait lehet ráolvasni Hevesyére”, állapítja meg Bortnyik Sándor: *Vita a művészetéről*, Magyar Írás 1922/4., 82.

elképzelése.”³⁵ Az absztrakció azonban más írásokban éppen a „játék” céltalan ürességével asszociálódik a „konkrétság” eszméjével szemben.³⁶ Ugyanígy felbukkan az „utánzás”, a reprezentáció is a varázslat leírásában, még akkor is, ha a tulajdonítás szimbolikus-performatív gesztusa fedi el: „A gyilkoló mozdulat azonban lassanként éppen csak ezt a lényeket tartja meg: a rontó erő elindítását. Szimbolikussá válik, és a lándzsával való dőfés mozdulatát felváltja a rámutatás csontból vagy fából készült rámutató pálca segítségével. Hogy a rámutató pálca valóban az élő szerszám jelképes leegyszerűsödése, ezt semmi sem bizonyítja jobban, mint hogy közvetlenül egy miniatűr lándzsából fejlődött.”³⁷

A határhelyzetek felől nézve a varázslat ereje voltaképpen nem más, mint pusztá materialitás és metafizika, test és szellem régiói közötti állandó oszcilláció: „[d]e maga a rontó erő leválva a lándzsa hegyéről, anyagtalannul repül a távolba, hogy ismét anyagba, a betegség kövében materializálódjék.”³⁸ Egyfelől a fantáziák, akarat, emlékek és más tudati állapotok anyagba íródása (a mágia „hatása”), másfelől a tárgyak, dolgok, anyagszerűségek lényeggel, lélekkel való felruházása (a „tárgylelek”). A mágia, amelyben Hevesy végeredményben a művészet eredetét megjelöli, dinamikáját a két régió közötti folyamatos határátlépés, mozgás, feszültség biztosítja: a transzcendencia nem válik önálló entitássá, nyoma, érzete azonban a dolgoszerű világ esztétikai érzékelésének állandó jellemzője, kritériuma. E modellben egyfelől a határátlépésként értett mozgás, dinamika, temporális alakulás, változás nélkülözhetetlenségéből mintegy következik, elvi megalapozottságot nyer a folyamatos fejlődés gondolata, másfelől e világkép metafizikai fundamentuma lényegében kiüresedik, elvékonyodik, helyét a mozgásnak teret adó, lehetővé tevő közeg, vagyis az esztétikum abszolutizálása veszi át.

Hevesy művészetfogalma hangsúlyozottan nem antropomorf állandóként kezeli az esztétikai tapasztalat igényét,³⁹ megjelenését az egyre fejlődő, egyre összetettebbé váló élet⁴⁰ egy bizonyos fejlődési fokához köti; a művészet nem biológiai, hanem kulturális kategória. Az ember nem ösztönök vezérelte lény, sem pedig társadalmi törvényszerűségek alanya, sokkal inkább test és tudat együttese, vagyis anyagszerűség és metafizika kölcsönviszonyának majdhogynem kizárólagos médiuma. Hevesy gondolatmenete e ponton leginkább a 20. század eleji életfilozófiák, elsősorban Bergson munkáihoz köthető,⁴¹ ugyanakkor az esztétikai tapasztalat, vagyis egyfajta esztétikai létmód abszolutizálása a művészet egy határozottabb, autonóm felfogása felé mutat.

³⁵ HEVESY, *A művészet eredete*, 119.

³⁶ Vö. pl. HEVESY, *Szuprematizmus és képarchitektúra*, 112. *Naturalizmus és absztrakció* fogalmaihoz lásd MAGYAR Bálint, *Hevesy Iván*, *Filmkultúra* 1965/3., 115–118.

³⁷ HEVESY, *A művészet eredete*, 119. Lásd még a tanulmány zárlatát, amikor a felidézés aktusát Hevesy újfennt az utánzás fogalmával írja le – ez annak ellenére igaz, hogy hangsúlyozza, hogy ez az utánzás nem „ábrázol”, hanem a tárgylelket vagy a „manát” idézi fel. Vö. *Uo.*, 124.

³⁸ *Uo.*, 119.

³⁹ „A világeért nem szabad feltételeznünk, és elfogadnunk, hogy az ember, amikor néhány évezreddel ezelőtt megjelent a földön, lelkében esztétikai törekvéseket rejtett.” *Uo.*, 114.

⁴⁰ „A születés és halál véget nem érő megismétlődései azonban az élet megnyilatkozási formáit új és új változásokba gyűrják, de az új változatok egyre bonyolultabb alakban jelennek meg.” *Uo.*

⁴¹ Bergson munkáit Hevesy bizonyosan ismerte; Dienes Valéria fordításai *A művészet eredetével* nagyjából egy időben jelentek meg (*Tartam és egyidejűség* 1923-ban, a *Metafizikai értekezések és az Idő és*

„A tárgy adekvát megismerésének lehetőségfeltétele a művészet esetében is a tárgyterület elhatárolásában áll”, szögezi le Peter Bürger *Az avantgárd elmélete* című munkájában. Bürger némileg talán leegyszerűsítő és sokak által árnyalt tézise szerint a „művészet jelenségének teljes elhatárolása [...] a polgári társadalomban csak azzal az esztétizmussal vált elérhetővé, amelyre a történeti avantgárd mozgalmak válaszoltak.”⁴² A válasz azonban úgy kritizálja az „élet” és „művészet” esztétista távolságát, hogy – adott esetben provokatív módon – magát a távolságot, az elkülönültséget teszi tárgyává, ezzel a társadalmi kidifferenciálódás elméletének értelmében még élesebbre rajzolja a művészet részrendszerének kontúrjait („az egyes eljárásmodok azonban csak a történeti avantgárd mozgalmak óta ismerhetők fel mint művészi eszközök”).⁴³ Hevesy Iván életműve e tekintetben kapcsolható az avantgárd törekvésekhez, amelyben úgy próbálja meg „közelíteni” az esztétikumot az élethez (akár az életvilágbeli eredet felmutatásával, akár korai írásaiban a „társadalmi hasznosság”, az agitáció különböző formáinak hangsúlyozásával), hogy gesztusa mintegy megkerülhetetlené teszi, abszolutizálja a művészet intézményét.

A művészet eredete utolsó bekezdéseiben összegzi, hogyan történhet az „emlékkép”, vagyis a „tondi” és a „mana” felidézése a primitív embernél, amely tulajdonképpen a művészeti tevékenység alapgesztusa: az erős elképzeléssel felidézett emlékkép újbóli érzéki formába való öntésének kétféle módja „lényegileg alig különbözik egymástól. Az egyikben inkább a mozgási, kinetikus elemek dominálnak, a másikban főként a vizuális elemek. Egy állat emlékképét a primitív ember kinetikusán úgy idézi fel, hogy [...] utánozza annak mozdulatait és hangját. A vizuális felidézés módja [...]: megismétli az állat alakját agyagból kigyúrva, fából vagy kőből kifaragva, körvonalasan kőre, csontra, barlangfalra rajzolva.”⁴⁴

A művészet, mint a materializálódó transzcendencia vagy metafizikával feltöltődő anyag médiuma, a kinézis és a vizualitás gesztusaiban megy végbe; ez egyfelől több-kevésbé egyenesen következik az esztétikum mágikus eredetének koncepciójából, másfelől azonban nehéz nem észrevenni e végkövetkeztetés kapcsolatát a – *mozgóképként* értett – filmmel. A mozgó kép technikai lehetősége mindezek alapján egyesíti a művészet két alapgesztusát; visszaverítve a filmkritikai írásokra, a teljességgel „filmszerű”, „abszolút” film ideája így nem csupán filmtörténeti reflexió, hanem az abszolút

szabadság 1925-ben, a *Teremtő fejlődés* 1930-ban). Természetesen Hevesy nem csak a magyarul megjelent Bergson-műveket ismerhette; erre utalhat tanulmánya (és a *Filmjáték esztétikája és dramaturgiája*) végén a nem perszonális emlékként, mint inkább a tárgylelek megidézésének médiumaként értett „emlékkép” fogalma, amellyel, bár a francia filozófus fent említett írásaiban is felbukkan, Bergson részletesen korábbi, magyarra teljes terjedelmében mindmáig nem áttüztetett *Anyag és emlékezet* című művében foglalkozik. (Dienes Valéria tervezte ez utóbbi magyar változatának kiadását, azonban csak részletek jelentek meg magyarul, vö. a közelmúltban Henri BERGSON, *Anyag és emlékezet*, ford. MARSÓ Paula = *Tér, fenomén, mű*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 2011, 208–239.)

⁴² Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás, Szeged-Universitas, Szeged, 2010, 23.

⁴³ Uo., 24–25. „Állításom tehát az, hogy a műalkotás bizonyos kategóriáinak felismerhetőségét a maguk általánosságában csak az avantgárd tette lehetővé, tehát hogy az avantgárd felől határozható meg, milyen stádiumokon keresztül fejlődött a művészet jelensége a polgári társadalomban, nem pedig fordítva”. Uo., 25–26.

⁴⁴ HEVESY, *A művészet eredete*, 124.

művészet ideája is. E ponton művészet és film igen közel kerül egymáshoz; ha a primitív népek ősművészeti tevékenységében filmszerű elemek tűnnek fel, akkor igen nehéz elválasztani, hogy a filmtechnika hatása hagyott-e nyomot az esztétikai elképzeléseken, vagy a 20. század első felének művészelmélete befolyásolta-e döntően a születendő filmkritikai gondolkodást, illetve magának a film műfajának alakulástörténetét.⁴⁵ Ami másik oldalról azt is jelenti, hogy a 20. század művészelméleti elgondolásai még akkor sem függetleníthetők a korra jellemző technikai-mediális környezettől, ha egyébként, mint Hevesynél is, a technikai újításokra meglehetősen kevés, illetve csak igen áttételes utalás esik.⁴⁶

Fotókritika és fotóesztétika mint „az új művészet vargabetűje”

1929-ben *Az egyetemes művészet története* első kötetének megjelenése után a szerzői kiadás terve kudarcba fulladt, megszűnt a rendszeres publikálási lehetőség a Nyugatban, Hevesy feltehetően anyagi gondokkal küzdött. Ekkor elfogadta a Hatschek és Farkas cég ajánlatát, és 1930-tól kezdődően rövid terjedelmű, ismeretterjesztő jellegű és hamar népszerűvé váló fototechnikai füzetekkel „enyhítette a szakkönyvhiányt”.⁴⁷ A HaFa-könyvtár nem túlzó elnevezés a sorozatra: a pontos számot az újrakiadások és egyéb átfedések miatt nem könnyű megállapítani, de bizonyosan több mint 30 kötetről van szó; a gyakori dupla vagy tripla számozás miatt az utolsó, *Az állatok fényképezése* című HaFa-kötet a 71–74. sorszámmal jelent meg 1944-ben. A HaFa-könyvtárat kiegészítették nagyobb összefoglalások, fotótörténetek; a fényképezés majdhogynem kizárólagos témája Hevesynek, csak elvétve jelenik meg egy-egy film- vagy más művészeti tárgyú írása. Jóllehet a fotóesztétikai munkásság megítélése sokkal egyenletesebb, mint a filmelméleti tanulmányoké – túlzás nélkül állíthatja a monográfus, hogy ebben az időszakban Hevesy „a fényképezés első számú teoretikusa” Magyarországon –,⁴⁸ a szakirodalom mégsem tett komolyabb kísérleteket arra, hogy a fényképezésre vonatkozó elgondolások viszonyát a korábbi, más tematikájú írásokkal tisztázza. Inkább csak életrajzi tények magyarázzák a széleskörű fotografiai

⁴⁵ Ez a médiatörténeti jelentőségű összefonódás természetesen nem csupán Hevesy Iván munkásságában fedezhető fel; Bergson idézett munkája, a *Teremtő fejlődés* például lényegében mozgóképszerűen képzelel az emberi megismerést (vö. Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, MTA, Budapest, 1930, 277–278.). Vö. Deleuze *A mozgás-kép* című könyvének Bergson-olvasataival (Gilles DELEUZE, *A mozgás-kép*, ford. Kovács András Bálint, Osiris, Budapest, 7–21.; 80–100.), jóllehet Deleuze Bergson és a film viszonyát inkább egyirányúnak látta, amennyiben Bergson a „mozgás-képet” már 1896-ben, a film megszületése előtt, az *Anyag és emlékezet* című könyvében „felfedezte” (Uo., 9.).

⁴⁶ Nem tanulságok nélküli, hogy Peter Bürger idézett könyvében éppen egy olyan Wagner-reflexiót idéz Adornótól, amely a kifejezetten a „technikában” látja a „művészet eszmei tartalmának kulcsát.” Bürger itt a *technika* szót ’forma, stílus’ jelentésben olvassa és az állítást történetileg relativizálja, Adorno eredeti szövegétől nem is teljesen idegenül (vö. BÜRGER, *I. m.*, 27.; illetve Theodor W. ADORNO, *Wagner*, ford. ENDREFFY Zoltán, Európa, Budapest, 1985, 174.). Ugyanakkor a technika Adorno Wagner-kritikájában ennél talán konkrétan utal a zenedarabok színpad- és zenetchnikai sajátosságaira is, a „Gesamtkunstwerk» szemfényvesztő jellegére”, amely immár nem annyira kifejezi, mint előállítja a metafizikát. (Uo., 146.)

⁴⁷ Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve, 43.

⁴⁸ Uo.

szakismeret mélységét, amelyről Hevesy a HaFa-kötetekben tanúbizonyságot tesz; ifjú kora óta lelkes hobbifotós volt, valamint alapvető szerepe volt felesége, Kálmán Kata fotografusi karrierjének alakulásában is.

A *művészet eredete* című bevezetővel egy időben, 1929-ben jelenik meg *Az új művészet vargabetűje* című tanulmány, először A Toll, majd két évvel később a kolozsvári Korunk folyóiratban.⁴⁹ Szintén egy összegző tanulmány, amely azonban a jelen fejleményeit kísérli meg értelmezni. Hevesy már korábban megismert modelljét fogalmazza újra, amikor párhuzamba állítja társadalmi és művészeti fejlődést, majd a polgári társadalom művészetében a könnyedség és absztrakció tendenciáit azonosítja (tulajdonképpen a játék és az „üres” utánczás mintájára), ami a „valóság” és az élet eltávolodását eredményezi. Az sem újdonság, hogy e lényegében negatívként, kiüresedésként ábrázolt folyamat végpontjai a történeti avantgárd irányzatok, amelyekkel hasonló érvek mentén Hevesy már a húszas évek elején „leszámolt”. Erre válaszol a fejlődés „váratlan fordulata”, „vargabetűje”: a műalkotások nem díszítik csupán a világot, hanem mintegy részt vesznek benne: „A kubista síkok tiszta tagozódásai új térformákat is létrehoztak és egy földöntúli világ épült belőlük. Ez a földöntúli világ váratlanul anyagot öltött magára: a kubista absztrakciókból kiléptek az új építészetnek, az új bútorszerkesztésnek, az egész új iparművészetnek formái”. A kései kubisták „[t]észt kértek az új építő munkából, az új világ formai kialakításából. Azt mondták: a művésznek legyen feladata megadni a hasznos dolgoknak a szép formát.”⁵⁰ Amellett, hogy ez mind fogalmilag, mind retorikailag csupán egyes avantgárd esztétikai törekvések újrafogalmazásának tűnik, amelyben könnyen kitapintható többek közt az új tárgyiasság vagy éppen a Bauhaus-építészet kortársi tapasztalata, Hevesy itt mintegy rákoprozza a művészetet a tárgyi környezetre. Műalkotás és használati tárgy egybeolvad, pontosabban elválaszthatatlanul összekapcsolódik, ugyanis a művészet, az esztétikum meglétét, fogalmi elkülöníthetőségét ez a gesztus nem fenyegeti: a kubista geometriai kompozíció ugyanaz a műalkotás marad egy selyemsál vagy egy lépcsőház padlózatának mintájaként is.⁵¹ „Műalkotás” és „világ” illetően közelítése voltaképpen a művészet forrásvidéke kapcsán felvázolt határhelyzet fonákja: amiként a tárgylelek megidézése a metafizika érzetét kölcsönözte a dolgoknak, úgy nemesíti meg az „esztétikai érték” a vele „egygyé oldott” célszerűséget.⁵²

A két 1929-es esztétikai tanulmány talán többet elárul Hevesy „fotó-fordulatáról”, mint az ezekkel nagyjából egyidős, első fotóesztétikai tanulmányok, nevezetesen *A fotó reneszánsza* és még szintén 1931-ből a *Fotografálás és fotóművészet*.⁵³ A fénykép „reneszánsza” mellett három okot sorol fel, a képek konkrétságát, közvetlenségét; a technikatörténetet némileg a feje tetejére állítva a film hatását; végül pedig a modern

⁴⁹ HEVESY Iván, *Az új művészet vargabetűje*, A Toll 1929/5., 40–41.; illetve Korunk 1931/4., 273–282. A következőkben a Korunk-beli megjelenés oldalszámaira hivatkozom.

⁵⁰ HEVESY Iván, *Az új művészet vargabetűje*, 281.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo., 282.

⁵³ HEVESY Iván, *A fotó reneszánsza* = Uő., *Az új művészetért*, 347–349.; Uő., *Fotografálás és fotóművészet* = Uő., *Az új művészetért*, 350–354. (Eredeti megjelenések: Magyar Fotográfia 1931/6., 6–7.; 1931/8., 8–10.)

képzőművészet „anyagvisztaadásra” való törekvését.⁵⁴ Mindebből úgy tűnik, a fénykép nem önmagának (a képrögzítés egy technikájának), mint inkább egyfajta vizualitásra alapozott valóságkoncepciónak lesz reprezentánsa, vagyis annak az esztétikai látásmódnak a megvalósulása, amelyet a fent elemzett két művészetbölcseleti tanulmány felvázolt. A *Fotografálás és fotóművészet* már használja is az „abszolút képszerűség” fogalmát a fénykép, pontosabban a művészeti fotográfia kapcsán, amely „[p]usztán csak annyit [jelent], hogy a kép egymagában eleget mond, hatása önmagában teljes.”⁵⁵ Nem csupán arról van szó tehát – csakúgy, mint az „abszolút” film esetében is –, hogy az abszolút képszerűség a „fotografikus látás”, azaz a fénykép művészi megalkotottságának fokmérője, amely egyébként Hevesy fotóesztétikai írásaiban részletes kifejtésre kerül.⁵⁶ Sokkal inkább arról, hogy a kép abszolutizált „művészi hatása”, *Az új művészet vargabetűjében* kifejtett modellhez hasonlóan, fedésbe kerül a képpel, a képen ábrázolt valósággal magával; a fotó esztétikai garanciája nem más, mint hogy kifejezőerejében világos és önálló, vagyis pusztán az, ami. Ezért szemlél Hevesy gyanakodva minden kiegészítést, hozzátoldást, akár szöveges címről, kommentárról, akár a kép valamilyen pragmatikai funkciójáról vagy akár szimbolikus-allegorikus hatásról legyen is szó.⁵⁷ A fényképezés akkor teljesítheti be Hevesy esztétikai elképzeléseit, ha médiumában „művészet” és „valóság” a lehető legközelebb, elválaszthatatlan közelségbe kerül egymáshoz; a fénykép nem válik le az ábrázolt valóságról, mégsem egyezik meg vele: „a fotó is képet ad, mégpedig nemcsak szemlátta képet, hanem végeredményben azt a belső képet, amely fantáziánk filmjére vetítődött.”⁵⁸ Nem véletlen, hogy a hasonlatban a „belsővel”, a lélek mélységével kapcsolatban felidéződött a mozgókép, amely mint azt korábban láthattuk, inkább megfeleltethető a lélek mozgékonyosságának; a fénykép ehhez képest azt a „valóságot” mutatja, amely mégis magán viseli a belső emlékkép nyomát, amiként *A művészet eredete* koncepciójában a műalkotás megidézte a lelket: „Minden lefényképezhető, csak az emlékkép nem! – írtuk s ez így van! De a művészi alkotóerő és teremtkedv csodál művel: emlékképek sora lassanként összeáll, erejük gyűlik, növekszik mint az óboré, hogy átítassák magukkal a jelent, fűtsék az alkotás látás és egyesülve az elérkező pillanat látványmámorával, abból a legszebb képet formálják meg, amelyben együtt él a jelen látomása és a múlt élmény emléke.”⁵⁹

A fénykép ugyancsak mint a „lélekidezés” lehetősége, azaz mint a tiszta esztétikai tapasztalat médiuma jelenik meg, amely azonban sohasem oldódik fel az alkotásban. Ezt hangsúlyozza *A fényképezés művészetének* idézett zárszavához hozzátoldott kis gondolatkíséret (*A fényképező Robinson szigetén*), amely azt példázza, hogy míg a kü-

⁵⁴ HEVESY, *A fotó reneszánsza*, 348–349.

⁵⁵ HEVESY, *Fotografálás és fotóművészet*, 351.

⁵⁶ Lásd pl. az első összefoglaló könyvében, az 1934-es *A modern fotóművészet* című kézikönyvben (HaFa, Budapest, 1934), majd átdolgozva *A fényképezés művészete* (HaFa, Budapest, 1939.) című kötetben a „fotóművészet kifejezési eszközei” fejezeteket, amelyek lényegében a fénykép művészi megalkotásának ilyen értelemben vett módszerait taglalják.

⁵⁷ HEVESY, *Fotografálás és fotóművészet*, 351.; 352.

⁵⁸ Uo., 352.

⁵⁹ HEVESY, *A fényképezés művészete*, 123.

lönféle művészeti ágak képviselői eszközök nélkül is képesek alkotni (az „író, a költő faszilánkkal, tüskével, hegyes csonttal karcolja a novellát a pálmalevelekre, verset a fakéregre”⁶⁰ stb.), addig a fényképész hiába örül a szigeten elkapott látványoknak, készüldéke nélkül nem tudja rögzíteni azokat. Jóllehet ezen a ponton Hevesy közel jut ahhoz, hogy különbséget tegyen az elillanó valóságpillanat és a rögzített kép kimerevített időbelisége között, a példázat hangsúlya mégis inkább arra esik, hogy a fényképet a szubjektumhoz, belsőhöz kapcsolt művészi alkotás és a technika konkrét, tárgyyszerű és mechanikus külsőlegessége közötti feszültségben, ezek határán tartsa. Ezt a struktúrát sajátos módon tükrözik Hevesy fényképezéssel kapcsolatos írásai: a fotografikus kép előállításának kérdéseit két élesen elkülönülő diskurzus tárgyalja, amelyeket *fortéchnikainak* illetve *fortoesztétikainak* nevezhetünk, és amelyek annak ellenére nem érintkeznek egymással, hogy igen hasonló folyamatokat írnak le. A fotótechnikai szakkönyvek, mint például a HaFa-könyvtár kötetei vagy az 1957-es (jórészt az 1938-as HaFa-kiadás anyagára épülő) *A fényképezés technikája*,⁶¹ „gyakorlati” tanácsokat adnak, hogyan kell bánni az ez idő tájt még meglehetősen szakértelmet igénylő fotótechnikával, hogyan kell beállítani a mechanikát adott téma, fényviszonyok és egyéb feltételek között. E fejtegetések ideája a „pontos”, „helyes” vagy „hibátlan” fénykép,⁶² amely végeredményben a valóság pontos, torzítatlan visszaadására vonatkozik, amelyre egy, a fotótechnikát minden tekintetben uraló szakember képes. A fotóművészeti könyvek a „fotóművészet kifejező eszközeit”⁶³ részletezik, amellyel kifejezhető az a „látvány, mely a fényképező képzeletét megfogta”,⁶⁴ a kulcsfogalmak ez esetben a „szép”, „kifejező” és „hatásos”, a végcél pedig egy „fényképszerű látás” kialakítása.⁶⁵ Jóllehet a pusztán technikai tanácsok terén is vannak eltérések – például a fotoesztétikák jobban ügyelnek a fényviszonyok milyenségére és a képkompozícióra, míg a fotótechnikában mindez hangsúlyosabban az képélesség problémájának rendelődik alá –, a lényeges különbség abban összegezhető, hogy a fotótechnika a valóság *visszaadását*, leképezését, a fotoesztétika pedig annak (művészi) *kifejezését* célozza.⁶⁶ Ennek mintegy következménye, hogy az egyik esetben elsősorban technikai, mechanikai, kémiai tudnivalók részletezése, a másokban pedig egyes fotóművészek stílusa, majd fotográfiai korstílusok jellemzése felé halad a kifejtés; ugyanaz a fotótechnika egyik esetben a tökéletes valóságélmény potenciális akadályá, a másokban a művészi kifejezés lehetősége.

⁶⁰ Uo., 124.

⁶¹ HEVESY Iván, *A fényképezés technikája*, Műszaki, Budapest, 1957.

⁶² Lásd pl. a HaFa-könyvtár 41. kötetének árulkodó címét: *A pontos és helyes expozíciós idő meghatározása* (Tolnai, Budapest, 1939.), vagy *A fényképezés technikájának* utolsó fejezetét, amelyben Hevesy a „hibátlan fénykép” létrehozását akadályozó (felvétel vagy kidolgozás közbeni) hibákról értekezik (HEVESY, *A fényképezés technikája*, 360–390.). Vö. továbbá HEVESY Iván, *A tökéletes fénykép. Felvételi és kidolgozási hibák*, HaFa, Budapest, 1937. (E füzet anyaga került át az 1938-as, majd több kiadást megért *A fényképezés technikája* című [HaFa, Budapest, 1938.] gyűjteményes kötetbe.)

⁶³ Lásd például HEVESY, *A fényképezés művészete*, 8–40.

⁶⁴ Uo., 14.

⁶⁵ Pl. Uo., 28–32.

⁶⁶ „Művészeti” és „szakmai-technikai” problémák kettőssége természetesen nem csupán Hevesy életművében figyelhető meg, hanem túlzás nélkül nevezhető a fotográfiát tárgyaló hagyományos diskurzusok általános sajátosságának.

A fénykép Hevesy Iván munkáiban tehát elsősorban kifejezés és a kifejezés tárgya közötti elválaszthatatlanság, pontosabban az összetartozás megbonthatatlanságának médiuma; nem véletlen, hogy időskori, kéziratban maradt *Fotóesztétikájában*⁶⁷ visszatér a „tartalom” és a „forma” jól ismert fogalmaihoz. Hevesy gondolatmenetét követve, amennyiben a művészet sajátossága, hogy e kettő elválaszthatatlanságát viszi színre,⁶⁸ úgy a fotográfia a művészetnek magának, a művészetről vallott elképzeléseknek *par excellence* médiuma.⁶⁹

⁶⁷ Vö. MTAK Kt, Ms 4509/9. A gépirat megjegyzése szerint a szöveg megjelent nyomtatásban, ez azonban csak egy változatára igaz, amely *A fénykép stílusa* címmel jelent meg két részletben (Fényképművészeti Tájékoztató 1965/2–3., 9–38.; 1965/4–5., 3–31.). A tervezett könyv több részlete megtalálható a hatvanas években publikált fotóesztétikai cikkekben, valamint a hagyatékban található levelezés alapján – csakúgy, mint a *Filmjáték esztétikája és dramaturgiája* esetében – lehetőség nyílt a kötet német nyelvű kiadására, amely azonban – a számlák és egyéb egyeztető levelek tanúsága szerint – az utolsó pillanatban meghiúsult.

⁶⁸ Vö. HEVESY, *Fotóesztétika*. Ez a megállapítás voltaképpen a fiatalkori esztétikai tárgyú írások összegzéseként is olvasható.

⁶⁹ Hevesy esztétikumról vallott elképzelései eredményezik, hogy szokatlanul „megengedő” lehet, amikor hozzászól a fénykép kérdéses művészeti státuszának vitájához (lásd *A fotóművész tagadása* című fejezet, HEVESY, *A fényképezés művészete*, 65–77.; álláspontjának „toleranciájáról” Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve, 45.). Egyfelől a fotográfia számára természetesen művészet, és könnyedén cáfolja az ez ellen felhozott érveket, másfelől művészet-fogalma éppen művészet és nem-művészet közelségét, összetartozását hangsúlyozza, így nem kell a fotóművészet hipotetikus ellenzőitől élesen elhatárolódnia.

Fordítás és (re)produkció

Az írás terében előálló materiális inskripcióról*

SZÓKRATÉSZ: Kratülosz és Kratülosz képmása: nem volna-e inkább két külön dolog az ilyesmi, tudniillik ha egy isten nemcsak az alakodat és a színedet képezné le benne, mint a festők, hanem azt is, ami belül van... nos, vajon ez a kettő most Kratülosz és Kratülosz képmása lenne-e, vagy két Kratülosz?
KRATÜLOSZ: Szerintem bizony két Kratülosz.

(Platón: *Kratülosz*)¹

Victor Hugo *Egy flamand ablak üvegére* (*Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande*) című versének elemzése során Paul de Man a transzparencialitásában rejtve maradó nyelv koncepciója felől egy olyan szövegesemény bemutatása által jut el a nyelv materialitásának az olvasás kimenetelét meghatározó tapasztalatáig, amely esemény során a szöveg a „materiális inskripció” működését a „figuralitás elkerülésével”² viszi színre. Ez a retorikai olvasás szempontjából sem indifferens következtetés azért is lehet termékeny egy a nyelv médiumát szem előtt tartó olvasás számára, mert a saját láthatóságát hangsúlyozó nyelvre az ablaküvegen megjelenő íráson kívül, illetve az írással párhuzamosan, és az írás által magára a megmutatkozó üvegfelületre is felhívja a figyelmet. Írás és hordozófelület elválaszthatatlan megmutatkozása azonban Hugo szövegének elemzése szerint a címben szereplő *écrit* szó által történhet meg, azaz nem konkrétan az írás, a versszöveg materialitása, hanem annak tematikus tételezése, a cím jelentése, immateriális működése által; az inskripció ez esetben a figuralitás elkerülését nem a nyelv materialitása, hanem e materiális működésre való utalás, rámutatás által végzi el. Jelen dolgozat egy olyan szöveg – a 24. Shakespeare-sonett Szabó Lőrinc általi fordításának – elemzését tűzi ki céljául, amely – Shakespeare szövegétől eltérően – nemcsak megmutatja, tematizálja az inskripció folyamatát, hanem annak előállítását, materiális megjelenítését is színre viszi. Ez az előállítás ilyen módon láthatóságában teszi elérhetővé az írás médiumát, képes érzékelhetővé tenni annak önműködéseit, ezen működések tereit és az olvasást alapjaiban érintő jelenlétét; az írás médiuma nem csupán közvetítő, de előállító, konstituáló szerepében is megmutatkozik.³ Mindezekkel párhuzamosan pedig bizonyos, a fordításelméletet illető

* A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KMR-2010-0003).

¹ PLATÓN, *Kratülosz*, SZABÓ ÁRPÁD fordítását átdolgozta HORVÁTH Judit, Atlantisz, Budapest, 2008, 99.

² PAUL DE MAN, *Hypogramma és inskripció = Uő., Olvasás és történelem*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 432.

³ SYBILLE KRÄMER – HORST BREDEKAMP, *Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur = Bild – Schrift – Zahl*, szerk. Sybille KRÄMER – Horst BREDEKAMP, Fink, München, 2003, 14.

alapösszefüggések is megidéződnek, hiszen a latin *producere* szóból származtatható⁴ előállítás fogalmának nézőpontjából a fordítás folyamata, fogalma is újragondolható. És nem csupán azon analóg viszony alapján, amely az említett két szöveg – mely szövegek éppen a megszólítottak valamiféle reprezentációját próbálják meg különböző eszközökkel megvalósítani –, illetve a fordításszöveg és az előállítás fogalma között fennáll, de ezen fogalom felől is, hiszen ebből a nézőpontból a reprodukcióként értett fordítás koncepciója is felülíródhat. A két szonett által használt eszközök, amelyek a reprodukció figurális, és az előállítás (produkció) materiális működéseiként írhatók le – mely utóbbi csak a fordításszöveg számára elérhető –, éppen azt mutatgatják meg, hogy a Walter Benjamin nyelvelméletének és fordításkonceptiójának mediális vonatkozásait értelmező Sybille Krämer következtetésével⁵ ellentétben a fordítás folyamata – ez esetben többek között az írás médiumának megkerülhetetlensége által – előállításként, produkcióként és nem reprodukcióként gondolható el. Fordítás és írás ezen megkerülhetetlen, produktív, előállító működése itt éppen azáltal távolodik el a forrásszöveg figuralitásától, hogy azzal saját szövegében képes dialógusba lépni, mindeközben olyan *felületet* képezve meg, amely e figuralitással vagy párhuzamosan, vagy ellentétes módon, de ezt mindenképpen „elkerülve”, az inskripció nem pusztán megidézett, de megjelenő materialitása által jön létre.

A reprezentáció vizuális módozatai – a textuális rögzítés módozataival ellentétben – „látszólag a közvetlen reprodukciót”⁶ célzó eszközökként funkcionálnak. Ez a közvetlenség a vizuális reprezentáció hasonlóság alapú működése során egy olyan feltételezett végpontként képződhet meg, amelynek elérése a megfeleltethetőség beteljesüléseként lenne értékelhető, azaz olyan reprezentációként, ahol a reprodukció létrejötte semmit nem ad hozzá a reprezentálthoz,⁷ ahol ez a mimetikus struktúra által megkettőzött jelenlét – a többek között Derrida által megkérdőjelezett rousseau-i művészetfelfogáshoz hasonlóan – nem befolyásolja a reprezentált jelenlétét. A tökéletes reprezentációként értett reprodukcióba vetett bizalom az említett 24. Shakespeare-szonett kiindulási pontjául szolgál, amennyiben a vizuális reprezentáció figurálisan megidézett eszközéből kiindulva, és e figuralitás terében maradvá reprodukálja a versbeli beszélő megszólítottját, amely reprodukció aztán helyettesítheti is a reprezentáltat, ezáltal pedig a megörzés vágyát teljesítheti be. Ez a figuralitás e szonett esetében egy festmény létrehozásaként tételeződik, amely azonban ezzel párhuzamosan a vizuális reprezentáció egy másik technikáját is szóba hozza: „Mine eye hath play'd the painter, and hath stell'd / Thy beauty's form in table of my heart”.⁸ Egy-

⁴ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 7. A szó etimológiája Gumbrecht könyvének alapösszefüggéseként szolgál, noha a könyv a fogalmat illusztráló példái nem feltétlenül következtetések. A fogalom pontosítása Sybille Krämer a következőkben tárgyalásra kerülő ellentétpárja (*Darstellung–Herstellung*) alapján végezhető el.

⁵ Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, 190.

⁶ Jay David BOLTER, *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 2001, 59.

⁷ Jacques DERRIDA, *Of Grammatology*, John Hopkins UP, Baltimore, 1997, 203.

⁸ William SHAKESPEARE, *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, Ware, 1999, 1228.

részt ugyanis a *stell* szó használata miatt a festő tevékenysége valamiféle vésésként lehetne leírható, másrészt pedig ez a rögzítő tevékenység⁹ nem a szív felületét érinti, hanem e felületbe (*in table*) történő bevésésként mutatkozik meg. A szó etimológiája azonban egy másik jelentésréteget is elérhetővé tesz, hiszen a görög sztélé domborműves oszlopra is utalhat – ezzel a megőrzés, a rögzítés funkcióit az emlékezés funkciójával kiegészítve –, tehát e reprodukció tulajdonképpen a vésett felület, a hordozó anyagából áll elő, ráadásul a megszólított formájának (*form*) – vagy egy másik szöveghely alapján alakjának (*shape*) – leképezése, a hasonlóság elvének érvényesítése által. Ez a vizuális reprezentáció tehát, amely mind anyagában – hiszen a reprodukció anyagaként itt a megszólaló teste funkcionál –, mind formáját tekintve követi mintáját, a megfeleltethetőség teljesülése által olyan reprodukciót hoz létre, amely képes helyettesíteni, megőrizni a reprezentáltat, ahol tulajdonképpen a jelölés struktúrájának közvetettsége nélkül, az imitáció közvetlensége, a közvetlenség ígéretének beteljesülése – és a megkettőzött jelenlét problematizálatlansága – által történhet meg a rögzítés művelete. Ez a tökéletes reprezentációként értett reprodukció – természetesen a figuralitás közbejöttének köszönhetően – végül egyértelműen azonosítódik a megszólítottal: „the sun / Delights to peep, to gaze therein on thee”. A szubjektumpozíciókat, a megszólítottat illető megkettőzött jelenlét a helyettesíthetőség lehetőségét hozza magával, a reprodukció pedig ilyen módon egy problémamentesen működő reprezentációként, újbóli jelenvalóvá tételként érthető. A festés, illetve a vésés, a dombormű létrehozásának vizuális, mimetikus, a hasonlóságot előtérbe állító reprodukciós technikái mellett azonban a szonett szövege(i) alapján a textuális rögzítés lehetősége is felmerül. Amennyiben ugyanis nem kívánjuk kizárni a fent idézett szövegváltozatot preferáló szonettkiadásokból kimaradó *steeld* variánst sem¹⁰ – amely mind a mai napig előfordul az eddigiekben elemzett *stell'd* és a *stelled* variánsokkal párhuzamosan –, úgy az általa megidézett *styled* szó jelentésén és etimológiáján (*stylus*) keresztül a beíródás, az inskripció jelentés is létjogosultságot nyerhet,¹¹ ezzel tovább gazdagítva a már egyébként is többretegű, a rögzítés különböző technikáit felsorakoztató felütsz értelmezhetőségének lehetőségeit. Akár a dombormű, a vésés, akár az inskripció, a beíródás térbeliségéről, materialitásáról van azonban szó, ez a materialitás Shakespeare szonettjében ugyanúgy kizárólag a figuralitás szintjén mutatkozik meg, ahogy a reprezentáció, és annak vizuális vonatkozásai is; a nyelv, az írás materialitása, ezek produktív, előállító jellege, a figurális képiség transzparencialitását

⁹ A lélekbe írás momentumának kifejtését, és irodalmának számbavételét Simon Attila végzi el Platón *Phaidrosz* című dialógusa alapján, ahol a lélekbe vésés aktusa szintén az emlékezettel, illetve ezen túl a tudással, a megértéssel párosul. SIMON Attila, *A lélekbe írt logos. Adalék Platón Phaidroszának „írás-kritikájához”* = Uő., *Dionysos szónrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*, Ráció, Budapest, 2009, különösen 154–158.

¹⁰ Ez a változat szerepel az 1609-es Quarto kiadásban is.

¹¹ Illetve a *steel* szó által – egyéb szöveghegyek figyelembe vételével – a tűkőrre, annak foncsorozására, és ezzel együtt a mimetikus funkcióra való utalás is. Az említett szövegváltozathoz, és ezen utalásokhoz lásd például a következő kiadást: SHAKESPEARE'S *Sonnets*, szerk. Katherine DUNCAN-JONES, Thomas Nelson, London, 1997, 159.

felülíró, megszüntető működése viszont – a de Man által elemzett Hugo-szöveghez hasonló módon – ebben a tekintetben nem jutnak szerephez.

Shakespeare szövegének ezt a reprodukció térbeliségét, a vésés a hordozót mélységében, anyagában érintő, a dombormű formálódását lehetővé tevő figurális működését a szonett fordítása a *stell'd* szó ezen jelentésrétegeinek hiányában nem viszi színre: „Szemem a festőt játszotta, s szívem / lapjára karcolta be arcodat”.¹² A bevésés térbeli megvalósulása már csak azért sem teljesül egyértelműen, hiszen itt a hordozó eleve felületként, lapként mutatkozik meg, annak mélysége, térbeli kiterjedése nem hangsúlyozódik e megnevezés által, mint a forrásszöveg esetében, ráadásul a véset – illetve ennek mérsékelt intenzitását is érzékeltetve: karcolás – ez esetben a szív *lapjára* kerül. Ezzel párhuzamosan azonban az igekötő („*karcolta* be”) a beíródásként való értelmezhetőséget is lehetővé teszi, tehát a karcolás materiális minősége is teret kaphat. A karcolás ez utóbbi, materiális vonatkozása viszont – a fent említett két szöveghez hasonlóan – itt is tematikusan idéződik meg, azaz a szöveg ezen pontján a felület anyagában való érintettségének csupán immateriális hozzáférhetősége garantált. A szonett a további olvasás során azonban e materialításra való rámutatáson kívül e materialitást elő is állítja, az inskripció megmutatkozása mellett ugyanis annak – hordozójával együtt történő – megjelenítése is megtörténik; „az írás grafikus médiuma” nem csak az inskripció megmutatását (*Darstellung*), hanem annak előállítását (*Herstellung*) is elvégzi.¹³ Ahol pedig a szöveg saját anyagának, az írás médiumának láthatósága, térbelisége által képessé válik arra, hogy a nyelv immateriális működésein keresztül történő – és ezen kívül az írás fonografikus koncepciói szerint a beszélt nyelvre való¹⁴ – rámutatáson túl a materiális előállítást is eszközzé tegye, ott az írás grafikus, vizuális karakterének megkerülhetetlensége, e notációs rendszer önműködő mechanizmusai, a notáció képszerűsége, ikonicitása (*notationale Ikonizität*),¹⁵ és egyúttal az esztétikai tapasztalatot meghatározó jelenléte is előtérbe kerülhet.

A rögzítés térbelisége – amelyet Szabó Lőrinc szövegének fenti idézete a hordozó felületet érintő, illetve utóbb azt áttörő bevésésen keresztül tematizált – a fordításszövegben az inskripció materiális érzékelhetősége által is megnyilvánul, amely inskripció terét az *arc* szó grafémáinak a *karcolta* szóban történő „megismétlődése” alakítja ki. Ennek az inskripciónak az említettekén kívül is megtapasztalható valamiféle immateriális ágyazottsága, amennyiben a szöveghely éppen az *arc* grafémáinak rögzítését tematizálja, másrészt pedig mert a „*karcolta* be” kifejezés olvasásának pillanatában, az olvasás linearitásának időbeliségében – a múlt idejű igealak által – az *arc* bevésődésének befejezett eseményéről értesülhetünk; az inskripció materialítása azonban az említett ismétlésség által áll elő, az írás médiumának vizuális jelenléte

¹² Szabó LŐRINC, *Örök barátaink*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1958, 257.

¹³ Sybille KRÄMER, „*Operationsraum Schrift*”. *Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift = Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, szerk. Gernot GRUBE – Werner KOGGE – Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005, 44.

¹⁴ *Uo.*, 25.

¹⁵ *Uo.*, 29. A fogalomról bővebben: Sybille KRÄMER, „*Schriftbildlichkeit*” oder: *Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift = Kultur, Technik, Kulturtechnik*, 157–176.

pedig az így kialakult térbeliségben többféleképpen is kifejti működését. Egyrészt az inskripció íráseseménye a hangoztathatóság, vagy akár a lineáris olvasás felől nézve elgondolhatatlan módon realizálódik, hiszen a *karcolta* olvasásakor a beírt szó még nem különül el az öt keretező grafémáktól, ezáltal e beíródás csak valamiféle – az olvasás linearitását megtörő – visszatérésen keresztül manifesztálódhat. A szó elkülönülése e lineáris szövegolvasás esetében azért nem történik meg feltétlenül, mert az arc szó grafikus érzékelhetősége ezen a ponton – az ismétlés tapasztalatával még nem rendelkező, és ezáltal az akár a szó immateriális működését is elégségesnek találó olvasás számára – szintén megkerülhető. Az ismétlés tapasztalatának közbejöttével azonban már nem tekinthetünk el a szó, és egyben az inskripció materialitásától, hiszen – és itt ismét az írás vizuális jelenlétének megnyilvánulásáról beszélhetünk – maga az ismétlés is grafémákra vonatkozik, amennyiben a *karcolta* szó határainak, és egyben immateriális vonatkozásainak figyelmen kívül hagyásával történik meg a grafémasor kikülönülése. A grafémák vizuális azonosításán – vagy akár akusztikus hasonlóságán – kívül azonban azért sem feledkezhetünk meg a szöveghelyet meghatározó materiális működésekről, mert ez a visszalépést szükségessé tevő, az olvasás linearitásából kikényszerítő szövegesemény mindezek mellett már önmagában is az írás médiumára, illetve az írás vizuális működésére, műveleti terére (*Operationsraum*)¹⁶ utalja az olvasás folyamatát; a szöveg lineáris rendjéből bármilyen okból kilépő, vagy kilépni kényszerülő olvasás az írás médiumának vizuális struktúrájára, térbeliségére kell hogy hagyatkozzon. A linearitás szükségszerű megtörése a – „linearitásra nem redukálható”¹⁷ – írás térbelisége felé mutat, mely térbeliséget a szavak, illetve grafémák – az elhangzó, a hangoztatott nyelvből hiányzó – szimultán elérhetősége, az egész szöveg szimultán láthatósága¹⁸ garantál. Ez a szimultaneitás viszont a – szöveg materiális működéseire hozzátartozó – akusztikus ismétlődéssel éppen azért nem emelhető be egy vonatkoztatási rendszerbe, mert az csupán a szöveg hangzóssága által garantált, az akusztikus működés temporalitását, időlegességét igénybe vevő linearitásában mutatkozhat meg; az írás vizuális hozzáférést igénylő térbelisége ez alapján meg kell hogy kerülje a hangzósság időbeliségét, amely jelenségről az írás fonografikus koncepciói már nem tudnak számot adni. A szöveg átmeneti hallhatóságának, szimultán megszólaltathatatlanságának, elhangzó karakterének mellőzésével a – rögzítés vizuális technikáit mindezeket keresztül nem csupán tematikusan szóba hozó – fordítás-szöveg az ismétlés itt vázolt visszafelé ható struktúrájának következtében a szöveghely grafikus összetettségén keresztül fejti ki működését.

¹⁶ KRÄMER, „Operationsraum Schrift”, 31–32.

¹⁷ *Uo.*, 52.

¹⁸ *Uo.*, 35. Bár a szövegek részletesebb elemzésére itt nincs mód, e szimultaneitás szempontjából nem elhanyagolható a „My body is the frame wherein 'tis held” / „ott most testemmel én keretezem” sorok a továbbiakban történő egyfajta kifejtése. A két szonettben a *windows* / *ablak* szavak megismétlése jelöli ki ugyanis az írás terében a „kebel boltját”, e szavak keretezik a képet, amely ráadásul a notáció ikonicitása által elő is áll, amennyiben az *eyes* / *szem* szavak kétszeri, egy sorban történő szerepeltetésén keresztül az arckép pusztán grafikus rögzítése az írás műveleti terében, és e keretek között is megtörténik. Ehhez lásd a következő elemzést: Georg WITTE, *Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Texts = Die Sichtbarkeit der Schrift*, szerk. Susanne STRÄTLING – Georg WITTE, Fink, München, 2006, 173–190.

A két szó közötti hasonlóság – amely a használt grafémák megint csak szükségszerűen a szöveg térbeliségét használó indexálhatóságát, egymásra vonatkoztatásának műveletét lehetővé teszi – a grafémák, és nem a szójelentés megismételhetősége által áll elő. Ezen grafémák a *karcolta* szóban történő előfordulása a szöveg linearitása és a szó anagrammatikus szerkezete mellett, illetve ez utóbbival összefüggésben a szóhatárok struktúráját illetően is egy, csak az írás vizuális terében megmutatkozó törést okoznak, amennyiben a szóközök hiányán, az ismétlődésen, és a grafémák sorrendjének megfeleltethetőségén keresztül valósul meg materiális beíródásuk, amely e szóba való bevésődés eredményeképpen a szó, illetve a szöveg grafikus szerveződésére is felhívja a figyelmet. A fordításszöveg inskripciója tehát a beíródó szó materialitásán keresztül – a flamand üvegre írt Hugo-vershez hasonlóan – a nyelvi transzparencialitás elképzelésének irrelevanciájáról, illetve ezzel párhuzamosan a hordozó láthatóvá válásáról is számot ad, a *Hypogramma* és *inszkripció* példájával ellentétben azonban mindezt az írás médiumán keresztül, a beíródás érzékelhetősége által valósítja meg. A de Man kései írásaiban gyakran előforduló materialitásfogalom ugyanakkor nem csak ebben az esetben tételeződik a figurális elkerülésének példjaként, ezért mindenképpen szükségesnek tűnik a fogalom használata szempontjából releváns szöveghelyek áttekintése. Nem hagyható figyelmen kívül többek között a *Kant materializmusa* című tanulmány sem, ahol de Man e tartományon kívül helyezi el a fenséges dinamikájának azon mozzanatát, amikor is „a végtelen a kő materialitásába fagy”,¹⁹ az itt tárgyalt, a csillagos ég és az óceán teleologikus ítéletektől megfosztott látványát elemző kanti szövegrész azonban de Man olvasatában saját intenciói ellenére mégsem lehet másképpen elérhető, csak valamiféle helyettesítés által: „a természetet Kant valójában nem természetnek, hanem egy konstrukciónak, háznak látja.”²⁰ Még ha igazat is adunk azonban de Man azon gyanúsán kategorikus kijelentésének, hogy az elemzett szövegrészben „a természet épületté alakítása, ég és tenger boltozattá és padozattá transzformálása nem trópus”, és ilyen módon mentes mindenféle „helyettesítő cserétől”, – noha egyébként égbolt és tető, tenger és padozat egymásra vonatkoztatása legalábbis valamiféle térbeli viszonyulást feltételez – arról mégsem feledkezhetünk meg, hogy ő maga a látvány érzékelésének természetét elemezve nem az óceán, az égbolt, de mindezek helyett a kő materialitásáról beszél. A kanti „architektonikus látás” tehát de Man értelmezésében nem az érzékelés által teszi hozzáférhetővé a látvány anyagságát, azaz nem ennek anyagszerűsége, hanem a tematikus megmutatkozás transzparencialitása, illetve ennek természete által kerülhet ki a figurális vonzasköréből, már amennyiben ez egyáltalán megtörténik. A fent megidézett íráskonceptió, és a materiális inskripció fogalma felől számon kérhető láthatóság, illetve ennek az olvasás terében történő esetleges érvényesítése – amellet hogy már a Kant-részlet példája is világosan mutatja, hogy de Man materialitásfogalma nem feltétlenül az érzékelhetőség kritériumainak érvényesítését célozza – inkább de Man azon szövegeiben lehetnének tetten érhetőek, amelyek ezen – a retorikai olvasás számára szükség-

¹⁹ Paul DE MAN, *Kant materializmusa* = Uő., *Eszttétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 129.

²⁰ Uő., 128.

szerűen kiindulópontként funkcionáló – vonzáskörből az írás, a lejegyzés materialitása által szándékoznak kilépni. A *Fenomenalitás és materialitás Kantnál* Heinrich Kleist *A marionettszínházról* című szövegét olvasó passzusai éppen ezt a felületet, „a betű prózai materialitását” próbálják meg játékba hozni, mely játéktérben de Man állítása szerint „a jelentésteremtő trópusokat a mondatoknak és propozícióknak különálló szavakká tördelése, és a szavak szótagokká, végül betűkké zúzása váltja fel.”²¹ A szöveg példaként felhozott szóösszetételei (*Zurückfall*, *Sündenfall* stb.) azonban egyrészt nem szótagokra, hanem szavakra bomlanak szét, másrészt pedig az ezekből kieső *Fall* szó többes számú alakjából (*Fälle*) eredeztetett *Falle* (‘csapda’) szó, amely „egyetlen néma betű hozzáadása” által jön létre, és a „nyelv feldarabolásának” eseteként, a betű hatalmának bizonyítékeként,²² illetve textuális csapdaként szolgál az értelmezésben, Kleist szövegében nem szerepel, ráadásul maga a graféma a többes szám jelölőjeként már eleve funkcióval bíró részét képezte az őt tartalmazó szónak, tehát akkor sem kezelhető pusztán autonóm betűként, ha de Man eredeztetését elfogadjuk. És mivel a szótesttől ebben a – szövegszinten is szereplő – esetben (*Fälle*) nem válik el, azaz önmagában, „a test organikus egységétől elválasztva”,²³ annak funkcióitól – a kanti fenséges dinamikájához hasonlóan – függetleníve a marionettszínház bábjaival ellentétben nem elérhető, Kleist szövegének nyelvére nem vonatkoztatható „a test feldarabolásának” eseménye. Ilyen módon az itt feltételezett analógia a szövegben fellelhető grafémák materialitásának tekintetében nem érvényesíthető; a nyelv szétadarabolását a grammatika²⁴ szabályai, a szöveg elemeinek funkciói uralják, ezért nem tekinthetünk rá „mindenféle használattól és céltől teljesen függetlenül”, és ezért nem juthatunk el de Man szándékai ellenére „az esztétikai látvány tiszta materialitásához”.²⁵ Azzal, hogy olyan grafémát elemez, amely az általa leírt módon csupán az értelmezés szövegében szerepel, de Man a kanti fenséges példájához – ahol a kö materialitásáról esik szó a látottak helyett – igencsak hasonló helyzetet teremt, tehát tulajdonképpen – Derridával szólva – egy sajátos „anyag nélküli materialitás”²⁶ példáit ismétli.

Az anyag nélküliség más esetekben pedig éppen a példák elmaradása által valósul meg, az *Esztétikai ideológia* Hegel-tanulmányaiban ugyanis – bár az itt megfogalmazott materialitásfogalom jóval közelebb áll a fenti inskripció elemzéséhez használt íráskonceptió fogalomrendszeréhez – egyáltalán nem találkozunk „a nevek materiális lejegyzésének”²⁷ konkrét eseteivel. A Hegel emlékezésfogalma mentén előkerülő

²¹ Paul DE MAN, *Fenomenalitás és materialitás Kantnál*, = Uő., *Esztétikai ideológia*, 79.

²² Paul DE MAN, *Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje*, ford. BECK András, Enigma, 1997/11–12., 98.

²³ DE MAN, *Fenomenalitás és materialitás Kantnál*, 77.

²⁴ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006², 341. Kleist szövegének szóban forgó összefüggését megidézve itt meg is jegyzi, hogy a marionett, „[a] gépezet olyan, akár a szöveg retorikájától elkülönített grammatika”.

²⁵ DE MAN, *Fenomenalitás és materialitás Kantnál*, 78.

²⁶ Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon. Limited Ink (2)*. („within such limits”), ford. Peggy KAMUF = *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk. Tom COHEN – Barbara COHEN – J. HILLIS MILLER – Andrzej WARMINSKI, Minnesota UP, Minneapolis–London, 2000, 350.

²⁷ Paul DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában*, = Uő., *Esztétikai ideológia*, 94.

– és Hegel munkásságában egyébként jelen lévő, noha nem a mai, kultúrtechnikai értelemben használt²⁸ – materialitás kérdésköre itt az emlékezetben történő rögzítéshez elengedhetetlen jelentéstől való elválasztás, a „hieroglifikus, néma inskripcióként”²⁹ értett nevek felől közelít a notáció jelenségéhez, ennek természete, vagy akár az olvasás folyamatában betöltött szerepe azonban nem kerül kifejtésre. A *Hypogramma* és *inszkripció* által olvasott hegeli írásjelenet elemzése mindehhez több szempontból is kapcsolódik, egyrészt mivel de Man – az Hugo-példával ellentétben – ez esetben sem látszik érdekeltnek az inskripció jelenségének körüljárásában, másrészt pedig azért, mert maga az inskripció itt is a jelentéstől való elválasztás momentumaként érthető; az inskripció „az egész *Fenomenológia* szövegét a végtelenségig ismételt dadogássá változtatja: ez a darab papír, ez a darab papír és így tovább.”³⁰ Az „írott vagy bevésett (inscribed) nyelv” de Man nem az írás materialitásával, hanem a papírral, a hordozóval szembeníti,³¹ azaz az általa idézett mondat második feléről – értelmezésének kulcsfogalmát saját pozíciójára is érvényessé téve – megfeledkezni látszik: „Ezt a darab papiroost gondolják, amelyre ezt írom vagy helyesebben írtam.”³² A mondat első szava deiktikus funkcióját de Mannál csupán a hegeli írásjeleneten keresztül tölti be, a notáció differenciáló működésére azonban nem fordít figyelmet. Ez a működés, a dőlt betű jelenléte ugyanúgy megkerülhetetlen, ahogyan a beszélt nyelv számára elérhetetlen papír is rászorul a felmutatás segítségére, és bár az érzéki bizonyosság beteljesítésére Hegel kritériumai szerint így is alkalmatlan, az írás de Man által figyelmen kívül hagyott vizualitásától nem tekinthetünk el, ez ugyanis a hordozó, az írott felület – egységében csupán az írás aktuális eseményében, Hegel írásjelenete, illetve a felmutatás aktusa által érzékelhető – jelenlétére saját írottágának hangsúlyozottsága, a tipográfiai megkülönböztetés által már önmagában is képes rámutatni. Maga az írás nem kerül de Man érdeklődésének homlokterébe, ami a hordozót jelölő *ezt* szó vizuális karakterétől való eltekintésen kívül abból is jól látszik, hogy a fenti mondat második, dőlt betűs szavát már nem idézi; a szó ezen előfordulása már semmiképpen nem olvasható deixisként, mivel csupán önmagára utal, illetve saját materialitásának, lejegyzettségének előtérbe helyezése által magára mutató jelként funkcionál, ezzel a papíron kívül a jelentésüktől megfosztott – tehát de Man fogalmai szerint inskripcióként funkcionáló – grafémákat is újra az írásjelenet részesévé téve. Ráadásul az írás eseményszerűségét a szöveg itt mintha mégis hozzáférhetővé tenné, amennyiben utalást tesz annak – aktualitásától, egységétől megfosztott, az írásjelenetből kiemelt, azaz a mindenkor olvasás számára is elérhetővé tett – folyamatszerűségére („*ezt* írom vagy helyesebben írtam”), ezáltal végképp megkerülhetlenné téve az írás, az írottág

²⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés. Avagy szövegtudomány-e (még) a filológia = Uő., Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2010, 41.

²⁹ DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában*, 95.

³⁰ DE MAN, *Hypogramma és inskripció*, 416.

³¹ *Uo.*, 417–418.

³² Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1973, 63.; Uő., *Phänomenologie des Geistes*, szerk. Johannes HOFFMEISTER, Akademie, Berlin, 1964, 88.

központi szerepét. Azt mondhatjuk tehát, hogy az idézett mondat értelmezésekor de Man ugyanúgy nem veszi figyelembe a két szó az olvasás számára hozzáférhető, és mindkét esetben kulcsfontosságú lejegyzettségének módját, a notáció működésének következményeit, illetve a hordozón megjelenő írás – Hegel fogalmi keretei között az érzéki bizonyosság kategóriáját elkerülő, az itt használt, kultúrtechnikaként értett írás koncepciója szerint azonban mindenképpen teljesülő – érzékelhetőségét, ahogy az anyag nélküli materialitás egyéb példánál tette, tehát itt sem teszi az olvasástapasztalat részévé az olvasott szöveg, az írás materialitását. Az írásjelenet egyediségéből kiindulva, azt megidézve tematikusan rámutat ugyan a papírra mint hordozóra, megmutatja (*Darstellung*) a papír aktuális érzékelhetőségét, de az olvasás „itt és most”-jában a hordozó felületen előálló (*Herstellung*) írás tárgyalásától eltekint.

Szabó Lőrinc szövege azonban a szövegbe vésődés eseményén keresztül a szöveg, illetve az írás vizualitását is előtérbe helyezi, illetve igénybe veszi, itt tehát nem csupán megmutatkozik, de elő is áll a hordozó, illetve az írás anyagsága; ilyen módon „[a]z aisztheszisz nem csak mint a logosz átlátszó ablaka, de mint »homályos« művelti terület is”³³ funkcionál. A beíródó grafémasor ugyanis éppen azért áll elő materiális inskripcióként, mert saját anyaga nem tér el a beíródás helyének anyagságától, a körülötte lévő grafémáktól, a Shakespeare-szövegben tematizált bevéséshez hasonlóan – ahol a rögzítés technikáit összekeverő figuralitás eredményeképpen végül szintén nem festés, azaz valamiféle új anyag hozzáadása által keletkező ráírás, elfedés történik – ezt az inskripciót egyetlen anyag, a beíródást létrehozó, és az ezeket körülvevő grafémák, illetve az írás materialitása hozza létre. A figuralitás transzparencialitása által megmutatott beíródás de Mannál – azon kívül, hogy az *Egy flamand ablak üvegére* esetében csupán megmutatkozik, de nem állítódik elő – éppen ezen a ponton térhet el a fordításszöveg materiális inskripciójától, hiszen az üvegre írás példája mindenképpen ráírásként, valamiféle hozzáadásként értelmezhető. Ez a hozzáadás a hordozó üvegfelület materialítására mutat rá, méghozzá az írás materialitása által, azaz a nyelv transzparencialitásának lehetetlenségét állító de Man logikáját követve a – szöveg figuratív áttetszőségét hordozó, és az inskripció eseménye által megtörő³⁴ – felület e ráírás a verscím által garantált eseményén keresztül nyerheti el saját láthatóságát, ami egyben azt is jelenti, hogy ezzel párhuzamosan az írás vizuális jelenléte a nyelv materialitásának bizonyítékeként lehet elérhető. Ez a ráíródás tehát tulajdonképpen a hozzáadás eseménye által ruhazza fel hordozóját saját materialitásával, azzal együtt, hogy annak transzparencialitása csak ezen eseményszerűség, a ráírás utólagos, az értelmezés végén tételezett jelenléte miatt hozzáférhető. Az Hugo-vers tematikusan megmutatkozó materiális viszonyai tehát mindezek alapján nem vonhatók kétségbe, a ráíródás azonban anyagában nem érinti a hordozó felületet. A fordítás a szöveg grafémái közé beírt inskripciója ezzel szemben az írás térbeliségében való jelenléte által nem valamiféle hozzáadásként működik, nem ráírást hajt végre, de a szó grafémáiból veszi el, az írás felületéből vési ki saját anyagát, anélkül, hogy a ráíráshoz

³³ KRÄMER, „Operationsraum Schrift”, 31.

³⁴ DE MAN, *Hypogramma és inskripció*, 431.

hasonlóan elfedné a felületet, illetve ez esetben, szövegbe íródásról lévén szó, valamiféle szub-textust³⁵ hozna létre. Ezzel saját szerkezetét – és a két szövegműködést – illetően annyit mindenképpen előtérbe helyez, hogy a szöveghely a hypogramma Saussure által a szó etimológiájából (*hypographein*) levezetett struktúráját nem képezi le, tehát alá-írásként nem működik, ilyen módon pedig csupán a másik említett jelentés jöhetne szóba, amely szerint a hypogramma „egy nevet, egy szót emel ki azáltal, hogy megpróbálja megismételni a szótagjait”.³⁶ A kiemelő funkció viszont nem függetleníthető a hypogramma előbbi funkciójától, hiszen a „szótagok” kiemelése (a Saussure-t fordító de Man az *underscore* szót használja, amely szintén kiemelés és elfedés kölcsönösségére helyezi a hangsúlyt) a szó egészének elfedését hozza magával, az *arc* szóként való olvasása tehát a *karcolta* jelentésének hozzáférhetőségét szünteti meg, ezáltal megint csak valamiféle elfedést generálva. Ez az elfedő működés azonban a szöveg kontextusa felől nem értelmezhető, hiszen a szöveg által tematikusan megidézett, bevésődött *arc* e kontextuális térben saját bevésődésének aktusával nem kerül egy a hypogramma rétegeltsége által garantáltan előálló feszültségbe. A hypogramma rétegeket előállító, elfedést, ráírást végrehajtó működése éppen ezen a felületen lehetne megkülönböztethető – noha de Man szövegében ezek viszonya nem tematizálódik – a beíródás, a materiális inskripció működésétől, amely a hypogrammával ellentétben sem a kiemelés, sem az alá-írás műveletét nem teszi szükségessé. A materiális inskripció a *karcolta* szó olvashatóságát éppen a beírt grafémasor materialitása, illetve a szöveg anyagába való bevésöttsége által teszi lehetővé, mindezt anélkül, hogy a hypogramma szerkezete, a rétegek egymásra íródása által garantált választási kényszer eredményeképpen saját elrejtését szükségessé tenné, és ilyen módon csupán szub-textusként lehetne hozzáférhető; az inskripció materialitása teszi lehetővé a rétegekre bomlás, és ezek egymást felülíró működésének mind a szerkezet, mind a szöveg kontextusa által szükségessé tett elkerülését.

De Man megjegyzése szerint a hypogramma kiemelő működése közel áll a prosopon működéséhez, az itt elemzett szöveghely viszont már csak azért sem tölti be az arcadás funkcióját, mert – még mindig a szöveg fent megidézett kontextusánál maradva – egy már meglévő *arc* rögzítésére vállalkozik. A kontextuálisan ilyen módon megkérdőjelezhető prosopopeia jelenlétét azonban maga a szerkezet ki is zárja, mégpedig ismétléses jellege miatt, amely az inskripció bevésést és törlést³⁷ egyaránt végrehajtó működésével kerül összefüggésbe. Az *arc* grafémasor az ismétlés által megkettőzött jelenléte ugyanis az egymásra vonatkoztathatóságon keresztül nem csak az inskripció előfeltételeként funkcionál, de ugyanezt az inskripciót az indexálhatóság művelete által meg is fosztja az önálló jelölés – és egyben a hypogramma feszültségének – szükségyszerűségétől, amennyiben a *karcolta* grafémái közé annak saját anyagból beíródó grafémasor nem a megszólított arcára, hanem a szöveg *arc* szavára utal,

³⁵ *Uo.*, 410.

³⁶ Idézte: *Uo.*, 421.

³⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Ismétlés, intratextualitás, inskripció = Uő., Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007, 159. A tanulmány Hegel jelfogalmából, és annak de Man által adott, az inskripció fogalmát érintő értelmezéséből kiindulva jut el eddig az összefüggésig.

ezáltal éppen indexálhatóságát lehetővé tevő materialitása által előzve meg a *karcolta* jelentésfunkciójának elvesztését, illetve a szó rétegekre bomlását. E tekintetben a materiális inskripció, ami – de Man szavaival élve – sem „nem alakzat, sem jel [...] sem hypogramma, sem mátrix” – bár inskripciófogalmát némileg módosítva, annak materiális vonatkozásait pedig nem a nyelv tematikus, megmutató, hanem előállító működéseire értve – a „figuralitás elkerülését”³⁸ indexálhatósága, jelfunkcióinak beíródásával párhuzamos törlése révén hajta végre, ilyen módon materialitása által lépve ki a figuralitás áttetszőségéből, és e szó rétegekre bomlásának kényszere alól. A prosopopeia funkcióit mellőző rögzítés aktusa az inskripció – a prosopopeia megkerülését a notáció képszerűségének szintjén leképező – szerkezete által lehetővé tett, és a mátrixszereptől megfosztó indexálhatóság, az *arc* szó külső jelenlétén keresztül az arcadás, illetve az önálló jelentésképzés helyett egy eme külső jelenlétre utaló grafémasor beíródásán keresztül teljesül, amely összefüggéstől – amint az majd a későbbiekben kifejtésre kerül – természetesen reprodukció és reprezentáció kérdésköreinek vonatkozásai szempontjából sem lehet eltekinteni. A jelentések különbségei miatt jelentés alapján nem azonosítható (de a hasonlóság alapján indexálódó) két grafémasor materiális egymásra vonatkoztatása, azonosítása, a szó struktúrája, a kontextus, illetve az írás műveleti terének az indexálhatóság általi használatba vétele járul tehát hozzá a fordításszöveg materiális inskripciójának létrejöttéhez, amely lehetővé teszi a *karcolta* szó a jelentést is érvényesítő olvashatóságát. Azzal együtt pedig, hogy a Shakespeare-szöveghez hasonlóan a beíródás, vagy bevésődés tematizálódása Szabó Lőrinc fordításában is megtörténik, ez a materiális inskripció egy olyan jelentésréteg az írás vizuális rendjében történő előállítását végzi el, amely a fordításszöveg csak ezen materiális vonatkozásai által hozzáférhető. A *stell'd* szó etimológiájából következő, dombormű értelemben való használata, illetve a dombormű bevésettsége, térbeli természete a fordításban az írás vizualitása által kaphat felületet, még hozzá az inskripció a *karcolta* szó grafikus sorrendjét megtörő, azt anyagában érintő beíródása által. Az írás műveleti terében a két grafémasor indexálásán, vizuális, térbeli azonosíthatóságán keresztül a *stell'd* távoli *stylus* értelemben való használhatóságát – a két szöveg párhuzamos olvasása által is – felerősítve olyan inskripció jön itt létre, amely a tér, a véset taktilitása mellé a notáció képszerűségét állíthatja oda. És bár ez a fordításemény nem értelmezhető mediális fordításként, nem megfeleltethető a „taktilis tér vizualitásba fordításával”,³⁹ amelyet McLuhan példája szerint a négyzet végezhetne el – és amely fordítás Derrida és Krämer az írás elsődlegességét eltérő alapokra helyező koncepcióinak némileg ellent mondva „az írás megjelenése előtt nem történhetett meg” –, hiszen a tér taktilitása a Shakespeare-szöveg esetében a figuralitás által idéződik meg, az írás vizualitása azonban – e figuralitás megkerülésével – mégis alkalmasnak mutatkozik arra, hogy mediális működése által állítsa elő e grafikus viszonyok által megteremtett térbeliséget. A fordításszöveg materiális inskripciója

³⁸ DE MAN, *Hypogramma és inskripció*, 432.

³⁹ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of the Typographic Man*, Toronto UP, Toronto, 2010, 66. Ehhez lásd még Friedrich Kittler a médiumok közötti váltás leírására alkalmazott transzpozíció fogalmát: Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 1987, 271.

tehát ilyen módon a bevésődés tematikusan megmutatott térbelisége helyett saját szövegében történő előállítását végzi el.

A Shakespeare-szonett reprezentációt, reprodukciót előtérbe állító működése Szabó Lőrinc fordítása esetében mindezek alapján éppen a rögzítés a materiális inskripción keresztül történő megvalósulása miatt nem kaphat felületet, a fordításszöveg ugyanis az inskripció aktusa által e reprodukció létjogosultságát írja felül. Ez nem csak abban mutatkozik meg, hogy a vizuális reprezentáció, a bevésés a hasonlóságot előtérbe állító működése a közvetlen reprodukció immateriális megmutatkozása mellett ez esetben a textuális rögzítés (a reprezentáció reprezentációja)⁴⁰ a hasonlóságtól, a reprodukciótól eltekintő jelképző funkciója is szerepet kap, de e jelképzés az indexálhatóság által előálló visszavonásában, és az inskripció materiális előállításában is; hiszen amit az itt megidézett koncepció szerint a kultúrtechnikaként értett „írás különböző módozatai reprezentálnak, az – egy lépéssel tovább – maga is megjelenik az írás terében.”⁴¹ A hasonlóság ugyanis egyrészt két grafémasorra vonatkozik, a megszólított reprodukciója tehát nem is cél ebben az esetben, illetve e helyett a textuális rögzítést végrehajtó *arc* szó grafémáinak megisméltése által csupán jelek hasonlóságáról beszélhetünk, másrészt pedig az inskripció jelfunkciótól megfosztó működése által ez a vonatkozathatóság a jelöltek nélkül történik; a „jelöltörítés”⁴² – amelynek kiterjesztett, általános működése mögött Derridánál a logocentrizmus uralma áll –, a jelölő arctól való megfosztása (*effacement*) helyett a fordításszöveg a jelölő (az *arc* szó), és nem a jelölt rögzíthetőségét, azaz a reprezentáció reprezentációjának érvényesülését állítja. Az inskripció működésének eredményeképpen ugyanakkor ez a rögzítés a szó materialitására (az *arc* grafémasorra) vonatkozik, ezáltal tehát a jelölő helyettesítése is megtörténik, méghozzá az indexálhatóság, a grafémasor megkettőződése, és a beíródás – a jelölő pozícióját is érintő – előállítódása által. A közvetlen reprodukcióként értett re-representáció naivitását, ahol a reprezentáció a reprezentált hasonlóságát célozza, az inskripció – a hasonlóság viszonyrendszerének jelek közé utalásával – váltja fel, e reprodukció a reprezentáció vizuális struktúráit megidéző figuratív-tematikus működése helyére pedig a notáció képszerűségét használó szövegműködés materiális előállítása (produkciója) kerül; a Shakespeare-szonett által megidézett dombormű térbelisége, a reprodukció mint újbóli megjelenítés, illetve ez esetben ennek tematikus megmutatkozása a fordításszövegben a materiális inskripció előállítását, a rögzítés érzékelhetővé válását, jelenlétének megtapasztalhatóságát helyezi mellé.

Azzal, hogy Szabó Lőrinc szövege – miközben a reprezentált helyettesítésére képes reprodukció elgondolásától is eltávolodik – az írás műveleti terén keresztül e beíródás által végrehajtja a – már csak a jelölő helyettesíthetőségével járó – rögzítés aktusát, nem a Shakespeare-szonettben tematizált reprezentáció folyamatának reprodukcióját végzi el, hanem e reprezentáció térbeliségének saját anyagában történő materiális előállítását. Ezen összefüggést a két szöveg viszonyára értve azt mondhat-

⁴⁰ DERRIDA, I. m., 295.

⁴¹ KRÄMER, „Operationsraum Schrift”, 31.

⁴² DERRIDA, I. m., 285–286.

juk, hogy maga a fordításszöveg – az írás médiumának használata által – nem pusztán a hasonlóságot alapul vevő, reprodukáló, hanem szintén előállító működése révén hozható kapcsolatba Shakespeare szövegével; a reprodukcióként értett fordítás Sybille Krämer által megidézett fogalma⁴³ tehát felülíródni látszik. Ennek oka, hogy a fordítás eseménye az eddigiek alapján nem újbóli előállításként („Wiederherstellung”), hanem a fordításszöveg egyszeri jelenlétét annak materialitása által előállító működésként tételeződik, azaz éppen azért nem tekinthető valamiféle megismételt aktusnak, mert ahogy Krämer szövegének egy másik pontján *A műfordító feladatával* kapcsolatban megjegyzi, amit a fordításesemény „újból” létrehoz, az korábban „még egyáltalán nem volt adott”.⁴⁴ Nem újbóli létrehozásról van tehát szó a fordításszöveg esetében – amely fogalom éppen Benjamin koncepciójától eltávolodva állítja előtérbe a fordítás hasonlóság alapú működését –, hanem egy szintén egyszeri jelenvalóvá tételről, előállítódásról. Ezen a ponton azonban megkerülhetlenné válik az a fordításelmélet számára alapvető kérdés, hogyan érinti ez a belátás a fordításban részt vevő szövegek viszonyait, mennyiben beszélhetünk a különböző, a jelölőre, illetve a jelöltre vonatkozó reprodukciós működések mentén különbözőképpen előbukkanó helyettesítésről, illetve – amint az majd a későbbiekben megmutatkozik – helyettesíthetőségről. A teljesebb megértés érdekében azonban szükségszerűnek látszik először e funkció a helyettesítésfogalmak és a fentiekben megidézett működések metszéspontjában, illetve a két szöveg párhuzamos olvasásának tapasztalatai alapján történő elhelyezése. A kérdés tehát az, hogy egyrészt mennyiben hordoznak közös felületet a dekonstrukció, illetve Derrida a szupplementum funkciójától sem függetleníthető helyettesítésfogalma, másrészt de Man a fentiekben megidézett helyettesítéseket végrehajtó olvasásjelenetei a szóban forgó fordításelméleti összefüggésekkel, illetve hogy mindez a két szöveg között szituált mediális működésekkel párhuzamosan milyen, a fordításelméletet is érintő következményeket hozhat a szövegek státuszát, illetve a fordítás mediális vonatkozásait illetően.

Noha a *Grammatológia* beszélt és írott nyelv, gesztus és beszéd kontextusában, és nem szövegviszonyok összefüggésében juttatja szerephez a helyettesítés fogalmát, jelen esetben mégsem pusztán az írás elsődlegességét ennek mediális aspektusain kívüli okokból állító logikája, hanem a helyettesítés fogalmának használata, e fogalomhasználat módja miatt is működőképes párhuzam, vagy ellentét lehet. A Rousseau-t értelmező Derrida írás és beszélt nyelv tekintetében megjegyzi, hogy amennyiben az – éppen emiatt fenyegetővé váló – írás átveszi a beszélt nyelv helyét, az tulajdonképpen egy már önmagában jelölőként működő, azaz valamiféle helyettesítést végrehajtó szupplementum szupplementumaként funkcionál,⁴⁵ ennek kritikájaként azonban hozzát teszi, hogy a helyettesítés mindig már eleve működésben van;⁴⁶ Rousseau helyettesítésláncától eltérően az írás a *Grammatológiában* nem a gesztikulációt és a beszédet követő utólagosságban helyezkedik el, de a genealógiai okfejtést részben lebontva meg

⁴³ KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 190.

⁴⁴ *Uo.*, 185.

⁴⁵ DERRIDA, *I. m.*, 281.

⁴⁶ *Uo.*, 215.

is előzi azt.⁴⁷ Ez az eleve működésben lévő helyettesítés azonban nem függetleníthető attól, hogy a helyettesítéseket mozgó hiány szintén mindig már eleve jelen van a beszélt nyelv efemer jellegében ugyanúgy, mint az írás testtől való elválasztottságában,⁴⁸ és éppen ez lesz az a pont, ahol Derrida a nyelv alaplüködéseként értett helyettesítésfogalmának logikája különbözni látszik az itt kialakított fordításelméleti keretben megmutatózó szövegviszonytól. Hiszen bár mindkét a fentiekben olvasott szövegben fellelhető valamiféle hiány, amely a másikkal való összehasonlításnak köszönhetően mutatkozik meg, ez a hiány – például Shakespeare szövegének a materiális inskripciót, vagy Szabó Lőrinc szonettjének a karcolás a jelentés szintjén megmutató térbeliségét nélkülözö működése – önmagában nem már eleve hiányként, de a szövegek inherens részeként fogható fel, azaz tulajdonképpen e hiány a másik szöveg által végrehajtott „betöltése” által jön létre. Tehát sem abban az esetben nem játszik szerepet, ha feltételezzük a szövegek önmagukban való olvashatóságának lehetőségét, sem akkor, ha ragaszkodunk ahhoz a – párhuzamos olvasás által szükségsszerűvé tett, és a fentiekben érvényesített – fordításelméletet érintő belátáshoz, hogy éppen a különbségekre – és nem a hasonlóságot szükségsszerűen kiindulópontként kezelő hiányokra – rámutató párhuzamosság miatt nem tekinthetünk el a szövegek együttes jelenlététől.

Amellett azonban, hogy a szupplementum, a helyettesítés ebben a párhuzamosságban Rousseau koncepciójától eltérően nem valamiféle fenyegető, illetve – jelen összefüggéshez igazodva – a szövegek pozícióit veszélyeztető jelenlétként tételeződik, a megidézett helyettesítésfogalmak használhatóságát az itt tárgyalt fordításviszony mediális vonatkozásai is korlátozzák. És nem is elsősorban azon okból kifolyólag, hogy az eleve működésben lévő hiány és helyettesítés írás és beszéd kapcsolatát magyarázó fogalmi olyan, a genealógia sorrendiségét magán hordozó távlatot nyújtanak, amely szövegekre vonatkoztatva, a párhuzamos olvasás és a mediális hozzáférhetőség működései miatt az olvasás, az észlelés jelen idejébe utalt szövegekre, az írás felületére és vizualitására nem vonatkoztatható. Hanem azért is, mert ez az írás elsődlegességét részben genealógiai okokkal magyarázó koncepció a *Grammatológia* centrális tárgyakként szereplő gramma „kettős létmódjának”⁴⁹ nem a hieroglifák anyagszerűségét előtérbe állító jelenlétére támaszkodik, ahogy ez – noha más okokból – a Hegelt és Kleistet olvasó de Mannál is megmutatózik. Ez az összefüggés, amely Derrida koncepciójának jelen helyzetben történő alkalmazhatatlanságát a fentiek mellett magyarázza, de Man korábban elemzett, az – „anyag nélküli” – materialitás példáiként taglalt olvasásjelenetei esetében sem egyedül kizáró oka annak, hogy a helyettesítés általa működtetett folyamatai nem használhatók itt analógiaként. Azon túl ugyanis, hogy a materialitás helyett legtöbbször valamiféle figurális tartalom elemzését végzi el, tehát tulajdonképpen Rousseau a szupplementum fenyegető működéseit illető jóslatait látszik beteljesíteni, amennyiben az anyagszerűség a figuralitás által történő elfedését, áttetszővé tételét, és szándékai ellenére, illetve a materialitás itt használt koncepciójának nézőpontjából nem a figuralitás elkerülését végzi el, a figurális rend

⁴⁷ Uo., 238–239.

⁴⁸ Uo., 234.

⁴⁹ KULCSÁR SZABÓ, I. m., 67.

önmagában is különös jelentőségre tesz szert a fordításelmélet szempontjából, még hozzá transzformáció és helyettesítés fogalmainak elválasztása, illetve ezen elválasztás kritériumai miatt. A már idézett *Kant materializmusa* című szövegben a trópusok működése „helyettesítő cseréként” (*substitutive exchange*) tételeződik, és az ég boltozattá, a tenger padozattá „transzformálásához” viszonyítva mutatkozik meg. Ezen összevetés távlatából de Man helyettesítésfogalma éppen a korábbiakban tárgyalt és megkérdőjelezett transzformációs aktus azon jellegzetességéhez képest kerül meghatározásra, hogy a helyettesítő cserével ellentétben az nem két résztvevővel rendelkezik, hanem egyetlen elem átalakulásaként írható le. Helyettesítés és transzformáció ezen összefüggései alapján egyértelműnek látszik, hogy a fordítást illetően az előbbi bírhat csupán létjogosultsággal, hiszen a trópusok – de Man Kant-olvasatától sem függetleníthető – működéséhez hasonlóan a két résztvevő, a két szöveg együttes működése a párhuzamos olvasásban is alapvető kiindulópontként szolgálnak. Arról azonban nem feledkezhetünk meg, hogy fordításról beszélve az itt használt elméleti keretben a szövegek jelenlétének párhuzamosságával is számolnunk kell, ez a helyettesítés pedig ilyen módon egyrészt nem minden trópusal hozható analóg viszonyba, másrészt ezen együttes jelenlét, a – fordításelmélet szempontjából különösen termékeny összefüggésnek, relációnak tűnő – melléhelyező egymásmelleltiség miatt és a szövegviszonyokra vonatkoztatva csupán helyettesíthetőségként fogható fel.

A fordításelmélet, és az itt tárgyalt fordításviszony nézőpontjából azonban ez a fogalom további kérdésekhez vezet, használhatóságának korlátairól pedig e viszony természetén, a fordítás mediális aspektusain keresztül értesülhetünk. A párhuzamosan megjelenő, fentiekben megmutatott két szövegrész ugyanis e párhuzamosság mellett olyan erőteljes különbségekre hívta fel a figyelmet, amelyek a helyettesíthetőség fogalmának érvényességi körét is meghatározzák. Hiszen bár a jelentést illető különbségek elviekben akár magyarázhatóak is lehetnének de Man figuratív alapú helyettesítésfogalma alapján, ez a magyarázat sem konkrétan a szövegrészek jelentéskülönbségeit illetően, sem fordításviszonyokra értve nem érvényesíthető, másrészt pedig az a különbség, amely a szövegrészek medialitása tekintetében mutatkozik meg, semmiképpen nem magyarázható helyettesíthetőségként egyetlen itt megidézésre kerülő elméleti keretből kiindulva sem. Mivel a jelentéstartalmak de Man elgondolása alapján figuratív módon kapcsolódhatnak, azaz e kapcsolódást fordításviszonyokra értve a „helyettesítő cserében” részt vevő elemek nem egy szövegben szerepelnének, a vonatkoztatási területek szétválása miatt nem is helyettesíthetnék egymást; azt a jelentéskülönbséget, amely szöveg és fordítása között mutatkozik meg, ez a figuratív logika nem képes beírni a helyettesíthetőség rendjébe. A helyettesíthetőség kérdése azonban a mediális viszonyok szempontjából sem lehet elhanyagolható, és nem csak azért, mert a fentiekben tárgyalt szövegrészek mediális működései erős különbségeket mutatnak, amennyiben a szóban forgó materiális inskripció csupán a fordítás-szövegben áll elő, de annak ellenére is, hogy a bevésés ilyen módon megmutatkozó térbelisége nem Shakespeare szövegének mediális működéseivel, hanem annak jelentésével lép viszonyba. A szükségszerűen jelen lévő mediális működések fordításviszonyok tekintetében nem feltétlenül garantálják a médiaelméletek számára ismerős

helyettesítő logika alkalmazhatóságát; a taktilitás vizualitásba fordításának elgondolása, vagy akár a kiterjesztésként értett médiumok szervfunkciók helyettesítését érvényesítő jelenléte McLuhan koncepciójában, vagy Kittler médiumok közötti váltásként értett transzpozíciófogalma jelen összefüggésben a vonatkozathatóságot illető kitételek okán nem jelölhetők ki analógiaként. Ugyanakkor a megidézett helyettesítésfogalmak által lehetővé tett nézőpontokból kiindulva, és ezektől – nem csupán a dekonstrukció kérdésfeltevéseinek, de Man anyag nélküli materialitása és Derrida hieroglifái által megmutatkozó érdekeltségei, de a médiaelméletek helyettesítő logikájának érvényességi köre miatt – eltávolodva elmondható, hogy a különbségekkel párhuzamosan a Shakespeare-sonettben a jelentés, Szabó Lőrinc szövegében pedig az inskripció materialitása által hozzáférhetővé tett térbeliség mégis magában hordozza annak lehetőségét, hogy egyfajta helyettesíthetőségen alapuló viszony álljon elő. Ez a fordításelmélet számára is hozadékkal bíró helyettesíthetőség-fogalom azonban amellett, hogy többek között érvényességi köre miatt sem a dekonstrukció, sem a médiaelméletek megidézett fogalmaival nem megfeleltethető – amelyek egyébiránt különböző pólusokat, jelentéseket illetve mediális működéseket játékba hozó logikájuk által hasonlóságot is mutatnak –, ez utóbbival mégis hordoz közös felületet, amennyiben mindkét esetben különböző működések helyettesíthetősége kerül előtérbe. Mindezek alapján a fenti fordításelméleti megfontolásokat tovább alakítva úgy tűnik, hogy bár sem a szövegrészek jelentéseit, sem ezek mediális működéseit illetően nem tekinthetünk el a szövegrészek eltéréseitől, a mindkét esetben hozzáférhető térbeliség közbejöttével azonban mégis alkalmazható a helyettesíthetőség különböző – ez esetben csupán az egyik oldalon mediális – működéseket egymásra vonatkozó logikája; Szabó Lőrinc fordítása az írás terében előálló materiális inskripció által helyezi el magát a Shakespeare-sonett mellett, így hozva létre a két szöveg egymáshoz viszonyított párhuzamosságát. A többek között az írás medialitását, a materiális inskripció mibenlétét, a párhuzamos olvasás és a helyettesíthetőség relációit illető kérdésfeltevések és lehetséges válaszok nyomán itt kialakított fogalmi összefüggések távlatából azt mondhatjuk, hogy a melléhelyező relációként, illetve párhuzamos jelenlétként értett fordításviszony az – akár a szövegek jelentéseinek és materiális jegyeinek különbözősége mellett megmutatkozó – helyettesíthetőség közbejöttével olyan módon, abban az esetben válhat lehetővé, ha a fordításszöveg (is) saját anyagából, saját anyaga által áll elő. A fordítás viszonyrendszere a szóban forgó médium jelenlétével írja ki magát szükségszerűen a fordításelmélet legkülönfélébb koncepciói számára kihívást jelentő hasonlóság alapú, reprodukív reláció hatóköréből, amely médium produktivitása által tesz szert ebben az összefüggésben különös jelentőségre.

Kosztolányi Dezső és az Egyenlőség című folyóirat kapcsolata

Az 1915 júniusáig Szabolcsi Miksa, majd halála után fia, Szabolcsi Lajos szerkesztésében megjelenő Egyenlőség című folyóirat, melyben 1916 és 1918 között Kosztolányi Dezső is rendszeresen publikált, a magyarországi neológ zsidóság legjelentősebb orgánuma volt. A Bogdányi Mór által 1882-ben alapított első zsidó hetilapot Szabolcsi Miksa 1886-ban a tiszzaeszlári per után vette meg, s indította újra szabadelvű programmal és kiváló munkatársakkal.¹ A lap által megfogalmazott legfontosabb ideológiai tétel – mely az újság történetében állandónak tekinthető –, hogy az izraelita vallású zsidók az egységes magyar nép integráns tagjai, s a zsidóságnak a megreformált, modernizált izraelita vallás fenntartásával, valamint bizonyos szellemi, kulturális tradíciókhoz való ragaszkodással kell asszimilálódnia a magyarsághoz. Nem fajban, nem nemzetiségben gondolkodtak tehát az Egyenlőség arcukat meghatározó szerkesztők (s a munkatársak jelentős többsége), hanem *vallási és kulturális* közösségben. Vázsonyi Vilmos például többször kifejtette, hogy magát zsidó magyarnak tartja és nem magyar zsidónak, vagyis a felekezeti meghatározás csupán árnyalja nemzeti hovatartozását.

A történelmi eseményekről függően bizonyos időszakokban egy-egy nagyobb kérdés köré szerveződött a lap anyaga. Az 1890-es évek első felében a recepció érdekében vívtak harcot.² Az 1920-as, 1930-as évek legfontosabb feladatának az 1867-es emancipációs és az 1895-ös recepció törvényeket figyelmen kívül hagyó *numerus clausus* eltörléséért folytatott küzdelmet, illetve a törvény következtében a továbbtanulási lehetőségeiktől megfosztott fiatalok külföldi egyetemi tanulmányainak megszervezését tekintették.³

¹ A lap publicistái közé tartozott többek között Blau Lajos, Fleischmann Sándor, Gábor Andor, Makai Emil, Palágyi Lajos, Palágyi Menyhért, Vázsonyi Jenő és Vázsonyi Vilmos.

² 1889-ben Vázsonyi Vilmos *A végtelen kérdés* című vezércikkével indítottak mozgalmat az Egyenlőség hasábjain a zsidó vallás egyenjogúsításáért. A több évig tartó országos politikai és jogi küzdelmek eredményeként az 1895. XLII. törvénycikk iktatta a zsidó vallást a törvényesen bevett vallások sorába.

³ Szabolcsi Lajos visszaemlékezéseiben erről a korszakról így ír: „A veszteséglistán szerepeltek [...] azok, [...] kiktől szellemi lehetőségeiket és tanulási lehetőségeiket vették el. Az ifjúság vándorbothoz nyúlt. Életem eddig legnagyobb feladata állott előttem: minthogy az Egyenlőség majdnem szabadon írhatott

Az 1910-es évek közepétől, az I. világháború idején, fellángolt az antiszemitizmus, s megfogalmazódott az a vád (is) – a dualizmuskori asszimiláció sikerességét kétségbe vonva –, hogy a magyarországi zsidóság nem számarányának megfelelően vesz részt a háborús véráldozatokban. Az Egyenlőség a racionális meggyőzés felvilágosodás kori eszményéhez ragaszkodva tényekkel, észérvekkel küzdött e vádak ellen, 1914 augusztusában megnyitván *A háború körül* című rovatot az elesett zsidó katonák adattárával. Az ekkor már súlyosan beteg Szabolcsi Miksától fia vette át a lap tényleges szerkesztését, aki úgy vélte, ha „pontosan, objektíven és túlzás nélkül” megőrökíti a zsidóság szerepét a világháborúban, bástyát épít vele a rágalom és a gyűlölet ellen.⁴ A galíciai hadseregszállítók, illetve háborús menekültek megjelenése azonban tovább súlyosbította a helyzetet. Az Egyenlőség így állandó konfrontációra kényszerült.⁵

Ekkoriban kapcsolja be Szabolcsi Lajos az Egyenlőség munkatársai közé a vele kamaszkora óta jó barátságot ápoló Kosztolányi Dezsőt, akivel korábban már Kiss József lapjában, *A Hétben* is együtt dolgoztak.⁶ Így 1916 nyarán, amikor a magyar és az osztrák kormányzat úgy dönt, hogy huszonezzer galíciai menekültet helyez el a Dunántúl kisebb falvaiban és községeiben, Szabolcsi rendkívül tudatos lépésre szánja el magát, és a lapjában már az év elejétől publikáló⁷ Kosztolányit kéri fel, hogy keresztény magyar íróként vezércikkben védje meg „ezt a szerencsétlen tömeget, mely nem »bevándorol«, hanem »menekül« hozzánk”.⁸ *A Legenda egy háborús hűsvétra* szerzője ugyanis már korábban részvételt, együttérzést fordult a háborútól megnyomorított szegények, szenvedők, kisémmizettek felé.⁹ 1916. augusztus 26-án jelenik meg a *Mi, huszonezzer...* című írás, melyet a szerkesztő még az 1940-es évek elején írt visszaemlékezéseiben is a Kosztolányi-életmű egyik kiemelkedő darabjaként tart számon. Kosztolányi így ír:

e szörnyű években is, felhasználni a lap óriási nyilvánosságát arra, hogy megmentsem a numerus clausus katasztrófájától a fiatal magyar zsidóságot. Egy példátlan arányú tömegmozgalomra gondoltam, hogy megsegíthessük a tanulni vágyó zsidó ifjúságot, és elküldhessük őket közadakozásból külföldi, barátságos egyetemre.” SZABOLCSI Lajos, *Két emberöltő. Az Egyenlőség évtizedei (1881–1931)*, MTA Judaisztikai Kutatócsoport, Budapest, 1993, 327. Szabolcsi Lajos Vázsonyi Vilmosmal és Hevesi Simon főrabival együtt 1921-ben alapította meg a Központi Zsidó Diáksegítő Bizottságot, mely a külföldre kényszerült diákokat támogatta tanulmányaik elvégzésében.

⁴ Uo., 168.

⁵ Lásd BIHARI Péter, *Lövészárkok a hátszágban. Középosztály, zsidókérdés, antiszemitizmus az első világháború Magyarországon*, Napvilág, Budapest, 2008, különösen: 150–157. A szerző e könyvében bővebben foglalkozik a zsidóság háborús áldozatvállalásának korabeli megítélésével, mérlegelve az Egyenlőség e témával kapcsolatos magatartását is.

⁶ A *Hétben* jelent meg Kosztolányi Dezső Szabolcsi Lajos *Vasárnapok* című verseskötetéről írt elismerő bírálata is: L-i. [Kosztolányi Dezső], *Vasárnapok. Szabolcsi Lajos verseskönyve*, *A Hét* (21) 14/1047. szám, 1910. április 3., 231. Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső és Szabolcsi kapcsolatáról lásd még: SZABOLCSI, *Két emberöltő*, 9–10.; 183.

⁷ Kosztolányi első tárcája 1916. január 2-án jelent meg az Egyenlőségben. Vö. *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 3. Budapesti magazinok, heti- és havilapok 1.*, szerk. ARANY Zsuzsanna, Ráció, Budapest, 2010, 68–71.

⁸ SZABOLCSI, *Két emberöltő*, 184.

⁹ K[osztolányi], D[ezső], *Legenda*, *A Hét* 1915. április 4., 158–160. *Legenda egy háborús hűsvétra* címmel újraközölve: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tinta*, Kner, Gyoma, 1916, 66–71. Kosztolányi máshol is Krisztus szenvedéséhez hasonlítja a háborút, lásd ezzel kapcsolatban SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 143–144.

Mi, huszonötezer gácsországi földönfutók, árvák, és betegek, és fáradtak, hozzátok emeljük lankadt szavunkat, magyar parasztok. Úgy rendelkeztek, hogy hazánk helyett, melyet az ellenség dúlt fel, egy ideig hazánk legyen a ti földetek, a ti falutok. Szegényes, szerény vendégségbe megyünk hozzátok. [...]. Egy ital vizet kérünk, meg egy vackot, hová lehajtsuk fejünket. Vagy még annyit se. Csak azt kérjük, ismerjete meg bennünket. Lássátok meg arcunkban az ember arcát, szemünkben a testvért. [...]

Felétek tartjuk vékony kezünket. Szúrjatok belé egy gombostűt, meglátjátok, abból is vér serked, forró rubin vér, mely hasonló a tiétekhez. Beszéljete a fiunkról, ki a kárpáti hegyeken áll, puskával a kezében, mint a ti fiaitok, védve az ország szikla-kapuját, és a mi szemünkben is sós nedvesség gyülemlik össze, mint a tiétekében. Tudjuk, hogy mi megértjük egymást. A falu gyertyafényes csendjében majd mesélhetünk. Ti ezeréves szenvedésről, és mi olyan szenvedésről, melynek évezredek sem szabtak határt. [...] Egyik költőnk, aki zsargon nyelven ír, azt mondja a zsidóról, hogy „könny-milliomos”. Könnyeken keresztül szólunk hozzátok, könnyek által beszélünk és könnyek által mutatjuk meg ikersorsunkat.¹⁰

Nem csupán az aktuálpolitikai mondanivalóra (közös háborús áldozatvállalás) érdemes figyelni, hanem arra is, hogy a szöveg a zsidó–magyar sorsközösségi párhuzam bemutatásával több évszázados magyar irodalmi hagyományt folytatva,¹¹ az (új)héber költészetet idézi meg. Nem véletlenül, hiszen Szabolcsi Lajos szerkesztői programjában kiemelkedően fontos szerepet játszott a magyar zsidó irodalom felvirágoztatása és népszerűsítése. Így Kosztolányit nemcsak vezércikkek írására kérte fel, hanem műfordításokat is közölt tőle. 1916 januárjától Jehuda Halevi, Jehuda Leb Gordon, Chajjim Nachman Bialik, Simon Samuel Frug költeményei sorra jelennek meg Kosztolányi átültetésében. „Ezeket a verseket kedves és kitűnő barátom dr. Szabolcsi Lajos az »Egyenlőség« szerkesztője volt szives tolmácsolni számomra, ki héberül nem értek. A versek muzsikája és mély értéke annyira megkapott, hogy a nyers-szövege[t] lejegyeztem és megpróbáltam magyar verssé formálni” – idézi fel a művek születésének körülményeit Kosztolányi.¹² Rilke zsidó tárgyú költeményeit, 1918 folyamán pedig Stefan Zweig *Jeremiás* című drámájának részleteit szintén az ő fordításában közli a lap.

1918 júliusáig – ekkor jelenik meg ugyanis itt utolsó írása¹³ – Kosztolányi és az Egyenlőség kapcsolata felhőtlennek mondható. Amikor az 1919. áprilisi betiltást követően, a kommün bukása után az újság újra megjelenhetett,¹⁴ Kosztolányit már

¹⁰ K[osztolányi]. D[ezső], *Mi, huszonötezeren...*, Egyenlőség 1916. augusztus 26., 1–2.

¹¹ A 16. századtól a magyarság identitástudatának formálódásában alapvető szerepet játszott a wittenbergi történelemszemlélet eszkatológiája, többek között a zsidó–magyar sorspárhuzam felmutatása révén. BITSKEY István, *A nemzetsors toposzai a 17. századi magyar irodalomban = Nemzet – identitás – irodalom*, szerk. BÉNYEI Péter – GÖNCZY Monika, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2005, 18–19. A 19. századi irodalom kapcsán Arany János, Tompa Mihály, Lévy József Világos utáni költészetére utalhatunk. Mint ismeretes, Kosztolányi megkülönböztetett figyelemmel foglalkozott a régebbi századok magyar kultúrájával. SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső*, 124.

¹² Jegyzet Frug, [Simon Samuel] *A serleg* c. művéhez, Egyenlőség 1916. január 9., 12.

¹³ Rainer Maria RILKE, *Saul a próféták közt*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Egyenlőség 1918. július 6., 24.

¹⁴ Az Egyenlőség 1919. szeptember 11-én indult újra.

nem találjuk a munkatársak között. Ez érthető, hiszen az 1919. szeptember 28-án induló, Milotay István szerkesztette Uj Nemzedék című napilaphoz szerződött, ahol a *Pardon*-rovat vezetését is vállalta. Az Egyenlőséggel így hosszú időre megszakadt a kapcsolata: nevét sem említették az újság hasábjain.

Fordulat 1921 nyarán következett be, amikor az Egyenlőség vitriolos szerkesztőségi cikkben reagált az Uj Nemzedék *Pardon*-rovatában július 31-én névtelenül megjelent *Az olló* című glosszára, egyértelműen Kosztolányi Dezsőnek tulajdonítva az írást:

A napilapok megírták, hogy Vázsonyi Vilmosnak, aki feleségével Emsbe készült, üdülni, a vasuton ellopták az ékszereit. Ehhez az esethez az Uj Nemzedék a következő glosszát fűzi:

AZ OLLÓ: Vázsonyi Vilmos a francia villámvonaton külföldre óhajtott utazni és akkor ellopták ékszereit. Soha ilyen szivindító és könnyfakasztó tudósítást nem olvastunk még a demokrácia milliókat érő ékszereiről. A budapesti sajtó felajzotta lantját és a regösök bús orcával zöngedeztek, mennyi kincs veszett el, s köztük talán a legbecesebb, egy családi ereklye, a körömnnyiró olló, mely már több Vázsonyi-nemzedék körmeit nyeste. Másnál a családi ereklye egy kard, vagy egy tör, önála egy olló. Budapesten napokig nem is foglalkoztak mással, csak ezzel az ollóval. Poe Edgar Hollója nem volt olyan híres, mint Vázsonyi Ollója. Most aztán végre megkerült az ékszer is, az olló is, sőt a tolvaj is, akiről ismét cikketek irnak, regényes beállításban. Pardon, nem valami szerepelni vágyó, törtető konjunkturalovag volt ez a tolvaj?

Azoknak, akik nem tudják, hogy ki írta ezt az elmésséget, hogy kinek a szép szöke psylander-feje rejtőzik a pardon-rovat ál-gunyoros sorai mögött, azoknak, akik nem tudják kitalálni, hogy ki az, aki egy vasúti lopásból is felekezeti ügyet csinál és mohón nyomoz még a körömmollók vallási viszonyai után is; azoknak elárulhatjuk, hogy Vázsonyi Vilmosné ollóját nem kisebb ember énekelte meg a fentebb idézett sorokban, mint Kosztolányi Dezső, Juda Halévi kitűnő fordítója. Dezső az, aki feudális göggel, amelyet nyilván a Világ című napilapnál sajátított el, veti oda, hogy „másnál a családi ereklye egy kard vagy egy tör” és szemrehányó hangon állapítja meg, hogy Vázsonyiné családi ereklyéje sem nem tör, sem nem kard, hanem egy körömmolló. Dezső, amikor Kiss József hetilapjába írta krónikáit, még nem volt ilyen gögös, és nem ütött minduntalan vitézi törére, amellyel pedig barátait nála jobban senki hárbaszurni nem tudta. Egykor Dezső is többre tartotta a körömmollót, mint a kultúra szimbólumát a törnél, amely nem tartozik a civilizáció legnevezetesebb tényezői közé. Ezek az idők azonban elmúltak. Mi tudomásul vesszük, hogy Dezső lemondott az ollóról és egészen a töre szolgálatába bocsátotta régóta sikerrel kormányozható meggyőződését és nem vesszük elő ollónkat, hogy válaszul Dezső tördőféseire, kinyirjuk véle az Egyenlőség régebbi – no, nem olyan régi – évfolyamaiból ama cikketek, amelyek az antiszemitizmusról szólnak, az antiszemitizmusról, amelyet a cikkirő „a szá-

zadok legnagyobb butaságának” bélyegzett. Pedig ezek a cikkek számot tarthatnak érdeklődésünkre, nemcsak a tartalmuk, hanem a szerzőjük miatt is, mert ezeket a cikkeket – pardon! – szintén Kosztolányi Dezső írta.¹⁵

Felvethető a kérdés, miért éppen *Az olló* című írás kapcsán vállalták a nyílt polémiát, hiszen a *Pardon*-rovattal szemben általában meglepő önmérsékletet tanúsított az Egyenlőség. Mindössze háromszor válaszoltak az őket ért támadásokra, holott 1919. október 1-je és 1921. augusztus 20-a között több mint 300 alkalommal jelentek meg e glosszák, sorozatosan olyan ügyekben (Lőw Immánuel-pere, a *numerus clausus* kérdése) vagy olyan személyek ellen foglalva állást, melyek az Egyenlőséget (annak munkatársait, politikai holdudvarát) érzékenyen érinthették.

Szabolcsi Lajos munkatársainak megválogatásában rendkívül igényesnek bizonyult. Lőw Immánuel (és Goldziher Ignác) támogatását már szerkesztői működésének kezdetén megszerezte. Visszaemlékezéseiben erről így ír:

Meghívást kaptam mindjárt az első héten Szegedre, keressem fel Lőw Immánuel. Lőw Immánuel akkor hatvan éves volt [...] . Félelmetes tudású, az egész világon tisztelt férfiú. Felkértem [...] támogasson engem mint fiatal szerkesztőt. Nemcsak hogy megígérte, hanem adott kéziratokat és barátságtelt rendelkezéseket, és szerkesztői működésem első tíz évén át szorgalmas dolgozótársa, díszes cikkírója lett a lapnak. És Lőw Immánuel barátsága jelentette Goldzieher Ignácét is [...].¹⁶

Nem csoda, hogy a szegedi főrabbi 1920 áprilisában kezdődő és másfél évig tartó meghurcoltatása idején Szabolcsi és lapja aktív szerepet vállalt a főpap védelmében. Az *Uj Nemzedék*ben megjelent *Pardon*-cikkekre¹⁷ azonban nem válaszoltak. Gál Jenő demokrata párti politikus és Sebestyén Károly kiszerkesztés¹⁸ sem tették szóvá, habár mindketten szintén a lap belső munkatársi köréhez tartoztak,¹⁹ és utóbbinak éppen az Egyenlőségben megjelent, Herczeg Ferenc *A fekete lovas* című műve kapcsán írt nyílt levelét kifogásolta az *Uj Nemzedék* rovata meglehetősen durva hangnemben. A Sándor Pált ért támadássorozat²⁰ is sérthette az Egyenlőség vezérkarát. A forradalmak után a zsidó szervezetekkel szorosabb kapcsolatot kereső Sándor Pált maga

¹⁵ [Szerző nélkül] *Az olló*, *Egyenlőség* 1921. augusztus 6., 9–10. A szerkesztőségi cikkben teljes terjedelmében idézett *Pardon*-glossza lelőhelye: [Szerző nélkül] *Az olló*, *Uj Nemzedék* 1921. július 31., 5.

¹⁶ SZABOLCSI, *Két emberöltő*, 180.

¹⁷ *Örület és rendszer, Vagy-vagy*, 1920. április 25.; *Ők mondják*, 1920. április 28.; *Hányadik?*, 1920. április 30.; *A pesti sajtó mérgezett tüje*, 1920. május 5.; *Lőw Immánuel a liberális pártban*, 1921. február 22. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért a továbbiakban is csupán az adott *Pardon*-glossza címét, és a megjelenés idejét adom meg.

¹⁸ Sebestyén Károlyt a *Mi lett Heim Poldiból?* (1920. január 3.), Gál Jenőt az *Amit nem látnak a Városházán* (1921. április 30.) című *Pardon*-cikk támadta.

¹⁹ Gál Jenő az *Egyenlőség* egyik vezércikkírója volt, Sebestyén Károly főképpen színházi kritikákat írt.

²⁰ *Tantiém és stallum*, 1919. december 23., *Sándor Pál a lanttal*, 1920. január 2., *Schlesinger nem hagyja magát*, 1920. április 14., *Gróf Feldmann alkuja*, 1920. április 18., *Numerus clausus*, 1921. február 1., *Potiorek és Károlyi*, 1921. június 2., *Sándor Pál napja*, 1921. július 1.

Szabolcsi Lajos tanította zsidó történelemre, s a nemzetgyűlésben elmondott beszédeihez is hathatós segítséget nyújtott, lapja háborús adatgyűjtését is rendelkezésére bocsájtotta. Sándor Pál sokszor nagy vihart kavaró felszólalásait a kormánypárti politikusok közül többen éppen ezért „szabolcsiádáknak” nevezték.²¹ A képviselőt támadó, 1921. február 1-jén megjelenő egyik cikk például a *numerus clausus* kérdését a zsidó háborús áldozatvállalás alulrepresentáltságával hozta összefüggésbe. Az 1919. november 14-én közölt *A destrukció ellen* című *Pardon*-glossza pedig, nevének említése nélkül ugyan, de egyértelműen – a Zsidó Magyar Főiskolai Szövetség első előadóestjén elmondott beszéde kapcsán – Szabolcsi Lajos ellen irányult.²² Az Egyenlőség ekkor sem szólalt meg. Amikor azonban az általuk is támogatott Lederer Sándort,²³ a Pesti Izraelita Hitközség alelnökét közvetetten hűtlen pénzkezeléssel gyanúsították meg, rövid időn belül cáfolták e vádat.²⁴ A lap *Nagy keresztények véleménye a zsidóságról* című rovatát pellengérré állító *Pardon*-írásra szintén megszületett a válasz, de ennek megjelenését a cenzúra nem engedélyezte.²⁵

Az 1921. július 31-én Vázsonyi Vilmost ért támadás jelentőségét akkor érthetjük meg teljes mélységében, ha tudjuk, hogy bár a *Pardon*-glosszák erősen kötődnek a napi aktualitásokhoz, mégsem tekinthetők *ad hoc* jellegű szövegeknek, van bizonyos belső logikájuk, szoros kapcsolatot mutatnak a rovat más írásaival, valamint a lap többi anyagával. Ugyanakkor ezeket a cikkeket érdemes az országos politikai események kontextusában is vizsgálni.

Vázsonyi Vilmos – az emigrációban töltött hónapokat leszámítva – gyakori szereplője a *Pardon*oknak.²⁶ Nem véletlenül, hiszen a Nemzeti Demokrata Párt vezetőjeként az 1920-as évek első felében az ellenforradalmi rendszer kiemelkedően következetes bírálója volt. Az őt támadó glosszák (különösen *A magyar rög; A mi kisgazdánk* és az *Egyenlőség* címűek) az asszimiláció lehetetlenségét, a zsidóság faji és gazdasági különállását hangsúlyozták, összhangban az Uj Nemzedék más írásaival, melyek így egymást erősítették, kiegészítették.²⁷ Különösen fájdalmas lehetett ez az Egyenlőség

²¹ SZABOLCSI, *Két emberöltő*, 303.; illetve lásd pl. Bernolák Nándor bekiabálását a nemzetgyűlés 1920. szeptember 20-i ülésén: *Az 1920. február 16-ra hirdetett nemzetgyűlés naplója*, V., Athenaeum, Budapest, 1921, 445.

²² Szabolcsi itt többek között arról beszélt, hogy az igazi destrukció az antiszemitizmus. Felszólalását az *Egyenlőség* is közölte: „Egy jöttát sem!” Szabolcsi Lajos előadása a Zsidó Magyar Főiskolai Szövetség első előadóestjén, november 2-án, *Egyenlőség* 1919. november 9., 6–8.

²³ A Wahrman Mór-féle irányvonallal szemben inkább a kisegyszisztenciákat felkaroló, vallási kérdésekben Szabolcsiékhoz hasonlóan konzervatívabb felfogású Lederer és az *Egyenlőség* körének (olykor hullámszó, de a tárgyalt időszakban rendkívül szoros) kapcsolatáról lásd: SZABOLCSI, *Két emberöltő*, 81.; 138.; 180–182.; 263–265.; 284–285.; 330–331.

²⁴ *Ki tud róla?*, Uj Nemzedék 1919. november 11., 4.; *Az „Uj Nemzedék” címére*, *Egyenlőség* 1919. november 29., 16.

²⁵ *Nagy keresztények*, Uj Nemzedék 1920. május 11., 5.; *Pardon*, *Egyenlőség* 1920. május 15.

²⁶ Csupán néhány példa: *Végre együtt!* (1919. okt. 14.), *Vázsonyi bá'* (1919. nov. 2.), *Az esküszegők* (1919. nov. 6.), *A magyar rög* (1921. jan. 1.), *A mi kisgazdánk* (1921. máj. 22.), *Uj nemesség* (1921. jún. 5.), *Egyenlőség* (1921. jún. 5.), *Kurzus-honatyá* (1921. júl. 9.), *Az olló* (1921. júl. 31.)

²⁷ Vö. *Az olló* c. glosszával kapcsolatban pl. [Szerző nélkül], *Stary Tatransky Smokowec* (Uj Nemzedék 1921. júl. 31., *Pardon*-rovat) és DIÓSZEGHY Miklós, *Nyaralók között Budapest környékén*, Uj Nemzedék 1921. júl. 7., 6.; ill. [Szerző nélkül], *Egyenlőség*, Uj Nemzedék 1921. jún. 5. és [Szerző nélkül], *Ha a nemzet oly izléstelen...*, Uj Nemzedék 1921. júl. 9., 1.

számára, hiszen Vázsonyi 1918 előtti politikai pályafutása jelképe volt azoknak a lehetőségeknek, melyeket a felemelkedésben a dualizmus kora kínált az asszimilált zsidó polgárnak. Szabolcsi Lajos Vázsonyi 1917-es igazságügy-miniszterré való kinevezése kapcsán például így ír: „A zsidóság felé azonban valami elementáris, történelmi ereje volt ennek a kinevezésnek. [...] Az a gépírási kabinetirodai kézirat, amelyik ott pihen a zsidó múzeum vitrinjében, többet tett a zsidók asszimilációja és hazafias beolvadása mellett, mint egy évtizednyi propaganda. Tehát mégis itthon vagyunk, tehát mégis ez a mi hazánk, tehát nem vagyunk idegenek, ide tartozunk.”²⁸

Az Egyenlőség azonban nem csupán szimbolikus jelentőséget tulajdoníthatott a *Pardon*-rovat támadásának. Bár Bethlen István hatalomra kerülése a későbbiekben a rendszer politikai konszolidációjának felgyorsulását eredményezte, ez 1921 tavaszán-nyarán még nem volt érezhető, sőt talán még romlott is a helyzet a korábbiakhoz képest.²⁹ A szélsőjobboldali atrocitások megszorodtak. 1921. július 29-én „Hazaárulók” kezdetű öles plakát jelent meg a főváros utcáin, melyet az Ébredő Magyarok Egyesülete nyomtatott és terjesztett. A fenyegető hangú falragaszon többek között Beniczky Ödön, Drózdly Győző, Rupert Rezső, Giesswein Sándor, Rassay Károly és Vázsonyi Vilmos neve szerepelt. Az ügy a nemzetgyűlés elé került, ahol július 29-én és 30-án az ÉME hasonló jellegű akcióival együtt tárgyalták, s az ellenzék megfélemlítéséről beszéltek.³⁰

Bár tudomásom szerint Az *olló* szerzőségét Kosztolányi sohasem ismerte el, s 1921 augusztusában meg is vált az Új Nemzedéktől,³¹ az Egyenlőség még 1921 októberében is fenntartásokkal említette nevét. Október 8-án két írás is tudósított – némi képp ellentmondásosan – a Központi Sajtóvállalat irányítása alatt álló lapoknál (Új Nemzedék; Nemzeti Újság) történt elbocsájtásokról. Noha e lapok irányváltását az

²⁸ SZABOLCSI, *Két emberöltő*, 201–202. Szabolcsi Lajos a későbbiekben is meghatározó politikusként tekintett Vázsonyira. „A kurzus kezdetétől fogva világosan éreztem – írja visszaemlékezéseiben –, hogy csak ő mentheti meg a felekezet helyzetét, és csak az ő vezetése teremthet belső egységet a felekezetben. Ezért – bármily veszélyes volt is – nem mulasztottam el, hogy az Egyenlőségben állandóan felszínen ne tartsam a nevét [...]. Előadásokat tartottam róla, memoárokat közöltem, úgy, hogy mint a felekezet első tényezője maradt meg a tömegek előtt.” Szabolcsi és Vázsonyi viszonya majd csak 1921 végétől romlik meg: Vázsonyi továbbra is Bethlen ellenzéke maradt, Szabolcsi viszont az 1921. dec. 7-én meghirdetett kormányprogram bizonyos elemeit a zsidósághoz való közeledésként értelmezte, s e közeledést szorgalmazta.

²⁹ L. NAGY Zsuzsa, *Bethlen liberális ellenzéke. A liberális polgári pártok 1919–1931*, Akadémiai, Budapest, 1980, 41–48.

³⁰ Beniczky Ödön képviselőt és Rakovszky István házelnököt a tisztí különítményesek megfenyegették. Beniczky rendőri védelmet kért (és kapott). Rakovszky július 29-i lemondása Prónay Pál levelével is összefüggésbe hozható. Az 1920. február 16-ra hirdetett nemzetgyűlés naplója, XII. Athenaeum, Budapest, 1921, 242–243., ill. 261–266. Ezekről az eseményekről a Nemzeti Demokrata Párthoz közel álló sajtóorgánium, Az Újság is beszámolt: *Ébredő plakát az ellenzék ellen*, Az Újság 1921. júl. 29., 3.; *Rakovszky lemondott a nemzetgyűlés elnöki tisztségéről*, Az Újság 1921. júl. 30., 2.; *Mi történt Beniczky lakása körül?*, Az Újság 1921. júl. 31., 2–3.; *Rakovszky és Beniczky felszólalása*, Az Újság 1921. aug. 3. Az Új Nemzedék július 31-én a Hírek rovatban tudósított az ÉME plakátjáról: *A főkapitány rendeletére eltávolítják az Ébredő Magyarok plakátját*, Új Nemzedék 1921. júl. 31., 5.

³¹ Kosztolányi 1917. szeptember 17-én számol be erről Tevan Andornak: „Talán érdekli az is, hogy a Pallaszal minden összekötterést megszakítottam, és múlt hónapban kiléptem az Új Nemzedék szerkesztőségéből.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, egybegyűjtötte, s.a.r., jegyz. Réz Pál, Osiris, Budapest, 1996, 460.

Egyenlőség munkatársai a konszolidáció jelének tekintették, annak a félelmüknek is hangot adtak, hogy lényegi változásokra mégsem számíthatnak, hiszen a *numerus clausus* életben tartásával az „izgató antiszemitizmust” továbbiakban az „intézményesített” váltja föl.³²

1933-ig, a hitleri nemzetiszocializmus uralomra jutásáig Kosztolányi neve többé nem fordul elő a lap hasábjain, kapcsolata azonban a Szabolcsi családdal sosem szakadt meg. A család könyvtárában a mai napig megtalálhatók azok az 1921-ben dedikált könyvek, melyek ezt bizonyítják: az 1921 legelején a Pallas által kiadott *A rossz orvos* című kötet és az 1921. december 4-én a Genius gondozásában megjelent *A véres költő* – mindkettő Szabolcsi Lajosnak ajánlva.³³ Szabolcsi Miklós pedig többször is nyilatkozott arról, hogy az édesapja és Kosztolányi között a személyes kapcsolat az 1920–30-as évek folyamán is fennmaradt.³⁴

Míg a húszas évek – a folyamatos, embert próbáló küzdelmek ellenére is – a lap fénykorát jelentették, addig a következő évtized (az 1938-as megszűnésig) a politikai, gazdasági események következtében a hanyatlás időszaka volt az Egyenlőség számára. Egyre nagyobb rémülettel figyelték a német fasizmus térhódítását, folyamatosan beszámoltak a németországi zsidóüldözésekről, s a nemzetközi tiltakozásokról. Az 1933. április 8-i lapszámban megjelenő, Göring és Goebbels épelméjűségét megkérdőjelező írás³⁵ szerzője döbbenet és elkeseredetten konstatálta a március-április folyamán bekövetkező változásokat: Goethe, Schiller, Heine és Fichte nemzete Hitler és Goebbels formátumú politikusokat ismer el vezéreinek. A cikke hamarosan megszületett a válasz. Április 20-án az Egyenlőséget német nyomásra,³⁶ belügyminiszteri rendelettel két hétre betiltották, kolportázsjogát három hónapra (július 21-ig) megvonták, arra hivatkozva, hogy a *Goering, Göbbels és a többiek* című írás az egész német nemzetet sérti, és ezzel Magyarország külpolitikai érdekeit veszélyezteti.³⁷ Június-július folyamán az Egyenlőség nemcsak a németországi eseményekkel kapcsolatos nemzetközi aggodalmakról számolt be rendszeresen, hanem az újság újrainduló utcai terjesztésével szinte egy időben, a július 29-i számban, Juda Halevi gyászdalának,³⁸

³² [Szerző nélkül], „Nekünk mindegy...”, *Egyenlőség* 1921. okt. 8., 1.; [Szerző nélkül], *Az új antiszemiták helyébe a régiéik jönnek*, *Egyenlőség* 1921. okt. 8., 9–10.

³³ *A rossz orvos* című kötetben található dedikáció szövege: „Szabolcsi Lajosnak hű szívvel Kosztolányi Dezső Budapest 1921”, *A véres költő* pedig: „Szabolcsi Lajosnak régi szeretettel Kosztolányi Dezső Budapest 1921”. Ezúton mondok köszönetet Szabolcsi Jánosnak az adatok közléséért.

³⁴ *Keserűség és derű. Beszélgetés Szabolcsi Miklóssal = Pályák emlékezete. Szírák Péter beszélgetései irodalomtudósokkal*, Balassi, Budapest, 2002, 53.; ill. SZABOLCSI, *Két emberöltő*, 11.

³⁵ BLUM Ödön, *Goering, Göbbels és a többiek*, *Egyenlőség* 1933. ápr. 8., 9.

³⁶ A német kormány hivatalos lapja, a *Völkischer Beobachter* április 13-i számának *Niederträchtige Beleidigung der Reichsregierung von einem Budapester Judenblatt* című cikke vonta kérdőre a magyar miniszterelnököt: „Wir fragen den ungarischen Ministerpräsidenten Gömbös, wie lange er derartige Beleidigungen deutscher Staatsmänner und des deutschen Volkes dulden wird?” A *Prager Tagblatt* pedig április 21-én tudósított arról, hogy a német kormány diplomáciai lépéseket tett Budapesten az Egyenlőség betiltására. Minderről bővebben: [Szerző nélkül], *Az Egyenlőség betiltása*, *Egyenlőség* 1933. máj. 6., 2.

³⁷ Hitler és Gömbös találkozására 1933. június 17-én és 18-án került sor Berlinben és Erfurtban.

³⁸ A vers részletes elemzését lásd PEREMICZKY Szilvia, *Adalékok Kosztolányi Dezső és a zsidó kultúra viszonyához – héber és jiddis fordítások*, <http://kosztolanyioldal.hu/sites/default/files/peremiczky-kosztolanyi.pdf>

Kosztolányi Dezső egyik legszebb versfordításának feltűnő formátumú (gondolok itt az egész oldalas megjelenítésre, a fordító nevének szokásostól eltérő kiemelésére) újraközlésével³⁹ tiltakozott a náci diktatúra kiépítése ellen. Nem függetlenül attól, hogy a lap betiltásáról szóló tudósításukban, már májusban mindazok közös fellépését szorgalmazták, akik a szenvedőkkel, a hitük miatt üldözöttekkel együtt éreznek, velük szolidaritást vállalnak.⁴⁰

Az egyre súlyosbodó helyzetben, 1935 szeptemberében az Egyenlőség szerkesztőbizottsága a lap jelentős újjászervezéséről döntött. Olcsóbb példányszámú, mindenki számára elérhető újsággal kívánták folytatni a küzdelmet a zsidóság jogaiért, az évszázados tradíciókért.⁴¹ A magyar zsidó irodalmi hagyomány megőrzése érdekében nyitották meg *Az Egyenlőség szavalókönyve* című rovatot, melyben először Kosztolányi 1916 folyamán már megjelent héber versfordításait közölték újra.⁴²

Kosztolányi Dezső 1936. november 3-án hunyt el. Szabolcsi Lajos lapja megrendülten búcsúztatta „a magyar irodalom nagy halottját”, az újság volt munkatársát, a héber műfordítások költőjét, kinek „az Egyenlőség hasábjain kifejtett irodalmi működése elmulthatatlan emléket állít a magyar zsidóság szívében”.⁴³

³⁹ [Jehuda] HALEVI, Cion. „Cijón haló szis' áli...” *A zsidó bűjtnap nagy elégiája*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egyenlőség* 1933. júl. 29., 5.

⁴⁰ [Szerző nélkül], *Az Egyenlőség betiltása*, *Egyenlőség* 1933. máj. 6., 2.

⁴¹ [Szerző nélkül], *Az Egyenlőség újjászervezése*, *Egyenlőség* 1935. szept. 7., 1.

⁴² Jehuda Lev Gordon, Simon Samuel Frug, Chajjim Nahmann Bialik verseit Kosztolányi fordításában az *Egyenlőség* 1935. szept. 14-i számában közölték.

⁴³ [Szerző nélkül], *Kosztolányi Dezső és az Egyenlőség*, *Egyenlőség* 1936. nov. 5., 4.

A saját test megjelenítése Nemes Nagy Ágnes költészetében

Nemes Nagy Ágnes egyik háromsoros, posztumusz nyilvánosságra hozott szövszerete így hangzik: „Belülről tiszta ez a kép, / ahogy az ember ismeri / fogai helyzetét”.¹ Bár e testi észlelés szubjektív, otthonos jellege általánosan hozzáférhető, s ezért mégis alkalmas arra, hogy szemléltesse a „kép” tisztaságát vagy éles kontúrjait. Kívülről nézve e kép jellege feltehetően megváltozik. Egy evidensnek tűnő benyomásról szóló beszámoló sem egyezik az átélt élménnyel. A költészetben ábrázolt testi észlelés ahhoz a kérdéshez kapcsolható, hogyan jelenik meg a lírai én a szövegben. Az alábbi tanulmány azt vizsgálja, hogy a saját testről szóló Nemes Nagy-versekben megjelenik-e az alanyi testiség élménye vagy a lírai én külső perspektívából szól-e saját testéről.

A fenomenológia és szubjektivitás dán kutatója, Dan Zahavi az alanyi testiséggel azonosított testi öntudat (*bodily self-awareness*) különböző formáit különbözteti meg. A szubjektivitásként felfogható testiség első formája „a közvetlen, nem artikulált és prereflexív önérzékelés. A második esetben e tapasztalat tematizálódik és artikulálódik, például akkor, amikor ezt testrészekben lokalizáljuk, például a bal kézben. Amikor a bal kéz elkezd vizsgálni a jobb kezet (vagy lábfejet vagy orrot), akkor megérezem a prereflexív testi öntudatomat, de egy új típusú, közvetett és tárgyiasító öntudatot is szerzek. Ebben az esetben a test különböző részei között testi reflexió jön létre.” E három formától Zahavi elkülöníti a pusztán tárgyként értett saját testet. „Nemcsak lehetek saját testem, hanem megéletem, érezhetem és mozgathatom azt, továbbá ismerhetem és teoretikusan leírhatom testemet fiziológiai szervek összességéeként.”² A *saját test (corps propre)* kifejezés Merleau-Ponty órá³ tekinthető önálló filozófiai koncepciónak, bár már Husserl is megkülönböztette a *Leib* és a *Körper* fogalmát.⁴ A saját test Merleau-Ponty szerint a primordiális, anonim és létesülő észlelés redukálhatatlan tényezője. A prereflexív jelleg miatt Merleau-Ponty a saját testet nem definiálja

¹ NEMES Nagy Ágnes, *Összegyűjtött versei*, szerk. LENGYEL Balázs, Budapest, 2002², 243.

² Vö. Dan ZAHAVI, *The Lived Body = Uő., Self-awareness and Alterity. A Phenomenological Investigation*, Northwestern UP, Evanston, 1999, 91–109., itt: 108–109. Más kortárs analitikus filozófiai elképzelések szerint a test a self számára valamiképp közvetve, például a testkép reprezentációja által adott. Vö. pl. *The Body and the Self*, szerk. José L. BERMÚDEZ – Anthony J. MARCEL – Naomi M. EILAN, MIT, Cambridge, 1998. A fenomenológiai testkoncepciókat a fiatalabb generációkhoz tartozó fenomenológusok is továbbfejlesztették, köztük Natalie Depraz. Vö. *Neue Phänomenologie in Frankreich*, szerk. TENGELYI László – Hans-Dieter GONDEK, Suhrkamp, Berlin, 2011, 604–640.

³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

⁴ Vö. például: Edmund HUSSERL, *Die Konstitution der seelischen Realität durch den Leib = Uő., Husserliana, IV.*, szerk. Marly BIEMEL, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1952, 143–161., itt: 159.

konzekvensen, néha csak annyit ír, hogy a saját test ambiguitás vagy sötét massa. A Leib – már Husserl is felhívta rá a figyelmet – mindig az „itt” helye, s ezért Merleau-Ponty szerint egy perspektívát is rákényszerít az észlelésre. Mivel a saját test Merleau-Ponty szerint eleve a világban van,⁵ s a külvilág dolgaival kapcsolatban áll, ezért e test konkrét, ismétlődő szituációban habituális tudása aktualizációjával (önmaga) cselekszik. Bár az emberi testnek nyilvánvalóan többféle manifesztációja van (például a husserli Leib és Körper), Zahavi hangsúlyozza, hogy ezeket ugyanarra a testre kell vonatkoztatni.

Nemes Nagy Ágnes esszéiben többször ír a tudatról, s itt egyetlen eszmefuttatását szeretném csak idézni, ami a szubjektivitás és objektivitás kérdésében kapcsolódik e dolgozat témájához. A tudatról kifejtett gondolataihoz azonban előbb nézzük meg, mit mondana a manapság domináns elmefilozófia a tudat és a saját test összefüggéseiről.

Először is megjegyzendő, hogy a tudat többjelentésű szó, és a jelenséget sokféleképpen magyarázzák.⁶ A tudat például azt az integrált viselkedést biztosító képességet jelenti, amit a test élő organizmusként tesz lehetővé. Bár a fizikalista szemléletű elmefilozófia alapvetően nem tételez prereflexív jelenségeket, a fenomenológia prereflexív testisége eme élő organizmus lenne, amennyiben a belső perspektíva distinktív, s emiatt elérhetetlen a természettudomány számára. Az elmefilozófia a mentális állapotok széles és változatos skálájáról beszél, s a legtöbb elmefilozófus az egyes mentális jelenségek kapcsán elkülöníti magát az állapotot annak *milyeniségétől*. Az érzetek, az akarat formái, az érzések, a hangulatok és a saját testi észlelés stb. tehát nem pusztán mentális állapotok, hanem milyeniségükben adóttak, mégpedig addig, ameddig az átélés folyamata tart, pont olyanok, amilyenek tűnnek, s nem egyeznek azzal, amit tudni vélünk róluk. Ez a fenomenális tudatosság – Peter Bieri szavával *átélés* –, s az elmefilozófiában itt vetődik fel a szubjektivitás kérdése, amely a fenomenális átélés velejárója. Míg a mentális állapotokhoz (pl. tudás, figyelem, érzéklet, nyelvi készség, emlékezés) különféle módokon hozzáférhet a személy, s adható azokról objektív leírás, addig a fenomenális tudatossághoz nincs ilyen hozzáférésünk. Bieri szerint a belső perspektívájú fenomenális átélés elengedhetetlen feltétele annak, hogy önmagunkat cselekedeteink alanyaként tapasztaljuk meg, olyan személyként, aki mozgását, akaratát és céljait sajátjaként éli meg – ez a moralitásról való gondolkodás ki nem mondott előfeltevésének tekinthető.⁷ Itt már egy személykoncepció is körvonalazódik.

⁵ Franciaul *l'être-au-monde*, ami rokonságot mutat a husserli *Lebenswelt* vagy a heideggeri *In-der-Welt-sein* koncepcióval. Vö. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, 97.

⁶ E rövid összefoglaló Bieri tudatdefiníciója alapján készült. Vö. PETER BIERI, *Was macht Bewußtsein zu einem Rätsel?* (1995) = *Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, szerk. Thomas METZINGER, Mentis, Paderborn, 2005⁵, 61–77. A tudat és agy közti viszony más elképzeléséhez lásd még: AMBRUS Gergely, *A tudatosság = Elmefilozófia. Szöveggyűjtemény*, szerk. AMBRUS Gergely – DEMETER Tamás – FORRAI Gábor – TÓZSÉR János, L'Harmattan, Budapest, 2008, 297–318. Manfred Frank szerint már Husserl is írt a mentális állapotok milyeniségéről az *Erlebnis* fogalom kapcsán az *V. Logikai Vizsgálódásban*.

⁷ Ha a mentális jelenségeket agyi folyamatokra lehetne redukálni, s fizikai világon kauzálisan zárt világot értünk, akkor veszélybe kerülhet a szabadság ideája, s ezzel a törvények kötelező ereje. Bieri nem állítja, hogy az átélés (*Erleben*) redukálhatatlan lenne agyi folyamatokra, csak annyit mond, hogy ez a tudatosság ama megnyilvánulása, amelyet a legkevésbé tudunk *megérteni* és *elmagyarázni*.

Nemes Nagy Ágnes hasonlóan vélekedett a fenomenális tudatosságról, s a tudományos gondolkodás határaitól:

De ha a tudomány fel is fedi egyszer – talán, valamikor – az áhított tirkot, biológikum és tudat összefüggéseit, mi valahogy még akkor sem kívánjuk sutba dobni a személyes élményt. Mi akkor is szüntelenül fogunk foglalkozni lelki atomjaink, belső tapasztalataink és ismeretlenjeink kitapogatásával. Mert ha meg is mondja egyszer egy szuperélttan, hogyan jön létre az érzet, a képzet az agyban, hogy mik annak a feltételei, arról sohasem értesíthet, hogy milyen az az érzet, ami létrejön. Ezt csak az introspekción mondhatja meg, és az is nehezen. S e célra mintha a művészet volna a legalkalmasabb. A tudomány nem tudhatja, mit érez a molekula, vagy hogy milyen módon, milyen kvalitással, modulációval érzi. Voltaképpen az a meglepő, hogy mi – úgy-ahogy, és csöppet sem objektívan – mégiscsak tudjuk, mit érez a molekula.⁸

A költő a személyességet a fenomenális átéléshez kapcsolja, amelynek leírásához „mintha a művészet volna a legalkalmasabb”. Tegyük fel tehát, hogy a művészet megközelíti az átélt dolgok milyenségét. Vajon miként lehetséges ez? Hiszen a nyelvi kifejezés nemcsak utólagos, hanem mediális átformálást is feltételez. S ha az érzéki lét eleve kimondhatatlan,⁹ akkor miért akarjuk egyáltalán szavakba önteni? Félretéve a második kérdést, e tanulmány most az elsőt fogja szemügyre venni, s abból indul ki, hogy az alanyi testiség poétikai ábrázolása nem vezethető vissza átélt, egyszerű jelenségekre, s a lírai önleírás csak líratörténeti kontextusban vizsgálható.

E kérdéseket azért is szükséges feltennünk, mert a redukálhatatlan alanyi testiséget e dolgozatban a szubjektivitás megnyilvánulásaként gondoljuk el, míg a test maga nem szólalhat meg a verbális, tagolt emberi nyelven, csak a sajátján, a testnyelven.¹⁰ Bár a fenomenológia nehezen tudja kivédeni egy önhitt tudományos gondolkodás támadásait, tegyük fel, hogy a prereflexív testiség létezéséről szóló kijelentés igaz. Ha a személy alanyi testisége kimondhatatlan, akkor minden nyelvi, illetve poétikai testábrázolás utólagos tárgyiasítás, s az irodalomban nem nyilvánulhat meg az élő test, csak a személynek a testhez való viszonya, ahol a testiség instrumentalizálódik, s csupán az a funkciója, hogy reprezentálja ezt a viszonyt. Vajon a filozófia tud valami olyasmit mondani, amit az irodalom nem? Valószínűleg nem, csak a kettő más nyelven beszél.

⁸ NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana. Prózaíráások*, szerk. HONTI Mária, Budapest, 2004, 109.

⁹ Kelemen szerint a nyelvi közlésnek elvi korlátai vannak, ezért a korai Wittgensteinnel egyetértve megállapítja, hogy „kétségtelenül létezik a kimondhatatlan”. Kelemen Hegelt is idézi: „Nem is lehetséges – mutatott rá Hegel –, hogy valaha is kimondhatnánk egy érzéki létet, amelyet gondolunk [meinen, L. V.]”. Az írás konklúziója az, hogy „az irodalom lét-oka” a kimondhatatlannal való harc. KELEMEN János, *A kimondható és a kimondhatatlan*, *Élet és Irodalom* 2012/2., 13.

¹⁰ Vö. NÁDAS Péter szavait: „A test pedig, gyakorlatilag, mindent el tud mondani, semmiféle kommentárta nem szorul, és sokkal többet el tud mondani, mint a szó. Az emberi test. De az állat teste is.” NÁDAS Péter – MÉSZÁROS Tamás, *A tapasztalat és a képzelet között. Beszélgetés Nádas Péterrel = Kritika* 1992/12., 19–21., itt: 21.

E dolgozat tézise szerint Nemes Nagy Ágnes költészete meg tudja jeleníteni azt a belső perspektíváját, szubjektív élményt, hogy a személy egyszerre lélek és élő test. Az emberi létezés eme aspektusára koncentrálna így e dolgozat nem az individualitás személykoncepciójából indul ki. Schein Gábor szerint „Nemes Nagy Ágnes költészetében az ént csakis nyelvként értelmezhetjük.”¹¹ A személytelenítés¹² különböző stációit mutató Nemes Nagy-lírában azonban vannak olyan versek, ahol az énábrázolás már meghaladta az élménylira koncepcióját, de a poétikai önprezentáció még nem az individuális én az emlékezést is tematizáló, destabilizált megjelenése, hanem az egység ábrázolhatóságát már megkérdőjelező, de az egyetlen versben való önkimondás lehetőségét még fenntartó, későmodern poétikai alakzat. E versek a személyesség olyan poétikai leírásaként is olvashatók, ahol a lírai önprezentáció a test és a lélek összefonódását szemlélteti. A személyesség itt tehát fenomenális tudati átélést jelent. Az interpretációban kiemelt szerepet kap a versek időbeliségének kérdése, hiszen az élő testiség átélése csak a „most”-ban képzelhető el. Ezért kezdeti hipotézisként feltételezhető, hogy a versek „törlik” a megnevezés utólagosságának jelzéseit.

A dolgozat kérdésfeltevése – vagyis a szubjektivitásában megnyilvánuló, a természetes nyelven kívüli valóságban létező test poétikai megjelenítésének módja – azt feltételezi, hogy számoljunk a nyelvi jel konvencionálisával, pontosabban a nyelvi jelentés normatív jellegével, ami lehetővé teszi, hogy a nyelv referáljon a nyelven kívüli, közösen megélt világra. Ez azonban még nem jelenti azt, hogy a nyelvet pusztán eszköznek tekintenénk,¹³ már csak azért sem, mert nem áll rendelkezésünkre minden lehetséges nyelvhasználati mód.¹⁴ A nyelvi jelentés természetére vonatkozó előfeltevéseinket azért is kell tisztáznunk, mert befolyásolja a poétikai jelhasználat megítélését. A Nemes Nagy-líra középső vagy kései szakasza hermetikus vagy önszemiotizációs poétikai modellnek is tekinthető. Schein Gábor szerint a jelentés tulajdonképpeni és nem-tulajdonképpeni elválasztására vezethető vissza ama tény, hogy a hermetikus nyelvhasználatról többnyire csak negatív leírás adható,¹⁵ ezért Schein e poétikai

¹¹ *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 903.

¹² Kulcsár Szabó Ernő az Újhold-poétikák hasonlóságát a személytelenítés és a hermetizmus fogalmával ragadja meg. A személytelenítésről például ezt írja: „az individuum versbeli jelenléte – a személyes közvetlenség jelzéseinek fokozatos elhalványulásával – egyfajta elvont beszédhelyzetté alakult át”. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 57.

¹³ Vö. „Die Sprache dient zur Verständigung. [...] Die Sprache ist nicht ein verfügbares Werkzeug, sondern dasjenige Ereignis, das über die höchste Möglichkeit des Menschseins verfügt.” Martin HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung = Uő., Gesamtausgabe*, IV., szerk. Friedrich-Wilhelm von HERRMANN, Klostermann, Frankfurt am Main, 1996⁶, 36–37.

¹⁴ Putnam szerint a nyelv csak kollektívan birtokolható: „The features that are generally thought to be present in connection with a general name – necessary and sufficient conditions for membership in the extension, ways of recognizing if something is in the extension (»criteria«), etc. – are all present in the linguistic community considered as a collective body.” Hilary PUTNAM, *The Meaning of „Meaning” = Uő., Mind, Language, and Reality*, Cambridge UP, Cambridge, 1975, 215–271., itt: 228.

¹⁵ Vö. „Mert a hermetikus vers poétikájában a legfontosabb kérdések – ma úgy tűnik – a jelölőnek önmagához való viszonya, a nyelvi öntükrözés elve bizonyul, amely szakít a tulajdonképpeniség és a nem-tulajdonképpeniség kettősségével a költői kifejezésben, és annak igazságtartalmát többé nem köti a mindent megelőző logoszhoz.” SCHEIN GÁBOR, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura* 1995/2., 192–203., itt: 195.

jelhasználatot rehabilitálva a hermetikus metafora meghatározásához Ricœur metaforaelméletét javasolja. Bár Schein a látványos poétikai utat bejáró Nemes Nagy-lírárt elsősorban nem a hermetikus metafora, hanem az „intencionált tárgyiasság”, a „jelentésszóródás” és a „sokjelentésűség” fogalmával jellemzi,¹⁶ e koncepciók mögött is ama irodalomtudományi vagy esztétikai ambíció húzódik meg, hogy a művészet-ről ne az arisztotelészi miméziselv alapján gondolkodjunk, s a nyelvet ne eszköznek tekintsük. Anélkül, hogy ignorálnánk eme igényeket, alapvetően aligha lehet lemondani a nyelvi jelentés normativitásáról. Irodalomtudományi szempontból egyrészt azért nem, mert e nélkül be se tudnánk lépni a fikció világába, másrészt új poétikai jelentés csak a „forgalomban lévő” jelentésekhez képest jöhet létre. Azonban az is lehet, hogy csak egyeztetni kell a szavakkal eltakart jelentéseket. Ricœur csak attól határolódik el, hogy „a szavaknak lenne önmagukban tulajdonképpen, azaz eredendő, természetes, eredeti (etymon) jelentése”.¹⁷ A nyelvi jelentés normatív jellege nem ezt jelenti, hanem közelebb áll ahhoz, amit Ricœur „szó szerinti” jelentésnek nevez: „a szó szerinti eredetileg nem azt jelenti, hogy tulajdonképpen, hanem egyszerűen kurrens, »használatban lévő«; a szó szerinti értelem az, ami lexikálisan rögzített.”¹⁸ A nyelvi jelentés normativitása ettől még annyiban tér el, hogy a jelentés nem csak a szavak szintjén vizsgálendő.

Az elméleti előfeltevések szükséges tisztázása után az értelmezést Nemes Nagy Ágnes *Alkony* című versével kezdem, amely így kezdődik: „Én szeretem az anyagot, / s gyakran gondolok csontjaimra”.¹⁹ A versben az első szó az első szám első személyű névmás, mely deixis, s a lírai én szavait vezeti be, vagyis a szó használója individuumként észleli önmagát. Ez az intenció különösen hangsúlyos, hiszen magyarul az állítmány pozíciójában szereplő egyes szám első személyragú ige az *én* névmás híján betöltetlen alanyi pozíció esetén is teljes mondatot eredményez. Az *én* használata reflexivitást feltételez, ami az öntudat ama formája, ami (kognitív) tudásnak nevezhető.²⁰ E versben az individualitás képzele nem más személyektől való elhatárolódás folyamán alakul ki, hanem az egészként észlelt testre való vonatkozás eredményeként. Bár a vers enyhe diszharmonióval végződik, a szavak egy fiatal személy beszédeként azonosíthatók, aki bizalommal tekint saját testére. Az *én* a naturalisztikus leírásban megnevezi testrészeit, amelyekről azt állítja, jól működnek. A következő versszakban a beszédmód e jellege megváltozik, amikor a lírai én elmeséli, hogy a díványon heverve az alkonyi órák kellemességét egész testével észleli. Az *én* a leírás szerint feloldódik a környezetében, szinte magához vonja a világot, amikor karjai fantasztikus méretűvé nőnek: „az egyik kezem eléri bátran / az alkonyi ég hajlatát, / másik kezem

¹⁶ Vö. SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 59.; 63; *Magyar irodalom*, 903.

¹⁷ Paul RICŒUR, *Metafora és filozófia-diskurzus*, ford. GYIMESI Tímea = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, h. é. n., 74.

¹⁸ Uo.

¹⁹ NEMES NAGY, *Összegyűjtött versei*, 40. A vers 1957-ben jelent meg.

²⁰ Zahavi és Frank szerint az öntudat alapvetően prereflexív és személytelen. Ez Frank szerint németül *Selbtbewusstsein*, míg a *Selbtwissen* az önmagunkról való (reflexív) tudás. Az *én* névmás használata az utóbbihoz kapcsolódik. Vö. Manfred FRANK, *Ansichten der Subjektivität*, Suhrkamp, Berlin, 2012, 17.

felől, kitártan, / ezek a kövér orgonák.” A harmadik versszakon ismét a saját test működése iránti bizalom érződik, s a csontok a rend vagy rendezettség metaforájává válnak. A saját testhez való távolság azonban épp az első és harmadik versszakban nyilvánvaló, ahol a test a röntgenképszerű megjelenítésben tárgyiasul, aminek tulajdonképp csak az a szerepe, hogy a testiség iránti bizalom érzését reprezentálja. A pre-reflexív testészlelésnek ugyanis nincs köze a természettudomány mesterséges transzparenciájához, s közelebb áll a második versszakban leírt élményhez, ahol az én szinte átöleli harmonikusnak észlelt környezetét.

Az „Elnyúlok a felszíni létben”²¹ kezdetű, posztumusz nyilvánosságra hozott vers az ösztönös késztetéseknek való kiszolgáltatottság érzését jeleníti meg. Bár a vers a freudi személykoncepció segítségével is megközelíthető, a dolgozat témájából kifolyólag most arra a kérdésre koncentrálok, hogy a szövegekben a test alanyiségében vagy külső szemszögből tárgyiasulva jelenik-e meg. A versbeli álom- vagy víziószerű kép egy ijesztő „vadállat” elől való meneküléssel zárul. Bár nem egyértelmű, hogy a mélyben lakó vadállat a testben él-e, a megfeszült menekülés ábrázolásában a testiség és az ösztönösség összekapcsolódik. Az én és test viszonya disszonáns, hiszen a test automatizálódó idegennek tűnik. Mivel a test a lírai énhez képest mégis a másik pozíciójában van, ezért a versben a testiség alapvetően tárgyiasul.

Az európai kultúrtörténetben az „animal rationale”²² értelmében a testiség gyakran reprezentálja a racionalitás hátráltató ellenpólusának tekintett biológikum hatalmát, míg arról kevesebb szó esik, mi mindent is tesz lehetővé a testiség. A testiséghez kapcsolódó, áthagyományozott negatív előítéleteknek az oka egy szekularizált világban egyrészt az ember végessége miatti egzisztenciális félelmében keresendő, másrészt abban, hogy az ember telhetetlen, s az isteni attribútumokra sóvárogva nem győzte szapulni a néma testet.

Az „Elnyúlok a felszíni létben” kezdetű Nemes Nagy-versben az egész testet mobilizáló félelem ábrázolásakor az én mintha elvesztené az irányítását a teste felett, mialatt a teste tovább mozog, cselekszik, vagyis csökken az öntudatosság szintje. Bár a „futok, lábam hamuba gázol” sorban mindkét állítmány mozgást fejez ki, s a két tagmondat állítása ugyanarra a fiktív testre vonatkozik, a *lábam* szónál az alanyiség funkciója metonimikusan áttevődik az énről a testrészére, ami pragmatikailag kissé úgy hat, mint egy kevesebb tudatosságot feltételező beszédaktus, például elszólás. E mondattani jelenség és az automatizálódó test ábrázolása miatt e helyen mintha egyszerre nyilvánulna meg a testleírás vagy megnevezés eltárgyiasító külső és az alanyi

²¹ NEMES NAGY, *Összegyűjtött versei*, 224. A vers 1958–1960 között íródott.

²² Heidegger a *Brief über den Humanismus* című írásában a hagyományos metafizika antropocentrikus korszakainak emberszemléletét az „animal rationale” kifejezéssel jellemzi, amit több okból is kritizál. Ez a koncepció Heidegger szerint például azért tarthatatlan, mert az ember lényegileg különbözik az állattól: „Der Leib des Menschen ist etwas wesentlich anderes als der tierische Organismus.” MARTIN HEIDEGGER, *Brief über den Humanismus* = Uő., *Gesamtausgabe*, IX., 1976, 324. A természethez való viszonyunkról lásd még például: „Die neuzeitliche physikalische Theorie der Natur ist die Wegbereiterin nicht erst der Technik, sondern des Wesens der modernen Technik” MARTIN HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik* = Uő., *Gesamtausgabe*, VII., 2000, 23.

testiség belső szemszöge, ami egy pillanatra a saját test idegenségét²³ is felvillantja. Vajon ez csak a nyelv csele, véletlen egybeesés, s csak azért tűnik így, mert a nyelv eleve fenntartja ezt a lehetőséget? Másképpen fogalmazva, vajon a tapasztalat eleve konceptualizált, s ezért a nyelviség megelőzi a tapasztalást? Ha ez így lenne, akkor féltő, hogy le kellene mondanunk a genuin szubjektív átélés jelenségéről.²⁴ Fogalmazzuk inkább úgy, hogy a nyelv megelőzi az élmény verbalizálását, hiszen minden egyes nyelvi megnyilvánulást időben megelőz a közösség által meghatározott jelentések és az írásos hagyomány jelenléte.

Az alanyi testiséget ábrázolja a *Szárazvillám* (1957) kötetben megjelent *Diófa* című vers, mely már túl van azon, amit élménylírának nevezhetünk:²⁵

Néha alig lelem magam, úgy egybenőttem
veled a hasító, kérgesítő időben.
Árnyékát lombhadjad szelíden rámveti,
s ágas-eres kezem visszafelel neki.
Idegzetem fölött s nyíló agyam alatt
te vagy a szép sudár, mely földből égbe hat,
gyökerem nem remeg, s virágom friss, mióta
te tartasz, barna törzs, te, nagyszemű diófa.

Bár sem a lírai én, sem a megszólított másik mibenléte nem világos, a kettejük viszonyáról azt állítja a beszélő, hogy egybenőtt a másikkal. A bizalmas hang miatt nem tűnik úgy, hogy a beszélő fenyegetve érezne személyisége integritását a másikhoz való viszonyulása miatt. Az állítmány okozza, hogy e helyzet testi jellege hangsúlyos, amelyet eleinte az időbeliséghez való viszony jellemez. Ez utóbbi viszont szintén testi jelleget ölt a két jelző – hasító, kérgesítő – révén. Legkésőbb a *kérgesítő* szó olvasásakor gondolhatja az olvasó, hogy a *te* a címben szereplő diófára vonatkozik. Ha a lírai ént emberként képzeljük el, akkor anélkül, hogy az én külső pozícióból megnevezné saját testét, az énnel egybenőtt diófa az alanyi testiséget jelenítheti meg. Az egybenövés képzelete a versen úgy vonul végig, hogy bizonyos trópusokban az emberi test és a fa növényi részei lexikálisan is összekapcsolódnak, például a *lombhaj* vagy a *nyíló agyam* kifejezésben. A vers egy derűlátó felkiáltással végződik: „mióta / te tartasz, barna törzs, te, nagyszemű diófa”. Az optimista hangnem a *te*-vel való szimbiózis kölcsönössége, a fa tradicionálisan pozitív szimbolikája és a pozitívan konnotált, itt szintén

²³ Az idegen és másik fogalmi különbségének áttekintéséhez lásd például KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Utazás, gyerekek, Kelet. Kulturális idegenség Szabó Lőrincnél = Uő., Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Budapest, 2010, 110–113.

²⁴ Vö. például Donald DAVIDSON, *The Myth of the Subjective = Uő., Subjective, Intersubjective, Objective*, Clarendon, Oxford, 2001, 39–52.

²⁵ A vers az individualitást meghaladó poétikai önleírás-ként is olvasható. SCHEIN, *Poétikai kísérlet*, 55. A *te* pozíciójában elmosódó én és másik már Szabó Lőrincnél is megtalálható. Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Sötétben nézem magamat”. *Az individualitás formái a Te meg a világban = Uő., Tükörszínhátéka agyadnak*, 59–90., itt 65. Kulcsár-Szabó többek között az értelmezett versek poétikai test-ábrázolásáról is ír.

a stabilitásra utaló törzs szó miatt alakul ki. Egyedül a versbe font időbeliség teremt feszültséget, amely az említett jelzőkkel (*hasító és kérgesítő*) felvillantja eme bizalmas és stabilnak tűnő állapot végét. Maga a fa-képiség is hasonlít Merleau-Ponty egyik, a saját testiségéről szóló leírására, hiszen a filozófus szerint a saját testtel lehorgonyzunk egy világban.²⁶

Nemes Nagy Ágnes korai korszakában nem ritka, hogy fogalmat választ címként. Az *Azelőtt*²⁷ szó – a *Között* vershez hasonlóan – azonban csak egy viszonyt nevez meg, e versben egész pontosan időbeli relációt. Akárcsak a *Között* című versben, a poétikai jelentés az értelmezés folyamatarában bomlik ki, ahol az értelem nem rögzül, s a vers csak fogódzókat nyújt az olvasói értelmezés számára:²⁸

Azelőtt nőtt a tulipán.
Gyűszűvirággal összecsaptak,
hullámozott egy mezőnyi vadzab,
majd elcsitult gyűrűzve, este,
és mint derengő bója-lámpa,
a mák világított felette.
A tulipán volt azelőtt.
De most titokban egy fa nőtt
ott bent, nem vettem észre, nem,
de most már érzem, érdesen,
törzsben a törzset s gyökerezve
hajszálgökért hajszálerekbe,
s amint szilárd hulláma gyűlik,
körülni lassu évgyűrűit,
és éjszaka felriadok,
amint a roppant lomb suhog.
Mellette minden pusztá gyom.
De a nevét, azt nem tudom.

Bár az *azelőtt* szó időhatározó-szó, a hangzó nyelv egy térbeli pozíció képzetét is felvillantja. A vers első sora sem pontosítja ezt az időbeli viszonyt, s a hiányos kontextus miatt a szintaktikailag teljes kijelentés – alany, állítmány és határozó – tulajdonképp nem érthető. De ez nem akasztja meg az olvasást, hiszen a verskép látványa azzal kecsegtet, hogy még rendeződhet a bizonytalanság. A következő sorban azonban az alany kérdéses kiléte fenntartja a bizonytalanságot, hiszen nem egyértelmű,

²⁶ „[...] – et le corps est notre ancrage dans un monde.” MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie*, 169.

²⁷ NEMES NAGY, *Ősszegyűjtött versei*, 102.

²⁸ A Nemes Nagy-szakirodalomban például Bárdos László, Juhász Anikó és Schein Gábor jellemzi a poétikai jelhasználatot az olvasói tudati mozgás rekonstrukciója alapján. Vö. BÁRDOSS László, *Hanghullámok a labirintusban. Nemes Nagy Ágnes: A visszajáró = A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS TIBOR – EISEMANN György – LŐRINCZ Csongor – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2010, 252–260.; SCHEIN, *Poétikai kísérlet...*, 86–90.; JUHÁSZ Anikó, *Lét és líra. Rilke – Heidegger – Nemes Nagy Ágnes*, Existencia 1992/1–4., 369–417.

hogy az előző mondat alanyáról van-e szó. Az olvasás folyamatában persze összemósódhat a két állítás, de az *összecsaptak* ige vonzataként nehéz elképzelni az ellenfélként feltüntetett gyűszűvirágokat. A növények, pontosabban a vadzab csatát imitáló mozgása hullámzasként jelenik meg, mintha szél fújna a mezőn. A mező szó azonban nem a helyet adja meg, hanem térbeli kiterjedésként mennyiségre utal. Az elcsituló gyűrűzés, ami a versben a *hullámszik* szó környezetében található, a tengert idézi. A hullám és a gyűrűzés metapoétikai kommentároknak is tekinthetők, hiszen a *hullám* szó jelentése is továbbgyűrűzött a *gyűrűzve* szóig. A versben egy napszakot megjelölő időhatározó következik (*este*), ami pontosabbnak tűnik, mint az *azelőtt* jelölése. A következő állítás szerint a mák világít, amit egy olyan hasonlat érzékeltet, amely továbbfűzi a tenger vagy tó képzetének jelentésmozzanatait. A *felette* szó már megjelöl egy helyet, hiszen a szintaxis miatt egyértelmű, hogy a vadzabból kiemelkedő mákguba fejekről van szó. A következő sor más szórenddel és más igével megismétli az első sor állítását, de az alany pozíciója kiemeli a *tulipán* szót. A sor versbeli helye miatt az *azelőtt* szó már vonatkozhat az elmondottakra, bár még így sem egyértelmű, hogy az *azelőtt* az ábrázolt növényi csatát előzi-e meg vagy a versképben a csatát leíró sorokat. A következő mondat a *de* szóval kezdődik, mintha valamit meg lehetne vagy kellene cáfolni. Az igeidő megváltozott, s látszólag a jelenre vonatkozik a leírás, ezt azonban elbizonytalanítja a „fa nőtt” kifejezés befejezett múlt ideje, aminek a jelenre vonatkozóan van hatása: a fa a lírai beszéd idején létezik, mégpedig úgy, hogy az én érzi „ott benn”, amiről nem tudni, miként kapcsolódik az énhez vagy az én testéhez. A *de* szóval bevezetett mondatban, mely a vers első kijelentését idézi, elmosódik a határ a kint és a bent között. A vers eme fordulata miatt az is elképzelhető, hogy az első hét sor is egy elmúlt belső állapot leírása. A „mostani” állapot hirtelen jelenvalósága abból adódik, hogy a lírai énben nem tudatosult egy kifejlődő állapot, amit a „most”-ban már nem lehet ignorálni, s a fa jelöli eme állapot testi nyilvánvalóságát. A törzs többjelentésű szó ismétlése megakadályozza a saját test azonosíthatóságát, hiszen nem lehet eldönteni, hogy a „törzsben a törzset” kifejezésben melyik vonatkozik az emberi törzsre, s melyik a fa törzsére, vagyis nem egyértelmű, melyik van kívül és melyik belül, melyik tartja a másikat, s melyik az, amelyik inkább támaszkodik a másikra. Az idő múlását a fametszet sokasodó évgyűrűinek képe jeleníti meg. A „körözni lassú évgyűrűit” sor az *érezem* főmondat kijelentésének a kiegészítése, ami arra utal, hogy az én nemcsak a fa testiségét érzi,²⁹ hanem az idő ettől elválaszthatatlan múlását is. A versben ellentmondásnak tűnik az évgyűrűk megnevezése, ami eltárgyasító kívülállást feltételez, ez viszont távol áll az öregedés érzésétől, mert az évgyűrűk csak a kivágott fa törzsének metszetén láthatók. Az én mégsem kontrollálja e testi meghatározottságát, hiszen a leírás végén a főmondat és az időhatározói mellékmondat alanya elválik egymástól. Az *én*hez immár egy szokásosnak mondható emberi szituáció kapcsolódik az „éjszaka felriadok” mondatban, míg a *lombhoz* a *szuhog* szó társul állítmányként. Mintha a vers korábbi része egy álomról szóló beszámoló lett volna, s így az is elképzelhető, hogy a kérgesedő fa elhatal-

²⁹ Frank a prereflexív öntudatot Novalis nyomán önérzésnek is nevezi.

masodó lelki terhet jelent, olyan tudattartalmakat, például érzéseket vagy ösztönös készteréseket, amiket az én egyre kevésbé tud kontrollálni. A fáról való poétikai beszéd egyre jobban visszanyeri azt a fogalmi, a bioszférát idéző környezetet, amely egy valódi fa környezetét jellemezheti: „Mellette minden pusztá gyom.” A metaforaként is érthető *gyom* a *felriad* és a *roppant* szavakkal együtt fenyegető képet rajzol, mintha a fa elnyomná környezetét, ahol csak a kulturálatlan gyom burjánozhat. A *de* szóval bevezetett ellenvetés az utolsó mondatban ismét a fa és az én viszonyáról árul el valamit: az én nem tudja a fa nevét. Vajon ennek mi lehet az oka? Mit jelent egyáltalán az, hogy egy szó megnevez valamit? A (tulajdon)névhez úgy kapcsolódik a referenciája, hogy a nyelvközösség tagjai megegyeznek arról, miként azonosítják a referenciát a névvel.³⁰ Pszichikai beszámolókból vagy a testi észlelés megnevezésekor jobb esetben csak az adott személy számít autoritásnak, s ezért csak az adott személy hitele a garancia arra, hogy a személy tekintettel van a nyelvet használó közösség egyezményeire, vagyis a nyelvi jelentés normatív jellegére, másrészt nem áll szándékában, hogy valótlan állítson. Tulajdonképp nagyrészt az orvos is erre a két dologra támaszkodik, amikor először meghallgat egy beteget. Miért nem tudja hát a Nemes Nagy-vers lírai énje a fa vagy az átélt tudati jelenség nevét? Hiszen a versben valamiképp mégis le tudta írni a jellegét, vagyis a megnevezést megelőzte a szükséges megismerés. A vers egyrészt azt ábrázolhatja, hogy az élmény mégsem érte el a tudatosság ama szintjét, ahol megnyilvánulna a dolog valódi identitása, s az introspekció bizonytalan vagy kétes kimenetelű vállalkozás. Másrészt a vers azt is szemléltetheti, hogy vannak olyan mentális állapotok, amelyekre valóban nincs szó,³¹ feltehetően azért, mert nem relevánsak, s ezért nehéz ezeket kiszakítani a mentális jelenségek tagolatlan folyamából. A nyelvi megnevezés más kognitív tudatossági hozzáférést jelent, mint amikor csak csendben azonosítunk egy élményt belsőnk kiismerhetetlen rejtekeiben. Nemes Nagy Ágnes az érzelmek kapcsán ír arról, hogy bizonyos mentális jelenségek nyilvános rögzítése és rendszerezése korántsem jelenti azt, hogy ne lenne más is az elménkben:

A költő az érzelmek szakembere. Mesterségem gyakorlása során úgy tapasztaltam, hogy az úgynevezett érzelmeknek legalábbis kétféle rétegük van. Az első réteg hordozza az ismert és elismert érzelmeket; ezeknek nevük van: öröm, rémület, szerelem, felháborodás. A közmegegyezés nagyjából ugyanazt érti rajtuk, múltjuk van, tudományuk, irodalomtörténetük. Ők a szívünk honpolgárai. A második réteg a névtelenek senkiföldje. [...] Hányszor vagyok kénytelen a névtelen emóciónak konvencionális nevet adni! [...] Azt hiszem, a költő kötelességei közé tartozik, hogy minél több Névtelennek polgárjogot szerezzen.³²

³⁰ Gottlob Frege szerint az értelem meghatározza a jelölést (1892). A nevek leíró elmélete azt jelenti, hogy a név értelmét megadó határozott leírások meghatározzák a név jelölését. Saul Kripke szerint azonban a leírás csak a névadáskor rögzíti a név referenciáját, de azután a név e leírás nélkül is képes referálni. Ehhez a kérdéshez lásd FARKAS Katalin – KELEMEN János, *Nyelvfilozófia*, Áron, Budapest, 2002, 123–163., itt: 131.; 140.

³¹ Lásd a korábbi Putnam-idézetet.

³² NEMES NAGY Ágnes, *A névtelenek* = Uő., *Az élők mértana*, I., 474.

Nemes Nagy a *Rilke-almafa* című esszéjében a *Névtelen* szót Rilke lírájával kapcsolatban így definiálta: „mondhatatlan, leírhatatlan, nem látható”.³³ E magyar szóval Rilke *Unkenntliches* szavát fordította le, ami az *O Leben Leben, wunderliche Zeit* kezdetű töredékben fordul elő. A Rilke-versben is az identifikáció és megnevezhetőség jelenségéről van szó, akárcsak az *Azelőtt* című szövegben. Az eredeti verzió utolsó két sora így hangzik: „Wir stehn und stemmen uns an unsre Grenzen / und reißen ein Unkenntliches herein”.³⁴ Nemes Nagy olvasatában: „Határainkon megvetjük a lábunk, / s a Névtelent magunkhoz tépjük át”.³⁵ E sorok egyszerre állítják az indulati készletként megnyilvánuló, megismerésre való igényt, s a megismerés lehetetlenségét. Feltehetően itt is önmagunk megismeréséről van szó, bár ez nem egyértelmű. Az *Unkenntliches* felismerhetetlen dolgot jelent, például olvashatatlan aláírást. A magyar nagybetűs írás arra vonatkozhat, hogy a szó tulajdonnév, s ezért egyetlen referenciája van, amit egyéb külső információ híján csak ama tulajdonságával azonosíthatunk, hogy „nincs neve”. Ezzel a tulajdonsággal azonban nehéz bármit is azonosítani, egyedi létező pedig végképp nem kapcsolható a névhez, hiszen a képzett szó jelentése miatt feltehetően mindenki mást ért alatta. Az eredetiben azonban a főnév határozatlan, vagyis ott a szó nem tulajdonnév, hanem köznév, s ezért a felismerhetetlen jelleg több létezőre is vonatkozhat, olyanokra, amik valamiképp jelen vannak számunkra, de nem ismerjük fel valódi identitásukat. A műfaji eltérésen kívül a német és magyar metafora közti különbség tehát abban rejlik, hogy a *felismerhetetlen* inkább valamely dologról beszél, míg a *névtelen* a megismerés folyamatára utal, ami szubjektíváltabb szemléletet tükröz, mint az eredeti.

Az alanyi testiség utolsó alakzataként a *Madár* című verset vizsgálom, amelyben csupán egy rilkei helyzetű hasonlat („mint egy tölgyfa a gyökerét”) idézi fel a fa-testiség motívumát, amely itt végleg elveszíti pozitív konnotációját. Az egyes szám első személyű versbeszédben az én egy madárról szól, aki „együtt született” velem. A hasonló szerkezetű *Diófa* című verssel ellentétben a lírai én a madarat nem a *te* névmás bizalmas odafordulásával szólítja meg, hanem külső perspektívából, másikként vagy önmaga másikként beszél róla. Bár eldöntetlen, mi a viszonya a madárnak és a beszélőnek,³⁶ a madár jelenléte az én számára konkrét vagy elvonatkoztatott értelemben megerhelést jelent:

Egy madár ül a vállamon,
ki együtt született velem.
Már oly nagy, már olyan nehéz,
hogy minden léptem gyöttelem.

³³ NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa* = Uő., *Az élők mértana*, I., 398.

³⁴ Rainer Maria RILKE, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, II., szerk. Manfred ENGEL – Dorothea LAUTERBACH, Insel, Frankfurt am Main, 1996, 86. A vers tíz sorból álló töredék.

³⁵ NEMES NAGY Ágnes, *Vándorévek*, Magvető, Budapest, 1964, 265.

³⁶ A vers Rilke *Második elégiáját* is felidézheti: „Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir, / ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele, / wissend um euch.” RILKE, *Werke*, II., 205.

Súly, súly, súly rajtam, bénaság,
ellökném, rámakaszkodik,
mint egy tölgyfa a gyökerét,
vállamba vájja karmait.

Hallom, fülemnél ott dobog,
irtózatoss madár-szive.
Ha elröpülne egy napon,
most már eldőlnék nélküle.³⁷

A teher ellenére, amelyet a képiségen túl a sok hosszú magánhangzó és az ismétlés monotóniája is érzékeltet („Súly, súly, súly rajtam, bénaság”), a beszélő rá van utalva e madárra, s azt állítja, „ha elrepülne egy napon, / most már eldőlnék nélküle”. A felvázolt testhelyzet is emlékeztet a fa-motívumra, de az állítmány (*eldőlnék*, s nem *kidőlnék*) vagy egy kiszáradt fa sorsát vetíti fel, vagy egy eleve élettelen oszlop sorsát, mely funkcióját elvesztve kidől, vagyis, emlékeztetve egy másik Nemes Nagy-versre, a fa másodsorra is meghal. A vers időbeliségének az én a születésével és a vers zárlatának víziójával szab határt, ami halálként is értelmezhető. Bár az utolsó két sor egy jövőbeli, lehetséges állapotot jelöl, a „most már eldőlnék nélküle” sorral az én tulajdonképpen jelenlegi állapotát, e madártól való feltétlen testi függőségét is állítja, vagyis a kezdetben teherként észlelt madár az utolsó szakasz szerint az életben maradás egyetlen és szükségszerű feltétele. Bár a madár poétikai képe lelki terhet is megjeleníthet, a madár a lírai én testi észlelésének elemeként is olvasható. Az utóbbi értelmezést tehát egyrészt az támasztja alá, hogy e vers a Nemes Nagy-életműben a fa-tesztiség motívumú szövegek láncolatába illeszkedik. Másrészt a *Madár* című szövegben hangsúlyos a közös, fizikai erőknél kitétt testiség és az együtt születés ténye, míg a test és lélek egységéből csak az egyik szólal meg a verbális nyelven, márpedig ez kettejük helyzetéről szubjektív, s kissé önkényes beszámolóknak tűnik. Ugyanis például eldöntetlen, hogy a madár lesz-e egyre súlyosabb, vagy csupán a lírai én érzékeli-e így az állatot, mintha a szubjektív testi észlelésről való beszéd vagy bármilyen más mediális közvetettség megváltoztatná azt, s csak pontatlanul vagy bizonytalanul lehetne rekonstruálni. Míg a *Diófa* című versben az ábrázolt testiség harmonikus állapot, addig a *Madár* című vers képisége a szubjektivitásában is megnyilvánuló saját test lehetséges idegenségét is érzékelteti.³⁸ Míg a földben gyökeret verő diófa növényként az életet, a termékenységet, a harmóniát, a biztonságot és a kiszámíthatóságot szimbolizálja, addig a madár nem köthető egy helyhez, s bármikor elrepülhet, vagyis a madár az autonómiát és a szabadságot jelképezheti, amelyeket nem lehet kívülről kontrollálni.

E dolgozat előfeltevése az volt, hogy az alanyi testiség csak itt és most létezik, vagyis rekonstruálhatatlan, s az utólagos szemléletben vagy megnevezésben a saját test tárgyiasul. Mivel a saját test az irodalomban általában egy én saját testéhez való

³⁷ NEMES NAGY, *Összegyűjtött versei*, 102.

³⁸ A halál radikális idegensége nem jeleníthető meg.

viszonyát ábrázolja, ezért e dolgozat épp ama ritka eseteket vette figyelembe, ahol a szövegek az alanyi testiség megjelenítéseként is olvashatók. A korai Nemes Nagy-versek értelmezése ama paradoxnak tűnő felismeréssel járt, hogy minél pontosabb, részletesebb és érzékletesebb a saját test leírása, annál inkább nyilvánvalóvá válik a saját testhez való eltárgyasító viszony. Ama nyelvi ábrázolás hasonlít legjobban a saját test alanyiságához, amikor a belső perspektívájú lírai beszédben a saját test látszólag véletlenül, néma társként jelenik ki. Úgy tűnik, a „néma társ”-ról való beszéd mégsem nélkülözheti a trópust, hiszen a *Diófa* és a *Madár* című versben pont a képiség teszi lehetővé ama énkoncepció poétikai megjelenítését, ahol az én másikként érthető testiség megjelenítése a tárgyiasítás minden jelzését nélkülözi, s a nem rögzíthető értelmi összefüggések játékában elmosódik a határ a lírai én és a nem kontrollálható, testi másika között. A saját test lehetséges idegenségét e versek többféleképpen érzékeltetik, melynek leggyakoribb konceptuális háttere az emberi végesség ténye. Ezt a versek vagy az elmúlás sejtetésével érzékeltetik, vagy az ösztönös késztetéseknek való kiszolgáltatottság félelmének megjelenítésével. Az *Azelőtt* című versben pedig a kifejtett érzés vagy testi érzet sikertelen megnevezése teremt disszonanciát és idegenséget. Bár e vers poétikája nem tette egyértelművé, hogy testi érzékletekről vagy csupán a testiséggel reprezentált lelki folyamatokról van szó, annyi biztosan kiderült, hogy ez a poétikai jelhasználat alkalmas arra, hogy érzékeltesse mentális életünk kusza és átláthatatlan jellegét.

Nemes Nagy Ágnes e dolgozatban értelmezett versei így megörökítik az élő testiség jelen(lét)ét, s áthagyományozzák azt a tényt, hogy a személy nem pusztán szellemi szubsztancia, amely képes lenne uralkodni a természeten (először is önmagában), s nem is csupán agyi funkciók bonyolult képlete, amivel kiszolgáltatná magát determinált fizikai mechanizmusoknak. Az élő testiség vagy a prereflexív tudatiság előfeltevése mégsem vet gátat az objektivizáló (természettudományi) szemlélet igényeinek, csupán e gondolkodás korlátaira emlékeztet. Bár morális okokból az önmagunkhoz való eltárgyasító introspekciónál sem lehet lemondani, az ember önmaga számára alapvetően intranszparens marad, s nem tudja egyedül meghatározni önmagát. De ez nem baj, mert válaszokat ugyanis csak az interszubjektivitás terében kaphat.

Hírt hozni a megfogalmazhatatlanról

Bujdosó Alpár írásai az intermediális művészetről*

A hatvanas évek második felében a párizsi magyar emigráció jelentős művészeti-irodalmi folyóirata, az 1962-ben alapított Magyar Műhely jelentős mértékű szemléleti irányváltáson ment keresztül. Az 1968-ban közreadott 27. számtól fogva, mely a strukturalizmussal foglalkozott, elmaradnak a lapból a politikai állásfoglalások, és a szerkesztők figyelme a nyugat-európai irodalomtudományi trendekre irányul, valamint azokra a hazai és külföldi alkotókra, akik a korban modernnek számítottak (elsősorban az „új regény” és az experimentális költészet képviselőire gondolhatunk). Továbbá, az 1970-es évektől kezdve, egyre több vizuális szövegnek enged teret a Magyar Műhely, és az ezekkel foglalkozó írások is megszorodnak. Hegyi Lóránd, Petőfi S. János, Beke László és mások mellett e szemléletváltás főszereplője a folyóirat összerkesztője, Bujdosó Alpár volt, akinek a vizuális költészetéről és az intermediális alkotásról értekező írásai utóbb a *Vetített irodalom* (1993) és a *Csigalassúsággal* (2002) című kötetekben jelentek meg újra.¹

Bujdosót ezekben az írásaiban elsősorban alkotásesztétikai kérdések foglalkoztatták: miből, hogyan és miért lesz műalkotás? *A szöveg szerepe a vizuális irodalomban* című írásában így fogalmaz:

[M]ert őszintén be kell vallanunk, hogy jóformán semmit sem tudunk az alkotás mibenlétéről, arról, hogy mitől válik valami művé, arról, hogy mi különbözteti meg mondjuk a giccstől, vagy a gyenge munkától, vagy attól, amit eleve nem is annak szántak. Mégis tudjuk, hogy van ilyen, van mű, ám ezt racionális eszköztárunkkal megközelíteni is nehezen tudjuk. Őszintén be kell vallanunk azt is, hogy még ennél is kevesebbet tudunk a mű születési procedúrájáról, arról, hogy mi a rugója, kiváltója, elindítója a művészi tevékenységnek. Hogy valóban akar-e „közölni” valamit, eleve bele van-e kalkulálva a „másik” (az olvasó, a hallgató, a néző stb.), akar-e valóban kommunikálni?²

* Az itt közölt tanulmány *Szavak visszavonulóban. Bujdosó Alpár intermediális művészete* című, 2012-ben a Ráció Kiadónál megjelenő monográfiám egyik fejezetén alapul. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KMR-2010-0003).

¹ Bujdosó Alpár, *Vetített irodalom*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1993.; Bujdosó Alpár, *Csigalassúsággal*, Argumentum, Budapest, 2002.

² Bujdosó Alpár, *A szöveg szerepe a vizuális irodalomban* = Uő., *Csigalassúsággal*, 81–93., itt: 87.

Bujdosó teoretikus érdeklődésének egyik első jele az a szöveg volt, amely az első Magyar Műhely-találkozón hangzott el Marly-le-Roi-ban 1972-ben, és amelyet a szintén Bécsben élő Megyik János képzőművésszel közösen írtak *A semmi konstrukciója* címmel. A szöveg a legalapvetőbb művészetelméleti kérdéseket érinti, és nehéz alábecsülni hatását Erdély Miklós *Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához* című híres írására.³ Mégis, a szöveg nyomtatásban először és utoljára a Magyar Műhely 43–44. számában jelent meg 1974-ben, és nem tudni, miért, Bujdosó egyik kötetében sem kapott helyet aztán, holott minden kétséget kizáróan a legnagyobb hatású művészeti tárgyú írás a Bujdosó-életműben.

A semmi konstrukciója egy hosszú beszélgetéssorozat letisztult esszenciája, és az abból megszületett tézisek megfogalmazása.⁴ Az írás művészetfilozófiai problémákat feszeget, elsősorban azt, hogy a műalkotás mint komplex jel honnan nyeri struktúráját, miként áll össze autonóm rendszerré. A legelső és legfontosabb tézise így hangzik: „A művészetek különböző módszerekkel a megfogalmazhatatlant közelítik meg és hoznak hírt róla.” A megfogalmazhatatlanról a következőket állítja a szerzőpáros:

A művészetek különböző módszerekkel a megfogalmazhatatlant közelítik meg és hoznak hírt róla. A megfogalmazhatatlan nem anyagi, a megfogalmazás eszközei elsősorban anyagi természetűek. [...] Mivel kizárólag anyagi eszközök állnak rendelkezésünkre, és a megfogalmazhatatlan nem anyagi, e minőségi különbség miatt élünk a megfogalmazhatatlan jelöléssel. Ugyanúgy beszélhetnénk gondolhatón túli alanyról, vagy akár a semmiről.

Bujdosó és Megyik a „művészetek különböző módszerein” nem azok anyagi valóját, materiális közegét, vagyis médiumát értik, hanem az abból adódó „módszeres gondolkodás alapvető másságát” – tehát valójában filozófiai, egészen pontosan episzte-

³ ERDÉLY Miklós, *Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához*, Magyar Műhely (60–61) 1980, 1–3.

⁴ 2008 telén Bujdosó Alpárral interjúsorozatot készítettem. Ekkor így nyilatkozott: „Sz. M. Sz. Hogyan, honnan, milyen úton jutottatok arra a belátásra Megyik Jánossal, hogy van egy ilyen kategória, mint a megfogalmazhatatlan? // B. A. Nagyon sokat beszélgettünk akkoriban, és a beszélgetések tárgya az volt, amit még Magyarországon tanultunk a művészet természetéről. A gimnáziumi oktatásra gondoltok, mert ott tanultuk ezt először, később a Spenótban is erről olvastam aztán, ti. a tükrözésemletről Lukács György esztétikájából, de Szabolcsi Miklós *Jel és kiáltás* című, avantgárdról szóló könyve is ezen alapul. Akkoriban elterjedt elmélet volt, hogy a művészet tükröt tart a valóságnak, vagyis hogy a művészetekben valóságosan jelennek meg azok a dolgok, amiket ábrázolni akar. Mi meg úgy gondoltuk, úgy éreztük, hogy ez így nem megy. Így biztosan nem megy, így nem lehet alkotni. Nekünk akkoriban Alain Robbe-Grillet volt a példaképünk, az ő teóriája a regényről, illetve azok az »új regények«, amiket írt – körülbelül az volt akkoriban a mi elképzelésünk is az alkotásról. Az anyagi világot mi nem tudjuk megfogalmazni, és azért írunk annyit az anyagi világnak a tárgyairól, dolgairól, mert állandóan megpróbáljuk megfogni. Mi, emberek érdeklődünk a környezetünk iránt, a környezetünk viszont nem érdeklődik irántunk, tehát tulajdonképpen megismerhetetlen. Ez volt a kiindulópontunk, de úgy gondoltuk, hogy valamiféleképpen, érzelmileg, gondolatilag azért meg lehet közelíteni ezeket a dolgokat, és ezekről a dolgokról, erről a bizonyos megfogalmazhatatlannal lehet hozni üzenetet. // Sz. M. Sz. Ezt a megfogalmazhatatlant akkor ti azzal a valósággal azonosítottátok, amit észlelünk, ami bennünk már leképeződött? Vagy azt, ami rajtunk kívül van? // B. A. Természetesen azt, ami bennünk valóságként leképeződött, hiszen arról tudunk üzenetet hozni; ami rajtunk kívül van, azt legfeljebb le tudjuk fotózni... bár a fotó is művészet, az is beállított.”

mológiai problémákat feszegetnek, nem feltétlenül és kizárólag művészetelméletit. A „különböző módszerek” közös jellemzője a szerzőpáros szerint az ellentéteken alapuló gondolkodási struktúrák jelenléte, amelyet minden addigi művészetben fellelhetőnek vélnék: „Általában két vagy több ellentétes gondolhatón inneni alany feszültségbe állításáról van szó.” A nyelvészet, a mítoszok, az irodalom és a képzőművészet területéről hozták példáikat, Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes és Jo Baer szövegeinek idézésével.

Ebből kétféle következtetést vonnak le: az egyik az, hogy az ilyen struktúrákban való gondolkodás „lezárt teret eredményez”, vagyis nem lehet alapja például az ecói nyitott műnek, ahogyan az új regénynek sem. A másik, hogy ezek szerint „csak nem-anyagi természetű alanyok lehetnek nem ellentétes lényegűek” – és ezt tekintik kiindulópontul olyan művek alkotásához, amely megfelelhet az új művészet eszményének. A *semmi konstrukciója* ugyanis, ha nem is közvetlenül, de közvetve mindenképpen egy új művészetet körvonalaz, ahol az alkotások szerkesztettsége „nem az ellentéteken, az ellentétek feszültségén és kiegyensúlyozásán, hanem az elemek összeilleszthetőségén és összetartozásán (affinitásán) alapszik”. A „gondolkodás nem ellentétes elemei”-ről kevés konkrétum derül ki, még kevesebb arról, vajon milyen művekre kell gondolnunk, ha az új művészet eszményéről beszélünk. A Joseph Kosuth-i *concept art* akár jó példát is szolgáltathatna a szerzőpáros számára, ám „a gondolatok dokumentációs rögzítése [...] eleve feltételezi az anyagi megfogalmazást”.

A továbbiakban Bujdosó és Megyik hagyományos, vagyis ellentétes struktúrákon alapuló művek szerkezetét vizsgálja, mivel úgy gondolják, hogy „a gondolkodás nem ellentétes elemei”-hez „az anyagiból való elvonatkoztatás útján” juthatnak, hiszen a hagyományosan szerkesztett művek „végső formájukban gondolhatón túli alanyra utalnak”. Ez a gondolhatón túli alanyra történő utalás – a dekonstrukció kedvelt megfogalmazásával élve – a műalkotás transzcendentális jelöltjére tett utalással egyenlő, elvégre a transzcendentális jelölt ugyanúgy nem anyagi természetű, mint az a megfogalmazhatatlan, amelyről a művek hírt hoznak – ebből következően akár egy mű transzcendentális jelöltje is válhat azzá a megfogalmazhatatlanná, amelyről egy másik mű hoz hírt. Bujdosó és Megyik ezt úgy fogalmazza meg, hogy „a gondolhatón túli alanyok a további szerkesztés alapegységei”-vé lesznek az új művészetben. A szerzőpáros valójában tehát művek dekonstrukciójáról beszél, „a hagyományos művek lebontásának és összerakhatóságának” lehetőségéről, jóval a dekonstrukciós elméletek hazai recepciója előtt, hiszen a tézisek megfogalmazódása valamikor a hatvanas évek elejére tehető.⁵

Mint ismeretes, Jacques Derrida *Grammatológiája* 1967-ben jelent meg, Molnár Miklós fordításában pedig a Magyar Műhely Kiadó adta közre egy részét 1991-ben. Valószínűleg erre a műre utalhatott Bujdosó a korábban hivatkozott interjúban, amikor arról beszélt, hogy *A semmi konstrukciójának* megszületésekor Derridát olvasott, és részben ennek hatására fogalmazódtak meg benne azok a megismeréseméleti kér-

⁵ „*A semmi konstrukciója* [...] ismereteink 1960/62-es állását tükrözi” – írja Bujdosó az *Avantgárd (és) irodalomelmélet* című könyvében. Bujdosó Alpár, *Avantgárd (és) irodalomelmélet. A Magyar Műhely párizsi, bécsi és magyarországi találkozóinak elméleti hozadéka*, Magyar Műhely, Budapest, 2000, 117.

dések, amelyek aztán *A semmi konstrukciójának* megírásához vezettek. A *Grammatológia* első részének első fejezetében (*A könyv vége és az írás kezdete*) Derrida szintén a logocentrikus metafizikai hagyomány megtörésének lehetőségét keresi, és transzcendentális jelöltjének megfogalmazása, valamint a megfogalmazhatatlan/gondolhatón túli alany/semmi szerkezete közt szembeötlő hasonlóságok vannak:

A létnek logosza [le logos de l'être], „a Lét Hangjának engedelmeskedő Gondolat” első és utolsó forrása a jelnek, a *szignáns* és a *szignátum* közti különbségnek. Transzcendentális jelöltnek kell léteznie, hogy a jelölt és a jelölő közti különbség valahol abszolút és megdönthetetlen legyen. Nem véletlen, ha a lét gondolata e transzcendentális jelölt gondolataként mindenekelőtt a hangban nyilvánul meg: vagyis a beszélt nyelvben. A hang az énhez mint a jelölő abszolút eltörléséhez való legnagyobb közelségben *fogható fel* – és kétségtelenül ezt nevezzük öntudatnak, „felfogásnak” –: olyan tiszta önaffekció, amelynek szükségszerű az időben való megjelenése, és amely önmagán kívülről sehonnan sem vesz kölcsön a világból vagy a „valóságból” valamilyen segédjelölt, a saját spontaneitásától idegen kifejezőanyagot. Páratlan megtapasztalása ez a jelöltnek, spontán módon jön létre, az én belsejéből, mégis jelölt fogalomként, az eszmeiség vagy az egyetemesség elemében. Ezt az eszmeiséget épp a kifejezőanyag nem-világi jellege teremti meg.⁶

A semmi konstrukciójának a hetvenes–nyolcvanas években elsősorban a Magyar Műhely körében mutatkozott hatása, magyarországi visszhangja alig volt – ami aligha meglepő, hiszen egyebek közt a dekonstrukció hazai recepciójáról sem lehet beszélni. Erdély említett tézisein kívül, mely a szöveg befogadástörténetének kétség kívül legtöbbet hivatkozott szövege, két írás említendő még, melyek elválaszthatatlanok *A semmi konstrukciójától*. Mindkettő Bujdosó-szöveg: az egyik *A végtelen konstrukciója* (1997), a másik *A semmi, az üres jel, a polivalencia és a nyílt tér* (1998).⁷ Az előbbiben Bujdosó úgy írja felül *A semmi konstrukcióját*, hogy meghagyva az eredeti szöveget, áthúzza az érvénytelennek tartott sorokat, és – akárcsak egy korrektúra program – vastaggal szedi az új és érvényesnek tartott állításokat. A két írás közt eltelt huszonöt év olvasmányai és tapasztalatai ugyan átalakították Bujdosó művészetelméleti fogalomkészletét, de a művészet mibenlétéről alkotott felfogását nem változtatták meg gyökeresen. Strukturalista irányú gondolkodása a dekonstrukcióban találta meg folytatását, miközben éppen annak a Hans-Georg Gadamernek a megismeréseméletét utasítja el,⁸ aki a művészet mibenlétét – hasonlóan *A semmi konstrukciójához* – episztemológiai kérdéssé tette *Igazság és módszer* (1960) című könyvében. A dekonstrukciós szerkesztési technikában meglett válaszok (*A semmi konstrukciójában* feltett kérdésekre) eltérítették *A végtelen konstrukcióját* a megismerésemélettől, és a szerző

⁶ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, *Életünk – Magyar Műhely*, Szombathely–Párizs–Bécs, 1991, 43.

⁷ Esterházy Péternek *A semmi konstrukciója* című írása szintén a Bujdosó–Megyik-szöveget használja vendégszöveggént, ám inkább egyfajta helyzetdalként, semmint a filozófiai elmélkedést folytatandó. Vö. ESTERHÁZY Péter, *A semmi konstrukciója = Uő., A kitömött battyú. Írások*, Magvető, Budapest, 1988, 361.

⁸ Bujdosó Alpár, *A végtelen konstrukciója = Uő., Csígalassúsággal*, 93–113., itt: 97.

e helyett inkább az „új művészetet” körvonalazza, az experimentális irodalomra szűkítve példatárát:

A dekonstrukciós gondolkodás felerősítette azokat a filozófiai tendenciákat, melyek a dolgok [...] egyenrangú, egyenértékű egymásmellettségét hangsúlyozzák. Kristeva [...] a szöveg értelmi vibrálásának folyamatát a differencia működésében látja, az ösztön és a jel, az érthető és az érthetetlen állandó kölcsönhatásában. [...] A vizuális, performatív és az intermediális művészet egyértelműen erről beszél.⁹

A végtelen konstrukciójának művészetszemléleti újdonságát az ellentétes kategóriák átrendeződése jelenti: a „nem anyagi – anyagi” szembenállásból a „határtalan és annak részhalmozai” különbsége lesz, ami felnyitja az ellentétek alkotta zárt tereket. Az új művészetben így az egymásmellettségek és az egyenértékűségek dominálnak. Bacsa Gábor úgy látja, már *A semmi konstrukciójának* gondolatmenetében is benne rejlik ez a később bekövetkező szemléletváltás:

Az „ez nem az, hanem” [ti. az ellentétek struktúrája] az „egész nyelvet átható figurativitásnak” is alaptörvénye, vagy ha úgy tetszik, más megfogalmazása: az ehhez való viszony függvénye a nyelvi kompetencia milyensége, a rutin és alkalmazkodóképesség. Ha valaki valamely elemet egy korábbi módosulásaként (:amannak) és a többihez való viszonyában lát, ráadásul azt is érti, hogy „ez miért nem az, hanem”, az a művészeteket és a nyelvet is az idézetek szerinti dinamizmusában látja. Ha viszont tisztában van a csak alkalmanként, csakis egyes helyzetekben adekvát funkciókkal, világos lesz az is, hogy a megtapasztaltak nem metaforikusan, valamely hasonlóság okán, hanem metonimikusan, egyes, egyedi, eseti érintkezések révén utalnak a rendszerre, melynek részei. Nem lényegről, hanem formáról, a körvonalakról szerezhet információt. A szerzőpáros, Nietzschehez hasonlóan, ok(-)os következtetlenségek, első ránézésre ellentmondásos, ám megokolható, így oldékony feszültségek jelenlétében, illetve azok dekonstrukciójában látja a megközelíthetlenségében létező, megragadhatatlan komplexitás megközelítésének kulcsát.¹⁰

Bár többen hangsúlyozzák Erdély Miklós *Marly-i téziseinek* hasonlóságát *A semmi konstrukciójával*,¹¹ valójában nem is csupán hasonlóságról van szó, sokkal inkább hatásviszonyról. A Bujdosó és Megyik által az 1972-es *Marly-i* találkozón felvetett

⁹ Uo., 100–101.

¹⁰ BACSA Gábor, „Mind összetettebb, mind egyszerűbb”. *Benes József életművéről*, Forrás 2008/5., 63–75., itt: 67.

¹¹ „A *Marly-i* tézisek egyik előzménye, szellemileg, kétségtelenül Bujdosó Alpár és Megyik János *A semmi konstrukciója című elméleti írása*, amely [...] hat évvel Erdély tézisei előtt jelent meg. Erdély Miklós tézisei szellemileg is, konstrukciójukban is közel állnak a Bujdosó–Megyik-féle szöveghez.” NAGY Pál, *Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához*, Magyar Műhely, Erdély Miklós-szimpozium különszám (110–111) 1999, 17–23., itt: 21.

problematikára ad választ az Erdély-szöveg is, csak éppen más nézőpontból. A művészet szemlélet átalakulását Bujdosó és Megyik alkotásesztétikai alapokon közelítették meg, Erdély viszont befogadásesztétikai horizontból tette meg a maga kijelentéseit. Kolozsi Orsolya a *Marlyi tézisek* értelmezésében szintén a befogadói aspektust emeli ki:

A Tézisek [...] legfontosabb feladatuknak a művészet mibenlétének meghatározását tekintik (a művészet fogalmának problematizálása a neoavantgárd egyik központi kérdése lesz, legtudatosabb kifejezőjévé pedig a konceptuális művészet válik). Ez a definiáló szándék implikálja, hogy Erdély felismerte a művészetről, a művészet lényegéről való diskurzus időszerűségét, ugyanakkor tisztában volt a szándéka megvalósításának voltaképpeni lehetetlenségével. Ennek az ellentmondásnak a feszültsége mindvégig érezhető a Tézisekben, annak paradoxonszerű kijelentéseiben. Erdély tehát a művészetet próbálja meghatározni, s ennek egyik igen sarkalatos pontja a befogadó kérdése, illetve a műalkotás befogadóra tett hatásának problematikája. A szerző tisztában van azzal, hogy a műalkotás önmagában nem vizsgálható, így mindenkori kontextusát, a valósághoz való viszonyát, illetve a befogadói oldalt is tematizálja a meghatározás.¹²

Bujdosó alkotásesztétikai érdeklődése nem egyedi az avantgárd művészközegben, tekintsünk akár magyar vagy külföldi alkotókra – hevenyészett példaként Dick Higgins és Allan Kaprow kínálkozik, de jól mutatják ezt a *Vetített irodalomba* beválogatott szövegek is Nagy Pál, Papp Tibor és Székely Ákos tollából. A Magyar Műhely szerkesztői kétségtelen lelkesedéssel fogadták azokat az új lehetőségeket, amelyeket az elektronikus média a hetvenes–nyolcvanas években kínált, és igyekeztek ezeket alkotásaikban minél szélesebb körben alkalmazni. Tapasztalataikat azonban saját maguknak kellett megfogalmazniuk, mivel nem volt a Magyar Műhely körül senki, aki ezt a feladatot felvállalta volna.¹³ Annak idején hazai reflexió híján maguk a szerzők vállalkoztak arra, hogy az alkotásokkal elméleti szinten is foglalkozzanak, ez azonban éppen a személyes érintettség nélkül fogva és az időbeli távolság hiányában sem kritikának, sem irodalomtörténetnek nem nevezhető. Ezért hiányzik hát az írásokból az alkotások értelmezése – hiszen saját műveikről mégsem írhattak elemzést –, és ez az oka annak, hogy a szerzők leginkább alkotói észrevételekkel, elméleti vonatkozásokkal és tipológiai rendszerezéssel foglalkoztak. Bár többször is utaltak befogadói tapasztalatokra, értelmezésük az alkotásesztétika körében maradt, melyben természetesen nem kis szerepet játszott, hogy maguk is művészek lévén eleve könnyen azonosultak evvel a nézőponttal.

¹² KOLOZSI Orsolya, *Erdély Miklós művészetelmélete és Kant teóriája a fenségesről = NÉ/MA? Tanulmányok a neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 78–85., itt: 80.

¹³ Ugyanerről számol be Kolozsi is a hazai neoavantgárd/underground művészet kapcsán: „Maga Erdély is többször felhívja rá a figyelmet, hogy hiányolja a kívülálló kritikusai, elemzői tekintetet, s ennek hiányában kénytelen saját kritikuskává válni, amit nem tartott feltétlenül szerencsésnek.” *Uo.*, 78.

Bujdosó írása *A vizuális költészet poétikai eszközeiről* (1986) Jurij Lotman strukturalista poétikaelméletéből indul ki, aki szerint a rím a költészetben nem díszítő elem, hanem a mondattan része, mivel a grammatikai rend következtében egymástól távol került dolgokat kapcsol össze. Vagyis képes arra, hogy az értelmi inkongruenciát áthidalja, mert – Bujdosó megfogalmazásában – „az irodalom, a költészet alapvető problémája olyan kapcsolatot, rokonságot, összetartozást keresni, találni és megmutatni, melyek a köznapi nyelvben létre sem jöhetnek, vagy csupán rejtetten, imaginárius módon vannak jelen”.¹⁴ A vizuális költészet erre a problémára sokrétű megoldást nyújt, írja Bujdosó, és tanulmányában sorra veszi azokat a vizuális irodalmi alkotásmódokat, amelyek a mű struktúráján belül képesek összekapcsolni egymástól távoli világokat. A vizuális költészet képi megoldásokkal nyitja fel a zárt versszerkezeteket: a sorokat úgy rendezi az írásfelületen, hogy a rendezettség lehetőséget adjon az olvasás linearitásának megtörésére. Bujdosó hangsúlyozza, hogy ez csak akkor történhet meg, ha a szöveget „mondat nélküli nyelven” írják, mert akkor eleve könnyebb az átrendezés, hiszen nincsenek a sorokban és a sorok közt értelmet előre meghatározó, szövegtagoló írásjelek. Saját vizuális költészetéből emel ki példákat, és olyan kapcsolatteremtő képi megoldásokat idéz, mint a térkép, a labirintus, illetve a legyek nyomai a papíron. Ezek a szövegrendező vizuális jelek persze önmagukban is hordoznak jelentést – jóllehet ma már nem feltétlenül szakrálisat, mint a középkori és barokk képpers-alakzatok –, ami mindenképpen újabb lehetőséget nyit a kapcsolatteremtésre. Ezzel a módszerrel Bujdosó vizuális költészete elindul – Hegyi Lóránd találó kifejezésével élve – a „jelentés-felhalmozás” útján,¹⁵ és ahogyan újabb és újabb médiumokhoz fordul, úgy telítődik a művek világa dekódolásra váró kapcsolatlehetőségekkel. Így veszi számba Bujdosó a „műtárgy-technikát”, vagyis a szövegtárgy-költészetet, valamint a „vizuális szöveg-performanszot”. Előbbi a környező világgal teremt kapcsolatot, utóbbi a mozgással mint a műalkotás újabb dimenziójával operál.

Az *Interpollúció(1) – extrapollúció(2)* (1987) című tanulmány a művészet és a kultúra átalakulásának problémájával, a művészet mítoszokhoz való viszonyával foglalkozik. A mítoszokat Lévi-Strauss nyomán „a világban való tájékozódás” modelljeként tárgyalja Bujdosó. Arról ír, hogy a technikai forradalommal „a kultúra, a művészet és az egész gondolkodás revízióra kényszerült. A csalódottság tanácsstalansághoz, majd tagadáshoz vezetett. A művészet, a kultúra látványosan kivonult a társadalmiság, a világ alakításának és megváltoztatásának színpadáról. Befelé fordult, személyes énjét és létét vizsgálja: ún. magánmitológiákat teremt magának.”¹⁶ Valójában a posztmodern fordulatról beszél itt Bujdosó – anélkül, hogy hivatkozna Lyotard-ra, aki a nagy elbeszélések végéről és a posztindustrialista társadalom kiábrándultságáról értekezik. Bujdosót ugyanis mindebből elsősorban a mítoszok létének és továbbélésének lehetősége érdekli. Az avantgárd manifesztumok hangvételére emlékeztetően mítoszok teremtésére szólít fel, az új médiumok használatára és az intermediális alkotói

¹⁴ Bujdosó Alpár, *A vizuális költészet poétikai eszközeiről* = Uő., *Csigalassúsággal*, 7.

¹⁵ HEGYI Lóránd, *Jegyzetek Bujdosó Alpár művészeti pozíciójának elemzéséhez*, Magyar Műhely (98) 1996, 73–76., itt: 73.

¹⁶ Bujdosó Alpár, *Interpollúció(1) – extrapollúció(2)* = Uő., *Csigalassúsággal*, 13.

tevékenységre, mert szerinte ezek lehetnek a letéteményesei az új, „adekvát” mítoszoknak. Bujdosót nem a művészeti tevékenység befelé forduló jellege zavarja, hanem annak a hitnek az elvesztése – amelynek elvesztésébe a posztmodern művészek többé-kevésbé belenyugodni látszottak –, hogy többé nem lehet „egész” műveket, „egész” világokat alkotni egy olyan társadalomnak, amelynek ön- és világképét az egyre gyorsabban fejlődő technikai eszközök virtuális valóságképzetei tördelik napról napra egyre több darabra. Bujdosó *ars poeticája* viszont ezzel éppen ellenkező, a késő modernségéhez közel álló alkotói attitűdöt mutat: „mindig az egészet, az egészség lényegét akarjuk megközelíteni”.¹⁷ Azért tartom késő modernnek ezt az attitűdöt, mert a lényege sokkal inkább a megközelítés akarása, semmint az egészbe vetett hit igénye. Főleg, ha észrevesszük a szójátékot (egész-ség/egészség), amely egyfajta önironikus elszólás is lehet az alkotói örömről.

„Adekvát mítoszok”-ról szólva Bujdosó tilmuni világkép-rekonstrukciója a *Vetített irodalomban* mintha éppen ilyen mítoszt rendezne. Az alkotás arra tesz kísérletet, hogy intermediális inszcenirozottsággal megközelítse a mítoszok egész-jellegét, összetettségét: szövegek, agyagtáblák és egyéb tárgyak szerteágazó kapcsolatrendszerét a befogadó közönség mindennapjai, kultúrája és történelme között.

Az *Intermedialitás a művészetben* (1993) című tanulmány a műalkotás komplex jelként való értéséről értekezik. Bujdosó sokat foglalkozott a strukturalista nyelvészet teoretikusainak írásával elsősorban Lotman és Noam Chomsky művein keresztül, de több levelet váltott Petőfi S. Jánossal is a témáról. A nyelvi jelet olyan komplex egységnek tekintette Bujdosó, amely magában hordozta a „Gesamtkunstwerk” lehetőségét. A műalkotást magát is komplex jelként értelmezve három jelentéssikot tulajdonít neki: természeténél fogva adott; tanult, konvencionális módon adott és kollektív emlékezet alapján adott. Ezen túl pedig azt is meghatározónak tartja, hogy egy komplex jel miként lép kapcsolatba más komplex jelekkel, és miként kommunikál azokkal.

A Bujdosó által értett intermediális alkotásmódról sokat elárul az a szövegtárgy, amelynek fotódokumentációja a *Vetített irodalom* című kötetet zárja, az *Őszre elcsendesül a pagony* című alkotás. Mivel a képen elég nehéz kibogarászni a látottakat (elolvasni meg gyakorlatilag lehetetlen), megkísérlem leírni a szövegtárgyat. Egy agyagtábla az alapja, amelyen összefüggő szöveg olvasható, ebbe három kollázs épült bele: alul egy számítógép billentyűzete (nem a maga egészében, hanem szétszedve és darabjaiból kirakva), a felső részen pedig egy fehér házikó (átlátszó műanyagból készült dobozban) és egy nehezen leírható tárgy, amely két egymásra állított gömbnek látszik. Az agyagtáblán párhuzamos sorokban szövegek olvashatók: egyszer kézírással az agyagtáblába vésvé, egyszer pedig nyomtatva – bár a nyomtatás imitáció csupán, Bujdosó *letrasetet* használt, ahogyan a házikó falain és a gömbfelületeken is. A nagyobb gömbfelületen olvasható sorok történelmi veszteségeket idéznek: „elhullottak agysejtjeim / állóháború, állófogadás, állomás, álkapca / nagy történelmi (sz)álloda / Verdunnél, az Isonzonán, Sztálingrádnál, a Don-kanyarban”. Fölötte, a kisebbik gömbön a következő sor áll: „Tumor csapata homloküvegbe húzódik”, ami rögtön két kap-

¹⁷ Uo., 14.

csolatot is teremt a másik gömbbel. Ha a mássalhangzók alternatív artikulációját vesszük alapul, Timur csapatához jutunk, ami ismét két irányba gördíti a jelentésfolyamot: egy ifúsági regényhez (*Timur és csapata*) és a 14. században élt hódító, Timur Lenk mongol (vagy türkomán) fejedelemehez. Ez az olvasat a „nagy történelmi (sz)álloda” kontextusában tartja a szövegsort. A másik lehetőség viszont vizuális kapcsolatot feltételez: a kisebbik gömb jelenléte a nagyobbikon (nem mellékesen a *homloküreg* szó társaságában) a *tumor* szót orvosi szöveggösszefüggésbe helyezi, miközben az *üveg* magára a szövegtárgy anyagára is vonatkozik.

A házikó oldalán olvasható sorok a nyelvről szólnak. A gróf Széchenyi Istvántól származó híres idézet, „nyelvében él a nemzet” parafrázisaként olvasható „nyelvében nemzette mint Zeusz a Pallas Lexikont: reprint gyerek” az előző házoldalhoz kapcsolódik: „pesti gyerekeknek anyja se érti szavát”, amely szintén az előzőhöz („Dalmácia karsztos vidékéről származom, bár az is pestises”), feltéve persze, hogy jobbról balra haladva olvasok, és Széchenyinél kezdem. Mindig van egy szó, amely átvezet a következő oldalra (nyelv, gyerek, pesti). A sorrend igazából nem számít, mert az összefüggéseket úgyis a nézegetés, forgatás, kerülgetés során találja meg az olvasó, hiszen egy tárgy, amelyet vagy a kezünkbe veszünk és forgatunk, vagy leteszünk és körbejárunk.

A kollázsokat az agyagtáblához szöveges és tárgyi kapcsolat is fűzi: amíg a *reprint* ikonikusan idézi a kézirás nyomtatott változatának jelenlétét, addig a billentyűzet indexikusan is megjeleníti ugyanezt a kapcsolatot. A gömbök és az agyagtábla szövege között is átfedések vannak, utóbbin többek között ez olvasható: „de vissza az isonzóhoz! hátra arc! (arcánium?) futottál futó árokba, jót aludtál géppuskafészek melegében: állóháború (állóhalott), állófogadás (jó lóra), állomás (álló...), álkapca (csicskás)”. A zárójeles megjegyzések a szavakhoz kapcsolódó asszociációk, egyfajta lábjegyzetek, amelyek további utakat nyitnak a jelentés-felhalmozás előtt, többnyire már az olvasóra bízva a szólánc továbbfűzését. Mert vagy tudja az olvasó, hogy mi az *arcánium*, vagy nem.¹⁸

Ugyan pár példát emeltem csak ki az *Őszre elcsendesül a pagony* című szövegtárgy lehetséges olvasataiból, de talán sikerült érzékeltetnem, hogy egy szövegtárgy, azon túl, hogy nyilvánvalóan nagyobb és háromdimenziós felületet kínál az írásra, önmagára mint tárgyra, mint *ready-made*-re is képes utalni, és így saját materialitását, saját létén keresztül tud kapcsolatot teremteni más szövegekkel.

A *Csigalassúsággal* (2002) című kötetben Bujdosó az 1990-es években írt munkáit közli, itt mindössze két írás értekezik az experimentális irodalomról és a művészet megváltozott szemléletéről, *A végtelen konstrukciója* és *A szöveg szerepe a vizuális irodalomban*. Utóbbi tanulmány kérdésére, hogy mitől lesz egy szöveg nélküli műalkotás vizuális „irodalmi” mű, Bujdosó rövid kitekintést tesz a képvers történetére abból a szempontból, hogy melyik korszakban milyen kapcsolat létesül nyelv és kép között. A régi magyar képversek redundáns szerkezetét (amikor a látható figurát a

¹⁸ A Washington DC-ben alapított Arkánium szerkesztői (András Sándor, Bakucz József, Kemenes Géfin László és Vitéz György) a Magyar Műhely Munkaközösség tagjai voltak, onnan kiválva alapították meg folyóiratukat az Egyesült Államokban 1981-ben.

szöveg is elbeszéli) sem az avantgárd lettrista alkotások, sem a Magyar Műhely szerkesztőinek neoavantgárd alkotásai nem ismételték meg – ezt emeli ki fontos újtás-ként a szerző. A látott figura és az olvasott szöveg közötti összefüggések megteremtése ma már a befogadóra vár, nem úgy, mint a szakrális jelentésű, középkori és barokk emblematikus képversek esetében, ahol eleve alkotáson kívülálló jelentésekre utal a képi-nyelvi rendezettség.

A művek megértését ugyanakkor éppen ezek a rögzített szakrális jelentések garantálták, ezek hiányában az olvasóra jelentékeny feladat hárul: Bujdosó műveinek vonatkozásai például a mezopotámiai művészettől kezdve az egyiptomi piramison át a magyar történelem különböző korszakaira terjed ki. A vizuális elem ezekben a művekben „egy világ közérzetének indukciójára szolgál, mely világból a szöveg »való«, mely világban a szöveg működik”,¹⁹ tehát egyrészt utaló szerepe van, másrészt meg nagyon is szoros a kapcsolata azzal a szöveggel, amelynek linearitását folyton megtöri, így teremtve lehetőséget a többféle olvasatra, egy „olvasati világ” létrehozására. Az ilyen vizualitás szerkezeti elem a szövegekben, mondja Bujdosó, ahogyan a nyelv formális logikája által képzett kapcsolatok, úgy a képi elemek is a nyelvi szekvenciák létrejöttét irányítják.

A vizuális művek világában a szöveg szerepe mindössze annyi, hogy tájékozási pontokat, fogódzókat kínáljon – ennél nem többet. A dolog akkor válik érdekessé, amikor Bujdosó megpróbálja a szöveg nélküli vizuális alkotásokban is kijelölni a nyelv helyét, és Chomsky generatív grammatikájához folyamodik. Véleménye szerint a szöveg nélküli vizuális irodalmi művek „a generatív grammatika első szintén vannak, abban a gondolati világban, ahol még nem választotta ki az alkotó a szemantikai [...] magokat”. Vitatkozni ott lehet ezzel az elképzeléssel, hogy ha az alkotónak gondolata van, akkor Chomsky elmélete szerint a mondatalkotás már megkezdődött, az viszont megint más kérdés, hogy szöveg által közvetíti gondolatát, vagy képben. Mert valószínű, hogy a példaként hozott szöveg nélküli alkotásokban a képi elem a nyelvi helyett áll, ráadásul úgy, hogy a nyelvire utal, azt idézi. Azért lehet az ilyen művet mégis vizuális „irodalmi” alkotásként, vizuális költészetként érteni, mert annak kontextusában szerepel: más vizuális szövegekkel, nyelv helyett álló képi kollázsokkal teremt kapcsolatot.²⁰ Annyi azonban bizonyos, hogy a szöveg nélküli szövegjelenlét megjelenését a vizuális költészetben új jelenségként bár észleli Bujdosó, nem számol azzal, hogy az ilyen típusú képversek már nem a modern vizuális szövegek jelentésfelhalmozó képességén alapulnak, hanem a posztmodern alkotások jelentéskioldó szerepén.

Mint korábban már említettem, részben a hazai kritika hiánya volt az oka annak, hogy a Magyar Műhely szerkesztői maguk állították elő azokat az elméleti szövegeket, melyek saját alkotásmódjuk megértését voltak hivatottak elősegíteni. Kísérletező szövegeikkel az emigrációban egyedül álltak, nem volt konkurens magyar folyóirat, amely avantgárd hagyománnyal foglalkozott volna (Nagy Pál és Papp Tibor Párizsban avantgárd francia írókkal és költőkkel álltak kapcsolatban, Bujdosó Alpár Bécs-

¹⁹ BUJDOSÓ, *A szöveg szerepe a vizuális irodalomban*, 84.

²⁰ Vö. Sz. MOLNÁR Szilvia, *Narancsgép. Géczi János (vizuális) költészete és az avantgárd hagyomány*, Ráció, Budapest, 2004, 123.

ben egy szűk osztrák kísérletező írókörrel). Ezért az a sajátos helyzet állt elő, amelyet Havasréti József a hazai neoavantgárd ellenkultúra hermetikus diszkurzusával hoz összefüggésbe:²¹ ahogyan írthon az ellenvilágok metaforái összemosták a kultúráról és a hatalomról szóló beszédet, úgy a párizsi Magyar Műhely zárt alkotói és értelmezői közösségében is összemosódott alkotás és elmélet viszonyában az eredetileg kétféle beszédmód. Mivel nem született érdeminek nevezhető kortárs kritika műveikről, ezért maguk teremtették meg azáltal, hogy saját elméletüket is megírták, és úgy tették személyessé elméletüket, hogy teoretikus szövegeiket gyakran vizuális szöveggé alakították – így mintegy nyomot hagyva: valójában magukról beszélnek.

²¹ György Péter Atlantisz-mítoszát elemezve írja Havasréti: „Különös tudásszociológiai »együttállásról« van szó, a kutatás tárgya és a kutatás perspektívája kölcsönösen meghatározzák egymást.” HAVASRÉTI JÓZSEF, *Alternatív regiszterek*, Tipotex, Budapest, 2006, 47.

Török Zsuzsa: *Petelei István és az irodalom sajtóközege. Média- és társadalomtörténeti elemzés**

Bár a kultúratudomány önmeghatározásainak gyakori változásai – miként arra a kötet maga utal – akár némi iróniával is szemlélhetők, a medialitással összefüggő művelődéstörténeti fordulat akceptálása régóta egyre megkerülhetetlenebb mozzanata az irodalomtörténeti kutatásnak. A változások persze mintha arra készítenék a szakmát, hogy a fordulatok irányvetelei mellett magára a forgolódás intenzitására is figyeljen, vagyis tudományágunk helykeresésére, mely szükségessé teszi például az irodalom és a társadalom „rendszerani” (Luhmann) viszonyának újrafogalmazását. E fejlemények lényegéhez tartozik tehát a belátás, hogy a műalkotás anyagi-instrumentális vonatkozásai (az írás, a nyomtatás, a terjesztés, vagyis az információörögzítés közegei) az immateriális („szellemi”) műveleteket legalábbis befolyásolván – vagy azokat háttérbe szorítván, sőt többek szerint éppenséggel illuzórikussá tevően – képesek bármiféle társadalmi kommunikáció működtetői lenni. E folyamatban az irodalmiságnak különleges pozíciót biztosít, hogy médiuma az a nyelv, mely – persze éppen közegeinek lehetséges anyagtalansága okán – aligha nevezhető „hűvös” vagy akár „egyenemű” közegnek. Török Zsuzsa könyve e messzire vezető vitákból a céljának megfelelően veszi figyelembe a nyelviséggel összefonódó mediális összetettség sokágú problematikáját. A munka két átfogó, meghatározó kérdése az iménti előfeltevésekből nyit társadalomtörténeti távlatra, azzal foglalkoztatván, hogy „Petelei István 19. század végi novellista és hírlapíró írói identitásának tudatában hogyan igazodik az irodalmiság (irodalomfogalom, irodalomhasználat) adott történelmi kontextusához az olvasóközönséggel való kapcsolatteremtésben”, illetve hogy „az irodalomhoz való viszonyulásában milyen szerepet játszik szocializációs környezete.” Ehhez pedig megteremti a megfelelő, összetett szempontrendszert: a tárcairodalomnak, a folytatásos közlés műfajának, a szerzői névnek, az „epitextusoknak”, a ciklusok szerkesztésének, a re-

* A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KMR-2010-0003).

cepciónak, a művelődéstörténeti környezetnek, az írás színtereinek, a jegyzetfüzeteknek, a leveleknek a vizsgálata révén.

Több okból is számot tevő mindjárt a *Klasszi* című novella „környezet- és közegfüggő” szöveghelyeinek-módosulásainak szóba hozása. A szövegváltozatok ilyen magyarázatai akár a kritikai kiadások általános szempontjait is bővíthetik, a célközönség figyelembe vétele pedig a hatáselvűsége számító szerkesztés, a befogadásával együtt tárgyalt poétikai alakítás vizsgálatához tekinthető fontos tényezőnek. A publikálás gyakorlati körülményeinek vizsgálata ezúttal is bizonyítja, a szövegek kontextusa (a lapokban és kötetekben történő közlésük környezete), valamint a kiadványok dologisága és megjelenésük helyszíne milyen nagy mértékben befolyásolja az írások művészségét, esztétikai létmódját. A ciklikus szerveződés kutatását gazdagítja például annak kimutatása, hogy a kötet szerkesztést hogyan határozták meg az időszaki sajtó által végrehajtott előzetes tematizálások. Bár egyrészt a „Petelei-novellák életszerűsége és a kisember problematika”, másrészt a „céhrendszer után aktuális élet” dilemmája ellentétet lát a történeti kutatás és a jelenből megfigyelés között, a monográfia látásmódja maga is inkább arról tanúskodik, hogy történetiség szükségképpen az értelmező jelenből kiindulás által hozzáférhető egyáltalán. A *Klasszi* kulturológiai-környezettani jellemzéséhez hozzáfűzhető, a figura a korszak egy sokat tárgyalt alakjával, a külön típusával is összevethető, illetve ezzel kapcsolatban szerencsésen lenne alkalmazható a heterotópia Foucault-tól kidolgozott fogalma. Különösen az ún. „krízis heterotópia” játszhatna fontos szerepet, mely kategória olyan helyszíneket jelöl, ahová a válságba került emberek vonulnak el, s mely lehet akár egy padlásszoba is, mint Petelei novellájában, vagy mint oly sok korabeli regényben (gondolhatunk Gárdonyi Géza remekére, *Az öreg tekintetesre*).

Az *Egy asszonyért* című, először folytatásokban megjelent regény interpretációja több, a témában meglepetésszámba menő újdonságot képes nyújtani. Hogy a női olvasóközönséggel létesítendő kapcsolatteremtés a Kolozsvár hasábjain a történelmi regény korabeli kontextusainak bizonyos befolyásával jár együtt, az műfajtörténetileg is releváns megállapítás, különösen a nőiség irodalmi státuszának a romantikától örökölt vonásaira reflektálván. Hogy e kontextusok komoly jelentőséggel rendelkeznek a történelemről szóló beszéd konstruálásához, szintén bizonyítja, hogy – miként Reinhart Koselleck nyomán (*Historik und Hermeneutik*) kifejthető – a lehetséges történelmek elbeszélése egyáltalán nem csak tematikus historizálásra (szövegháttérre) vezethető vissza. Ugyanis az eltelt idő tapasztalatait nem a szövegek anyagszerűsége tartalmazza, sokkal inkább egy időfolyamat azon anyagtalán nyelvi emlékezete, amely magát az újabb szövegek születését provokálja. És ezen emlékezethez, vagyis az emlékezet elbeszélééséhez a kortárs olvasók meghívása keres és talál magának „matériát” a jelenbéli hírek és cikkek tálalása során. E romantikusnak tűnő (újsághírekre, nyilvános-nyomtatott információkra apelláló) eljárás így mindemellett arra a modern – a századfordulóra jellemző – poetizáláshoz közelít, mely immár a maga médiumát szintén a történelem és a szöveg oppozíciójának feloldásaként kísérli meg működtetni. Persze nem a kettő különbségének eltüntetése szerint – ahogy néhány technicista mediológus vélelmezi –, hanem a múltelbeszélésnek olyan megalkotásaként, mely per-

sze szembe száll a történelem közegektől független elgondolásának (olvasói) esetlegeségével, sőt valamelyest még a néma olvasás bensőségesen szubjektív jelentésadásával is, hogy múltra vonatkoztatását a külső-anyagi körülmények feltételévé tegye, s azzal ily módon irányítani próbálja. A (történelmi) referencia e modern külsővé válásának-tevésének eszközorientált folyamata és teóriája – kellő kritikával – további hasznos szempontja lesz az értekezés lényegében erre az útra lépő részleteinek.

Petelei jegyzetfüzetei mintha arra vártak volna, hogy e kötet közegében találjanak irodalomtörténeti helyükre, magukhoz térve az áldozatosan munkálkodó Bisztray Gyula könyvtári hagyatékából. E fejezetek kezdeményezései az értekezésnek a modernizálódó „írásgyakorlatok” terén felmutatott újszerű és lényegi vonásait képviselik. A csavargások, barangolások jegyzetelése, az innen kirajzolódó-levezetett modern turista típusának összevetése a városi kószálónak Walter Benjamin-féle leírásával egyszerre meglepő és találó mozzanata a munkának. E teoretikus távlaton a tájleírások, a látás vizsgálata kiegészíthető lett volna a kép, a képiség elméleteinek újabb, jelentős eredményeivel, a Boehmtől Mitchellig sorolható kutatók eredményeinek hasznosításával, azaz nyelv és kép viszonyának úgyszintén modern tapasztalatával, akár az ún. ikonikus – és piktorialis – fordulat sajátosságait is számításba vevő értelmezésekkel. Annál inkább, mivel az *Őszi éjszaka* című novella interpretációjához e szempontok aligha mellőzhetők, különös tekintettel a képleírás dehumanizáló karakterére, melyet a látvány és a beszéd viszonya – harca, „versenye” – is kifejez a szövegben mint előbb az asszonynak a férjét mentető hazugságai, majd a szuggesztív látványtól, a pusztulás atmoszférájától kikényszerített beismerése a gyilkosságnak, végül a képiség „győzelme”, a nyelvi jelentés elvesztése a főszereplő artikulálatlan kiáltozásában. Ugyan ebben a fejezetben a *Mezőségi út* tárgyalása helyenként kissé elvész a részletekben és eltér a kifejtés addigi, kultúratudományilag megalapozottabb medrétől, bár filológikailag igen fontos észrevételeket tesz az 1955-ös kiadásból kihagyott vagy megváltoztatott, az erdélyi nemzetiségi problémákat kifejező szavakról. Nem lenne érdektelen külön kimutatni a Bisztray Gyulától nyilván kényszerűen módosított szövegkiadásnak mind az erdélyi történelmre, mind annak elbeszélésére az ötvenes-hatvanas években vonatkozó tiltásait.

A családtörténet és a kapcsolatos levelezés olyan különböző és tágas (bár társadalomtörténetileg kétségtelenül aktuális) területekre nyit mint a nőemancipáció jelenségei, a haszonelvűség és az iparosodás ellentmondásai, a polgári közösségek mentalitása. E felvetések részletes szakmai végiggondolására a monográfia nem vállalkozhat, de megfelelően emeli ki a legfontosabb és itt leginkább releváns mozzanatokat. Mindez annyival egészítendő ki, hogy a széppróza illúziótlansága és a levelezés idillje között hangsúlyozott ellentmondás a kétféle diszkurzíva különbségével is magyarázható: az irodalmi beszéd a romantika óta azzal különül ki a nyelvhasználat egyéb formáiból, hogy többé-kevésbé ütközik eredete normatíváival. Az esztétikailag gyönyörködtető megismerés és a hagyományos beszédmódoknak (stílusoknak) történetileg ellenszegülő formálás szinte egymás feltételeinek mutatkoznak. Ugyancsak számottevő és egyúttal további megfontolásokat ösztönző észrevétel a családi levelezés rituális jellegének, az írásbeli kommunikáció közösségteremtő erejére történő utalás.

Lényeges kérdés ugyanis, hogyan valósul meg mindez éppen az „írott szó erejével” – tehát nem a „csevegéssel” –, vagyis melyek azok a mediális tulajdonságai az írásbeli közvetítésnek, melyek a mondott hatást, például a szolidaritás érzését adott esetekben kiválthatják. Csak ötletszerűen említve egy lehetséges adalékot a technika és a jelentés összetartozását illetően: meglehet, a levélnek éppen a teret átszelő, a nagy távolságot az írott üzenettel legyőzni képes közlésmódja járul hozzá egy szellemi-érzelmi jelentés, az összetartozás megerősítéséhez. S ami elvárásként itt még megfogalmazódhat, az voltaképpen egyezik az egyébként értékes sajtótörténeti zárófejezet és voltaképpen az egész értekezés olvasatának e tekintetben további igényeket támasztó tapasztalatával, nevezetesen az információ anyagi közegének fokozottabb reflektálásával, az íráskutatás és a mediális kultúratudomány Walter Ongtól Friedrich Kittlerig sorolható eredményeinek persze nem kritikátlan hasznosításával.

A magyar századforduló, a korai modernség befogadástörténetében – a Cholnoykaktól Csáth Gézáig tekintve – immár tipikusnak nevezhető jelenség a méltatlan elfeledésre hivatkozó „feltámasztás” igénye. A hatástörténeti törésre hivatkozó retorika mélyén nyilván annak egyre erőteljesebb érzékelése (és immár szinte közmegegyezésszerű felfogása) rejlik, miszerint a magyar modernség kezdetei nem a Nyugat indulásához köthetők. Így megkockáztatható, legfontosabb 20. századi folyóiratunk tevékenysége amennyire kidomborítja az irodalmi megújulás fontos fejleményeit, olyannyira el is fedheti olykor annak korábbi alakításait. Török Zsuzsa értekezésének hangsúlyozandó érénye, hogy rekanonizáló műveleteit nem az „elfeledett értékek” leletmentésének naivan felfedező és rácsodálkozó gesztusaival hajtja végre. Nem újabb vagy előkelőbb helyet követel a tárgyalt szerző művének a modernizálódónak tartható irodalom egyre bővülő listáján, hanem a jelentéskánon történetileg aktuális módosítására vállalkozik egy újabb kultúratudományi látásmód segítségével. Így lehet valóban jó esélye az interpretáció hatékonyságára. A további kutatás – akár a korszak egyéb tárgyköreire is vonatkoztathatóan – úgy árnyalhatja a közvetítés említett anyagi-mediális szempontját, melyet a szakirodalmi jegyzékében leginkább Hajnal István neve fémjelez, ahogy azt maga a bevezetés foglalja frappánsan össze: „[a] média-szempon-tú megközelítésmód ebben az értelemben azokra az adatátviteli eszközökre, közegekre koncentrál, amelyek a különböző kommunikációs helyzetekben szerepet játszanak, hangsúlyozva, hogy az értelmezést a mediális közvetítettség befolyásolja, hogy kiiktathatatlanul kulturális technológiákra van ráutalva, de ez semmiképp sem jelenti, hogy a megközelítésmód a média technikatörténetével lenne egyenlő.” A Pe-telei-filológiában a novellák gondozásával már jelentkező Török Zsuzsa olyan színvo-nalas munkát bocsátott közre, mely méltó folytatása a Ráció Kiadó rangos Ligatura-sorozata korábbi kiadványainak.

(Ráció, Budapest, 2011.)

Imre László: *A magyar szellemtörténet válaszútjai, feltételei és következményei**

Amióta kibontakoztak a kommunikáció materialitására irányuló kutatások, néhányan azt is megkockáztatták, hogy a kulturális tudományoknak ez az anti-hermeneutikai fordulata nemcsak a „jelentés” körüli spekulációktól szabadítja meg majd a mi diszciplínáinkat, hanem egyfajta, régtől esedékes gondolkodástörténeti fordulathoz is elvezethet. Éspedig legalább két átfogó értelemben: egyfelől képes lesz leleplezni az értelemképzés örökölt eljárásainak rejtett ideológiai indítékait, másfelől pedig megrendítheti a szubjektivitásnak a karteziánus világértelmezéstől ránk hagyományozott formális szerkezetét. Mondanunk sem kell, hogy az anti-hermeneutikai fordulat végrehajtásának híveit maga ez a két kiemelt szempont osztja meg ma a legélesebben. Az egyik nézőpont érvényesülésnek szorgalmazói technológiai és kultúrtechnikai sztenderdekét szeretnének látni a szellemi történések humán „háttérének” helyén, míg a másik elgondolás hívei a kultúraalkotó ember történeti létezésére nyitható új, nem humán- és nem szubjektumközpontú kérdéstávlatokat remélnék ettől a fordulattól. Olyat, amelyben a történeti humán létezés – az emberi mibenlét szisztematikus változásai szerint és előzetesen el nem döntött jelentéssel – a maga konzekvenciájában képes megmutatkozni. Ez utóbbi paradigma nem helyezi tiltás alá a megértés hermeneutikai premisszáit, noha az értelmező tevékenységet immár nem a szubjektum kizárólagos teljesítményei gyanánt kezeli. A kultúrtechnikai materializmus agilisabb hívei azonban minden interpretációs potenciálban ama program legfőbb akadályát látják, amely jó két évtizede hirdette meg a szellem kiűzetését mindenfajta szellemtudományból.

Innen tekintve szinte keresve sem találhatott volna „időszerűtlenebb” feladatot Imre László annál, mint hogy éppen a magyar szellemtörténeti hagyomány eredetét, alakulását és – hangsúlyosan – a Barta János munkáiban feltáruló utóéletét válassza könyve tárgyául. Az egykori német szellemtörténeti iskola a második világháború végeztével művilég szakadt ugyan meg, de még ha utóhullámai érzékelhetők is az ötvenes években, a benne foglalt humántudományi lehetőségek az új strukturalizmus kibontakozásának idején lényegében már elveszítették az időszerűségüket. A ma uralkodó humántudományi irányzatok között pedig végképp nem akad olyan, amelyik közvetlen elődjeként tartaná számon a szellemtörténet valamely változatát. És

* A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KMR-2010-0003).

még ha elmondható is, hogy a legutóbbi évek néhány izgalmas kísérlete („Animal Studies”, „Tierphilosophie”) – a kultúra és a természet közti viszonyok oppozícióira az interaktív kölcsönösség távlatait nyitva – felélesztett valamit az egykori szellem-történeti örökségből, az iskola nagy pályát befutott kulcsfogalmai (szellem, élmény, életösszefüggés, típus, alkat, karakter és individualitás) ma nem igazán beszédek, sőt mintha inkább csak egy dicső múltnak őriznék a néma emlékezetét.

Imre László természetesen jól ismeri azt a diszkurzív környezetet, amelyben vállalkozása elhelyezkedik, ezért a szellemtudományi múlt igazságos kutatójaként nem szűnik meg emlékeztetni arra, hogy a ma néma szellem-történeti irányok olyan kor-szakban fogalmazták újra a kulturális világ értelmezhetőségének autonóm módszertani alapelveit, amikor ezek a tudományok lényegében már elfogadták annak követelményét, hogy mindenkori tudományosság ismérvei a természettudományokból származnak és onnan is veendőek át. A megismerésnek a világtól való ilyen „tárgyi” és „objektív” elválasztottsága helyett Nietzsche nyomán a szellem-történészek hangsúlyozták először, hogy minden megértés eleve egy valamiképp már mindig is értett világban megy végbe, ezért valódi (tudományos) kérdései is csak annak lesznek igazán, aki a saját életösszefüggések strukturális hálózatában képes fölismerni a megoldandó probléma eredendő hozzátartozását ahhoz a hatástörténeti szituációhoz, amelyben egyetlen múlthoz vezető kérdés sem képes függetlenedni attól a jelentől, amely valamely módon megfogalmazódni engedi. A megértő ember ezért sohasem pusztá tárgyi összefüggésként találkozik a szellemtudományi kutatás „tárgyával”. Ennek tudatában Imre László úgy méri föl a magyar szellem-történet keletkezésének és kibontakozásának körülményeit, hogy rendre élő kérdésként tartja számon mindazokat a lehetséges hatásösszefüggéseket, amelyek a kilencvenes évek hazai irodalomtudományi fordulata után másként tárják elének a szellem-történeti iskola útját, mint ahogyan az a korábbi évtizedek távlatában (például H. Lukács Borbála vagy Poszler György könyveiben) megmutatkozott.

Arra ez a könyv természetesen nem vállalkozhatott, hogy teljes kiterjedésű hatástörténeti „háttér” gyanánt tárja föl és összegezze annak a német szellem-történetnek a tudománytörténeti teljesítményét, amelyre a hazai irányok támaszkodtak. Jól megfigyelhető a német szellem-történet főbb eredményeit vázoló nyitó fejezetben, hogy a szerző azoknak az értelmezési pozícióknak tulajdonít nagyobb jelentőséget, amelyek a magyar recepció aktív (tehát nem egyszerűen „átsajátító”) teljesítménye nyomán kerülnek előtérbe. A legnagyobb kihívást a tapasztalat szerint az irányzat ún. névadó fogalmának megbízható és szakmailag plauzibilis értelmezése szokta jelenti – és nincs ez másként Imre László könyve esetében sem. A *Geist* – számos vélekedéssel ellentétben nem normatív – fogalmának azért nem könnyű az elhatárolása a klasszikus historizmus Hegeltől származó kategóriájának jelentésétől, mert bár Diltheytől Korffig és Gundolftól Spenglerig más-más kiterjedésben és eltérő struktúrákban temporalizálták a Szellem mibenlétét és viselkedésmódját, sem a hegeli, sem a Gervinus-féle értelmezésből nem nyerünk olyan koordinátákat, amelyek mentén közös, kivált pedig konzisztens szellemfogalom rajzolódna ki a különféle szellem-történeti irányok praxisából. Imre László itt ahhoz a megoldáshoz folyamodik, hogy – teljességgel mál-

tányolható módon – a *korszellem* fogalmának időbeliségét hangsúlyozza, de ennek az időbeliségnek inkább csak azokat a változatait veszi számba, amelyek termékenyítőnek bizonyultak a hazai recepcióban is. Itt azonban a korszellem Dilthey-féle értelmezése ritkán érvényesül modulációktól mentes formában – sőt, gyakran olyan recepciók „riválisoknak” kerül az árnyékába, mint amilyen a később Spengler kezén kibontakozó kulturális individualitás temporalizált morfológiája vagy a megint más időbeliségben megalapozott Wölfflin-féle típus- vagy a Spranger-féle alkattani karakterológia. Kiterjedt alap kutatások híján egyelőre annak valószínűsége rajzolódik ki ezekből a vizsgálódásokból, hogy a magyar szellemtörténeti irányok többsége – talán Thienemann és Zolnai körétől eltekintve – a „spekulatív” modellekhez vonzódott inkább s kevésbé, vagy csak kisebb mértékben érzett készterest átfogó stílus- és problémátörténeti kutatásokra (Strich, Walzel, Unger), s különösen nem szövegközelibb poétikai eljárások (Ermatinger, Günter Müller) meghonosítására.

Imre László nagyon összetett eszközkészletet mozgósít annak felderítésére, hogy a megítélése szerint „különleges gazdagságú” (60.) magyar szellemtörténet közös vonásait és speciális arculatát felmutassa. A magyar szellemtörténetről szóló eddigi szakirodalomhoz képest két területen pedig kifejezetten példaértékű az a munka, amelyet elvégzett. Az egyik, hogy csaknem kimerítő teljességgel veszi számba mindazokat a lehetséges hatástörténeti összefüggéseket, amelyek a szellemtörténeti gondolkodást a 19. század eszmekincsével és hagyományértelmezésével összekötik. Azt, ennek ellenére, magam nem állítanám, hogy az általa felvázolt összes lehetőség mélyén valódi hatástörténeti kapcsolatrendszer működne (Beöthy Zsolt „volgai lovas”-ában például, azt hiszem, nem könnyű szellemtörténeti előzményeket látni), azzal azonban hatalmas segítséget nyújt egy jövődöbéli alap kutatásnak, hogy – amennyire meg tudom ítélni – úgyszólván semmi számottevő nem marad kívül a szemhatárán, amire egy szisztematikus szellemtörténet-kutatás hagyománykereső műveletei irányulhatnak. A másik meghatározó mozzanat abban van, hogy Imre László lelkiismeretesen vesz számba minden olyan 1919/1920 utáni összefüggést, amely a magyar szellemtörténet nem egy irányzatának az európaihoz képest nagyobb mértékben kölcsönzött sajátosan nemzeti, nemzetkarakterológiai vagy kultúrregionális karaktert. Ezeket a vonásokat belátható okfejtések vezetnek vissza nála a végzetesen igazságtalannak érzett trianoni békediktátumok következményeire, illetve az 1920-tól kibontakozó kultúr-morfológiai és kultúraértelmezési folyamatok belső ellentmondásosságára, illetve a kultúraalkotó értelmiség lassan elmélyülő szemléleti megosztottságára.

Nagyjából azonban arra következtet, hogy a hazai irányzatoknak a fentiekből adódó metafizikai vonzódása az egyik legfőbb közös jegye, amely azután nem kis mértékben szolgált a magyar szellemtörténeti praxis spekulatív elemeinek sokasodásához. Ez utóbbiak láttán a szerző olykor némi visszafogott élcélődéstől sem tartóztatja meg magát, s teljes joggal kérdőjelezi meg bizonyos jellempszichológiai szempontok bevezetését az akkori irodalom- vagy történettudományba. Van azonban néhány eset, ahol mintha túl szigorúan járna el a korabeli diszkurzus bizonyos fogalomképzési preferenciái láttán. Nem azt vitatom, hogy nemcsak Kornis Gyulánál, de még Szerb Antalnál és Németh Lászlónál is számos elsietett formula „kompromittálja”

Dilthey kulcsfontosságú „psychische Struktur” fogalmát, hiszen, valljuk be, egyikük sem volt elmélyült olvasója az 1907-es *Das Wesen der Philosophien*-nek. Imre Lászlónak az a következtetése azonban, hogy a – ma kétségkívül rosszul hangzó – „lelki szerkezet” kifejezés akár parodisztikus képzeteket is kelthet (53.), azért lehet megröszéltető, mert a fordítás ugyan korrekt megfelelője a „psychische Struktur”-nak, de nem okvetlenül ugyanazt jelenti, mint a Dilthey-féle eredeti. A kifejezés a pszichológiai struktúrával ellentétben inkább a lelki élet szerkezetét jelöli. Az említett 1907-es könyvben Dilthey pontosan és szisztematikusan határolja el saját fogalmát a pszichológiától, miközben leszögezi, hogy itt elsődlegesen a „lelki” életet befolyásoló olyan tényezők összességéről van szó, amelyek révén ez a belső struktúra egyrészt sok szálon kötődik a kor mindenkorai világtapasztalatához (és egyedisége ennyiben távolról sem a korlátlan sokféleség „terméke”), másrészt ezek a „lelki tények” azért nem valamiféle eredendő karakter megnyilvánítói, azért nem „diszpozíciók” jelzései, mert alapvetően az észlelés, az emlékezet a gondolkodás, az ösztönök, az érzelmek, vágyak és tudatos cselekvések olyan összefüggésrendjének termékei, amelyen keresztül életünk folyamatait az akarati tevékenység ezen a belülről „megélt összefüggésen” keresztül igazítja hozzá a szükségleteinkhez. Az így értett lelki struktúráknak ezért elsősorban nem pszichológiai a jelentősége, hanem hermeneutikai funkciójuk a meghatározó, amennyiben az egyik individualitás másik általi megértése csak azért következhet be, mert a fenti pszichikai struktúrák mindenkiben hasonlóak.

Másutt viszont arra is akad példa, hogy a szerző – az előbbivel ellentétes módon – inkább tekintélyelvű alátámasztással igyekszik hangsúlyozni a szellemtörténeti irányzat legfőbb jellemzőit. Az ún. korszellem kapcsán például René Wellek ismert definíciójához (65.) folyamodik, azt azonban elmulasztja nyomatékosítani, hogy itt valójában a szellemtörténet önjellemzésével van dolgunk, legalábbis amennyiben a Wellek-idézet – bár szelektív, de – nagyjából szó szerinti átvétele az *Entstehung der Hermeneutik* (1900) egyik nevezetes mondatának. Mindez azonban távolról sem homályosítja el annak a nagyszámú eredeti megfigyelésnek a jelentőségét, amelyek közül nem is olyan egyszerű művelet akárcsak néhányat is kiemelni. Külön illenek szólnunk Teleki Pál nagyon korszerű, máig tartható Minerva-beli geográfia-tanulmányának (1922) felfedezéséről, Horváth János és Pauler Ákos szellemtörténethez való viszonyának jól artikulált értelmezéséről, vagy az új minőségek keletkezésének szellemtörténeti indoklására fordított értő figyelem példáiról. Ami azonban a kötet egyik legnagyobb érdemének, sőt, kifejezett újdonságának számít, azt a Joó Tibor munkásságának szentelt részletekben kell keresnünk. Nemcsak azért, mert Joó bizonyos munkáiban a szellemtörténet egyik legjobb kortárs értésmódját fedezi fel, hanem azt is, hogy a szerző nem véletlenül volt a hordozó nemzeti hagyomány nélkülözhetlenségének éleslátó, kritikusan tárgyilagos értelmezője. Szellemtörténeti bevezetésében ugyanis olyan modern (protestáns) hermeneutikai megfontolások is felbukkanak – s erről, sajnos már nem szól Imre László monográfiája –, amelyek éppen nem vallanak a szellem történetiségének normatív-metafizikai vagy szubsztancialista értelmezésére. Prohászka *Vándor és bujdosójának* statikus műtszemléletéhez képest Joó Tibor nem a kultúrtpológiai reprezentációkba szilárdult hagyomány mintáiban,

hanem a temporális közvetítésen keresztül tartja megszólaltathatónak a múltbeli élet „tapasztalatát”: „A múlt megkövült, statikus jellegű dokumentumokban maradt ránk – írja a múlt materiális „maradványairól” szólva –, s a historikus kutatómunkájára valóban tipikus az archeológusé, aki egymás után távolítja el a rétegeket és bontja ki a leletet. Nem szabad azonban soha elfeledni, hogy az, ami megrögzítetten áll ma előttünk, az a maga idején merő élet és dinamika volt; s feldolgozó munkánk célja ennek az egykori életnek a felélesztése. Amikor tehát itt jelenségrendszerrel, horizontról, helyről, s efféle geometrikus ízű fogalmakról beszélünk, senkit ne tévesszen meg és pusztán képes beszédnek vegye. A rendszer erők egymásnak feszülése, szándékok, cselekedetek, intézmények egymást keresztezése, a hely időben és hatásviszonyban van meghatározva, s egyáltalában ez az egész »kép« időben, életben, mozgásban, s nem térben áll előttünk. A tér csak színhelye, léte az időé.” (*Bevezetés a szellemtörténetbe*, Franklin-társulat, Budapest, 1935, 152–153.) A kortárs kultúratudományokban zajló *spatial turn* idején lehet tehát némi jelentősége annak, hogy a hazai kultúraértésben már a két világháború között akad példa arra, milyen finoman artikulált okfejtés világít rá az időmozzanat nélkül elgondolt térbeliség vizuális reprezentációinak kérdésességére.

Barta János munkásságát Imre László úgy illeszti be a szellemtörténeti mozgalom összefüggésrendjébe, hogy nem hangsúlyozza túl sem az ahhoz való – alapvetően karakterológiai és értékelméleti eredetű – hozzátartozását, sem eredetivé nem egyéníti azt a szakmai teljesítményt, amely vitathatatlan helyet biztosít Barta számára az újabb magyar irodalomtudomány jelentős értekezőinek sorában. Ilyen értő részletességgel eddig nem mérték föl Barta pályájának főbb állomásait, irodalom- és kultúrantropológiai nézeteinek alakulását, esztétikai elveinek formálódását – és mindazon tényezők változó körülmények mellett érvényesülő, de meghatározó szerepét, amelyekben szemléletének konzisztens folytonossága is megtestesül. Imre László úgy látja, Barta kettős, filozófiai és irodalmi vonzódása úgy alakult át egy nagyszabású irodalomtudományi életmű kibontakozása javára, hogy e kettős érdeklődése – nem egy jelentős és olykor sikeresebb pályatársához képest – mindvégig a nyelvi művészet távlatosabb, humán- és gondolkodástörténeti értelmezésének maradt a biztosítéka. Bartának, úgy is mint a szellemtörténet „neveltjének”, innen tekintve egy olyan hermeneutika iránti nyitottság is a kezére játszott, amely leginkább a „tárgyat” konstituáló beszédmód és nyelvhasználat sajátosságaival hozza összefüggésbe az irodalom mi-benlétének meghatározhatóságát. Minden bizonnyal ezért is volt Barta János nemcsak kiváló irodalomtudós, hanem igen jó olvasó is. Soha nem tagadta, hogy – ha nem kényszerül rá – nem szívesen vállalkozik a „tények” vakhitében fogant filológiai nyomozómunkára. Annak azonban, hogy nyitott és jóakarátú olvasója volt minden irodalmi-szellemi szövegfajtának, irodalomértésünk kultúrája látta hasznát. Mert – a komparatiztikától az avantgárdon át a modern dráma elméletéig – bármilyen témához nyúlt is, többnyire igazabb eredményekre jutott, mint a korszak vagy téma olyan szakértői, akiknek a saját birtok aggályos „egzaktsággal” körbecövekelte határan túl nemigen volt érvényes mondandójuk.

Kutatói habitusa ezért sokban ahhoz a berlini Wilhelm Emrichhez közelíti, aki – a heideggeri hagyományokból építkezve – éppoly alapvető munkákat tett közzé az irodalomtörténet, mint a komparatiztika vagy a teória területén. Annak, hogy – a nehezen vállalható, 1953-as Arany-könyvet leszámítva – Barta nem írt klasszikus monográfiát, mindez oka, de akár magyarázata is lehet. Intenciókutatás, eredetkérés vagy értelmezői allegorézis dolga ezt eldönteni. A kérdést azért gondoljuk nyitva tarthatónak, mert az irodalomtudósi produkcióra nézve nemigen van jelentősége. Ám mivel e kötet célja mégsem Barta János pályájának monografikus feldolgozása volt, a szellemtörténet utóéletének nézetéből joggal következtet arra Imre László, hogy „Barta életművénél gazdagabb példatárat aligha találhattunk volna annak bizonyítására, hogy a szellemtörténet [a közhiedelemmel ellentétben] miként élt tovább csaknem félszázadig”. (164.). Ennek a feladatának a szerző az adatszerűség széles horizontjában és biztonságos érvezetéssel tett eleget, nem deformálva azokat kondíciókat, amelyekről nagyban függ majd a hazai szellemtörténet összehasonlító feldolgozása és átfogó értékelése.

(Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2011.)

Kelet-nyugati átjárók 1.
A különbözőség filozófiája,
poétikája és politikája,
szerk. Fenyvesi Kristóf – Kasznár
Veronika Katalin – Orbán Jolán

A különbözőség filozófiája, poétikája és politikája alcímű tanulmánykötet a *Találkozó a Balkán kapujában* című Pécssett megrendezett konferenciasorozat első kötete. Bár a *Kelet-nyugati Átjáró*-projekt, melynek a konferenciasorozat is része volt, 2007 és 2010 között a Pécs2010 – Európa Kulturális Fővárosa program keretében került megrendezésre, kár volna a könyvet csupán e körülmény tükrében vizsgálni. A sorozat első kötete önmagában is fontos kultúratudományi szempontok megvitatását kívánja és kínálja.

A kötet előszava leginkább a konferenciák koncepciójának felvázolásával igyekszik a kiadványra vonatkozó szerkesztői szándékokat is összefoglalni. A könyv elolvasása után azonban egyértelművé válik, hogy a két megnyilatkozási forma mégsem azonos szempontokat követ. Az első oldalakon a konferencia előadásaira vonatkozóan az olvasható, hogy azok három aspektusból közelítettek a kijelölt témához, azaz Közép- és Délkelet-Európa, valamint a Balkán viszonyának újraértelmezéséhez. A három szempont: a *különbözőség*, a Kelet-Nyugat viszonyát újraértelmező diskurzusok kontextusának, valamint konkrét irodalmi szövegek előbbi két aspektus alapján történő vizsgálata. Annak ellenére, hogy a kiadvány „a konferencián elhangzott vagy a konferenciára küldött tanulmányok és esszék tematikus szempontok alapján szerkesztett” változata (6.), a konferenciasorozat első kötete nem e három elv, hanem a választott alcímnek megfelelően, a *különbözőség* filozófiájának, poétikájának és politikájának bemutatása alapján szerveződött. A tanulmánykötet részeit ebbe a sorrendbe szervezték, minden résznek tehát a *különbözőséget* állítva, esetenként inkább csak sugallva, a középpontjába. A szövegek jellegét tekintve azonban az alcímbe megjelenő szerkesztői koncepció nem valósult meg teljesen. A tanulmányok, esszék arról szólnak, amit az előszó a konferenciák témáiként jelölt meg: fogalomtisztázásról, szövegelemzésekről, s ezek által Közép- és Délkelet-Európa, de leginkább a Balkán viszonyának újraértelmezéséről. A szerkesztés miatt sok, amúgy összefüggést mutató szöveg került egymástól távol, amin talán a részek sorrendjének megváltoztatása is segített volna: a *különbözőség* filozófiáját és politikáját taglalók jobb lett volna, ha egymást követik. Így, bár a kötet egészébe illeszkedik, mégis az utóbbi záró rész erőtle-

nebbnek tűnik, mint az azt megelőző kettő. Jelen megoldással a kötetet is az jellemzi, ami az M. Császár Zsuzsanna és Hasanović-Kolutác Andrea szerzte írás szerint a kiadvány (egyik) választott tárgyát, a Balkánt: „a sokszínűség, a mozaikosság és az átmenetiség”. (269.)

Bár a sokszínűség – akár a tematikát, akár a műfajokat érinti (jelen kötetnél mindkettőt) – önmagában nem feltétlenül hibája egy tanulmánykötetnek, a *Kelet-nyugati átjárók 1.* című kiadványnak azonban mégis mintha ez jelentené a gyenge pontját. Ahogy jeleztem, a kötet sem témáját, sem műfaját tekintve nem egységes. Már az előszóban megfogalmazott szándék is sejteti: a szerkesztők és a szerzők talán túl sokat is vállaltak, amikor a *különbözőség* filozófiájának, poétikájának és politikájának vizsgálatát egy olyan igencsak összetett jelenség felülvizsgálatával kötötték egybe, mint a Közép- és Dél-Kelet-Európa, valamint a Balkán viszonya. Ugyanakkor kétségtelenül igazuk van, amikor azt mondják: „[a]z újraértelmezés önálló erőfeszítéseket igénylő munka, kockázatos tevékenység [...]” (8.), s további elodázások helyett valahol végre el kell(ett) kezdeni foglalkozni ezzel a témával. Nenad Popović *Európa rémálma: a Balkán* című, kötetzáró írásában a Balkánt egy Európát ért csapásként vizionálja, megfogalmazása szerint „a Balkán nem más, mint feneketlen kút, elhanyagolt hátsó kert.” (286.) A *Kelet-nyugati átjárók 1.* kötet ehhez az elhanyagolt hátsó kerthez kíván csapást vágni, amit majd kertépítészeknek kell bejárhatóvá tenni. Vagyis a konferenciasorozat első kötete nem nyújt és nem is nyújthat teljes megoldást a felvetett kérdésekre, mindenképp további munkákat kíván és ösztönöz.

A Fenyvesi–Kasznár–Orbán trió által szerkesztett kötet remekül *használható* annak köszönhetően, hogy alapvető fogalmakat jár körbe, és a kijelölt viszonyok definiálása érdekében komoly kultúratudományi elméleteket mozgósít, mutat be. Nagyon fontosnak tartom rögtön az első részt, A *különbözőség filozófiája* című összeállítást, ezen belül is kimondottan az első szöveget, Richard J. Bernstein írását. A *meg nem történt beszélgetés. Derrida/Gadamer* című tanulmány arra mutat rá, hogy a *különbözőség* vizsgálata, bár talán „alkalmazott tudományágnak” tűnik, mégsem nélkülözi az irodalomelméleti és filozófiai megalapozottságot. Ha úgy tetszik, ez a nyitás hitelt és szakmaiságot előlegez meg a kötet további írásainak is. Olyan alapvető fogalmak jelennek meg itt, melyek aztán a kötet egészét átjárják. Ilyen fogalom például a *párbeszéd*, a *megértés–félreértés*, természetesen a *különbözőség* és az *azonosulás*. Ezt a felvezető, megalapozó tanulmányt követik azok, melyek már a megismerttetett szempontok alapján igyekeznek a különböző fogalmakat tisztázni, újraértelmezni. Az elemzésekben olyan érdekes és elgondolkodtató párhuzamokat mutatnak be a szerzők, mint az EU és az USA felépítése közöttit Heller Ágnes vagy az Osztrák–Magyar Monarchia és Jugoszlávia közöttit Thomka Beáta. A fogalomtisztázásnak többször is kiemelt oka az Európai Unió léte, működése és a globalizáció. Ezek „olyan új környezeti tényezők, melyek a politikai cselekvés elveinek és a nemzet fogalmának is új megfogalmazását teszik szükségessé.” (66.)

A tanulmánykötet elolvasása után egyértelműnek tűnik, hogy általános és örökérvényű fogalmakat az újragondolásokat követően sem kap az olvasó – nem kaphat. Hiszen ezek állandó viszonyban állnak egymással, bármelyik oldal változása újrafor-

málja a másikat is, s ahány szempontból közelíthető meg az egyik, a másikat is annyiszor kell újragondolni. Egyértelműen más Európáról beszél Thomka Beáta, aki írásában leginkább a „nyugathoz”, még gyakrabban, leszűkítve, a német művelődési kontextushoz viszonyítva vizsgálja a magyar művészeti produkciókat, s más Európáról ír remek és elgondolkodtató esszéjében Popović. A Balkán többféleképpen is lehetséges értelmezésére, meghatározására történeti szempontból többen is kitértek. A magyarok számára azért lehet nagyobb jelentősége ennek a térségnek egész Közép-Kelet- és Dél-Európán belül, mert Magyarországgal többszázados történelmi múlt köti össze, továbbá „az európai képzelet kezdettől fogva az egzotikus másikba vetítette ki saját tiltott vágyait és félelmeit.” (106.) Popović úgy fogalmaz: „Nyugat-Európa modern fóbiái [...] inkább egyfajta poszttraumatikus stressz-szindróma tünetei.” (288.) A Balkán definiálásában a szerzők kiindulópontja többnyire egyezik: a vitathatatlanul létező negatív sztereotípiákat próbálják magyarázni, cáfolni, ismertetni. Azonban olyan írás is van, nevezetesen Kálmán C. Györgyé, amely határozottan felhívja a figyelmet e térség egyik államalakulatának a politikai okokból adódó „nyugatitására”, vagyis azt a kort idézi, amikor a jugoszláv kultúrpolitika olyan nyugati filozófiai, irodalomtudományi írások fordítását, hozzáférhetőségét biztosította, melyek más környező országokban tiltott szövegnek minősültek. „A délszláv államok (Jugoszlávia) kultúrája [ekkor tehát] sokkal inkább tartozott a »nyugat« területéhez, mint a »szocialista táborhoz.«” (173.)

Ahogy már volt róla szó, a terület definiálása mellett a *különbözőség* jelenségét is leginkább a Balkánnal kapcsolatban vizsgálták, tekintve, hogy alapvetően többnemzetiségű területről van szó, ahol ezek a különböző nemzetiségek évekig egy ország határain belül léteztek. Olyan további, egyre specifikusabb fogalmak kerülnek elő a kötetben, mint az *internacionalizmus* és *kozmpolitanizmus* (melyek különbségét Aleš Debeljak meggyőzően mutatja be tanulmányában), valamint a Balkánról beszélve megkerülhetetlen fogalomnak bizonyul a *nacionalizmus* is, legfőképpen a kilencvenes években kirobbant délszláv-háborúk miatt. „A legtöbb Jugoszláviában élő számára [...] leginkább vonzóvá [...] az irracionális rostán áthaladt nacionalizmus vált.” (79.) A 20. században a magyar kultúra talán épp az egykori Jugoszlávia révén került a Balkánnal szoros kapcsolatba (s van a mai napig), ám kérdés, hogy ez a kapcsolat (legyen földrajzi, politikai vagy kulturális), mennyire reflektált a magyar kutatók részéről. Bár a trianoni döntés értelmében több oldalról is magyarlakta területeket csatoltak a Balkánhoz is sorolható országokhoz, ezeknek helyzete alig-alig kerül szóba a kötet íásaiban. A konferenciára látogatók és a kötet szerzői között is több külföldi név szerepel, „Szarajevótól New Yorkon át Kiotóig a világ minden tájáról”. (9.) Ez egyfelől igazolja Thomka Beáta meglátását, miszerint „változatos összetételű régióink alapkérdéseit illetően nem állunk egyedül a világban” (133.), s így kétségtelen, hogy az *alapkérdések* tisztázásához a véleménycsere biztosításával jelentősen hozzájárulhatnak. Másfelől azonban a *Kelet-nyugati átjárók 1.* e nemzetközisége mutathat hiányosságot is, mely nem feltétlenül, vagy nem kizárólag a tanulmánykötet, hanem általában a magyar irodalom- és/vagy kultúratudomány hiányossága lehet. Megdőbentő, ugyanakkor mindenképpen figyelmeztető és felhívó erejű az a (szintén Thomkánál

olvasható) kisebbségkutatást jellemző helyzet, mely szerint „[v]ajdasági kutatásokról [a szerzőnek] nincs tudomás[a], ellenben a Romániához tartozó Bánságban német és finn kutatók kiterjedt [...] vizsgálódásokat folytatnak.” (135. – Kiem. Sz. M.)

Ahogy minden eddigi terület és fogalom, úgy a magyar kultúra esetében sem kerülhető el a *különbözőség* vizsgálata, s a tanulmánykötet egyes írásai tartalmaznak is erre vonatkozó fontos szempontokat. Mindenképpen időszerű lenne annak elfogadása például, hogy épp a területi tagoltság miatt maga a magyar kultúra és „a különféle magyar kulturális környezetek sem egységesek.” (143.) S éppen e többszörös átmenetiség miatt lenne indokolt, hogy „az egységesnek és egynyelvűnek feltételezett nemzeti hagyomány fogalma [is] módosuljon.” (137.) A magyar nyelvű kultúrák közti különbségekre legnyíltabban Orcsik Roland markáns kérdése utal: „Miben különbözik a symposionista szerzők irodalmi nyelve a magyarországi magyar szerzőkétől?” (157.) Orcsik Roland az amúgy Domonkos István nyelvváltásáról írt érdekes tanulmányában az idézett kérdésre egy szempontból, a symposionistákéból ad választ. Írásának erénye inkább a témaválasztása: Domonkos István keveset vizsgált szerb nyelvű kötetének, a *prevodi trajanja* címűnek a nyelvezetét vizsgálva a *fordítás* kultúráközi és nyelvi értelmezését taglalja.

A Balkánról beszélve a tanulmánykötet két szomszédos magyarlakta területtel foglalkozik kiemelten: Vajdasággal és Erdéllyel. Bár Kálmán C., Thomka és Orcsik is foglalkozik az egykori jugoszláv kultúrával, a kötetben a vajdasági térség jelenléte korántsem olyan erős, mint Erdélyé. Utóbbiról szerepel olyan írás, amely *Erdélyen keresztül* beszél általános jelenségekről, mint Biczó Gábor szövege, melyben a szerző a kontaktzóna „módszertani és elméleti jelentőségét” igyekszik körülírni és bemutatni, de olyan dolgozatot is tartalmaz a kötet, amely nélkülözi az *különbözőséggel* kapcsolatos összefüggések kiemelését, megrajzolását, holott értelmezéstől függően természetesen tartalmaz ilyet. Ez a szöveg, Berszán Istváné, éppen a kapcsolódások és reflexiók hiánya miatt kevésbé illeszkedik a kötetbe. A Bodor Ádám elbeszéléseiről írt elemzés önmagában érdekes, és a Bodor-recepció számára újszerű észrevételeket tartalmaz, de a kötetben szereplő írásokról óhatatlanul különáll féltudományos, helyenként patetikusként tekinthető hangvételével. Sem tárgyilagos tanulmánynak nem tekinteném, sem például Erica Johnson Debeljak, vagy Veera Rautavuoma vállaltan személyes élményeket és tapasztalatokat felmutató írásaihoz hasonló módon megírt esszének.

Erdélyről – számomra – meglepőbb szempontot M. Császár Zsuzsanna és Hasanović-Kolutác Andrea közös írása rejt. Egy középiskolások körében végzett felmérés eredményeit mutatják be, mely során a Balkánnal kapcsolatos kérdéseket tettek fel a diákoknak. Az első kérdésük: „mely országok tartoznak a Balkánhoz?” Mindenképpen érdekes, ahogyan a Romániát megnevező válaszok csekély számát magyarázzák a szerzők. „Románia kisebb találati aránya [...] az erdélyi magyarsággal érzett sorsközösséggel jól magyarázható. Ebben a gondolkodásban viszont tetten érhető az a magatartás [mely szerint], »a Balkán mindig rajtunk kívül esik«, tehát ebben a kontextusban a magyarlakta területeket magába foglaló Románia nem tartozik a Balkánhoz.” (280.) Tíz sorral feljebb az amúgy szintén magyarlakta területeket magukban

foglaló Szerbia és Horvátország kommentár nélkül, a legtöbb válasszal, egyértelmű módon balkáni területnek bizonyult. Ezek alapján a Románia kapcsán emlegetett magatartás mégsem tűnik általánosíthatónak, ugyanakkor a szövegből nem derül ki, hogy a különbségtétel tudatos-e, hiszen csak Erdély jelenik meg magyarul, szomszédos országhoz tartozó, esetlegesen balkáni területként. S engem sem az említett magatartás jellemez, vagyis nem az a kérdés, hogy Szerbia és Horvátország miért tartoznak a Balkánhoz, hanem az, hogy ezen országok esetében miért nem reflektált az ottani magyarsághoz való viszony. Általában a határon túli magyar területekről szóló diskurzusokban nem ritka, hogy a határontúliség fogalmát és lokalizáltságát Erdély majdhogynem teljesen lefedi. A szintén ebben a tanulmányban emlegetett oktatás sem nagyon javít a helyzeten (egyelőre), holott „a magyar társadalom Balkánképét [az] alapozza meg, ez a kép a későbbiekben csak egyszerűsödhet, jobb esetben árnyalódhat, de [...] gyökeresen nem változik.” (284.) A szerzőpáros szintén a közoktatásra vonatkozóan tesz fel olyan kérdést, amely a tanulmánykötetre is érvényesnek tekinthető: „felismeri-e a balkáni-magyar kapcsolatok fontosságát, illetve az összefüggések felvázolásán túl vállalkozik-e egy komplex kép megrajzolására.” (275.) A *Kelet-nyugati átjárók 1.* című kötetrel kapcsolatban a kérdés első felére egyértelmű igen a válasz, a második felére azonban nem. Viszont az nagyon fontos eredmény, hogy a balkáni-magyar viszonyokkal és a *különbözöttség* kapcsolatban megkerülhetetlen szempontok megvitatását kezdeményezik, s tekintve, hogy a Közép-Kelet-Európát és a Balkánt érintő kutatások Magyarországon még igencsak gyerekcipőben járnak, a Jelenkor által kiadott kötet valóban irányt mutató. Mindezek alapján – sorozatkezdő kiadványról lévén szó – a következő kötetek szakmaiságát és innovativságát is joggal várhatja el az olvasó. Valamint talán azt, hogy kevesebb elírással találkozzon a továbbiakban. A kisebb, ám zavaró hibák mellett vannak kimondottan kellemetlen elírások is, a 148. oldalon például Ricœur nevéből Ricšur lett. Formailag azonban a kötet precíz, a szerkesztők jelzik szövegek pontos megjelenési helyét, valamint a szerzők egy-egy mondatos bemutatása sem marad el.

Elméleti kötet tehát a *Kelet-nyugati átjárók 1.* Egy kézikönyv, melynek használatával a megkezdett kutatások folytathatók és mindenképpen folytatandók. A jobbára még felfedezetlen tudományterületen vágott csapáson haladva a további, részletesebb munkákhoz a több írásban is említett *jártasság* megszerzése válik lehetségessé és szükségessé. „A dolog nem szuperolvasói képességeken múlik, hanem inkább azon, hogy mennyire vagyunk hajlandók jártasságot szerezni egy olyan mozgástérben, amelyben kevésbé, esetleg egyáltalán nem vagyunk jártasak.” (179.) Egy lehetséges irányt világosan megmutat a Fenyvesi Kristóf, Kasznár Veronika Katalin és Orbán Jolán által szerkesztett *Kelet-nyugati átjárók 1.* című kötet.

(*Jelenkor*, Pécs, 2011.)

Hites Sándor: *Karátson Endre*

A jól ismert kiadói paratextusok (formátum, sorozatcím) már az olvasás megkezdése előtt pozicionálják a kézben tartott munkát. Az olvasó tudja, hogy az ehhez hasonló kötetekben egy-egy kiemelkedő magyar író/költő életművéről olvashat értő elemzéseket. A könyv borítóján található fotó egy kabátos-sálas-sapkás úriembert mutat, aki mosolyogva nézi a leendő olvasót. Hosszasabban szemlélve a képet az az érzés támadhat bennünk, mintha a mosoly kissé gunyoros lenne. *Karátson Endre* egyszerre nevezi meg a fotón látható személyt, s funkcionál a könyv címeként, ez utóbbihoz akár oda is érthetjük az alatta található idézetet. A cím ennek megfelelően így szól: „Karátson Endre nem pusztán zavarba hozza, egyenesen kétségbe ejti olvasóját.” Persze minden szerző képes zavarba hozni az olvasóit, azonban ez a megállapítás Karátson Endre életművére fokozottan és több szempontból is igaz: Hites Sándor nagyszerű monográfiája ezt a problémát állítja elemzése középpontjába.

Ugyan a Szegedy-Maszák Mihály által szerkesztett sorozat eddigi kötetei között is volt már számos, amely határon túli szerzőkkel foglalkozott, Hites Sándor monográfiája egy meglehetősen magányosan álló életműre irányítja a figyelmet. Olyan kanonizációs munkát végez el, amely már régóta váratott magára, s amelynek fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Karátson Endre szépírói és értekező szövegei ugyanis a magyar irodalom (és irodalomértelmezés) olyan kérdésköreire irányítják a figyelmet, amelyek az úgynevezett emigráns irodalom keretei között is egyedülállóak. Ezekkel a kérdésekkel a monográfia először egy hosszabb bevezető fejezetben szembesíti az olvasót, majd Karátson mindegyik novelláskötetének szentel egy-egy fejezetet, végül tárgyalásra kerülnek a szerző értekező írásai, az utolsó fejezet pedig Karátson önéletrajzának eddig megjelent két kötetét elemzi. A klasszikus monográfia-szerkezet alkalmazása lehetővé teszi, hogy az életmű minden szelete (s a köztük lévő bonyolult kapcsolatrendszer) megvilágításra kerüljön.

Hites Sándor értelmezésében Karátson prózája oly módon értelmezi át az emigránságot, hogy ezt a tapasztalatot nem a talajvesztésről szóló beszámolóként, hanem beszédhelyzetként, kultúra- és nyelvközi állapotként teszi hozzáférhetővé. Karátson, aki szépirodalmi szövegeit magyarul, értekező írásait pedig több nyelven (magyarul és franciául) írja, két kultúrában is érvényesül, esetében az emigráció olyan nyereségként jelenik meg, amelynek poétikai vetülete is van: a Franciaországban élő és alkotó szerzőt a kortárs világirodalom tendenciái formálták (hiszen ezekhez, magyar kortársaival ellentétben, szabadon és közvetlenül hozzáférhetett). Ebből adódik az a sajátos helyzet, hogy ugyan a szerző zavarba ejtő szövegei rokoníthatóak lennének a pró-

zafordulat poétikájával, az erről szóló értelmezések mégsem említik azokat – Hites Sándor monográfiája részben ezt a hiányt pótolja, meggyőzően. Karátson egynemű (novelláskötetektől álló), viszonylag állandó poétikai eszközökkel dolgozó életműve ugyanis olyan kérdésekkel szembesít, mint a közlés bizonyosságának, a közéleti példázatoságnak a hiánya, az irodalmi szöveg alapvető intertextualitása, a kombinatorikus poétika alkalmazása, az első személyű megszólalás lehetőségei, a test, a kegyetlenség, a szexualitás tematizálása. Ezért is juthat Hites Sándor a következő megállapításra: „Nem is a tematikus rettenet, hanem az egyes nyelvi elemeknek a permutációkban való visszatérése adja novelláinak szorongáskeltő jellegét [...] Nem egyszerűen a kísérteties tapasztaljuk bennük, hanem *kísérteties módon* tapasztaljuk szövegeit.” (51.) A sűrítéseken, ismétléseken, áttételeken alapuló próza olyan, a nyelv retorikus működésére összpontosító elemzést igényel, amelyet a szerző fejezetről-fejezetre, novelláról-novellára konzekvensen végigvisz. Ennek az a következménye, hogy az olvasó időnként elvész a részletes, gyakran mondatról-mondatra haladó elemzésekben, viszont ily módon mégiscsak feltárulnak a szövegeket alakító mechanizmusok.

Az elemzések megmutatják a Karátson-próza sajátos fordulatait, a markáns, visszatérő jegyeket és a fokozatos bővülést (például az 1967-es első, *Lelkiyakorlatok* című kötet már élt azokkal a – fentebb is felsorolt – megoldások egy részével, amelyek ekkor még jórészt teljesen hiányoztak a magyarországi magyar prózából, az 1980-as *Színhelyek* novellái pedig mindezek mellett a turisztikai műfajt is mérlegre tették). Nagy erénye az első két kötetéről szóló elemzéseknek, hogy olyan rövid konklúziókkal érnek véget, amelyek konfrontálják a Karátson-prózát az akkori magyar irodalmi tendenciákkal, kár viszont, hogy a további elemzések végéről ezek a rövid összegzések elmaradnak. Az 1992-ben megjelent *Átvitt értelem* hat új novellájának vizsgálata rámutat a kombinatorikus elv elszabadulására, az 1995-ös *Lélekvándorlás* című kötet szövegei tolják előtérbe a (beteg) test defektusait. Hites Sándor elemzése az 1998-as *In vitro* novelláiban látja a Karátson-próza kiteljesedését, s ehhez képest a 2001-es *Első személyben* az önismétlés jeleit mutatja, a szerző szavaival: „a kiszámíthatatlanság jórészt kiszámíthatóvá lett.” (211.)

A novellák áttekintése után Hites Sándor Karátson Endre értekező prózájának szenteli a monográfia utolsó előtti fejezetét. Ennek megfelelően – csakúgy, mint a bevezető fejezetben – a Karátson által írt (értekező) szövegek köré magyar és nemzetközi kontextus rajzolódik. Az elemző szerint a magyarországi irodalomértés alapvető kérdése az, hogy ki mondhat egyáltalán véleményt a magyar kultúráról. Sokan gondolták-gondolják úgy, hogy az emigránsok értelmezései a hazai szaktekintélyek megerősítésére szorulnak, s ez nagyban meghatározta-maghatározza azt, hogy a magyar–francia szerző értekező szövegei milyen hatást fejthettek-fejthetnek ki. Karátson Franciaországban válik komparatistává, s fut be egyetemi karriert. A komparatistika azonban – ahogyan arra Hites Sándor figyelmeztet – Karátson Endre esetében nem csupán „szakma”, hanem önértelmezés is: saját helyzetének és szépirodalmi tevékenységének értelmezése. Az a tény pedig, hogy a hatvanas-hetvenes évek Franciaországában az irodalomtörténészek szabadon tájékozódhattak, lehetővé tette Karátson számára a magyar irodalom új (komparatív szempontú) megközelítését. Ennek meg-

felelően franciául írt nagydoktori értekezése a Nyugat-nemzedék költői közül Ady helyett Kosztolányira és Babitsra helyezi a hangsúlyt (megelőzve az itthoni, később jelentkező értelmezői tendenciákat). Karátson magyar nyelven megjelent magyar tárgyú esszéi távolságot tartanak a hazai megközelítésektől: úgy tűnik, hogy nehéz itthon szembesülni azzal (s ez tükröződik az esszék magyar recepciójában is), hogy Karátson számára az időszerűség-korszerűség mást jelent, mint a hazai értelmezők számára.

Karátson egész életművének egyik központi kérdése az első személyű megszólalás lehetősége. Így talán törvényszerű, hogy a szerző elérkezett az önéletírás műfajához (az *Otthonok* első két kötete 2007-ben jelent meg). Hites Sándor ezúttal is kettős dinamikában értelmezi a szöveget. Egyfelől Esterházy, Garaczi és Kukorelly önéletírásaival rokonítja Karátson életrajzát, másfelől pedig az emigránsok memoárjai felől is olvassa azt. Az utóbbiakhoz képest feltűnő, hogy Karátson szövege esetében a kibeszélés problémája másodlagos, s ahogyan azt a cím jelzi, az otthonkeresés, a több-lakiság, a többnyelvűség problémái válnak a legfontosabb szövegszervező elemmé. Azonban, s erre a monográfia egyik legszebb elemzése mutat rá, a Karátson-féle önéletírás síremlék-építés is, az elhunyt feleség s végeredményben a szerző saját sírfeliratának megírásával van dolgunk – amennyiben az önéletírás retorikai értelemben vett arcépítés és -rongálás.

Hites Sándor monográfiájának legnagyobb érdeme, bármily paradox módon hangozzék is, hogy közel hoz hozzánk egy olyan életművet, amely – jóllehet távolinak tűnik – mégis ismerős. Szembesít azzal a tapasztalattal, hogy a saját valójában idegen, hogy a(z) idegenné vált) saját megértése időnként nehezebb feladat, mint az idegen megértése. Hites Sándor az irodalomtörténészek fiatalabb generációihoz tartozván új nézőpontok felől tud rákérdezni az emigráció irodalmának problémáira, ami lehetővé teszi egy olyan életmű (újra)olvasását, amely eleve problematizálja az emigrációhoz kötődő hagyományos kérdéseket. Karátson Endre prózája továbbra is zavarba fogja hozni olvasóját, aki – ha elolvassa Hites Sándor értő elemzését – garantáltan nem fog kétségbe esni.

(*Kalligram, Budapest, 2011.*)

Ligatura sorozat

Sorozatszerkesztő: SZILÁGYI MÁRTON,
SCHEIBNER TAMÁS ÉS VADERNA GÁBOR

A Ligatura 2007-ben indult irodalomtörténeti könyvsorozat. A 18–20. századi magyar irodalom történetével foglalkozó kutatások azon ágainak kínál publikációs lehetőséget, amelyek a nemzetközi tudományossághoz is kapcsolódva kulturális antropológiai, új eszmetörténeti vagy társadalomtörténeti szempontokat is érvényesítenek. Célközönsége így nemcsak az irodalomtörténet-szakma, hanem a tágran értelmezett társadalomtudomány képviselői, vagyis a valódi interdiszciplináris párbeszéd lehetőségét keresi. A sorozat címe, a tipográfiában használatos ligatúra szó latinus változata az egyik értelmezési lehetőség szerint éppen erre, a különféle szempontok összefogására utal. A könyvsorozat nem zárkózik el a magyar irodalomtörténet-írás bizonyos klasszikus értékeinek összegyűjtésétől és felmutatásától sem (ennek tulajdonítható, hogy az első két kötet a szerkesztők által példaadónak tartott Csetri Lajos munkásságából válogat), de leginkább a fiatalabb kutatói nemzedékek munkáinak közzétételére vállalkozik. Kiadja a Ráció Kiadó.

A sorozat legutóbbi kötetei:



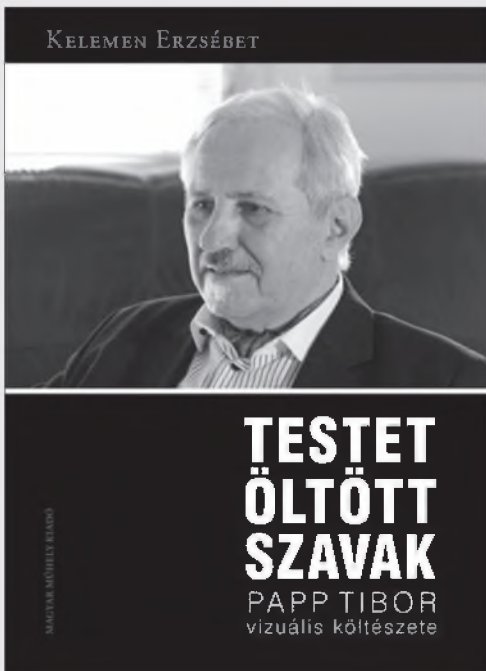
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

KELEMEN ERZSÉBET

Testet öltött szavak

Papp Tibor vizuális költészete

2012, 328 oldal, 3750 Ft



Kelemen Erzsébet alapos, több-dimenziós, egyszerre komplex és részletekbe menő vizsgálódása kimutatja az életmű heterogenitásának és egységének minőségazonosságát, s briliáns komplex elemzésekkel és a gazdag összefüggésrendszerben való biztos tájékozódással tárja fel a Papp Tibor-i költészet korszakos nyelvi, formai és történeti jelentőségét.

Kiemelkedően figyelemreméltó az a rendkívüli gondolati fegyelem és szinte tévedhetetlen szerkezeti építkezés is, amely a vizsgált tárgyhoz, vagyis Papp Tibor *in utero* sokoldalú és sokrétű költészetének komplex elemzéséhez, illetve az e művelet el-

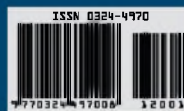
végzéséhez szükséges műveltségnek, tájékozottságnak és elmélyedésnek az elemzői horizontra való bekapcsolásához nélkülözhetetlen. Az életmű minden egyes fázisa, fejezete, lényegi összetevője, vetülete alapos szakmai elemzés tárgya, az elemzésekből kirajzolódó tárgykörök és minőségmozzanatok összefüggő rendszerbe épülnek, és feltájják annak gazdag és kreatív hatásmechanizmusait.

Ez a monográfia kiemelkedő szakmai teljesítmény, témáját és szemléletét tekintve is hiánypótló erjű munka.

SZKÁROSI ENDRE

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

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

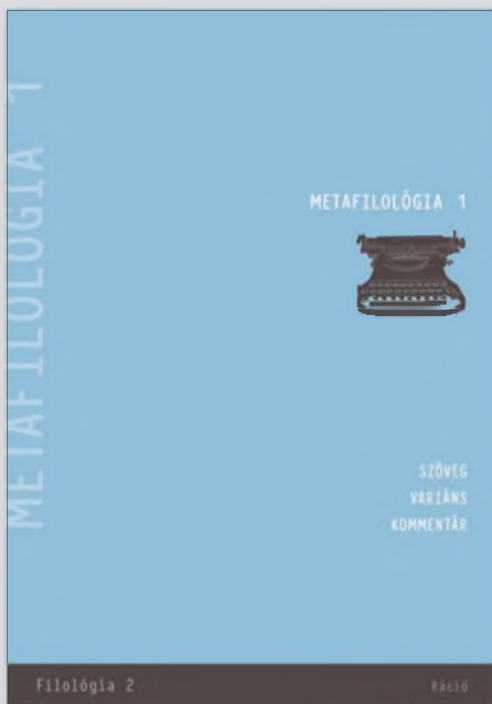


DÉRI BALÁZS – KELEMEN PÁL –
KRUPP JÓZSEF – TAMÁS ÁBEL (SZERK.)

Metafilológia 1.

Szöveg – variáns – kommentár

2011, 600 oldal, 4000 Ft



A filológia nem válasz, hanem kérdés. A filológia nem megoldás, hanem maga a probléma. Ezzel a két mondattal lehetne jellemezni az ebben a szöveggyűjteményben olvasható tanulmányok kiindulópontját. Ezek az írások arra vállalkoznak, hogy három filológiai alapfogalmat – a szöveget, a variánst és a kommentárt – körüljárva gondolják újra a filológia szerepét a modern irodalom- és kultúratudományok kontextusában. Az 1990-es évek elejére tehető „filológiai fordulatot” képviselő, és az ekkor megújuló, sokrétű filológiai gondolkodás fejleményeit bemutató, magyarra fordított írások olyan jelentős tudósok munkái, mint Bernard Cerquiglini, Jerome J. McGann vagy éppen

Don Fowler. Ezek a nevek már önmagukban is jelzik, hogy a szöveggyűjteményben egyaránt helyet kaptak a medievisztikai, a modern filológiai és a klasszika-filológiai gondolkodás legkülönfélébb vonulatai. A „metafilológia” címben szereplő fogalmával a kötet szerkesztői azt kívánják érzékeltetni, hogy a filológiára való újabb reflexió, miközben letér a hagyományos szövegfilológia ösvényeiről, egyszersmind annak lehetőségét is felveti, hogy a filológia – kevésbé diszciplínaként, mint inkább kulturális gyakorlatként – az irodalom- és a kultúratudomány közötti kapcsolat (egyik) új paradigmájaként is elgondolható.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:

Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293

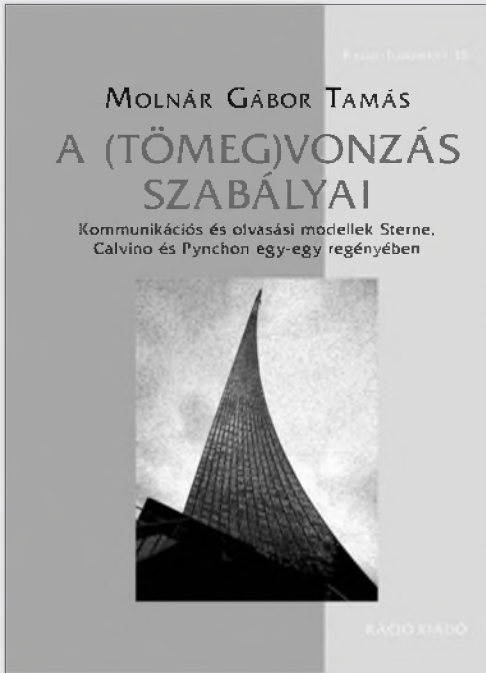
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

A tömegvonzás szabályai

Kommunikációs és olvasási modellek Sterne,
Calvino és Pynchon egy-egy regényében

2012, 248 oldal, 2500 Ft



Ez a munka három regény „összehasonlító” vizsgálatát tűzi ki célul. Az idezőjel több szempontból is indokolt, például azért, mert az itt közzétett elemzések elsődleges célja nem elsősorban közvetlen hatások vagy irodalomtörténeti tendenciák vizsgálata, hanem sokkal inkább olvasási vagy kommunikációs modellek kipróbálása – még hozzá olyan modelleké, amelyek maguknak az itt tárgyalt műveknek az olvasásából keletkeznek. A két modellt nevezhetjük „dialogikusnak” és „ballisztikusnak”: az első modell inkább hermeneutikai, a másik pedig inkább dekonstruktív (de nem fel-

tétlenül anti-hermeneutikai) olvasási stratégiát hív elő. Három mű áll az elemzés homlokterében, melyek két nyelvet, két egymástól távoli időszakot és három kultúrát képviselnek: egy angol regény az 1760-as évekből (Laurence Sterne *Tristram Shandyje*), egy olasz és egy amerikai az 1970-es évekből (Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazója* és Thomas Pynchon *Súlyszivárványa*). Az összehasonlítás ráadásul nem háromoldalú, hanem afféle V alakot mutat. A Sterne-mű ugyanis az itt következő munka mindkét nagyobb egységében jelen van, az elsőben Calvino, a másodikban Pynchon regényének vizsgálati párjaként.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

A RÁCIÓ KIADÓ 2011-ES KÖTETEIBŐL

A NEGYEDIK NEMZEDÉK ÉS AMI UTÁNA KÖVETKEZIK

Szekfü Gyula
és a magyar történetírás
a 20. század első felében

Szerkesztette: UJVÁRY GÁBOR



FILIPPA BALOGH

TÖRTÉNETI ÁTÉRTÉKELÉS

Hóman Bálint,
a történész és a politikus

Szerkesztette: UJVÁRY GÁBOR



FILIPPA BALOGH



Kabdebó Lóránt
Mesék a költőről
Szabó Lőrinc- tanulmányok

Ráció Kiadó

Edmund Burke *esztétikája és az európai felvilágosodás*



Ráció Kiadó

A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók
a kiadó szerkesztőségében: • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023
fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu