

K

Művészet és Gondolat

KALLIGRAM



■ 2017 JÚLIUS–AUGUSZTUS ■



XXVI. ÉVFOLYAM, 2017. JÚLIUS – AUGUSZTUS

T A R T A L O M

KALLIGRAM – 25 ÉV

- 3 **KOMORÓCZY GÉZA** _____ ■
Könyvkiadók dicsérete (esszé)

WELLBERY

- 12 **KELEMEN PÁL – TÓTH-CZIFRA JÚLIA** _____ ■
Figyelem, elegancia és precizitás: David E. Wellbery írásai elé (előszó)

- 22 **DAVID E. WELLBERY – CARSTEN DUTT** _____ ■
A szabadság mint az irodalomtudomány eszméje? Sed Contra: Párbeszéd-
dek az irodalomtudomány alapkérdéseiről (3. rész) Bombitz Attila fordítása

- 36 **DAVID E. WELLBERY** _____ ■
Irodalomtudomány: Személyes észrevételek Keresztes Balázs fordítása

- 42 **DAVID E. WELLBERY** _____ ■
A német irodalom új története: Bevezetés Keresztes Balázs fordítása

- 49 **DAVID E. WELLBERY** _____ ■
Hangulat Zsellér Anna fordítása

- 77 **DAVID E. WELLBERY** _____ ■
Forma és eszme: Egy 1800 körüli fogalmi mező vázlata Zsellér Anna fordítása

SZEGEDY-MASZÁK

- 95 **BEZECZKY GÁBOR** _____ ■
A többértelműség mint értelmezői stratégia (tanulmány)

- 100 **BENGI LÁSZLÓ** _____ ■
Rögzítés vagy alkotás?: Képi technikák a századforduló novellisztikájában
(tanulmány)

- 106 **SZILÁGYI ZSÓFIA** _____ ■
Az újraolvasás kényszere – és szenvedélye
(Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány*) (tanulmány)

- 111 **JÓZAN ILDIKÓ** _____ ■
Fordítás, történet (tanulmány)

- 117 **TÓTH-CZIFRA JÚLIA** _____ ■
Boszorkányos kéziratok:
Kosztolányi első novelláskötetének egy példányáról (tanulmány)

- 122–123 **TŐZSÉR ÁRPÁD** _____ ■
122 Tari bardók
122 Változatok Fölöttes Én-re és Te-re
123 Jin-Jang keservek (versek)

| | | | |
|---|---------|---------------------------|--|
| ■ | 124 | ZALÁN TIBOR | A költő imágói (Tözsér Árpád: <i>Imágók. Új versek 2012–2016</i>) (esszé) |
| ■ | 128–129 | IMRE FLÓRA | Tél Karácsonyfa Különféle idők Atipikus tavasz (versek) |
| ■ | 130 | MÁRTON LÁSZLÓ | Háztűznéző Janowitzban (regényrészlet) |
| ■ | 137–139 | E. J. KOH | Anyámnak, ki a kaktusz kertben térdel Koreai háború Mennybe kapaszkodni (versek Nagypál István fordításában) |
| ■ | 140–141 | MAKAI MÁTÉ | Kávé, eső Új csend Holnap június (versek) |
| ■ | 142–144 | NAGY BALÁZS PÉTER | Fiolák Látkép a hajdani Rákóczi térről (versek) |
| ■ | 145 | KIRÁLY KINGA JÚLIA | Apa Szarajevóba ment (regényrészlet) |
| ■ | 153–154 | ZÁBORSZKY EDE | Felemás Rókák Camera obscura (versek) |
| ■ | 155 | BOD PÉTER | Egy megíratlan korszak megszövegezése (Kerékgyártó István: <i>A rendszerváltó</i>) (kritika) |
| ■ | 158 | BÁN ZOLTÁN ANDRÁS | NOÉ VENDÉGLŐJE – A 34. SZÁMLA Él... a K.á.y!!! (esszé) |



KALLIGRAM
Művészet és Gondolat

FŐSZERKESZTŐ: Mészáros Sándor
kalligram@interware.hu
Csehy Zoltán (Pozsony)
csehyzoltan@gmail.com

SZERKESZTŐK:
Ágoston Attila (koordinátor)
oz.kalligram@gmail.com

Száz Pál
palika.100@gmail.com

Szilágyi Zsófia
szilagyi73@gmail.com

Tóth-Czifra Júlia
toth.czifra.julia@gmail.com

GRAFIKAI SZERKESZTŐ: Hrapka Tibor
TÖRDELŐ: Róth Andrea

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG ELNÖKE:
Grendel Lajos

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:

Földényi F. László,
Keserű József,
Márton László,
Németh Zoltán,
Hiznyai Zoltán,
Rédey Zoltán

Szerkesztőség:
KALLIGRAM, spol. s r. o.

Staromestská 6/D
P. O. Box: 223
SK-810 00 Bratislava 1
Tel.: 00421/ 2 54415028

FELELŐS KIADÓ: Szigeti László

Szlovákiai megrendelések:

oz.kalligram@gmail.com, valamint
a Szlovák Posta alábbi címén: Slovenská
pošta, a. s.; Stredisko predplatného tlačie;
Uzbecká 4; P. O. Box 164; 820 14 Bratislava
214; e-mail: predplatne@slpostas.sk

Magyarországi elérhetőség:
kalligram@interware.hu

Támogatóink:

A Szlovák Köztársaság Kormányhivatala
(Realizované s finančnou podporou Úradu
vlády Slovenskej republiky – program
Kultúra národnostných menšín 2017)

Nemzeti Kulturális Alap



ÚRAD VLÁDY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Kiadja a Kalligram Polgári Társulás/OZ
Kalligram, Hlavná / Fő utca 39/17,
SK-929 01 Dunajská Streda / Duna-
szerdahely [IČO:42291810] és a
Pesti Kalligram Kft., 1094 Budapest,
Tűzoltó u. 8. sz. fél em. 2. Adószám:
12241273-2-43

Nyomja: Expresprint s.r.o., Partizánske
Példányszám/Náklad: 700 db/ks
Ára / Cena: 700 Ft / 2,5 EUR.

Magyarországon terjeszti
a Relay Hírlapkereskedelmi Rt.
és a regionális részvénytársaságok.

EV 358/08 ISSN 1335-1826

Havilap, megjelenik az adott hónap
10. napjáig.

www.kalligram.eu



KÖNYVKIADÓK DICSÉRETE

Néhány évvel ezelőtt írtam egy kis cikket, „Könyvesboltok dicsérete” volt a címe, azokról a könyvesházakról, amelyekben életem során sűrűn megfordultam (megjelent a *Könyvesbolt, körisfával* című kötetben, 2014); most valami hasonlót próbálok írni könyvkiadókban szerzett élményeimből: arról, hogy mit tanultam bennük, tőlük, személyesen mit köszönhetek nekik. S hogy messzebből nekifutva, más kiadók között kanyarogva köszöntsem a Kalligramot negyedszázados évfordulója alkalmából, a Kiadót, Szigeti Lászlót, Kiss Ágneszt és a könyvekben csak ritkán megnevezett más munkatársakat.

Az olvasó nem látja a könyvkiadó munkáját, a szerző is csak annyit tapasztal meg belőle, amennyit saját kéziratának átfutása során észlel. Nekem szerencsém volt: már egyetemista koromban közel kerültem egy kiadóhoz. Történt, hogy Rákos Sándor, akit a Nyírségből, kis faluból, vidéki újságíró sorból tehetsége és a felszabadulás utáni néhány év nagy felhajtó szele Pestre röpített, sógorának, Szilágyi János György ókortudósnak otthoni könyvtárában olvasgatni kezdte egy német assziriológus, Arthur Ungnad könyvét (*Die Religion der Babylonier und Assyrer, übertragen und eingeleitet*, 1921), mely könyvben a Gilgames-eposz és más ékírásos (akkád nyelvű) verses szövegek nem szakzsargonban tartott, de azért költőinek sem mondható fordításai szerepeltek. Egy darabig anyósa, Szentpál Olga segítette ki nyersfordításokkal, egyik kötetében (*Szegények vonulása*, 1959), a „Cseréptáblák üzenete” című ciklusban meg is jelent néhány népies-szurrealista nyelvvezetű átültetése, de aztán Szilágyi, illetve Harmatta János iranista professzor közvetítésével eljutott hozzám, az egyetemen ékírást tanulóhoz, hogy készítenék neki nyersfordításokat és segíteném munkáját a szükséges magyarázatokkal is. Én örömmel elfogadtam az ajánlatot, ő pedig elfogadta, hogy a továbbiakban nem cserép-, hanem agyagtáblákról van szó. Jó másfél évig dolgoztunk együtt az első kötetben, mely 1960-ban jelent meg *Gilgames. Ékírásos akkád eposzok* címmel, Kass Jánosnak asszír palota-domborművek fényképeiről festett-rajzolt átirataival illusztrálva. Nekem, kollégista, ösztöndíj nélküli, akkor éppen egy lottó-irodában a megélhetésért dolgozó diáknak hol tanárom, Dávid Antal, akivel esténként a lakásán ékírásos szövegeket olvastunk, hol Rákos édesanyja adott a munka szüneteiben uzsonnát: vajaskenyeret, kávé. A *Gilgames* könyv- és kultu-



rális siker lett, egy hasonló című játékfilmben Darvas Iván magát a könyvet is felmutatta; mi Rákossal folytattuk a munkát, megjelent a második kötet is (*Agyagtáblák üzenete. Ékirásos akkád versek*, 1963), szintén Kass illusztrációival. Mindkét kötet szép mint – ma így mondanák – könyvtárgy is. Együttműködésünk Rákossal nem volt feszültségmentes, de mindketten életre szólóan profitáltunk belőle. Ő, azt hiszem, ezekkel a fordításokkal, vagy inkább úgy nevezném, ihletett átköltésekkel jutott túl akkori költői válságán, indult el a nagy költészet felé. Én átbúvároltam az akkor itthon hozzáférhető ékirásos szövegkiadásokat és szakirodalmat: tanultam. S amikor megszereztem az egyetemi oklevelet, ókori keleti történelem előadó – ógörög tanár szakon (1961), mellyel állásra akkor lehetőség nem nyílt, a két fordítás-kötetet kiadó Magyar Helikon felvett segédszerkesztőnek.

Különös kiadó volt ez a Magyar Helikon. Parczer Ferenc alapította, a könyvkiadás minden ágában, kézirat-szerzéstől bibliofilán át terjesztésig, otthonos szakember, s mindehhez még dörzsölt üzletember is. Kiadóját, mely természetesen állami cég volt, 1957 legelején alapította, olyan emberekkel, akiket az előző vihar kivetett privilegizált helyzetükből. Üzletnek eleinte *Tarzan*-t és hasonlókat adtak ki, de amikor én odakerültem, már a Helikon Klasszikusok és az írói életmű-sorozatok volt a profil, s a szerkesztőségbe új emberek is jöttek. Akkor már ott dolgozott Konrád György, aki Tolsztojt szerkesztette, félállásban (egyébként VII. kerületi gyámhatósági látogató volt, mint az idő tájt írt, de csak évekkel később, 1969-ben kiadott regényéből tudjuk). Ott dolgozott Katona Tamás, a magyar történelmi emlékirodalom kutató rangú ismerője, aki később az Európa Könyvkiadónál is sorozatot szerkesztett e forrásmunkákból. Többször találkoztunk Déry Tiborral, aki börtönvevei után 1962-ben mint fordító járt be a szerkesztőségbe. Én a *József és testvérei* egykötetes kiadását (1963) gondoztam, zsidó forrásairól írtam hozzá aprólékos jegyzeteket; Dobrovits Aladár óegyiptomi novella- vagy mesefordításait szerkesztettem (1963); és a tízkötetes Balzac-összes szemléiveit olvastam – csak ritkán sikerült elintéznem, hogy a szöveg sorrendjében kerüljenek elélem; ellenőriztem, nem maradt-e a már kinyomott ívekben sajtóhiba, és csak ügyeskedésekkel tudtam elérni, hogy folyamatosan olvassam a regényeket. A Kiadó vezérelve a gondosan szerkesztett, gondosan előkészített, gondosan korrigált, gondosan ellenőrzött szöveg volt, s ezen túl: bibliofília, jó papíron, szellős tipográfiával, bőr- vagy selyemripsz kötésben, de a szokásosnál nagyobb példányszámban. A könyvművészeti vezető, a tipográfus Haiman György volt, aki a Kner hagyományt hozta, és utána Szántó Tibor, akinek képzőművészeti ízlése a konstruktivizmusban gyökerezett. Nap mint nap láttunk új, a készülő könyvekbe szánt grafikákat, maguk a művészek hozták be, szinte mintha galéria alkalmazottjai volnánk. A Balzac-, Tolsztoj-, Dosztojevszkij-, Móricz-összes, egészsbőr kötésben, számozva, a magyar bibliofília remekei közé tartozik, sok más helikonos könyvvel együtt. A szerkesztők, de egy segédszerkesztő is, mint én, tudták vagy menet közben megtanulták a kézirat szerkesztését, a nyomdai előkészítést, a tipográfia, a tördelés alapszabályait, a korrigálást. Én új jelentésben ismertem meg a hasáb, a tükör, a fattyú, a kefe, a zárka és kizárás szót (azelőtt csak engem zártak ki kollégiumokból az oktatás minden szintjén). Az apróbetűs szedést még petitnek, az ennél is kisebbet nonpareille-nek neveztük. Felfigyeltem az efféle szedési utasításokra: Kézirat szerint!, s azóta legszívesebben magam is ezt írnám kézírataim jobb felső sarkába. Láttam, hogy a korrigálás nemcsak jó szemet kíván, de precíz háttér-ismereteket is; tapasztaltam, hogy a szerkesztőségi titkárok – ténylegesen legtöbbször megvesztegetően kedves titkárnők – rendszer-szervezők, pszichológusok, kávé-kisasszonyok egy személyben, s legalább hat kezük van. Konrád Gyurival a Helikonban barátok lettünk. Jeremiásról mint a hatalom ellen lázadó értelmiségiről terveztünk közösen könyvet írni, ő megírta (Szelényi Ivánnal) *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* című könyvét (párizsi kiadása: 1978), tőlem egy biblikus értekezés telt ki („Jeremiás, Jeruzsálem, Nebúkadreccár. Kritikai értelmiségi az ókori Keleten a nemzeti és birodalmi politika erőterében”, 1985). Barátok maradtunk, ma is azok vagyunk. A Magyar Helikon sikeres, jó kiadó volt, ezért 1965-ben „megszüntetve-megőrizve” (hegelianus-marxista kifejezés: *Aufhebung*) felszámolták: Parczer Bécsbe ment, s ezután ott adott ki könyv-csemegetket; a történelmi könyvek átkerültek az Európához; a profil lassan átalakult; a név



második fele ma is megvan. Én egy évig voltam a Magyar Helikonnál állásban, jó évem volt; amit a hagyományos könyvkiadásról tudok, mind ott tanultam.

Az egyetemről, ahová 1962-ben kerültem, már csak mint szerző jártam be kiadókba. A Gondolat Kiadó megjelentette Millar Burrows úttörő jelentőségű könyvét a holt-tengeri tekercekről (1961). Sikerült rábeszelnem a szerkesztőket, hogy függelék gyanánt adják ki a nagy nem bibliai kéziratok magyar fordítását. Ezeket a fontos szövegeket, amelyek új megvilágításba helyezték egy forrongó kor, az i. e. 2–1. század zsidó vallási és szellemi életének irányzatait, évekkel korábban Hahn István professzor egyetemi *privatissimum* héber óráin az első kiadásokban olvastuk (az egyik kötet bevezető tanulmánya is héber nyelvű volt: ivrit), ő ellenőrizte az utóbb elkészült fordításaimat is. A pályakezdő számára fontos volt, hogy ne csak „függelék” legyen: meg tudtam győzni a Kiadót, hogy készítsen a könyv e részéből különlenyomatot is, ez akkor csak tudományos folyóiratokban volt szokásos. A héber szavak korrigálásához be kellett mennem az Athenaeum Nyomdába: megismerkedtem a kéziszedéssel, a héber ólombetűkkel, láttam betűszedő szekrényt, beszéltem a metttőrrel, a nyomdai korrekttal. Ez volt életem első különlenyomata. Vastagabb füzet lett, önálló címlappal. A különlenyomatokat ma már xeroxmásolat, PDF vagy csupán egy link helyettesíti. Otthon, könyvtáramban, nyolc vagy tíz folyómétert tesznek ki a másoktól kapott különlenyomatok, xeroxok, a tanszéki könyvtárban is gyűjtjük őket. Lehet, hogy sok cikk nem éri meg a papírt, mely szövegét hordozza, de olvasni, a szerző tudásán magunkat átrágni, véleményét fontolgatni számomra még mindig papír fölött az igazi.

Sumer fordításaimat az Európa Könyvkiadóhoz vittem be. Az ékírással szövegekkel jellemzően kézi másolatok nyomtatott változatában találkozunk, ez az ún. autográfia rendszerint nagyobb, mint az eredeti agyagtábla, a duktus legalább annyira a másoló írásmódja, mint a három- vagy négyezer évvel korábbi írnoké. Agyagtáblákat korábban Berlinben láttam, a nekem máig is legfontosabb Vorderasiatisches Museumban, de 1968-ban ösztöndíjasként hosszú hónapokat töltöttem Iráqban, s ott, a baghdádi múzeumban nem egyet kézbe vehettem, tanulmányozhattam. Közvetlenül agyagtáblákról szöveget nem adtam ki soha, de fordításaimat szerettem volna nyelvezetben, megjelenésben ezekhez közelíteni. A nyelvhez a klasszika-filológia és a folklór adott útmutatást. A két világháború között Milman Parry a homéroszi költemények nyelvezetét vizsgálva felismerte, hogy az eposzokat állandó formulák tartják össze, szárnyas szavak. Az akkori Jugoszláviában, Boszniában, szerb énekmondók között folytatott gyűjtése során arra jutott, hogy a szóbeli költészetnek, epikának, mesemondásnak éppen ez a formula-nyelv a legfőbb jellegzetessége. A hajdani és mai aiodoszok nem betanult szöveget adnak elő, az énekmondás egyfajta rögtönzés, de vázát állandó formulák, azonos szerkezeti egységek és ezek variálódása adják. Ez könnyen belátható a magyar népballadának végtelenül eltérő szövegváltozatai alapján. Albert Lord, a terepmunkában Parry asszisztense, tovább ment, kimutatva, hogy az elmélet az írásbeli hagyományozásra is érvényes. Nyomukban, Homérosz fordítása közben Devecseri Gábor tudatosan arra törekedett, hogy a görög epikus nyelv szárnyas szavait megtartsa, hogy a sztereotip formulákat minden előfordulásuknál lehetőleg ugyanazokkal a szavakkal adja vissza. (Néha túlzásokba is esett.) Én a Magyar Helikonban első olvasója voltam Ovidius *Átváltozások* fordításának, ahogy nyolc–tíz oldalanként a szöveget behozta, s Parry–Lord elmélete, Devecseri gyakorlata indított arra, hogy a sumer szövegeknél következetesen megtartsam a formulákat. Nem költői tehetség, csupán a filológiai pontosság igénye volt, hogy lassan kiderült számomra: ez a verselés, szóbeli költészet agyagba nyomva, ékjelekkel, nem hangsúlyozó, nem időmértékes, nem szótagszámláló, mint sokan kimutatni próbálták, hanem az ismétlés különböző alakzatain alapul: formulák egyszerű ismétlése, bővítő ismétlése, változtató ismétlése. A részleteket „A sumer vers elmélete” című dolgozatomban írtam meg (1972), a dolgozatot egy akadémiai ülésen halálmegvető bátorsággal olvastam fel Weöres Sándor jelenlétében. Megemlítem még, hogy az Európa latin szerkesztőségi szobája valóságos irodalmi szalon volt, én oda csak be-benéztem, de nekem ez jelentette a pezsgő irodalmi élet él-

ményét. A szerkesztőségben találkoztam először Göncz Árpáddal, ő a börtönben már járta a műfordítás iskoláját, jól esett, hogy egy ilyen tekintély jó szavakat mondott a céhen kívülinek. A Kiadó műszaki osztálya kitett magáért a könyvvel („*Fénylő ölednek édes örömeiben...*”, 1972, 1983). A képeket, mezopotámiai szobrok, domborművek fényképeit, ahogy szerettem volna, kifutóra nyomtatta. Az egyik lapot, egy kopasz férfi agyagszobrának fényképét, Vas István bekeretezve íróasztala fölé függesztette ki, mint mondta, tisztára ő, éles metszésű orrával.

Assur-bán-apli ninivei könyvtárában a verses szövegeket úgy írták az agyagtáblákon, hogy a verssorokat néhány jelyni üres hely tagolta, sormetszet, *caesura*, „vágás”, az üres helyek felülről lefelé kigyóznak, mint, mondjuk, Vogelweide verssoraiban – de a sorvég mindig kiér a tábla jobb széléig. Néhány ékjelnek külön sorvégi változatai is kialakultak. A sorkizárást ma, computeres nyelven, justificationnek nevezzük, és tabulátorral könnyű megoldani. De az ősidőkben a kéziratokat írógépen írtuk, és a sorokat nagyon nehéz lett volna közép-vágással, balra-jobbra zárva előállítani. A nyomdának biztosan nem jelentett volna gondot, én az Optima írógépen, melyet a *Gilgames* honoráriumából vettem, próbálkoztam vele, nagyon időrabló volt, nem ment; elveszítettem az agyagtáblák esztétikumának egyik elemét. Amikor a computer bejött, már nem csináltam fordításokat.

Aztán voltam könyvkiadó magam is. Tanszéki kiadványokat készítettünk, tudományos dolgozatokat, amelyeket az egyetem házi nyomdája nyomtatott ki, sokszorosító műhely – hol volt már a háború előtti nagyhírű Egyetemi Nyomda! Tördelőprogramok még nem voltak, vagy nem volt pénzünk rá, a szövegeket a mai Word valamelyik ősi előzményén tördeltük, és méretazonos filmlemezre kinyomtatva adtuk nyomdába. Keserves munka volt ez a tördelés. Egy szó felcserélése néha szétdobta a következő száztizenegy oldalt. De örömet jelentett: egyszerre lehettem szerző, szerkesztő, kézműves. Több külföldi kollégám adta nekünk közlésre a kézirateit, többek között két akkád eposz kiadása, egy vastag történeti munka a hellénisztikus Babylóniáról, németül, olaszul: ezek voltak legfontosabb kiadványaink. A példányokból több van külföldi könyvtárakban, mint itthon. S megadatott az az öröm, hogy a tanszéki sorozatban kétkötetes nemzetközi *Festschrift*-et szerkeszthettem: gépeltem, tördeltem Lubor Matouš professzor tiszteletére. A prágai Károly Egyetemen az assziriológia egyetemi tanára volt, a neves hettitológus Bedřich Hrozný tanítványa és utóda; a második világháború a Közel-Keleten érte, az angol hadseregben szolgált, megsebesült (arca súlyosan megsérült). Az 1963/64. tanévben a Celetná utcai egyetemi épületben a szemináriumában ültem, egyetlen nagy szoba volt, falain a teljes assziriológiai szakirodalom, szabadon olvashattam kora reggeltől késő estig. Németül tartotta óráit az archaikus sumer feliratokról. Délutánonként teát főzött hallgatóinak. Szelíd, szerény, megfontolt ember: csöndes tiltakozása miatt 1968 őszén kirúgták, a metró építkezésénél kapott éjjeliőrri állást. A kis kötet 70. születésnapjára jelent meg Pesten 1978-ban, és egy prágai söröző asztala mellett, egykori hallgatói szűk körében adtuk át neki.

Egy különös nyomdai eljárást *A zsidó Budapest* nyomtatása közben ismertem meg. Ezt a kétkötetes, fényképekkel megrakott könyvet tanszékünk három akkori diákjának közreműködésével írtam, a Főpolgármesteri Hivatal adta ki (1995), a nyomda a ma már nem létező Fényszedő Üzem volt. A szöveget betördelve, fél lepedő nagyságú alumínium-lemezre maratva láttam viszont, a lemezeken a kiterített ív egyik oldala. Korrigálni csak úgy lehetett, hogy a lemezen, üveglap alatt, elektronikus technikával kivágták a javítandó szót és helyére beillesztették az újat. Gondosan számolni kellett a betűhelyeket! Ennyire körülményes, a szerző számára alig elviselhetően nehézkes eljárással sem azelőtt, sem azóta nem találkoztam. (Igaz, külföldi tudományos kiadóknál a szerzői javításokért betűnként külön díjat számoltak fel.)

Az Osirisről most nem akarok részletesen beszélni, hosszú, bonyolult, sajnálatos történet. Alapítóját, tulajdonosát, Gyurgyák Jánost egyetemista kora óta ismertem. Amikor még nem volt könyvkiadója, a tehetséges sajtó-filológus két kötetét, melyekben Polányi

Károly fiatal kori, 1907 és 1923 között írt cikkeit gyűjtötte össze, Gyurgyák nyomtatásban legelső munkáinak egyike, felvettem sokszorosított tanszéki sorozatunkba (*Egy gazdaságelmélet küszöbén*, 1985). Majd ő is kiadott engem. Századvég elnevezésű könyvkiadója jelentette meg *Bezárkózás a nemzeti hagyományba* című könyvemet (1992). A tanulmányok egy részét az Egyesült Államokban írtam, Apple computeren. Magyar ékezetes betűk nem voltak rajta, helyettesítenem kellett őket: á helyett aa-t, é helyett ee-t, ö helyett oe-t, ő helyett oee-t ütöttem. Majdnem olyan eljárás, mint amit az ókori Keleten használtak néhai írások: akkád nyelvű szövegben némely szót sumer szójellel írtak, de ezeket akkádul kellett kiolvasni, vagy párhuzamos szövegben a perzsa szavakat arámi formulákkal helyettesítették. A Brown University computer-irodájában egy teljes napig tartott, amíg az Apple rendszerű szöveget átvittem IBM rendszerre (Pesten, a tanszéken csak egy IBM volt), s itthon több napig tartott az átállítás a magyar helyesírásra. Pár évvel később Gyurgyák a Századvégből kimenekítette magát, a céget az időközben politikussá lett alapító-társaira hagyta, és néhány szerzőjét átvitte új kiadójához, az Osirishez. A régi-új kiadó neve a halálból új életre kelő egyiptomi istent idézi, emblémája óperzsa mázás téglafal bikája lett. A *Bezárkózás az Osirisnél* ismét megjelent (1995), majd más, általam szerkesztett kötetek is. Az Osiris nyomdájában láttam először könyvet nyomtatni közvetlenül computerről; az összehordás és a ragasztás, fűzés vagy kötés még nem ment ilyen egyszerűen. A *Holocaust* című kötetem már csak azért jelenhetett meg (2000), mert a Kiadó szerkesztője, Dávid Anna (most a Magvető igazgatója) melléje állt. A *Héber kútforrások...* (2003) kiadásának költségeihez az MTA Judaisztikai Kutatócsoport, melynek vezetője voltam, egy külföldi alapítványtól kapott pénzzel járult hozzá, cserébe megfeleztük az – igen kis – auflágot. S elkövetkezett az az idő, amikor a Kiadó eltolta magától egy – szintén zsidó tárgyú – könyvem, s ezzel az is, hogy többé már nem akartam kéziratot vinni az Osirishez.

Eddig nagyon szubjektív voltam ebben az írásban, most már maradok is. A Kalligramnak 2011 óta vagyok a szerzője. Azon év elején egy rövid E-mailt írtam Szigeti Lászlónak: ha legközelebb Pestre jön, lenne-e ideje találkozni. Lett, igen hamar. A legelső kérdés, amit egy eszpresszóban fölvettem, hogy milyen kézírataim vannak, miket tervezek. Zavarba jöttem, mert kérni szerettem volna tőle, és ehelyett szinte ő kért fel. De akkor és ott, kávé mellett évekre előre megbeszéltük minden lényeges könyvkiadási ügyemet. Meglepett, hogy a szóba hozott terveimet nagyon határozottan átrendezte, sorrendet állapított meg, s beláttam, hogy neki van igaza. Azóta négy könyvem jelent meg a Kalligramnál, abban a sorrendben és nagyjából abban az ütemezésben, amelyet akkor Laci kijelölt, hat kötet, együtt több mint 7 500 oldal, évtizedek munkája; egy könyv még hátra van, s egyelőre ez sem rajta múlik. Az egyik könyv koncepcióját rövid megjegyzései lényegesen befolyásolták, ezt a bevezetésében meg is említettem. Még fontosabb volt a figyelme, a bizalma: ez a kiadó bízik a szerzőiben, Magyarországról nézve, több évtizedes távlatban, ez szokatlanul számított: segít a szerzőnek, de nem erőszakol rá semmit, ez nekem fontos volt.

A *kalligram* szó, azt hiszem, nyelvi invenció, klasszikus görög szótárakban van *kalligraphia*, „szép(en)-írás, *kalligenész*, „nemes származású”, *kalliglótosz*, „ékes szavú”, *kallilogia*, „szépszavú (beszéd)”, és még sok más „szép”, sőt, *kallipügosz* is, „szép fenekű” (ez Aphrodité; szobra a nápolyi múzeumban), de *kalligramma*, noha lehetne, nincs, holott van *kalosz / kallosz* is, *gramma* is. Az újjörög ismeri mint nyelvi újítást a *kalligrammosz* szót, jelentése: „szép írású”, „szépen író”. Ebből a gazdag szóokorból sarjadt ki a Kalligram neve. Nem véletlen, hogy a Kiadó könyveinek legelső lapján mindig csak ez áll: Kalligram; a Kiadó bemutatkozása.

A Kiadót ismertem több könyvből, Szigeti Lászlót személyesen is, az 1990-es évek eleje óta. Talán Rudolf Chmellel kezdődött. Rudival is, Lacival is Mészöly Miklósnál találkoztam először, vele lakás-szomszédok voltunk a Városmajor utcában. Aztán itt-ott többször is. Chmel a rendszerváltás után Csehszlovákia budapesti nagykövete volt, széles körben épített ki barátságokat, kulturális, szellemi kapcsolatokat. A kelet-európai



tavaszi fontos személyisége, aki irodalomtörténeti esszéivel rangot adott a diplomáciai posztoknak. Értett az egymás mellett, egymással sokszor még családiról is összefonódva élő, mégis a nemzetállami politika által egymás ellen hangolt népek nyelvén, szó szerint véve is, de különösen átvitt értelemben. Gyönyörű újabb könyvei, a *Nagykövet voltam Magyarországon* (1997), az *Egy érzelmes (közép-) európai* (2008), a *Szlovák-magyar önismeret* (2008), a *Jelen és történelem* (2014), mind a Kalligramnál, magyarul is bizonyítják. A követség légköre ugyanolyan volt, mint amilyent Prágában Václav Havel, nálunk Göncz Árpád teremtett meg, a politikai életnél szélesebb körben – mindenki érzékelte. Bár nem tartozik a könyvkiadáshoz, de Öexcellenciája Chmel nagykövet úrról még annyit, hogy követségén fogadáson, vacsorán többször is juhtúrós sztrapacskát kínált, ez a szlovák étel (*bryndzové halušky*) nekem kassai és északkelet-magyarországi (Göncruszka) gyermekkoromban egyik kedvencem volt: a követségen minden ínyes emlékem megelevenedett.

Volt Szigeti Lászlóval, még kalligramosodásom előtt, egy nem tervezett, virtuális találkozásunk. Böröcz András – mint utóbb megtudtam, közös barátunk – 2010-ben Somorján kiállításon mutatta be különös Tóra-mutató pálcáit, ezekről akkor Laci írt, a zsidó rituális tárgy kritikai átértelmezéseként elemezte őket, s nem sokkal később, a somorjai kiállításról nem is tudva, Böröcz székesfehérvári kiállításának (2011) katalógusához az egyik kísérő szöveget én írtam, az eredeti *jad* ('kéz') *Sitz im Leben*-jét akartam megmagyarázni; ez a két értelmezés együtt nem más, mint a társadalmi problémákra érzékeny önismeret és az élő történelem kis példája.

Az én könyvcsináló működésemben a Kalligram igazi kiadó-technikai újdonságát a képernyős korrektúra jelentette. Terjedelmes Word XP kézirataimat Kiss Ágnes tördelte. Őt nem ismertem, nem is sejtettem, hogy Laci felesége; angliai Yahoo-címe eleve bizalmat ébresztett bennem, régóta az van nekem is. Pozsony és Dunaszerdahely között nem nagy a távolság, de a papír lassabban mozog, mint az internet. Ági PDF tördelést küldött. Próbáltam kinyomtatni, de hamar beláttam, jobb megszokni, hogy csak a képernyő van, fehér alapon feketék a betűk így is. Megtanultam, megszoktam. Személyesen csak sokkal később találkoztunk, talán a második könyv után, Pesten, de a távkapcsolat Ágival – próbatördelés, címsorok egyeztetése, héber betűk, a korrektúra átvezetése, szerzői javítgatások stb. – eleitől fogva, éveken át olyan simán működött, mintha íróasztalunk egy szobában állna. Minden korrektúra-forduló izgalomból igazi örömmé fordult. De emlétenem kell azok közül, akik a Kalligramnál könyveimet gondozták, még legalább Tóth Ozsvald Zsuzsát, kézirataimból, tapintattal különc írásmódom iránt, ő bogarásztta ki a melléütéseket, egyéb íráshibákat, és Hrapka Tibort, akinek címlapterveit tekinthetjük önálló művészi alkotásoknak.

Fontos számomra a Kalligram mint szerzőnek, de még fontosabb mint olvasónak, hiszen többet olvasok, mint írok. Előző világunkban a vajdasági *Új Symposion* (folyóirat) vagy a kolozsvári Kriterion (könyvkiadó) más ablakokat nyitott meg előttünk a szellemi élet, a művészetek nyugat-európai tartományaira, mint a magyar könyvkiadás, még ha a politikai közeg alapjaiban ugyanaz volt is. Egy szabadabb nemzetközi helyzetben, a Kalligram 1992 óta, hogy a metaforánál maradjak, közép-európai panorámát nyújt.

A Kalligramnak Szigeti László a lelke. Műveltsége és kapcsolatteremtő képessége, európai jártassága, a szlovák és magyar szellemi életben otthonossága. Hitelessége, melynek fedezetét a Husák-rendszer diktatórikus-asszimilációs politikájával szemben tanúsított bátor magatartása és az állam-elválás éveiben (1992–1993) végzett, a politika dimenziójába beérő tevékenysége jelentik. Dunaszerdahelyről lát a lengyelek, a németek és osztrákok, a szomszédos országokban élő magyarok, az ukránok és talán még az oroszok felé is. Adott ki könyvet szlovákul, magyarul. Ő vitte el Hrabalt Mészölyhöz, Mészölyt Havelhez és Esterházyt Hrabalhoz. Kapcsolatteremtő volt.



A Kalligram természetes terepe Szlovákia és az itt élő magyarok (a magyar kisebbség története, a szlovákiai magyar irodalom). Az 1990-es évek vége felé a Kalligram Rudolf Chmel által szerkesztett, OS című, szlovák nyelvű folyóiratának (a betűszó-cím jelentése: „tengely”, de mint rövidítés: „nyílt társadalom” vagy „polgári társadalom”) szerzői vezették végig az olvasót a mai Szlovákia, egy része, egykor, Magyarország felől nézve, Felvidék, szlovákok, magyarok, németek, cigányok, rutén- vagy ruszinok, egyaránt kisebbségek által lakott és egyaránt, hasonló joggal sajátjuknak tartott történelmi városain, amint ezt a *Sokszínű városaink* most már könyvben magyarul is bemutatja (2016), Szigeti Lászlónak, annak idején az írói útikép-sorozat kezdeményezőjének a bármiféle kisajátítást elutasító tömör előszavával. A Kalligram több jelentős szlovák történelmi személyiség (Ludovít Štúr, Milan Hodža) írásaival ismertette meg a magyar olvasót. Számomra legutóbb felfedezés volt Tarján Ödön szlovén nyelvű magyar politikus kisebbség- és gazdaságpolitikai írásainak gyűjteménye (*Az állameszme kritikusa*, 2017), amely kötetet Gaucsik István jegyzi. Az ő, Gaucsik, könyveit (*A jog erejével*, 2008; *Lemorzsolódó kisebbség*, 2013) és cikkeit egyébként is a magyar társadalomtudományi irodalom legjavához sorolom.

Nagyon sokra tartom a Csallóközi Kiskönyvtár köteteit, melyeket a Kalligram keretében egykori sárospataki osztálytársam, Koncsol László szerkeszt, különösen a számos forráskiadást vagy Bél Mátyás, Ipolyi Arnold, Házy Jenő műveit. Engel Alfréd – a Kalligramnál másodkiadású – szerdahelyi zsidó emlékkönyve (1995), ez is Koncsol szerkesztésében, egyike volt első Kalligram-könyveimnek. Forráskiadásnak tekintem Ortvy Tivadar „kis” Pozsony-könyvének (*Pozsony város utcái és terei*, 1905) új kiadását, gyakorlatias frissítésekkel, és bizony jó volna, ha valaki a „nagy” Pozsony-könyvét (*Pozsony város története*, 1892–1912) is újra hozzáférhetővé tenné.

A Kalligram gazdag kiadói programja tárgyilagos kritikával mutatja be a történelmi közelmúlt azon eseményeit, amelyek a legmélyebb fájdalmat okozták szlovák vagy magyar oldalon (revizionista politika, irredenta, kitelepítés, lakosságcsere, szlovakizáció / reszlovakizáció); a sérelmek kölcsönös felhánytorgatása, alaptalan vagy irreális igények ébren tartása, amit szélsőséges politikusok, mámoros nacionalisták ma is művelnek, nem áll meg a történelmi kritikával szemben, s a Kalligram szerzői éppen ebben a kritikában voltak mindig erősek és következetesek, a Kiadó többet ért e téren, mint a tervetek összehangolására hivatott kormányközi vegyesbizottságok. A Kalligram nem felejtette el Fábry Zoltánt, és felfedezte Peéry Rezsőt (az elismerés Tóth Lászlót illeti); horizontján helye van Sas Andornak, Szalatnai Rezsőnek, Szvatkó Pálnak. És fel tudja vonszolgálni a tágabb kelet-európai térség legjobb mai filozófus, irodalmár, történész esszéistáit és publicistáit Witold Gombrowiczról Czesław Miłoszig; Jan Patočkától (*Mi a cseh?*, 1996) és Václav Haveltől (*A szabadság ígérete*, 2012) Miroslav Kusýn át (*A magyarkérdés Szlovákiában*, 2002) Petr Pithartig (*Nyolcvankilenc után – kik vagyunk?*, 2002) és Adam Michnikig (*Harag és szégyen...*, 2006); Lubomír Liptáktól (aki a *Sokszínű városaink* bölcs zárótanulmányát is írta) Markó Bélán át (*Rekviem egy macskáért*, 2014) Péterfy Gergelyig (*Mindentől keletre*, 2016). E magyar nyelvű kötetek sorából éppen Szigetinek hiányzik az újabb publicisztikája; a közelmúltban néhány éven át egy politikai fortélyal 2016 őszén rövid úton megszüntetett magyarországi napilapban elemezte havi rendszerességgel az éppen folyó magyarországi és szlovákiai, szlovák–magyar és magyar–szlovák politikai konfliktusokat, élesen kritikus hangja még fülünkben cseng. Példás, és a mai magyarországi magyarok (!) számára külön is tanulságos az a két tanulmánykötet, amelyeket éppen Rudolf Chmel szerkesztett: *A szlovákkérdés a 20. században* (1996) és *A szlovákkérdés ma* (2016): fedőlapjaik között a nemzeti öntudat és a kritikus önismeret elegye. E kötetek mellé kerül nálam Szarka Lászlónak – egy időben a Magyar Tudományos Akadémia intézményi hálózatában toleráns főnökömnek – az egykori Csehszlovákia nemzetiségi politikáját, s ezen belül a szlovákiai magyarok történetét, intézményi lehetőségeit és a körük állított korlátokat elemző könyve is (*A multietnikus nemzetállam*, 2016); kívánom, hogy mihamarabb megjelenjék szlovákul is.



A Kalligram kiváló szerzők életmű-sorozatait adta kezünkbe, kezembe; csak Kende Pétert említtem közülük, négykötetes sorozata (2013–2015) párizsi madártávlatból mutatja, elemzi, bírálja a magyarországi állapotokat a 20. század második felében és történeti hittel elemzi a „zsidó Magyarország”-ot (1996), részben éppen azt, amelyben a haladás eszméi kisarjadtak. A csak-életkorban-idős nemzedék számomra legfontosabb személyisége.

És a szépirodalom! Krúdyval, Kosztolányival, még ha sorozataik talán – e hagyatékok természetéből következőleg – befejezhetetlenek is, a magyar szövegkritika legnagyobb adósságait vette vállára. Nem egy könyvet olvastam a Kalligram gazdag élő magyar irodalmából, magyar és szlovák szerzőktől, felsorolni sem tudom őket. Valakit azért említeni akarok. Szigeti Lacitól kaptam ajándékba, nem sokkal megjelenése után, Csehy Zoltán *Hárman az ágyban* (2000) című fordítás-gyűjteményét. A verseken, a „*Fénylő ölednek...*” szókimondó Dumuzi–Innin dialógusai után, nekem nem akadt fenn a szemem, még a vázarajzokon sem, jártam eleget antik váza-kiállításokon, és mindig megnéztem a vázák fal felé fordított oldalát is, és persze ismertem Somlyó György kötetét (*Míg élők közt leszel élő*, 1980), melyben az erotikus tárgyú epigrammákat Szilágyi János György mindent-megmutató görög vázakép-válogatása illusztrálta. Csehy Zoli költői, tanulmányírói, fordítói életműve azóta a Kalligramnál – és magyarországi folyóiratokban – erdővé nőtt. Ismeretlen világokat tár a magyar olvasó elé, középkori, kora-újkorai humanista költőket, fordításokban és tudós tanulmányokban az erotikus költészet magyarul soha eddig be nem járt tartományait. Tolla nyomán felpezsdült a magyar szókészlet, hadd mondjak csak annyit, hogy amit a világirodalom a szerelemben és erotikában tenni tud, ahhoz Zolinak van *nyelve*. Jó a kiadónak, amely ilyen szerzőnek az otthona.

Nem sorolhatom fel ebben az eulogiumban a Kalligram teljes életművét! A Kiadó 25 év alatt Pozsonyban felnőtt a mértékadó nagy könyvkiadók közé. Azt, hogy Pozsonyból tud nagy magyarországi könyvkiadó is lenni, csak azért teszem hozzá, mert én a magyar nyelvű könyveit olvasom. De remélem, hogy saját kiadójuknak érzik a szlovákok is, és mindenki, aki eddigi, mintegy kétezer könyvét kézbe vette.

És Lacinak üzenem, Zoli szavaival (Tiszatáj, 2012/12): „azt kérem még, édes jó istenem, / hogy a lámpát ne lehessen, ne kelljen, / egyáltalán ne kelljen lekapcsolni”. ■ ■ ■

■ **Komoróczy Géza** (1937): orientalista (assziriológia, hebraisztika), történész. 1962-től ötven éven át tanított az ELTE-n és vendégprofesszorként külföldön; ma professor emeritus. Hosszabb tanulmányutakról ismeri a Közel-Kelet országait, a régészeti ásatásokat, múzeumi gyűjteményeket. Alapítója és több mint két évtizeden át vezetője volt az MTA Judaisztikai Kutatócsoportnak (1987) és az ELTE BTK Assziriológiai és Hebraisztikai Tanszéknek (1989). Széchenyi-díjas (2007). Könyvei a Kalligramnál: *Meddig él egy nemzet. A nemzet történeti látószövege* (2011); *A zsidók története Magyarországon, I–II* (2012, második kiadás: 2012; Akadémiai díj: 2013); *“Nekem itt zsidónak kell lenni.” Források és dokumentumok* (2013); *Zsidók a magyar társadalomban, I–II* (2015).

WELLBERRY



FIGYELEM, ELEGANCIA és PREZICITÁS

David E. Wellbery írásai elé

„Csak nem akar lefényképezni ebben a kesztyűben?!” – pillantott csodálkozva az előadó a kurzus egyik résztvevőjére, kissé kizökkenve a gondolatmenetből. Az előadó és hallgatósága a terem közepén összetolt asztalok körül állt. Hol felegyenesedtek, hol kissé előre-hajoltak, és az asztalon kiterített metszeteket fürkészték. Peter Cornelius és Eugène Delacroix Faust-illusztrációit, eredetiben. Ezért is – „dokumentumvédelmi okokból” – kellett fehér cérnakesztyűt viselnie annak, aki dolgozott a nagyméretű lapokkal, vagy csak meg akarta érinteni őket.

Már az is sokat elárul David E. Wellbery-ről, ahogy a spontán, rácsodálkozó kérdés paravánja mögé rejtette egyszerre ösztönös és minden bizonnyal jól reflektált tiltakozását. Miközben nincs abban semmi különös, ha valaki tiltakozik egy ilyen felvétel ellen. Főleg manapság, amikor egy kép, mihelyt elkészül, szinte azonnal meg is kezdi ellenőrizhetetlen, digitális vándorlását. Amikor az ember ilyen kesztyűt vesz – feltéve, hogy a viselése számára nem valami mindennapos dolog –, amúgy is könnyen zavarba jön. Hiszen lehetetlen kivédeni a filmekből, újságokból, előadásokból, híradókból, fotókról és persze személyes emlékekből rögtön bevillanó, a legkülönbözőbb társadalmi szerepekre utaló fehér kesztyűs képeket: pantomimművészek, közlekedési rendőrök, levéltárosok, díjátadók, esküvők és orvosok képeit. A fehér cérnakesztyűt viselő ember ilyenkor úgy érzi, ő maga ügyetlen utánzata mindezeknek a fehér kesztyűt viselő embereknek, és a saját aktualisan betöltött szerepe kontaminálódik a kesztyű révén megidézett egyéb szerepekkel. Van azonban az ilyenkor beálló zavarnak egy közvetlen oka is, mégpedig az, hogy ettől fogva nem tudunk nem odafigyelni a kézmozdulatainkra, nem tudunk nem egy valamiféleképpen mégiscsak külön életet élő tárgyként tekinteni a kezünkre. Az ebben az irritáló, hogy valami hirtelen feltűnik a látómezőnkben, ami ugyan mindig is benne volt, csak éppen jobbára láthatatlanul: a kezünk. Érthető a zavar. Nem csak azért, mert ebben a pillanatban a kesztyűt viselő ember valami olyat fedez fel magán, ami szó szerint ott volt a szeme előtt, mégis elkerülte a figyelmét. Hanem főleg azért, mert egyben azal is szembesül, hogy efölött a valami fölött, ami elválaszthatatlanul és magától értődően hozzá tartozik, nincs is igazán uralma. Nem csoda, hogy elkezd attól tartani, hogy

– miközben ő cérnakesztyűben magyaráz nekik – a vele egy térben tartózkodóknak, jelen esetben a kurzus résztvevőinek is hasonló élményben lesz részük. Csak éppen vele és az ő tudományával kapcsolatban. Talán épp most figyelnek fel valamire a személyében, a munkájában, az aktuális mondandójában, ami mindeddig a szemük előtt volt, csak jobbára láthatatlanul. Olyasvalamire, amin ráadásul ő magának éppoly kevésbé áll módjában változtatni, mint a kézmozdulatain. Hiszen a tudomány művelésének is vannak ugyanolyan habitualizált, magától értődő, és így a tudatos reflexió hatáskörén kívül eső összetevői, mint a kéz beszédet kísérő, évtizedek során rögzülő, megszokottá és így láthatatlanná váló mozdulatai.



És valóban. A kurzusnak ez az utolsó ülése tudatosította igazán, mégpedig egy, a kurzus tudományos eseményének szempontjából esetleges mozzanatnak, a kesztyű viselésének köszönhetően, hogy miben is áll az előadó *ethoszának* egyedisége, vagyis hogy mi az, ami a bölcsészettudományos életben a tudományos *personája* tekintetében kitünteti: az elegancia és precizitás különös ötvözete. Ekkor tudatosult igazán, mennyire intenzívek Wellbery kézmozdulatai, de egyben az is, hogy mennyire koordináltak és kimértek, miközben formakészletük véges számú elemének különböző kombinációi a szeriális zene szerkesztési elvéhez hasonlóan a folytonos visszatérésre épülnek, így mégsem válnak teljesen kiszámíthatóvá. Éppen hogy sokszor alig észrevehető változékonyságukban válnak a kontroll alatt tartott, nagyfokú intenzitás megnyilvánulásává.

De vajon mi köze lehet e kézmodulatokra vonatkozó megfigyelésnek általában Wellbery munkásságához és különösen az itt közölt írásaihoz? Vajon használhatók-e az imént a tudományos *ethosz* sommás leírásánál igénybe vett fogalmak, amelyek eddig aligha tarthatnak számot fogalmi státuszra bölcsészettudományos és tudománytörténeti kontextusban, arra is, hogy Wellbery tudományos munkáit jellemezzük velük? Ha igen, milyen konkrét jelentéseket nyerhetnek el ezek a fogalmak, és a tudománytörténeti leíró nyelv számára milyen hozadéka volna mindennek? Más megfogalmazásban: mit tenne az ilyen irányú leíró erőfeszítés láthatóvá, ami eddig láthatatlan volt? Ráadásul ezeknek a kérdéseknek, amelyek a reflektálatlan testi jelenségekben megnyilvánuló tudományos *habitus* és a reflexió médiumaként értett tudományos *szövegek* episztemológiai értéke közötti lehetséges kapcsolatot firtatják, műfaji következményeik is vannak. Ha a fenti megfigyelésből

indulunk ki, valamint az általa implikált *gyakorlattani* távlatba helyezkedünk – és nem esünk vissza valamiféle tudománytörténeti kifejezésezestétikába –, akkor vajon megfelel-e egy efféle szöveg, amelyet ide illesztünk David E. Wellbery írásai elé, a hagyományos értelemben vett előszó vagy bevezető műfaji konvencióinak: előbbi esetében az összeállítás elkészültének gyakorlati körülményeiről adott beszámoló, utóbbiában a Wellbery munkásságát a maga egészében áttekintő, az itt közölt szövegek tartalmi összefoglalóját és diszkurzív elhelyezését nyújtó összefoglalás elvárásának?

És egyáltalán megfelel-e a választott – esetünkben közvetlen tapasztalat által motivált – gyakorlattani távlat a bemutatni kívánt tárgynak, magának Wellbery tudományos praxisának? Véleményünk szerint igen. Nem csak azért, mert Wellbery figyelemre méltó gesztikulációjának tapasztalata eleve nem tette lehetővé, hogy mozdulatait a kifejezésezestétika egyirányú – a bensőből a külső felé irányuló – sémája szerint értékeljük. Wellbert hallgatva inkább támad az a benyomásunk, hogy legalább annyira vezették a gondolatokat a kézmozdulatok és rajtuk keresztül maga az előadás aktusa – miáltal az előadó mintegy önmaga karmesterévé vált –, mint amennyire kísérték őket. Hanem azért is megfelel ez a távlat, mert az ilyen leírások genuin médiumai, az „eset”, a „példa” és a „modell” az elejétől fogva kiemelt szerepet töltenek be Wellbery olvasási, interpretációs és tudománypolitikai gyakorlatában. Azért volna érdemes kerülni e helyütt a „munkásság” kifejezést, mert egyfelől lezáratlan életműről van szó, másfelől az az irodalomtudományos gyakorlat, amelyet nézetünk szerint Wellbery képvisel – reflektáltsága és meglepő stabilitása ellenére, sőt paradox módon éppen ezek következményeképp – kifejezetten kihívást jelent a „munkásság” eleve totalizáló, rész-egész viszonyokat megalapozó fogalmának a használata számára. A *rész-egész viszonyok* alapítása és aktualizálása helyett, amelyek mindig az elvi lezárhatóság ígérését hordozzák, Wellbery saját munkái is – ennyi talán máris megelőlegezhető – inkább a példák és modellek *nyitott sorozatát* építik, amely sorozat pont azért lehet nyitott és ezáltal potenciálisan innovatív, mert nem egyetlen irodalomtudományos irányzat vagy elméleti keret úgy mond „felülről érkező” normaelvárásaihoz és reflexiós műveleteihez igazodik, hanem mert konzisztenciáját a szövegértelmezések úgy mond „alulról érkező” praktikáinak és műfogásainak változékony állandósága adja.¹ Munkáit áttekintve éppen az kelt különös feszültséget, hogy ez a nyitottság annak ellenére létrejön és fennmarad, hogy mind az értelmezések tárgyai – döntő többséggel klasszikus német szerzők kanonizált művei –, mind a szövegértelmezések évtizedek óta konstans műveleti bázisa – a szoros olvasás normájához igazodó szemiotikai-strukturális elemzés – önmagukban a lehető legmagasabb fokú zártság és integritás benyomását keltik.

Hogy a „példaszerűség” Wellbery tudományos praxisában a kezdetektől fogva jelen van, sőt központi szerepet játszik, azt mindjárt az a kötet is mutatja, amellyel Wellbery 1985-





ben viszonylag korán, de végérvényesen beírta magát az irodalomtudományok történetébe. Az *Irodalomtudományi pozíciók. Nyolc modellelemzés Kleist „A chilei földrengés” című műve példáján* keletkezéstörténetét és hatását itt nem részletezzük, mindezt összeállításunkban megteszi maga a szerző.² De visszamehetünk egy évvel korábbra is, az 1984-es évre, amikor megjelenik a *Johann Wolfgang von Goethe: Téli utazás a Harz-hegységben. Értelmezések vitája* című kötet.³ Ez a könyv, amelyet Wellbery Klaus Weimarral közösen jegyez, a Schöningh Kiadó *Modellelemzések: irodalom* című sorozatában jelent meg, a benne található, didaktikai igényében elő- és utószavakkal alaposan megtámogatott két tanulmány pedig hasonló státusszal bír, mint a Kleist-szöveg nyolc különböző szempontú elemzése. Sőt, ha még két évet visszamegyünk az időben, akkor már Wellbery egyik első publikációjának esetében is szembesülünk a példaszerűség jelenségével. Az Észak-Amerikai Goethe Társaság 1982-ben alapított *Évkönyvében* a legelső tanulmány ugyanis Wellbery tollából származik.⁴ Itt a „modell” vagy „példa” műfaja nem a szerző saját tudománypolitikai vagy didaktikai szándékával kapcsolódik össze – Wellbery csak 1987-től lesz tagja a szerkesztőbizottságnak –, hanem a szerkesztők gesztusában érhető tetten. Egy olyan újonnan alapított orgánus esetében ugyanis, amely bevallottan a hasonló angliai, németországi és ausztriai évkönyvekkel kíván versenyezni, ráadásul tudatosan megidézi a híres, 1949-ben Goethe születésének 200. évfordulója alkalmából rendezett legendás aspeni emlékülést,⁵ nem lehet eltekinteni az első szám első oldalainak diszkurzív helyi értékétől: az itt helyet kapó tanulmány kimondatlanul is a programadás, a követendő példa funkcióját hordozza.

Érdekes azonban kicsit elidőzni az 1984-es kötetben szereplő Wellbery-írásnál, főleg a már említett paratextusoknál. Például a hátsó borító feltehetőleg a szerkesztőtől, Klaus Lindemanntól származó fülszövegének egyik megjegyzésénél, mely szerint a két tanulmány „konvergenciapontja a precizitás”. Mi lehet itt a „precizitás” jelentése? Annak a „körültekintésnek” (*circumspectio*) a szinonimájaként áll e helyt, amelyet itt közölt írásában Carsten Dutt az irodalomtudományok alapvető normájának kíván megtenni?⁶ Vagy a „pontosság” szinonimája akar lenni, amelyet a bölcsészettudományok vonatkozásában Jürgen Paul Schwindt tudományos erényként tárgyal, és a teljességigénnyel szembeállítva a figyelem egy bizonyos irányításának képességével és ökonómiájával – adott esetben zavaraiival – hoz összefüggésbe?⁷ Esetleg természettudományos, közelebbről mérés tudományi értelemben áll itt? Utóbbi mellett szólhat a szerzők szóhasználata, akik *Előzetes megjegyzésükben* Wellbery „poetológiai érdeklődése” mellett az általa nyújtott „bemutatósztereometrikus módját”, vagyis a matematika területéről kölcsönzött ábrázolástechnikát hangsúlyozzák. Wellbery tényleg nyíltan elutasítja a mind a szöveget értelemegésként előfeltételező hermeneutikai értelmezés, mind a szöveget a maga totalitásában reprezentálni kívánó narratív struktúraelemzés gyakorlatát, de az egyszerű elemkekből kiinduló és az



összetett struktúraszintekre megérkező, induktív logikát alkalmazó karteziánus problémamegoldását is. Saját munkáját, amelyet „kommentár”-nak nevez, és nem interpretációnak, „fázisszerű ábrázolásként” mutatja be. Ez a szövegre vetett, perspektivikus pillantások *sorozatát* jelenti, egy olyan sorozatét, amelynek tagjai nem állnak részegész viszonyban egymással, így a sorozat „sem narratív, sem szisztematikus totalitást nem eredményez”. Az első ilyen pillantás a vers „numerikus szabályszerűségeit” térképezi fel. Mindezen természettudományi áthallások ellenére sem mondhatjuk, hogy a precizitás itt kifejezetten méréstudományi értelemben állhatna, hiszen ez itt azt jelentené, hogy a szövegre vetett minden pillanatás – az elemzés minden „fázisa” – nagyon közel kerülne egymáshoz, vagyis a „mérések” eredményei szűk területen szóródnak. (A méréstudományi „helyesség” je-

lentené azt, hogy a mért érték a dolog valós értékének a közelében van.)

A Goethe-vers elemzésének vonatkozásában a méréstudományi precizitás azt jelentené, hogy az elemzési sorozat egyes tagjai a lehető legkisebb mértékben mondanak ellen egymásnak, vagyis az egyes fázisok nagyon hasonló képet adnak a versről. Más megfogalmazásban: valamilyen előfeltételezett vagy éppen általuk előállított szöveg-totalitás reprezentánsai. Wellbery stratégiája ennek elkerülésére abban áll, hogy a szöveg egységesítő tendenciáinak egyfelől az elemzés csupán egyik fázisát szenteli, másfelől e tendenciákat is megpróbálja megtartani a poetológiai kommentár/leírás szintjén az „összeillesztés műveletei” címszó alatt.⁸ Ezeknek a poetológiai műveleteknek az azonosítása, valamint a többi művelet mellé – és nem fölé – rendelő kezelése hivatott egyben arra, hogy láthatóvá és így a reflexió számára szabaddá tegye magának az elemzésnek az egységképző műveleteit. Persze mondhatjuk, hogy maga a választott módszertan, a „konzekvens strukturális-szemiotikai eljárás”⁹ látja el az elemzésben azt az egységesítő funkciót, amely mindenfajta reflexió elől rejtve marad, és sohasem lesz igazolható magából a tárgyból a poetológiai eljárások rekonstrukciójának útján. Ha Wellbery „mukásságára” extrapolálnánk a méréstudományi precizitás szemantikáját, az azt jelentené, hogy Wellbery elemzéseinek „eredményei” – éppen hogy a választott perspektíva évtizedes konzekvenciája miatt – nagyon szűk körben mozognának, vagyis a legkülönfélébb elemzett szövegekről az életmű szintjén is nagyon hasonló eredményeket produkálnának. (Ez a veszély éppen az egy bizonyos tudományos iskola, egy bizonyos elmélet iránt elkötelezett értelmezők esetében áll fenn fokozottan.)

De éppen ebben áll a gyakorlattani megközelítés lényege: a programatikusan kijelentett vagy éppen sommásan megfogalmazott módszertani vagy elméleti alapvetéseken innen, sokszor éppen azoktól eltérően végrehajtott szövegfeldolgozó műveletek és praktikák feltárásában és ezek egyedi konfigurációinak a leírásában. Wellbery esetében például a szűk körben mozgó filozófiai és irodalmi kontextualizálás műveletei azok, amelyek megakadályozzák, hogy a szoros olvasás és strukturális-szemiotikai elemzés módszertanáná merevedjen, és a legkülönözőbb tárgyak kapcsán is nagyon hasonló eredményekre jusson. Azt mondhatjuk, hogy a precizitás méréstudományi szemantikájának, amennyiben kismértékű szóródást értünk rajta, Wellbery vonatkozásában – ezt mutatja a *Téli utazásról* adott elemzése is – kevésbé a kimeneti oldalon (az eredmények oldalán), mint inkább a bemeneti oldalon (a gyakorlat oldalán) van értelme: a szövegen belüli kontextusok minél kisebb léptékűnek megtartása korrespondál a szövegen kívüli kontextusok szűken tartásával. Mindeközben a kisebb szövegegyeségek elemzésének sorából és a vi-

szonylag szűk körből vett kontextus-szövegek óvatos adagolásából – leginkább a párhuzamos szöveghelyek bevonásából – összeálló nagyobb sorozat egy bizonyos adatmennyiség után eléri a szemantikai összetettség olyan fokát, a leíró nyelv olyan sűrűségét, ami semmilyen módszertannal el nem érhető értelmezői újításhoz vezet.

Az így felfogott bölcsészettudományi precizitással, tehát az elemzés mikro- és makroszintű önkorlátozása útján előállított innovációval, David E. Wellbery esetében szerintünk szorosan összefügg egy további tulajdonság, amely ugyanígy jellemző a szerző irodalomtudományos praxisára. Ez volna az elegancia, amelyet – bár a retorika terén gazdag fogalmi előéletre tekinthet vissza¹⁰ – manapság megintcsak leginkább a természettudományok területéről ismerhetünk; így beszélhetünk egy bizonyítás eleganciájáról, ám anélkül, hogy a kifejezés fogalmi státusszal bírna a természettudományi esztétika szókincsében. Leginkább a megoldás egyszerűségére, világosságára, szigorúságára és átláthatóságára vonatkozik, és általában nem fedi a zsenialitás szemantikáját, amennyiben utóbbi inkább egy váratlan ötlet felbukkanását vagy meglepő fordulat bekövetkeztét szokta jelölni.¹¹ A matematikai bizonyítások bemutatásakor a zseniális jelző használata bizonyos értelemben rokonságot mutat azzal, amit az irodalomtudomány történetében filológiai „érzék”-nek (ném. *Takt*, ang. *tact*) vagy a lényegre való „rátapintás” képességének neveznek. Figyelemre méltó, hogy mind az idegen nyelvű, mind a magyar kifejezések a viszonyulás testi és habituális vonatkozását hangsúlyozzák: valahogy viselkedni a tárggyal szemben, rátapintani benne a lényeges mozzanatra, ráérzeni benne valamire. A filológiai érzék teljesítménye – így a minimáldefiníció – „nem egyedül abban áll, hogy kiválasszunk valamit, ami a »filológiai módszer« szerint nem indokolható, hanem egyben abban is, hogy *nem választjuk ki* azt, amit a módszer nem zár ki”. Ez az érzék is egyfelől az (ön)korlátozás instanciája, másfelől mesterségbeli tudás, amelyet nem lehet tanítani és megtanulni, csak imitáció és kísérletezés útján megszerezni. A filológiai érzék a filológiai normákkal, képességekkel, készségekkel és módszerekkel együtt elsajátítható és elsajátítandó, hogy aztán ezekkel együtt váljon egy „*habitus cogitandi*” részévé.¹² Fontos azonban, hogy a filológiai érzéket mint koncepciót mindig is a módszeres tudás ellenpárjaként határozták meg. Olyan normalizáló koncepcióként, amely a módszeres eljárás és az ugrásszerű fantáziatévékenység összeegyeztetlenségéből fakadó feszültséget hivatott szabályozni a tudományos tevékenységben. Annak a véletlenszerűségnek a megnevezésére, kezelésére és a tudományos tevékenységbe integrálására hivatott tehát, amely a tudományos eredmény megtalálásának folyamatában munkál, vagy a megtalált eredmény episztémikus hasznosságát jellemzi. Működése annyiban hasonlít a divinációhoz és intuícióhoz, hogy mindig csak utólag, visszatekintve lehet tudásként azonosítani. A filológiai érzék visszatekintve mindig egy logikai lépés átugrásaként vagy egy – módszertani szempontból – üres hely kitöltés nélküli, formális integrációjaként jelenik meg.¹³

David E. Wellbery szövegeit olvasva nemigen találkozzunk efféle, az episztémikus ismeretlenbe tett ugrásokkal. Éppen ezért tudományos gyakorlatáról adott leírásunkban nem is az érzék fogalmát állítjuk a precizitás mellé, hanem az eleganciáét. Mégpedig abban az értelemben, hogy Wellbery a bizonyos értelemben természetesből, vagyis a már ismertből és meglevőből – a kanonikusból – választ ki elemeket, és ezt a viszonylag kevés kiválasztott elemet – szövegrészletet, kontextust – veti intenzív rekombinatív munka alá. Ennek eredményeképp állnak elő olyan elemsorok, amelyek a szemantikai telítettség addig nem tapasztalt fokát érik el. Szövegelemző praxisát nem analógiás vagy asszociációs ugrások formájában jelentkező eseményszerű véletlenek jellemzik, mint inkább már begyakorolt olvasási gyakorlatok folya-



matos és mindenre – a kontextusokra is – kiterjedő végzésének a munkajellege. Az elegancia Wellbery esetében nem a legökonomikusabb kifejezőmódot, hanem az ismerőség és természetesség retorikáját jelenti.

A *Téli utazásról* adott korai elemzés paratextusai a gyakorlattani leírás egy további szempontjából is figyelmet érdemelnek, amely szempont elvezet Wellbery későbbi munkásságához is. Bár magában az elemzésben közvetlen nyoma nincs, mégis jelentésnek gondoljuk, hogy Wellbery ezt a korai írását Friedrich Kittlernek ajánlotta – a 37 éves Wellbery annak a 41 éves Kittlernek, aki a *Lejegyzőrendszereket* még nem, de már fontos Lessing- és Goethe-tanulmányokat publikált, a szerzőség és nevelődés/pedagógia témaköreiben pedig már új perspektívát nyitott a germanisztika számára. Ha alaposabban szemügyre vesszük a kötet végén a szerzők *Eredményként* aposztrofált összefoglalóit, és így Wellbery *Tanulási tapasztalatok* címmel ellátott írását, olyan művelet nyomára bukkanunk, amely később ebben a formában eltűnik a szerző repertoárjából. Wellbery itt ugyanis megadja elemzésének legtágabb kontextusát, azt a „történeti-kulturális teret”, amelyben Goethe szövegének „figurációs munkája” zajlik. Ez a kontextualizálás azonban egybeesik annak az irodalomelméleti perspektívának a megmutatásával is, amelyből Wellbery a versben megjelenő szubjektivitás konstitúciójának poetológiai kommentárját adja. És bár ez a perspektíva nincs néven nevezve, az „individualitás rituáléja” címszó alatt összefoglalt dikszuruselemző pozíció számunkra úgy tűnik, hogy Friedrich Kittlerhez, mégpedig annak *Wilhelm Meister szocializációjáról [Über die Sozialisation Wilhelm Meisters]* című, 1978-as tanulmányához rendelhető.¹⁴

Amikor Wellbery az 1980-as években készült több Goethe-tanulmányát felveszi 1996-ban megjelent *Tükröző pillanat [The Specular Moment]* című könyvébe, akkor az átdolgozásuk során végrehajt két, szerintünk egymással összefüggő és gyakorlattani szempontból érdeklődésre számot tartható változtatást. Az egyik abban áll, hogy a *Téli utazásról* szóló írás paratextusainak fontos utalásai – az ajánlás és a diskurzuselméleti perspektíva mint elméleti álláspont kijelölése – eltűnnek. A másik abban, hogy egy eredetileg 1984-ben megjelent további tanulmány,¹⁵ amely az *opus magnum* első fejezetévé változik át, kiegészül egy bekezdéssel és egy lábjegyzettel. Ezek Carlo Ginzburg híres, *Nyomok, a jel-paradigma gyökerei* című tanulmányára utalnak. Ebben az írásában Ginzburg a humántudományok intézményesülésének háttérét képező tudományos figyelem kialakulását és 19. század végi alakváltozatait mutatja be, valamint azt, hogyan függ össze ez a figyelem azzal, hogy a humántudományok tárgyává az individualitás, módszertani paradigmájává pedig a jelrejtés válik.¹⁶ Bár a két változtatás két külön fejezetet érint, mégis úgy érezzük,

összetartoznak és egy irányba mutatnak: egyfelől eltűnik egy bemutatott olvasat konkrét elméleti keretére tett többé-kevésbé nyílt utalás, másfelől megjelenik egy új utalás a tudományos figyelem kialakulásának történetére, amely immár az adott olvasat új általános keretfeltételeként jelenik meg. Az *elméleti* alaptól vagy perspektívától maga az olvasás gyakorlata, és az ennek alapjául szolgáló *figyelem* veszi át a kötetben egybegyűjtött olvasatok legtágabb kontextusának szerepét. És mivel a kötet nem rendelkezik klasszikus értelemben vett bevezetővel, ami leírná és összefoglalná a könyv tartalmát, megadná a kutatás célját és feltárná az elméleti előfeltevéseket, ezért ez – az első fejezetet nyitó (új) – bekezdés veszi át a hozzá tartozó lábjegyzettel együtt a bevezetés funkcióját. Vagyis igényt tart arra, hogy ne csak az első fejezetre vonatkozzon, hanem a kötet egészére.

Úgy gondoljuk, ez az itt tetten érhető eltolódás, mármint az irodalomtudományos olvasás alapvető keretfeltételeként értett elmélettől/irányzattól



az ilyen keretfeltételként értett humántudományos figyelem felé, Wellbery tudományos praxisával kapcsolatban több mindenre magyarázatot ad. Először is arra, hogy miért nem lehet egyértelműen besorolni a szerző olvasáspraxisát sem a *close reading*, sem a tisztán szemiotikai vagy dekonstruktív olvasás kategóriái alá;¹⁷ valószínűleg az olvasás Wellbery-féle praxisát alkotó műveletek egyedi, a besorolást ellehetetlenítő kombinációja hozta el számára a szakma egészen eltérő habitusú képviselőinek elismerését is: „Nagy volt a családás, hogy David Wellbery Chicagóból nem tudott eljönni. Mert az a mód, ahogy ő olvasta a szövegeket, a legjobb volt, amit csak akkortájt találni lehetett, és nem csak Amerikában”¹⁸ – írja memoárjának nemrég megjelent második kötetében Karl Heinz Bohrer egy 1995-ös bielefeldi konferenciára visszaemlékezve. Másodszor arra is magyarázatot ad, hogy miért olyan kompatibilisak Wellbery olvasatai az olyan újabb kultúratudományos, tehát fokozottan kontextualizáló és referencializáló kezdeményezésekkel is, mint amilyenek például a tudáspoetológiai vagy biopolitikai értelmezések. Gondoljunk például a „nemzés” szemantikájának és esztétikai relevanciájának a rekonstrukciójára a 18. századi formakoncepciók felvázolásának kapcsán.¹⁹ Harmadszor pedig megvilágíthatja azt a háttérrel, amely előtt Wellbery meghatározza újabb – az itt közölt írásokban is kifejtett – pozícióját az irodalomtudományos kutatások és pozíciók jelenlegi palettáján. Ez persze kicsit bővebb kifejtést igényel.



Amikor Wellbery látéletet ad az irodalomtudományok jelenlegi helyzetéről és konstataálja azok „posztteoretikus” állapotát, akkor sem a bölcsészettudományok „válságát” hirdető, sem a „fordulatokat” éltető és szaporító szólamokhoz nem csatlakozik, hanem „neoidealista” pozíciójának kidolgozásával konzervatív, de nem restauratív megoldást kínál az irodalomtudomány kapcsolódási képességének fenntartásához.²⁰ Nem az irodalomtudomány megszüntetésére vagy átalakítására – például kultúratudománnyá – tesz javaslatot, hogy új helyet és funkciót találjon neki a megváltozott társadalmi-mediális feltételek között, hanem amellet érvel, hogy az a kulturális konstelláció, amelyben 1800 körül kialakult az irodalomnak és az irodalom tudományának a fogalma – a tudományos figyelem ekkorra megszilárduló történeti formájának háttére előtt –, még mindig teherbíró keretrendszer, és még mindig lehetővé teszi, hogy ma is beszéljünk emfaticus értelemben vett irodalomról, és műveljük annak tudományát. Mindeközben a „neoidealizmus” nem akar új elmélet vagy irányzat lenni, hiszen a posztteoretikus állapot legfontosabb jellemzője Wellbery szerint is az, hogy egyetlen elmélet vagy irányzat sem tölthet már be az irodalomtudomány egésze számára paradigmaadó funkciót. Éppen ezért beszél Wellbery az irodalom „konstitutív normájáról”, miközben ezt a normát nála nem egy irányzat vagy elmélet – főként nem „az” elmélet – adja, hanem éppen hogy az olvasásnak egy speciális gyakorlata. Amikor ezt a normát „szabadságként” határozza meg, akkor a poetológiai szabadság olyan fogalmát alkotja meg, amelynek az írás inhumán medialisítása pozitív cselekvőképességgel bíró tényezője. Az irodalomtudományos munkának pedig az olvasás speciális, a tudományos szövegben való ábrázolásának mikéntje által is eleve meghatározott gyakorlataként ezt a poetológiai szabadságot kellene – nem rekonstruálnia, hanem – tükröznie és szemantikai összetettségében fokoznia. E gyakorlat két műveletét határoztuk meg fentebb precizitásként és eleganciaként.

Az írás említett cselekvőképességének elismerése vezet oda, hogy az irodalmat végső soron az általa „endogén”-nek nevezett formakoncepcióval hozza szoros kapcsolatba. Ennek jegyében áll Wellbery egyik központi kifejezése, az „irodalmi mondat”,²¹ amelynek esetében szerinte a szemantika és szintaktika vélt természetes konvergenciartományaként fel-fogott mondatfogalom nem működik. Érvelése szerint irodalmi nyelvhasználat ott alakul ki, ahol az írás mint mesterséges grafikai-tipográfiai jelenség – példája egy Lessing-verssor

– állítja elő a feltételezett konvergenciát. Tehát ott, ahol a sor mint tisztán formai elem veszi át és írja felül a mondat funkcióját, és hoz létre egyben megfigyelő pozíciót azokra a nyelvhasználatokra, ahol a formai/aszemantikus egységek nem töltenek be ilyen funkciót. Az „irodalmi mondat” tehát lehet bármilyen egysége a szövegnek, ha tetten érhető benne az a váltás, amikor egy formai egység nem pusztán szintaktikai funkciót vesz át, hanem magát a szintaxis és szemantika játéktérét jelöli ki: maga a forma írja elő konvergenciájuk és divergenciájuk megjelenési lehetőségeit.

E formajelenségek észrevételéhez persze speciálisan iskolázott tekintet szükséges, amely a filológiai figyelem irányításának és ökonómiájának 18. század vége óta megszilárduló rezsimjébe ágyazott. Egy olyan figyelembe, amely számára minden részlet egyaránt fontos, és amely ugyan az Én és Te közötti megértés antropológiai modelljéhez igazodik, de nemcsak szemantikai, hanem – és Wellbery esetében kifejezetten – formai szöveg-individualitásokat is érzékel. A tudományos figyelemnek ezt az alakváltozatát, amelyet Wellbery a saját olvasásgyakorlatában a formára való összpontosítással tett egyedivé és csak rá jellemzővé, a „figyelem aszketikus formájának” nevezi.²²

Wellbery megoldása az irodalomtudomány jelenbeli bizonytalanságainak orvoslására saját tudományos praxisában ölt testet: ez nem egy pozíció elfoglalását jelenti a szóba jöhető lehetséges elméleti pozíciók között, hanem a tudományos figyelem egy történeti változatának aktualizálását, valamint egy e figyelem által lehetővé tett olvasáspraxis példaszzerű megvalósítását. Olvasatai a szövegre vetett pillantások sorozatai, amely sorozatok elsősorban nem külső referenciákkal és nem potenciális tematikus kontextusok széles bázisával dolgozó kombinatív eljárások révén állnak elő, hanem a belső formai részletekre fordított „aszketikus”, ennél fogva az ábrázolásmód precizitását és eleganciáját eredményező figyelem termékei. ■ ■ ■

A szerkesztők

David E. Wellbery szövegeinek legfontosabb, nehezen fordítható szakszavai magyarul: „Idee” = „eszme” (igazodva a meglévő Goethe-fordításokhoz); „Gemüt” = „elme”, „mitteilten” = „megoszt”, „Vorstellung” = „megjelenítés”, „Empfindung” = „érzet” (igazodva az újabb Kant- és Schiller-fordításokhoz); „Körper” = „test”, „Leib” = „éleves test”; „Befindlichkeit” = „közérzet”; „Stimmung” = „hangulat”, adott esetben „hangolás” vagy „hangoltság” (igazodva a már meglévő fordításokhoz), sőt egy helyütt „határozottság” (ezt az adott helyen magyarázzuk). A fordításokat az eredetivel egybevetette Kelemen Pál. A fordításokban []-ben szereplő megjegyzések a fordítók megjegyzései.

A szerző magyar fordításban eddig megjelent művei: (1) *Retorikusság. A retorika modern kori visszatérése* [Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric], ford. Boda Zsolt, in: *Szövegváltozatok a politikára. Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*, szerk. Szabó Márton – Kiss Balázs – Boda Zsolt, Nemzeti Tankönyvkiadó – Universitas, Budapest, 2000, 289–320 [John Benderrel közösen], (2) *Az írás külsődlegessége* [The Exteriority of Writing], ford. Kóos Krisztina, in: *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 416–430, (3) *Előszó* [a Lejegyzőrendszerek 1800/1900 amerikai kiadásához], ford. Keresztes Balázs, Prae 15 (2014) 4 [Friedrich Kittler, szerk. Kelemen Pál – L. Varga Péter], 183–206.

A David E. Wellbery írásait tartalmazó összeállítás elkészítésében nyújtott közreműködésért köszönettel tartozunk a fordítókon kívül az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoportnak (www.aik.hu), a Budapesti Goethe Intézetnek (www.goethe.de/ungarn), valamint a Magyar Goethe Társaságnak (www.goethe.hu).

Kelemen Pál (1977): az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének adjunktusa.

Tóth-Czifra Júlia (1988): az Eötvös Loránd Tudományegyetem Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének tudományos segédmunkatársa, a Kalligram Kiadó szerkesztője.

- 1 A tudományos gyakorlatokhoz mint a tudományágak kontinuitásának zálogához az elméleti válságok idején is ld. Lorraine Daston: *Die unerschütterliche Praxis*, ford. Ulrich Speck, in: Rainer Maria Kiesow – Dieter Simon (szerk.), *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit*, Campus, Frankfurt am Main – New York, 2000, 21, 24.
- 2 Vö. David E. Wellbery: *Irodalomtudomány. Személyes észrevételek*, ford. Keresztes Balázs, lapszámunkban, 36–41.
- 3 David E. Wellbery – Klaus Weimar: *Johann Wolfgang von Goethe: Harzreise im Winter. Eine Deutungskontroverse*, Schöningh, Paderborn–München–Wien–Zürich, 1984. A Goethe-vers újabb fordítása: Báthori Csaba: *Titkos jóváhagyás. Johann Wolfgang Goethe: Harzreise im Winter (Téli utazás a Harz-hegységben)*, Műhely 38 (2015) 3, 5–7.
- 4 David E. Wellbery: *The Specular Moment. Construction of Meaning in a Poem by Goethe*, Goethe Yearbook 1 (1982), 1–41.
- 5 Victor Lange: *Introduction*, Goethe Yearbook 1 (1982), ix–x. Ez a rendezvény, akárcsak E. R. Curtius *Európai irodalom és latin középkor [Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter]* című, 1948-ban megjelent munkája, a német kultúra folytonosságát kívánta demonstrálni a második világháborút követő újkezdés jegyében.
- 6 Vö. Carsten Dutt: *Komplex normativitás. Az irodalomtudomány mint a megismerés kooperatív gyakorlata*, ford. Bombitz Attila, lapszámunkban, 28.
- 7 Vö. Jürgen Paul Schwindt: *A pontosságról*, ford. Krupp József, Filológiai Közlöny 61 (2015) 1 [*Mindennapi filológia*, szerk. Kelemen Pál – Krupp József – Tamás Ábel], 168–182.
- 8 David E. Wellbery – Klaus Weimar: *Vorbemerkung*, in: Wellbery – Weimar: *i. m.*, 7; David E. Wellbery: *Poetologischer Kommentar zur „Harzreise im Winter“*, in: Wellbery – Weimar: *i. m.*, 45–46, 70–72.
- 9 Klaus Lindemann: *Vorwort*, in: Wellbery – Weimar: *i. m.*, 9.
- 10 Ehhez ld. „Elegancia”, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 2. kötet, Niemeyer, Tübingen, 1994, 991–1004. hasáb.
- 11 Vö. pl. Doris Schattschneider: *Beauty and Truth in Mathematics*, in: Nathalie Sinclair – David Pimm – William Higginson (szerk.): *Mathematics and the Aesthetic. New Approaches to an Ancient Affinity*, Springer, New York, 2007, 41–57; Martin Aigner: *Die pure Eleganz der Mathematik*, Gegenworte 6 (2003) 3, 11–15.
- 12 Lutz Danneberg: *Dissens, ad-personam Invektiven und wissenschaftliches Ethos in der Philologie des 19. Jahrhunderts. Wilamowitz-Moellendorff contra Nietzsche*, in: Ralf Klausnitzer – Carlos Spoorhase (szerk.): *Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*, Lang, Bern, 2007, 100, 99.
- 13 Lutz Danneberg: *„Ein Mathematiker, der nicht etwas Poet ist, wird nimmer ein vollkommener Mathematiker sein.“ Geschmack, Takt, ästhetisches Empfinden im kulturellen Behauptungsdiskurs der Mathematik und der Naturwissenschaften im 19., mit Blicken ins 20. Jahrhundert*, in: Andrea Albrecht – Gesa von Essen – Werner Frick (szerk.): *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*, de Gruyter, Berlin – New York, 2011, 635, 646, 650.
- 14 David E. Wellbery: *Lernerfahrungen*, in: Wellbery – Weimar: *i. m.*, 80–81: „A rituálénak szocializáló és stabilizáló funkciója van. [...] Ezt a funkciót a 18. század utolsó harmadában kialakuló esztétikai művészet veszi át; ez a művészet az individualitás rituáléjának paradox státuszával bír.” Vö. Friedrich Kittler: *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*, in: Uő. – Gerhard Kaiser, *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978, 14: „A kérdés tehát a szocializációra mint az irodalom rituáléjára vonatkozik.”
- 15 David E. Wellbery: *Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe*, in: Wilfried Barner – Eberhard Lämmert – Norbert Oellers (szerk.), *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Cotta, Stuttgart, 1984, 221–240.
- 16 Carlo Ginzburg: *Nyomok. A jel-paradigma gyökerei*, ford. Scheibner Tamás, in: Uő.: *Nyomok, bizonyítékok, mikroörténelem*, Kijárat, Budapest, 2010, 13–53.
- 17 Miközben egyértelmű, hogy olvasáspraxisa sokat merített dekonstrukciós mintákból is. Ehhez ld. David E. Wellbery: *Interpretation vs. Lesen. Posthermeneutische Konzepte der Texterörterung*, in: Lutz Danneberg – Friedrich Vollhardt (szerk.): *Wie International ist die Literaturwissenschaft?*, Metzler, Stuttgart – Weimar, 1996, 123–138; Wellbery saját gyakorlatának újabb, közvetett jellemzéséhez ld. David E. Wellbery: *Gadamer Goethe-Lektüren*, in: Carsten Dutt (szerk.): *Gadamer philosophische Hermeneutik und die Literaturwissenschaft*, Winter, Heidelberg, 2012, 171–184.
- 18 Karl Heinz Bohrer: *Jetzt. Geschichte meines Abenteuers mit der Phantasie*, Suhrkamp, Berlin, 2017, 415.
- 19 Ld. David E. Wellbery: *Forma és eszme*, ford. Zsellér Anna, lapszámunkban, 81, 85. Ehhez ld. még David E. Wellbery: *Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur*, in: Christian Begemann – David E. Wellbery (szerk.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Rombach, Freiburg i. Br., 2002, 9–36; tudáspoetológiai recepciójához ld. pl. Nicolas Pethes: *Vorwort (Das Erdbeben in Chili)*, in: Nicolas Pethes (szerk.), *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Wallstein, Göttingen, 2011, 7–17.
- 20 Az elmélet utáni állapothoz ld. David E. Wellbery: *Irodalomtudomány. Személyes észrevételek*, ford. Keresztes Balázs, lapszámunkban, 39–41; a saját pozíció leírásához ld. David E. Wellbery: *Az irodalomtudomány eszméje*, ford. Bombitz Attila, lapszámunkban, 26–27; a bölcsészettudományi válság- és fordulatdiskurzus szerkezetéhez ld. Kelemen Pál – Vásári Melinda – Tóth-Czifra Júlia: *Előszó. Az előadásokról, a jelenlétről, a fordulatokról és erről a kötetről*, in: Hans Ulrich Gumbrecht: *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, Kijárat, Budapest, 2013, 15–17.
- 21 Ehhez és a következőkhöz ld. Wellbery: *Az irodalomtudomány eszméje*, ford. Bombitz Attila, lapszámunkban, 25–26.
- 22 David E. Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford University Press, Stanford, 1996, 7; a tudományos figyelem vázolt konfigurációjához ld. Steffen Martus: *Filo-logika. Az irodalomtudomány kultúratudományos megalapozásához*, ford. Nagy Mihály, in: Kelemen Pál – Kulcsár Szabó Ernő – Tamás Ábel – Vaderna Gábor (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, Ráció, Budapest, 2014, 802–827.

A SZABADSÁG MINT AZ IRODALOMTUDOMÁNY ESZMÉJE?

Sed Contra. Párbeszéd az irodalomtudomány alapkérdéseiről. 3. rész

DAVID E. WELLBERY

Az irodalomtudomány eszméje

Ha fel kellene címkézni, akkor az alábbi hozzászólás neoidealista pozíciómeghatározásnak volna tekinthető. Ahhoz a német idealizmusról folyó nemzetközi vitához kapcsolódik, amely mintegy huszonöt éve kapcsolja össze termékenyen az analitikus filozófia aktuális kérdésvetéseit mindenekelőtt Hegel fogalmi konstrukcióival.¹ Az irodalomtudomány számára annyiban jelent esélyt, egyúttal pedig kihívást az idealista filozófia újbóli aktualitása, amennyiben az irodalomtudomány fogalma eredetileg az idealista gondolkodás környezetében kristályosodott ki. Erre az intellektuális helyzetre válaszolnak az itt vitára bocsátott megfontolások. Azt a célt tűzik maguk elé, hogy meghatározzák *az irodalomtudomány eszméjét*. Egy vitához való hozzászólás szűk keretei között nem lehet többre vállalkozni.

Az „eszme” fogalmán azt a konstitutív normát értjük, amely felé az irodalomtudósok gyakorlata orientálódik. Ha el szeretnénk fogadtatni, hogy az eszme által vezérelt irodalomtudomány egyáltalán elképzelhető, először e tudomány tárgyának, vagyis az irodalomnak a konstitúcióját kell tisztáznunk. Tudományos tárgyat definíciók vagy példák által vezethetünk be. Bizonyos okokból kifolyólag, amelyek később válnak majd világossá, a második utat választom, és a példák evidenciájára hagyatkozom. Először tehát három mondatot idézek, amelyeken bemutatható az irodalom itt képviselt nézete. A második részben aztán elhatárolom az intencionalitásnak azt a sajátos formáját, amely megvan

ezekben a mondatokban. A harmadik részben végül az irodalomtudomány eszméjének olyan megfogalmazására teszek javaslatot, amely az idealista esztétika fogalmi mintáihoz kapcsolódik.

I. Három irodalmi mondat

Első példamondatomat Lessing *Vallás [Religion]* című verséből veszem:

Miért? Ki? Hol vagyok? Szerencsére. Ember. A földön.²

Kifogásolhatják, hogy ez nem is egy mondat, hanem hat, és ugyanannyi beszédaktus, és mindegyik elliptikus sűrítésben illeszkedik a mondatsorba. E teljesen helytálló megfigyelésre azt válaszolhatjuk, hogy a mondat jelentésegység-teremtő funkcióját itt a sor mint tisztán mesterséges konstrukció veszi át. A mondat mint a természetes nyelv elsődleges jelentésformája olyan elemmé válik, amely csak a sor – mintegy másodrendű mondat³ – átfogó szövedékében nyeri el jelentését: a mondat megszüntetése ez a sorkonstrukcióban. A jelentésszervezésnek ez a formája ismert tartalmi minták alapján valósul meg. Meszesemenően a *Földi gyönyörűség Istenben [Irdisches Vergnügen in Gott]*, Barthold Heinrich Brockes korszakos gyűjteménye szellemében Lessing verssora is a valódi beteljesülés helyeként akarja jellemezni a földet. Az igenelt földi boldogság forrása azonban már nem az isteni jósnak és gondviselésnek a természet dolgaiban megnyilatkozó evidenciája. A költő Lessing (mint később a dramaturg is) inkább Arisztotelész hű tanítványának bizonyul. Az idézett sor *eudaimoniaként*, vagyis az erényes életvitel immanens céljaként fogja fel a boldogságot. A boldogság olyan minőségként jelenik meg, amely a gyakorlatnak az emberi természettel összeillő formájában lakozik. A gondolatindító verssor varázshoz ugyanis hozzátartozik, hogy a sor második felében felsorakoztatott három válasz konceptuális szolidaritásáról egyedül a *nem* explicit módon megnevezett cselekvésfogalom gondoskodik: a földet a cselekvés tereként, az embert cselekvő alanyként, a boldogságot pedig a cselekvés végső értelmeként veszi. Ember és föld a szerencsés cselekvésben lelnék összhangra. A gondolat körvonalazása azonban olyan iróniával történik, melynek szemantikai rezgése később a *Minna von Barnhelm* című Lessing-drámát fogja átjárni. A „Miért [vagyok]?” kérdésre válaszként adott „Szerencsére” fordulat többértelműsége⁴ az emberi élet boldogságának a helyét az önrendelkezés és a kontingencia közötti feszültséggel teli térben jelöli ki. A vers vallásos horizontja a „szerencsére” formulában egyúttal egy fölfoghatatlan isteni adomány és ezzel egy Isten felé fordult hála-magatartás jelentését is megpendíti. Végül a legszebben figyelhetjük meg itt, hogy a boldogság célja felé szabadon tervező, ám a véletlen szerencséje által is meghatározott élet lessingi felfogásához ennek nyelvi foglalata is hozzátartozik. A *versus rapportati* ügyesen alkalmazott elrendezésének köszönhetően mégiscsak figyelemreméltóan tömör jelentésegységgé áll össze a hat széttartó logikai-szintaktikai egység. Olyanfajta epigrammai elmeél ez, amelyet mai nyelvhasználatunk már nem ismer. Az aufklärerista Lessing számára azonban a boldogsághoz mint az emberi élet legmélyebb és végső értelméhez az is hozzátartozik, hogy e boldogságot sikeresen ágyazza be a nyelvi transzparencia struktúráiba. A boldogság csak a boldogságról való tudásban valósul meg.

A második példamondat Jean Paul *Titanjából* származik:

Egy szem sem nézett a blumenbühli magaslatra odaát, ahonnan épp ekkor fekete kocsisor ereszkedett le lassan, egyenesen égő gyászfáklyákkal, mint egy vonuló árnyékbirodalom, hogy a csöndes jó szívet, amelyben Albano és Isten éltek, halott sebeivel a nyugalom szelíd helyére vigye.⁵

Először is hadd emlékeztessünk arra, hogy Max Kommerell ezen a mondaton mutatta ki a tempóváltás és hangerő-moduláció megejtő, a hagyományos prozódia eszközeivel már

nem regisztrálható játékát.⁶ Kommerell szerint az intonáció alakításának a rétege alapozza meg Jean Paul irodalomtörténeti eredetiségét, amelyet a tiszta érzetábrázolás prózájának megteremtéseként foghatunk fel. Jean Paul mondatai folyékony, máskor meg-megtorpanó vagy remegve oszcilláló érzetgörbékben oldják fel az epikus ábrázolás Homérosz óta előfeltételezett külső stabilizálását. Az érzetek klaviatúráján folytatott játék azonban – és ennyiben szorul Kommerell elemzése kiegészítésre – nem tartalmi korrelátumok nélkül megy végbe. Inkább dinamikus-gesztusszerű végrehajtásban valósul meg, amely például a főmondatban („Egy szem sem nézett [...] odaát”) az olvasó intencionális tekintetét annak tárgyára tereli, a lezáró asszonásokban („-bühli magaslatra odaát [-bühler Höhe hinüber]”) pedig eggyé olvasztja vele. A tekintet terelése (itt ismerhető fel a Jean Paul-i írásmód magasfokú reflektáltsága) a nem látás egyidejű tematizálásával történik! Itt ugyanis egyáltalán nem érzékelhető jelenségekről van szó, hanem érzettartalmakról, amelyek gyors átalakítását és ereszkedő-affektív átszínezését viszi színre a mondat mente. Az egész tónuscsúcsa és ritmikai fordulópontja a „gyászfáklyák” szó, amely egyúttal a mondat átfogó érzetminőségét is nevesíti. A mondat előadja és átérteteti velünk, miként ragadja meg a gyász a kedves halálát annak felfoghatatlanságában, és búcsúzik tőle az ereszkedő elengedésben. Ebben a gyászban az a megrendülés cseng vissza, amelyet Krisztus halála váltott ki a tanítványaiban. (Jean Paul számára minden egyes halál Krisztus halála is.) A szemantikailag disszonáns, cserébe pontosan találó szópárosítás, a „halott sebeivel” engedi áttörni ezt a megrendülést, majd rögtön ezután a „szelíd hely” – megint egy olyan szókapcsolat, amely csak érzettartalomként érthető – nyugtató képzete hozza el a mondatvég vigasztaló nyugalomát.

A példasort a *Wilhelm Meister vándoréveinek* kezdőmondatával zárom. „Hatalmas szikla árnyékában ült Wilhelm, félelmetes, jelentős helyen, hol a meredek hegyi út egy kiszögellésen túl gyorsan ereszkedett a mélységbe”.⁷ Ha ezt a mondatot a Jean Paul-i, soklépcsős érzéskaszkad háttere előtt olvassuk, először úgy hat, mintha visszatérés volna a külső világ epikai ábrázolásának nézőszekrény-világába. A látszat azonban csal. Az epikai megjelenítés itt olyan prózában valósul meg, amelyben szorosan összekapcsolódik egymással a gondolat és a konkrét eset. A fiktív valószínűség átlátszó fátylát legkésőbb ott veti le a mondat, ahol a „hely” jelentőségéről van szó, sőt arról, hogy egyáltalán egy helyről *mint a jelentőség helyéről van szó*. Az ábrázolt világ, amelyben a főhős tartózkodik, jelentésteli tételezésjellegében mutatkozik meg. Továbbá „félelmetes hely”-ről van szó, olyan helyről, melynek jelentősége, ha egy személyes élmény megrendültségében érezzük újra át, félelmet képes kiváltani. Ezzel szakadék támad a főhős tudása és az olvasóé között. Mert sem itt, sem a szöveg további részében nincs utalás arra, hogy a főhős Wilhelm tudatában volna ilyen félelemnek, jóllehet ez nagyon is megalapozhatja ama sajátosan tárgy nélküli gondterheltséget, amellyel az idézett mondathoz közvetlenül kapcsolódva jellemzik. Wilhelm látszólag úgy gondolja, hogy egy hatalmas szikla árnyékában ül, hogy tehát a hely, ahol tartózkodik, csupán egyedi jelentőséggel bír: itt, ezen a hegyi úton, *ennek* a sziklának az árnyékában. És ez igaz is. Az olvasó azonban, aki csak a hely félelmetes jelentőségéről tud, egyben azt is tudja, hogy Wilhelm egy átfogó léttörténetis bizonyatos hatalmasságának az árnyékában tartózkodik; hogy a következő kiszögellés mögött – jóllehet senki nem láthat e kiszögellés mögé – a „mélységbe” visz le az út. Goethe kései stílusa spekulatív. Az egyedi – ez a szikla ezen az úton – egyszerre azonos félelmetes általános jelentőségével, és különbözik is tőle; identitásnak és differenciának ez az önmagában reflektált egysége az olvasás gondolkodó közvetítésében bontakozik ki. A közvetítőmunka azonban csak akkor teljes, ha a mondat által hordozott hivatkozást a hagyományra – az utalást Ézsaiás ismert sorára („mint hatalmas kőszál árnyéka a kiszikkadt földön” [32,2]), valamint ennek páli értelmezését („Az a kőszikla pedig a Krisztus volt” [1 Kor, 10,4]) – szintén magában foglalja. A „félelmetes hely” abban az értelemben is „jelentős”, hogy a rejtett idézetben a halál Krisztus általi legyőzésére vonatkozik. Nem véletlen, hogy a mondatot megelőző fejezetcím így hangzik: *Menekülés Egyiptomba*.

II. Irodalmi intencionalitás

Lessing, Jean Paul és Goethe egy-egy mondatát azért idéztem és láttam el glosszákkal, hogy példászerűen szemléltessem, mi az irodalom. Irodalom ott történik, ahol a mondatok tapasztalata, éppen azáltal, hogy kibontja az implikációikat, visszavezet a mondatokra. Az ilyen tapasztalatban végső soron maguknak a mondatoknak a mondásáról van szó. Ezzel kimondtam lényegi tézisemet: *Az irodalmi mondatok önmaguk végett léteznek.* Az irodalmi mondatok *magukat* akarják mondani, magukat határozzák meg, céljuk így saját mondatra körvonalazódásuk.⁸ Ez a tézis nem új. Egy olyan gondolkodási hagyományhoz kapcsolódik, amely Arisztotelészig nyúlik vissza, igazán szerteágazóan és mélyrehatóan azonban a Kant utáni filozófia hagyományában bontakozott ki. Így az itt képviselt tézis azt is magában foglalja, miszerint a valódi *irodalomtudomány* egyik feltételét abban kell látnunk, hogy megfelel-e az idealista esztétika normatív tartalmának.

Ahelyett azonban, hogy visszatérnék az idealista filozófia fogalmihoz, tézisem megalapozásához inkább egy nyelvanalitikai érvet szeretnék föleleveníteni, amely Stanley Cavell korai esszéiben fogalmazódott meg. Az intencionalitás specifikus, műalkotásokra jellemző típusáról van szó. Az intencionalitás kategóriája mindenütt nélkülözhetetlen, ahol az emberi gondolkodást, beszédet és cselekvést akarjuk megragadni. A képtelen vállalkozás, hogy az irodalmi szövegek megértésének szempontjából irrelevánsnak nyilvánítsuk, egyfelől az intencionalitás téves – okaként mentális eseményt feltételező – fel fogásán alapszik, másfelől azon, hogy egy kalap alá veszik a különböző kerethelyzeteket, amelyekben az intencionalitás-tulajdonítás szerepet játszik. Morális, gyakorlati-technikai és elméleti kontextusokban ugyanis más és más relevanciaszpontok szerint történik az efféle tulajdonítás. Esztétikai kontextusokban pedig – és Cavell ezt a pontot dolgozza ki – úgyszintén. Ezekben az intencionalitás nem egy vád vagy igazolás indokolása céljából működik, mint a morális kontextusokban, nem a cselekvés egy kítűzött céljának magyarázatául, mint a gyakorlati kontextusokban, és nem is egy elfogadható jelentésabsztrakció megállapítását célozva, mint a kommunikatív megértetés kontextusaiban, hanem magát a végrehajtást szem előtt tartva. Cavell szavaival: „Úgy követjük a darab kibontakozását, ahogy azt követjük, amit valaki mond vagy tesz. De nem azért, hogy lássuk, mire fut ki, nem azért, hogy megtudjunk valami különöset, hanem azért, hogy lássuk, *mi az*, ami mondja, hogy lássuk, hogy mit tudott valaki kihozni az anyagból.” Továbbá: „A morálban az intenció visszakövetése korlátozza az ember felelősségét; a művészetben teljes mértékben kiterjeszti.”⁹

Ezzel talán sikerült megvilágítanunk az összefüggést az intencionalitás Cavell által feltárt művészetspecifikus formája és az irodalmi mondat fentebb előfeltételezett önmagára vonatkozása között. Az irodalmi mondatok magukat mondani akaró mondatokként immanensen intencionálisak, belsőleg intencionalitással telítettek. Ez a természetük, amint az Cavell utolsóként idézett mondatából kiviláglik, a felelősség művészet-, pontosabban irodalomimmanens formáját is magában foglalja. Az irodalom belső felelősségének fogalmával lassanként látóterünkbe kerül az irodalomtudomány konstitutív normájának vagy eszméjének az az elképzelése is, amelyből kiindultam. Ám mielőtt ezt a gondolati összefüggést tárgyalom, szeretnék röviden kitérni két, az imént megfogalmazott tézissel szemben felhozható kézenfekvő ellenérvre. Ez az itt képviselt pozíció élesebb körvonalazását is szolgálhatja.

Először is abból indulok ki, hogy a három mondathoz fűzött glosszákból világosan kiderült: a „magát mondani akaró beszéd” formuláján *nem* az irodalmi tapasztalatnak a nyelv öntematizálására való korlátozását értem. Ebben rejlett a dekonstruktivista irodalomelmélet hibája, hogy az önmagára vonatkozást összetévesztette a nyelvtematizálással, mégpedig a nyelv egy téves nyelvelmélet jegyében álló tematizálásával. De általában véve leszögezhetjük, hogy az immanens intencionalitás nem tehető azonossá a nyelvre való tartalmi fixációval, jóllehet az irodalmi mondatok nagyon is alkalmat adhatnak az árnyalt nyelvi reflexióra. Az irodalmi mondatokban az önmagára vonatkozás és a világhelfutárás olyan mozgásban valósulnak meg, amelyet Friedrich Schlegellel kölcsönös bizonyí-

tásnak nevezhetnénk. A példának vett mondatok értelmező utólagos végrehajtása e mozgás magába visszavezető formáját kívánta megvilágítani.

A második ellenérv, amelyre válaszolnunk kell, az irodalmi szövegek úgynevezett többértelműségét illeti. Ahol még értelmesnek találják, hogy az irodalomtudományos kutatást az irodalom világosan megfogalmazott fogalmának alapjára helyezték, ott gyakran nevezik meg kiemelt kritériumként a többértelműséget. Az irodalmi – intencionálisan telített – írás Cavell nyomán vázolt koncepciója látszólag azonban elvételi a többértelműség tényét. Hiszen mi mást nyújthatna az intencionalitás fogalma, mint az értelem *meghatározását*? Ha azonban az értelem valami meghatározott, akkor *egyvalamilyen*: ez és nem más. Ez pedig nem egyeztethető össze az irodalmi szövegek többértelműségének előfeltetésével. Az ellentmondás, amelyre a többértelműség-teoréma képviselői figyelmettenek, azonban csak látszólagos. A többértelműség, amely kétségkívül létezik, nem ellentétes az immanens intencionalitással, hanem sokkal inkább mint előfeltételére vonatkoztatott. A többértelműségnek ugyanis, ha több kíván lenni a képzettársítás tetszőlegességénél, az irodalmi tapasztalat érvelő artikulációjában kell igazolódnia. Az érvek azonban, még ha ezt nem is mindig vallják be, szükségszerűen azzal az igénnyel lépnek fel, hogy megfeleljenek a szöveg intencionális belső telítettségének. Ebben rejlik a felelősségük. A megállapítás, mely szerint az irodalmat a többértelműség tünteti ki, nem szünteti meg ezt az igényt, hanem növeli kötelező érvényét. Nem csupán valamilyen más értelmezést akarunk szolgáltatni, hanem egy érvényeset.

III. Az irodalomtudomány eszméje

A többértelműség témája, amelyet itt csak érinthettünk, teremti meg az átmenetet az irodalomtudomány eszméjéhez. A szükséges fogalmi hidat a következő idézet szolgáltathatja, amelyet Hans Blumenberg ragyogó, a *Poétika és hermeneutika [Poetik und Hermeneutik]* csoport második szimpóziumára készült tanulmányából vettem:

Valéry a költői öntapasztalat foglalataként írja le a korlátlan szabadság szellemi állapotát, amely valamilyen lenyűgöző tárggyal szemben olyan játéktér érzetét öltötte, amelyben a tárgy a maga jelenbeli és teljes mértékben meghatározott valóságából visszatért lehetőségeinek állapotába. [...] A nyelv többértelműség iránti hajlamának felszabadítása innen nézve annak a korrelátumaként lepleződik le, hogy a valóságost esztétikai úton változtatják vissza a maga lehetőségeinek horizontjába. A költői nyelv többértelműsége magának a költői szabadságnak a tudatát közvetíti.¹⁰

Hogy a költői, pontosabban irodalmi nyelv kritériumaként bevezetett többértelműség fogalma értelmetlen, és feloldódik a tetszőlegességben, ha nem vonatkozik dialektikusan az intencionális meghatározás fogalmára, arra az imént rámutattunk. Hogy az idézett részlet a meghatározás minden formáját korlátozásként fogja fel, azt sejteti, hogy Blumenberg megfontolásai nem engedik érvényesülni ezt a vonatkozást. Blumenberget illető kritikám azonban elsősorban nem a többértelműség fogalmát érinti, inkább a szabadságét, amelyben gondolatmenete kulminál. A szabadságot itt ugyanis a cselekvési vagy gondolkodási lehetőségek sokféleségeként értelmezi, és ezzel a semmihez sem kötődés állapotaként. De az emberi szabadság, amely az irodalomban konkrét módon lel öntudatra, vajon csak a „sem ez, sem az” kódos állapot? A valami elől menekvés elmélyült blumenbergi antropológiája iránt érzett legnagyobb megbecsülés ellenére sem tudom megszívlelni a szabadság e tisztán negatív fogalmát.

Kimutatható-e egyáltalán elméletileg szignifikáns kapcsolat egyfelől a szabadságfogalom, másfelől az intencionálisan telített immanencia, pontosabban a magukat mondani akaró mondatok fogalma között? Ez a viszony akkor tűnik elő, ha az intencionális immanencia jelenségét a maga tevékenységformájának a szemszögéből vizsgáljuk.¹¹ A gya-

korlati-technikai, kommunikatív és morális cselekvések ugyanis azt az alapstruktúrát mutatják, hogy a magát végrehajtó akarat (tevés) és cél bennük különbözik. Ezek közös tevékenységformája tehát abban áll, hogy a cél a tevés másíkja; hogy a cél elérésében megszűnik az akarat végrehajtása. A magát mondani akaró beszéd tevékenységformája viszont eltér a leírtaktól, amennyiben a végrehajtás itt magához vezet vissza. A tevékenység önmaga célja. A *magát* mondó beszéd tevékenysége csak ezt akarja: magát mondani, magát mondva meghatározni. Tevékenységformája az önmeghatározás. Az irodalmi beszéd önmeghatározása mármint úgy történik, hogy *ezekben* a mondatokban és *ezekként* a mondatokként alakítja magát meghatározottsággá. De nem csak *ezekként* a mondatokként valósítja meg magát, hanem egyidejűleg olyasvalamiként is, ami önmagát határozza meg. Egyedi aktusként tér vissza önmagába mint általánosba, nevezetesen az önmeghatározás általános formájaként, és ennek az általánosnak a megvalósításaként, az önmeghatározás általános aktusaként tud magáról. Az irodalmi tevékenységformát ezáltal az tünteti ki, hogy benne mind a végrehajtás és a cél, mind az egyedi és az általános egységgé válnak, és ebben az egységben valósítják meg a szabadságot. Blumenberg diffúz, a lehetőségek korlátlan sokféleségeként értett szabadságfogalmával én tehát a *szabadság mint önmeghatározás* fogalmát helyezem szembe. Ez valósítja meg magát az irodalom mondataiban. Ennek megfelelően az itt képviselt tézis úgy hangzik: *az irodalomtudomány eszméje a szabadság*. Amennyiben az irodalomtudomány reflektált viszonyt igyekszik artikulálni ahhoz, ami az irodalom sajátja, a szabadság eszméje felé orientálódik. Ebben rejlik emberi értelme.¹²

Ennek az eszmének lényegi eleme az elméleti gyengesége. Aki irodalommal való foglalkozását a szabadság eszméje felé orientálja, az nem egy általános meghatározásból indul ki, amely osztályozás vagy magyarázat céljaira alkalmas volna. A szabadság mint önmeghatározás eszméjéből még csak módszertani következmények – maximák – sem származnak az egyes szövegek megértéséhez. Az önmeghatározás nem egy elvont általános, amely alá lehet rendelni az egyedi eseteket. Éppen emiatt volt szükséges, hogy példaértékű szövegekből induljunk ki, amelyekben az irodalom önmeghatározásként megy végbe. Lessing, Jean Paul és Goethe mondatainak evidenciája nem abban rejlik, hogy mindegyikük rendelkezik egy közös ismertető jeggyel. Nem egy empirikus fogalom esetei. Az önmeghatározást nem felismerjük, hanem elismerjük. Az általam hivatkozott Cavell az elismerés német fogalmával nem teljesen visszaadható árnyalattal nevezi ezt „acknowledgment”-nek.¹³ Az elismerés (*acknowledgment*) aktusából kiindulva írtam a kommentárjaimat a szövegekhez, mégpedig kísérletként arra, hogy e hozzászólás olvasóját elvezessem az elismerés hasonló aktusához. Az irodalomtudomány eszméjéhez szükségszerűen hozzátartozik a találkozás pillanata mint az elismerés esélye és a téves elismerés kockázata. Alighanem ebben rejlik az irodalomtudós fent említett felelősségének végső forrása. Ebben gyökerezik a társadalmiságnak az a formája – a sajátos kommunikációs struktúra – is, amely az önmeghatározásként értett irodalom eszméje köré szerveződik. Társadalmiság kialakítása egy szöveggel való találkozásból kiindulva, amelyben a szabadság mint önmeghatározás fölfénylik: ez az irodalomtudomány kötelezettségtartalma vagy konstitutív normája.



Komplex normativitás

Az irodalomtudomány mint a megismerés kooperatív gyakorlata

Irodalomtudomány az, amit az irodalomtudósok értenek rajta, és amit ennek – mármint az értelmezésüknek – megfelelően gyakorolnak. Valahogy így lehetne megfogalmazni tudományunk *kívülről* való leírását. Az irodalomtudományi önértelmezés és gyakorlat belső perspektíváját egy ilyen *third person account* természetesen nem ragadja meg. Az irodalomtudósok munkájuk végzése során ugyanis nem egyszerűen a saját maguk által adott – egyfajta – értelmezést követik; az értelmezés vélelmezett helyességének indokait követik. Ha másként volna, és az irodalomtudomány nem a helyesség elméleti és módszertani szempontból tartalmas feltételezéseiben, valamint a hozzájuk tartozó indoklásokban gyökerezne, akkor a tudományág normatív infrastruktúrájának (és vele magának a tudományágnak) tovább nem firtatható döntések rossz kontingenciájában kellene feloldódnia – ez pedig aligha kívánatos állapot. *Belülről*, az érintettek perspektívájából csakugyan azt mondhatjuk, hogy az irodalomtudomány mindazon teljesítmények kiegészítésre nyitott állománya, amelyeket az irodalommal foglalkozva tudományosan létrehozni helyénvaló.¹⁴

Első ránézésre ugyanakkor mintha határtalanul sok irányba mutatnának a vélemények arról, hogy mi a helyes. Mint minden tudományág a történeti kultúratudományok rendszerében, az egyéni szemlélő számára az irodalomtudomány is a különböző munkairányzatok már-már áttekinthetetlen sokaságára tagolódik. Szakosodási kényszerek ugyanúgy közrejátszanak ebben, mint a széttartó megismerésérdekek és ízléspreferenciák. Az irodalomtudományos gyakorlat orientációinak sokféleségét jó ideje még egy reklámszerű innovációs retorika is támogatja, amely – meghökkenítő közömbösséggel az általa igénybe vett terminusok tudományelméleti implikációi iránt – azon iparkodik, hogy félèves ritmusban hirdessen meg *paradigmaváltásokat* és *turnöket*. A polipragmatikus szétszálazódás benyomásával és az irodalomtudományt kritikai távlatból figyelők emiatti, ciklikusan megújuló gúnyolódásával szemben mindazáltal leszögezhető, hogy a szóban forgó sokféleség egységre, nevezetesen intellektuális eredményeinek koherenciájára, komplementaritására és szinergiájára fut ki: itt egy új Hölderlin-életrajz születik, ott a Georgekör Hölderlin-recepciójának egy eddig figyelmen kívül hagyott forrásokra támaszkodó bemutatása. És az új életrajz szerzője természetesen éppen olyan hálásan fogja felhasználni a recepciótörténeti tanulmány megállapításait a könyvébe iktatandó kitekintéshez Hölderlin utóéletére, ahogyan fordítva az irodalomtudományi recepciótörténet is érdekelnie kell, hogy Hölderlin életéről és munkásságáról olyan optimálisan tájékoztató képet rajzoljon, amely összehasonlítási és ellenőrzési instanciája lehet az őt saját kutatási terve keretében foglalkoztató Hölderlin-képeknek. Lehet, hogy egyesek triviálisnak találják ezt az utalást. Mindama kapcsolati formák terjedelmes és állandóan növekvő szövedéke, amelyekben az irodalomtudományos munkamódok egymás szolgálatára állnak, arra az episztémikus normára emlékeztet, amelynek teljesítése nélkül az irodalomtudományról folyó beszéd látszattá silányodna: a körültekintés (*circumspectio*) normájára. Az irodalom történelmileg gazdag kulturális jelenségének körültekintő (nem pedig, teszem azt, szeszélyesen pontszerű) feltárását csakugyan az irodalomtudományos gyakorlat alapvető, David Wellbery azt mondaná: konstitutív normájának kell tekintenünk – konkretizálódják ez a gyakorlat tematikai és módszertani szempontból bárhogyan is a termelést, a művet/szöveget és a recepciót megkülönböztető nagy tengelyek mentén.

Az episztémikus normák azt mondják meg, hogyan *kell* viselkednünk, ha tudásra és megértésre törekszünk. A „körültekintés” szó pedig nem véletlenül jelöl nem csak egy episztémikus normát (és egy episztémikus értéket), hanem egyúttal egy episztémikus erényt is, amelyet más, a tudásbővítést és megértésbiztosítást szolgáló magatartási diszpozíciókkal – a pontossággal, a tanulásra való készséggel, az önmagunkkal szembeni in-

tellekтуális őszinteséggel stb. – együtt a napról-napra való megőrzés nehéz szolgálata során szerzünk és erősítünk meg: szerencsés esetben.¹⁵ A *diszciplináris* körültekintés, amely individuális körültekintés nélkül nem létezhet, egyénileg ugyanakkor mindig csak töredékesen valósítható meg; alanya nem az egyén, hanem az irodalomtudósok munkamegosztásra épülő megismerési közössége. Ezen megismerési közösség részeként érteni magunkat pedig azt is jelenti, hogy mindenkori saját kérdésfelvetéseinket és a tárgyra nyitott saját perspektíváinkat óhatatlan részlegességük, azaz kiegészítésre szorultságuk figyelembe vételével kövessük. A reflektált részlegesség az a magatartás, amelyben megszerezünk a helyes szemmértéket ahhoz, hogy kooperatív módon vegyünk részt a diszciplináris (és *a fortiori* interdiszciplináris) körültekintés maximalizálásának nagy és kis léptékű kollektív ügyében.¹⁶

Mindenkori saját kérdésfelvetéseink és a tárgyra nyitott saját perspektíváink persze nem természetadta módon adódnak. Ellenkezőleg, Jean Starobinski megfogalmazása szerint „még spontán felfigyelésünk is módszerek visszhangját” hordozza magában, „amelyek szokásokká váltak”.¹⁷ Hogy mely módszerek válnak érzékelésvezérlő szokásainkká, az ugyan nem csak rajtunk múlik, de mindenképpen intellektuális felelősségünk területéhez tartozik. Semmi kétség: nem sehonnan, hanem véletlenszerűen valahonnan jövő tekintettel lépünk be az irodalomtudomány megismerési gyakorlatába. És egy ideig persze a kontingens körülmények – kinek a hallgatói vagyunk, milyen irodalmi és elméleti rokon- és ellenszenvekkel bírnak egyetemi tanáraink, ennél fogva milyen irodalomtudományi pozíciókkal ismertetnek vagy nem ismertetnek meg bennünket elsőként – is döntenek arról, hogy miféle irodalomtudós lesz belőlünk.

Ám jogosan mégis csupán egy bizonyos ideig. Miután nem a gyakorlatunk eredete, hanem csakis a helyessége lehet fontos nekünk, az elméleti és módszertani kínálatokhoz, amelyek ideális egyidejűségben versengenek a helyeslésünkért, nagyon is úgy kell viszonyulnunk, mint a felkért ítéseknek: valamennyit mérlegre kell tennünk, és a páli szabály szerint csak a jót szabad megtartanunk. Szükségtelen hangsúlyozni, hogy az ennek során keletkező feladatok és követelmények mennyire sokfélék és tartósan nehezek. Annak elutasításával, ami téves – például a téves általánosításokéval, amelyekből az irodalomtudományi elméletalkotás és gyakorlatnormalizálás területén sajnálatos módon nincs hiány –, nem érhetjük be; miként abból, ami elméletileg összeáll és módszertanilag következetes, sem lehet kirakni egyszerűen az irodalomtudományi elmélet és módszertan időtlenül érvényes összképét. A helyesség nem összeg, hanem azoknak a szemléletmódotoknak, vizsgálati eljárásoknak és ábrázolásformáknak a mindenkor helyes kalibrálása és hierarchizálása, amelyek az irodalom felderítésének tudományos folyamatában a rendelkezésünkre állnak. Gyakorlatunk ennyiben mindig időbeli, nevezetesen szaktörténeti indexszel van ellátva. Ahhoz, hogy a helyeset tegyük, érzékre van szükség az esedékes iránt, az iránt, amit a tárgyak *most*, a rájuk alkalmazott interpretációs kontinuumnak (vagy interpretációs staccatónak) *ezen* a pontján követelnek meg tőlünk, és pedig éppen azért követelik meg, mert mindezidáig engedték, hogy hiányozzon.

Éppen az irodalomtudományos munka színvonalemelésének legjelentősebb lépéseire igaz, hogy erősen korrektív lépések voltak: elméleti-módszertani innovációk, részint az irodalommal való irodalomtudományos foglalatosság nyilvánvalóvá vált érzékelési deficitjeinek fől számolását célzó kárpótlások is. A sok idevágó példa közül gondoljunk például a szellemtörténeti hozzárendelés-hermeneutika eljárásainak felszámolására a működőpontú interpretáció fejlettebb vizsgálati modalitásai által, és ennek kapcsán Wolfgang Kayser azóta sokszor idézett megállapítására:

Egy költemény nem valami másnak a visszfényeként él és keletkezik, hanem önmagában zárt nyelvi szövedékként. A kutatás legsürgetőbb célja eszerint nem lehet más, mint a teremő nyelvi erők meghatározása, együttműködésük megértése és az egyes mű egészének átláthatóvá tétele.¹⁸

Minden további nélkül tanúsítom e megállapítások összetetten rétegzett normativitásának maradandó helyességét; teljesen azonban csak akkor érthetjük meg őket, ha azt is hozzáértjük, ami ellen 1948-ban irányultak. Pragmatizmusuk az irodalomtudományos munka

téves prioritásokba dermedt megismerési céljainak és eszközeinek repriorizálására tett javaslat pragmatizmusa volt. Ama prioritások pedig azért voltak tévesek, mert az irodalmi művek szemantikai és expresszív lehetőségeinek elégtelen fogalmán alapultak. Amit a szel­lemtörténeti besorolás máshonnan vett (akár filozófiai, akár teológiai, akár világnézeti) je­lentésminták reflexévé redukált, azt a műközpontú értelmezés individualizáló megismerés­teljesítményei az irodalmi forma jelentésteremtő erejére nézve tették transzparenssé. „A tar­talom magával hozza a formát, és forma soha nincs tartalom nélkül”: amint Kayser vallotta annak idején, ez a goethei mondat „áll az irodalomtudomány legbenső lényege fölött”.¹⁹

Ha jól látom, az irodalomtudomány „neoidealista pozíciómeghatározásának” David Wellbery által megrajzolt vázlatát, habár kétségtelenül erősen megváltozott keretfeltételek mellett, hasonló intenciók vezérlik – még akkor is, ha az ő szövegében kifejezetten nem esik szó esedékes repriorizálásokról. Amitől az érvelését indító mondatgezegézések gyen­géd empiriája elkülönül, az mégis nyilvánvaló, és nézetem szerint alapvető jelentőségű: mikrologikusan elidéző glosszái az irodalomról folyó, a formát feledő beszédnek nem csu­pán néhány, de *valamennyi* módozatát korrigálják anélkül, hogy maguk emiatt szűkebb értelemben véve formalista vagy – az ember használni is alig meri a politikailag korrekt módszertani tárgyalások rémtárának e szörnyszavát – „immanens” módon járnának el. Épp ellenkezőleg: Wellbery értelmezései nagyon is feltörik az általuk értelmezett monda­tok immanenciáját. Akár úgy, hogy Lessing „Miért? Ki? Hol vagyok? Szerencsére. Em­ber. A földön.” verssorát szellem-, forma- és életműtörténeti viszonyokba helyezik; akár úgy, hogy a Jean Paul *Titanjából* vett példamondat prózaritmusát illető, Kommerell nyo­mán tett megállapításait az affektív stilsztika és olvasásfenomenológia reflexiós eszkö­zein szűrik át; akár úgy, hogy annak spekulatív (és megfontoltan fikcióironikus) szimbo­likájával egybehangzóan a bibliai utalásokat is fölfejtik a *Wilhelm Meister vándoréveinek* nyitómondatában. Ezek a megállapítások kivétel nélkül intrinzikus és relációs tulajdon­ságok összekapcsolásai, ugyanakkor abban az erőfeszítésben konvergálnak, hogy a kivá­lasztott mondatok „jelentésszervezésének” pontos „formáját” dolgozzák ki. És azt, amit Wellbery erről közöl, valóban csak egy irodalomtudós tudja *kompetensen* közölni – és nem egy teológus vagy egy felvilágosodástörténész, akik legalábbis a lessingi mondat eseté­ben ugyanolyan illetékesnek tekinthetik magukat, hogy értelmezzék. Wellbery példa­mondatai szaktudományunk specifikus megismerési esélyeit szemléltetik. A *forma jelen­tségének* fölismerésében gyökerező irodalomtudomány megismerési esélyeit szemléltetik.

Wellbery szándéka ugyanakkor messzebbre mutat. A Lessingtől, Jean Paultól és Goe­thétől vett mondatok példatárából kiindulva az irodalomtudósoknak arra a sarkalatos kérdésre igyekszik választ adni, hogy „mi az irodalom?”. Válasza első lépése így hang­zik: „Irodalom ott történik, ahol a mondatok tapasztalata, éppen azáltal, hogy kibont­ja az implikációikat, visszavezet a mondatokra.” Ez *prima facie* tisztán recepcióesztéti­kai kritériumnak tűnik, és ezzel olyannak, ami a kritériumok nélküli átvihetőség veszé­lyét hordozza magában.²⁰ Elvégre ha kibontjuk Donald Rumsfeld sokat idézett laikus­episztemológiai mondatai egyikének – például ennek: „A bizonyosság hiánya nem a hiány bizonyossága, és viszont.” – implikációit, az is a mondat khiasztikus tömörségére és ilyen formán saját magára vezethetne vissza.²¹ És talán maga Wellbery is elismerné, hogy egy ilyen tapasztalati görbében is – az esztétikailag transzfiguratív olvasás tapasztalati görbé­jében – irodalom „történik”. De figyelembe véve a meghatározást, amelyet a „mi az iro­dalom?” kérdésre adott válaszában második lépése vezet be, ez valószínűtlennek tűnik: „Az irodalmi mondatok önmaguk végett léteznek.” Donald Rumsfeld lehetséges ellenpélda­ként idézett mondatára ugyanis éppen hogy nem illik az effajta öncélúság, vagy legalább­is akkor nem, ha tekintetbe vesszük e mondat eredeti megnyilatkozási vagy használati kontextusát, a Rumsfeld politikai stratégiájához tartozó „élethelyzet” továbbmutató cél­jait. Amit Wellbery vélhetően szándékos homályossággal „az implikációk kibontásának” nevez, az számára tehát mindenekelőtt a szóban forgó mondatok pragmaszemiotikai és nyelvselekvés-logikai implikációit foglalja magában. Ezzel azonban egy első ránézésre befogadásesztétikai vonatkoztatási keretből, amely számára az irodalom olvasásának a fo­lyamatában történik, egy alkotásesztétikai vonatkoztatási keretbe kerültünk át, amely számára az irodalom eseményé létrehozásának az eseménye: az író munkája.

Wellbery elméleti javaslatában csakugyan sok minden ebbe az irányba mutat, nem utolsó sorban az, hogy visszanyúl az intencionalitás kategóriájának Stanley Cavell-féle, művészetfilozófiai megmentéséhez. Ha nem tévedek, elsősorban ez a visszanyúlás az, amellyel Wellbery analitikusan is beéri az irodalom öncélúságának toposzáról adott, először csak metaforikus magyarázatát: „Az irodalmi mondatok *magukat* akarják mondani, magukat határozzák meg, céljuk így saját mondattá körvonalazódásuk.” Hogy az „akarják” mentális állítmányának irodalmi mondatok osztályára való alkalmazása nem misztifikálás, nem a cselekvés szimbolikus termékeinek átstilizálása a cselekvés alanyaivá, hanem az írói aktusok specifikus végrehajtás-értelmének a tárgy szempontjából kézenfekvő képbe foglalása, az kiviláglik az immanens intencionalitás Cavelltől vett kategóriájából, amelyet genetikusan és tárgya szerint *befektetett* immanens intencionalitásként kell magyaráznunk. Hegel költészetről tett megállapítása, amelyet Wellbery „az idealista esztétika normatív tartalmának” irodalomtudományos megerősítését szolgáló fejtegetésében ugyan nem idéz, de amely félreismerhetetlenül vezeti e megállapításokat, expresszív felhanggal rögzíti ezt az összefüggést: „A költészet akkor kezdődött, amikor az ember arra vállalkozott, hogy *kifejezze magát*; a kimondott szó csak azért létezik számára, hogy kimondott legyen.”²²

Az irodalmi mondatok intencionalitással való belső telítettsége Wellbery szerint annyit tesz: nyelvi kibomlásuk lefolyás-alakjának öncélúsága, de nem szükségszerűen nyelvreflexív introverzió, és nem is szükségszerűen a többértelműség szabaddá tétele. Wellbery a megkívánt világossággal utasítja vissza az irodalom e két *potenciáljának* a túltágítását egyetemes meghatározásokká, mindenfajta irodalom lényegének meghatározásává. Amit Wellbery „az irodalmi szövegek úgynevezett többértelműségéről” és az irodalmiság kritériumává emelésük hullámzó divatjáról mond, nyelvanalitikai eszközökkel is alátámasztható. Mert a többértelműség *simpliciter* sem klasszifikációs, sem értékelő érveként nem szolgálhat az irodalom tekintetében, a bizonyos ábrázolás- vagy kifejezésértékekkel minősített többértelműség viszont annál inkább. Amikor egy szöveget többértelműnek nevezünk, szemantikájának a milyenségét ítéljük meg anélkül, hogy *ipso facto* másképpen osztályoznánk. Emiatt rendkívül nehéz olyan nyelvjáratot elképzelnünk, amelyben az „ez a szöveg többértelmű” elszigetelt ítélet a neki megfelelő, irodalmi vonatkozású klasszifikációs ítélet erejét kaphatná: „Ez a szöveg többértelmű, tehát irodalmi” – senki nem akarna így érvelni. És fordítva: ha egy irodalmiként klasszifikált, vagy egyenesen kanonizált szöveget többértelműnek nevezünk, azzal anélkül mondunk ítéletet szemantikájának a milyenségéről, hogy *ipso facto* irodalmi szöveggé rangsorolnánk. Az az ítélet például, hogy Paul Celan *Szükmenet [Engführung]* című verse némely tekintetben többértelmű, semmit nem mond ennek az egyébként elsőrangú versnek a rangjáról. Ha verseket és más irodalmi szövegeket ama tulajdonságuk szempontjából értékelünk, hogy többértelműek, akkor sem hivatkozhatunk egyszerűen arra a tényre, hogy többértelműek: a döntő az lesz, hogy miféle a művek mindig egyedileg meghatározott többértelműsége. Hiszen a versek és a prózaszövegek is lehetnek kifinomult vagy esetlen módon többértelműek, képesek – lásd Celan – megrendítő többszörös értelmet magukban rejtetni, mások pedig lehet, hogy erőltetett epigonmodorban fáradoznak a többértelműségen mint az irodalmiság vagy modernség vélt bizonyítékán. Az ilyen különbségeket azonban nem úgy tárjuk fel, hogy megállapítjuk a többértelműség előfordulásait, hanem minőségeket ragadunk meg, tipikusan olyan ábrázolás- és kifejezésértékeket, amelyek művenként mindig egyedi meghatározottságban kapcsolódnak össze többértelműséggel – vagy éppen nem. Kérdés, hogy hasonló reflexióknak a belső intencionalitással való telítettség Wellbery által kidolgozott tulajdonságát illetően is helye volna-e.

Ezt a kérdést azonban nyitva hagyom, és helyette inkább egy egyszerre fogalmi és módszertani problémára összpontosítok, amelyre nem látom, hogy figyelem fordulna Wellbery állásfoglalásában. Ezt akár úgy is hívhatnánk, hogy az irodalmi intencionalitás (és öncélúság) *lokalizálásának* problémája. Szemléltetésstratégiai okokból Wellbery példamondatokból indul ki. Ezek előnye, hogy nagyon szemléletesek, hátrányuk viszont, hogy a magyarázatuként adott közelképek önálló egészekként kezelnek önállóan részeket. Ámde az „irodalmi mondatok” az önálló aforizma vagy maxima különös esetei-

től eltekintve nagyon is részek: kezdő, belső vagy záró pozícióban rögzített, ráadásul sokszorosan összekapcsolt elemek egy irodalmi mű komplex kompozicionalitásában: „Miótán az irodalmi mű diskurzus, a részei nyelvi szegmentumok: a mondat a bekezdés része, a szó a mondaté. Nem mintha a mondat viszonya a bekezdéshez ugyanaz lenne, mint a szóé a mondathoz, de az, hogy valami valaminek a része, mindkét viszonyban közös.”²³ Wellbery ezért alighanem igazat fog adni nekem, hogy tézise, mely szerint az irodalmi mondatok „önmaguk végett léteznek”, csak az általa kísérleti úton előállított megfigyelési feltételek mellett nem e mondatok célszerűségének és öncélúságának az elégtelen meghatározása. Miközben ugyanis önmaguk végett léteznek, az irodalmi mondatok ama művek végett léteznek, amelyeknek a mondatai – és fordítva: mindenkor „saját mondattá körvonalazódásuk” – csak annak a műnek a körvonalazódásában teljesednek ki, amelynek a mondattá körvonalazódás egy veszteség nélkül nem elszigetelhető részaktusa. Nagyon szépen meg lehetne mutatni ezt például, hogy ha azt, amit Wellbery Kommerell nyomán a Jean Paul *Titanjából* vett mondatról mond, megjegyzésekkel egészítenénk ki azokról a körvonalokról, amelyeket ez a mondat csak az őt magában foglaló regény szűkebb és tágabb kontextusa által nyer. Az ebből fakadó fogalmi és módszertani következmény alighanem nyilvánvaló: az irodalomtudománynak ahhoz, hogy az irodalmi mondatok immanens intencionalitásának megmutatásaként, elemzéseiként és értelmezéseiként megállja a helyét, tárgyával adekvát holizmussal kell művelnie az irodalmi művek immanens intencionalitásának elemzését és értelmezését.

David Wellbery – összhangban az irodalomtudományi terminológia már hosszabb ideje uralkodó negatív szokásával – kerüli az „irodalmi mű” fogalmának használatát (és reflexióját); nekem azonban úgy tűnik, hogy a fogalom átgondolt használatba vétele fejtegetései deskriptív és normatív tartalmának egyaránt hasznára válna. Az irodalom szupraszintaktikus létezését illetően Wellbery a „beszéd” jelentőségét csökkentve, „a magát mondani akaró beszéd tevékenységformáját” pedig nyomatékosítva beszél; a beszélés, pontosabban írás művé válásának összetettségét egyik kifejezőmód sem képviseli a neki kijáró módon. Erre márpedig szükség van, hogy képesek legyünk nem körkörös magyarázni, mit jelent a nyelvi végrehajtás esetében, hogy az – így Wellbery kritériuma az önmeghatározottságra és öncélúságra – „magához vezet vissza”. Ezt ugyanis nem másként teszi, mint mű, mint *ergon*, amely komplex kompozicionalitással állandósítja az *energeiát* (szabad így fordítanom: intencionalitást?) – még ha csak egyetlen mondatban is. Az író tevékenységformájára, amelyben Wellbery nem csupán az írókéra, hanem bizonyára a szellemtudósok illetékes osztálya örömére is felismeri a szabad, autonóm önmagára vonatkozásnak azt a hipotipózisát, amelyet a német idealizmus nyelvvel „önmeghatározás”-nak hívunk, ennek megfelelően érvényes, hogy ez a tevékenységforma nem *praxisz*, hanem *poiésisz*. Egyebek között ezt kell az irodalomtudománynak a maga régi és új fogalmi eszközeivel feltárnia. ■ ■ ■

Viszontválasz

A lényeges kérdések

E szerény vita olvasóit megkíméljük a részletkérdések kínosan pontos, fárasztó taglalásától. A hozzászólások közötti konszenzus amúgy is elég nagy ahhoz, hogy a különbözőségek csekély jelentőségre tarthassanak igényt. Az egyik kivétel a műfogalom kérdése lehet. Annak, hogy ez nálam hiányzik, hogy mondatokat, amelyek művek *részeként* szemlélendők, túl gyorsan és reflektálatlanul az egész státuszára emelek, természetesen, amint Carsten Dutt meg is jegyzi, ábrázolástechnikai okai vannak. A mondat-olvasás példaadó jelleggel bemutatott kísérleteinél mindig hozzá van gondolva a műegység is. Vagy talán árnyalnunk kellene: Jean Paul és Goethe mondatainak esetében az érvelés minden lépésénél érezhető a regényegészhez való viszony, a Lessing-sor esetében viszont nem. Miért? Mert ez maga *epigrammaszerűen* kerekedik egészszé (a vers egészén belül); mert a lényeges tényállást *kihegyező rész elszigetelése* hozzátartozik az (egész) vers formaprogramjához. Itt legalábbis a kivétel erősíti a szabályt.

Mindeme pontokban Dutt és én egyetértünk. Ugyanakkor vitatkozni lehetne azon, milyen következményei vannak, ha, mint Dutt, a mű fogalmán keresztül igyekszünk megragadni az egész – e minden irodalomelmélet számára elengedhetetlen összetevő – mozzanatát. Magam (inkább hanyagságból) kerültem ezt a fogalmat. Dutt *nagyon* erősé teszi, egyenesen azt állítja, hogy eleve csak a műfogalom teszi lehetővé a „nem körkörös” magyarázatát annak, amit én „önmeghatározottságon” és „öncélúságon” értek. Szerinte a mű mint „állandósult, komplex kompozicionalitás” fogalma az egyetlen kiút az ördögi körből, amelybe a magába visszavezető tevékenységformáról beszélve bonyolódtam. Ha az én pozícióm és Carsten Dutté között egyáltalán van mélyreható különbség, akkor azt talán a megfogalmazás itteni, idézettel és ellenidézettel kidomborított különbségei teszik felismerhetővé. Az idealizmus hagyományához kapcsolódva én ragaszkodom az *eredeti* (azaz semmiféle előzetesen adottra vissza nem vezethető) *önmagára vonatkozás* alapvető jelentőségéhez. Nemcsak hogy nem riaszt egy *önmagából* kialakító és ezzel *magát* meghatározó formafolyamat gondolata; nélkülözhetetlennek tartom. Mi több, Dutt szavait az „állandósult, komplex kompozicionalitásról” innen nézve csak objektivistának tudom látni. Az így felfogott műfogalom egy empirikusan adott tárgy modelljét követi. Lehet, hogy ez a rövid összefoglaló túlságosan kihegyezi nézetkülönbségünket, és biztos vagyok benne, hogy elég volna egy rövid beszélgetés a terminológiai nehézségek felszámolásához és a tárgyat illető kérdés tisztázásához. A közzétett vita kontextusában ugyanakkor hasznosnak tűnik számomra, hogy (akár fiktív módon) kihegyezzük az említett különbséget, mert rajta szemléltethető szerény elméletvázlatom határozottan idealista intenciója. Számomra pedig ez a fontos – az elfeledett idealista alapgondolat rehabilitálása.

Ennél az apró vitás pontnál számomra azonban sokkal fontosabbnak tűnik a két hozzászólás egybehangzósága bizonyos alapvető, mégsem magától értetődő feltételezések tekintetében. Ha vitánkban lényeges kérdéseket kell intéznie a szakmához, akkor azok itt keresendők. Első helyen azt a Carsten Dutt által és általam is osztott feltételezést kell említenem, hogy nemcsak értelmes, de szükséges is arra reflektálnunk, hogy mi az *irodalomtudomány*. Ebben egy másutt is megfigyelendő érdeklődés mutatkozik meg az irodalom fogalmának elméleti megvitatása iránt.²⁴ Ez annyiban érdekes, amennyiben az utóbbi két évtizedben az olyan kutatási paradigmák elterjedésével, mint a médiatörténet vagy a kultúratudomány, messzemenően megbomlott az olyan szakok irodalomtudományi önértéke, mint a germanisztika, a romanisztika vagy a komparatistika. Az USA-ban következetesen a „german studies” paradigmája érvényesült, mégpedig azzal az eredménnyel, hogy az egykor a német nyelv és irodalom terén illetékes tanszékek (*departments*) ma már olyan kutatási feladatok egész csokrát is átfogják, amelyek csak korlátozott mér-

tékben nevezhetők irodalomtudományinak. Az itt adott pozíciómeghatározásokat természetesen nem úgy kell érteni, mintha az ímént vázolt kutatásintézményi fejlődés vissza csinálása volna a szándékuk. Inkább arról van szó, hogy az elméleti reflexió által fokozzuk az irodalomtudomány cselekvő- és párbeszédképességét, hogy ezzel tegyük agilisabbá az episztemológiai változások átfogó kontextusában. Carsten Dutt és én egyetértünk abban, hogy ez a cél csak a kortárs filozófiával való szembesüléssel érhető el, mégpedig ott, ahol az esztétikai, nyelvelméleti és hermeneutikai kérdésekkel foglalkozik. Remélhetőleg az irodalomelmélet alapkérdéseiről folytatott újabb reflexió hozzájárul majd ahhoz, hogy termékeny szövetség köttessen a művészet-, zene- és filmtudósokkal. Az általam javasolt csatlakozást az idealista gondolkodási hagyományhoz részint az indokolja, hogy a művészetek rendszerének általa képviselt koncepciója kedvező keretet kínál az ilyen együttműködéshez. Itt kell megemlíteni az irodalomtudomány neoidealista meg alapozásának egy további következményét is, amely nem jutott szóhoz a fenti hozzászólásban. Ha ugyanis a szabadság eszméjéből mint az irodalomtudomány konstitutív normájából indulunk ki, akkor elkerülhetetlenné válik, hogy a *kritika* fogalma is – amelyet Carsten Dutt „minőségekről”, valamint „ábrázolás- és kifejezésértékekről” mondott szavai implicite tartalmaznak – meghatározó szerepet kapjon a „megismerés kooperatív gyakorlatának” általunk vázolt koncepciójában.

Itt kell kiemelni a hozzászólások egy másik közös pontját: mind Carsten Dutt, mind jómagam központi jelentőséget tulajdonítunk a forma fogalmának az arról folyó reflexióban, hogy mi az irodalom. Ez a közös vonás sem egyedi eset a mai elméleti palettán.²⁵ Egy olyan neoidealista irodalomelmélet keretében, mint amelyet én képviselek (Dutt más nézetten lehet), a forma fogalom az értelem önszerveződésére vonatkozik. Hegel így fogalmazza meg ezt a tényállást:

Mert a fogalom és a jelenség összhangja tökéletes egymást-áthatás. Ennélfogva a külső forma és alak sem úgy jelenik meg, mint a külső anyagtól elszakított vagy mechanikusan más egyéb célokra rápréselt forma, hanem mint a realitás számára fogalma szerint benne meglévő és kialakuló forma.²⁶

Itt egy belső, vagy ahogy én szoktam mondani, *endogén* forma fogalmáról van szó, amely két lényeges meghatározással bír. Az endogén forma (a) a szóban forgó tárgy valósága számára belső jellegű, és (b) autogeneratív, vagyis magát létrehozó. Fontos hangsúlyozni, hogy ezek a meghatározások kölcsönösen feltételezik egymást. Az, ami kialakítja magát, éppen a bennünket esztétikai szempontból érdeklő valóságnak a fogalma, e valóság intelligibilitásának az elve. Ez az elv aktív, egy formaképesség, amely úgy valósul meg, hogy meghatározza magát. Az endogén forma potenciaként értett forma. Egy tanulmányában, amely azt mutatja ki, hogy „lehetetlen általános kritériumokat találnunk az esztétikai kiválóságra”, P. F. Strawson a következőt mondja: „A legtöbb, amit tehetünk, hogy minden egyes műalkotásra úgy tekintünk, mint típusra, mint a saját esete előállításának általános szabályára.”²⁷ Számomra úgy tűnik, hogy ez a hegeli koncepció közepébe talál. Strawson megfogalmazásának emellett az az előnye is megvan, hogy a neoidealista formakoncepciót világosan elhatárolja mindenfajta formalizmustól. Utóbbi ugyanis a forma „általános kritériumai” iránt érdeklődik, formasémákkal dolgozik, az egyes műveken túllépő törvényszerűségeket igyekszik megállapítani. Ez persze hasznos vállalkozás lehet, a forma mint önmeghatározás megragadásához azonban semmi köze. Hozzászólásom központi szándéka – ezt Carsten Dutt világosan felismerte és tömör megfogalmazásokkal erősítette meg – e forma fogalom aktualizálása. ■ ■ ■

Bombitz Attila fordítása

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: David E. Wellbery – Carsten Dutt: *Freiheit als Idee der Literaturwissenschaft? (Sed Contra: Dialoge zu Grundfragen der Literaturwissenschaft, 3. Folge)*, *The German Quarterly* 87 (2014) 3, 257–276.

- 1 Két cím álljon itt e kutatási hagyomány sarokköveiként: Robert Pippin: *Hegel's Idealism. The Satisfactions of Self-Consciousness*, Cambridge UP, 1989; Sebastian Rödl: *Self-Consciousness*, Harvard UP, Cambridge, 2007.
- 2 Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe*. kiad. Jürgen Stenzel, 2. kötet, Insel, Frankfurt am Main, 1998, 267. [„Warum? Wer? Wo bin ich? Zum Glück. Ein Mensch. Auf Erden.“]
- 3 [„Satz zweiter Ordnung“; a „másodrendű megfigyelő“ (*Beobachter zweiter Ordnung*) luhmanni szakkifejezésének analógiájára.]
- 4 [A német „zum Glück“ kifejezés egyszerre jelenti köznyelvi kontextusban, hogy 'szerencsére', valamint a vers vallásos kontextusában feltett „Miért? Ki? Hol vagyok?“ kérdésekre válaszként azt, hogy 'boldogságra (teremtve)']
- 5 Jean Paul Richter: *Titan*, in: Uő.: *Werke in zwölf Bänden*, kiad. Norbert Miller, 5. kötet, Hanser, München, 1975, 556–557.
- 6 Max Kommerell: *Jean Paul*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1977², 34.
- 7 Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meister vándorévei, avagy A lemondók*, ford. Tandori Dezső, Európa, Budapest, 1983, 9.
- 8 Az itt képviselt pozícióval rokonságot látok a következő, a kutatás által alig figyelembe vett munkákban: Johannes Andereg: *Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982, kül. 47–69 (*Der mediale Sprachgebrauch*); Martin Seel: *Ethisch-ästhetische Studien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 145–187 (*Über die Arbeit des Schriftstellers [und die Sprache der Philosophie]*).
- 9 Stanley Cavell: *Must We Mean What We Say?*, Cambridge UP, Cambridge, 2002, 198, 236.
- 10 Hans Blumenberg: *Sprachsituation und immanente Poetik*, in: *Immanente Ästhetik/Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, szerk. Wolfgang Iser, Fink, München, 1966. 152–153.
- 11 Az itt vázolt érvelésre mérvadó hatással volt Sebastian Rödl lipcei székfoglaló előadása (*Recht als Dasein des freien Willens*, in: *Autonomie und Normativität*, szerk. Kurt Seelmann, Benno Zabel, Slebeck, Tübingen, 2014.).
- 12 Lásd még Cavell, *Must We Mean What We Say?*, 198: „A műalkotás sem nem fejez ki valamely különös intenciót (amint azt a kijelentések teszik), sem nem ér el különös célokat (oly mód, ahogy a technikai készség vagy a morális cselekvés teszi), hanem – ha szabad így mondanunk – azt a tényt ünnepli, hogy az ember egyáltalán képes az életét szándékkal eljáratni (úgymond szabadon választhat), és hogy a cselekedetei egyáltalán koherensek és hatékonyak [...]”
- 13 Ld. uo., 238–266.
- 14 A helyességnek ehhez a fogalmához ld. Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis, 1978, 109–140 (*On Rightness of Rendering*); Nelson Goodman – Catherine Z. Elgin: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Hackett, Indianapolis, 1988. 52skk. A helyesség és igazság viszonyához, a helyesség nem csak a tudományos kutatás és ábrázolás kontextusaiban jelentős alkritériumáról ld. Wolfgang Künne: *Truth, Rightness, and Permanent Acceptability*, *Synthese* 95 (1993) 1, 107–117.
- 15 Egy példásan körültekintő bevezetéshez az érényepisztemológia történetébe, problémáiba és konkurens elméleti változataiba ld. Jason Baehr: *The Inquiring Mind: On Intellectual Virtues and Virtue Epistemology*, Oxford UP, Oxford, 2011. Az intellektuális őszinteségről mint „a saját vélemény ellen szóló indokok iránti nyitottság magatartásáról” ld. Ernst Tugendhat, *Anthropologie statt Metaphysik*, Beck, München, 2007, kül. 85–107.
- 16 Hilary Putnam (*Pragmatismus. Eine offene Frage*, ford. Reiner Grundmann, Campus, Frankfurt am Main, 1995, 76–82.) Charles Sanders Peirce és John Dewey nyomán lényegre törően számol be a kooperáció eszméjének központi jelentőségéről egy olyan tudományfogalom számára, amelynek normativitása távol tartja magát a módszertani szolipszizmus különböző válfajainak idealizálásaitól.
- 17 Jean Starobinski: *Der Interpret und sein Zirkel*, in: Uő.: *Psychoanalyse und Literatur*, ford. Eckhart Rohloff, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, 225.
- 18 Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Francke, Bern, 1978, 5.
- 19 Uo., 240.
- 20 Az irodalom és irodalmiság recepcióesztétikai meghatározásainak problematikájához ld. Christopher New: *Philosophy of Literature. An Introduction*, Routledge, London, 1999, 24sk.
- 21 <http://www.defense.gov/Transcripts/Transcript.aspx?TranscriptID=2636> (utoljára megnézve: 2014. 5. 12.).
- 22 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztéikai előadások*, ford. Zoltai Dénes, Akadémiai, Budapest, 1980, 3. kötet, 187.
- 23 Monroe C. Beardsley: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt – Brace & World, New York, 1958, 115.
- 24 Ld. *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, szerk. Alexander Löck – Jan Urbich, de Gruyter, Berlin, 2010.
- 25 Ld. Florian Klinger, *Theorie der Form. Gerhard Richter und die Kunst des pragmatischen Zeitalters*, Hanser, München, 2013.
- 26 Hegel: *i. m.*, 1. kötet, 118.
- 27 P. F. Strawson: *Aesthetic Appraisal and Works of Art*, in: Uő.: *Freedom and Resentment and other Essays*, Routledge, New York, 2008, 205.

Carsten Dutt (1965): A Notre Dame-i Egyetem (USA) Német és Orosz Nyelvek és Irodalmak Tanszékének tanársegédje.

Bombitz Attila: 1971. február 13-án született Dorogon. A Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének jelenlegi vezetője, a Bécsi Egyetem Franz Werfel kutatói ösztöndíjasa. Szakterülete a 20. századi magyar és osztrák irodalom. Társszerkesztője a magyar irodalom német nyelvű megjelenését vizsgáló befogadástörténeti tanulmányköteteknek. Baka István életműkiadásának szöveggondozója, számos osztrák tematikus folyóirat szám szerkesztője (Forrás, Híd, Tiszatáj).

IRODALOMTUDOMÁNY

Személyes észrevételek

Miközben 2015-ben az irodalomtudomány helyzetén tünődöm, gondolatban visszautazok harmincöt évet, egészen 1980-ig. Akkoriban a Bonni Egyetem germanisztikáján tanítottam. Odakerülésemet nem a teljesítményemnek köszönhettem (a publikációs listám szinte teljesen üres volt), hanem a nemzetközi tudományos csereprogram színjátékának. Miközben visszatekintek erre a kihívásokkal teli őszi félévre, megdöbbenve veszem tudomásul, hogy nem csak emberek iránt érezhetünk hálát, hanem olyan entitások iránt is, mint az „élet”, a „kontingencia” vagy bármilyen más, lehetőségeket felkínáló instancia. Ennek a megerőltető félévnek köszönhetem annak a kötetnek a tervét, amely később bizonyos mértékű hatást gyakorolt a tudományágra. Gyorsan elkészítettem a kötettervet, és meglepetésemre a müncheni C. H. Beck kiadó a benyújtás után néhány nappal már be is fogadta a projektet. Mielőtt visszatértem Bonnból Stanfordba, az akkor betöltött tudományos állásom helyszínére, megszereztem a vállalkozás számára néhány szerzőt. A projekt megvalósítása némi időt vett igénybe, de 1985-ben megjelent az *Irodalomtudományi pozíciók. Nyolc modellelemzés Kleist „A chilei földrengés” című műve példáján* [*Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili”*] – és gyorsan az irodalomtudományos módszertannak szentelt egyetemi szemináriumok egyfajta általános kézikönyvévé vált. 2007-ben a kötet elérte az ötödik, és minden valószínűség szerint utolsó kiadását. Más pedagógiai céllal készült kiadványokhoz képest ez szerény siker. Ettől eltekintve a könyv bizonyos értelemben tünetértékű saját (mára elmúlt) történeti pillanatának tekintetében, ebből kifolyólag megvilágító erejű arra a jelenre nézve, amelyben ma élünk.

A *Pozíciók* vállalkozását az az észrevétel mozgatta, hogy Bonnban az irodalmi módszereket érintő szakmai vita meglepően szűk keretek között mozgott. Úgy tűnt számomra, hogy keveset hivatkoztak azokra a módszertani vitákra, és feltételeztem, hogy nem igazán tudtak róluk, amelyek akkor már legalább egy évtizede uralták a nemzetközi színteret. Ehelyett minden ilyesmi a tantestület sajátos intellektuális irányultságának szűrőjén ment keresztül. Benno von Wiese és Richard Alewyn (nagyon eltérő) hatása még mindig érződött. Elméleti ügyekben egyértelműen Beda Allemann volt a meghatározó személyiség. A morfológiai iskola (Günther Müller) kérdéseit Peter Pütz munkássága képviselte. És nagyjából ez volt minden. A doktori hallgatók és a tanársegédek pedig a helyi professzorok és hagyományok farvizén úsztak. Senki sem vette tudomásul a Franciaországból, a Szovjetunióból (a tartui iskolából) vagy az Egyesült Államokból érkező fejleményeket, de még a né-

metországi elméleti viták (például a recepcióesztétika) sem kavarták fel ezt az állóvizet. Bizonyára nem tévedtem nagyot, amikor úgy véltem, hogy ez a helyzet általánosan jellemzi a német egyetemeket, még ha ez a pontatlan helyzetfelmérés figyelmen kívül hagyta is a középkorászok élénk nemzetközi kutatásait. Egyszerűen az a helyzet, hogy ha a nemzeti irodalmak kutatásával foglalkozó tudományágak az adott nemzet keretein belül működnek, akkor mindig provinciálisabbak, mint az idegen irodalmakkal foglalkozók. Nem véletlen, hogy a legfontosabb német hozzájárulások az irodalomtudomány nemzetközi elméleti vitáihoz akkoriban a romanisztika és az anglisztika területéről érkeztek. A *Pozíciók* alternatívát kívánt nyújtani: egyfelől a *kurrens* módszertani „pozíciók” nyolc képviselőjét, másfelől a vizsgálat olyan tárgyát, amely egyértelműen a germanisztikához tartozott (Kleist *A chilei földrengés* című elbeszélését). A projekt egyfajta arkhimédészi emelő akart lenni, amely kiemeli a germanisztika világát a maga elszigeteltségéből, és az irodalomtudomány nemzetközi területén talál számára új helyet. Ezzel elillanna a „külföldi germanisztika” értelmetlen fogalma, a germanisztika pedig elméleti paradigmákat próbára tevő nemzetközi tudományos vita résztvevőjeként értené magát.

Jelenlegi helyzetünk megértése szempontjából sok mindent tisztázhat, ha megvizsgáljuk, hogy az arról az episztemológiai helyzetről adott diagnózis, amely a *Pozíciók* alapját képezte, mennyiben bizonyult pontosnak, és mennyiben tévesnek. Ez leginkább úgy derülhet ki, ha röviden megvizsgáljuk a kötetben képviselt nyolc elméleti paradigmát. Mondanom sem kell, hogy ezek a „pozíciók” nem voltak teljesen heterogének. Inkább két csoportra oszlottak. A nagyobb csoport öt tagját elsősorban a nyelv és/vagy a jelentés foglalkoztatta, e fogalmak bizonyos elméleti szempontú értelmezésének megfelelően. Az öt elméleti koncepció közötti (meglehetősen radikális) különbségek egyetlen történeti szempontból érdekes premisszát jelentenek. *Az, hogy a nyelv fogalma egymással versengő változatokra bomlott, nyilvánvalóvá tette, hogy az irodalomtudomány kezdte elveszteni az alapjaira vonatkozó konszenzust.* Történeti szempontból a tudományág önértésének e széttöredezése egybeesni látszik a nyelvészet és a filológia szétválásával (amely diszciplináris fejlődés egyértelműben megfigyelhető a Franciaországban, Angliában és az Egyesült Államokban, mint Németországban). Bárhogy is legyen, ennek az elemi tudományági önértésnek az összeomlása azt jelentette, hogy maga a nyelv fogalma vált vita tárgyává, és épp ez az episztemológiai-történeti tény jut kifejezésre a *Pozíciók*ban képviselt elméleti reflexió öt irányzatában, amelyek röviden így jellemezhetők:

1) *Hermeneutika.* 1980-ra Gadamer *Igazság és módszere* (1960) számos elméleti fejleményhez vezetett az irodalomtudományban, amelyek részben az ő munkásságát folytatták, részben alternatív hermeneutikai pozíciókat fejlesztettek tovább (pl. Schleiermacherét). Ezen felül Szondi és mások felvetették a kifejezetten irodalmi (vagy filológiai) hermeneutika kérdését.

2) *Recepcióesztétika.* A gadameri hatástörténet fogalmát széleskörű recepciótörténeti kutatási programmá fejlesztő, és ezzel egyidejűleg az interaktív olvasás fenomenológiai alapon (Ingarden) nyugvó elméletét megfogalmazó konstanzi iskola jelentette, amint említettem, a legfontosabb hozzájárulást az irodalomelméletéről folytatott nemzetközi vitákhoz.

3) *Irodalmi szemiotika.* Az 1970-es évek folyamán a szemiotika széleskörű nemzetközi mozgalmá sokrétű irodalmi kutatási programmá lépett elő. Történetileg Peirce filozófiájában, Saussure általános nyelvészetében, valamint az orosz formalista és a prágai strukturalista iskolák munkáiban gyökerezett. 1980-ra ez az elméleti paradigma kidolgozta mind a narratív, mind a poétikai struktúra technikai szempontból igencsak kifinomult fogalmait.

4) *Diskurzuselemzés.* A diskurzuselemzés Michel Foucault elméleti munkásságából származó elmélete olyan kutatási programot indított útjára, amely a történetileg specifikus diskurzusformációk létrejöttének feltételei felé fordult. E program legnagyobb hatást kiváltó megvalósulása kétségkívül Friedrich Kittler *Lejegyzőrendszerek 1800/1900* (1985) című műve, amelynek előnézetét adta a *Pozíciók*ba írt Kittler-tanulmány.

5) *Dekonstrukció.* Ezt az elméletváltozatot a paletta hermeneutikával átellenben levő végére helyezem, mivel (az irodalomtudományban) a dekonstrukció sok szempontból negatív hermeneutikának tette meg magát. Elméleti ősapái természetesen Jacques Derrida és Paul de Man voltak, Franciaországban, illetve az Egyesült Államokban. Programadó

szándékuk (amely gyakran heideggeri pátoszról táplálkozott) abban állt, hogy demonstrálják a holisztikus struktúráként felfogott jelentés (kifejezetten irodalmi) lebontását, valamint abban, hogy egy ontológiai belátás státusát tulajdonítsák ennek a negativitásnak.

Mi lett ennek az kutatási programnak a történeti sorsa? Általánosságban elmondható, hogy a kortárs irodalmi kutatásokban nem maradt meg az igény egy olyan alaposan kifejlesztett elmélet iránt, amely mind az öt említett modellt jellemzi. Természetesen vannak kivételek, összességében azonban igaz, hogy *az irodalom fogalmilag következetes kidolgozása iránti érdeklődés mára mérséklődött*. Ami az egyes irányzatokat illeti, esetükben különböző történeteket lehet elmesélni. Azon túl, hogy kívánatos az említése a pedagógiai bevezetőkben, a hermeneutika megszűnt a tudományos viták tárgyának lenni, és visszatért abba a filozófiai tudományágba, amelyből eredetileg származott. A recepcióelmélet mindkét említett változata ugyancsak elvesztette a képességét, hogy innovatív kutatási projekteket hozzon létre. Figyelemre méltó munkájuk mára lényegében elvégeztetett. Az irodalmi szemiotika esete kissé bonyolultabb. Nem férhet hozzá kétség, hogy a narratológia szemiotikai altudományában kidolgozott modellek általánosan az irodalomtudomány gerincének részévé váltak. Ma egyetlen komoly irodalmár sem boldogulhat anélkül, hogy birtokolná a narratív történetalkotás, a fokalizáció vagy az elbeszélő hang alapvető fogalmait. Sőt, az utóbbi időben élénk nemzetközi vita folyik a narratíva örökölt szemiotikai modelljének kognitív szempontú újrafogalmazásáról, amely elméleti fejlemény, akárcsak az elődje, kifejezetten nemzetközi. Így bár az egységes szemiotikai metadisziplína ígérete biztosan szertefoszlott, a kutatási program bizonyos összetevői termékenynek bizonyultak abban az értelemben, hogy utódokat hoztak létre. Megjegyzendő azonban, hogy ezek az utódkutatások jóval túllépnek az irodalmi mezőn egy általános kognitív-kulturális narratológia felé. A diskurzuselmélet hasonló sorsra jutott. A „diskurzus” fogalom egyrészt elvesztette az első megfogalmazásaiban rejlő elméleti sajátosságát, és egy bármilyen történeti vagy társadalmi szempontból körülírható nyelvi egységet jelölő általános és hétköznapi kifejezéssé vált. Másrészt a diskurzuselemzésben a kezdetektől fogva benne rejlő, a kommunikációs hálózatokra és anyagságokra eső hangsúly, valamint a látens kibernetikai fogalmiság a média elméletének és történetének alapzatává vált, ami széles körű hatással volt a német irodalomtudományra. A narratológia esetéhez hasonlóan ez a fejlemény is az irodalomtudományból indult ugyan, de messze túllépett az irodalom területén, és független tudományággá nőtte ki magát. A dekonstrukció, az öt elméleti irányzathoz közül az utolsó, viszont nem volt képes ehhez hasonló utódok nemzésére. Elméleti szempontból legalább annyira erejét veszítette, mint a „létköltészet” való merengések, amelyek elárasztották az 1950-es évek irodalomtudományi folyóiratait, utóélete pedig egy bizonyos értelmezői forrágra korlátozódik, amelyet azoktól lehet eltanulni, akik ezt a legmagasabb szinten űzik.

Az Irodalomtudományi pozíciókban szereplő írások második alcsoportja nem a nyelvre és a jelentésre összpontosított, hanem az irodalom társadalmi dimenziójának elméleti megközelítéseire. Három irányzat képviseltette magát:

1) *Társadalomtörténeti interpretáció.* Meg kell hagyni, ez is értelmező vállalkozás, olyan azonban, amely a feladatát annak a társadalomtörténeti pillanatnak a felismerésében jelölte ki, amely *egyedülálló módon* tárult fel az irodalmi mű konfigurációjában. Elméleti ösztönzést olyan neomarxista gondolkodóktól kapott, mint Adorno, Goldmann vagy Macherey.

2) *Intézményszociológia.* A hangsúly itt a kontextusra esik: azokra a keretekre, amelyek között az irodalom tartós társadalmi gyakorlatként jelentkezik. Ennek a pozíciónak egyik fő német megnyilvánulása Peter Bürger *Az avantgárd elmélete* (1974) című művében olvasható, a nemzetközi szinten azonban akadtak összetettebb elméleti pozíciók is, mint például Raymond Williams vagy Pierre Bourdieu munkái Nagy-Britanniában, illetve Franciaországban.

3) *Mitológiaelmélet/antropológia.* Itt a diszciplináris hivatkozási pont nem a társadalomtörténet és nem is a szociológia volt, hanem az etnológia és a vallástörténet. A vonatkozó írás szerzője, René Girard rendkívüli hatással bíró elméletet dolgozott ki az áldozatbemutató szerepéről a vallási szertartások és mítoszok megjelenésében, miközben bemutatta, hogy mennyire helytálló ez az elmélet az irodalomtudományban is. De a klaszika-filológia tudományága is, különösen a francia Jean-Pierre Vernant és a svájci Walter

Burkert műveiben, szolgálhatott volna legalább ennyire szemléletes példával a vizsgálódások ezen általános irányára.

Végigtekintve ezen a három pozíción, először is arra leszünk figyelmesek, hogy a „társadalmi” fogalma, mint a *társadalomtörténet* vagy *szociológia* esetében, ma már nem jelenik meg olyan nyomatékkal, mint az 1980-as években. Nagyrészt leváltotta a „kultúra” fogalma, amely természetesen nem pusztán terminológiai különbség. Ami a kortárs kutatást illeti, a helyzet egyértelműen az, hogy a *társadalomtörténeti műértelmezés* eltűnt az irodalomtörténeti vizsgálódás gyakorlataként. Hogy egy történeti korszak holisztikus jellegét egy egyedi műből nyerjük ki, eredetileg a szellemtörténet irányzatán belül bontakozott ki vizsgálótechnikaként. Társadalomtörténeti változatában kevésbé a korszakjellem iránt érdeklődött, mintsem a nagymérvű társadalmi átalakulások iránt (a polgárság „felemelkedése” különösen kedvelt témakör volt), mindenesetre kötődött a kifejező totalitásként vett mű *pars pro toto* felfogásához, miközben a végső elemzésben ez a koncepció nem talált a tárgyán valós társadalomtörténeti fogást. Másrészt az, amit 1980-ban intézményszociológiának hívtak, fejlődőképességnek bizonyult, amint Bürger elméletének egyszerű keretrendszeréből kifinomult rendszerelméleti keretrendszerre alakult. Persze amikor a *Pozíciók*-projekt ötlete felmerült, Niklas Luhmann munkája még alig hatott az irodalomtudományra, noha figyelemre méltó elméleti színre lépése 1971-ben megtörtént, mégpedig a Jürgen Habermassal folytatott, publikált vitában. Luhmann rugalmas elméleti keretrendszere (a rekurzív módon összekapcsolódó kommunikációs eseményekből álló társadalmi rendszerek fogalma, a rendszerek elkülönülésének evolúciós koncepciója, a megfigyelés elmélete, a társadalomtörténeti szemantika elképzelése, valamint a forma/médium megkülönböztetés) rövidesen elkezdte demonstrálni a képességét, hogy rendkívül precíz és változatos, *nem reduktív* szociológiai elemzéseket állítson elő. Az irodalomkutatás teljesen rendszerelméleti programjának kifejlesztésére tett erőfeszítések ugyan sikertelenek voltak, és a rendszerelméleti szókinccs vonzereje is jelentős mértékben csökkent, a luhmanni gondolatalkatok döntő mértékben befolyásolták azonban a humántudományok kortárs episztemológiai beállítódását, beleértve az irodalomtudományt is. Ami az elsődlegesen társadalmilag orientált kutatási program harmadik változatát illeti, be kell ismerni, hogy (megint csak a medievisztika kivételével) az irodalomtudomány nem tett komolyabb erőfeszítéseket az etnológiai elméletek és kutatások irányába. Ez meglepetésre adhatna okot, hiszen az összehasonlításra alkalmas anyag roppant archívuma mellett a kulturális antropológia (ahogy azt az angolszász világban nevezik) tudományágát az olyan témák folyamatos, konceptuálisan gazdag és termékenyen ellentmondásos megvitatása jellemzi, mint a mítosz és a rítus természete, amelyek egyértelmű rokonságban állnak az irodalmi jelenségekkel.

Az *Irodalomtudományi pozíciók* vállalkozás belső szerkezetére, valamint az általa felsoroztatott egyes elméleti modellek mai jelentőségére vonatkozó megjegyzéseim után a vállalkozás mint egész mai szemmel felmérhető jelentőségének kívánok figyelmet szentelni. Egyértelműnek tűnik számomra, hogy annyiban helyesen mértem fel az 1980-as történeti pillanatot, amennyiben úgy véltem, hogy az irodalomtudomány átalakulásának kezdeti időszakát éli, annyiban pedig rövidebbtől, amennyiben ezt az átalakulást elsősorban episztemológiai értelemben fogtam fel. Visszatekintve láthatjuk, hogy *szerkezeti eltolódás* ment végbe a *fejlett irodalomtörténeti oktatás és kutatásszervezés terén*. Bonnban egy céhalapú rendszert figyeltem meg, amelyben a normatív gyakorlatokat (inkább az „oktatást”, mint a „módszert”) elsősorban a személyes megtestesítésen és helyi tradíciókon keresztül közvetítették. Ez a rendszer akkoriban már bomlásnak indult. A tudást többé nem lehetett a professzor egyedi példáján és jóváhagyásán keresztül biztosítani, hanem egy elméleti szempontból megalapozott módszer legitimitációjára szorult. Nem arról van szó, hogy az elméleti kérdések teljesen idegenek lettek volna az irodalomtudomány céhalapú formációjától, hanem arról, hogy e tudásformáción belül az „elmélet” a gyakorlat előkészítőjének, és így minden vitán felül állónak számított. A *Pozíciókat* az elérhető elméletek horizontjának szélesítéséeként fogtam fel, de valójában a vállalkozás annak kifejeződése volt, hogy az irodalomkutatás olyan szakaszba lépett, amelyben *magának az elméletnek a státusa volt átalakulóban*. Ez a változás természetesen az összetettség növekedését hozta magával, hiszen – ahogy maga a *Pozíciók* szerkezete is mutatja – a kibontakozóban levő tudás-

rendszerben nincs, és nem is lehet általános konszenzus tekintetben, hogy a különböző elméletek közül melyiket részesítsük előnyben. Amint azt a nyelv- és jelentésközpontú elméleti pozíciók kapcsán már jeleztem, *még a vizsgált tárgy konstitúciójának a tekintetében sincs általános konszenzus többé*. Ma megdöbben az 1980-as felfogásom végtelen naivitása. Tényleg úgy gondoltam, hogy a kötet tisztázza majd a dolgokat; úgy, hogy a széttartó elméleti modellek egymás mellé helyezésével kialakulhat egyfajta konceptuális szempontból *részletekbe menően kidolgozott* általános elmélet, amelyben a széttartó „pozíciók” a regionális ontológiák/módszertanok szerepét töltik be. De ez csupán újabb változat volt az egységes tudomány álmára.

Amint korábban megjegyeztem, az egyik tanulság az, ha mai helyzetünkben tekintünk vissza az *Irodalomtudományi pozíciókra*, hogy csökkent az érdeklődés a teljes mértékben kidolgozott elméletek iránt. Ez a fejlemény kapcsolódik az irodalmi tudásformáció előző bekezdésben vázolt általános fejlődéséhez. Az elméletek az alapozás és az összegzés kettős státuszával bírnak, és mindkét szempontból gátolják a folyamatban levő gyakorlatot. Előfeltételük a munka megszakítása és a fogalmi koherencia reflexív kidolgozása. Megkövetelik az egyedi (tudás)instancia és az egyetemes elméleti norma összehangolását. Ha a *Pozíciók* ma már kevésbé használható (és én nem vonom kétségbe és nem is bánom, hogy így van), az nem azért van, mert a benne megjelenített elméleteket jobbak váltották le, hanem azért, mert már nem vesszük túl sok hasznát az irodalomtudomány elméletének. Senkinek sincs ideje rá.

A kutatás jelenlegi szerveződése mellett a feladat már nem eredmények előállítására, amennyiben „eredményen” elméletileg megalapozott, empirikusan bizonyított, és éppen ezért igazolható állítások halmazát értjük. A tudományos munka feladata *saját jövőjének előállítására* (és jövőbeli támogatásának biztosítása). *Nem eredményeket termel, hanem projekteket*. Amikor a következő konferencia feltétlenül fontosabb, mint az, amelyen éppen részt veszünk, a konferenciakötetek publikálása a mumifikálás strukturális megfelelőjévé válik. A tudástermelés e rendszerében az elméletek túl lassúak, mert belsőleg túlságosan összetettek, és minden esetben specifikálják a vizsgálat tárgyát, amivel korlátozzák a jövőbeli vizsgálódások hatókörét. Az elméleti reflexióról kiderült, hogy olyan átmeneti szakasz volt, amelyre szükség volt a céhszisztem lebontásához, de túl nehézkesnek bizonyult a magát az újítások előállítására mellett elkötelezett tudományos tevékenység számára. A kutatási tevékenység jelenlegi formációja *az elméletet az általánosság olyan alternatív formájára cserélte*, amelyet *tematikus ködfoltként* lehetne leírni. A tematikus ködfolt jellemző tulajdonsága a meghatározatlansága, belső diffúzitása és ebből fakadó hajlékonysága, amely tulajdonságok lehetővé teszik számára, hogy heterogén tárgyerületek között közvetítsen. A „kultúra” szó – amely kifejezés mindent jelent, de semmi megfoghatót – jól példázza ezt az *általános oldószert*. Nem véletlen, hogy a nemrég feltűnt „kultúratudományok” (*Kulturwissenschaften*) kínosan kerülték a kultúra definícióját övező évszázados etnológiai vitát. A tematikus ködfolt funkciója a definíció elkerülése, vagy pozitív értelemben *az előre nem látott alkalmi kombinációk nyílt mezejének biztosítása*. Az ehhez szükséges szellemi művelet *nem az elméleti reflexió, hanem a kombinatorikus elmélet (Witz)*.

Jelen episztemológiai pillanatban négy tematikus ködfolt kezd befolyásra szert tenni a humántudományokban. Ezek a témák függetlenek az intézményesült *diszciplínáktól*; inkább az általánosság szféráit alkotják, amelyekben paradiszciplináris intézmények (központok, klaszterek, területek, stb.) fogalmazzák meg a projektjeiket. Olvasatomban erről a négy globális témáról van szó:

Kogníció/evolúció – Kultúra – Tudás – Média

Fontos kiemelni, hogy ez a lista nem teoretikus konstrukció terméke. A négy kifejezés nem kategóriákat jelöl, és ezek nem törekszenek rendszerszintű koherenciára vagy teljességre. Pusztán olyan szocio-episztemológiai hipotézisként javaslom ezeket, amely a tudás kortársi rendszerén belül kialakuló szemantikai horizontokra támaszkodik. És mint ilyen, az itt felvázolt konfiguráció lehetőséget nyújt azon tudósok számára, akik továbbra is érde-

keltek az intellektuális és tudományos tevékenységként felfogott irodalomtudományban, hogy feltegyék a kérdést: *Quo vadis?* Egyesek azt mondhatnák, hogy e kérdés szükségesszerűsége az egyetlen lényeges vonása annak az episztemológiai helyzetnek, amelyben az irodalomtudomány találja magát. A kérdés érdekes jellemzője pedig, hogy a rá adott választ nem fogják és nem is lehet teoretikusan eldönteni. Ez az egyik lecke, amelyre a *Pozíciók* története tanított. Ami a *Quo vadis?* kérdést majd eldönti, inkább a gyakorlat lesz: vajon képes lesz-e az irodalomtudomány a szellemi termelés olyan módjait bemutatni, amelyek egyrészt hűségesek hagyománya(i) normatív tartalmához, másrészt kellően rugalmasak ahhoz, hogy megengedjenek előre nem látható interdiszciplináris fordulatokat. A filozófia ehelyütt szemléletes példával szolgálhat. A filozófiát rendkívül szilárd diszciplináris céltudatosság jellemzi, amely végső soron annak rendíthetetlen tudatán alapszik, hogy saját szókratikus beiktatása normatív jelentőséggel bír. Ezzel egy időben újra és újra innovatív válaszokat adott a változó történeti feltételekre, mely válaszok a saját hagyományában rejlő szemantikai potenciál újraaktualizálásából táplálkoztak. Azt is mondhatnánk, hogy a filozófia azzal tartotta fenn tudományági integritását, hogy folyton bizonyította „korszerűtlen időszerűségét” (*unzeitgemäße Aktualität*).

Lehet ez az irodalomtudomány modellje? Az irodalomtudomány és a filozófia közötti hasonlóságok kellően egyértelműek. Mindkettő a szövegközpontú világi kutatás hagyománya, amelyek valószínűtlen szemantikai komplexitást termelnek a világ holisztikus leírásainak szolgálatában. Mindkettő a belső értékkel bíró „társalgás”¹ formájaként szerveződött társiasságként alakult ki. A *Quo vadis?* kérdés kapcsán szembeszökő elvi különbség a meggyőződés viszonylagos hiánya az irodalomtudományok részéről. Semmiféle szókratészi *ősjelenet* nem áll rendelkezésünkre, hogy lehorgonyozzuk diszciplináris normáinkat. Ez a hiány az egyéb diszciplináris kontextusokból származó megerősítés kétségbeesett kereséséhez vezet, sőt még az önmagunk megtagadására való hajlamhoz is. A *Pozíciók* talán eleve ennek a hajlamnak volt a tünete, amely kétségkívül fontos jellemvonása a jelenlegi episztemológiai kontextusnak. Másrészt könnyen lehet, hogy a szóban forgó diszciplináris bizonytalanság az irodalom tudományos tanulmányozásának elkerülhetetlen problémájává vált, mihelyt elszakad a technikai készségek tárházától és velük járó gyakorlati tudástól. Elvégre pontosan az ilyen készségek és az ilyen tudás biztosítják a művészettörténet és a zenetudomány számára azt a *létalapot*, amely biztosítja diszciplináris identitásukat. Ez azt sugallja, hogy az elmélet okozta mámor időszakának hosszú távú következménye épp az ellenkezőjét érte el annak, amit szándékozott. Mindenesetre a jelenlegi posztteoretikus bizonytalanságunkat nem valószínű, hogy az *Irodalomtudományi pozíciók* új változata fogja feloldani. ■ ■ ■

Keresztes Balázs fordítása

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: David E. Wellbery: *Literaturwissenschaft. A Personal Reflection*, DVjs 89 (2015) 4, 608–615.

■ **Keresztes Balázs** (1990): az ELTE Általános Irodalomtudományi Doktori Programja és a WWU Münster Graduate School Practices of Literature doktori hallgatója. Disszertációját az esztétista irodalom és a designelmélet összefüggéseiről írja.

1 Lásd Marc Fumaroli: *La République des Lettres*, Gallimard, Párizs, 2015.

A NÉMET IRODALOM ÚJ TÖRTÉNETE

Bevezetés

Paul Celan állítása szerint minden vers magában hordozza a maga dátumát.¹ Úgy tűnik, ez nem vitás, a 20. század egyik legeredetibb költőjének kijelentésében mégis a hagyományos irodalomtörténet erőteljes kritikája rejlik: olyan kritika, amely nem abból fakad, hogy formalista módon utasítja el a történelmet, hanem abból, hogy radikalizálja az irodalom történetiségének gondolatát. A dátum, amelyet minden egyes vers vagy irodalmi mű magában hordoz, belsőleg maga a mű számára, olyan időbeli központ, amely körül a mű kikristályosodik. Az irodalmi művek jelentése – azon képességük, hogy emberi tapasztalatokról tanúskodjanak, és rezonáljanak az olvasók életében – elválaszthatatlanul hozzá van kötve pillanatuk szingularitásához, primer történeti jellegükhöz, amelyre kontingens eseményekként tesznek szert. Az irodalomtörténet-írás öröklött formájában paradox módon pont az irodalom e jellege megy veszendőbe. A hagyományos irodalomtörténetek az egyes szövegeket és teljesítményeket nem szinguláris előfordulásokként kezelik, hanem egy olyan erő, áramlat vagy norma illusztratív példajaként, mint a korszellem, a nemzet, az osztály-előítélet vagy az esztétikai eszmény. Egy irodalmi szöveg történeti jellegének megragadása e gondolkodásmód szerint annyit tesz, hogy az egyedi esetet valami más tipikus esetének, ennél fogva helyettesíthetőnek tekintjük. E művelet eltörli az irodalom „datálható” szingularitását és kontingenciáját. *A német irodalom új történetének* fő célkitűzése az, hogy megtalálja a bemutatás olyan módját, amely helyreállítja az irodalom e dimenziójához való hozzáférést.

Ezt a célt másképpen úgy is megfogalmazhatnánk, hogy *A német irodalom új története* megkísérli megőrizni azt a „találkozás”-jellegét, amely az olvasás leginkább élenkítő tapasztalatait jellemzi. A valódi találkozások elragadtatást és kíváncsiságot gerjesztenek. Még akár változást is hozhatnak az olvasó életébe azáltal, hogy vágyat keltenek egy író vagy egy mű mélyebb megismerése iránt. Walter Benjamin, akinek a történelemről alkotott gondolatai alapvetően inspirálták ezt a kötetet, az időkontinuum pillanatnyi megszakításainak fontosságát hangsúlyozta a történeti megértés számára, s ezt a múltba való „tigrisugrásokhoz” hasonlította.² Szerkesztőink szerint az ehhez hasonló találkozásokra akkor nyílik a legnagyobb esély, ha a művek vagy események bemutatása során a különösre összpontosítunk. Goethével, a német irodalmi hagyomány kimagasló alakjával például ezeken az oldalakon nem a maga monumentalitásában találkozunk, hanem pályafutása

három vagy négy beszédes pillanatában. Látjuk őt írni a *Werther*-t, javítani a *Római elégiákat*, és befejezettnek nyilvánítni a *Faustot*; az egyik cikkben még függöny mögött bujkálni is látjuk, amint F. A. Wolf Homéroszról szóló előadását hallgatja. Legyen szó kánikus vagy viszonylag ismeretlen anyagról, ez a megközelítés kifejezésre juttatja az itt tárgyalt anyag iránti ellenállhatatlan intellektuális érdeklődést. Jelen kötet lapjain mindenütt ebben az értelemben vett találkozások – szembesülések, felismerések, felfedezések, sőt megütközések – várják az olvasót: találkozások a misztikus írás hagyományával Eckhart mestertől Angelus Silesiusig, a cipész-költő Hans Sachs írócéhével, vagy éppen a 17. századi üzletasszony és életrajzíró Glikl bas Yehuda Leib nehéz életével. Az esemény drámája azon kapja Lessinget, a német felvilágosodás legfontosabb írástudóját, hogy épp félreadatálja nagyszerű vígjátékát, a *Minna von Barnhelmet*. E. T. A. Hoffmann pedig, annak a történetnek a szerzőjét, amelyből Freud fogja levezetni a „kísértetiesről” szóló elméletét, úgy mutatja, hogy épp egy gyilkossági ügyön töpreng. Egy templomi oltár újradíszítése kapcsán felfedi, hogy miként változtatták meg Luther tanai a templomba járó emberek élményeit. Jelentős írók váratlan kontextusokba kerülnek: Heinrich von Kleistet a napoleonellenes gerillaharc kialakulásával összefüggésben látjuk, Wilhelm Raabe *Stopfkuchen* című regényét a gyarmatosító politika kritikájaként olvassuk, Kafka *Az ítélet* című történetét pedig a nemzetközi politika kontextusában. A jelentős alakok mellé helyezve viszonylag ismeretlen írók emelkednek fel a lábjegyzetek szintjéről a lebilincselő felfedezéseikre: Hans Staden, a gyarmati Brazíliát bejáró 16. századi utazó, Salomon Maimon, akinek az önéletrajza megrajzolja a lengyel gettóból a felvilágosult Berlinbe vezető utat, vagy éppen Irmgard Keun, az „új nő” ügyének képviselője a weimari köztársaságban. Egy nyilvános vita, mint amely például a humanista Johannes Reuchlin hebraisztikai tanulmányait övezte, napvilágra hozhatja egy szellemi mozgalom belső feszültségeit. A mellérendelés pedig előcsalogatja az intellektuális stílusok különbségeit, mint amikor futó pillantás vetünk Benjaminra és Heideggerre 1927-ben. A stratégia röviden tehát az összefoglalás és a katalógizálás elkerülésében áll, és abban, hogy inkább az anekdotikusban és a diszkontinuusban rejlő kommunikatív potenciált aknázzuk ki, hogy így kerüljenek dolgok váratlan megvilágításba.

A német irodalom új története részeseül az elmúlt időszak történetírásában végbement „reflektív fordulatból”. Formai elrendezését és tartalmi válogatását azoknak a feltételeknek a figyelembe vétele motiválta, amelyek az irodalomtörténetet mind intellektuális vizsgálódásként, mind pedig irodalmi műfajként létrehozták. Ez az önvizsgálat kifejezetten illik ehhez a német irodalmi és szellemi hagyományokat bemutató kötethez, hiszen az irodalom történeti kezelése maga is bizonyítottan német találmány. Megfelel ugyanakkor annak a jellemvonásnak, amely a német kultúrát megkülönbözteti európai társaitól: az önreflexió olyan hagyományának, amely azt eredményezi, hogy a képzelet és a fogalomalkotás figyelemre méltó módon – gyakran felvillanyozón, időnként nehézkesen – járja át egymást. Az eszményítő közhely is, amely szerint Németország a „költők és gondolkodók országa” (németül alliterációval rögzítve: „Land der Dichter und Denker”), erről a jellemző gondolkodásmódról tanúskodik. *A német irodalom új történetének* egyik egyedülálló aspektusa, hogy megkísérelti érvényre juttatni a német kultúra reflexív hajlamát azzal, hogy olyan filozófusokról szóló cikkeket is tartalmaz, mint Leibniz, Kant, Hegel, Schopenhauer és Wittgenstein. E döntés megkövetelte az irodalom hagyományos fogalmának kibővítését, valamint az irodalomtörténet interdiszciplináris vállalkozássá alakítását.

Az állítást, amely szerint az irodalomtörténet Németországban (így rövidítve a „német nyelvű országokat”) kezdődött, Hippolyte Taine nagyhatású művének, *Az angol irodalom történetének* (1864) figyelemre méltó nyitó megfigyelése igazolja: „Száz év óta Németországban s hatvan év óta Franciaországban is átalakult a történetírás: mindez az irodalom tanulmányozásának köszönhető.”³ Taine megjegyzése az irodalomtörténet kutatási területként való megjelenését a 18. század utolsó harmadára teszi, amikor egy nagymérvű szemantikai átalakulás alapvetően változtatta meg a hagyomány és változás, valamint a hírnév és esztétikai érték öröklött fogalmait. Ahogy Reinhart Koselleck rámutatott, a „történelem” fogalma, amely addig mindig többes számú használatot vont maga után (például dinasztiák, intézmények és utazások „történetei”), ebben az időszakban tett szert kollek-

tív egyes számú terminusként a maga modern jelentésére, amely a változás egyedi mintáza-
zatainak irányt és értelmet adó, fölérendelt folyamatra utal.⁴ Az uralkodó tapasztalat töb-
bé nem az állandóság és a múlttal való folytonosság volt, hanem a gyorsuló átalakulása
a közösségi élet minden dimenziójában.⁵ A történeti különbség iránti élesedő érzék, vala-
mint a jelen és a múlt közötti szakadék mélyülése hatással volt a művészet és az irodalom
felfogására is, és elfogadhatatlanná tette a maradandó és egyetemes esztétikai teljesítmény
bármiféle érzetét. Ebben a kontextusban új feladat adódott: a kulturális alkotásokat nem
örök értékeket visszatükröző dolgokként, hanem koruk kifejeződéseként kellett megérteni.

Csábító azt feltételezni, hogy a történeti gondolkodás átalakulásának taine-i keltező-
se szándékosan volt pontos. 1764-ben jelent meg Johann Joachim Winckelmann *Az óko-
ri művészet története [Geschichte der Kunst des Alterthums]* című műve, amelyet manapság
a művészettörténet alapszövegének szokás tartani. Winckelmann kortársai hamar nekilát-
tak, hogy munkáját kiterjesszék más területekre is. Johann Gottfried Herder már az 1760-
as évek végén belekezdett a kultúra olyan történeti koncepciójának felvázolásába, amely
felölelte az emberi kifejezés teljes körét. Shakespeare-ről szóló esszéje (1773) lebontotta
az időtlen művészeti szabványok képzetét, és a shakespeare-i drámaforma lényegi jellem-
vonásait korának viszonyaiból vezette le. Herder az irodalmi művek olyan értését szor-
galmazta, amely azokat összefonódottnak vette a vallási és politikai intézményekkel, vala-
mint a hiedelmekkel, a kereskedelemmel, a szokásokkal és az erkölcsökkel. Természetesen
ez nem azt jelenti, hogy Herder előtt ne műveltek volna irodalomtörténetet. A felvilágo-
sodás az ízlésbeli fejlődés dokumentációjaként fogta fel; a 17. század a múlt íróit és mű-
veit katalógizáló műveltség-emlékműveket állított; a poétikai értekezések, mint amilyeneket
például Martin Opitz (1624) és Johann Christoph Gottsched (1730) írt, gyakran tar-
talmazták korábbi eredmények ismertetését is. Az efféle történetek azonban aligha azono-
síthatók olyasvalamiként, ami manapság számítana történeti ábrázolásnak. Ez az oka an-
nak, hogy Taine észrevétele annyira sokatmondó. Máig érvényes észrevétele, mely szerint
a történelem fogalmának *átalakulása* öelötte száz évvel korábban ment végbe, figyelembe
veszi Winckelmann és Herder munkáinak újító erejét.

Az a szellemi forradalom, amely majd Hegel gondolatában tetőzik, mely szerint az idő
és a történelem az általa „Szellemmel” (*Geist*) nevezett dolog létmódját és önmegvalósítását
jelenti, olyan új diszkurzív formákat követelt meg, amelyek a kulturális kifejezés egységét
és sokféleségét – a mozgásban rejlő logikát – is képesek voltak rögzíteni. E formák kiala-
kítása azon német romantika fő vívmányainak egyike, amelynek ma mind a modern iro-
dalomkritika központi fogalmait, mind az európai irodalmi hagyomány mai napig elfoga-
dott áttekintését köszönhetjük. Az európai irodalomtörténet átfogó, filozófiailag megala-
pozott képzetének megalkotásáért járó elismerésen az 1803–1804 között Berlinben az iro-
dalom és a képzőművészet történetéről nagyhatású előadássorozatot tartó August Wilhelm
Schlegel, valamint testvére, Friedrich osztozhat, aki hasonló előadásokat tartott Párizsban
és Kölnben (1803–1804), majd később Bécsben (1812). Itt a kulcsfogalom az „európai.”
Miként előttük Herdert, a Schlegel-fivéreket sem elsősorban a német irodalom nemzet-
alapú története foglalkoztatta, noha kiemelték olyan műveket, mint például a *Nibelung-
ének*, amelyet a következő évtizedekben a nemzeti eposz aurája lengett körül. Vizsgálódá-
suk kozmopolita volt, és a különböző nemzeti áruhákban megjelenő, valamint különfé-
le kifejezőmódokban alakot öltő „Szellemmel” foglalkozott. Ebből két tanulságot vonha-
tunk le: először is azt, hogy a Schlegel-fivérek által kifejlesztett irodalomtörténeti koncepció
nem magában állt, hanem a poétika általános elméletéhez, sőt ezen túlmenően a szellem
filozófiájához igazodott; másodsor pedig azt, hogy annak ellenére, hogy ők alkották meg
a nemzeti irodalomtörténet szellemi előfeltételeit, saját vizsgálódási keretük erősen össze-
hasonlító volt, vizsgálatuk tárgya pedig az, amit Goethe – és később Marx – majd világ-
irodalomnak (*Weltliteratur*) nevez. *A német irodalom új történetének* feltett szándéka, hogy
visszanyerje az elméleti vizsgálódásra és a világirodalmi kontextusra irányuló kettős vonat-
kozást, amely be volt építve az irodalomtörténet romantikus fogalmába.

Sem Herder, sem a Schlegel-fivérek nem voltak hivatásos irodalomtudósok, és műve-
iket sem tanítványokból és történész kollégákból álló hallgatóságnak címezték. Az iroda-
lomtörténet tudományos átalakulása inkább 19. századi vívmány. 1860-ra minden német

nyelvű egyetemen megalakult a német filológiai tanszék. Szakmai szervezetek jöttek létre, kritikai kiadásokat állítottak elő – még az újabb írók műveiből is –, valamint elszaporodtak az irodalomtörténeti kutatásnak szentelt folyóiratok. Egyszóval kialakult az irodalomtörténet hivatásosan művelt tudományága.⁶ Néhány irodalomtörténet azonban átlépte az egyetemi kontextust. Gottfried Gervinus *A németek költői nemzeti irodalmának története* [*Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*] (1835–1842) című, a műfaj úttörő teljesítményeként számon tartott, ötkötetes műve például liberális politikai szándékkal íródott, míg a költő Joseph von Eichendorff a *Németország költői irodalmának története*ben [*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*] (két kötet, 1857) a kulturális konzervativizmus mélyen nosztalgikus formáját támogatta. Az irodalomtörténetek egyre növekvő száma azonban igazodott az egyetemi kutatás és képzés (főként középiskolai tanárképzés) kettős követelményéhez. Mivel a kutatás további kutatást generált, a történeti szintézis eszménye egyre inkább elérhetetlennek tűnt. Minden feledéstől megmentett szöveg, minden bemutatott irodalmi hatás, az író életének minden felfedezett részlete növelte a tudásalap összetettségét, amelyet a történeti narratívának kellett volna rendeznie és értelemmel felruházni. A század végére tehát a műfaj feladta filozófiai és politikai ambícióit, magát arra korlátozva, hogy az éppen aktuális tudományos konszenzus összefoglalását nyújtsa. Az irodalomtörténetek az őket előállító tudományági és oktatási apparátus narratív metatextusaivá váltak, és olyan fontos funkciókat töltöttek be, mint az egyetemi és középiskolai tananyag kereteinek kijelölése, a vizsgafelkészülés során hasznos emlekeztető eszközök biztosítása, valamint kapcsolatok létrehozása a szomszédos történeti tudományágakkal. Talán még jelentősebb, hogy ők szilárdították meg a „nemzeti” irodalmi hagyomány szerzeágazó jelentését, miáltal biztosították a kulturális műveltség átadásának fontos eszközét. Ebben az értelemben a tudományos irodalomtörténet elsődleges feladata a kulturális identitás előállítása volt nemzetállami keretek között.

Néhány kivételtől eltekintve az irodalomtörténet műfaja nagyjából ugyanúgy fest, mint ahogy a 19. század végén. Alapvető formája – korszakok és mozgalmak szerint felosztott átfogó narratíva, az egyes szövegek nagyszabású történeti áramlatok példaként való kezelése – az ideológiai és módszertani változások ellenére változatlan maradt. Csakugyan, a 19. század végétől máig gyakorolt irodalomtörténet egyik leginkább figyelemreméltó vonása, hogy önfeledten ellenállt a narratív forma a modernség által kezdeményezett forradalmi átalakulásainak. Ezzel egyidejűleg viszonylag immunis maradt a historizmus filozófiai kritikáival szemben, Nietzsche-től egészen Heideggerig és Benjaminig. Ennek az az oka, hogy a műfaj intézményi kontextusa – az állami oktatási rendszeren belüli egyetemi kutatás és oktatás – a 20. századi társadalmi és politikai változások ellenére is meglehetősen szilárd maradt. *A német irodalom új története* azonban egészen más célokat kíván megvalósítani, amely viszont megengedi és szükségessé teszi az irodalomtörténeti bemutatás szerkezetének és tartalmának átalakítását. Ez az átalakítás a címben szereplő egyik kifejezést sem hagyta érintetlenül: sem a „történet,” sem a „német,” sem az „irodalom” nem azt jelenti nálunk, mint a szabványos irodalomtörténeti munkákban.

A megváltozott olvasóközönséggel kezdtük. Elődeink a 19. század vége óta általában a német irodalom hallgatóit és kutatóit szólították meg. *A német irodalom új története* semmiképpen sem kívánja kizárni ezt a csoportot – épp ellenkezőleg! –, de kezdettől fogva egy általános vagy művelt olvasó lebegett a szemünk előtt. Ezt az olvasót olyasvalakinek képzeljük, akit más vágyak is vezérelhetnek, mint hogy átmenjen egy vizsgán vagy felkészüljön egy előadásra. Olyan személy ez, aki egy Schiller- vagy Kafka-mű olvasása, vagy éppen egy Mozart- vagy Wagner-darab meghallgatása után mindig is többet akart megtudni azokról a hagyományokról, amelyekből ezek a művek kiemelkedtek. Nagy valószínűséggel olyan emberről van szó, akinek feltűnt, hogy a humán érdeklődés utóbbi harminc évben végbement felpeszndülése szempontjából megannyi jelentős gondolat forrása német nyelvű művekben keresendő. Hol találjuk ezt az olvasót? A nemzetközi mobilitás, a modern könyvtermelés és elektronikus kommunikáció, valamint a világ nagyvárosaiban tapasztalható etnikai sokszínűség feltételei mellett az egyetlen lehetséges válasz: „Majd’ mindenhol.” A szemünk előtt lebegő olvasók eltérő érdeklődésűek, és – bármilyen okból kifolyólag, de – kíváncsiak a német irodalomra és kultúrára. Hiszünk benne, hogy a német

irodalom története létfontosságú erőforrást jelent mindenütt, ahol értelmi képességeket és képzelőt fordítanak arra, hogy felfedezzék az emberi gondolat alkotta világ összetettségét.

Három tényezőt feltételezünk tehát. Az elsőt a német irodalom archívumi egyidejűségének nevezhetjük: ez a különböző történeti kontextusokból származó művek *egyidejű jelenlétét* jelenti – ma, az Internet korában jobban, mint bármikor – a reprodukció, a tárolás és a terjesztés könyvtári katalógusok és keresőmotorok által rendezett különböző médiumaiban. A második tényező a könyv olvasóközönsége, mely csoportot sem a nemzeti hagyomány, sem a tudományági képzettség, sem egy bizonyos szakma nem tart össze. Egyenlőtünk harmadik összetevője a véletlen találkozásokban, az egyéni életrajzokban, a történeti körülményekben, a különös szenvedélyekben és érdeklődésben, a választott vagy örökül kapott kötelességben gyökerező kíváncsiság skálája. *A német irodalom új története* hasznos kíván lenni az e három tényező által meghatározott konfigurációkban. Egy számítástechnikából vett kifejezéssel úgy is fogalmazhatnánk, hogy ez nem más, mint tetszőleges hozzáféréstű történelem,⁷ amely különböző belépési pontokat kínál különböző olvasási szándékok számára. E kötet nem egyetlen történetet kíván elmesélni, hanem számos történetet állít viszonyba egymással. Célja, hogy lehetővé tegye a kíváncsiság különféle típusainak kibontakozását, szétartó mintázatok kialakulását, különböző – és gyakran disszonáns – rezonanciák hallhatóvá válását.

E cél elérése érdekében úgy döntöttünk, hogy minden történet alapvető szervező rácszatára hagyatkoztunk: a kronológiára. Így minden cikket dátum jelöl, általában egy év, néha egy hónap, de akár nap is. Minden dátum egy eseményt jelöl, egy bizonyos történet, könyvünk egésze pedig ezen események sorozatát nyújtja. Sok esetben a szóban forgó datált esemény egy szöveg megalkotása vagy megjelentetése, de másfajta események is állhatnak egy cikk fókuszában: egy előkelő személy látogatása, egy találmány, egy bírósági döntés, egy színházi produkció. Mindig azért választottuk az adott eseményt, mert megvilágítják az összefüggések hálózatát, és komplex történeti mezőt jelenítenek meg. Ezzel – *A francia irodalom új történetétől* (1989) köszönettel átvett – stratégiával a történetiség azon szintjét próbáltuk megközelíteni, amely Celan számára olyannyira fontos volt: az irodalmi esemény szingularitását.

Az irodalmi esemény ugyan datálható, de nincs rögzítve a történeti jelentés egyszeri időbeli rendjében vagy mintázatban. Ahogy Erwin Panofsky hangsúlyozta 1927-es esszéjében, minden történeti jelenség „sokféle, egymás számára egyaránt idegen, tér- és időbeliként egymással szembehelyezkedő vonatkoztatási rendszer metszéspontjába állítja magát, amely rendszerek kölcsönhatása minden esetben egyedi eredményhez vezet.”⁸ Az ehhez hasonló kölcsönhatások állítják elő azt, amit Walter Benjamin „konstellációknak” nevezett, vagyis történeti tények konfigurációit, amelyek a hirtelen belátás pillanatában konvergálnak.⁹ Így minden egyes eseményből számos út indul sugárirányban más események felé. Visszhangok, hatások és ellentétek válnak érzékelhetővé. Ezek az kapcsolatok olykor kronologikusan is közel állnak egymáshoz; olykor évszázadokat ugranak át. Jelen kötet tehát a tárgy és az olvasó lelkesedése által megszabott számtalan olvasási pályát kínál föl. A felfedezett kapcsolatok történetiek lesznek, de nem léteznek az az egyetlen történelem, amely definitív rendet biztosítana számukra. Miért is ne lehetne így? Miért ne vezethetne a Brecht iránti érdeklődés Grimmshausenhez, a Hofmannsthal és Strauss iránti rajongás Schikaneder és Mozart megbecsüléséhez?

A német irodalom új története szemmel láthatóan a krónikák szerkezetével bír, mindazonáltal eltér ettől, amennyiben minden dátummal és címmel jelölt esemény egy bizonyos témát is kibont, amelyet általában a cikk alcíme jelez. Minden cikk esszéformában íródott, szó szerint „kísérletként”, majdhogynem „experimentumként”. A kötetben szereplő cikkek nemcsak a különféle tárgyaik dinamikáját tükrözik, hanem íróik sajátos érdeklődését is. A könyvnek ez az aspektusa juttatja kifejezésre azt, ahogy a szerkesztők értékelik az irodalomtörténeti vizsgálódások jelenlegi helyzetét, amelyben együtt léteznek a különféle módszertani paradigmák. Emellett az irodalmi élet alapvető tényét is tükrözi: a különböző irányú érzékenységek más fénytörésbe helyezik a különböző műveket, az egyes szövegek pedig teljesen eltérő olvasatoknak is válaszolnak. A cikkíróktól azt kértük, hogy legjobb tudásuk szerint írjanak arról, ami egy adott műben, szerzőben vagy eseményben meg-

szólította őket. Esszéiket egy datált esemény köré kellett építeniük, és meghatározott terjedelemben kellett megírniuk, de a tematikus érdeklődés nézőpontját az egyes szerzőkre bíztuk. Ez a kötetkompozíciós stratégia jól illeszkedett a könyvről mint a német kultúra hagyományainak és töréseinek interdiszciplináris fórumáról alkotott elképzelésünkhöz, és lehetővé tette számunkra, hogy az irodalomtudósok esszéi mellett bevegünk írásokat zenetudósoktól, filozófusoktól, művészet-, színház- és eszmetörténészekről, valamint a mozi és a populáris kultúra szakértőitől. Az eredmény egy olyan kötet, amely bemutatja a német múltnak és jelennek szentelt kortárs kutatások körét és gazdagságát.

A *német irodalom új történetében* képviselt kritikai módszerek változatosságát ellensúlyozzák azok a közös tematikus halmazok, amelyek vissza-visszatérnek az egész kötetben. Ezek közül az első az idő és hagyomány változó, az írók és olvasók önértelmezését formáló fogalmait érinti. A történeti idő nem homogén médium, amelyet a történész egyszerűen előfeltételezhet, hanem maga is folyamatos mozgásban van. A feladatunk az, hogy megragadjuk azoknak a szemantikai kereteknek a folyamatos átépítését, amelyek között az időt megtapasztalják. Így számos cikk megvilágítja azokat a sajátos módokat, ahogy különböző történeti pillanatokban értették az időbeliséget, és rámutatnak, hogy miként határozzák meg ezek a koncepciók az általuk bemutatott anyagok alakját. A kötet ezen felül több olyan cikket is magában foglal, amelyeket kifejezetten az idő és a történelem konceptualizálásainak szenteltek, Rudolf von Ems *Világkrónikájától* [*Weltchronik*] Hegelnek a „művészet végéről” tett kijelentéséig, valamint az olasz reneszánsz Jacob Burckhardt-féle megidőzésétől W. G. Sebald melankolikus merengéséig a második világháború pusztítása-iról. Végül pedig azzal, hogy megtagadtuk a történeti valóság sokrétű viszonyainak – Robert Musil szavaival élve – az „elbeszélés” „egydimenziós” „fonalára” való leképezését, arra vállalkoztunk, hogy megőrizzük a történeti jelenre jellemző újdonságot és meglepetést.¹⁰

A köteten végigfutó második tematikus szál azokhoz a nagyobb nyelvi, kulturális és politikai egységekhez kapcsolódik, amelyekben az irodalmi tevékenységet folytatják. A „német” fogalom ugyan kijelöli a területet, amelyből válogatunk, ám a könyvben végig nagyon rugalmasan használjuk. Elvégre a német történelmet többek között az a jellemvonás különbözteti meg a francia, angol vagy spanyol történelemtől, hogy az egységes és központosított nemzetállamot viszonylag későn, 1871-ben valósították meg. Legalább nyolc város dicsekedhet azzal, hogy bizonyos ideig a német főváros szerepét töltötte be, Németország határai pedig a huszadik század jelentős részében vita tárgyát képezték. Még akkor sem képes érvényre juttatni az irodalmi-történeti terület bonyolultságát, ha a „német” fogalmat nyelviileg értjük. *A német irodalom új története* azzal kísérel meg reflektálni a „német” kifejezésben rejlő összetettségre, hogy kiemeli a politikai és nyelvi változatosságot, hogy figyelembe veszi a kívülálló és a száműzöttek nézőpontjait, valamint hangsúlyozza német irodalmi kultúra európai – sőt globális – kontextusát. Miután meghatározó módon alakította a német irodalmi hagyományról alkotott nemzetközi képet, a könyvben tárgyaljuk például egy francia anyanyelvű és svájci száműzetésben élő nő könyvét (Germaine de Staël *Németországról* [*De l'Allemagne*] című, 1810-es művét). Általában megpróbáltuk hangsúlyozni a földrajzi sokféleséget és a változékony politikai kontextust, és kiemeltük például, hogy a legnagyobb középkori német filozófus, Nicolaus Cusanus élete nagy részét Rómában töltötte három pápa tanácsadójaként, hogy a prágai, első német egyetem alapítója, I. Károly kapcsolatban állt az olasz humanistával, Petrarcával, és hogy Alexander von Humboldt emlékének mindenütt őrzik az Észak- és Dél-Amerikáról készült térképek. Ami azt illeti, a *Doktor Faustus* (1947), a német művészeti hagyomány talán legjelentősebb regénybeli feldolgozását egy kaliforniai lakos írta, és a kortárs eseményekre tett utalásai gyakran a *Time* magazin oldalairól származtak.

A kötet harmadik fő tematikus szempontját a tárolás és átvitel médiumainak változó konfigurációi adják. Volt idő, amikor az „irodalom” szó egyszerűen az írott szövegek összességét jelölte. A romantikusokkal a kifejezés az „imaginatív írást” kezdte jelenteni, amely azóta is kijelöli a legtöbb irodalomtörténet határait. A kortárs kutatások azonban jelentősen megbonyolították mindkét irodalomfelfogást. Ennek következtében e kötet tartalmaz cikkeket a kéziratok előállításáról és gyűjtéséről, a mozgatható betűk Gutenberg-féle találmányáról és a nemzeti nyelv normalizálásáról, akárcsak a képi megjelenítésről, a költé-

szeti-zenei formákról, filmszínházi és a rádiójátékokról, sőt a televízióról, a múzeumokról és a népiünnepélyekről is. Az emögött rejlő ötlet nem pusztán abban áll, hogy szélesítsük az irodalomtörténet kánonját, hanem hogy felhívjuk a figyelmet az irodalom fejlődésére.

E három témával *A német irodalom új története* túllép a hagyományos irodalomtörténetek paraméterein: a folytonos narratív időn, a „nemzet” kulturális terén, valamint az imaginatív íráson. Célunk, hogy olyan beszámolót nyújtsunk a német irodalom történetéről, amely a sokféle, egymás számára idegen tér- és időbeliként egymással szembehelyezkedő vonatkoztatási rendszer kölcsönhatására összpontosít, tükrözi az irodalmi tevékenység történetét jellemző nyelvi és nemzeti identitásbeli hullámzást, és hangsúlyozza a médiások változatosságát és kölcsönhatását. Hogy ennyi mindent belevettünk, arra is rákényszerített viszont bennünket, hogy beletörődjünk néhány dolog fájdalmas kihagyásába, a válogatás azonban a történeti megjelenítés endemikus velejárója. A megjelenítés itt választott formájának valóban az az egyik előnye, hogy felhívja a figyelmet a tényre, hogy más döntéseket is lehetett volna hozni. Ahogy a cím jelzi, ez a német irodalom *egy* története.¹¹ Olyan történet azonban, amely nem erőltet rá egyetlen rendet az anyagra, inkább különböző szálakat követ az anyagon belül. A datálható esemény, a találkozás és a konstelláció gondolatai, amelyekből levezettük a kötet szervezőelvét, lehetővé teszik az olvasók számára, hogy felfedezzenek néhányat ezekből a szálakból. Saját olvasási útitervük követésével olyan történeti mintázatokra bukkannak majd – visszhangokra, hatásokra, hasonlóságokra és ellentétekre –, amelyekre csupán utalni tudtunk az egyes cikkek végén javasolt kereszthivatkozásokban. Az olvasók minden egyes alkalommal, amikor felütik a könyvet, egyre többet fednek majd fel ezekből a konfigurációkból. A történelem e könyv által megidézett rendje valójában különböző rendek sora, amelyet minden egyes olvasás újra-rendez.



Keresztes Balázs fordítása

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: David E. Wellbery: *Introduction*, in: *A New History of German Literature*, főszerk. David E. Wellbery, általános szerk. Judith Ryan, szerk. Hans Ulrich Gumbrecht – Anton Kaes – Joseph Leo Koerner – Dorothea E. von Mücke, Cambridge (Mass.) – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2004, 17–25.

JEGYZETEK

- 1 Vö. Paul Celan: *Meridián*, ford. Schein Gábor, in: *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Enigma, Budapest, 1996, 10.
- 2 Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*, ford. Bence György = Uő.: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 970.
- 3 Hippolyte Taine: *Az angol irodalom története. Előszó*, ford. Szávai János, in: *Ima az Akropoliszon. A francia esszé klasszikusai*, szerk. Gyergyai Albert, Európa, Budapest, 1977, 315.
- 4 Vö. Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, ford. Hidas Zoltán – Szabó Márton, Atlantisz, Budapest, 2003, 147–162.
- 5 Niklas Luhmann: „Temporalisierung von Komplexität. Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe”, in: Uő.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, 1. kötet, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, 267–271.
- 6 Vö. Friedrich Meinecke: *Die Entstehung des Historismus*, Oldenbourg, München, 1936.
- 7 [„Random access history”, a „random access memory” (RAM) analógiájára.]
- 8 Erwin Panofsky: *Reflections on Historical Time*, ford. Johanna Baumann, *Critical Inquiry*, 2004/4, 700. [Vö. *Zum Problem der historischen Zeit*, in: Uő.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, szerk. Hariolf Oberer – Egon Verheyen, Spiess, Berlin, 1985, 81.]
- 9 Vö. pl. Walter Benjamin: *Passzázatok (részletek)*, in: Uő.: *A szírének hallgatása*, ford. Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 226.
- 10 Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember*, I. kötet, ford. Tandori Dezső, Európa, Budapest, 1977, 910.
- 11 [„a history of German literature”. A kötet címe, amely felépítését tekintve igazodik az Hollier-féle vállalkozás címéhez (*A New History of French Literature; A francia irodalom új története*), tükröfordításban így hangzana ‘A német irodalom egy (értsd: egyik lehetséges) új története.’]

HANGULAT

(ném. *Stimmung*; ang. *mood, attunement, atmosphere*; fr. *humeur, accord, atmosphère*; ol. *umore, intonazione, atmosfera*; sp. *humor, afinación, atmósfera*; or. *настроение, настройка*)

Előzetes megjegyzés

Leo Spitzer a hangulatfogalom előtörténetéről szóló tanulmányának mindjárt az elején a következő megállapításra jut: „Tény, hogy a német *Stimmung* szó mint olyan lefordíthatatlan.”¹ Ezzel nem azt akarjuk állítani, hogy az olyan szófordulatoknak, mint például *in guter Stimmung sein* ne volnának megfelelőik a többi európai nyelvben (vö. *to be in a good mood*),² hanem inkább azt, hogy egyetlen idegen nyelvű szó sem képes lefedni a *Stimmung* szó teljes jelentésspektrumát. A probléma nem korlátozódik az árnyalatokra. Ha a *Stimmung*-ot a francia *humeur*-re fordítjuk, akkor megfelelő kifejezést találtunk ugyan a fogalom szubjektumvonatkozására, csak hogy ez a szó nem választható le a szubjektív hordozóról (az *humeur d'un paysage* nem működik),³ ahogy az a hangulat esetében nagyon is lehetséges. Az *atmosphère* ezzel szemben alkalmas az éntől független használatra, nem használható viszont egy szubjektív minőség (*mon atmosphère*) jelölésére. Az olyan szóképzésben mint a francia, amely a *kint/bent*, pontosabban a szubjektív/objektív kategóriatengelye mentén szerveződik, nem létezik megfelelő kifejezés az ezeket a megkülönböztetéseket alázó hangulatfogalomra. Megvilágító erejű ebben az összefüggésben az is, ha az angol *mood*-dal vetjük össze. A szó etimológiailag a német *Mut* rokona, amely jelezhet hangulatokat (vö. *Schwermut, Wehmut*), de a hangulatnál erősebben utal a szubjektív bensőre (a *Gemüte*).⁴ A *mood* egyaránt használható objektív (*the mood of a landscape*) és szubjektív (*my mood*) kontextusokban,⁵ csak hogy teljesen hiányzik belőle a zenei jelentésszféra, amely a német *Stimmung*-ban nem csak mellékszöveg, hanem – amint lentebb részletesen bemutatjuk – szemantikai erőforrásként masszívan jelen van. Az angol *attunement* magában foglalja ezt a zenei dimenziót, de technikai hangsúllyal, amely ellenáll a mentális és főleg világszerű dolgokra való átvitelnek. Egyébként a francia *humeur* és *atmosphère* ugyancsak nélkülözi a hangulatfogalom számára konstitutív zenei vonatkozást. Hasonló megfontolások vezethették Otto Friedrich Bollnow *A hangulatok lényege [Das Wesen der Stimmungen]* (1941) című tanulmányának francia fordítóit, amikor filozófiai műszóként vezették be a *tonalité affectives* kifejezést.⁶ Az idevágó francia szótárak szerint a *tonalité* fogalmának esztétikai összefüggésekben is van bizonyos hagyománya.⁷

A fordítási nehézségekben a hangulatfogalom kettős jellegzetessége kerül előtérbe: először is az, hogy nem hagyja magát egyértelműen szubjektívként vagy objektívként kate-

gorizálni; másodsor pedig az, hogy erősen rányomja a bélyegét a metaforikus eredete. Spitzer tanulmánya kísérlet arra, hogy megvilágítsa ennek a szemantikai különösségnek a történeti-kulturális hátterét. Fő tézise, mely szerint a hangulatfogalom a világharmónia antik-keresztény koncepcióira vezethető vissza és panteisztikus előfeltevéseket juttat kifejezésre, az itt vizsgált anyag számos helyén is elfogadhatónak fog bizonyulni. Ugyanakkor ki kell emelnünk, hogy ez a cikk teljesen más irányt vesz, mint Spitzer globális kulturális mentalitástípusok felé tájékozódó, hosszútávú hagyományösszefüggéseket felvázoló vizsgálódása. Itt most kizárólag arról lesz szó, hogy hogyan használták és használják a hangulatfogalmat az esztétikai elmélet diskurzusában, valamint a poetológiai és az azzal rokon reflexiókban. A bemutatás célja e fogalomhasználat lehető legvilágosabb kifejtése az esztétikai paradigmák és irányadó koncepciók változásai közepette. Elvégre megfigyeléseink a szó tényleges előfordulásaira korlátozódnak, amely szó lexikális pályafutása – amint Spitzer is megjegyzi – csak a 18. században kezdődött.

Elemzésünk előfeltételezi a hangulatfogalom jelenbeli használata által lefedett jelenségkör előzetes értését. A történeti elemzés előkészítéseként azonban először és nagyon röviden e jelenségállomány három, a fogalom esztétikai használatának összefüggésében fontos aspektusa emelendő ki: a) a hangulatok az érzelmek területéhez tartoznak, és mint minden ezen a területen, énszerű minőséggel bírnak. Más szóval egy hangulat értelméhez hozzátartozik, hogy a hangulatot az „enyémként” éljük át. De a hangulatok – az érzelmekkel ellentétben – nem irányulnak intencionálisan egy tárgyra. Diffúzak, mindenben megosztják magukat, amit az ember külön-külön érzel vagy gondol, de anélkül, hogy specifikus objektumhoz kötődnének. A hangulatok jellemzésére Lotze az „elmeállapot színezetei”⁸ metaforát használja, amely az egész élménymező mindenkori hangulati tónussal való telítettségét hangsúlyozza (gondoljunk csak a régi fényképek barnás elszíneződésére). A hangulat összminőség, egy „Hogyan”, amelynek fakó, lágy, derűs vagy vakító fényében tapasztaljuk az utunkba kerülő egyes dolog „Mi”-jét. Ez a „Hogyan” végső soron a szubjektum hogylétét érinti: „A hangulat nyilvánvalóvá teszi, »hogyan valaki hogyan érzi magát, és mit várhat.«”⁹ b) Amint azt már a fordítás problematikájának tárgyalása is megmutatta, a hangulatfogalom nem kizárólag a tapasztalat szubjektív oldalára vonatkozik. A hangulatok nem pusztán a pszichikai belső élet módjai, hanem bennünket körülvevő atmoszférák is. Beszélhetünk „ősi hangulatról”, és gondolhatunk közben a „langyos lég”-re, a „vizes tetőkön fakó homály”-ra, az „esővíz”-re a „bádogban, meghörögve” vagy arra, hogy „dúltan pörögve, híz szürkeséggel, egén át a nemlét”.¹⁰ Vagy inkább: ezeknek az elemeknek az összjátékára gondolunk, amelyek mindegyikét a hangulatkomplexióhoz tartozóként érzékeljük. Ezért aztán a hangulat a tárgyak és azok tulajdonságai számára integratív funkcióval bír, önmagába zárt egészé egyesíti őket, de anélkül, hogy megadhatók volnának az összefűzés szabályai. c) A hangulatok ezen felül kommunikatív dimenzióval is bírnak. Ez elsősorban a fogalom kollektívákra vonatkozó, már a 19. században felbukkanó és mára általánosan elterjedt használataiban mutatkozik meg: a hangulat a tőzsdén, egy ország politikai hangulata, egy ünnepély (általában feltételezik, hogy „jó”) hangulata. A hangulat kommunikációja szuggesztív módon, mintegy ragályosan, az explicit (és ezzel a tagadható, elutasítható) kifejtés küszöbe alatt történik. A tájékozódás, beállítódás, diszpozíció közösségét eredményezi, amely mindazonáltal instabil, mert nem erősítik meg kifejezetten szimbolizált normák.

Összefoglalva leszögezhető, hogy a tárgyalt aspektusok – énvonatkozás, integrációs potenciál, kommunikatív hatékonyság – prereflexív jellegük tekintetében egyeznek. A hangulat mindenkori teljesítménye anélkül megy végbe, hogy témává válna. A szubjektív és objektív összefonódása mellett vélhetően ez a másik fontos forrása annak a varázsnak, amelyet a hangulatfogalom a 18. század óta kifejt az esztétikai elméletalkotás kontextusában. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a vázolt jelenségkör nem időtlen jelentéskonstans, amely beleértendő a hangulatfogalom minden történetileg bizonyítható használatába. Épp ellenkezőleg, a fogalomtörténet még az esztétika szigorúan korlátozott területén belül is jelentésváltozást mutat, amelyet markáns eltolódások jellemeznek. Erre rálátást biztosítani a következő megfigyelések célja.

I. A hangulat mint viszony és mint diszpozíció: Kant, Schiller, Humboldt

Az 1776-ban *Goethe levéltárcájából* címmel publikált konvolutum részét képező *Falconet*-tanulmányban találjuk azt a gondolatmenetet, amely a hangulatfogalom történetéhez kapcsolódó megfigyeléseink kiindulópontjaként szolgálhat. Ezt olvassuk ott a művészről: „Ha egy varga műhelyébe lép be avagy egy istállóba, ha szerelmese arcára tekint, ha a csizmájára, ha egy antik műre, mindenütt ott látja a szent rezdüléseket s finom árnyalatokat, melyekkel a természet minden tárgyát összefűzi.”¹¹ Bár itt a művész által érzékelt összesség belső egybehangzóságáért a természet felel, de ezt az egybehangzóságot a szó bevett értelmében aligha vehetjük a természet alkotásának. Itt nem organikus célszerűségről van szó, hanem arról, hogy a tárgyak – köztük banálisak is – a kapcsolatok egységes színezetű szövedékéhez tartoznak. A művészi pillantásról van szó, amely olyan értelemtöbbletet ismer fel az adott tárgyakban, amely visszahangszerű tónusváltozatok játékaiként bontakozik ki, s ezzel átfogó egységre hozza a különmemű tárgyakat. A művészi pillantásnak ez a feltáró funkciója – folytatódik a gondolat – antropológiai gyökerekkel bír; az elborzadásból származik, az irtózatból, a szerelem okozta örömből, azaz olyan forrásokból, amelyeket ma „hangulatoknak” nevezhetnénk. Ami a művészt az átlagembertől megkülönbözteti, az az a képessége, hogy ezt a hangulatot ne csak érezze, hanem felismerje a törvényszerűségeit, és hogy maga állítson elő hangulatot. „Nos, a művész nem éri be azzal, hogy érzi az okozatokat; elhatol az azokat kiváltó okokig. Mondhatni, úgy hever előtte a világ, mint teremtője előtt, ki, míg alkotásának örvend, egyszersmind gyönyörködik a harmóniákban, melyek által megteremtette, s amelyekben fennáll.”¹² Egy olyan formaösszefüggés előállításáról van szó, amely egymást keresztező utalásokból áll, és amely a művészen rejülő szubjektív korrelátumnak felel meg. Ez a korrelátum nem valamire irányuló impulzus, hanem – megintcsak ez a szó kívánczik ide – egy hangulat fogalomelöttes artikulációja. Ezért folytatódik így az imént idézett rész: „Ez az, ami szüntelen munkál a művész lelkében, s ami a művészen a lehető legátértettebb kifejezésre törekszik anélkül, hogy megismerőerején áthaladt volna.”¹³ A művészi alkotás folyamata abban áll, hogy az egymásra vonatkoztatott képek és jelentések pszichikai szövedékét egy formaösszefüggésben objektíválja, amely azt – fogalomelöttes mivolta ellenére – általánosan megoszthatóvá teszi.

Ezzel felvázoltuk a művészet és a hangulat közötti viszonyt az azt a koncepcióját, amely előrevetíti az ezirányú, mind a mai napig tartó vizsgálódások lényeges mozzanatait. Ezzel egyidejűleg az olyan megfogalmazásokban, mint a „szent rezdülések” és a „harmóniák” (hogy a teremtő Istenről ne is beszéljünk), annak a diskurzushagyománynak a nyomai ismerhetők fel, amelyeket Spitzer azonosított a hangulatfogalom szemantikai háttéréként. Nyilvánvalóan arról a diskurzustörténeti fordulópontonról van szó, amikor a spekulatív-szimbolikus teológia hagyományának állománya a reflektált esztétikai elmélet eszköztárává alakul. A következőkben ismételtelen lesz rá alkalmunk, hogy igazoljuk, mennyiben volt előremutató a röviden bemutatott goethei gondolatmenet. Ezen a ponton azonban a *Falconet*-tanulmány azért iránymutató, mert benne éppen az a fogalom *nem* kerül elő, amely a tanulmányban a művészet eredetéről, belső összefüggéséről és hatásmódjairól kidolgozott felfogás pregnáns összefoglalását adhatta volna. 1776-ban a hangulatfogalom még nem állt Goethe rendelkezésére.

Mi volt a lexikális helyzet a 18. század utolsó harmadában? Megállapíthatjuk, hogy Johann Christoph Adelung *Szótára* [*Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*] (1774–1786), Johann Georg Sulzer *Általános elméletével* [*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*] (1771/1774) szemben, amely szintén csak a zenei jelentésre hivatkozik (további utalásokkal a hangulat zeneelméleti tárgyalásához),¹⁴ nem tartalmaz önálló „hangulat” címszót. Maga a szó febukkan ugyan, de csak a *stimmen* ige¹⁵ főnévi alakjaként, amelynek tárgyatlan („felhangzani vagy hangot adni”) és tárgyas jelentést is („felhangol egy hangszer”) tulajdonít. A mi kérdésfelvetésünk kontextusában kizárólag a második jelentés fontos: a hangszer *felhangolása*, vagyis az eljárás, amelynek során „a hangszernek vagy egyes részeinek megadják a viszonylagos hangmagasságot”.¹⁶ Grimm szerint

a „hangol” szónak ez a jelentése a 16. század óta bizonyítható. A 17. század vége óta a főnévi alak nem csak a hangolás folyamatára, hanem annak eredményére, a felhangoltságra is vonatkozik a hangszeres zenéléshez írt útmutatók tanúsága szerint.¹⁷ A felhangolás műveletének (és ezzel a hangolásnak) az esetében az abszolút vagy relatív hangmagasságok meghatározásának bonyolult eljárásáról van szó; a viszonyok különféle meghatározásai lehetségesek; az állítólag Püthagoraszig visszanyúló elméleti alapok nincsenek híján a matematikai szubtilitásnak. A mi céljainkhoz azonban teljességgel elegendő, amit Adelung regisztrált. A felhangolás esetében arról van szó, hogy viszonyba állítják egymással egy hangszer részeit (pl. a húrhosszúságokat) vagy viszonyba állítanak egymással több hangszert; az eljárás célja – a részek vagy hangszerek – összejátékának koordinálása (harmonizálása).

Ezzel megneveztük a modell lényegi elemeit, amelyet majd átvisznek az esztétikára. Hiszen a hangulat fogalmának esetében – már amennyiben szemantikai történetének e fázisában releváns az esztétikai elmélet számára – először is egy metaforáról van szó: egy bizonyos tevékenységi körből (itt: a zenei praxisból) kölcsönzött konceptuális séma használatáról, mégpedig abból a célból, hogy szemantikai szempontból a segítségével szerveződjön egy másik terület (itt: az esztétikai tapasztalat). Ennek menetét egy fontos példán fogjuk hamarosan megmutatni. A hangulatfogalom zenei használatát érintő két dolgot azonban most kell kiemelnünk: a) a zenei hangolás aktusszerkezetének alapján három lehetséges szerep létezik, amelyekre a hangolás szó vonatkozhat. Először is jelentheti a felhangolás eljárást, másodsor az eljárás eredményét (a felhangoltságot), harmadszor pedig azt, hogy a hangszer készen áll arra, amire hangolták, nevezetesen a játékra. A hangolásfogalom már eredeti használatának gyakorlati mezején is olyan szemantikai potenciállal bír, amely három mozzanatra tagolódott: az előkészítésre, a belső viszonszerkezetre és a diszpozícióra. Az esztétikai diskurzus mindhármát aktualizálja. b) Másodsor fontos, hogy hangsúlyozzuk azt a szemantikai tényállást, mely szerint a hangolásfogalomnak a zenei praxis területén semmi köze sincs a „belső tapasztalathoz”, főleg az énszerű minőségekhez. Egy hangszer felhangolása objektív tényállás; előírt procedúrák alapján végzik, megléte pedig meghatározott kritériumok alapján állapítható meg. A hangulatfogalom esztétikai elméletbeli használatában az válik izgalmassá, ahogyan a fogalom a lelkiekre való metaforikus átvitele következtében lépésről lépésre eloldódik ettől a kizárólag „objektív” értelemről, és ezzel együtt kialakul a fent említett énvonatközös. A fogalomnak ez a szubjektívizálódása azonban – ezt hivatottak megmutatni az ebben a részben hozott példák – nem megy végbe az esztétikai használat első fázisában. Amikor még friss a hangulatmetafora, akkor kognitív teljesítőképesége számára szoros határt szab a származási területének praxisszerkezete. A szubjektívizálódás felé tett lépés még például Adelungnál sem történik meg, akinél még olyan emberekről van szó, „akik véleményei, hajlamai és jó szándékai egymással összhangban állnak, és akik összhangra törekednek”.¹⁸ Az ő hangulatuk (pontosabban „egybehangzásuk”) ugyanúgy kívülről megfigyelt dolog, mint az, hogy a húrok fel vannak hangolva.

A hangulatmetafora korai használatára már a 16. században találunk példát. Spitzer már említett tanulmányában egy 1547-ben publikált Vitruvius-fordításból idéz: „Mert ahogyan egy lant vagy egy másfajta hangszer magasra vagy mélyre állítható, és mégis megtartja a *hangolás összhangját* és kellemességét, ugyanúgy *ugyanolyan harmóniában* lelhető fel a kisebb és nagyobb testekben a valódi és tulajdonképpeni szimmetria.”¹⁹ Ez a metafora azt hangsúlyozza, hogy mindkét területen – a zenében és a szobrászatban is – fenn tartható a részek közötti viszony, még akkor is, ha módosul a magasság vagy nagyság. *Az ítélőerő kritikájának* megjelenése előtt nyolc évvel Christian Cay Lorenz von Hirschfeld a kanti használatához közelálló jelentésben használja a metaforát. Az általa leírt kertek kisebb építményei „hangolják a lelket vagy legalábbis megtartják abban a hangulatban, amelybe került; magasabb rendű szemlélődések felé terelik, amelyeket ez a hangulat csupán előkészít”.²⁰ Világosan kivehető ebből a megfogalmazásból a „diszpozíció” jelentés-aspektusa: a tárgyaknak a szemlélőre gyakorolt hatása a szemlélőt egy másik, a *per se* esztétikai tapasztalaton túlmutató tevékenységre, magasabb rendű (véltetően morális-vallási) szemlélődésre diszponálja.

A hangulat metaforájának kétségkívül legtöbb következménnyel bíró használata az esztétikai elmélet kontextusában *Az ítélőerő kritikájának* abban a paragrafusában található,

amely Kant szerint az egész vizsgálódás legnehezebb kérdését tárgyalja. Ez a kérdés az esztétikai ítélet megoszthatóságát érinti, amely az öröm érzésére mint az ítélet alapjára vonatkozik. Ha az öröm érzése megelőzné a megoszthatóságot, akkor a szép felett érzett öröm tisztán privát érzés lenne, amelynek megtörténtéről ugyan beszámolhatnánk másoknak, azt azonban nem várhatnánk el, hogy az adott megjelenítés kapcsán mások is ugyanazt érezzék. Az egyetértésre támasztott igény azonban hozzátartozik a szépségről alkotott ítélet grammatikájához, ennél fogva a sorrendnek pont fordítottnak kell lennie: struktúramozzanatként már az öröm érzésének tartalmaznia kell a saját megoszthatóságát, sőt a képzelőerő megjelenítés által kiváltott játékanak megoszthatósága *felett* érzett örömmel kell lennie. De hogy volna ez lehetséges, amikor a megjelenítések csak egy általános fogalom közvetítésén keresztül tarthatnak igényt a megoszthatóságra? A szépség esetében ugyanis – ezt mutatta már a kanti analízis első fázisa is – épphogy nem a fogalom közvetítésén keresztül állított objektív tényállásról van szó. Ez dióhéjban Kant problémája *Az ítéelőerő kritikájának* ezen a pontján. Az általa javasolt megoldás azt mondja ki, hogy egy adott megjelenítés által kiváltott és a képzelőerőnek a megjelenített anyagon kibontakozó játéka mégiscsak lejátszódhat úgy, hogy bár nem fogalom által vezérelt, vagy Kanttal szólva, meghatározott, mindamelllett mégis értelemkonform módon zajlik. Kant azért nyúl a hangulat metaforájához, hogy meg tudja nevezni a képzelőerő és az értelem nem fogalom által kikényszerített koordinálásának állapotát: „Egy olyan megjelenítés, amely egyesként és más megjelenítésekkel való összehasonlítás nélkül is összhangban van azon általánosság feltételeivel, amely általában véve az értelem feladatát jelenti: egy ilyen megjelenítés a megismerőképességeket abba a proporcionált hangoltságba hozza, amelyet minden megismeréshez megkövetelünk, s amelyet így érvényesnek tartunk mindenkire nézve, aki arra rendeltetett, hogy értelmét és érzékeit összekapcsolva ítéljen (azaz minden emberre nézve).”²¹ Ezzel a mondattal válik a „hangulat” esztétikai fogalommá.

De mi történik a hangolás zenei fogalmával, amikor átvisszük az esztétika problémájára? A legerőteljesebb változás bizonyára abban áll, hogy nem vonatkozik többé a gyakorlatra – egy szabályozott folyamatokon keresztül végrehajtott műveletre. Sőt, nincs itt már semmiféle cselekvő! Bár a „hangolás” eljárását továbbra is feltételezik, csak hogy ez már nem emberi szubjektumok által végrehajtott cselekvés. Szintaktikai szempontból a „hangolás” a „megjelenítés”-ből indul ki, amelyet biztosan nem gondolhatunk el „cselekvő szubjektumként”. De mit érthetünk még hangolási eljárásról? Az idézett megfogalmazás („egy megjelenítés a megismerőképességeket abba a proporcionált hangoltságba hozza”) bizonyára nem úgy értendő, hogy a megjelenítés a megismerőképességeket oksági behatással „hangolja”. Akkor a kellemessel és nem a széppel lenne dolgunk. Kant nyilvánvalóan olyasvalamire céloz, ami a zenei hangolásfogalom szó szerinti használata révén nem elgondolható. Ugyanakkor a fogalomnak a metaforikus használata lehetővé teszi a számára, hogy kiiktassa a zenei hangolásfogalom operacionális előírásait, és ezáltal ugyanazon szó keretei között konceptualizálja a képzelőerő ön-hangolását a megjelenítés egy konkrét ajánlatának apropóján. A hangulatmetafora Kantnál tehát először is azt jelenti: a képzelőerő a szemléleti anyag feldolgozását magától hajtja végre a megismerés általános követelményeinek megfelelően. A metaforizálás e negatív teljesítménye mellett mindenesetre elkönyvelhető egy pozitív is. Ahogyan a metaforikus átvitel a szó szerinti használat bizonyos aspektusainak a kiiktatásával szabaddá teszi a megnevezés új lehetőségeit, pont úgy tesz szert a séma más aspektusainak megtartásával olyan eszközökre, amelyek hasznára válnak az új referenciális mező konceptuális szervezésénél. Így veszi át Kant a zenei hangolásfogalom két konceptuális szerepét azzal, ahogy ő használja a hangulatmetaforát. A fogalom nála is egyfelől a hangoltságra mint két rész (kognitív képesség) proporcionált viszonyára vonatkozik, míg másfelől tartalmazza a diszpozíciót, hogy egy bizonyos fajtajú tevékenység végbemenjen. Így ragadhatjuk meg a hangulat jelentéseként az idézett mondatban: a) a „proporcionált viszony”-t a képzelőerő és az értelem között – lásd ehhez a megfogalmazást: „az elme erői közti játék harmóniája [...]”, valamint „az a proporció, amely egy megjelenítés esetében (mely által nekünk egy tárgy adatik) megfelelő ahhoz, hogy e megjelenítésből ismeretet alkossunk”;²² b) a képzelőerő diszpozícióját, hogy értelemkonform módon működjenek – lásd ehhez „a természeti fenséges iránti érzés” definícióját mint „az

elme olyan hangoltságát”-t, „amely hasonló a morális hangoltsághoz”.²³ Ezek a szemantikai implikációk (proporción, diszpozíció) azok, amelyek kiemelik a kanti hangulatmetaforát a zenei fogalom megkülönböztető jegyeinek állományából, és átemelik az esztétikai tapasztalat célba vett mezejére.

A hangulatmetaforának a kiiktatás és a szelekció kettős művelete során elért szemantikai teljesítőereje mindazonáltal *nem* terjed ki semmi szubjektívra. A modern hangulatfogalom érvonatkozása teljességgel hiányzik Kantnál, és ahogyan rövidesen megmutatjuk, közvetlen követőinél is. Mindaz, amit Kant a hangulat fogalmával megnevez, akárcsak a zenei hangolás fogalmánál, kívülről történő megfigyelés eredménye. Még ha a kognitív erők egymáshoz fűződő viszonyát érinti is, a szóban forgó tényállás teljességgel objektív. Mindazonáltal van egy aspektusa a kanti fejtegetésnek, amely a szubjektivitás irányába történő apró jelentésseloldásként értelmezhető. Hiszen az esztétikai elméletalkotás kontextusában természetesen nem léteznek hangulatot előállító eljárások, nem léteznek mérőeszközök és kritériumok. A kognitív erők terén még az sem világos, hogy mit jelenthet „a proporción”: talán csak „egyértéktést”, „konfliktusmentességet”. Csakhogy a probléma súlyosabb ennél, hiszen a megismerés normális esetében a képzelőerő ráhangolását, hogy az értelemmel egyeztetett tevékenységet folytasson, egy fogalom alkalmazása biztosítja, ami előírja a képzelőerő számára a szemléleti anyag szintéziseinek szabályait. Itt viszont a „proporcionált hangulat” nem egy fogalom alkalmazásának útján, hanem magától áll elő. Látható, hogy a hangulatmetafora alkalmazása a „belső” viszonyokra a metafora által jelölt állapot objektív megállapíthatósága és a kommunikálhatósága terén súlyos nehézségeket von maga után. Kant meggyőződése szerint azonban ez az állapot a „belső érzék” által érezhető és általánosan megosztható, mivel ez az állapot azt az állapotot testesíti meg, amely minden megismerés előfeltétele, és így a megismerés általános feltételét jelenti. Ennélfogva az „érzet”²⁴ különös esetéről van szó, amelynek örömjellegét joggal feltételezhetjük másoknál; egy érzetről, amely – Goethével szólva – a „lehető legátértettebb kifejezés”-re törekszik, ám anélkül, hogy a „megismerőerején áthaladt volna”.²⁵ Természetesen az, hogy az elmeerők hangulata érezhető és kizárólag érezhető, az maga a hangulat állapotára számára nem lényeges; a hangulat – zenei hangolásfogalom grammatikája alapján – objektív tényállás marad. Visszatekintve mindazonáltal felismerhető, hogy Kant megfontolásai lassanként közelítenek afelé a felfogás felé, mely szerint maga a hangulat annak egyik módja, ahogyan az ember érzi magát, és csak az „én” hangulatomként élhető át.

Úgy foglalhatnánk össze a hangulatmetafora *Az ítélőerő kritikájában* betöltött funkcióját, hogy e metafora eszközt ad Kant kezébe ahhoz, hogy bevezesse a normativitást (általánosérvényűséget) az érzéki megjelenítő aktivitás területére, hogy ezáltal az aktivitás felett érzett örömet úgy gondolhassa el, mint ami fogalmi közvetítés nélkül általánosan megosztható. Megosztható éppen a képzelőerőnek a mindenkori megjelenítési ajánlat tekintetében végrehajtott ön-hangolása lesz, miközben a képzelőerő egyeztetett viszonyba kerül a fogalmak képességeként értett értelemmel. A fogalom történetének azt a fázisát, amely közvetlenül a hangulatmetafora kanti használatára következik, a metafora funkciójában bekövetkező eltolódás jellemzi, amely szemantikai változást eredményez. Ezt a folyamatot két további példa illusztrálja.

Az érintett szemantikai változás Friedrich Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* (1795) című művén figyelhető meg. A döntő szakasz a 20. levélben áll: „Az elme tehát egy olyan köztes hangulaton megy át az érzettől a gondolathoz, amelyben érzékiség és ész *egyszerre* tevékenyek, ám épp ezért kölcsönösen megszüntetik egymás meghatározó erejét, s oppozíció által negációt idéznek elő. Ez a köztes hangulat, melyben az elme sem fizikai, sem morálisan nincs kényszerítve, s mégis mindkét módon tevékeny, mindennél inkább rászolgál arra, hogy szabad hangoltságnak nevezzük, s ha az érzéki meghatározás állapotát fizikai, az ész általi meghatározását pedig logikai és morális állapotnak mondjuk, akkor a reális és aktív meghatározhatóság szóban forgó állapotát *esztétikai* állapotnak kell nevezni.”²⁶ Látható, hogy Schiller a „Stimmung” szó morfológiájának vezérfonala mentén gondolkodik, miközben spekulatív potenciált nyer a tárgyasságot jelölő „Be-” igekötő hiányából.²⁷ Közben gondolatmenete csattanójává teszi a kanti fogalomhasználat egy mellékes aspektusát. Kantnál a képzelőerő hangolása (pontosabban ön-hangolása) min-

denféle fogalmi előírás nélkül zajlik. Ezáltal kerül a képzelőerő összehangolt viszonyba az értelemmel, amely viszony a megismerés normális esetében egy fogalom segítségével történő meghatározáson keresztül áll elő. Schiller célja más. Ő arra az állapotra akar rátalálni, amelyben az „elme” sem értelem vagy ész, sem érzet által nem meghatározott. A kétféle meghatározástól mentes elmeállapotot aztán „hangulat”-nak²⁸ nevezi: a tiszta meghatározhatóság²⁹ állapotának, vagyis potencialitásnak. A fogalomnak ez az átdolgozása jelentős szemantikai eltolódást implicál, amelyet a következőképpen foglalhatunk össze: Schillernél elvész az a központi aspektus – tudniillik a képességek közötti „proporcionált” viszony –, amelyet Kant a zenei hangolásfogalomból nyert ki. Ezzel azonban a hangulatfogalom már nem egy szellemen belüli viszony jelölőjeként funkcionál, hanem olyan szakkifejezésként, amely egy átfogó értelemben vett elmeállapotot – az esztétikai állapotot – jelöli. Ezt az állapotot ugyan az idézi elő, hogy egyfelől az érzet, másfelől az ész a maguk meghatározó erőivel kölcsönösen semlegesítik egymást, ez a kölcsönös „megszüntette megőrzés” azonban mégsem az, amit Schiller a hangulatfogalom használatával célba vesz. Schiller számára a „hangulat” inkább a szabadságnak és a meghatározhatóságnak azt az állapotát jelenti, amelyet a meghatározások tagadása eredményez, és ez a hangulat nem az egymáshoz fűződő viszonyukban vett egyes képességeké, hanem magáé az egészében vett elméé.

A hangulatfogalom schilleri használatán így aztán megfigyelhető, ahogyan a fogalom eloldódik a zenei praxis származási területétől. A hasonlító – a húrok arányos viszonya – kikerült a látótérből. A zenei jelentésnek csupán a harmadik mozzanata maradt meg, mégpedig a diszpozíció aspektusa. És ezzel meg is neveztük a schilleri hangulatfogalom funkcionális teljesítményét: a potencialitás azon állapotát szándékozta fellelni, amelyből kiindulva anélkül emelkedhet fel az emberi szubjektum az ésszerű önmeghatározásig, hogy az emberi lét érzéki oldalán erőszakot tenne. Látható, hogy a hangulatfogalom szemantikai eltolódása a *Levelekben* összefügg az esztétikai nevelés átfogó kultúrpolitikai programjával. Ennek az eltolódásnak a fő következményeként a szemantikai irányértelem elterelődését tarthatjuk számon. A *genitivus objectivus*, amely a hangulatfogalmat kiegészíti, már nem a többes számban vett „képességek”, hanem az egyes számban vett „elme”, mint például „az elme esztétikai hangulata”³⁰ megfogalmazásban. Ez szemantikai előrelépés a szubjektivizálódás irányába, bár az énrre vonatkoztatott átélhetőségének tekintetében a hangulatot még nem mindenkor enyémvalóként gondolja el. Épp ellenkezőleg, Schiller az esztétikai hangulatot (a szabadság) normatív eszményi állapotaként fogja fel; a fogalmát dedukció révén nyeri, és nem az élményszerkezeten való eszmélkedésből. Így a hangulat elgondolása még objektív. Mindazonáltal megállapítható, hogy a fogalmi grammatika egy bizonyos irányba kanyarodik, eloldódik a viszonyfogalom által meghatározott nyelvjáratától. Ettől fogva a hangulat jellemzői nem azok a tagok lesznek, amelyek egymáshoz fűződő kapcsolatot megnevezi, hanem azok a globális minőségek (mint például „egykedvűség”, „szabadság”), amelyek az elmeállapot minőségei. Érdekes megfigyelni, hogy ez a jelentéseltolódás Schillernél együtt jár az „esztétikai” fogalmának abszolút érvényűvé válásával. Igen, Schiller után az az elmeállapot, amelyet ő „hangulat”-nak nevez, *ipso facto* esztétikaivá válik.

Ezt a szakaszt gyors kitekintéssel zárjuk Wilhelm von Humboldt *Goethe Herrmann és Dorotheájáról [Über Göthe's Herrmann und Dorothea]* (1799) című értekezésére, amely a hangulatfogalom harmadik változatát nyújtja. Ebben a szövegben a „szubjektivizálódás” terminus, amelyet a szemantikai eltolódás jelölésére használtunk, a tárgynyelv szintjén adott. Humboldtnek mindent egybevéve egyetlen transzcendentális kérdésfelvetése van: „hogyan lehetségesek egyáltalán a művész által kiváltott esztétikai hatások?”³¹ Az ebben az írásában kidolgozott válasz abban áll, hogy az esztétika minden törvénye levezethető „az önmagáért vett és az elme más erőire vonatkoztatott képzelőerő természetéből”.³² Ebben az értelemben Humboldt vállalkozása a kanti elmélet folytatásaként értelmezhető, a fókuszában ugyanakkor nem az esztétikai ítélet, hanem a művészi, főként a költői alkotás és hatás áll. Elemzésünk céljait tekintve Humboldt műfajelméleti megfontolásai bírnak különös jelentőséggel, hiszen Humboldt nem csak a művészetet, pontosabban az általában vett költői művészetet akarja a benne rejlő lehetőségek tekintetében megvizsgálni, hanem a költői művészet különféle műfajokban történő individualizálódását is. Hogy éppen ehelyütt – a műfaj tárgyalásának kontextusában – jut érvényre a hangulat fogalma, szemantika-

tikai szempontból is érdekes, mert a fogalom ezáltal az egyéni látásmódok megragadásával kapcsolódik össze, és mert így a „hangulat” individualizáló tényezőként kerül bevezetésre. „Minden lényegét tekintve különböző költészeti műfaj felosztásának alapja egyedül a költői képzelőerőnek és a lélek azon általános állapotának a természete, amelyet a képzelőerő minden egyénben megmunkál. E két rész vizsgálata, önmagukban és összekapcsolódásukban, adja minden egyes költői műfaj jellegét, *a szubjektív hangulatot*, amelyből létrejön, és amelyet másfelől előidéző, és ebből vezethető le *az objektív definíció*.”³³ Ezzel a megfogalmazással még nem értük el azt a pontot, amikor majd hangulatként gondolják el minden egyes emberi szubjektum individualitását; ez majd csak Diltheynél és Simmelnél történik meg. Mindazonáltal már itt létrejön a kötelék a hangulat és az individualitás fogalmai között.

Ha azt kérdezzük, hogy mi a helyzet ezzel a különböző műfajokat mindenkor „megalapozó hangulat”-tal,³⁴ akkor kanti választ kapunk. Arról a viszonyról van szó, amely egyfelől a képzelőerő, másfelől a többi képesség, főleg az érzet és az ész között áll fenn. Amíg Kant ezzel a viszonytal kapcsolatban csupán két lehetőséget látott (egymásra hangolt vagy sem), Humboldt pluralizálja a hangulatokat, és ezzel műfajindividualizáló komplexiókká avatja őket. Sőt, új mozzanatot vezet be a hangulat leírásába, még hozzá az objektív és szubjektív relatív dominanciáját. A „hangulat” nála nem csupán a kognitív erők közti viszonyt jelenti, hanem és elsősorban azt a módot, ahogyan a világot egyáltalán felfogjuk. Ebben minden bizonnyal a schilleri naiv és szentimentális érzékelésmódok közötti megkülönböztetés folytatását láthatjuk, de immár a műfajelmélet terén és mindenféle történelemfilozófiai ballaszt nélkül. A lírai hangulat tendenciája teljes mértékben a tragikus hangulatban bontakozik ki, amelynek szembenállását az epikus hangulattal Humboldt így foglalja össze: „hogy, ugyan mindkettő mozgásba hozza minden erőnk, ezek azonban mindegyikben más arányban és más módon keverednek, tehát mindegyiknek más elmeállapot szolgál alapjául, az eposznak a szemlélésé, amelyben a *tárgy* az uralkodó, a tragédiának pedig egy bizonyos érzetre rábírt elmeállapot, amelyben az *alany* uralkodik.”³⁵ A képességek kanti viszonyából keverék lett, változékony egység, amely azáltal válik összetettebbé, hogy Humboldt a beállítódást (az alany- vagy tárgydominanciát) vezeti be döntő tényezőként. A műfaji feltételeket adó hangulatok továbbá az időhöz fűződő egyedi viszonyuk alapján is elkülönülnek egymástól: a „tisztán epikai hangulat” olyanként, „amely az egész életen át tarthat”, a lírai-tragikus olyanként, amely „lökésszerűen” halad előre, majd „végül hirtelen, egy meredek magaslaton”³⁶ hagy magunkra bennünket. A humboldti értelemben vett művészi hangulatok szubjektív összeállítások, amelyek individuális jellegét több tényezőnek az összefonódása eredményezi: a) a kognitív erők belső arányának, b) a feldolgozás relevanciaszemponyjának (alany- vs. tárgydominancia), c) az idővonatkozások megformáltságának. Ezzel még nincs elgondolva az énvonatkozás – a hangulat mindenkor enyémvalósága; inkább kívülről szemlélt szubjektív ideáltípusokról van szó. Pontosan az lesz a „klasszikus” esztétika e szakaszban tárgyalt három változatának a közös ismertetőjegye, hogy kívülről szemlélik a szubjektumot. E csoporton belül a költői hangulat humboldti koncepcióját tekinthetjük annak, amely a legmesszebb ment a hangulatszemanika szubjektivizálásában. Humboldt szerint a hangulat nem két megismerőképeség közötti egyetértés, amely minden szubjektum esetében ugyanúgy jön létre, de nem is a szabad önmeghatározásra képes lényként vett ember tiszta potencialitása, hanem a világgal szembeni beállítódás egy módja, amely a költői szubjektum minden megismerési aktusában megnyilvánul, és ezzel adja meg számukra az egyénileg tipikus egységet. A hangulat belső struktúrájaként értett arány ebben az esetben is egy diszpozícióhoz vezet, ahogy Kantnál és Schillernél is, de olyanhoz, amely a kibontakozás eltérő lehetőségeit mutatja. Végezetül érdekes megjegyeznünk, hogy a megkülönböztető képesség növelése, amelyben a hangulatfogalom Humboldt elméletében részesül, a zenei hangolásfogalom azon jelentésspektusának aktualizálásán keresztül történik, amelyhez sem Kant, sem Schiller nem fordul. Hiszen a zenei fogalomban a kezdetektől fogva benne rejtett, hogy különféle hangolási arányok lehetségesek, amelyek különféle célokat szolgálnak.

II. A hangulat mint radikális bensőségesség: Fichtétől Hofmannsthalig

A 19. század folyamán lassanként megszilárdul az a jelentéskomponens, amelyet fentebb a hangulatfogalom érvonatkozásának neveztünk. A hangulatok önálló érzelmi dimenzióként kerülnek a látótérbe, amelynek diffúz összjellege – az „elmeállapot színezei” (Lotze) – finom változatokat és alig észrevehető átmeneteket mutat. Ezért beszél például Dilthey a hangulatokról mint „számtalan nüanszról”,³⁷ amelyekből a világhoz való mindenkor egyedi hozzáállás áll. Felfigyelnek a hangulatok efemer, változékony jellegére, amely a szubjektivitás hullámzó mivoltát tükrözi. Másrésről megfigyelik a mélyen gyökerező, hosszan tartó hangulatokat, amelyek az egyedi személyiség alapját képezik. Carl Gustav Carus, akire Bollnow úgy utal, mint a hangulatok elméletének egyik legfontosabb úttörőjére,³⁸ mindkét aspektust megragadja: az „elme különböző hangulatainak a változását”³⁹ ugyanúgy, mint az embernek azt a lelki alaprétégét, amely „a mindenség rezonanciája bennünk”.⁴⁰ A zene mint a hangulatok jellemzésének összehasonlítási alapja mellé két további jelenségkör társul: a táj és az időjárás, amelyekben a belső hangulat objektív korrelátumait ismerték fel. A század második felében a kísérleti pszichológia fog bele a hangulatok osztályozásába, okaik felkutatásába és okozataik feltérképezésébe. A kutatás mind a mai napig érdeklődik e terület iránt.

Ami a hangulatfogalom esztétikai elméletbeli használatát illeti, egészen korán megfigyelhetők az új hangsúlyok. Az eposz, dráma és líra műnemtriójának romantikában végbemennő érvényre jutása hozza létre azt a helyet a funkciók között, amelybe a hangulatfogalom beíródik. Már a *Beszélgetés a költészetéről* [*Gespräch über die Poesie*] Friedrich Schlegelje utal arra, hogy az „elégikus” költészet egyik fő jellemzője a „hangulatok váltakozása az élet játékában”.⁴¹ Hegel az *Esztétikai előadásokban* (először 1818-ban) a lírai műnem lényegi ismertetőjegyének státuszára emeli a hangulatot: „A tulajdonképpen *lírai* egységet azonban nem az alkalom és a realitás adja meg, hanem a szubjektív belső megindultság és elfogásmód. Mert az egyes hangulat vagy általános szemlélődés, amelyre költőileg ösztönöz az alkalom, az a középpont, amely meghatározza nemcsak az egésznek színezetét, hanem azoknak a különös mozzanatoknak körét is, amelyek kibontakozhatnak, a kidolgozás és összekapcsolás módját, s ezzel a költeménynek mint műalkotásnak támaszát és összefüggését.”⁴² Ha visszatekintünk a hangulatfogalomnak az első szakaszban tárgyalt használataira, világossá válik, hogy szemantikai átalakulás előzi meg azt, ahogy Hegel határozza meg a lírait. A hangulatot mintegy besüllyesztették a szubjektum bensőjébe, a modulációi immár magának a szubjektivitásnak a kézjegyei, e modulációk alkotják a médiumot, amelyben az én közvetlenül érzi önmagát. A hangulatnak pontosan ez az intimitása biztosítja az előnyt a szubjektivitás absztrakt kinyilvánításával szemben, amelyet Hegel reflexiónak nevez: „A legtökéletesebben lírai ebben a tekintetben az elmének egy konkrét állapotban összpontosított hangulata, mivel az érző szív a szubjektivitás legbensőbb és legsajátabb lényege, a reflexió és az általánosra irányuló szemlélődés azonban könnyen a tanító hangnembe eshetik [...]”⁴³ Ahol a hangulatot a szubjektivitás „legbensőbb és legsajátabb lényege”-ként gondolják el, ott az érvonatkozás (az önmagunkhoz való viszonyulás szemben a kognitív képességek proporcionált viszonyával) hozzá fog tartozni a definíciójához. Ezzel a szemantikai változással válik lehetővé a „hangulatlíra” olyan koncepciója, amelyet az irodalomtudósok még a 20. század második felében is továbbörökítettek. Csak Walther Killy búcsúztatta el végleg ezt a fogalmat, aki cserébe a lírai konvenciók állandóságát hangsúlyozta.⁴⁴

E szakasz tárgya két szélsőséges pozíció, amelyek a hangulat radikális bensőségességét helyezik az esztétikai, pontosabban poetológiai reflexió fókuszába. Az első pozíciót már a 19. század küszöbén megfogalmazza Fichte *A filozófia betűjéről és szelleméről* [*Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*] (1794) című művében. Ez a töredékes értekezés azért tarthat számot érdeklődésre a mi szempontunkból, mert levonja az esztétikai konzekvenciákat Fichte eredeti belátásából, mely szerint a szubjektivitás szerkezete önmagunkhoz való viszonyulás.⁴⁵ Ezenfelül vitába száll Schiller *A ember esztétikai neveléséről* című levelei-

ben kifejtett elméletével, ami a szöveg bonyodalmas publikációtörténetéhez vezetett. Jelen kontextusban eltekinthetünk a vita részleteitől. Fontosnak talán csak az a politikai pont nevezhető, hogy Fichte elméleti félresiklásként utasítja el azt, ahogy Schiller felvázolja a szabad önmeghatározásra való esztétikai nevelést: „az eszme pedig, hogy az embert esztétikai neveléssel emeljük fel a szabadság méltóságához, és ezzel magához a szabadsághoz, csak körbe-körbe vezet bennünket, ha előtte nem találunk rá eszközt, hogy felébresztjük a bátorságot a nagy tömeg egyes emberében, hogy senkinek urai és senkinek szolgálói ne legyenek.”⁴⁶ Ehhez jön még – az elmélet szempontjából jelentősebb pont –, hogy Fichte elveti a fakultátszichológia maradványait, amelyek még benne vannak a formaöszön, az érzéki ösztön és a játékösztön schilleri megkülönböztetésében. Csak egyetlen ösztön van, „egyetlen, oszthatatlan alaperő az emberben”, és ez annyiban mindig gyakorlati, amennyiben „öntevekenységre sarkall”.⁴⁷ Fichte számára a szubjektivitás lényegéként vett tiszta öntevekenység a fontos, és annak megnyilvánulásai az emberi praxis különféle formáiban: a megismerőben, a (szűk értelemben vett) gyakorlatiban és az esztétikaiban. Ez utóbbi (az értekezés címe ellenére) Fichte legfontosabb témája, és kifejtése céljából vezeti be az „esztétikai hangulat” fogalmát. Fichte ezt a fogalmat egy fiktív (valószínűleg Goethe *Wilhelm Meister tanulóéveinek* [1795/1796] Mignon-alakjáról mintázott) példán világítja meg: „De, hogy az esztétikai hangulatról megfelelő képet kapjon, gondoljon az éjszaka drága énekesnőjére; gondolja el, hiszen a költővel együtt bizonyára képes rá, az énekesnő lelkét tiszta énekként, a szellemét a tökéletes akkord létrehozására irányuló törekvésként, az egyes hangokat pedig ennek a léleknek a megjelenítéseiként. Az énekesnő, tudattalanul, fel és le úzi az egész hangskálán a szellemének ezt az irányát, és szelleme apránként teljes képességét kifejti a legsokszínűbb akkordokon keresztül. Minden új akkord ennek a fejlődésnek a lépcsőfokain áll, és egybecseng az énekesnő ősi ösztönével, amelyet az énekesnő nem ismer, mert a hangokon kívül nem adtunk neki más megjelenítéseket, azok összefüggését a számukra véletlenszerű akkordokkal pedig nem tudja megítélni [...].”⁴⁸ Mit mondhatunk az „esztétikai hangulathoz” erről a kicsapongó ábrázolásáról?

Először is talán ezt: ahogy Kant fentebb tárgyalt fejtegetése, ez is a „hangolás” zenei metaforájához folyamodik. Itt is összehangolásról, egy egyeztetett viszonyról van szó, de nem a képzelőerő és az ész viszonyáról. Fichte inkább azért nyúl a zenei hangolás elképzeléséhez, hogy alakot adjon az egyes megjelenítések (hangok) és a szubjektivitás legbensőbb forrásoként értett „ősi ösztön” közötti vonatkozás számára. A célja az, hogy az esztétikai hangulathoz egy rejtett szabadság kifejezésének megtalálásaként konceptualizálja. Ezzel azonban hozzáadódik a hangulathoz a siker új kritériuma. Már nem arról van szó, mint Kantnál, hogy a képzelőerő önmagából kiindulva nyeri ki a maga normáját, hanem annak az erőnek az adekvát megnyilvánulásáról, amely megalapoz minden normaadást, minden kognitív és gyakorlati tevékenységet. Hasonlót állapíthatunk meg az esztétikai öröm fogalmáról. Amíg Kantnál a megismerőerők mindenféle kényszertől mentes koordinálásának belső érzete volt, addig Fichténél azon ösztön sohasem végleges kielégülése, hogy a mindenkor saját énünk öntevekenységeként akadályoztatás és torzulás nélkül bontakozhassunk ki.

Ha arra a szemantikai eltolódásra kérdezzük rá, amely az esztétikai hangulatfogalom fichtei elsajátításával jár, akkor két fontos aspektust látunk elkülönölni. A hangulatfogalom először is olyan dimenzióra tesz szert, amely idegen volt minden korábbi változatától, nevezetesen a tudattalanra való vonatkozásra. A megjelenítések (hangok) olyasvalamire vannak „hangolva”, ami nem reprezentálható; a vonatkoztatási alap, amellyel a megjelenítések „össze vannak hangolva”, és a megjelenítés mint olyan teljesen különemű. Az idézett passzus bizonyára értékelhető a zene romantikus felértékelődésének korai tanúbizonyosságaként, annak a zenének, amely csupán öt évvel korábban a kanti besorolásban a legalantasabb művészet helyét foglalta el. És azt is felismerhetjük benne, hogy a hangulatfogalom hallatlan új dimenziókat nyer e felértékelődés által. Mindenesetre ezt az összefüggést nem értelmezhetjük úgy, hogy a zenét az öntevekenység teljesen adekvát (harmonikus) kifejezéseiként értik. Fichte énekesnő-ábrázolásáról inkább az olvasható le, hogy a zene romantikus privilégiuma abban gyökerezik, hogy folyamatos önmagán-túlra-törekvésében, nyughatatlanságában és – egy sokat használt romantikus szakkifejezéssel élve – vágyakozásában viszi színre megjelenítés és ösztön inkongruenciáját. Az esztétikai hangulat Fichte

koncepciójában szerkezetét tekintve önmagunkhoz viszonyulásként fogható fel, de megtört viszonyulásként. Ezzel viszont a hangulatfogalom bekerül a romantikus esztétika fogalmi repertoárjának középpontjába.

A hangulatfogalom és a tudattalan fogalmának szemantikai összekapcsolásával együtt jár egy második szemantikai eltolódás is, amelyet a hangulat hermeneutizálódásának nevezhetünk. A tényállás, amelyet ez alatt kell érteni, Fichte nyomatékos állításával fejezhető ki röviden és tömören, mely szerint a művész arra törekszik, hogy „*megossza* hangulatát”.⁴⁹ A hangulatfogalom és a megosztás fogalma közti kapcsolat már Kantnál központi jelentőséggel bír; nem más biztosítja a szépről alkotott ítélet alapját adó örömméret megoszthatóságát, mint a képességek vázolt értelemben vett összhangja.⁵⁰ Fichténél a hangulat nem a megosztathóság lehetőség-feltétele, hanem az, amit a művészi kommunikáció által meg kell osztani. Mondhatni a hangulat lett a közlés tartalmává, csak hogy a hangulat nem tartalom, hanem a művész legsajátabb, öntevékenységeként értett szubjektivitásának a mozgásformája: „Így fejezi ki az átlelkedült művész az elméjének a hangulatát a mozgékony testben, és alakjai mozgása, járása, folyamatos áramlása lelke belső rezgéseit fejezik ki. Ez a mozgás bennünk ugyanazt a hangulatot hivatott kiváltani, ami benne megvolt; a holt anyagnak kölcsönözte a lelkét, hogy az anyag a lelket miránk átvigye; művészetének végső célja a mi szellemünk, és az említett alakok a közvetítők közte és miközöttünk, ahogyan a levegő is az a fülünk és a húr között.”⁵¹ A hangulatfogalom belsővé válása, amelyet az áthagyományozott szemantika Fichte-féle átdolgozásával megy végbe, létrehoz egy Kantnál, Schillernél és Humboldt-nál elképzelhetetlen problémát. Hogyan lehet a radikálisan belsőt mások számára hozzáférhetővé tenni? Hiszen a művész hangulata kizárólag az ő hangulata, Hegellel szólva: „a szubjektivitás legbensőbb és legsajátabb lényege”.⁵² Ehhez nyilvánvalóan az szükséges, hogy egy olyan médiumban váljon külsőlegessé, amely ugyan nem azonos a hangulattal, de képes felvenni és továbbítani a rezgéseinek a lenyomatát. A befogadóra aztán az a feladat hárul, hogy a rezgéseket kiszabadítsa a maguk elidegenedtségéből és elragadja a halott médiumtól, és saját magában hozza létre a hangulatot. A koncepció igencsak ambivalens, hiszen egyfelől a sikeres átvitel nyomatékos állítása, másfelől a belső hangulat és a külső médium közötti különbség kiemelése között ingadozik. A műalkotás ezáltal különös, kettős alakzattá válik: egyrészt megformált médium, beleértve az alakokat, a gondolatokat, az elbeszélést, másrészt a mű kísérteties hangulata, amely soha nem eshet egybe a maga külső alakjával. Fichte a benső és a külső, a hangulat és az alak közötti hasadást a szellem és a betű különbségeként ragadja meg.⁵³ Ez a hasadás annak az esztétikai hermeneutikának a szervező sémájává válik, amelynek tárgya – a szellem – eleve visszahúzódott a tiszta öntevékenység szférájába: „Szülőföldjének tiszta, zavartalan éterében nincsen egyéb rezgés, csak az, amelyet ő maga kelt a szárnyaival.”⁵⁴

Hogy eljussunk a második tárgyalandó szélsőséges pozícióhoz, arra van szükség, hogy ettől a századfordulótól a következőig ugorjunk, és ezzel egy a romantikus kontextushoz képest teljesen megváltozott szemantikai helyzetbe kerülünk. Ez az új szituáció részben, amint fentebb utaltunk rá, annak a pszichológiai kutatómunkának az eredménye, amely új megfigyelési- és kísérleti módszerek segítségével addig a pontig juttatta a lelki élet külön-külön alrendszerekre történő belső differenciálását, hogy annak átfogó egysége felbomlott. E szemantikai tényállás szempontjából emblematisztikus Ernst Mach mondata: „Az »én« menthetetlen.”⁵⁵ Ezzel Fichte „ŐsEreje” – az én mint öntevékenység – a „gondolkodás ökonómiájának”⁵⁶ egységévé vált, mondhatni: egy pragmatikus fikcióvá, amely számos esetben „részben vagy akár teljesen hiányozhat is [...] éppen a legboldogabb pillanatokban”.⁵⁷ Ebben az új optikában a hangulatok is új arcukat mutatják, összetettebbek és sokfélebbek lesznek, és éppen változékonyságuk okán tesznek szert olyan időbeli mélységre, amely eddig ismeretlen volt. Pontosan e tekintetben hívták fel magukra a hangulatok már nagyon korán az egyetemi hallgató Nietzsche élénk figyelmét: „Mondjuk meg nyíltan, hogy elmeállapotunkat ama régi világnak és az új világnak a vitája határozza meg, s e vita mindenkor állását hangulatnak nevezzük, vagy kissé megvetően, kedvnek.”⁵⁸ A hangulatok mint érzet- és érzéskomplexumok, amelyek állandó változása és belső sokfélesége bepillantást enged a lelki élet hullámzásaiba: ez az egyik szempont, amely izgatja Nietzschét. A másik az az egyszerre pszichológiai és kulturális tendencia, hogy ezt a belső sokféleséget

és instabilitást leegyszerűsítő sematizálásokkal fedjük el. A jelenség mindkét oldalát lefedi az *Együttcsengés* című aforizma az *Emberi, nagyon is emberiből*: „Minden erősebb hangulattal rokon érzések és hangulatok csendülnek fel; mintegy felkavarják az emlékezetet. Ekkor valami emlékezik bennünk, és hasonló állapotok és azok eredetei tudatosodnak benne. Így kapcsolódnak össze szokványosan és gyorsan a gondolatok, melyek végül villámgyorsan követik egymást, és amelyeket immár nem komplexumoknak, hanem *egységeknek* érzünk. Ebben az értelemben beszélnek morális érzésről, vallási érzésről, mintha ezek legalábbis egységek volnának: a valóságban ezernyi forrásból táplálkozó áramlatok és áramlások. Ekkor is, mint oly gyakran, a szó egysége egyáltalán nem szavatolja a dolog egységét.”⁵⁹ Nietzsche számára a hagyományozott pszichológiai, morális és vallási szókészlet összes nagy egyszerűsítése menthetetlen – akárcsak Mach számára az én egysége. És éppen emiatt érdekesek a hangulatok, hiszen rajtuk keresztül jut napvilágra a létünk máskülönben sematizálás által elfedett rétege: az idő és élet áramlása, amely a fikciókon innen ragad magával bennünket. Ezzel megneveztük azt a funkcióhelyet, amelyet a 20. század fordulóján foglalnak majd el egy új hangulatművészet különféle változatai.

E hangulatművészet különösen konzekvens képviselőjét ismerhetjük fel a fiatal Hofmannsthalban, akinek a poetológiai megnyilvánulásaiban ezen felül kimutatható a modernistának mondható érzéke a költői nyelv autonómiája, vagyis referenciafüggetlensége iránt. Már 1896-ban biztosított e két mozzanat összekapcsolása: „Nem tudom, hogy Önök az egyéniségről, a stílusról, a felfogásról, a hangulatról és hasonlókról szóló sok fárasztó fecsegés során nem vesztették-e el mindannak a tudatát, hogy a költészet anyagát a szavak adják, és hogy a vers szavakból álló súlytalan szövedék, szavakból, amelyek elrendezésük, hangzásuk és tartalmuk által, miközben a láthatóra és hallhatóra való visszaemlékezést a mozgás elemével kötik össze, egy pontosan körülírt, álomszerűen világos, illékony lelkiállapotot hívnak elő, amelyet hangulatnak hívunk.”⁶⁰ Az ilyen szöveghelyekért szokott hálás lenni az, aki a történeti szemantika kérdéseivel foglalkozik, hiszen ugyanannak a szakkifejezésnek az egyidejű tagadásával és igenlésével a jelentés árnyalódását jelzik. Nyilvánvalóan a hangulatfogalom pusztán klasszifikáló, vagyis a jelenségekhez kívülről közelítő használatát utasítja el, ami például Friedrich Theodor Vischer „stíluskép” és „hangulatkép”⁶¹ közötti megkülönböztetésén válik megfigyelhetővé. Hofmannsthal számára a hangulat bensőjéről van szó mint a nyelvi mozgás által előhívott lelkiállapotról, amely csak a maga mindenkor egyedi kompozíciójában létezik. De miből komponálták? Nyilván a testbe és a szavakba beíródó, s ott a maguk lélekrezdüléseit hátrahagyó benyomásokból, amelyeket a költői evokáció hoz vissza egy pillanatnyi konfiguráció erejéig. A hangulat itt már nem az én legbensőbb és legsajátabb lényege. Esztétikai jelentősége inkább abból a tényből fakad, hogy azokra az életdimenziókra teszi az embert nyitottá, ahol elbúcsúztatják a gondolkodásökonomiai énfogalmat. Hofmannsthal nagyon egyértelműen nyivánul meg erről az 1903-ban megjelentetett *Beszélgetés versekről* című írásában: „Jól lehet – »Önmagunk!« Ez a szó olyannyira metafora. Rezdülések térnek vissza, amelyek egyszer már itt fészkeltek. És tényleg ők maguk azok megint? Nem inkább csak egy ivadékuk, akit valamiféle homályos hazaszeretet hajt vissza? Elég, valami visszatér. És valami találkozik bennünk valami mással. Nem vagyunk többek egy galambdúcnál.”⁶² Rögzítjük a hangulatfogalom századfordulós átszerkesztésének első fő jellemzőjeként a személytelenséget. A kontingens találkozások belső konfigurációjaként vett hangulat énnélküli folyamatszerűségbe torkollik.

Hofmannsthal hangulatfogalmának második fő mozzanataként a már Nietzsche korai feljegyzéseivel összefüggésben is említett időbeli mélység emelhető ki. „Emlékek” térnek vissza a költői evokációban, csak éppen nem (itt ajánlkozik a Prousttal való összevetés) tudatosan felidézett emlékek, hanem prereflexív módon átélt és ezért a tematikusan irányított emlékezésaktusok számára hozzáférhetetlen rezdülések. A hangulatnak mint a jelenben érezhetővé váló időrétegek szimultaneitásának ez a koncepciója mindazonáltal feltételezi azt az emlékezetet, amely tárolja a rezdüléseket. Az emlékezet funkcióját Hofmannsthalnál egyrészt az eleven test, másrészt a nyelv veszi át. A hangulatfogalom történeti szemantikája sehol másutt nem mutat fel olyan szoros összefonódást a hangulat, az eleven test és a nyelv között, mint a fiatal Hofmannsthal szövegeiben. (Miközben Hofmannsthal kortársánál,

Fritz Mauthnernél hasonló konfigurációra bukkaunk, amelyben a nyelv- és emlékezetelmélet fiziológiai kezdeményezései a hangulatművészetként értett költészet koncepciójához vezetnek.)⁶³ Ennek a szemantikai összefüggésnek az alapja abban rejlik, hogy Hofmannsthal mind az eleven testet, mind a nyelvet a pillanatnyi lét rezgéseit felvenni és leadni képes rezonanciatestként fogja fel. Ez a tároló funkció túlmutat az egyén életén is. Ezért mondja a költőről, hogy „eleven testének szövetében” még érezhető „az ősrégi, már alig mérhető rezdülés”.⁶⁴ A költői hangulat ott keletkezik, amikor a rezdülésekből álló testi szövetek egy nyelvi vonatkozásokonfigurációban vezetődik le, amelynek szavai szintén olyasmit tárolnak, ami elmúlt. A költői hangulat – a recepció oldaláról nézve – hasonló rezgés-komplexumot szabadít fel. Ez teszi beláthatóvá a hangulatpoétika és a modernista nyelvfelfogás szoros összefüggését Hofmannsthalnál, hiszen a nyelv éppen annyiban válik költőileg hatásszá, hogy önmagán kívül semmit sem ábrázol, hanem vonatkozások aszemantikus szövedékeként, rejtjelként és hieroglifiként pendít meg újra egy különös rezdülés-konstellációt – újra, de a vers mindenkor különös konfigurációjában egyszeri módon. Ebben az összefüggésben kell utalni arra, ahogy Hofmannsthal használja a pillanat fogalmát.⁶⁵ Fichte megkülönböztetése a hangulat és a médium között érvénytelenné válik, mivel a hangulat kizárólag a médiumban – az eleven test és a nyelv rezonanciatestében – jön létre.

A vázolt szélsőséges pozíciókban két ellentétes lehetőség különül el, hogy a hangulatot (az esztétikai elmélet kontextusában) radikális bensőségességként gondoljuk el. Az énszerűséggel áll szemben az elemek találkozására, az öntevékenységgel szemben a rezonanciatest passzivitása. Mindkét hangulat-koncepció mögött filozófiai előfeltevések állnak, Fichténél idealisták, Hofmannsthalnál életfilozófiaiak és empiriokriticisták. Végül a hangulatfogalom mindkét változata erősen eltérő esztétikai preferenciákkal függ össze. Ha egy pillanatra elképzeljük (ami a fogalom történeti szemantikájának a perspektívájából természetesen nem tanácsos), hogy létezik olyasvalami, mint a hangulat szubsztanciája, amelyre a történeti hangulatfogalmak vonatkoznak, akkor azt kellene mondanunk, hogy Fichte és a Hofmannsthal esetében a hangulatszubsztancia két, egymásra merőleges metszetéről van szó. A szembeállítás csattanója mégis inkább ez lehetne: egyáltalán nem létezik efféle diszkurzusfüggetlen hangulat, csak történetileg változó és változó életformák, amelyek különböző szemantikákban artikulálódnak. Az az esztétikai hangulat, amelyet a 19. század elején és végén megélték, más és más volt. Mindazonáltal hiba volna arra következtetni, hogy nem élték meg őket. Inkább arról van szó, hogy mindkét szélsőséges pozíciónak tulajdoníthatunk egy bizonyos igazságot, csak éppen nem ugyanazt.

III. A hangulat mint távolnézet és körkörös folyamat: Riegl, Simmel, Geiger

Említettük, hogy a hangulatfogalom a 19. század során gyakran a táj fogalmával kapcsolatban jelenik meg. Ez a magától értetődővé vált szemantikai kapcsolódás a 20. század első évtizedeiben elméleti megfontolások tárgyává válik, amelyek megvilágító erejű elemzésekhez vezetnek, hogy tulajdonképpen mit is értünk a „hangulat” kifejezésen. Történetének eddig tárgyalt szakaszaiban mintegy a hangulat fogalmán keresztül tekintettek más tényállásokra; explanánsként használták. A fogalom történetének abban a fázisában, amelyhez most fordulunk, a hangulat explanandummá válik, az elméleti törekvések tárgyává. Ebben a szakaszban három olyan elgondolásról számolunk be, amelyek végrehajtják ezt a történeti-szemantikai fordulatot.

Kiindulópontunkat egy rövid, ám igencsak ambíciós írás képezi az osztrák művészettudós, Alois Riegl tollából, amelynek címe – *A hangulat, a modern művészet tartalma* (1899) – nagyon pontosan mutatja a benne képviselt fő tézist. Ez azt mondja ki, hogy a modern művészet (a reneszánsz óta) azáltal tűnik ki a művészet egyéb történeti megjelenési formái közül, hogy hangulat előállítását célozza. Így ragadják meg a hangulat fogalmát elsőként történeti szempontból. Újkori tapasztalati módot jelöl, valamint azt a speci-

fikus tárgyiaságot, amely megfelel ennek a tapasztalati módnak. Mindeközben nem pusztán arról az empirikus megállapításról van szó, hogy az újkori művészet gyakran hangulatművészet. A hangulat fogalma inkább átfogó történeti kategóriává válik, amelyet az általában vett művészet funkciómeghatározásából vezetnek le. A művészet arra való – ezt tekinthetjük a Riegl merész megfontolásait megalapozó premisszáknak –, hogy megváltsa az embert a tapasztalati világ sokrétű, ellentmondásos, az élni akarást szorongató kihívásainak rohamától. Ezt tette „öröktől fogva”, és ezt teszi még ma is azáltal, hogy megteremti „az ember számára a lét ama rendjének és harmóniájának vigasztaló bizonyosságát, melyet az élet szűkös forgásában nélkülöz, s amely után szüntelenül vágyakozik, és amely nélkül az élet elviselhetetlennek tűnne számára”.⁶⁶ A művészet ezen pesszimista színezetű felfogásán annak a Schopenhauernek a hatását ismerjük fel, akinek darwinista elemekben bővelkedő filozófiája fontos hivatkozási pontját képezte a századforduló elméleti vitáinak. Mint ismeretes, Schopenhauer két aspektusát emelte ki a művészetnek: egyfelől azt, hogy a művészet kinyilatkoztatja a lét alapkonfigurációiként értett platóni eszméket; másfelől azt, hogy olyan megismerő magatartásra vonatkozik, amely elszakítja magát az élet testben gyökerező akarásától és a tiszta kontempláció szintjére emelkedik. Riegl ezt a koncepciót úgy módosítja, hogy ejti a művészet metafizikai tartalmáról szóló tézist, és funkcionálisan értelmezi a megszábadításról és megváltásról szólót. A művészet azáltal kínál vigaszt egy nem uralható, mert kaotikus és disszonáns tapasztalati világban, hogy a szemlélet elé egy más módon el nem érhető „rendet és harmóniát” terít ki. Szintén egy schopenhaueri gondolathoz kapcsolódik az a tézis, hogy ennek a funkciónak egy bizonyos történeti megvalósulása – pontosan a modern – „hangulatként” ölt alakot. Hiszen Schopenhauer volt az, aki – a schilleri fogalomhasználatához közeli értelemben – hangulatként nevezte meg az akarat nélküli kontempláció állapotát, amely maga az esztétikai tudat.⁶⁷

Bár a művészet funkciójának Riegl általi meghatározása egy schopenhaueri gondolat átvételének bizonyult (még ha jelentős változtatásokkal is), mégis teljességgel eredetinek tekinthetjük történeti konstrukcióját. Az önmagának feltett kérdése a következő: hogyan tölti be a művészet a maga általános funkcióját a művészettörténet különböző korszakaiban? Válasza pedig így hangzik: annak a hatalomnak a kézzelfogható, az érzékelés számára kínált figurációján keresztül, amely a mértékadó történelmi világképekben szavatolta a „rendet és a harmóniát”. Így a művészettörténet négy korszaka rajzolódik ki: 1) a primitív művészet, amelyben az uralkodó erő az egyes természeti jelenségekben lakozik, és ezért a fétisben juthat jelenléthez; 2) az antik művészet, amelyben a rend megteremtése a fizikai erőből, a győzelmes életből indul ki, és amely ezért a testi szépséget ünnepli; 3) a középkori-keresztény művészet, amelynek elve az egy Isten erkölcsi erejének ábrázolásában rejlik. A rend e három koncepciójával szemben lép fel a modern világkép, amely nem vallási elvből indul ki, hanem a jelenségek oksági törvények által szabályozott kapcsolatából. Így kínálja 4) a modern művészet „a kauzalitás-törvény megingathatatlan működésének megnyugtató meggyőződés[ét]”.⁶⁸ Ez a művészet a formaösszefüggéssel egészíti ki a természettudományt. A formaösszefüggés élményét, amelyben bizonyosságá válik az immanens törvényszerűség tudata, nevezi Riegl „hangulatnak”, amely ebben az értelemben válik a modern művészet tartalmává.

Láthatjuk, mennyire tág értelmű ez a hangulatfogalom, sőt azt is, hogy a formális egybehangzóság fogalmához közelít. Bevezetése viszont nem tetszőleges. Ellenkezőleg, Riegl a fogalmat a tapasztalat egy konkrét lehetőségéből nyerte, amelyet paradigmaticusnak tekint a „modern ember lelke” számára, tudniillik a táj tapasztalatából: „Amire mármost a modern ember lelkében tudva vagy tudatlanul vágyakozik, az teljesül a magányosan szemlélődő számára a hegycsúcson. Nem a temető csendje az, amely körülveszi, hisz ezerszínű életet láthat maga körül sarjadni; de ami közelről könyörtelen harc, azt ő a távolból békés egymásmellettségnek, egyetértésnek és harmóniának látja. Így megkönnyebbül, úgy érzi, megszabadult a nyomasztó súlytól, mely mindennapjaiban egyetlen percre sem távozik életéből. Sejtí, hogy messzi, az ellentéteken túl, melyeknek illúzióját tökéletlen érzékei a közelből elé vetítik, valami megfoghatatlan árad át mindeneken, egyfajta világlélek, tökéletes harmóniává egyesítve mindent. A káoszon túli rend és törvény, a disszonancián túli harmónia, a mozgáson túli nyugalom ilyen sejtését nevezzük hangulatnak.

Alapelemei a nyugalom és a távolnézet.”⁶⁹ A modern szubjektum, aki számára nem áll rendelkezésre a világrend isteni szavatolója, az esztétikai kompenzációban keres menedéket. Olyan nézőpontot vesz fel, amelyből szemlélhetővé válik egy összkomplexum – a táj –, és ezzel megsejti az uralkodó törvényszerűséget. A nyugalom és a távolnézet a komponensei annak az érzékelő berendezkedésnek, amely lehetővé teszi a hangulat megélését. Kiemelendő, hogy Riegl a hangulatélményt mindvégig funkcionálisan értelmezi. Bár – Spitzer kutatási eredményeinek tekintetében – Riegl hangulatfogalom-használatát a világharmónia kései újrafelvételének is vehetnénk, mégis az a döntő, hogy nem tulajdonít metafizikai tartalmat az egyes jelenségek megsejtett egységének. A művészet nem közvetít igazságképes bepillantást a metafizikai világösszefüggésbe. Inkább az élet elviselhetővé tételét célzó intézkedésként fogható fel. Riegl egy alapvető antropológiai szükséglet szempontjából érti a hangulatot a modern művészet elveként, amely szükséglet adott történeti feltételek mellett és az érzékelés adott berendezkedéseinek keresztül elégül ki. A hangulatfogalomnak ez a változata egyedülálló a maga józanságában. (Joachim Ritter, aki nagyhatású írásában a modern tájtapasztalatot az újkori tudomány felemelkedésével elveszített azon lehetőség esztétikai kompenzációjaként értelmezi, hogy az elmélet segítségével jelenítsük meg a kozmikus egységet, láthatólag nem ismerte Riegl szövegét, amely némely pontján megelőlegezi Ritter érvelését.)⁷⁰

Utalást arra, hogy miként jutott a hangulatfogalom ennyire szélsőséges általánosítására, Riegl 1902-ben publikált, Jacob von Ruysdaelről szóló tanulmánya tartalmaz, amely a hangulatfogalom sokkal differenciáltabb használatával jelentkezik. Ebben az írásban Riegl számára az a fontos, hogy olyan logikaként ábrázolja Ruysdael tájképeinek fejlődési logikáját, amely a hangulat mint a kép immanens törvényszerűségének művészi létrehozására irányul. Csak *A nagy erdővel* (1660) sikerült a művésznek olyan tájképet létrehozni, amely képes közvetíteni „a hangulat teljes és zavartalan mértékét”. És a hangulatnak ez a tisztasága különbözteti meg a képet a hétköznapi tájtapasztalattól: „A fák egyike sem lép elő, ahogy azt minden erdei sétán átélhetjük, azzal a tolakodó, a tapintás érzékét ingerlő plasztikával, amin úgy fennakad a szem, hogy sosem jut el odáig, hogy egyszerre fogja be az egész látómezőt.”⁷¹ Mindazonáltal a művész fejlődése nem zárul le ezzel a vívmánnyal. Az érzetet egészen „addig az affektusig” fokozza, „amely szinte szétszakítja a pattanásig feszült hangulatot”.⁷² Ezzel egy másik esztétika (a szenvedélyé) váltja fel a képi elemek hangulatszerű integrációja felé orientálódó esztétikát. Itt tehát a hangulat fogalma nem fedi le a teljes modern művészetet (ez az igény bizonyára túlterheli a fogalmat), hanem a képkompozíció specifikus módjaira vonatkozik. A döntő kritérium mindenestre a távolnézet marad, amely minden egyedi jelenséget egy atmoszférikus egész mozzanatává avat, és kiiktatja a figyelem minden pontszerű igénybevételét. A hangulatfogalom ott működik igazán, amikor végbemegy a látvány leválása az érzékek többi regiszterétől és minden tárgyi érdektől, vagyis abszolutizálódik az, ami vizuális. Ez azt engedi sejtetni, hogy a korábbi tanulmányban a hangulatfogalom felemelése az egész modernitást átfogó kategóriává a kortárs festészeti tendenciák visszavetítésén alapul. Más szóval Riegl az egész újkori művészetet az impresszionizmus szempontjából interpretálja, amelyben valóban érvényre jutott a tisztán optikailag közvetített atmoszférikus képi integráció értelmében vett hangulatművészet.

A táj és a hangulat közti összefüggés, amelyen Riegl megfontolásai alapultak a modern művészet jellegéről, a témája Georg Simmel 1913-ban publikált tanulmányának is. Ez a szöveg is specifikusan modern érzékelési módként értelmezi a tájtapasztalatot, azonban máshová helyezi a hangsúlyt. A modern világ alapvonása az általa más kontextusokban is hangsúlyozott „belső és külső létformák individualizálása”,⁷³ amit Simmel a tájra irányított tudati beállítódás feltételének tekint. Ez a természetérzékelés terén is érvényre jut, amennyiben a természet egészéről leválasztanak bizonyos, egyfajta belső koherenciát felmutató komplexumokat, és önmagukban álló, integer egységekként szemlélik őket. Simmel ezzel elbúcsúztatja az elképzelést, mely szerint a táj a természeti jelenségek totalitását tartalmazza. A táj lényegi vonása inkább a behatároltság, „valamilyen pillanatnyi vagy tartós szemhatárba foglalás”.⁷⁴ A táj az élet olyan megnyilvánulásának artefaktumává lesz, amely immanens törvényszerűségnek engedelmessé válik, vagy – ugyanennek a tényállásnak gya-

kori simmeli megfogalmazásában – a saját eszméje szerint bontakozik ki. Eközben a szemantikai vonatkozás egy kozmikus egységre csupán konnotáció, amely beleszeng ugyan némely tájtapasztalatba, amelyről azonban lemondhatunk anélkül, hogy a tájtapasztalat mint olyan csorbát szenvedne.

Miből (miféle belső törvényszerűségből) ered a táj egysége? Hogy megválaszolja a kérdést, Simmel a hangulat fogalmához nyúl: „Táj, állítjuk, akkor jön létre, amikor természeti jelenségeknek a földfelszínen kiterjedt egymásmellettségét sajátos egységgé fogjuk össze [...]. Ennek az egységnek a legjelentősebb hordozója valószínűleg az, amit a táj »hangulatának« nevezünk. Mert amint az ember hangulatán azt az egységes valamit értjük, ami tartósan vagy éppen most megadja egyes lelki tartalmainak színezetét, miközben maga nem egyedi, gyakran nem is mutatható ki valamelyik részletben, s mégis az az általános, amelyben mindezek az egyediek most találkoznak – nos, ugyanúgy hatja át a táj hangulata valamennyi elemét, gyakran anélkül, hogy bármelyik részlethez kapcsolhatnánk; nehezen leírható módon mindegyik részlet osztozik benne, de ő maga nem áll sem e részleteken kívül, s nem is belőlük tevődik össze.”⁷⁵ A hangulatfogalom simmeli használatán egy szubjektumra vonatkozó definíció lényegi ismertetőjegyei válnak felismerhetővé: az összes tartalom színezete, a kettős időbeli jelleg (pillanatnyi versus tartós), a világgal szembeni beállítódás individualizálódása. Az egész csattanója bizonyára az, hogy a táj egysége és különössége nem az egyes elemek kompozíciójából származik, hanem egy mindent átható és ezzel mindent egységesítő érzésminőségként válik érzékelhetővé. A táj mint sajátos képződmény egysége a hangulat mint összközérzet prereflexív integrációs teljesítményének köszönhető. Simmel felfogásában a létformák individualizálására áhító modern ember arra törekszik, hogy a szemlélet színes evilági kínálatból kiválasszon és maga hozzon létre ilyen képződményeket.

Amikor Simmel a hangulatról mint a táj egységének hordozójáról beszél, napvilágra kerül egy kényes konceptuális probléma is. Mert hogyan is kellene felfogni ezt a hordozói szerepet? E kérdés vonatkozásában a hangulatfogalom simmeli magyarázata olyan világgossá válik, ami mindaddig ismeretlen volt. Már fentebb is hangúlyoztuk, hogy Simmel a tájat artefaktumként egy életmegnyilvánulás termékeként fogja fel. Ám ha ebben az értelemben a táj az emberi szubjektum egy aktusán alapul, akkor már az eredeténél áthidaltuk a szubjektum és objektum közötti hasadékot: „Közöttük [a hangulat és a szemléleti egység között – D. E. W.] semmi esetre sem ok-okozati viszony áll fenn, legfeljebb mindkettő lehet ok is, okozat is. Ezért a táj által létrehozott egység és a belőle áradó hangulat, amellyel átfogjuk, csupán egy és ugyanazon lelki aktus utólagos felbontásának eredménye.”⁷⁶ A hangulatfenoménnek efelé a megragadása felé vezető döntő lépés az átállás egy antropológiai perspektívára, amely áttöri a belső pszichikai szféra konceptuális elszigetelését. Nem érzésekkel telítőtöltött pszichikai edényekként állunk szemben a fizikai tények aggregátumával, hanem „egész ember[ként]” viselkedünk, és az aktus, amellyel létrehozuk a tájat, „közvetlenül szemlélő és érző”.⁷⁷ Ebből a premisszából kiindulva válik lehetségessé, hogy olyanként értsük a művészi aktust, amelyben az egyébként csak következtelenül és csapongó módon végrehajtott aktus eléri a legnagyobb koncentrációt és intenzitást: „A művészen csupán olyan tisztán és erőteljesen játszódik le a szemléletnek és az érzésnek ez a megformáló aktusa, hogy teljesen magába szívja az adott természeti anyagot, hogy azután önmagából újjáteremtse; bennünket, többieket viszont jobban magához köt ez az anyag, s ezért általában még ott is ezt vagy azt az elkülönült elemet észleljük, ahol a művész már valóban csak »tájat« lát és alakít.”⁷⁸ Ezzel egyébként visszajutottunk szemantikai vizsgálódásunk kiindulópontjához, hiszen ez a művészi aktus sajátosságáról szóló tézis Goethe állításának távoli visszhangjaként hat, mely szerint a művész elhatol a hangulatot kiváltó „okokig”, hogy aztán magából állítsa elő azokat a „legátértettebb kifejezés[ként]”.⁷⁹

Rieglnek a hangulat kérdésére vonatkozó művészettudományi megközelítését, valamint Simmel életfilozófiai-antropológiai kezdeményezését ki kell egészítenünk egy harmadik pozícióval, amelyet a fenomenológus Moritz Geiger képvisel. Eközben időben kicsit hátrálépünk, mert a tárgyalt Geiger-féle írás 1911-ben – tehát két évvel *A táj filozófiája* előtt – jelent meg *A hangulati beleérzés problémájához [Zum Problem der Stimmungseinfühlung]* címmel. Ábrázolástechnikai oka van ennek a kronológiai inkonzisztenciának, mivel Geiger

tanulmányát felfoghatjuk egyfajta kísérletként, hogy azt az egységes lelki aktust elemezze egyes komponensei és belső szerkezete szerint, amelyből Simmel szerint a táj mint a különös hangulat által hordozott egység létrejön. A fenomenológiai módszer amúgy is arra törekszik, hogy leíró módon dolgozza ki az aktus- és tárgyiségmozzanatok összefonódásait, amelyek a különböző tudati teljesítményeknek kölcsönzik azok különös formáját. Geigernél azonban ez a kutatási érdek összefonódik a tudományos diszkurzus olyan hagyományával, amely a századfordulón – legalábbis az akadémiai esztétikán belül – bizonyos dominanciára tarthatott igényt. A pszichológiai esztétikáról van szó, amelynek legfontosabb művei közé tartozik Theodor Lipps *Az esztétika alapvetése [Grundlegung der Ästhetik]* (1903/1906), valamint Johannes Volkelt *Az esztétika rendszere [System der Ästhetik]* (1905–1914) című műve. Geiger Lipps tanítványa volt, és ezúttal tárgyalt tanulmányában Lipps esztétikájának központi fogalmához, a beleérzéshez nyúl vissza. Ez a fogalom azt takarja, hogy a lélek aspektusait belevetítjük a tárgyakba, hogy azok ezáltal objektívált formában lépjenek a lélek elé. Ennél fogva azt élvezzük, hogy beleérezzük magunkat a tárgyakba, az esztétikai élvezet a lélek önelvezete, az esztétikai értékek és formák pedig mindig a bennünk testet öltő lelki értékek szerint különböznek. A dinamikus értékek és a személyiség-értékek mellett lelkiállapotokat – például hangulatokat – is beleérzünk a tárgyakba.⁸⁰ Ez az a pont, amelyből Geiger elmélete kiindul. Ő olyan hangulatélmények fenomenológiai elemzésén keresztül szeretné kideríteni, hogy egyáltalán létezik-e olyan, hogy egy hangulatot beleérzünk valamibe, amelyek például akkor állnak fenn, amikor azt mondjuk, hogy egy szín derűs, egy táj mélabús vagy kedves.

Geiger kidolgoz egy komplexen rétegzett struktúrát, amely a megvalósulási formák rendkívüli változékonyságát mutatja. Először is az a megállapítás fontos, hogy a tárgyak olyan aspektusokkal bírnak – a színek ugyanúgy, mint a komplexebb tárgyak, például a tájak –, amelyeket hangulatminőségekként (például „derű”-ként) regisztrálunk anélkül, hogy ezzel a szemlélő szubjektum oldalán egy ennek megfelelő érzést vagy az objektum megelevenítését feltételeznénk. Másképpen szólva a dolgoknak, a formáknak, a színeknek „karaktere” van, amely nagyon is tekinthető azok objektív összetevőjének. De létezik az érzésnek is egyfajta hozzáállása a tárgyhoz, vagyis az (énszerű minőség által kitüntetett) élményoldal kapcsolódása a tárgyoldalhoz, ami mindazonáltal nem rögzült, hanem a körülményektől függően mindig másképp alakul. Így borítja be az „érzelmi tónus” egyfajta „sejtelemként” a dolgokat. E megállapítások után viszont felmerül a kérdés, hogy miként viszonyul az érzelmi tónus a tárgyak karakteréhez, és Geiger erre a kérdésre adott válasza kimondottan izgalmas a hangulatfogalom összefüggésében. Eszerint ugyanis „minőségi rokonság” állapítható meg egyfelől az objektív karakterek, másfelől az érzelmi tónusok között, és ahol ez előjön, ott a tárgyak „érzelmi karakteréről” beszélhetünk. Ezzel viszont elértük azt a pontot, ahonnan nézve magyarázható a hangulatfogalom szubjektív és objektív egyesítő szemantikája: „A hangulatom és a táj karaktere között örök oda-vissza mozgás zajlik, amely a pszichológiai taglalásban megnehezíti a tájkarakter és a hangulatom különválasztását.”⁸¹ Az egységes aktusból, amelyben Simmel szerint a szemlélet és az érzés mindig is egyesültek, körszerű folyamat lett, amely az élmény- és a tárgyoldal, az érzés és a karakter váltakozásában építi fel a „hordozás”-nak azt a viszonyát, amely a táj hangulatát jellemzi. A táj hangulata emergens egységnek tekinthető, amely abból adódik, hogy a mindenkori eredmények újra és újra visszakerülnek a körfolyamatba.

Ezzel az elemzéssel sokat nyertünk annak megértéséhez, amit már a mindennapokban is hangulatként élünk meg. Geiger azonban mindezt megtoldja egy második elemzési szinttel is, amelynek a tárgya a hangulatjelenség megragadási módja. Ezúttal a hangulattal bíró tájjal szemben tanúsított lehetséges magatartásokról van szó, a tudat vele szembeni beállítódásairól. Itt is különböző lehetőségek rajzolódnak ki, amelyek bizonyos alaptípusok szerint szerveződnek. Jelen kontextusban kiemelendő, hogy Geiger az elemzés e fázisában kísérletet tesz arra, hogy kapcsolatot hozzon létre a tudati beállítódás dimenziója és a művészi stílus jelensége között. A műalkotásokat szerinte az jellemzi, hogy különleges struktúraréteggént van beléjük építve a tárggyal szembeni beállítódás. Így létezik például a befogadó beállítódás tárgyi módja, amelyet Geiger Jens Peter Jacobsen *Niels Lyhne*-jén (1880) példáz, létezik az állást foglaló módja, amely bár a tárgyakra és azok tulajdonságaira irá-

nyul, de kiáll egy bizonyos érzelmi tónus mellett (például: hangulati líra Richard Dehmel stílusában), és létezik egy szentimentális beállítódás, amelyet egyáltalán nem érdekelt a tárgyban, hanem csak ürügyként szolgálnak a számára, hogy önmagában szólaltassa meg a hangulati tartalmat (például: lírai dilettantizmus). Szembetűnő, hogy e megfigyelések bizonyos rokonságot mutatnak Humboldt műfajelméleti megfontolásaival, hiszen az én és a tárgyvonatkozású relevanciaszempontról különbsége itt is fő kritériumnak bizonyul. Végül Geiger kiinduló kérdésfelvetésének tekintetében meg kell jegyeznünk, hogy először ezen a szinten mutatható ki olyasvalami, mint a hangulat beleérzése. Lipps fő tézisének ez jelentősen korlátozza: a hangulat beleérzése nem általános jelenség, hanem egy hangulattal bírónak talált táj irányába mutató, egy bizonyos intenció eredménye. Az ebből a fajta intencióból adódó élményszerkezet leírása több mozzanatot fűz egybe: „a hangulatszerű hangsúlyozottságát a tárgyival szemben; annak tudatát, hogy a hangulat megélése a tárgy-hangulatnak az én általi utánélése; az én spontaneitásának érzését ebben a hangulatban; az aktív törekvés érzését a tárgy felé; az én tárgyhoz simulásának érzését.”⁸² E komplexitás alapján leegyszerűsítőnek és félrevezetőnek bizonyul, amikor Geiger a „hangulat beleérzéséről” beszél, sőt a természettel való egység romantikus mitológemájának új kiadásának egy magát tudományosként értő pszichológiai esztétika keretein belül. Hiszen az én a hangulat megragadásának még ebben a tárgyhoz való legradikálisabb odafordulást végrehajtó módjában sem tűnik el a tárgyban. Épp ellenkezőleg, az ember kettős távlatból éli meg a hangulatot: az „enyémként”, és mégis annak a hangulatnak az utánéléseként, amely a tárgy (a táj) érzéskarakterében manifesztálódik. Az utánélés itt annyit tesz: spontán törekvés annak a hangulatnak az újraelőállítására, amely összatmoszféraként rejlik a szemléletes bemutatásban. Amíg egyébként az emberen urrá lesz egy hangulat, itt projektte válik, végrehajtásjellegűvé válik. Aki végiggondolja ezeknek a fenomenológiai megállapításoknak a konzekvenciáit, az fel kell, hogy ismerje, hogy még ma is gyümölcsöző kapcsolódási pontokat kínálnak az esztétikai reflexió számára.

A hangulat mint megváltó távolnézet, amely elviselhetővé teszi az életet a közeli világban, a hangulat mint az antropológiai teljességből kiinduló aktus, amelyben a szemlélet és az érzés egy bizonyos kivágata elkülönül, és saját törvényszerűségei szerint szerveződik, a hangulat mint emergens élménykoherencia, amely különbözőféleképpen irányult tudati aktusok körkörös folyamatának eredménye, és végül a hangulat mint a tapasztalás modern lehetősége – ezzel megneveztük azokat a koncepciókat, amelyeket az ebben a szakaszban tárgyalt írások dolgoztak ki. Összeségében mindegyik osztja azt az előfeltevést, hogy a hangulat esetében belső jelenségről van szó, amelyet komponenseinek és funkcióinak a megkülönböztetésével érthetünk meg. Geiger fenomenológiai elemzésével a magyarázatnak ez a módja mindazonáltal olyan fokú összetettséget ér el, amely ellenáll annak, hogy átfogó elméleti kontextusokba integrálják. Ezzel az a történeti-szemantikai törvényszerűség jut érvényre, amely mindig akkor figyelhető meg, amikor kiépül az esztétikán belül egy jól kidolgozott metodológia: az ilyet elfelejtik. Hiszen az esztétikai elmélet a csatlakozásra való képességéből él, a perspektíva-váltásból; a vázlatjelleg előfeltétele a pertinenciájának. Nem utolsósorban azért éri meg visszatekinteni Geiger teljesítményére, mert e visszatekintés révén felismerhetjük, hogy azoknak az elméleteknek a diszkurzustörténeti eltávolítása, amelyek nem bizonyulnak folytathatóknak más szemantikai kontextusokban, olyan dolgokat is szemétdombra hajít, amelyekkel még egyáltalán nem számoltak el.

IV. A hangulat mint feltárultság: Heidegger, Kaufmann, Bollnow, Rosenzweig

Kétségtelen, hogy Heidegger *Lét és idő* (1927) című műve masszívan átalakítja a hangulat szemantikáját.⁸³ Nem abban az értelemben, hogy azóta másképp beszélünk a hangulatokról. Épp ellenkezőleg, mind a hangulatfogalom köznyelvi használata, amely a 19. század folyamán vált elfogadottá, mind a tudományos használata, főként a pszichológiában,

Heidegger intervenciója után is zavartalanul folytatódhatott. Heidegger révén viszont új lehetőség nyílt, hogy a hangulatról beszéljünk, ami a kapcsolódó szövegekben is lecsapódott. Az így kialakuló filozófiai aldiskurzus esztétikai kérdéseket is érint, miáltal külön szakaszt érdemel fogalomtörténeti vázlatunkban.

Heidegger írásának lehengető jellege abban rejlik, hogy Heidegger irrelevánsnak nyilvánítja, ha a „lelkiről” vagy a „pszichikairól”, „a tapasztalati tartalmak színezetéről”, a „szubjektív árnyalatokról” és az „érzésminőségekről” beszélünk, vagyis röviden azt, hogy a hangulatokat a belső/külső irányadó megkülönböztetés mentén vegyük tekintetbe. A hangulatok nem fejekben, lelkekben vagy tudatokban zajló események, amelyek valamiféleképp korrelálnának vagy összeköttetésben állnának a külvilág eseményeivel. A leírás efféle építménye a kezdetektől fogva eltorlaszolja a jelenségekhez vezető utat. Ezek megragadásához egy teljesen más koordináták szerint szervezett konceptuális keretre van szükség, amelyet Heidegger roppant nyelvi erőfeszítéssel rögtön rendelkezésre is bocsát. Persze már előtte is fáradoztak azon, hogy kikerüljenek a belső és a külső kettősségéből, de ezek mind azon buktak el, hogy már a meghaladására tett kísérlet is előfeltételezte és ezért megerősítette ezt a megkülönböztetést. Példa lehet erre Simmel elgondolása a szemléleti- és érzélemekből álló „egységes aktusról”, mivel az állítólagos egységesség csak azon komponensek megkülönböztetésének összefüggésében bír értelemmel, amelyeknek az aktus során kell egyesülniük. Minden bizonnyal elmondható, hogy Simmel a maga antropológiai kezdeményezésével megelőlegezi a bevett szemantika Heidegger-féle elbúcsúztatását, vagy annak előmunkálatait jelenti. Azt is megállapíthatjuk, hogy Simmel a Heidegger által a hangulat jelenségének tulajdonított ontológiai jelentőség tekintetében is megelőlegez néhány dolgot. Például az 1906-ban tartott, *Schopenhauer és Nietzsche* című előadás-ciklusa azon a nézeten alapszik, hogy a metafizikai rendszerek érthetők egy fundamentális hangulat szisztematikus artikulációiként, egy a léttel szembeni alapvető magatartásként, amely fogalomelőttes és individuális.⁸⁴ Ebben az összefüggésben Diltheyt is említhetnénk Heidegger előfutáraként.⁸⁵

Hogy megelőlegezésekről beszélünk, már ez is azt mutatja, hogy Heidegger fogalom meghatározásaiból kiindulva rendezzük a szemantikai tényállásokat, ebből pedig megintcsak a *Lét és idő* hatalmas átkódoló teljesítménye válik világossá. Ez az átkódolás abban áll, hogy a hangulatot egzisztenciáléként fogjuk fel, a lét konstitutív mozzanataként. A hangulatok azt a módot jelentik, amelyben a jelenvaló lét létmódja feltárul. Heideggertől idegen fogalmakkal azt is mondhatnánk: a hangulatok kognitív jelleggel bírnak, igazságot közvetítenek. Csak éppen rögtön hozzá kell fűzni, hogy ez az igazság nem olyan, amelyhez a köznapis tudás az objektív megállapítások értelmében fér hozzá, vagyis hogy „a megismerés feltáruláshetőségei sokkal korlátozottabbak, mint a hangulatok eredendő feltárulásai”.⁸⁶ A Heidegger által felállított konceptuális keret tehát olyan, amelyen belül egy privilegizált, eredendő tudásról van szó, valamint ennek a tudásnak, amely egyben önmagáról való tudás is, a leleplezéséről és elleplezéséről. Hiszen az, amit a hangulatok kinyilatkoztatnak, ontológiai tényállás, mégpedig: a lét „belevetettsége”, a kiszolgáltatottság a „jelenvalóságának”, amennyiben az egzisztenciaként létezik és akként lennie kell. A hangulatokban megrázó módon manifesztálódik a saját egzisztencia kifürkészhetetlen fakticitása, az „hogy a hangulat a jelenvaló létet szembesíti jelenvalóságának »hogy«-jával, ami könyörtelen titokzatossággal mered rá”.⁸⁷ Ezen túlmenően azonban a világban-benne-lét mint egész az, ami a hangulatban lelepleződik, valamint saját ráutaltságunk a világra és illettségünk a világtól. Így könnyelnek el a hangulatok Heidegger értelmezése révén hatalmas presztízs-növekedést, amennyiben akként a módként ragadjuk meg őket, amelyben a saját létünk és a világ elsődlegesen válnak hozzáférhetővé. „Valójában a világ elsődleges felfedését *ontológiailag* alapvetően a »puszta hangulatnak« kell átengedni.”⁸⁸

A hangulatok „kognitív” dimenziójuk okán messzemenő módszertani jelentőséggel bírnak Heidegger saját, a jelenvaló lét analitikáját célzó projektje számára. Hiszen olyasvalami artikulálódik bennük – fogalomelőttes módon –, mint a jelenvaló lét önértelmezése. A fenomenológusnak ezt kell „mintegy kihallgatni[a]”,⁸⁹ hogy hozzáférjen a lényegi struktúrákhoz. Más szavakkal a filozófus rá van utalva a hangulatok előzetes feltáró teljesítményére; ezek ontológiai belátásokat tartalmaznak, amelyeket fel kell fogni és explicitté kell

teni. Amíg minden korábbi modell a belső mibenlétük és működésmódjaik tekintetében *leírta* a hangulatokat (kognitív képességek közötti viszonyként, benső rezdüléskonfigurációként, noetikus-noematikus körkörös folyamatként stb.), addig Heidegger *interpretálja* őket. Úgy kezd velük valamit, mintha szövegek lennének, amelyekben az ontológiai tudás ugyan dadogva jut kifejezésre, de előzetes elméleti döntések által nem deformált módon. Ennek az eljárásnak a leghíresebb példája a szorongásnak Kierkegaard-hoz kapcsolódó értelmezése a *Lét és idő* 40. §-ában, amely a jelenvalólét olyan aspektusait hozza napvilágra mint a belevettség; a radikális szabadság, hogy a saját létünket magunkra vegyük; a hátborzongató idegenség; az elmagányosodás. A félelem hangulatán kimutatott jelenségek állományát később (68. § b) az e hangulatban rejlő időszerkezet (a voltság) kidolgozásával egészíti ki, ami által az időbeliségről mint a jelenvalólét alapszerkezetéről nyerünk felvilágosítást. Ennek részletes kifejtése ehelyütt nem szükséges. Jelen kontextusban az lesz a döntő jelentőségű pont, hogy a hangulatfogalom hermeneutikai változata megnyitja annak lehetőségét, hogy eljussunk a jelenvalólét analitikájától az esztétikához, és hogy átvezessük az esztétikát a művészet hermeneutikájába. Mert ha abból indulunk ki, hogy a hangulatok fogalomelőttes módon artikulálnak egy ontológiai tartalmat, és ha fel tesszük, hogy a művészet és a hangulat között szoros összefüggés áll fenn, akkor hidat vertünk egy hermeneutikai módon eljáró, ontológiai tartalmak felé orientálódó, a létfeltárás különös módusaként értett művészetelmélet irányába.

Az első ebbe az irányba mutató kísérletet Fritz Kaufmann tette 1929-ben *A művészi hangulat jelentősége* című írásában.⁹⁰ Kaufmann Husserl tanítványa volt, első esztétikai munkája az esztétikai képtudat témájával foglalkozott,⁹¹ de már a művészi hangulatról szóló munkája is, amelyet Husserl ünnepi kötetében publikált, mutatja azt a meghatározó hatást, amelyet a *Lét és idő* gyakorolt a kései weimari köztársaság fiatal filozófusgenerációjára. Ez a hatás részben abban állt, hogy megtalálták az eszközt Heideggernek a nem-tulajdonképpeniségről, a fecsegésről, a felelős életalakítás határozottsága elől menekülő jelenvalólét szétszórtságáról szóló szövegeiben ahhoz, hogy egzisztenciafilozófiai szempontból alapozzanak meg egy intellektuális magatartást, amely elutasítja a modern életviszonyokat. Ez a magatartás, amint azt Kaufmann munkája is demonstrálja, súrlódásmentesen volt kombinálható esztétikai érzékenységgel, alapos műveltséggel, sőt még egyfajta humanista színezetű széplelkűséggel is. Ennek eredménye a művészet autentikus hangulatartikulációként történő fogalmi megragadása, amely napvilágra hozza és megoszthatóvá teszi azokat a létvonatkozásokat, amelyeket egyébként maga alá temetett a jelenvalólét mindennapi hanyatlottsága. Ezzel megneveztük mindkét motívumot, amelyek Kaufmann munkájának fogalomtörténeti jelentőségét adják.

Hiszen a hangulatfogalmat egyfelől arra használja, hogy megragadja a művészet antropológiai gyökereit és azt a specifikus különbséget, amely által különbözik az antropológiai nomálállapottól. Itt visszanyúlunk a Goethe- és Simmel-olvasatunkból számunkra már ismert elképzeléshez, mely szerint a művészi forma konzekvensen és tisztán viszi véghez a hangulat artikulációját. Az alkotás folyamata a mű alapját képező „élethangulátor” a kidolgozás formatörvényeként engedi szóhoz jutni az immanens „feszültségek” kidomborításán keresztül. A művészi hangulat a „megvilágító ereje” által válik kitüntetetté a hétköznapival szemben.⁹² Érdekes módon az, ahogy Kaufmann levezeti a művészi formát, szintén mozgósítja a hangulatfogalom esztétikai elméletbeli használatára a maga bélyegét kezdetektől fogva rányomó zenei jelentésdimenziót, például abban a megállapításban, hogy „a művek hangulata” „benső és feszült összhang[gal]”⁹³ sűrűsödik. De a fogalomtörténeti szempontból döntő pont bizonyára az, hogy a hangulat heideggeri, vagyis a létfeltárás eredendő módusaként való felfogása Kaufmann számára lehetővé teszi, hogy tartalomszerű értelmet tulajdonítson a formális egybehangzóságnak, amely a fő vonatkozási pontját jelentette a hangulatfogalom majdnem minden változatának. A művészi hangulatsűrítés a hangulatot nem csak formális komplexióként világítja meg, hanem és főképpen azt a magáról a hangulatban hírt adó pozíciót is, amelyet a jelenvalólét vesz fel a saját létéhez. Ezáltal válik világossá és egyértelművé a jelenvalólét mindennapokban homályba vesző helyzete: „az élet hangulata újra és újra a felismerésben, megőrzésben és az ilyen döntő találkozás kifejezett rögzítése által dől el”.⁹⁴ A művészet útmutatás az autentikusság felé.

Kaufmann tanulmányának második vezérmotívuma a hangulatfogalom kommunikatív aspektusát érinti. Láttuk, hogy a fogalomnak ez a jelentésszféra már Kantnál megjelenik az esztétikai ítélet megoszthatóságának kérdésével összefüggésben; Schillernél sem más az esztétikai hangulat, mint a mű szemlélése által megosztott diszpozíció (a szabad önmeghatározásra); Fichténél a befogadó utólag végrehajtja a művészi szubjektum öntevékenységet; Hofmannsthalnál is arról van szó, hogy a költői hangulatkonfiguráció újra felcsendül az olvasóban. Kaufmann fő érdeme annak felismerése, hogy a fenomenológiai hangulatfogalom lehetőségeket kínál a művészi kommunikáció e központi kérdésének a tisztázására. Hiszen a prereflexív jelleg a hangulat egyik alapvonása: „spontán aktusként viszont nem intendálódhat valódi hangulat: az ugyanis az általam örökölt valóság talajából támad fel és jut el hozzám”.⁹⁵ De ha a műalkotás jól artikulált, sűrített hangulat, akkor ez a hangulat prereflexív módon abban a alakban jelenik meg, aki a „nyitott készenlét” és „aktív odaadás” esztétikai állapotában belebocsátkozik a „mű összhangzóvá szilárdult vonatkozásaiba”.⁹⁶ Így tér vissza Kaufmann-nál a „szociális struktúra képződésének alapvető lehetőség[eként]” az „összhangolt lelkek” – zenei hangulatmetafora által meghatározott – vezérmotívuma, amely annyira közkedvelt volt a 18. század érzékenységekultúrájában, hogy még Adelung lexikonszócikkében is lecsapódott: „Az efféle transzpozíció által közvetített egybehangoltságban az így hangolt életek mind egybehangzóakká válnak a művészi szellemmel, magukban és egymás között: a rezonancia egyöntetűségében a személyközi konzonancia egysége valósul meg.”⁹⁸ Mindazonáltal Kaufmann túlságosan is Husserl tanítványa marad ahhoz, hogy félreismerje, hogy ennél az esztétikai „hangulattranszpozíciónál” nem közvetlen átvételről, nem járványszerű fertőzésről vagy ragályról van szó, hanem a műben sűrített hangulat specifikusan esztétikai elsajátításáról, amelybe egyfajta belső távolság van beépítve. Az esztétikailag közvetített hangulat különleges struktúrája abban áll, hogy az „együttjárásban, együttes lebegésben”, „az utólagos megelégszen és alkotásban”⁹⁹ tapasztalják meg, vagyis az esztétikai énelterítés azon strukturális előírásai szerint, amelyeket Geiger is érvényesített a hangulati beleérzés tekintetében. Nem véletlen, hogy ugyanazok a történelmi erők, amelyek 1933 után Geigert és Kaufmann is száműzetésbe kényszerítették, az esztétikai tapasztalat belső reflexiószerkezetét hangulati fertőzések létrehozására alkalmas pszeudoesztétikai rendezvényekkel helyettesítették.

A hangulatszemanika Heidegger általi átkódolásához kapcsolódó második elméletki-sérletként Otto Friedrich Bollnow 1941-ben megjelent tanulmányát, *A hangulatok lényegét [Das Wesen der Stimmungen]* kell megneveznünk. Ahogy Spitzer már többször említett dolgozata, ez a könyv is fogalomtörténeti vázlatunk elengedhetetlen előzményeihez tartozik. *A hangulatok lényege* azonban csak érintőlegesen tárgyal esztétikai témákat, ezért kérdésfelvetésünk számára viszonylag csekély relevanciával bír az általa tartalmazott anyagok tekintetében. Bollnow a heideggeri fogalom meghatározás lényeges mozzanataira nyúl vissza, de számára már nem a jelenvalólét analitikája lesz fontos, hanem a hangulatjelenség antropológiai felderítése. E perspektívaváltás révén dolgozhatja fel Bollnow a pszichológia és az orvostudomány megállapításait, és egészítheti ki a hermeneutikai interpretáció belső nézőpontját a tudományos megfigyelés külső nézőpontjával. Ezzel válik témává a hangulatok funkcionális aspektusa, a pszichikai-emocionális háztartás egészében mutatott teljesítményük. A könyv átfogó érvelése a heideggeri kezdeményezés korrektúráját célozza, amely a szorongás Heidegger által privilegizált hangulata mellett azt is ki akarja deríteni, hogy mi a jelentősége a derűs hangulatoknak az emberi élet megértése szempontjából. Így a második rész tárgya bizonyos hangulatok időbeliségének a szerkezete, amelyek időtlen pillanatokban sűrűsödnek össze, és a kreativitás jelenségével állnak összefüggésben. Bár Bollnow egész törekvése nem esztétikai, a könyvnek éppen ezekben a részeiben fordul a költői alakzatokhoz, amelyek kapcsán mutatja ki a pillanat és az időtlenség egybeesését a kiemelkedő boldogságélményekben. Példaként Proust leírása a „megtalált időről” és Nietzsche „hatalmas délidője” szolgál. Így a hangulatok feltáró erejének tézisének ellen szerzője ellen fordítja, mivel az olyan hangulatélmények mint a Proust és Nietzsche által műbe foglaltak, az időbeliség elég borúsra sikerült heideggeri interpretációja ellen szólnak. Érdekes módon Oskar Becker már 1929-ben megelőlegezte Bollnow Heidegger-kritikájának irányát abban a szűkebb értelemben vett esztétikáról írt minden bizonyos legjelen-

több műben, amely a *Lét és idővel* történő közvetlen vitából született.¹⁰⁰ Ebben a Heidegger által hangsúlyozott „belevetettséggel” szemben az esztétikai tapasztalatra jellemző „hordozottságot” mint a jelenvalólét legalábbis „para-egzisztenciális” lehetőségét emeli ki, noha anélkül, hogy külön is tematizálná magát a hangulatjelenséget. Így Bollnow antropológiai és Becker esztétikai távlata annyiban vág egybe, hogy a szorongás hangulatának heideggeri privilegizálását az emberi egzisztencia lehetőségeinek megrövidítésekként látják.

Ez a kritika teszi szükségessé, hogy rövid utalással egészítsük ki a heideggeri hangulatfogalom fentebbi ábrázolását. Hiszen még ha találók is Bollnow és Becker *Lét és időre* vonatkozó kifogásai, mégsem támaszthatnak igényt arra, hogy Heidegger teljes művére érvényesek legyenek. Inkább le kell szögeznünk, hogy maga Heidegger is kidolgozott egy esztétikát, amely a hangulat fogalmából indult ki, még ha csak azért is tette, hogy magát az esztétikát átvezesse a lét feltárásaként értett művészet hermeneutikájába. Ezt a gondolati utat az 1936–1940-ben tartott Nietzsche-előadásokban teszi meg, amelynek első része *A hatalom akarása mint művészet [Der Wille zur Macht als Kunst]* címet viseli. Nietzsche esztétikájának és Nietzschének mint annak az utolsó esztétának az interpretációjáról van szó, aki írásaiban a „belső” és „szubjektív” folyamatokra történő esztétikai fókuszálás során eljut addig a pontig, ahol felszámolja önmagát. Heidegger szerint Nietzsche esztétikájának a központi fogalma a művészi állapotként értett mámor. Ezt a Nietzschénél erősen „fiziológiai” hangsúlyokat kapó fogalmat Heidegger a *Lét és időben* bevezetett hangulatfogalom mentén értelmezi át. Az jogosíthatja fel a mámorfogalom ilyen átértelmezésére, hogy Nietzsche arra használja a hangulatfogalmat a *Tragédia*-könyv egy szöveghelyén, hogy megmutassa a lírai alkotás dionüszoszi alapját. Nietzsche itt idézi Schillernek 1796. március 18-án Goethehez írt levelét, amelyben a hangulatfogalom egy ritmizált előadásprodukciónak a diszpozícióját jelenti. Nietzsche ezt a diszpozíciót „az öt-egyvel, [...] a fájdalommal, az ellentmondásával” való eggyé válásként értelmezi, amelyből zeneként jön létre annak közvetlen „képe”.¹⁰¹ Ez azt jelenti, hogy Nietzschénél a hangulat éppen hogy nem „a szubjektivitás legbensőbb és legsajátabb lényeg[eként]”¹⁰² kerül szóba, mint Hegelnél, hanem a „szubjektivitás” feladásáról „a dionüszoszi folyamat során”.¹⁰³ Heidegger annak ellenére nem említi ezt a szöveghelyet, hogy a mámor hangulatát ő is a szubjektum szubjektivitásának meghaladásaként értelmezi.

Ez az átértelmezés Heideggernél mindazonáltal a két koncepció szemantikai interferenciájához vezet, amely a következő részből olvasható ki: „A mámor érzés, eleven testesülők [leibend] hangoltság, a hangoltságba visszatartott eleven testesülés [Leiben], a hangoltság beleszövődve az eleven testesülésbe. A hangoltság azonban megnyitja a jelenvalólétet mint emelkedőt, és kibontja képességeinek bőségében, amelyek váltakozva izgatják és emelik fel egymást. A mámor mint érzelmi állapot magyarázatánál azonban számos helyen külön hangsúlyozzák, hogy ezt az állapotot nem szabad a *testben* vagy a *lélekben* kéznéllevőként vennünk, hanem az elevenen testesülő, hangolt hozzáállás módjaként az egészében vett létezőhöz, amely a hangoltságot meghatározza.”¹⁰⁴ Ennek az interpretációnak a döntő pontja a megfigyelői perspektíva kérdése. Heidegger szempontjából Nietzsche mindig akkor érti félre saját elméletének filozófiai tartalmát, amikor a művészi állapotot tudományosan megragadható tényállásokkal próbálja magyarázni. Az esztétikai mámor esetében nem a vérkeringés, a hormonkibocsátás vagy az idegek fokozott ingerlékenységének a folyamatairól van szó, habár ezek olyan dolgok, amelyeket Nietzsche gyakran tematizál. Ezek mind egy objektivista leíró nyelv elemei, amely egy önmagába zárt belsőt hiposztazál, hogy aztán azt oksági behatások effektusaként magyarázza. Ezzel szemben Heidegger hangulatként akarja érteni a művészi mámort, a saját egzisztencia híradásaként az egészében vett létező közepette és ezáltal a létező által hangoltként. „A hangulat éppen az az alapvető mód, ahogyan önmagunkon *kívül* vagyunk.”¹⁰⁵ Az a megfigyelői perspektíva, amely hozzásimul az élet végbemenésébe beépített önmegértéshez, az egyetlen olyan perspektíva, amely eleget tehet az esztétikai mámor jelenségének mint a világra való nyitottságában vett jelenvalólét hangoltságának. A konfrontáció Nietzsche fiziológiai nyelvhasználatával egyszersmind a hangulat *Lét és időben* képviselt felfogásának a ki egészítéséhez is vezet. A művészi állapot megértése szempontjából ugyan irreleváns a test [Körper] fiziológiai, de nem a megélt test értelmében vett eleven test [Leib] fenomenológiai

ai fogalma. Így a hangulat, és főleg az esztétikai hangulatként vett mámor mindig „eleven testesülés”, a megélt testből történő élet. Heidegger éppen abban látja ennek a hangulatszerű eleven testesülésnek az értelmét, hogy benne meghaladásra kerül a szubjektum egy „arréb helyezett, önmagáért álló” objektummal szembeni pozíciója: „Az esztétikai állapot sem valami szubjektív, sem valami objektív. A két esztétikai alapszó, a mámor és a szépség ugyanolyan tágra nevezik meg az egész esztétikai állapotot és azt, ami benne megnyílik és ami benne uralkodik.”¹⁰⁶

Ezt a Heideggernek szentelt szakaszt azzal zárjuk, hogy utalunk egyik kortársára, akinek 1921-ben megjelent filozófiai főműve szintén a radikális szabadságában és elhagyatottságában vett Önmaga felfogásából indul ki. Franz Rosenzweigről van szó és *A megváltás csillagáról* [*Stern der Erlösung*], amely mintegy vezérmotívumszerűen vázol fel egy különösen eredeti művészetelméletet. Ennek az elméletnek a vonatkozásában beszélhetünk a művészet metafizikai jelentőségének visszanyeréséről is, mindenesetre olyan értelemben, amelytől távol állnak a heideggeri elmélet végességre vonatkozó hangsúlyai. Rosenzweig megfontolásaiban annyiban jut központi szerephez a hangulatfogalom, amennyiben megragadja a művészet kommunikatív funkcióját: „Hol kellene hát a magányos léleknek ekképp felkészülnie a közösségre? Hol kellene egyáltalán a léleknek formálódnia, amely számára is öntudatlanul olyan formát adhatna neki magányának csendes kis szobájában, amelyben másokkal összehangba kerülne; és valóban: hol hangolódhatna az egyes lélek arra a hangra, amely a többiekkel összehangolná egy harmonikus hangulatban? Egy ilyen öntudatlan és a lelket mégis a legmagasabb tudatosság, a többiekkel való hallgatag egyetértés útján kísérő hangulat a lélek számára csak egyetlen hatalom felől érkezik: a művészet felől.”¹⁰⁷ Akárcsak Kaufmann, Rosenzweig is megidézi a korai hangulatszemantika toposzait, hogy felvázolja a művészetben keresztül történő közösségteremtés koncepcióját. A művészet egymásra hangolja a radikális izolációban élő lelkeket, harmóniát teremt köztük anélkül, hogy megfogalmazódnának az együttlét explicit normái. Ilyen általánosságban megfogalmazva a gondolat meglehetősen hagyományos, de ezt Rosenzweig valami konkrétára akarja kifuttatni. „Művészet” itt „alkalmazott művészet” ért, vagyis az építészetet, még szűkebben a templomépítészetet. Ez volna úgymond az első lépcső a művészi hangulat viszonyainak hierarchiájában. Célja a gyülekezés, a közösség létrehozása a további lépcsők előkészítéseként. A hangulatfogalom ezáltal itt is, mint a kezdetekkor, „diszpozíciót”, készülséget jelent. Az építészet hangulati hatása „előkészület az igére”. És amikor az ige eljön – költészetként –, akkor szintén hangoló előkészület zajlik, amely túlmutat a szavakon: „És így kellene elérkezzen az emberekhez a költészetből az a hangulat, amelyben az ember megtalálná az utat a végső megváltó hallgatáshoz, amelynek a megváltás világi ünnepeiben kilátásként és ígéreteként kellene megmutatkoznia.”¹⁰⁸ Rosenzweignél a hangulatfogalom azt a helyet jelöli, ahol a művészet transzcendálja magát, és művészetként kioltódik.

V. Epilógus: a hangulat tárgyalásai napjainkban

Lezárásképp röviden beszámolunk a hangulatszemantika egyik jelenkori átdolgozásáról, amelynek következményei voltak az esztétika számára is. Az eleven test fenomenológiájáról van szó, amelyet Hermann Schmitz dolgozott ki a *Filozófia rendszerében* [*System der Philosophie*] (1964–1980). A fentebb tárgyalt elméleti vázlatok közül Schmitz projektje áll a legközelebbi rokonságban a heideggeri kezdeményezéshez. Itt is egy olyan fogalmiság kidolgozásáról van szó, amely maga mögött hagyja a külső/belső megkülönböztetést, valamint arról, hogy újraorientálódik a tudati teljesítményekre irányuló fenomenológia, amely az élet konkrét végbemenéseinek a szerkezetét szándékozik érvényre juttatni. Ez az újraorientálás azonban Schmitznél nem a jelenvaló lét előzetes önértéséhez való hermeneutikai odafordulásként valósul meg, hanem – jó fenomenológiai hagyományban állva – a tapasztalat alaprétegeinek leíró kidolgozásaként. Ennek során elsődleges réteggként a testi érintettség „primitív jelene” mutatkozik, amely elébe megy az én- és a tárgymekülönböztetések, az időbeli vonatkozások, a tényállások, a szituációk és a cselekvési programok „kibonta-

kozott jelené”-nek.¹⁰⁹ Schmitz nagy érdeme abban áll, hogy kidolgozott egy magasan differenciált leíró nyelvet, amely képes megragadni a topológiai szerkezeteit a közvetlen érintettség ezen rétegének. Hiszen mind az eleven test, mind az érzések esetében térbeli jelenségekről van szó, miközben ezen nem a felületek és az egyértelműen elkülönülő, valamint egymásra vonatkoztatott helyek geometriai tere értendő, hanem egyfajta dinamikus tér, amely érzett „eleven testi szigetek”-ből, tágulásokból és összehúzódásokból, vektorokból és atmoszférákból áll.¹¹⁰ Ami a hangulatok térbeliségét illeti, ezen a ponton kell megemlíteni Ludwig Binswangert, Schmitz egyik fontos előfutárát, aki Heidegger nyomán vezette be a „hangolt tér” fogalmát.¹¹¹

Ezúttal nem szükséges beszámolnunk a Schmitz által kifejlesztett terminológia egyes meghatározásairól. A mi céljaink szempontjából az válik döntő jelentőségűvé, hogy az érzések – amelyeknek a hangulatok alkotják az egyik különösen strukturált rétegét – nem egy bárhogy is konstituált „benső” eseményei, hanem az önmagunkon-kívül-lét módjai, tehát eleve térbeliek. Így hangzik ez egy röviddel ezelőtt megjelent összefoglalásban: „Az érzések mint hely nélkül kiömlött, eleven testileg megragadó atmoszférák nem csak általában véve térbeliek, hanem együtt képezik azt a különös szerkezetű teret, amely annyiban párhuzamos az eleven testi tér szerkezetével, hogy alsó rétegében ugyancsak tagolatlan tágassággal bír, amelyet aztán a következő rétegben irányok formálnak át. Minden érzést, amennyiben tágas, és mivel atmoszféraként mindegyikük tágas, *hangulatnak* nevezek, *tiszta hangulatnak* viszont annyiban, amennyiben semmi mások, mint tágasak (azaz mentesek az irányoktól). *Felindulásoknak* nevezem azokat az atmoszférákként vett érzéseket, amelyeket irányok vagy vektorok hatnak át, idegen szóval beszélhetnénk »emóciókról« is.”¹¹² Schmitz hozzáfűz még egy harmadikat is e két hangulatréteghez, amely a szűk értelemben vett érzéseket öleli fel (vagyis a „középponttal bíró”, egy bizonyos témához kötődő érzéseket). Látható, hogy Schmitz egyfelől a hangulatszerű összminőségek másfelől az iránnyal bíró érzések hagyományos megkülönböztetésével dolgozik, de látható az is, hogy a bevett értelemben vett hangulatokon belül viszont megkülönbözteti a „tiszta hangulatokat” és a „tiszta felindulásokat”. Előbbieknek csak két formája van: tiszta telített érzés (elégedettség) és tiszta üres érzés (kétségbeesés); a tiszta felindulások ellenben különféle színezetűek lehetnek (vágy, mélabú, bánat, aggodalom, öröm, gyász) anélkül, hogy bizonyos tematikus gyújtópontokra fixálódnának. Az efféle distinkcióknál azonban sokkal fontosabb az az általános megállapítás, hogy a hangulatok térbeliségének felderítésével tárgyatlanná vált a hangulat történeti tárgyalásainak egyik központi kérdése. Hiszen ha én magamat hangolt eleven testként mindig is egy hangolt „tágasságban” élem meg, akkor a hangulatom se nem szubjektív, se nem objektív tény, és nem is valamiféle közvetítés a kettő között. Egyszerűen csak eleven testi érintettségemnek egyik módja, amely éppen a maga térbeli szerkezetében jeleníti meg a tulajdonképpeni ősfenomént.

A filozófiai orientálódás az érintettség zónájaként vett eleven test felé utakat nyit esztétikai kérdések irányába is, amelyeket Schmitz különböző publikációban tett próbára.¹¹³ Ezeknek a fejtegetéseknek a központi koncepciója abban áll, hogy Schmitz úgy fogja fel az esztétikai tapasztalatot, mint visszatérést a primitív jelenhez, amit mintegy virtuálisan élünk meg, vagyis a kibontakozott jelenünk távolságából. „Eszerint azt a viselkedést nevezzük *esztétikainak*, amely a kibontakozott jelenben az esztétikai képződmények tekintetében a meghatottság közben is képes távolságot tartani az ezekben lakozó érzésektől (megható atmoszféráktól). Mindez az előérzetként közvetítő áhítat révén válik lehetségessé, és az esztétikai élvezet az örömteli belebocsátkozás ebbe a távolságba a meghatottság közben.”¹¹⁴ Az esztétikai tapasztalat olyan tapasztalat, amely során reflexív módon ragadjuk meg a hangolt eleven test közvetlen érintettségét, bár nem abban az értelemben, hogy az eleven test fogalmi úton közvetített megállapítások tárgyaként kínálkozik, hanem inkább azért, mert egy bizonyos érzelmi magatartás – az esztétikai áhítat – előzi meg. Az áhítat a közvetlenséget az anticipáció jövőbeliségébe tolja ki, amely távol tartja a közvetlenséget, de fenyegető közelségében egyúttal jelenlevővé is teszi. Így indítják be a műalkotások, amelyek eleven testi-atmoszférikus struktúrák sűrítvényei, a visszahanyatlást a primitív jelenbe. Azokban az esetekben, amikor az effajta regressziót valamiféle extrém szituáció váltja ki, és áttöri a kibontakozott jelen világtól idegen struktúráit, az érintettség

közvetlen, maradéktalanul meghat bennünket, és nem hagy teret a reflexív elsajátítás számára. Ám ahol a kibontakozott jelen szerkezete fennmarad, a primitív jelen latenciában marad, miáltal nem válik hozzáférhetővé. Az esztétikai tapasztalat megkülönböztető jegye tehát a távolságtartás és a meghatottság egyidejűségében áll, azaz a hangulati és érzelmi közvetlenségre vonatkozó atematikus reflexió sajátos szerkezetében. Ez a tézis egy variánsa az esztétikai énaliteritás teorémájának, amelyet Geiger és Kaufmann szövegeiben figyeltünk meg, és amelyet minden komoly esztétikai elmélet szükségszerű összetevőjének kell tekintenünk. Felfedezhető benne azonban a kapcsolódás az esztétikai tapasztalat különös örömjellegéről szóló kanti koncepcióhoz is, hiszen annyiban Kant is reflexívként fogja fel az esztétikai örömet, amennyiben a hangulat megoszthatósága felett érzett örömként érti. Nem szabad azonban, hogy az efféle konceptuális homológiák miatt elsikkadjanak azok a jelentős szemantikai különbségek, amelyek elválasztják egymástól Schmitz eleven testi-ségre irányuló hangulatfogalmát Kant inkább kognitív irányultságú fogalmától.

Nem véletlen, hogy Schmitz munkái alig leltek visszhangra napjaink esztétikai vitáiban, az általuk bemutatott minden szisztematikus alaposág és deskriptív kifinomultság ellenére sem. Filozófiatörténeti helyük a 2. világháború előtt keresendő; Schmitz tulajdonképpen kortársai Heidegger mellett olyan filozófusok, mint Scheler, Klages, sőt ami a művészetelméletét illeti, Theodor Lipps. Schmitz írásai fogalomtörténeti szempontból nem tartalmaznak lényeges újításokat, inkább a század első felében kidolgozott szemantikai konfiguráció folytatásai. Gernot Böhme ugyan nemrégiben előrukkolt egy kísérlettel, hogy gyümölcsözővé tegye Schmitz fenomenológiáját a jelen esztétikai vitái számára, de egyáltalán nem sikerül meggyőző módon újra meghatároznia a hangulat fogalmát. Böhme az atmoszféra fogalmát – amelyet Schmitz arra használ, hogy megragadja minden érzés térbeliségét, elsősorban azonban a hangulatokét – egy kiterjesztett, művészetén kívüli jelenségekkel is foglalkozó esztétika központi fogalmává teszi. Mindenre kiterjedően érti az „esztétikai munkát” mint olyan „atmoszférák előállítását”, amelyek a „kozmetikától a reklámon, a belsőépítészetben és a díszlettervezésen át a szűk értelemben vett művészetig”¹¹⁵ terjednek. Ez a kezdeményezés éppen a hangulatfogalommal összefüggésben válik bizonyos mértékig plauzibilissé, hiszen a mai fogyasztói és szolgáltatói kultúrára jellemző a tervszerű alaposággal meghangolt környezetek létrehozása, és még ha jelezhetnénk is kétségeinket arra vonatkozóan, hogy az „esztétikai” fogalma megfelelő megnevezése-e az effajta atmoszférikus installációknak, az biztos, hogy a kultúratudományos kutatás egyik deziderátuma az ezek megragadására alkalmas fogalmiság kidolgozása. Böhme azonban más ambíciói vannak. A „szubjektum/objektum-dichotómia”¹¹⁶ mögé akar kerülni, hogy a maguk jelenlétében vett dolgokhoz és emberekhez – a kiterjesztett esztétika nézőpontjából – nyerjen hozzáférést. Ebben különbözik Schmitztól: „Így Schmitz kezdeményezésétől eltérően nem úgy gondoljuk el az atmoszférákat, mint amelyek szabadon lebegnek, hanem éppen fordítva, olyan dolgokként, amelyek a dolgokból, az emberekből vagy ezek konstellációiból indulnak ki, és amelyeket ezek teremtenek.”¹¹⁷ Ez mindenestre nivellálja a rétegspecifikus struktúrák megkülönböztetését. Ennek helyébe a „dolog és extázisai”¹¹⁸ eléggé egyszerűnek tűnő koncepciója lép, amely arra fut ki, hogy a dolgok a maguk mindenkor sajátos módjaikon mutatkoznak meg. A fenomenológiai leírást felváltja a *common sense* nyelve, amely Heideggerre való rájátszásokkal és nyomatékosítás segítségével próbálja palástolni leírói tehetetlenségét: „Az atmoszféra érzékelésekor érzem, hogy miféle környezetben vagyok. Ez az érzékelés tehát kétoldalú: egyik oldalon van a környezet, amely egy hangulatminőséget *sugároz*, a másik oldalon vagyok én, amennyiben a közérzetem révén részesülök ebből a hangulatból, és ezáltal észlelem, hogy most itt vagyok. Az érezhető jelenlét tehát közérzet szerinti érzékelés. És megfordítva, az atmoszférák azok a módok, ahogy a dolgok és a környezetek önmagukat *prezentálják*.”¹¹⁹ Hogy a hangulatfogalom elmélyítése, pontosabban tisztázása elvárható volna ezektől a kategóriáktól, amelyeket Böhme nyilvánvalóan a szemantikai hagyomány ismerete nélkül fejlesztett ki, épp annyira kétséges, mint ahogy az az állítás is, mely szerint az efféle megállapítások esetében a „szubjektum/objektum-dichotómia” meghaladásáról lenne szó. Mindezek alapján a hangulat esztétikai tárgyalásainak ez idő szerinti utolsó írása a kimerülés tüneteit mutatja.

A történeti szemantika visszatekint, és nem lehet feladata, hogy prognózisokat állítson fel. Mégis ide kívánczik a kérdés – főként a hangulatdiszkurzus ímént megállapított ki-merülése láttán – hogy van-e arra kilátás, hogy újra foglalkozzanak a fogalommal. A válasznak szkeptikusnak kell lennie, mivel már a tárgyalások jelen állására vetett futó pillantás is azt mutatja, hogy kevés esély van a hangulatfogalom reaktualizálására. A mértékadó elméleti modellek – a nyelviség hermeneutikája (Gadamer), az analitikus filozófia (Goodman, Danto), a dekonstrukció (Derrida, Menke), a kritikai elmélet (Adorno) és a rendszerelmélet (Luhmann) – a kirívó különbségek ellenére egyeznek abban, hogy nem mutatnak érdeklődést az esztétikai hangulat jelensége iránt. Még a nyílt, megindokolt elutasítások is ritkák, egyetlen kivétellel.¹²⁰ Ennek az érdektelenségnek az oka bizonyára abban áll, hogy a nevezett elméleti modellek a kommunikatív folyamatok normativitásának kérdései felé orientálódnak, még akkor is, ha csupán ezeknek a normáknak az esztétikai negációját szándékozzák kidomborítani. Más szóval az esztétikában is érvényre jutott a „nyelvi fordulat”, mégpedig azzal a következménnyel, hogy az esztétikai érzések területe, amelyhez a hangulatok is tartoznak, már nem bizonyul elméletalkotásra alkalmas tárgynak. Talán a hangulatfogalom trivializálódása a köznyelvi használatban is okot adott arra, hogy ez a fogalom eltűnik a filozófia témaköréből. A hangulatleírás differenciált szókészlete már nem összetevője az individuális önértésnek. Ritkán jegyeznek fel hangulati árnyalatokat; csak a jó vagy rossz hangulat elnagyolt alternatívája áll rendelkezésre; még a fogalom kollektívákra vonatkozó használatai sem éppen szubtilisek. A hangulatszemantika mondhatni elbutult a 20. század második felében, és talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy filozófiai szempontból érdektelenné vált. Végezetül arra kell emlékeztetnünk, hogy a hangulatfogalom filozófiai jelentősége szinte az összes itt tárgyalt esetben abból fakadt, hogy a fogalom zenei jelentésszféra elengedhetetlen eszközök bocsátott a fogalomalkotás rendelkezésére. Ezért feltételezhető, hogy a hangulatfogalom kiesése az esztétikai szó-készletből összefügg azzal, hogy a zenei metafora elveszítette evidens mivoltát a lelki állapotok figurációjaként. Ha ez a feltételezés helytálló, akkor épp kihalóban van egy – ezt Spitzer kutatásaiból láttuk – egészen az antikvitásig visszanyúló szemantikai hagyomány. Fogalomtörténeti vázlatunk mindazonáltal rámutatott, hogy az esztétikai koncepciók és paradigmák változása közepette a hangulatfogalom mindig képes volt új jelentésaspektusok kibontakoztatására. Alkalmazkodóképessége talán lehetővé teszi számára, hogy áttelelje mostani jelentéktelenségét, és hogy jövőbeli szemantikai konfigurációkban bontakoztasson ki egy nem várt jelentéspotenciált. ■ ■ ■

Zsellér Anna fordítása

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: David E. Wellbery, *Stimmung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, szerk. Karlheinz Barck – Martin Fontius – Dieter Schlenstedt – Burkhard Steinwachs – Friedrich Wolfzettel, Stuttgart–Weimar, Metzler, 5. kötet, 2003, 703–733.

IRODALOM

- Bollnow, Otto Friedrich: *Das Wesen der Stimmungen*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1941 (3¹⁹⁵⁶).
- Corngold, Stanley: *Nietzsche's Moods*, *Studies in Romanticism* 29 (1990), 67–90.
- Haar, Michel: *La physiologie de l'art: Nietzsche revu par Heidegger*, *Cahiers l'Age d'Homme* (1985), 70–80.
- Hammel-Haider, Gabriele: *Über den Begriff der „Stimmung“ anhand einiger Landschaftsbilder*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41 (1988), 139–148.
- Han, Beatrice: *Au-delà de la métaphysique et de la subjectivité: Musique et „Stimmung“*, *Etudes philosophiques* 4 (1997), 519–539.
- Parret, Hermann: *Kant on Music and the Hierarchy of the Arts*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 (1998), 251–264.
- Proust, Françoise: *Une histoire de „Stimmung“*, *Exercices de la patience* 6 (1985), 39–52.
- Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1963 (1944/1945).
- Welsh, Caroline: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, Rombach, Freiburg i. Br., 2003.

- 1 Leo Spitzer: *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“* (1944/1945), A. Granville Hatcher (szerk.), Johns Hopkins Press, Baltimore, 1963, 5.
- 2 [‘jó hangulatban lenni’]
- 3 [‘egy táj hangulata’]
- 4 [„Mut”= ‘bátorság’; „Schwermut”= ‘mélabú’, ‘búskomorság’; „Wehmut”= ‘bánat’, ‘fájdalom’, ‘borongós hangulat’; „Gemüt”= ‘elme’]
- 5 [‘egy táj hangulata’; ‘az én hangulatom’]
- 6 [‘érzelmi tonalitás’] Vö. Otto Friedrich Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen* (1941; Klostermann, Frankfurt am Main³1956); Bollnow: *Les Tonalités affectives*, ford. L. és R. Savioz, Neuchâtel, 1953.)
- 7 Vö. *Tonalité*, in: *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, szerk. J. Rey-Debove, A. Rey, Paris, 2003, 2629.
- 8 Rudolph Hermann Lotze: *Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele*, Weidmann, Leipzig, 1852, 514.
- 9 Martin Heidegger: *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály et al., Osiris, Budapest, 2001, 162. (29. §)
- 10 Rainer Maria Rilke: *Őszi hangulat*, in: *Prágai házioltár / Larenopfer*, ford. Tandori Dezső, Kráter, Pomáz, 2013, 30. [„Die Luft ist lau [...] / [...] / auf nassen Dächern liegt ein blasser Schimmer / [...] // Das Regenwasser röchelt in den Rinnen, / [...] / ziehn bang die kleinen Wolken durch das Grau.”]
- 11 Johann Wolfgang Goethe: *Goethe levéltárcájából*, ford. Görög Livia, in: Uő.: *Irodalmi és művészeti írások*, Európa, Budapest, 1985, 283.
- 12 Uo., 284. [A fordítást módosítottam.]
- 13 Uo. [A fordítást módosítottam.]
- 14 Vö. ‘Stimmen; Stimmung’, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 4. kötet (1794), Weidmann, Leipzig, 464–467.
- 15 [‘hangol’]
- 16 ‘Stimmen’, in: Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 4. kötet (1801), J. Breitkopf, Leipzig, 383.
- 17 Ld. pl. Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Winter, Berlin, 1759.
- 18 Uo.
- 19 Idézi Spitzer (ld. 1. lágjegyzet), 126. [Gualther Hermenius Rivius (Walther Hermann Ryff), *Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen vnd Mechanischen künst, eygentlicher bericht, vnd vast klare, verstandliche vnerrichtung, zu rechtem verstandt der lehr Vitruuij, in drey furneme Bücher abgetheilet* [...], Nürnberg, Johann Petreius, 1547: „Dann gleicher gestalt wie ein Lauten / oder ander Instrument / hoch oder nider gestelt werden mag / das er doch gleichen / Concent der Stimmung und lieblichkeit behalte / also mag auch die rechte eigentliche Simmetrie / in gleicher Harmoni / in kleinen un grössern Cörpern / gefunden werden.”]
- 20 Christian Cay Lorenz von Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, 4. kötet (1782), M. G. Weidmanns Erben et Reich, Leipzig, 83.
- 21 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Osiris, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003, 129.
- 22 Uo., 139 (15. §); 149 (21. §).
- 23 Uo., 182. (29. §).
- 24 Uo., 129. (9. §).
- 25 Goethe, *Goethe levéltárcájából*, 284.
- 26 Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, Uő.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. Papp Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2005, 222. [A fordítást módosítottam.]
- 27 [„stimmen”= ‘hangol’; „bestimmen”= ‘meghatároz (vmit)’; szó szerint: ‘meghangol (vmit)’. Ahogy a „bestimmen” (‘meghatároz’) tárgyias igéből az igekötő elvételével képezhető a „stimmen” tárgyatlan ige, úgy a „stimmen” magyar fordítása ugyanilyen eljárással, a ‘meghatároz (vmit)’ ige – igekötő elvételével elért – tárgyatlanításával nyerhető ki: ‘határoz.’]
- 28 [„Stimmung”= (a fentebbi logikát követve {ld. a 27. jegyzetet} ‘határozás’ lenne, de mivel itt állapot kifejezéséről van szó:) ‘határozottság’ (és nem ‘meghatározottság’).]
- 29 [„Bestimmbarkeit”= ‘meghatározhatóság’, szó szerint: ‘meghangolhatóság’]
- 30 Uo., 261. [A fordítást módosítottam.]
- 31 Vö.: Wilhelm von Humboldt, *Ästhetische Versuche. Erster Teil: Über Goethe’s Hermann und Dorothea* (1799), in: Uő.: *Gesammelte Schriften*, szerk. Albert Leitzmann, 2. kötet (1904), Behr, Berlin, 318.
- 32 Uo., 319.
- 33 Uo., 226sk.
- 34 Uo., 247.
- 35 Uo., 248.
- 36 Uo., 238.
- 37 Wilhelm Dilthey: *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*, in: Uő.: *Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie*, Gesammelte Schriften, 8. kötet (1960), Teubner, Leipzig, 82.
- 38 Ld. Bollnow: *i. m.*, 42sk.
- 39 Carl Gustav Carus: *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* (1831), in: Uő.: *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, szerk. G. Heider, G. Kiepenheuer, Leipzig, 1982, 32.
- 40 Carl Gustav Carus: *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Flammer und Hoffmann, Pforzheim, 1847, 263.
- 41 Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie* (1800), in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 2. kötet, kiad. Ernst Behler, München–Paderborn–Wien–Zürich, 1967, 293. [Az idézet forrása, az *Epochen der Dichtkunst* című rész hiányzik a magyar fordításból, vö. Friedrich Schlegel, *Beszélgetés a költészetéről*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat, Budapest, 1980, 357–382.]
- 42 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások*, ford. Szemere Samu, 3. kötet, Akadémiai, Budapest, 1980, 328.
- 43 Uo., 341. [A fordítást módosítottam.]
- 44 Vö. Walther Killy: *Elemente der Lyrik*, C. H. Beck, München, 1972, 17–21.
- 45 Vö. Dieter Henrich: *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1967, 17–21.
- 46 Johann Gottlieb Fichte: *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie* (1794), in: Uő.: *Sämmtliche Werke*, kiad. Immanuel Hermann Fichte, 8. kötet, Veit, Berlin, 1846, 287.
- 47 Uo., 278sk.
- 48 Uo., 284.
- 49 Uo., 293.
- 50 [„Stimmung”]
- 51 Uo. 294.
- 52 Hegel, *i. m.*, 341.
- 53 Vö. Fichte, *i. m.*, 294.
- 54 Uo., 291.
- 55 Ernst Mach: *Az érzetek elemzése*, ford. Erdős Lajos, Franklin, Budapest, 1927, 17.
- 56 Uo., 16.

- 57 Uo., 17.
- 58 Friedrich Nietzsche: *Ueber Stimmungen (1864)*, in: Uő.: *Frühe Schriften*, szerk. H. J. Mette és mások, 2. kötet, Beck, München, 1994, 406.
- 59 Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi. Könyv szabad szellemek számára*, ford. Horváth Géza, Osiris, Budapest, 2008, 26.
- 60 Hugo von Hofmannsthal: *Poesie und Leben (1896)*, in: Uő.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, szerk. H. Steiner, 1. kötet, Fischer, Frankfurt am Main 1950, 306sk.
- 61 Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Meyer & Jessen, München, 4. kötet (1923), 363.
- 62 Hugo von Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte (1903)*, in: Uő.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 97.
- 63 Vö. Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 1. kötet, Zur Sprache und zur Psychologie (1902)*, in: Uő.: *Das Philosophische Werk*, szerk. L. Lütkehaus, 2/1. kötet, Böhlau, Wien–Köln–Weimar, 1999, 122–124.
- 64 Hofmannsthal, *i. m.*, 283.
- 65 Hofmannsthal, *i. m.*, 103f.
- 66 Alois Riegl: *A hangulat, a modern művészet tartalma*, in: Uő.: *Művészet-történeti tanulmányok*, ford. Adamik Lajos, Balassi, Budapest, 1998, 260.
- 67 Ld. Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*, ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Osiris, Budapest, 2002, 249.
- 68 Riegl: *A hangulat, a modern művészet tartalma*, 264.
- 69 Uo., 259. [A fordítást módosítottam.]
- 70 Ld. Joachim Ritter: *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*, in: Uő.: *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, ford. Papp Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003, 113–143.
- 71 Riegl: *Jacob van Ruysdael (1902)*, in: Uő.: *Gesammelte Aufsätze*, szerk. K. M. Swoboda, Filser, Augsburg–Wien, 1929, 140.
- 72 Uo., 143.
- 73 Georg Simmel: *A táj filozófiája*, in: Uő.: *Velence, Firenze, Róma. Művészet-elméleti írások*, ford. Berényi Gábor, Atlantisz, Budapest, 1990, 101.
- 74 Uo., 100.
- 75 Uo., 106sk.
- 76 Uo., 108.
- 77 Uo., 110.
- 78 Uo.
- 79 Goethe, *i. m.*, 284.
- 80 Vö. Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 1. kötet, Voss, Hamburg–Lipscse, 1903, 445–447.
- 81 Moritz Geiger: *Zum Problem der Stimmungseinführung*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 6 (1911), 21.
- 82 Uo., 37.
- 83 Vö. Heidegger, *i. m.*, 162–171 (29–30. S), 217–224 (40. S).
- 84 Vö. Georg Simmel: *Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus (1907)*, in: Uő.: *Gesamtausgabe*, kiad. O. Rammstedt, 10. kötet, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, 290.
- 85 Ld. Franz Joseph Wetz: „Stimmung”, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, szerk. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, 10. kötet, Schwabe, Basel–Stuttgart, 1998, 174.
- 86 Heidegger: *Lét és idő*, 162.
- 87 Uo., 164.
- 88 Uo., 166.
- 89 Uo., 168.
- 90 Ld. Fritz Kaufmann: *A művészi hangulat jelentősége*, ford. Menyes Csaba, in: *Fenómén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 27–51.
- 91 Ld. Kaufmann: *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen (1924)*, in: Uő.: *Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Kohlhammer, Stuttgart, 1960, 96–125.
- 92 Ld. Kaufmann: *A művészi hangulat jelentősége*, 30–41.
- 93 Uo., 32.
- 94 Uo., 33.
- 95 Uo., 42.
- 96 Uo., 43.
- 97 Vö. Adlung, *i. m.*
- 98 Kaufmann, *i. m.*, 43.
- 99 Uo., 45.
- 100 Vö. Oskar Becker: *A szép esendősége és a művész kalandja*, ford. Menyes Csaba, in: *Fenómén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2002, 7–26.
- 101 Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögység és pesszimizmus*, Magvető, Budapest, 2003, 57.
- 102 Hegel, *i. m.*, 341.
- 103 Nietzsche, *i. m.*, 57.
- 104 Martin Heidegger: *Nietzsche*, Gesamtausgabe, 6. kötet, Klostermann, Frankfurt am Main, 1996, 106.
- 105 Uo. 100.
- 106 Uo. 124.
- 107 Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung (1921)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 393.
- 108 Uo., 412.
- 109 Vö. Hermann Schmitz: *System der Philosophie, 3/2. kötet: Der Gefühlsraum*, Bouvier, Bonn, 1969 (1981), 89sk.
- 110 Vö. Uo., 158skk.
- 111 Vö. Ludwig Binswanger: *Das Raumproblem in der Psychopathologie*, Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 145 (1933), 61–643.
- 112 Hermann Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Tertium, Ostfildern, 1998, 63sk.
- 113 Vö. többek között Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bouvier, Bonn, 1990.
- 114 Schmitz: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, 104sk.
- 115 Gernot Böhme: *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik (1992)*, in: Uő.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, 25.
- 116 Uo., 29.
- 117 Uo., 33.
- 118 Uo.
- 119 Uo., 96.
- 120 Vö. Dieter Henrich: *Versuch über Kunst und Leben*, Hanser, München–Wien, 2001, 199.

Zsellér Anna (1981): korábban a Pannon Egyetem Veszprém Germanisztikai Intézetének tanársegédje; jelenleg a Három Holló Kulturális Alapítvány elnöke.

FORMA ÉS ESZME

Egy 1800 körüli fogalmi mező vázlata

I.

„Szerelem danolni szeret. / Minden forma égből ered.”¹ Ezek a sorok, amelyeket Goethe 1807-es szonettciklusa mottójául választott, mutatják, hogy a forma goethe-i fogalmának esetében emfatikus fogalommal van dolgunk, amely akkora értelempotenciállal bír, hogy még önmaga mitikussá válását is képes előidézni. Ez a mitikus konfiguráció a *Pandora* című ünnepi játékban (1808) bontakozik ki teljesen, amelynek címadó alakját a „száz hasonlat s képben” alászálló „formaként” dicsőítik, aki minden „tartalmat” [Gehalt] megneemesít, miáltal (nem pusztán a rím kedvéért) a tartalomnak és saját magának is „hatalmas erőt” [Gewalt] kölcsönöz.² Öt évvel az ünnepi játék megírása után, 1813. január 15-én, Goethe egy Carl Friedrich Zelterhez írt levelében ugyanezzel a szóhasználattal él, amikor azt az immár tisztán elméleti megállapítást teszi, „hogy a művészet, amikor a legnagyobb művészen mutatkozik, olyan erőteljesen eleven formát teremt, hogy az minden anyagot megneemesít és átváltoztat” (FA II, 7, 149). A *Marienbadi elégia* szeretett nője is ebbe az összefüggésbe tartozik. Arról, hogy „sok változó alakban” „tisztán él minden modulata-képe”, (elégé absztrakt módon) ez áll ott: „s az egyből lassan száz lesz és ezer lesz, / ezer és ezer, s mindig kedvesebb lesz.”³ Minden további nélkül folytathatnánk az idézetek sorát, és minden kontextusban, legyen az elméleti vagy poétikai, mindig csak az idézetek középpontjában álló szempontról lenne szó: a többes számban álló forma eredetéről; az Egyből való keletkezéséről, amely Egy ezekben – minden különbözőségük és változékonyságuk ellenére – azonos marad. Más szóval a Goethe-féle morfológiakoncepció központi problematikájáról van szó. „A megszokott módon ragaszkodni a *formához*”: így pozicionálja Goethe saját kutatásának morfológiai kiindulópontját a „magyarázat” egyéb „fajtáival” szemben, mint amilyen például a „mechanikus”, a „kémiai” és a „szellemi”.⁴ Tudományának tárgya a forma, pontosabban az alak, miközben ezeken beszédesen nem valami mereven rögzített, hanem valami próteuszi dolog értendő, amint azt a sokat idézett mondat rögzíti: „Az alaktan: átváltozástan” (FA I, 24, 349). A következő vizsgálódások tárgya a morfológiai szemléletmód hordereje az esztétikai területén. A következő fő tézist kell próbára tenni: a morfológiakoncepció esztétikai jelentősége nem csupán abban áll, hogy Goethe klasszicista módon előnyben részesíti a formai elemeket, hanem magának a formafogalomnak a korszakos átalakulásban. A morfológiai koncepció bevezetése a művészetelmélet területére szemantikai változást okoz, és az esztétikai forma új értését hívja elő. Ennek az újításnak a dimenzióit tárgyalom a következőkben főként Goethe-szövegek alapján, de szinkron és diakron összehasonlításokon keresztül is.

A keretként szolgáló tézis Goethe morfológiáját a kulturális önleírás szóképzésének olyan kiterjedt átalakulásaként értelmezi, amely leváltja az először az antikvitásban megfogalmazott és az európai gondolkodási hagyományban viszonylag állandósult *eidetikus* formafogalmat, és egy *endogén* formafogalomra cseréli. Ez a szemantikai eltolódás része az óeurópai fogalmi tektonika fundamentális átrétegződésének, amely egész Európára kiterjedően a romantika fellépésével jelenik meg. Hogy ezt az értelmezési sémát teljessé tegyem, kiegészítem egy posztromantikus, tehát a modern típussal, amely *konstruktivista* formafogalomnak nevezhető, kialakulása pedig 1900 körülre tehető. Így néz ki az itt javasolt, a weberi értelemben ideáltipikusnak mondható klasszifikáció:

- a) *Eidetikus formakoncepció*: a forma mint a tárgy identitását biztosító körvonal, amelyet elmélet útján szublimálnak egészen addig, amíg időtlen lényeggé vagy konceptuális konfigurációvá nem válik; erősen hangsúlyozzák az anyagság és az időbeliség területével való szembenállást, amelyeket léthiányosnak tekintenek; a forma reprodukcióját az imitáció- vagy az emanációmodell szerint képzelik el, az ennek megfelelő értékelési sémával együtt.
- b) *Endogén formakoncepció*: a forma mint az önmaga általi kialakulás folyamata a variancia és invariancia összjátékában; a forma és az anyag viszonyát nem ellentétként, hanem áthatásként fogják fel; ellentétes értékű immár a megszilárdult, halott, külső forma, valamint az elvonatkoztatás válik; a reprodukciót létrehozásként / nemzésként / képződésként fogják fel.
- c) *Konstruktivista formakoncepció*: a forma mint határhúzás; az aktus- vagy tételezésjelleggel hangsúlyozzák, ennél fogva a formaadó elválasztás kontingenciáját; a forma differenciajellege – akár a háttérhez, akár a környezethez, akár más formákhoz képest – kerül előtérbe; a reprodukciót iterációként értik.

Az itt felvázolt három formakoncepciót akár tulajdonnevekkel is elláthatnánk, úgymint: a) Platon,⁵ b) Goethe, c) Saussure, az alakelmélet kidolgozói vagy Luhmann,⁶ hogy specifikus korpuszokhoz kötődhessenek. Mindeközben nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy ez a tipizálás csupán heurisztikus funkcióval bír: arra való, hogy történeti-elméleti keretbe foglalja a következő fejtegetés tárgyát, és hogy ezáltal tájékozódási pontokkal szolgáljon az itt következőkhöz. A háromtagú paradigma semmiképp sem hivatott azt sugalmazni, hogy a történeti-szemantikai változás összemérhetetlen episztemikus modellek közötti hirtelen ugrásokban menne végbe. Épp ellenkezőleg: az elmélet történetét végig meghatározzák a fennálló problémák – mint például a lehatárolás problematikájának vagy az időbeliség kérdésének – folytonosságai. Ezen felül az inspiráló újraolvasások fontos forrásait jelentik a fogalmi innovációnak. Így nemrégiben Frederick Beiser azzal a régebbi Goethe-kutatás⁷ által is képviselt érveléssel állt elő, hogy a romantika csak a Platon-recepció felől érthető meg megfelelő módon.⁸ Egy másik, a mi kérdésfelvetésünk számára különösen releváns példa: Merleau-Ponty első könyvében, *A viselkedés szerkezetében* [*La Structure de comportement*] a formafogalom olyan olvasatára bukkanunk, amely megdöbbenően közel áll Goethe-hez; olyan affinitás ez, amely talán azzal a mérvadó jelentőséggel magyarázható, amellyel Kurt Goldstein *Az élő szervezet felépítése* [*Der Aufbau des Organismus*] című műve – amely újra és újra kifejezésre juttatja egyetértését Goethe tudománykoncepciójával – bírta a francia fenomenológus számára.⁹ Röviden: a három formamodell, amelyeket a fenti tipizálás által megkülönböztettünk, sokszorosan összefonódik egymással, és történeti egymásra következésükre reprimék és egyidejűségek nyomják rá a maguk bélyegét. A klasszifikáció az elvonatkoztatás teljesítményén nyugszik, a fejlődési sort nem közvetlenül képezi le, hanem a benne rejlő legfontosabb feszültségeket modellezi.

Hogy végre Goethéről is szó essék, kiindulópontként egy viszonylag korai, még a morfológiai koncepció kialakulása előtti szöveghez fordulok, méghozzá az 1776-ban publikált *Goethe levéltárcájából* című gyűjtemény bevezetőjéhez. Ott van szó a „belső formá[ról] [...]”, amely minden más formát magába foglaló.¹⁰ A „belső forma” [innere Form] fogalmát gyakran Shaftesbury „belső formájának” [inward form] közvetlen átvételeként értik.¹¹ Jelentős elmozdulást mutat azonban az, ahogyan Goethe használja ezt a fogalmat, amiről

leolvasható a formáról való gondolkodásának különös szándéka. Shaftesbury ugyanis három formaréteget különít el: először is a külsőleges tárgyak alakjait, aztán a „belső formát” mint az emberi tevékenység általi formaadás szellemi kapacitását, végül e rétegek mind-egyikét maga alá rendelő harmadik rendet, a metafizikai formát:

És ehelyütt váratlanul felfedezted a szépség ama harmadik rendjét, amely nemcsak azt formálja, amit pusztá formáknak nevezünk, hanem azokat a formákat is, amelyek formálnak. Mert mi magunk is az anyag jelentős mérnökei vagyunk, és formába öntött, saját kezünkkel alakított élettelen testeket tudunk felmutatni, de az, ami magukat az elméket alakítja, magában foglalja mind azt a szépséget, amelyet az az elmék alakítottak, következésképpen ez minden szépség elve, forrása és kútfeje.¹²

Goethe a Shaftesbury által kibontott metafizikai három lépcsős szerkezetet kettősséggé vonja össze, amely a külsőleges, többes számban vett formakonkréciókat egy azokat magában foglaló és magából kieresztő, egyes számban vett „belső formára” vonatkoztatja. Így kioldva Shaftesbury hierarchikusan tagolt sémájából a „belső forma” fogalma azonban ingatagga és nehezen megragadhatóvá válik. A művész ugyan hozzáfér az „érzésen” keresztül, és csak az efféle hozzáférés biztosítja, hogy a többes számban vett formák, amelyeket létrehoz, ne legyenek a „szellem [...] torzszülöttei”.¹³ A „belső forma” goethei koncepciója azonban nem pusztán a formaadásnak a művész elméjében gyökerező kapacitását jelöli. Örökölt valamit Shaftesbury metafizikai formarétegeből is, amennyiben transzcendálja a művész individualitását. Goethe a formának ezt a transzindividuális formaegységét „természetre” kereszteli, még hozzá a maga egészében vagy, amint ebben a korai szövegben áll, a maga „kiterjedtségében” elgondolt természetre. Ezzel kikristályosodik az a fogalmi konfiguráció, amely általában bizonyul alapvetőnek Goethe formáról való gondolkodása számára. A kétrétegű formakoncepció lehetővé teszi azt az elméleti műveletet, amely egyrészt az egység és a sokaság kategóriái, másrészt a mindenség és az individualitás kategóriái között oszcillál. Ennek megfelelően a belső forma érzéséből kialakult formakonkretizálásokról ezt mondja: „Minden formában, a leginkább átértettben is, van valami igaztalan; de hát a forma egyszer s mindenkorra az az üveg, amelyen át a kiterjedt természet szent sugarait gyűjtjük az emberi szívre tűzpillantásként!”¹⁴ A többes számban vett formák, mivel az egyetlen, minden formát magában foglaló forma hiteles származékai, mintegy a természetegész perspektivikusan megtört (és ebben az értelemben „igaztalan”) koncentráldásának pontjai is.

Ily módon ez a korai szöveg két, a vizsgálódásunk számára akár vezérfonálként is szolgáló alakzatot ad a kezünkbe: a kétrétegűség alakzatát, amely a forma fogalmat és annak szinonimáit két síkon helyezi el, amelyek között a közvetítés az elmélet útján zajlik, valamint a *pars pro toto* alakzatát, amely az egyes formajelenségeket egy átfogó totalitásként elgondolt egészre vonatkoztatja. Egy harmadik alakzat is kivehető ebből a korai publikációból, még hozzá abból a szakaszából, amely Étienne-Maurice Falconet szobrászatról szóló írásához kapcsolódik. Ott ez olvasható: „Vedd most a *megmaradást* Egyetlen Formánál *mindenfajta* megvilágításban, s az mind elevenebb, igazabb, teljesebb lesz, mígnem végül te magaddá válik.”¹⁵ A módszeresen begyakorolt, a tárgyhoz simuló szemlélet episztemológiai alakzatról van szó, amely úgy sajátítja el a formát, hogy utánalkotja annak belső törvényszerűségeit. Ezt az alakzatot úgy is hívhatnánk, hogy 'a szubjektum és objektum azonos-sága a jelenségben', de úgy is, hogy 'spontán receptivitás'. E három alakzat összefonódásából keletkezik az endogén forma fogalom goethei variánsa.

II.

A pontosságra törekvő megértésnek Goethe teoretikus fáradozásai közül talán az áll ellen a legmakacsabban, ahogyan Goethe ezzel a kétrétegűséggel bánik. Mert Goethe egyfelől külön akarja választani e két szintet – az ősfomat, valamint az empirikus módon előbuk-

kanó formákat és alakokat –, másfelől ragaszkodik ezek kölcsönös függőségéhez. Az 'ősforma' kifejezés egyébként nem magától Goethétől származik, hanem attól az August Johann Georg Carl Batsch-tól, aki nagyon érthetően fogalmazza meg Goethe *A növények metamorfózisa* [*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*] című írásáról 1802-ben megjelent recenziójában a döntő tényállást: „Ennek során [Goethe] mindenhol megmutatja, hogy miként történnek az átmenetek a növények egyik részéből a másikba a szerveződéssel ugyanazon ősfelméretének azonosságából következőleg.”¹⁶ Maga Goethe kerüli, hogy az invariancia rétegét a forma fogalmával jelölje, ehelyett inkább az 'őskép', a 'séma', a 'típus' és végül – némi metafizikai hangsúllyal – az 'eszme' fogalmait használja. Erre a terminológiai problémára nem szeretnék kitérni, mivel az érvelés jelenlegi, esztétikai érdekeltőségű összefüggésének az volna a lényege, hogy az ősforma vagy eszme főképp egyfajta 'átmenetiségben' jelentkezik, s ennyiben időbeli kibomlásra utalt, még akkor is, ha nem oldódik fel teljesen a szukcesszivitásban. Gondoljunk ebben az összefüggésben a *Jól megjegyzendő* [*Wohl zu merken*] című vers utolsó versszakára, amelyben a felhőtípusok „Howard-féle megkülönböztetésével” felvértezett „festőről” vagy „poétáról” ez áll: „Akkor hagyja érvényesülni a karaktert; / de a légi világok azt adják meg neki, / ami átmeneti, ami enyhe, / hogy ezt ragadja meg, érezze és alakítsa.”¹⁷

Goethe tehát meg kívánja őrizni az ősforma vagy eszme törvényjellegét, ám anélkül, hogy az időtlen merevségbe dermedne. Bizonyára ez az oka a szimmetriafogalomtól való idegenkedésének is, ami gondolkodását mindvégig jellemzi.¹⁸ Így harangozza be az 1794-ben Schiller számára megküldött, a szerves természetekről szóló tanulmány azt a gondolkodásmódot, amely „az arány fogalmát, amelyet mindig csak számmal és mértékkel vélnek kifejezni, [...] szellemibb képletekkel” állítaná fel. Úgy is mondhatnánk: hajlékonyabb képletekkel, olyanokkal, amelyek 'engedékenyebbek'. Olyan képletek lennének ezek, amelyek egyszerre esnek egybe „a legnagyobb művészek eljárásával”, és ölelik fel „a természet szép alkotásait [...], amelyek időről időre elevenen megmutatkoznak”.¹⁹ Az ilyen képlet megfelelőségének a mércéje az volna, hogy képes eleget tenni az átmenetiségnek mint az eszme konstitutív mozzanatának. A szerves természetek szépségéről szóló tanulmány egyébként az eszme és az esztétikai forma összefüggésének további két fontos aspektusát teszi felismerhetővé, amelyeket ehelyütt említeni érdemes. Végezetül ugyanis Goethe kiemeli, hogy – a szépség eszméjének szellemi képletéből kiindulva – meg lehetne „vizsgálni”, „miként lehet karaktereket létrehozni anélkül, hogy elhagynánk a szépség köreit” (FA I, 24, 221). A szépség formaeszmeje másképpen szólva generatív elv, épp úgy, ahogy az ősnövény eszméje alapján „a végtelenségig lehet aztán további növényeket kitalálni”, amelyek „belső igazsággal és szükségszerűséggel bírnak”.²⁰ A második említendő aspektus az eszme és determináció közötti különbséget érinti. Ahhoz ugyanis, hogy a sokféle mozgás végrehajtására vontakozó szabad önmeghatározás a szerves természetek szépségének konstitutív eszméjeként megjelenhessen, nem valósulhat meg egy egyedi mozgás végrehajtásában. A szépség eszméje mint olyan kizárólag a nyugalomban mint a potencialitás fizikai megfelelőjében mutatkozik meg. Amint egy állat a tagjait „valóban kénye-kedve szerint használja, akkor a szépség eszméjét azon nyomban elnyeli a helyénvaló, a kellemes, a könnyed, a pompázatos stb. benyomása.” (FA I, 24, 220sk.) A torzító rögzülésnek ez a dinamikája Goethenél több helyütt megállapítható: az empirikus létezés küszöbének átlépése szakadást idéz elő az eszmében.²¹

A forma és időbeliség problémája különösen megvilágító módon kerül napvilágra egy eredetileg 1805-ban papírra vetett szövegrészben, amelyet Goethe később felvesz a *Wilhelm Meister vándorévéibe*. Itt jegyzi meg, hogy a „régbbi és újabb korok idealistáinál” észlelhető tendencia, miszerint „oly élelken kívánják megszívleltetni amaz Egyet, amelyből minden fakad, s amelyre minden ismét visszavezethető volna”, azért érthető, mert „az életadó és rendező elv a jelenségben természetesen annyira szorongattatik, hogy alig van menekvése”.²² Nyomban erős ellenvetéssel egészíti ki a helyeslő megjegyzést, amely a determináció általi torzulás imént tárgyalt gondolatát variálja: „Hanem másfelől ismét megrövidítjük magunkat, ha a formálót és magát a magasabb rendű formát valamely külső-belső érkeink elől egyképp elenyésző egységbe kényszerítjük.”²³ Hogy ezt a kétértelmű állásfoglalást a helyén tudjuk kezelni, fel kell elevenítenünk, hogy egy Plótinosz *Enneasz*aiból

származó érvélsre vonatkozik, méghozzá arra a részre (V, 8, 1), amely a szépséget – főként a művészi szépséget – tárgyalja. Azaz: a forma plótinoszi szublimálását az Egy idő és kiterjedésnélküli lényegévé, valamint az ezzel együtt járó tételt, mely szerint minden anyagi dolog, minden megjelenő mű²⁴ léthiányos, Goethe minden idealista pozíció – legyen az antik vagy modern – leggyengébb pontjaként állítja be. Ellenvetését a következőképpen indokolja:

Emberek lévén, rá vagyunk utalva a kiterjedésre és a mozgásra; ebben a két általános formában nyilvánul meg az összes többi forma, különösen az érzékiek. Szellemi forma azonban sosem rövidül meg, ha a jelenségben megnyilvánul, feltéve, hogy ez a megnyilvánulás igazi nemzés, igazi továbbplántálás. A nemzett nem csekélyebb, mint a nemző, sőt, az eleven nemzés előnye, hogy a nemzett felül is múlhatja nemzőjét.²⁵

Hermann Schmitz részletesen magyarázta azt a jelentőséget, amellyel ez a szöveghely általában véve bír Goethe gondolkodása számára.²⁶ Jelen érvelés kontextusában döntő tényezővé az eidetikus forma fogalom elutasítása válik, ami a forma kinyilvánításának transzcendentális feltételeként értett térbeli és időbeli tapasztalati kapcsolatra való hivatkozással történik. A forma fogalmának nincs értelme, ha nem vonatkozik e területre. Goethe azonban egyszerre – ennyiben cseng egybe az ő pozíciója az idealizmussal – az eszme olyan fel fogásához is hű akar maradni, amely az eszmét szabályszerűségként veszi, amely számára lehetetlen, hogy egyedi, empirikus tapasztalati tartalmakkal kongruáljon. A dilemma megoldását így aztán a nemzés fogalmában találja meg. Kérdés, hogy miért éppen abban. Ha hitelt adunk néhány Itáliában írt, Karl Philipp Moritz-cal folytatott beszélgetés által ösztönzött jegyzetének, akkor a válasz így hangzik: azért, mert a „nemzés” a „létrehozás” különös esete, amennyiben minden élő test osztozik benne.²⁷ Az élet formaként hozza létre önmagát az invariancia és variancia feszültséggel teli térben. Ez a belátás teszi lehetővé az eidetikus forma fogalom meghaladását és helyettesítését az endogén forma koncepciójával.

Az e kétrétegűségben belüli közvetítés gyakran tárgya Goethe azon közleményeinek, amelyek a korabeli filozófiájához kapcsolódnak a *Morfológiai füzetek [Hefte zur Morphologie]* első kötetében. Így rögzíti Goethe a Schillerrel folytatott első beszélgetés összegzésekként, amelyről a *Szerencsés esemény* című szöveg számol be, annak a gondolkodás számára megnyílt lehetőségnek a feltárását, amely képes meghaladni a kantianus idealizmus és a tapasztalathoz kötött empirizmus antinómiáját: „Ha ő eszmének tartja, amit én tapasztalatként hirdetem, kell hogy legyen a kettő között valami közvetítő, valami mindkettőre vonatkozó!”²⁸ De a közvetítés nem mindig sikerül problémamentesen, és emellett kifejezetten nehéz fogalomra hozni, ismeri el Goethe több megnyilatkozásában, például az *Aggály és odaadás* egyik szakaszában is:

Eszme és tapasztalat összekapcsolásának nehézsége igencsak gátlólag hat minden természetbúvárlásra: az eszme tértől s időtől független, a természet kutatás térben s időben korlátozott; ezért az eszmében szimultaneitás és szukcesszivitás bensőségesen összefonódik, a tapasztalat álláspontján azonban mindig szétválk, és az olyan természeti jelenség, amelyet az eszmének megfelelően egyidejűleg szimultán és szukcesszív jellegűnek kell gondolnunk, mintha egyfajta örületbe sodorna.²⁹

Mivel a tapasztalat nem kerülheti el, hogy az egyidejű és a szukcesszív közötti megkülönböztetéssel dolgozzon, ezért aztán – legalábbis mindaddig, amíg ragaszkodik a megszokott érzékelési módjához – az eszme paradoxnak fog tűnni számára. Innen ered az az elidegenedést és apprehenziót kiváltó hatás, amelyet az eredményez, hogy az eszme belép a jelenségbe; ez Goethe számos megnyilvánulásának témája. Jelen kérdésfelvetés számára egy másik, ám ezzel rokon következmény bír jelentőséggel. Így hangzik: az esztétikai forma, amely az eszme jelenségbeli exemplifikációjaként határozható meg, eszmeeként nem érzékelhető, noha Goethe másfelől és teljes határozottsággal ragaszkodik ahhoz, hogy az érzéki jelenség a szépség és a kellem médiuma a képzőművészetek terén. Ezt a zavaró tényállást természetesen eltüntethetjük azáltal, hogy elkülönítjük a 'szemléletet' az 'érzékelés' normáltípusától, és előbbi felelősségi körébe utaljuk az esztétikai forma megragadását.

Elvben ez a helyes, vagyis a Goethe gondolkodásával egybevágó megoldás. Csakhogy az a veszélye, hogy figyelmen kívül hagyja az esztétikai szemlélet specifikus tárgyiségát. Ezért inkább az *Aggály és odaadás* imént idézett passzusához csatlakozva állítom: a forma érteleme olyan specifikus időkonfiguráció, amely nem is az élet normális végbemenésének idején belül, de nem is teljesen azon kívül képződik meg. Ennek az időkonfigurációnak a tapasztalata inkább az egyidejűség és az egymásra következés egymást kizáró időmeghatározásai közötti oszcillációként alakul ki. Az eszme tapasztalatában tehát a szukcesszivitás a szimultaneitás aspektusából, a szimultaneitás pedig a szukcesszivitás aspektusából válik szemléletessé. Amint már utaltam rá, ezt a konfigurációt az 'átmenetként' is meghatározhatjuk: állandóságként és ezzel együtt az egymásra következésben rejlő egységként. Ezért váltanak ki Goethéből különös lelkesedést azok a képzőművészeti alkotások, amelyek az idő „mozgalmas maradását”³⁰ egyetlen pillanathoz kötik, és így bontakoztatják ki. Gondoljunk a Laokoón-szobor „egyetlen rögzült villámcsapására”, amely azáltal valószínűsíti meg a patetikus szépség eszméjét, hogy rajta keresztül jut ábrázoláshoz – ahogyan Goethe a *Laokoón-szobor* című tanulmányában fogalmaz – a „tünékeny” „átmenet” „küzdés és szenvedés” között.³¹ A cumai sír leírásánál a *Sendschreiben an Sickler* (1812) ugyanezt a tényt rögzíti, miközben felhívja a figyelmet egyfajta noetikus fordulatra, a mindennapi érzékelés határainak áthágására is:

Az átmeneteknek az a szép mozgalmassága, amit az ilyen művésznőkben csodálunk, úgy meredek meg itt egy pillanatra, hogy egyszerre pillantjuk meg az elmúltat, a jelenbelit és a jövőbelit, és már ezáltal földöntúli állapotba kerülünk. Ebben is annak a művészetnek a győzelme jelenik meg, amely a közönséges érzékiséget úgy változtatja át magasabb rendűvé, hogy az előbbinek nyoma is alig marad. (FA I, 19, 604.)

Ne hagyjuk, hogy a „földöntúli” hiperbolája félrevezessen bennünket. Nem olyan szemléletről van itt szó, amely minden érzékiségen túl időtlenül zajlik a tisztán szellemiben. Ha így volna, akkor azt a goethei értelemben vett „idealista”, s ennyiben téves következtetést ismételnénk meg, amely „a formálót és magát a magasabb rendű formát valamely külső-belső érzékeink elől egyképp elenyésző egységbe kényszeríti”. Ezt a téves következtetést Goethe azzal vonja vissza, hogy az eszme ábrázolásaként vett esztétikai formának egy specifikus idő-értelmet tulajdonít.³²

III.

Ez utóbbi megfigyelés a harmadik, Goethe formagondolkodása szempontjából mérvadónak mondott alakzat szférájába visz minket, mégpedig a jelenségbeli szubjektum-objektum azonosság vagy spontán receptivitás episztemológiai alakzatának a szférájába. „Az állandóan alkotó természet szemlélését” úgy begyakorolni, hogy végül az ember „a produkciójában való szellemi részvételre” alkalmassá váljon,³³ ez Goethének olyan alapvető ügye, amelyet mind tudományos, mind művészetelméleti és műkritikai munkáiban is kifejezésre juttat. Mivel ezt az alakzatot az újabb Goethe-kutatásban már részletesen tárgyalták, ezért itt most félretereszem, és a figyelmet a második gondolatalakzatra irányítom: a *pars pro totora*. Ezen az alakzaton kiütözkönek az endogén formafogalom nemcsak metafizikai, de pszichológiai és alkotáselméleti dimenziói is. Forma és eszme összefüggését eddig az eszmefogalom regionális értelmének tekintetében tárgyaltam: ilyen volt például a patetikus szépség eszméje, a növény vagy az állat eszméje. Az eszmefogalomnak ez a fajta használata teljesen helyénvaló, mégsem szabad véka alá rejtenuünk a tényt, hogy van az 'eszmének' olyan koncepciója is, amely a szót kizárólag egyes számban használva szeretné látni: „Az eszme örök és egyetlen; hogy többesben is használjuk, nem rendjén való. Mindaz, amit így rögzíthetünk s szóvá tehetünk, csak az eszme manifesztációja; fogalmakat fogalmazunk meg, s ennyiben maga az eszme is: fogalom.”³⁴ Ugyanez a gondolat spinozai megközelítésben:

Ha a világ épületét legvégső kiterjedése és oszthatósága szerint nézzük, óhatatlanul feltolul az az elképzelés, hogy az egésznek alapját egy eszme képezi, melynek jegyében Isten a természetben, a természet Istenben öröktől fogva s mindörökké hat és munkál.³⁵

Mi köze hát az eszmefogalom e változatának a formához, és főleg a művészi formához? A válasz, amelyre javaslatot teszek, a tárgyalás és szöveg olyan összefüggéseivel kötődik, amelyet néhány utaláson keresztül rekonstruálhatunk. Karl Philipp Moritz 1788-ban megjelent értekezése, *A szép alkotó utánzásáról [Über die bildende Nachahmung des Schönen]* lesz a kiindulópont.³⁶ Goethe 1789-ben adta nyomtatásba a szöveget kiadósan bemutató recenzióját. *A Második római tartózkodás* – ebben Goethe idéz is egy szakaszt az értekezésből – leírásai szerint, ez az értekezés „a beszélgetéseinkből alakult ki”, és kiderül belőle, „hogymilyen gondolatok tárulkoztak fel előttünk azokban az időkben, amelyek később kibontva, ellenőrizve, alkalmazva és elterjesztve meglehetősen szerencsés módon estek egybe a század gondolkodásmódjával” (FA I, 15.1, 572sk.). A *Morfológiai füzetek* első kötetének egyik bejegyzése, *Az újabb filozófia hatása* is említi a Moritz-cal Itáliában „művészetről és elméleti követelményeiről” folytatott beszélgetéseket, valamint „egy kis nyomtatott munkát”, amely „még ma is tanúsítja akkori termékeny homályunkat”.³⁷ Akárki volt is felelős az alapkoncepcióért, vitathatatlan, hogy Goethe a Moritz értekezésében megfogalmazott tézisek és a saját gondolatai között fennálló szoros rokonságot a Moritz-cal való együttműködést követően is felismerte. Ennek jogosságát most fogom megmutatni. Először azonban Moritz művének egy a jelen vizsgálódás szempontjából különösen releváns érveire érdemel figyelmet, amely a művészi teremtés kérdése számára mintegy kozmikus, pontosabban természetfilozófiai helyet utal ki. Az érvelés legfontosabb lépcsői így foglalhatók össze:

1. A szépség mint önmagában teljes egész egyetlen instanciája és paradigmája a természet nagy összefüggése, annak mindent magába foglaló egysége. Ezzel ellentétben minden egyes tárgy kapcsolatok szövedékében áll, amivel másra utalnak, s ily módon nem képeznek egészt.
2. A természet végtelen egésze az ember végessége és korlátozottsága miatt sem az érzékelés, sem a képzelőerő, sem az értelmi megismerés számára nem hozzáférhető. Nem emelhető a kognitív módon megragadott tárgy státuszába.
3. A zseni antropológiai kivétel a hozzáférhetetlenség e szabálya alól, aki létezésének legmélyebb rétegében, amelyet Moritz 'tetterőnek' nevez, érintkezésben áll a természetegésszel, amit homályos – azaz: öntudatlan – sejtéssel fog fel.
4. Ezáltal a zseni metafizikailag feltételezett nyugtalanság vesz erőt, amely csak azáltal csillapítható, hogy a zseni önmagából megképzí az egész végtelenül sokféle viszonyait. Az így keletkezett képződmény a természetegész sűrítvényének, ennél fogva az önmagában teljes értelmében vett legmagasabbrendű szép hű képének tekintendő.
5. A szép tárgy teremtése annyiban rejti a kontingencia mozzanatát, amennyiben a természeti viszonyok egészének szükségszerűen valamely véges tárgyhoz kell tapadnia, amelyet az alkotó erő választ ki, saját individualitása által meghatározottan.
6. A szép alkotó utánzásának e folyamata összességében implikálja, hogy az énszerűség lemond az egész közvetlen megragadásának és a vele való összeolvadásnak az igényéről. Ez a lemondás a műben az énszerűség külsőlegessé tételével esik egybe. Amit az én nem tud megragadni, azt a rajta kívül eső mű foglalja egybe.

Hogymilyen sokrétűen és szorosan fonódik össze az itt vázolt érvelés a fiatal Goethe elképzeléseivel, azt ritkán vették figyelembe az időközben meglehetősen kiterjedté vált szakirodalomban. A megragadás vágyának pátosza, amely a zseni úrrá lesz a természet egészével szembeesülve, ismerős lehet a *Faust*-dráma korai változatából – „Végtelen Természet, támaszt nem adsz!” – vagy például a *Ganümedész* című versből: „Bár foghatnák / a karjaimba!”³⁸ A Moritz által használt egyik kifejezés ennek az egésznek a jelölésére – a „mindent körüláramló természet”³⁹ – az Ókeanosz-mítoszra játszik rá, az egész világot körülfolyló atya-folyamra, amely a *Mohamed énekében* a vágy célját jeleníti meg.⁴⁰ Jelen kérdésfel-

vetés szempontjából még fajsúlyosabb bizonyíték az a metafora, amelyet Moritz arra használ, hogy evokálja a természetegész általam „kondenzátumnak” nevezett sűrítését a keletkező műben. Az alkotóerőbe átfordult ’tetterőről’ ugyanis ez áll ott: „A nagy egész mindezen viszonyait, és bennük a legmagasabb rendű szépet, mintha csak sugari hegyén, kell egyetlen gyújtópontban összefognia.”⁴¹ Csak kevesek fognak visszariadni a feltételezéstől, mely szerint e megfogalmazás a *Goethe levéltárcájából* bevezetője fentebb már idézett mondatának változata: „Minden formában, a leginkább átértettben is, van valami igaztalan; de hát a forma egyszer s mindenkorra az az üveg, amelyen át a kiterjedt természet szent sugarait gyűjtjük az emberi szívre tűzpillantásként!” Végül a Moritz által kiemelt mozzanatot, vagyis az énszerűség külsőlegessé válását az objektív műben, abban a folyamatszerűségben látjuk előrevetülni, amely Goethe 1775-ös svájci utazása során írt versében, a *Köldökszinóromon csüngve [Ich saug an meiner Nabelschnur]* (később: *A tavon*) címűben bontakozik ki. Miközben különösen az a tény sokatmondó, hogy Moritz a természet önreflexiójaként fogja fel a művet, amelyben az azt összefogni akaró énszerűség külsőlegessé válik és megszüntetve megőrződik:

[...] a természet mégiscsak *közvetve* teremtette a visszfényét [a valós és beteljesült szépnek] azon lényeken keresztül, amelyekben az ő képe oly elevenen nyomódott be, hogy ez a kép a természetet a maga számára a természet saját teremtményébe dobta vissza. [...] így – e megkettőzött visszfényel önmagát önmagában tükrözve, saját valósága fölött lebegve és libbenve – hozta létre azt a káprázatot, amely a *halandó szem* számára még nála magánál is izgatóbb.⁴²

Ez egybevág Goethe verszárlatának költői képhasználatával és mondanivalójával – eltekintve Moritz erőltetett kifejezőmódjától:

Csillagok ezre gyullad
és libeg a habokon már;
puha ködbe fullad
körben a tornyosuló táj;
reggel üde szárnya
járja az árnyas öbölt
s érik-e? nézi magát a
tóban a parti gyümölcs.⁴³

Az itt rekonstruált intertextuális szövedék háttére előtt Moritz értekezése egy Goethe-szövegekről adott poetológiai olvasat elméleti feldolgozásának bizonyul. Ez az olvasat a szövegeket egy énszerű, közvetlenül az egészre törekvő szubjektivitás kiúttalan problematikája végiggondolásaként értelmezi. Röviden: „Ez a szerv azt kívánja, hogy a végtelenségig folytatódjon minden irányban. A környező egészt nem csak tükrözni akarja magában, hanem amennyire csak képes rá, maga a környező egész akar lenni.”⁴⁴ A problematika megoldását a gyújtópont figurája fogja jelenteni, az összetermészeti viszony-összefüggés egyéni leg perspektivált sűrítéseként. Egy efféle műalkotásbeli gyújtópont kialakulásával a művészi forma olyan egészként valósul meg, amely bemásolja magába a természet paradigmaticus egész mivoltát. Az én, aki képtelen közvetlenül uralma alá vonni az átfogó egészet, elmerül a kidolgozott műben, amely formai zártságában a természetegészt sugározza vissza. Így exponálódik tehát a mű általi közvetítésben a szubjektum és az abszolútum identitása.

A Goethe és Moritz közötti eszmecsereből származó elképzelés a rész és egész, véges és végtelen között közvetítő forma dinamikájáról tartós hatást gyakorolt Goethe esztétikai és természetfilozófiai gondolkodására. Kimutatható ez abban a szövegben, amely az 1807-es szonettciklust nyitja, és amelynek az általunk mindjárt az elején idézett verssor a mottója: „Szerelem danolni szeret. / Minden forma égből ered.”

HATALMAS MEGLEPETÉS

Folyót bocsát ki felhős szikla-katlan.
A sietős hab medrét fúrja, ássa.
Bármit tükrözzön változó folyása,
Tenger felé tör, föltartóztatlan.

De Oreas, daemoni forгатagban
Mohón jön, hogy hevét a hűsbe mártsa,
S erdőt, hegyet görgetvén szélcsapása.
Kerítve tartja meredő falakban.

Hökken a hab, magát ámulva issza –
Serczen, de enged – partot ver dagálya –
Az atya-tengerhez hiába törne.

Csapkod s megáll, tóvá szorúlva vissza.
S a csillaghad, egy új létet csodálva
Nézi magát az éjjeli tükörbe.⁴⁵

E szonett relevanciája az itt tárgyalt kérdésfelvetés szempontjából szerintem evidens; mindazonáltal kiemelendő a költői textúra néhány olyan szála, amelyek különösen szoros összefüggésben állnak az épp tárgyalt témával. Először is le kell szögezni, hogy a szonett Goethe költői fejlődésének éppen a szóban forgó szakaszára vonatkozik. Hiszen ez a szonett a *Mohamed éneke* fő alakzatának újrafelvételével indít, ahogy azt már a szakirodalomban is kimutatták,⁴⁶ mégpedig az óceán-anya vagy Moritz-cal szólva: a természet 'mindent körüláramló' egésze felé törekvéssel. De – és ezt tudtommal eddig még nem ismerték fel – a szöveg egyszersmind költői palimpszesztusként is leírható, amelynek árnyszerűen olvasható korábbi rétege az előbb idézett vers, a *Köldökszinóromon csüngve* nyomait mutatja.⁴⁷ Más szóval: a *Hatalmas meglepetés* annak a folyamatszerűségnek a költői figurációihoz nyúl, amelyet Moritz elméleti szempontból úgy ragadott meg, mint a mű formai zártságában elnyert közvetett vonatkozást a természet egészére. Goethe szonettje a végtelen felé törekvést, amely az óceánnal akar összekapcsolódni, egy határolt esztétikai forma foglatatába önti. Ez a formai lezárás a kifelé irányuló referenciát önreferenciára cseréli; az eredendően kifelé irányuló energiákat a műegység belső körforgásába csatornázza be. Az eredmény kettőzött tükrözés, amelynek maga a versláb 'hullámverése' a médiuma. A moritzi koncepció szerint, amelyet a fiatal Goethe némely munkája már ebből a szempontból is előrevetített, a formává válás nemzési folyamat.⁴⁸ A folyó beáramlása az őt befogadó „meredő falakba” [weite Schale], valamint az egyesülés eredményeként előálló új élet arról tanúskodnak, hogy e szonett alapjául is a nemzés modellje szolgál.⁴⁹ Ha a szonettet a Moritz értekezésében felvázolt formaelmélet háttére előtti olvassuk, akkor annak abban áll a legnagyobb nyeresége, hogy meg tudja magyarázni a hegyi nimfa és a nimfa zuhanásának a funkcióját – a vers talán leghomályosabb aspektusát. Oreas betörése, akinek a neve – a törekvés eredeti céljaként értett – „óceán” enyhe módosításaként olvasható, a kontingencia azon mozzanatát jelzi, amely Moritz szerint a művészi tárgy kiválasztásában rejlik az individuális művész által:

Mivel bizony a legfelsőbb rendű szép ezen lenyomata szükségszerűen valamihez kell, hogy tapadjék, így hát az alkotó erő, saját *individualitása* által meghatározottan, kiválaszt valamely látható, hallható, vagy éppen a képzelőerő által megragadható tárgyat, amelyre *kicsinyítő* mérték szerint viszi át a legfelsőbb rendű szép visszfényt.⁵⁰

Az anyag, amelyet az alkotóerő megragad, és amelyre átviszi az egészre való törekvését, valami véletlen létező, „valamely” darab empirikus valóság, de éppen e véletlenszerűségben válik a művészi folyamat fontos mozzanatává, mert, így Moritz, „gátolja”⁵¹ az alkotó-

erőt, és, amint Goethe szonettje mutatja, a formai lezárásban visszahajlik magára: „Kerítve tartja meredő falakban”, „Az atya-tengerhez hiába törne”.⁵²

Kétségtelen, hogy az egész nyomatékositása, a végtelenre és az átfogóra való törekvés Goethén és Moritzon túlmenően mintegy kijelölte a horizontot, amelyen a formát a maga meghatározottságában elgondolták. Mindenütt a *pars pro toto* alakzata kerül előtérbe, ahol a forma metafizikai megalapozása a vita tárgya. Ezért fogalmazza meg Friedrich Schlegel így a forma imperatívuszát: „Jelentse minden költemény, minden mű az egészt, valóban és ténylegesen jelentse, és a jelentés és az utánalkotás által valóban és ténylegesen legyen az egész, mert hiszen a magasabbrendűn kívül, amelyre utal, csak ez a jelentés bír létezéssel és realitással.”⁵³ Ez az imperatívusz adta a romantikus műkritika programját, amely – ahogyan Walter Benjamin megmutatta – abban áll, hogy megszüntesse és az abszolútumra vetítse a műforma különösségét.⁵⁴ Schelling – hogy egy másik példát is említsünk – hasonló módon illeszti be *A művészet filozófiája* (1802–1803) című művébe a fejezetet, amelynek témája „a művészet különösségének avagy formájának megkonstruálása”.⁵⁵ Az 1800 körüli időszak majdnem teljes esztétikai szókészletét megejtő virtuozitással átrendező érvelés fő tézise, hogy az esztétikai formát a végtelen végesbe való, és fordítva, a véges végtelenbe való beleképzeléseként fogjuk fel. Ezenkívül Schelling és Schlegel munkái alapján világosan felismerhetővé válik, hogy az 1800 körüli esztétikai vitákban gyakran használt fogalompár, a szimbólum/allegória páros maga is a rész-egész problematikában gyökerezik. A romantikus elméletalkotás alaphabitusához tartoznak az ezt a problematikát tárgyaló spekulatív felvázolások, amint az Schlegelen és Schellingén túlmenően is kimutatható volna.

Természetesen Goethe is jól ismerte a romantikus spekulációt annak lehetőségéről, hogyan lehet ábrázolni a végtelent a végesben. Idézett állítása, mely szerint *A szép alkotó utánzásáról* című írásban megfogalmazott gondolatok „a [19.] század gondolkodásmódjával meglehetősen szerencsés módon estek egybe”, sokatmondó megerősítést nyer egy sor jegyzetben, amelyeket Schelling 1799-ben publikált írásából, *A természetfilozófia rendszerének első vázlatából [Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie]* kivonatolt. E kivonatok esetében egyfajta feltétlen tevékenységként vett természet és 'lét' rendkívül spekulatív koncepciójáról van szó. Ez a koncepció viszont felveti a kérdést, hogy miként volna ábrázolható maga a természet, hiszen (abból kell kiindulnunk, hogy) az ábrázolás csak feltételes dolgokat képes megragadni. A probléma megoldását majd pontosan ott találjuk, ahol – eddigi fejtegetéseinkből kiindulva – sejtettük: az abszolút tevékenység gátolásában, amiből a forma létrejön. Ezek a schellingi *Első vázlat*hoz írt jegyzetek is a *Hatalmas meglepetés* című szonett intertextuális tárházához tartoznak, akárcsak az olyan korai versek, mint a *Mohamed éneke*, a *Köldökszinóromon csüngve* vagy a Moritz-féle értekezés. Bennük rejlik a szonettben reflektált formadinamika természetfilozófiai ellenpárja. A döntő jelentőségű korrespondenciát bizonyára a következő szembeállításban ragadhatjuk meg. Schelling (Goethe szavaival): „Tevékenység, amely a végtelenség felé gátolt.” Goethe: „Az atya-tengerhez hiába törne.” Ugyanilyen érdekesnek mutatkozik az a fogalomsor is, amellyel Goethe a Schellinghez írt jegyzeteit zárja, és amelyben a forma fogalom mintegy kiárad a mellékfogalmaiba:

1. A természet feltétel nélküliisége.
A feltétel nélküli a lét.
A maga-lét maga a **konstruálás**.
A lét tevékenység.
6. Semmi létrejött nem érvényes.
A természetre úgy tekintünk, mint *jobbára tevékenyre*.
Hogyan jelenik meg számunkra akkor a természet.
7. Az abszolút tevékenység ábrázolható véges produktum által.
A végtelen végesben való ábrázolásának lehetősége.
Az *empirikusan végtelen*.
Tevékenység, amely a végtelenség felé gátolt.

| | |
|-----------|--------------------|
| forma | figura |
| alak | képződmény |
| alakított | képzett |
| | formált |
| készített | nőtt ⁵⁶ |

IV.

Egy fogalmi mező topográfiája akkor különül el a legvilágosabban, ha kijelöljük a végpontjait. Ezért ebben és a következő szakaszban az endogén forma fogalom azon két megjelenési formáját tárgyaljuk röviden, amelyek a lehető legtávolabb állnak egymástól. Az egyik esetben a paradigma egy új eidetikába átcsapó metafizikai koncepcióvá fejlődik, a másikban az irodalomtudományos elemzés rugalmas eszközévé. Mindkét esetben kirajzolódnak, még ha csak körvonalaikban is, a forma fogalom későbbi variánsainak megelőlegezései.

Először a szép metafizikájának bizonyos vonásait idézem fel, amelyeket Schopenhauer dolgozott ki főművében, *A világ mint akarat és képzet*ben (1818). Egyértelműnek vehetjük, hogy Schopenhauer elmélete, amely nem pusztán Kant esztétikájából dolgoz fel impulzusokat, hanem Goethe természettudományos írásaiból is, az itt vázolt diszkurzív térhez tartozik. Schopenhauer fogalmisága – legalábbis ami a szavak szintjét illeti – általánosan ismert. Az eszmék szemléletéről van szó; ezek szintén a megjelenő általános szokásos átmeneti státuszával bírnak. Schopenhauer különösen nyomatékosan veti be a jelenségen belüli szubjektum-objektum identitást, amelyet *en passant* már említettünk. Az esztétikai tapasztalatban

mintha a tárgy egyedül lenne jelen anélkül, aki őt érzékeli, és így tehát a szemléltőt nem lehet már elválasztani a szemlélettől, hanem azok ketten eggyé váltak azáltal, hogy az egész tudat teljesen megtelt egyetlen szemléletes képpel és elfoglaltatott általa.⁵⁷

Jelen összefüggésben mindazonáltal az a különös árnyalás lesz fontos, amelyben Schopenhauer formagondolkodása az itt tárgyalt összefüggést részesíti. Ehhez leginkább a filozófus által erősen hangsúlyozott esztétikai elkülönítés témáján keresztül férünk hozzá. A szép ugyanis nem ölel fel különálló tárgyterületet, hanem a kognitív keretkezés mindenütt alkalmazható műveletéből jön létre, amely kiemeli a (tetszőleges) tárgyat az 'alap tétele' által konstituált viszonyközvevényből, és engedi, hogy az tisztán önmagáért álljon. Az esztétikai elkülönítés ennél fogva radikális: nem pusztán relatív elkülönítése a dolgoknak, amelyek persze mindig össze vannak fonódva tér-időbeli, más dolgok által benépesített kontextusokkal, hanem olyan világoké, amelyek lehatárolása nem ismeri a kívült. Mivel azonban a más tárgyakhoz fűző tér-időbeli, oksági és cselekvésre vonatkoztatott viszonyok szövevénye konstituál minden empirikus tárgyat annak meghatározottságában, az esztétikai kontempláció tárgyai esetében egyáltalán nem beszélhetünk empirikus tárgyokról. Schopenhauer tézise inkább a következő: az esztétikai szemléletben az eszmék körvonalazódnak archetipikus alakzatokként, és ezek szerint manifesztálódnak az akarat a jelenségben mint a Lét maga. Az elkülönítés motívuma mellett Schopenhauer elméletének még egy jellegzetes vonása kiemelendő, mégpedig az, hogy Schopenhauer egyáltalán nem szentel figyelmet a produkció mozzanatának, a szép, valamint a műalkotás létrehozásának. A Goethe-korabeli esztétikák a létrehozást két szempontból teszik témává: először is a művészi teremtés törvényszerűségeként, másodsor a benső műeszmé, illetőleg műfajeszme alaköltéseként. Az endogén forma fogalom genetikai koncepció, még ha esetében egy csupán eszmei úton rekonstruált geneziszről van is szó. Schopenhauernél a genezis helyére a nyilvánítás mozzanata lép; fő témája a lényegi létstruktúrák leleplezése, vagyis az archetipikus akaratkonfigurációk feltárása.

Az endogén forma fogalom Schopenhauer féle változata a fentebb felvázolt horizonton válik érthetővé. Hiszen ez a fogalom határozza meg az eszme jelenségben való teljes kifejléseként értett esztétikai forma sikerülését; a megformált mű a saját eszméjét valósítja meg, épp ebben áll a formája. Schopenhauer-nél a belső elv teljes kibomlásának ez a koncepciója az érvelés megváltoztatott, a kinyilvánítás funkciója felé tájékozódó menetébe illeszkedik bele. Schopenhauer abból a megfigyelésből indul ki, hogy az akarat alapvető alakzatai a dolgokkal való mindennapos foglalatosságokban visszahúzódnak az elrejtettségbe. Így például a súly és az áthatolhatatlanság a szervesetlen lét eszméjének aspektusai-ként ugyan mindenütt jelen vannak és hatnak, de épp ebben a megkérdőjelezetlen hatékonyságukban nem tűnnek fel; elkerülik a figyelmünket, amely amúgy is a szükségletek kielégítésének szolgálatában áll. A művészet feladata, hogy fenomenális minőségek konfigurációjaként nyilvánítsa meg az egy bizonyos létfokozat számára konstitutív eszmét. Ezt a feladatát a művészet Schopenhauer felfogása szerint azáltal tölti be, hogy blokkolja az egyik aspektus hatását – mondjuk: a súlyt – egy másik aspektus hatása – mondjuk: az áthatolhatatlanság – által. Ebben az energiák formakonstituáló gátlásának motívumvariánsát fedezhetjük fel. Schopenhauer számára a művészi forma feszültségekkel teli szerkezetek bevezetésével jön létre, amelyek az egyébként rejtve maradó regionális minőség-spektrumot – röviden: az eszmét – beemelik az érzékelhető szférájába. Így fedi fel magát – hogy az előbb idézett példánál maradjunk – az oszlop és a gerenda görög-római használatában az anyag eszméje a súly és áthatolhatatlanság vitájaként. Az építészet formáit egyedül ez a kinyilvánítási funkció határozza meg, és nem a szimmetria vagy az arány absztrakt szabályai. A sikerült forma, akárcsak Goethe számára, az eszme teljes kifejlése, de immár a (metafizikai akarat alapstruktúrájaként értett) harc egyik regionális megnyilvánulásának kibontakozása értelmében.

Jelen vizsgálódás fő tézisének tekintetében meg kell állapítanunk, hogy Schopenhauer, bár a Goethe-féle forma fogalomhoz kapcsolódik, nem kevésbé rehabilitálja az eidetikus forma koncepció némely vonását. Hiszen az eszme az ő felfogása szerint nem tulajdonképpeni módon van jelen a mű tér-időbeli alakjában; inkább kiterjedés és tartam nélküli, mozzanatlan, tiszta jelentés.⁵⁸ Amit első ránézésre hajlamosak lennénk az óeurópai koncepcióhoz való visszalépésként elkönyvelni, arról meglepő módon kiderül, hogy ugrás a modernitásba, ahol Schopenhauer esztétikája széleskörűségét és intenzitását tekintve is egyedülálló recepcióban részesült.⁵⁹ Ez összefügghet Schopenhauer filozófiájának metafizikai alapgesztusával, és kétségtelenül köze van az ehelyütt nem tárgyalt megváltástematikához, amely erősen rányomta a bélyegét a filozófiájára. Schopenhauer modern aktualitásának egy a kutatás által mindezidáig kevés figyelemre méltatott oka szerintem azonban abban keresendő, hogy a forma fogalom általa véghezvitt eidetikus fordulata a konstruktivista forma koncepció egyes motívumait előlegezi meg. A formaadás tételezésjellegét vesz fel azáltal, hogy a létrehozás folyamata a keretezés univerzálisan alkalmazható tevékenységére redukálódik. A mai technikai gondolkodásmóddal jól összeegyeztethető egyfelől a forma metafizikai fokozott statikussága, másfelől az ennek alapjául szolgáló energetika közötti feszültség is, amelyet az építészet példáján különösen egyértelműen láttunk. Végeredményben Schopenhauer megtisztította az endogén forma koncepciót annak magasztos konnotációitól (például a szabadság fogalomra vonatkozásától). Miután már az ő életében megszűnt az eszmék ódivatú metafizikai ranglétrája, lehetővé vált, hogy modernista módon vesse be az esztétikában a feszültséggel teli szerkezet vagy gátoló elrendezés koncepcióját.

V.

Az endogén forma koncepció második fajtájánál, amelyet itt tárgyalok, annak analitikus-deszkriptív változatáról lesz szó. Könnyű volna, mondjuk Hegellel, állítani: „Ennélfogva a külső forma és alak sem úgy jelenik meg, mint a külső anyagtól elszakított, vagy mechanikusan [...] rápréselt forma, hanem mint a realitás számára fogalma szerint benne meglévő és kialakuló forma.”⁶⁰ Annál nehezebb azonban ennek konkrét bizonyítása.

Természetesen ez nem a filozófiai esztétika feladata, hanem az irodalomtudományé, amely 1800 körül még épp csak kialakulóban volt. Ebben az összefüggésben a Goethe és Schiller együttműködéséből előállt kísérletet, az *Epikus és drámai költészetet* kell felidézniük, amely *A növények metamorfózisában* kifejlesztett egyet előre, majd „egy lépést [...] hátra” tevő növekedési koncepciót használja a narratív cselekményvezetés leírására.⁶¹ Legyen mégoly szerény is ez az írás, állandó hivatkozási pontjává válik a modern irodalomtudomány egyik kutatási irányának (amint általában a morfológiai módszer is), amelynek jelentőségét aligha becsülhetjük túl. Például Vlagyimir Propp alapvető narratológiai kutatásának, *A mese morfológiájának* több fejezete egy Goethe-mottóval kezdődik.⁶² A goethe-i morfológia folytatásaként tekint magára a narratív mikroműfajokról írt briliáns tanulmány is, amelynek André Jolles alapos megfontolás után az *Egyszerű formák [Einfache Formen]* címet adta.⁶³ Ám a legjelentősebb előretörések az irodalomtudományos morfológia területén nem elsősorban Goethénél keresendők, hanem August Wilhelm Schlegelnél, akinek *A dramatikusan irodalom története [Geschichte der dramatischen Literatur]* és *Az újlatin irodalom története [Geschichte der romanischen Literatur]* című előadásában a formaelemző eszközök sokszínű repertoárja vár felfedezésre.

A schlegeli eljárás szemléltetésére a szonettforma tárgyalása kínálkozik az utóbbi kötetben. Schlegel azt akarja demonstrálni, hogy a szonett konkrét, megjelenő alakját egy eszme megvalósulásaként érthetjük. Vagy másképp: Schlegel célja az, hogy a szonett alakját – a sorok számát, a rímképletet, a metrikát, a tematikát – az alak eszmei genezisének rekonstrukcióján keresztül egy minden formajegyben manifesztálódó elemi struktúrából „vezesse le”,⁶⁴ ahogyan Goethe – Batsch megfogalmazásában – „a szerveződés ugyanazon ősfarmájának azonosságából következőleg”⁶⁵ magyarázta a növényalakok fokozatos létrejöttét. Schlegel szerint a szonett generatív eszméje a rím, amelynek szerveződési formáját enyhén asszimmetrikus polaritás jellemzi. Egyfelől – ez a domináns funkciója – összeköti a verssorokat, másfelől elválasztja azokat. Ebből következik az endogén formahipotézis: „Mihelyt azonban a rím adja a verselés alapját, ott van az első csírája is annak, amire a szonett legmagasabb rendű művészi kiteljesedésében képes, tudniillik hogy a hatás e kettős módját teljes kibontakozásában példázza.”⁶⁶

Érdeemes kifejteni a logikát, amely Schlegel érvelési stratégiájának alapját adja. Schlegel nem akarja empirista-funkcionalista módon bizonyítani, hogy a fent felsorolt formajegyek azért választódtak ki, mert egy bizonyos pszichológiai hatás kiváltását szolgálják. De arra sem kíván racionalista-eidetikus módon rámutatni, hogy a szóban forgó formajegyek meghatározott egyetemes szabályoknak (mint például a szimmetriának vagy az arányosságnak) felelnek meg. Inkább annak bemutatásáról van szó, hogy a kiválasztott formajegyek azért részesültek előnyben más elgondolható alternatívákkal szemben, mert az eszme teljes struktúráképző potenciálját realizálják. Így például morfológiai „magyarázat” (Goethe) születik arra, hogy a szonett kvartettekből és tercettekből áll,⁶⁷ hogy a kvartett rímsémája a-b-b-a és nem például a-a-b-b vagy a-b-a-b,⁶⁸ és hogy bizonyos versmértékeket kell előnyben részesíteni.⁶⁹ Az ebben az értelemben vett eszme a formaszervezet immanens normája vagy szabálya. Azt is meg kell említeni, hogy az eszme teljes explikációjának morfológiai elve a gazdaságosság elvével is korrelál. Miért elégszik meg a szonett két kvartettel? Mert egy ezen felüli harmadik nem tenne hozzá semmit a kibontás két kvartettel elért fokához, és ezzel pusztá halmazossá fajulna. A gazdaságosság elve nemcsak kizárja a redundanciát, hanem élesíti a sikerült forma komplexitásnövelő teljesítményére irányuló figyelmet is. Hogy például a rím általi kettős keretezés az a-b-b-a a-b-b-a szonettképletben valamilyen kettős inverziót is tartalmaz (a-b b-a-a-b b-a), és hogy a képlet a sorszekvencia linearitását körkörösségbe fordítja, miáltal a vers menetét visszavezeti önmagába: Schlegelnek ezek a strukturális felismerései a szuverén módon alkalmazott morfológiai szemléletből következnek, amely természetesen a legkifinomultabb irodalmi érzékenységgel párosul.

A szonett nem egy példa a sok közül; paradigmatiszta státusszal bír. Hiszen más lírai formák a strófképlet ismétlésével válnak terjengőssé és nyújthatók tetszőlegesen, ahogyan a téma épp megköveteli. A szonett viszont nem pusztán versszakokból álló lírai képződmény, hanem a „strófa strófája, a par excellence strófa”,⁷⁰ formai beteljesedettsége abból fakad, hogy a klasszikus utáni verselés alapelvét – a rímet – az önreflexió szintjére eme-

li. Emlékezzünk rá: az eszme teljes explikációja „a legmagasabb rendű művészi kiteljesedés”.⁷¹ Ez viszont azt is jelenti, hogy olyan formafogalommal van dolgunk, amely az érzelmek és a képzelet közvetlen áramlásának tagadásán – megszakításán, gátlásán – alapul. Ezért zárja Schlegel a szonett formaelemzését egy olyan megjegyzéssel, amely Karl Philipp Moritz elmékedéseivel, Schelling természetfilozófiai vázlatával és a *Hatalmas meglepetés* című programadó szonettel egyfajta folyamatos sorozatot képez:

A lírai a költészet vize, abban az értelemben, ahogy Pindarosz nevezi a vizet minden dolgok legkiválóbbjának: az az általános cseppfolyós dolog, amelyből kontrakció útján jön létre minden szilárdabb alakzat. Az elme a lírai ábrázolásban kiáradó folyamként jelenik meg, amelynek mozgása a lelgágyabb hullámzástól a habzó erdei patakig, bizony még a tomboló vízesésig is fokozódhat. A szonettben viszont minden bizonytalan folyamatnak vége szakad: a szonett egy magába fordult, teljes, organikusan artikulált forma.⁷²

„Magába fordult, teljes, organikusan artikulált forma”: legyen szabad ezzel a képlettel zárnom az 1800 körül kialakult endogén formafogalmról adott vázlatomat. Ebben a képletben megintcsak morfológia és esztétika rokonsága fejeződik ki, és e rokonság rekonstrukciójának céljával vettem számba Goethe, Schopenhauer, Schelling és Schlegel szövegeit. Remélhetőleg mindez megvilágítja, hogy az „organikusan artikulált forma” képlete nem pusztán metafora, hanem olyan modell, amely egyrészt egy átfogó fogalmi rendszerben gyökerezik, másrészt rugalmas eszközt biztosít a konkrét formajelenségek megragadásához. Ennek a modellnek a kidolgozását akkor is a Goethe-kor egyik nagy intellektuális teljesítményeként tarthatjuk számon, ha nem minden komponense bizonyul számunkra befogadhatónak. Vélhetően ott ütközünk először az aktualizálhatóság határába, ahol észrevéti magát a metafizikai *pars pro toto* alakzata. A természet egésze, amelyet Moritz, Goethe és Schelling ugyan nem tartott megragadhatónak, de a szükségszerű előfeltétel értelmében legalábbis elgondolhatónak vélt, a modernitásban veszendőbe ment. Mindenesetre az is vizsgálat tárgyát képezhetné, hogy mennyiben hordoz reflektálatlan metafizikai terhet az oly józannak látszó konstruktivista formafogalom, amelynek manapság – legalábbis az irodalomelméleti vitákban – elsőbbséget szoktak tulajdonítani. A kortárs gondolkodási modellekkel való kritikai számvetés mindenesetre az endogén formakoncepció teljesen végigvitt elemzését előfeltételezi – ennek körvonalait próbáltuk jelen írásban rögzíteni. ■ ■ ■

Zsellér Anna fordítása

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: David E. Wellbery: *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in: *Morphologie und Moderne. Goethes 'anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, szerk. Jonas Maatsch, de Gruyter, Berlin–Boston, 2014, 17–42.

- 1 Goethe *költeményei*, ford. Dóczi Lajos, Lampel, Budapest, 1907, 157. [„Liebe will ich liebend loben, / Jede Form sie kommt von oben.”]
- 2 Johann Wolfgang Goethe: *Pandora. Ünnepi játék*, ford. Hajnal Gábor, Magyar Helikon, [h.n.], 1960, 102.: „Jelen van mindenütt, száz hasonlat s képen, / Ott lebeg viz fölött, ott lépked a réten, / A legszentebb dalban ő csendül, ragyog, / Formának szépsége tartalmat adott. / És kölcsönöz néki hatalmas erőt; / Mint ifjuság s asszony állt szemem előtt.” [„Sie steigt hernieder in tausend Gebilden, / Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden, / Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt, / Und einzig veredelt die Form den Gehalt, / Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt, / Mir erschien sie in Jugend-, und in Frauen-Gestalt.”] Ezekhez a sorokhoz ld. Ernst Osterkamp: *Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes*, Schwabe, Basel, 2007, 19–29.
- 3 Johann Wolfgang Goethe: *Marienbadi elégia*, in: Szabó Lőrinc: *Őrök barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai*, Osiris, Budapest, 2002, 395 (46., 53., 47–48. sor). [„klar beweglich”; „in wechselnden Gestalten”; „Bild”; „Zu Vielen bildet Eine sich hinüber, / So tausendfach, und immer immer lieber.”] Vö. David E. Wellbery: *Wahnsinn der Zeit. Zur Dialektik von Idee und Erfahrung in Goethes Elegie*, in: Gerhard Neumann, David E. Wellbery (szerk.): *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*, Rombach, Freiburg i. Br., 2008, 319–352.
- 4 Johann Wolfgang Goethe: *Werke*, kiad. Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe, II/11,1, Böhlau, Weimar, 1893, 365.
- 5 Ami az antik *eidos*-fogalmat illeti, Heidegger értelmezését követem, ld. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, in: Uő.: *Rejtekutak*, Osiris, Budapest, 2006, 20sk. Lubomír Doležel mutatja meg (*Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, London, 1990, 11–33.), hogy az arisztotelészi poétika hasonló forma fogalmat használ.
- 6 A differenciaelméleti és konstruktivista forma fogalom formalizálásához ld. François Molnar, Vera Molnar: *Noise, Form, Art*, Leonardo 22 (1989) 1., 15–20.
- 7 Ld. Elisabeth Rotten: *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, A. Töpelmann, Gießen, 1913.
- 8 Ld. Frederick C. Beiser: *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, London, 2003, 56–72.
- 9 Ld. Maurice Merleau-Ponty: *La Structure du comportement*, PUF, Paris, 1942.; Kurt Goldstein: *Der Aufbau des Organismus. Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*, Nijhoff, Den Haag, 1934. Merleau-Ponty formakoncepciójához ld. Evan Thompson: *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2007, 66–87.
- 10 Johann Wolfgang Goethe: *Goethe levéltárcájából*, ford. Görög Lívia, in: Uő.: *Irodalmi és művészeti írások*, Európa, Budapest, 1985, 281.
- 11 Ld. Friedmar Apel idevágó utalását a kommentárból (FA I, 18, 1126.).
- 12 Anthony, Earl of Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Bobbs-Merill, Indianapolis/NY, 1964 [1711].
2. kötet, 133.
- 13 Goethe, *Goethe levéltárcájából*, 281.
- 14 Uo., 281–282. [A fordítást módosítottam.]
- 15 Uo., 287. [A fordítást módosítottam.]
- 16 Idézi Olaf Breidbach: *Goethes Metamorphosenlehre*, Fink, München, 2006, 84. (Első megjelenés: Jenaer Allgemeine Literaturzeitung 3 [1802], 1., 521.)
- 17 FA I, 2, 505 (5sk., 9–12. sor). [„Howards Sond’rung”; „Maler”; „Poet”; „Da läßt er den Charakter gelten; / Doch ihm erteilen luftige Welten / Das Übergängliche, das Milde, / Daß er es fasse, fühle, bilde.”] Ehhez ld. Johannes Anderegg: *Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985, 12–35.
- 18 A következőkben tárgyal, viszonylag korai példa mellett ld. még Goethe kritikáját Augustin Pyram de Candolles szimmetriára való alapozásáról az 1831-ben Jean-Pierre Vaucher *Histoire physiologique des plantes d’Europe* című művéről írt, különösen izgalmas recenziójában (FA I, 24, 773).
- 19 FA I, 24, 221. *Mennyiben lehet az ötletet, mely szerint a szépség a szabadsággal együtt teljes, organikus természetekre alkalmazni [In wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommen mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne].* Goethe és a matematika viszonyáról továbbra is irányadó Ernst Cassirer: *Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung*, in: Uő.: *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971, 33–80.
- 20 Johann Wolfgang Goethe: *Utazás Itáliában*, ford. Rónay György, Magyar Helikon, 1961, 278. [A fordítást módosítottam.]
- 21 Vö. FA I, 24, 221.: „Ha egy test vagy egy testrész esetében az erő kifejtés gondolata túlságosan közel kerül a létezéshez; a szépség géniusza azon nyomban menekülni látszik előlünk [...]”
- 22 Goethe: *Wilhelm Meister vándorévei, avagy A lemondók*, ford. Tandori Dezső, Európa, Budapest, 1983, 505. (*Makária archívumából*).
- 23 Uo., 505.
- 24 Vö. a következő résszel: „Mert azzal, hogy az anyagba kilép, a forma már kiterjed, és gyengébb lesz, mint az, amelyik egyben marad meg. Mert ami távolodást tűrhet önmagában, önmagától távolodik: erő az erőből, meleg a melegtől, hatás a hatástól, szépség a szépségtől csakígy. Ezért kell a munkálkodónak jelesebbnek lennie itt, mint a munka.” Uo., 504.
- 25 Uo., 505.
- 26 Ld. Hermann Schmitz: *Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*, Bouvier, Bonn, 1959, 54–80.
- 27 Ld. FA I, 24, 77.: „Ez az erő az, amelyben minden élő test osztzik, különbözzék is létezésük módja bármennyire. Ennek az erőnek a gyakorlását létrehozásnak nevezzük. Ha e gyakorlásban belül megkülönböztethetünk két mozzanatot akkor az elsőt nemzésnek, a másodikat szülésnek nevezzük. [...] Nemzéstől és szüléstől nemzésig és szülésig teljesíti be a természet a növény életének körforgását.”
- 28 Johann Wolfgang Goethe: *Szerencsés esemény*, ford. Tandori Dezső, in: *Antik és modern*, 545. [Ld. még Uő.: *Megismerke-*

- dés Schillerrel [1794], ford. Györffy Miklós, in: *Goethe válogatott művei. Önéletrajzi írások*, Budapest, Európa, 1984, 616.]
- 29 Johann Wolfgang Goethe: *Aggály és odaadás*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Antik és modern – antológia a művészetekről*, szerk. Pók Lajos, Gondolat, Budapest, 1981, 548sk.
- 30 A *Marienbadi elégia* következő sorára rájátszva: „tiszán él minden mozdulata-képe” [„So klar beweglich bleibt das Bild der Lieben.”]
- 31 Johann Wolfgang Goethe: *A Laokoön-szobor*, ford. Görög Livia, in: Uő.: *Antik és modern – antológia a művészetekről*, szerk. Pók Lajos, Gondolat, Budapest, 1981, 199, 200sk. A három alak elrendezését Goethe szintén az idővonatkozások tekintetében magyarázza. Ezt hangsúlyozza – bár a szimultaneitás és a szukcesszivitás egyidejűségét tekintve nem véve – Jean Pétitot: *Morphologie et esthétique. La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004, 52–64.
- 32 Ez az érvelés sokat köszönhet a Peter Matussek által kiadott, *Goethe und die Verzeitlichung der Natur* (München, 1998) című tanulmánykötetnek, nevesül Uwe Pörksen (*Raumzeit. Goethes Zeitbegriff aufgrund seiner sprachlichen Darstellung geologischer Ideen und ihrer Visualisierung*, uo., 101–127.) és Frank Fehrenbach („*Das lebendige Ganze, das zu allen unserm geistigen und sinnlichen Kräften spricht*“: *Goethe und das Zeichnen*, uo., 128–156.) cikkeinek. Hermann Schmitz tanulmánya, mint a szerző minden más cikke, is inspiráló volt (*Das Ganz-Andere. Goethe und das Ungeheure*, uo., 414–435.). E probléma-összefüggés szempontjából izgalmas, még ha nem is Goethe-re vonatkozik Martin Seel: *Form als Organisation von Zeit*, in: Uő.: *Die Macht des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007, 39–55.
- 33 Johann Wolfgang Goethe: *Szemléltető ítélet*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Antik és modern*, 553.
- 34 Johann Wolfgang Goethe: *Maximák és reflexiók*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Irodalmi és művészeti írások*, Európa, Budapest, 1985, 754.
- 35 Johann Wolfgang Goethe: *Aggály és odaadás*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Antik és modern*, 548.
- 36 Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Schul-Buchhandlung, Braunschweig, 1788.
- 37 Johann Wolfgang Goethe: *Az újabb filozófia hatása*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*, Európa, Budapest, 1981, 549.
- 38 Johann Wolfgang Goethe: *Az „Ős-Faust” (Goethe művének korai változata, 1770-es évek első fele)*, ford. Márton László, in: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, Pesti Kalligram, Budapest, 2016, 586; *Johann Wolfgang Goethe válogatott művei. Versek*, ford. Szabó Lőrinc, Európa, Budapest, 1963, 350.
- 39 Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 23.
- 40 Johann Wolfgang Goethe: *Mohamed éneke*, ford. Szabó Lőrinc, in: *Johann Wolfgang Goethe válogatott művei. Versek*, Európa, Budapest, 1963, 332.: „Testvér, vidd testvéreid, / vidd el őket vén Atyádhoz, / vidd az örök Óceánba, / aki karjait kitarva / vár reánk, / vár, de ah! sohase tudja / vágyó fiait ölelni:”
- 41 Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 24.
- 42 Uo., 20.; vö. uo., 25.: „[. . .] hogy a belső lényeknek minden esetben először jelenségé kell változnia, mielőtt a művészet által önmaga számára megálló egészé alakulhat, és a természet nagy egészének viszonyait *akadálytalanul*, annak teljes terjedelmében tükrözheti.”
- 43 Goethe: *A tavon*, ford. Szabó Lőrinc, in: *Johann Wolfgang Goethe válogatott művei. Versek*, 60.
- 44 Uo., 34.
- 45 Goethe: *Hatalmas meglepetés*, in: *Goethe költeményei*, 159.
- 46 Ld. Gerhart von Graevenitz: *Gewendete Allegorie. Das Ende der modernen Lyrik in Goethes Sonett-Zyklus von 1815/1827*, in: Eva Horn, Manfred Weinberg (szerk.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1998, 97–117.
- 47 A tézis alátámasztására a két szöveg közös szókészlete szolgálhat: hullám [Welle], villog [blinken], csillag/csillogzat [Sterne/Gestirne], lebeg [schweben], iszik [trinken], tükröz/tükrözött [spiegeln/bespiegelt]. Összehasonlításra kínálkozik még: öböl/tó [Bucht/See], gyümölcs/új élet [Frucht/Neues Leben].
- 48 Ld. Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 32sk.: „Az alkotóerő és az érzés képessége úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a férfi és a nő. Hiszen az alkotóerő művének első létrejöttékor, a legnagyobb élvezet pillanatában egyszerűen az érzés képessége is, és – akár a természet – önmaga lényének lenyomatát saját magából állítja elő.” A nemzés/művészi alkotás problémaösszefüggéséhez ld. Christian Begemann, David E. Wellberg (szerk.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern der Kunstproduktion in der Neuzeit*, Rombach, Freiburg, 2002.
- 49 A nemzés regiszterében végigvitt olvasatot a palimpszesztszerű szerkezet igazolja. Ahol a *Hatalmas meglepetés*ben „egy új lét” [„ein neues Leben”] áll, ott a *Köldökszinóron csüngve* című versben „parti gyümölcs” [„die reifende Frucht”]. Egy további értelemdimenzió, amelyet itt most egyáltalán nem érinthetünk, abból adódik, hogy az „új lét” [szó szerint: „új élet”] kifejezés rájátszik Dante *Az Új Életére* is, és ezzel a szonett műfaji hagyományát tematizálja.
- 50 Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 24sk.
- 51 Vö. uo., 20. „Az alkotó művész kezei között a valóságnak jelenséggé kell válnia; ahogy az anyag által gátolt alkotóereje belülről, alkotó kezei pedig kívülről, az élettelen tömeg felületén összetalálkoznak, és erre a felületre mindazt átviszik, amely máskor legnagyobb részt a *létezés* burkába rejtőzik a szemünk elől, amely már önmaga által is kiegyenlített minden jelenséget.
- 52 „Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale”; „Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben”.
- 53 Friedrich Schlegel: *Über Lessing*, in: Uő.: *Schriften zur Literatur*, szerk. Wolfdieterich Rasch, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1985, 248. Az „utánalkotás” fogalmát Moritz írásának nyomaként is olvashatjuk itt.
- 54 Vö. Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német romantikában*, ford. Ábrahám Zoltán, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, Budapest, 2004.
- 55 F. W. J. Schelling: *A művészet filozófiája*, ford. Révai Gábor, Akadémiai, Budapest, 1991, 160–188.
- 56 Johann Wolfgang Goethe: *Werke*, Weimarer Ausgabe, II/11,1, 372. A kiadó, Rudolf Steiner azt feltételezi, hogy ezek a jegyzetek az 1827-ben a *Művészet és régiségben* megjelent

- Naturphilosophie* című rövid tanulmányal összefüggésben keletkeztek. Eckart Försternek köszönhetem az utalást, hogy ez a lap Schelling *Első vázlatának* kivonatait rögzíti.
- 57 Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke. 5 Bände*, szerk. Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986. Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 257. [A magyar fordítás egy régebbi szövegváltozat alapján készült. Vö. Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarát és képzet*, ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Osiris, Budapest, 2002, 230: „[...] az objektum itt semmi más, csak a szubjektum képze, így a szubjektum is, ahogy a szemlélt tárgyban teljesen felolvad, magává e tárggyá válik, és az egész tudat nem más, mint ennek legvilágosabb képe.”]
- 58 Ld. Schopenhauer: *A világ mint akarát és képzet*, 174. (hivatkozással az újplatonikusokra)
- 59 Vö. David E. Wellbery: *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 1998.
- 60 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Eszttikai előadások*, ford. Zoltai Dénes. Akadémiai, Budapest, 1980, I. kötet, 118.
- 61 Johann Wolfgang Goethe: *Epikus és drámai költészet*, in: Uő.: *Antik és modern*, 204–205; *A növények metamorfózisa*, ford. Tandori Dezső, uo., 151.
- 62 Vladimir Propp: *Morphology of the Folktale*, ford. Laurence Scott, University of Texas Press, Austin, 1968 [1928]. Ebből a fordításból is hiányoznak a Goethe írásaiból kölcsönzött mottók, amelyek visszavezetik a címben szereplő morfológiafogalmat a forrására. [A magyar fordítás tartalmazza a mottókat, ld. Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája*, ford. Soproni András, Gondolat, Budapest, 1975.]
- 63 Vö. André Jolles: *Einfache Formen*, Niemeyer, Tübingen, 82006 [1930].
- 64 August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über Ästhetik 2 (1803–1827)*, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, 2/1., kiad. Claudia Becker, Paderborn, Schöningh, 2007, 159.
- 65 Ld. a 16. jegyzetet.
- 66 August Wilhelm Schlegel: *i. m.*, 161.
- 67 A kvartettek a rím párosító erejét exponálják az elválasztás háttére előtt; a tercettek ellenben az elválasztó erőt példázák, amely azonban végül utat talál a párképzésbe.
- 68 Az ölelkező rím a rím összekötő erejét energikusabban exponálja, mint a couplet vagy a keresztrím.
- 69 Az alexandriner például kerülendő, mert középpont megtöri a verssort, és ezáltal az elválasztás rímtől független módját hangsúlyozza.
- 70 August Wilhelm Schlegel: *i. m.*, 166.
- 71 Uo., 161.
- 72 Uo., 167.

Ez a tanulmány egy előadásra megy vissza, amelyet a *Morfológia és modernitás* című konferencián tartottam 2009 májusában Weimarban. Feldolgozza az eredményeit azon szemináriumokon folytatott vitáknak, amelyeket 2006 és 2008 között közösen tartottam Konstanzban és Chicagóban Albrecht Koschorkéval, illetve Rüdiger Campéval. Időközben fajsúlyos írások születtek e témában. Vö. elsősorban Frederick Amrine: *Goethean Intuitions*, *Goethe Yearbook* 18 (2011), 35–50. Gunnar Hindrichs: *Goethe's Notion of an Intuitive Power of Judgment*, *Goethe Yearbook* 18 (2011), 51–66. Eckart Förster: *Die 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion*, Frankfurt a. M., 2011. David E. Wellbery: *Zur Methodologie des intuitiven Verstandes*, in: Johannes Haag, Markus Wild (szerk.): *Übergänge – diskursiv oder intuitiv? Essays zu Eckart Försters Die 25 Jahre der Philosophie*, Klostermann, Frankfurt a. M., 2013, 259–274.

[Ahol rendelkezésre áll magyar fordítás, ott a hivatkozásokban csak a magyar kiadás adatai szerepelnek. A magyar fordításban rendelkezésre nem álló, és az ún. „Frankfurti Kiadás”-ból (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 kötet, kiad. Friedmar Apel et al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker-Verlag, 1985–2013.) idézett szöveghelyek adatai „FA” rövidítéssel jelölve zárójelben állnak az adott idézet után.]

WELLBERY

SZEGEDY-MASZÁK





A TÖBBÉRTELMŰSÉG MINT ÉRTELMEZŐI STRATÉGIA

A Szegedy-Maszák Mihály emlékének szentelt konferencián helyénvalónak látszik a munkásságának valamelyik aspektusával foglalkozni. A kérdés csak az volt, hogy egészen pontosan melyikkel is. A maguktól kínálkozó lehetőségek közül most csak egyet említek, mert egyrészt az alkalomhoz illőnek, másrészt pedig az alkalomtól függetlenül is érdekesnek gondolom.

Szegedy-Maszák Mihály sokat írt Kemény Zsigmond életművéről. Tagadhatatlanul az ő érdeme, hogy Kemény Zsigmondot mostanában, hosszú ideig tartó méltányolatlanság után, a legnagyobb magyar írók között tartjuk számon. *Kemény Zsigmond* című könyve két kiadásban, két különböző kiadónál jelent meg.¹ A könyvhöz képest azonban volt egy másik, a könyvtől számottevő mértékben eltérő tanulmányosorozata is Kemény Zsigmondról, nagyjából másfél évtizeddel a könyve előtt.² Volt a sorozatnak olyan darabja is, melyet csak a kéziratban lehetett olvasni, nyomtatásban nem jelent meg. Amikor, nem is olyan régen, a publikálatlan részéről kérdeztem, Szegedy-Maszák Mihály azt felelte, nem őrizte meg őket. Ugyanezt mondta a Kassákról és a D. H. Lawrence-ról írt könyvről is. A Keményről szóló tanulmányosorozatot a magam részéről semmivel sem tartom csekélyebb értékűnek, mint a könyvet.

Érdeemes lenne megnézni, miben és hogyan különbözik egymástól a két változat, tehát a 70-es évekből származó tanulmányosorozat és az 1989-ben megjelent

könyv. Az idő rövidege miatt azonban gondolni sem merhettem arra, hogy ebbe belevágjak.



Végül is a többértelműséget választottam előadásom témájának.

Szegedy-Maszák Mihály könyveinek és tanulmányainak hosszú időn át rendszeresen visszatérő témáit a hagyományok és a kánonok működésének, belső tagoltságának, történeti alakulásának vizsgálata képezték. Az egyes nyelvek irodalmi hagyományainak viszonyát, a nemzeti irodalmakat, a világirodalmat ellentétekkel, ellentmondásokkal, paradoxonokkal terhelt kölcsönhatások soraként írta le. Ugyanakkor abban a felfogásban, amellyel hagyományokat, kánonokat és más kérdéseket vizsgált, a lehető legmélyebben van jelen a különböző irányokban kibontakozható többértelműség. A fordíthatóság, a nyelvek viszonylagossága és a viszonylagosságot korlátozó, meg nem szűnő viszonyítási kényszer mindössze az egyik vetülete ennek a mélységes többértelműségnek, mely a természetéből adódóan soha nem juthat végső nyugvópont-ra. A többértelműség jelentősége az életműben minimum egyenrangú a hagyománnyal, a kánonnal, a fordíthatósággal vagy az egyes nemzeti irodalmak viszonyával. Ahhoz képest viszont, mennyire fontos, alighanem alapvető szerepe van a munkásságában, magát a többértelműséget, legalábbis ezen a néven, az álta-

lánosságának ezen a szintjén, ritkán tárgyalta és keveset írt róla.



Az irodalomtudományban a többértelműség mint bármi másra vissza nem vezethető nyelvi mechanizmus és mint érték még száz éve sincs jelen. William Empson 1930-ban megjelent *Seven Types of Ambiguity* című könyve után, I. A. Richards és az amerikai Új Kritikusok nyomán vált általánosan ismertté és elfogadottá.³ Empson egyébként – jogosan – a 20. század első felének egyik jelentős irodalomtudományi kezdeményezőjének szokták tekinteni. Nem mintha egy pillanatra is kérdéses lehetne, csakis a rend kedvéért említem, hogy Szegedy-Maszák ismerte, már 1970-ben tárgyalta Empson műveit.⁴

Az ambiguitás szó története, mint az ilyesmi mindig, ebben az esetben is érdekes, de most alig van rá idő. Mindenesetre az ambiguitás az érdekes fejleményeket, a majdnem fordulatot hozó 18. század előtt negatív kontextusokban, jogi, grammatikai, filozófiai szövegekben fordult elő a világosság és pontosság ellentétéként és kerülendő, zűrzavart és bizonytalanságot előidéző nyelvi tényezőként. Az akkoriban frissülő kritikai szókinccs új elemeivel, a groteszkkal és a sublime-mal ellentétben, jóllehet az ambivalenciát illetően mintha lenne némi családi hasonlóság közöttük, a többértelműség irodalmi, kritikai potenciáljának felfedezése még váratott magára.

Rendkívül fontos dolgokat említetlenül átugorva mindössze egyetlen dolgot emelek ki a szó történetéből. Az amerikai alkotmány szövegezése és elfogadása körüli viták során az egyik alapító atya, Elbridge Gerry, akinek a nevét kissé más formában és más összefüggésben jobban ismerjük, ráadásul maig gyakran használjuk, az alkotmány elfogadása ellen szavazók közé tartozott (1787), mert egyrészt hiányolta belőle az emberi jogokat, másrészt többértelműséget fedezett fel a szövegben.⁵

Az ő ellenvetéseire válaszolva írta Oliver Ellsworth a következőket: „A többértelműség és a meghatározatlanság vádját minden emberi írásművel szemben fel lehet hozni, és szükségképpen adódik a nyelv tökéletlenségéből.”⁶ Ellsworth mondata lehet az első megfogalmazása annak a felfogásnak, mely szerint a többértelműség nem esetileg áll elő henyeségből, iskolázatlanságból vagy ügyetlenségéből, hanem a nyelv működésének olyan velejárója, mellyel mindig számolni kell, leszámolni viszont nem lehet. Empson és az ő nyomán számosan, érdekes érvrendszerekkel ehhez annyit tettek hozzá, hogy a többértelműség, ha némely összefüggésben netán zavaró is, más összefüggésekben, például az irodalomban, a jelentésteremtésnek az egyik legfontosabb és legáltalánosabb módja.

Ellsworth is beszél róla, a későbbi fejlemények is nyilvánvalóvá teszik, hogy az amerikai alkotmányt szándékosan nem kevesek számára érthető jogi nyelven, hanem a köznyelvtől néhány fokkal kevésbé távoli változatban szövegezték. Az alkotmány többértelműségében eleve benne volt az a megfontolás is, hogy az akkori amerikai társadalom egymástól jelentős mértékben különböző csoportjai egyaránt a saját nézeteik kifejeződésének tekinthessék.⁷



A legkevésbé sem váratlan vagy meglepő, de nem árt leszögezni, hogy a többértelműség maga is többértelmű. A felvázolása után, azt hiszem, teljesen egyértelmű és világos lesz, honnan származik – megakadályozhatatlanul – a többértelműség többértelműsége. Most nincs mód arra, hogy a többértelműségnek történetesen éppen hét különböző típusát különböztessem meg Szegedy-Maszák Mihály életművében. Nem lesz szó például fordíthatóság és nyelvi viszonylagosság, korszerűség és provincialitás viszonyáról, hanem mindössze néhány más típust veszek szemügyre.

Először is különböztessünk meg a többértelműségben belül két lehetőséget, két alaptípust. Az elsőben ugyanaz az ember vagy csoport talál különböző, a szótározható poliszemián túlmenő jelentéseket valamely megnyilatkozásban. Nevezük az embert vagy csoportot A-nak, a megnyilatkozást X-nek, a különböző jelentéseket alfának és bétának. A második típusban különböző emberek – A és B – fedeznek fel különböző jelentéseket X-ben.

A második típus határozottan nem azonos az elsővel. Mondhatná esetleg valaki, hogy ez nem is többértelműség, hanem mind A, mind B szempontjából egyértelmű a kapcsolat X és alfa, illetve X és béta között. Nem többértelműség, hanem többszörös egyértelműség. Alfa és béta viszonya tehát nem ambiguitás, hanem pusztán alaki egybeesés, homonímia vagy homofónia. A helyzet azonban nem így áll: az ambiguitást és a homonímiát nem lehet élesen és pontosan elválasztani egymástól.

Alfa és béta feszültségben, ellentmondásban állhat egymással. Lehetséges azonban, hogy A és B az egymásétól eltérő értelmezéseiket nem vonatkoztatják egymáséira, vagyis voltaképpen nincs vita közöttük, egyre csak a magukét mondják, egymásról talán mit sem tudva. Megint más eset, de az is elképzelhető, hogy A és B közül valamelyik, vagy mindkettő tagadja, hogy a másik is ugyanarról a tárgyról beszél, mint ő. Az azonosságtalanságnak efféle, teljesen kézenfekvő esetei jókora lehetőséghalmazt határolnak körül. Mindenesetre ezek a lehetőségek önmagukban még nem egyértelműen a többértelműség esetei.

Ha A és B nem tud vagy nem vesz tudomást alfa és béta értelmezések lappangó feszültségéről, ha egy pontig alfa és béta mindössze egymásra nem vonatkoztatott kontextusokban léteznek, akkor A-hoz és B-hez képest valaki másnak – nevezzük ezt a harmadik szereplőt C-nek – kell valamilyen módon eligazodnia alfa és béta viszonyában. Lehet ezt a lehetőséget az első típus variánsának tekinteni: a történet során egy ponton C számára X megnyilatkozás alfa és béta értelemmel rendelkezik – függetlenül attól, hogy alfa és béta értelmezés közül talán egyik sem a sajátja, talán egyikkel sem ért egyet.

Ha C úgy dönt, hogy X megnyilatkozás alfa és béta értelmezéseit minden különbségük dacára egymáshoz kapcsolja valamiféle, az alakin túlmenő azonosság, akkor többértelműségről beszélhetünk, más esetben pedig homonímiáról. Efféle döntést természetesen nemcsak C, hanem A és B is hozhat, és semmi biztosítéka nincs annak, hogy A, B és C döntései meg fognak egyezni egymással. Az mindenesetre bizonyos, hogy az ambiguitás és a homonímia nem őseredeti, kétségbe nem vonható, eleve adott létezők, hanem döntések sorozatának eredményeképpen állnak elő.

Ráadásul, mivel vitáról van szó, legyen az lappangó vagy szavakban is megmutató, számolni kell a felek taktikai húzásaival is. Semmi garancia nincs arra nézve, hogy a vitában kinyilvánított vélemények jóhiszeműek, s nem lehet eleve kizárni, hogy valamilyen előny, kedvező magaslát megszerzését célozzák meg, vagy pedig egyszerűen a zavarkeltést szolgálják.

Néhány egyszerű megkülönböztetéssel meglehetősen bonyolult lehetőség-halmazt kaptunk, melyben finom, fokozatos átmenetek lehetségesek az egymással akár élesen, végletesen is szembeállítható álláspontok között. Mindenesetre látni kell, hogy ebben az összefüggésrendszerben egyfelől az ellentmondás és tagadás, másfelől az egyetértés és egybeesés nem okvetlenül egymást kizáró lehetőségek, hanem egyazon átfogó hálózat különböző pontjainak eltérő hangsúlyai, melyek nemhogy nem tagadják a többi lehetőség létét, hanem eleve számolnak velük, sőt nélkülük esetleg okafogyottak vagy értelmetlenek lennének. Az így felfogott többértelműség vizsgálata nem valamelyik álláspont vagy kitüntetett igazság igazolása lesz más igazságok rovására, hanem annak a nyelvi erőternek az áttekintése, melyben az igazságként fellépő állítások egyáltalán megfoghatóak.

Mire adódik rálátás a fentiekben körvonalozott megfontolásokból? A válaszhoz tekintsük át újra, mi minden volt benne az imént említett lehetőségekben.

1.

A és B értelmezése eltér, vitában állnak. Kézenfekvően adódik innen a leágazás a dialógus, a dialogicitás irányába. Szegedy-Maszák Mihály időről időre élt is ezzel

a lehetőséggel, például a Kemény-könyvben, a Széchenyi- és a Németh László tanulmányban, de ezt most nem fogom részletesen dokumentálni.

2.

C mérlegeli alfa és béta viszonyát: ezen a ponton is lehetséges az átjárás az egymást kizáró ellentétek között. Más szavakkal fogalmazva: részben innen származik az egymást kizáró ellentéteket meghaladó vagy lebontó felülvizsgálat lehetősége. Erre az önmagában is súlyos problémára csak szórványos példákat fogok hozni, illetve a példák más összefüggésben jönnek majd elő.

3.

X és alfa, X és béta, alfa és béta viszonya: ez nem más, mint az értelmezés kérdésköre. Bennefoglaltatik ebben például az ellentétek egybeesése egyazon X-ben. Ide lehet sorolni az egyazon műben érvényesülő, egymástól különböző művészi konvenciókat. Szegedy-Maszák munkásságának a 80-as évek közepéig, végéig tartó szakaszából sok példát lehet hozni. És ide tartoznak az egyazon műre vonatkozó, időben vagy kulturális térben egymástól viszonylag távoli értelmezések. Ez a kérdéskör az életmű utolsó két évtizedében válik jellemzővé.



Szegedy-Maszák Mihály Széchenyi-tanulmánya a következő szavakkal indul:

A mester több értelmű üzenetét a tanítványok egymásnak ellentmondóan olvassák [...] ⁸

Ez a mondat egyike a ritka alkalmaknak, amikor Szegedy-Maszák Mihály az érvelésében felhasználta a „többértelmű” szót. A mondat azt sugallja, hogy a mester üzenete éppen azért többértelmű, mert önmagán belül tartalmaz ellentmondásokat. S valóban, a tanulmányban később arról olvassuk, hogy Széchenyi „az eldöntetlen lehetőségek írója”, „tétel és ellentétel nála mindig kölcsönösen kiváltja egymást, s nem jön létre szintézis”¹⁰, „A művész Széchenyi legáltalánosabb jellemzője a romantikus ironia, mely eldöntetlen vagylagosságokra vezethető vissza.”¹¹

A többértelműség szó nemcsak a Széchenyi-tanulmányban, hanem az Illyés-tanulmányban is megtalálható.¹² Ez a tanulmány, amikor kettős igazságokat említ, valamelyest hasonló képletet állít fel, mint a Széchenyi-tanulmány: „Tétel és ellentétel igazságának egyforma elismerése: e türelmes, szabadelvű fölfogásra a *Puszták népe* tanúsága szerint a kettős, katolikus-protestáns neveltetés ösztönözte Illyést.”¹³ A kettős igazságokon túlmenően, Szegedy-Maszák a *Puszták népe* többértelműségét két műfaj egyidejű érvényes-

ségéből vezeti le: „A *Puszták népe* műfaját az életkép és az általánosító történet, vagyis a példázat ötvözetének nevezhetjük.”¹⁴ Szegedy-Maszák szerint a következetesen végigvitt kétértelműség emeli a *Puszták népét* magasan más Illyés-művek fölé: „A *Puszták népéből* jószerivel hiányoznak [...] az egyoldalú szembeállítások. A leíró és a metaforikus stílus, az értekező és az elbeszélő időszerkezet, a szereplő és a tanú nézőpontja, az általánosító megfigyelő és az elégikus visszaemlékező közötti feszültség itt mindvégig feloldatlan marad, és hasonló kettősség jellemzi a mű világképét: a beszélő lelki gazdagsággal társít anyagi szegénységet.”¹⁵

Az Illyés-tanulmány lehetőséget ad arra, hogy a többértelműséget kiterjesszük Szegedy-Maszák Mihály munkásságának számottevő részére. Maga a többértelműség szó hiányozhat, de semmi kétség, hogy Szegedy-Maszák minduntalan a többértelműség különböző eseteit írja le. Nem idézem most a részleteket, de az Illyés-tanulmányhoz hasonlóan egyidejűleg érvényesülő konvenciókat, egymással párhuzamosan ható szerkezeteket határozott meg egyebek mellett a Csokonairól, Berzsenyiről, Kölcseyről, Vörösmartyról, Petőfiről, Keményről szóló tanulmányaiban. Ezt időnként általánosan is megfogalmazta:

A nagy művészetben – és azon belül is elsősorban a zenében és a lírában – olyan szerves formákkal kell számolnunk, melyek egymásra játszott megszerkesztett formák kölcsönhatásának eredményei.¹⁶

[...] a mű saját jelrendszert teremt azáltal, hogy egyszerre több konvencióhoz folyamodik, különös beszédhelyzet feltételei alapján alakítja őket tovább, majd a jelrendszernek ezt saját maga teremtette folytonosságát ismétleten megszakítja. Végeredményben a mű több konvenció kontextusrendszerébe illesztendő. Még azt a feltevést is meg lehet kockáztatni, hogy a kontextusként felhasznált konvenciók száma és a mű összetettsége egyenes arányban áll egymással.¹⁷

Kézenfekvően adódnak ebből az elgondolásból olyan irodalomtörténet alapvonalai is, melyben a történetiség szakaszosságát is, folytonosságát is az irodalmi művekben egyidejűleg, egymással átfedésben, kölcsönös meghatározottságban érvényesülő stílusirányzatok, konvenciók jelenlétére lehet visszavezetni. Elképzelhetőnek tartom, hogy egészen pontosan ez az a felfogás, melyre – Németh Lászlóra hivatkozva – Szegedy-Maszák Mihály mint egymásba alakuló áramlatokra utalt.¹⁸ A többértelműség felderítése, vizsgálata ezek szerint egyaránt helyénvaló a nyelv legkisebb értelemmel bíró elemeitől egészen a világirodalom szintjéig.

S ha már szóba került Németh László, a róla szóló tanulmány is felidézhető a többértelműség összefüggésében. A Széchenyi- és Illyés-tanulmány tétel és elentétel egyidejű érvényességét értékeli magasra, a Né-

meth László-tanulmány pedig az egymással szembeállított tényezők meghaladásának kísérletét méltányolja:

Ha a magyar kultúra valamely termékéről két homlok-egyenest ellenkező álláspont alakult ki, akkor igen körültekintő elemzéssel lehetőleg olyan harmadik látószöveget kell elfoglalni, melyből ez a fájdalmas törés áthidalható.¹⁹

Hamisnak ismerni föl olyan ellentétes álláspontokat, melyeknek logikáját belülről átéljük: talán ezt nevezhetjük Németh László értekező munkásságában fő mozgató erőnek.²⁰

Két létező fölfogás kibékíthetetlenségét harmadik létrehozásával megszüntetni: legjobb műveiben ez biztosította a tanulmányíró Németh László értékrendjének függetlenségét.²¹

Ahogy az előadásom kezdete, a lezárása is lépcsőzetes lesz. Először is az előadás elején említett lehetőségekhez, az első felvonásban a falon függő puskához térek vissza. Ilyen, akár az előadás témájául választható lehetőség lehetett volna például a Kemény Zsigmond-ról szóló könyv és tanulmány sorozat viszonya. Nem hiszem, hogy messzire távolodnánk Szegedy-Maszák Mihály felfogásától, ha a két értelmezés viszonyát a többértelműség kontextusában vennénk szemügyre. Ebben az esetben X, azaz Kemény Zsigmond életműve ugyanaz, alfa és béta más és más, A és B történetesen ugyanaz a személy, nevezetesen Szegedy-Maszák Mihály, némi időbeli és alighanem számottevő felfogásbeli különbséggel.

A zavarosságig bonyolult viszonyrendszerekben a sokértelműség történeti perspektívájú mérlegelésével igazodni, a vizsgálódásokat leleményesen a többértelműség különböző módozataihoz igazítani: könnyen elképzelhetőnek tartom, hogy a kortárs magyar irodalomtudósok között éppen ez volt Szegedy-Maszák Mihály egyik, talán a legfontosabb megkülönböztető jegye.

A többértelműség alakulásának mérlegelésekor számolni kell azzal is, amit Szegedy-Maszák Mihály a következőképpen fogalmazott meg: „Egy mű magyarázata mindig szükségképpen lezáratlan [...]”²² A nyitottság, a lezárhatatlanság egyik oka olykor nem kevesebb, mint a történelem egy-egy fordulata. Az irodalmi mű, vagy egyszerűen valamely nyelvi megnyilatkozás, például egy mondat maradhat külsőre látszólag változat-

lan, csak éppen a világ fordul el alatta. A következő mondat, melyet Szegedy-Maszák Mihály több mint két évtizede írt le, három embert, két magyart és egy amerikaiat említ. A magyarok fejedelmek voltak és erőszakos halált haltak. Az amerikai a kortársunk. Még mindig él. A mondat 1996-ban nem sugallt semmi hasonlóságot a magyarok és az amerikai egyéni sorsa között, de az amerikai közben szintén fejedelmi rangra emelkedett, s így a hajdani – egészen más célú – egymás mellé helyezés az eltelt idő során részleges párhuzammá alakult:

Tudom, hogy Donald Trump roppant gazdag ember; magam elé idézhetem az általa megrendelt épületek

egyikét-másikat; emlékezhetem arra, miként szerepelt a képernyőn, mint ahogyan olyan híradásokra is, melyek előző és jelenlegi házasságára vonatkoztak – ugyanúgy, ahogyan I. Rákóczi György idősebb fiának vagy Kemény János későbbi sorsáról is vannak ismereteim.²³

Ma még nem lehet tudni, miképpen alakul – kiteljesedik vagy összelappad – idővel ez a részleges párhuzam, lesz-e baljós mellékjelentése az „ugyanúgy” szónak, vagyis nem tudni, hogyan fogjuk olvasni ezt a mondatot egy évtized múlva. De addig is mintegy menet közben szemlélhetjük a megállapítás igazságát, mely szerint „Egy mű magyarázata mindig szükségképpen lezáratlan [...]” ■■■

JEGYZETEK

- 1 *Kemény Zsigmond*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989.; *Kemény Zsigmond*. Kalligram, Pozsony, 2007.
- 2 „Költői megformáltság Kemény Zsigmond politikai jellemrajzaiban” *ItK* 1976. 352-366.; „Tér és idő Kemény Zsigmond regényeiben” *Literatura* 1976/2 53-74.; „Az elbeszélő és a szereplő viszonya Kemény Zsigmond regényeiben” *Literatura* 1978/1-2 3-25.; „Az elbeszélő nézőpont összetettsége Kemény Zsigmond szépprózai műveiben” *MTA I. Osztályának Közleményei* 1979 411-441.; „Jellem és cselekmény Kemény Zsigmond szépprózai műveiben” In Németh G. Béla (szerk.) *Forradalom után – kiegészítés előtt*. Gondolat, Budapest, 1988. 120-150.
- 3 William Empson *Seven Types of Ambiguity*. Chatto and Windus, London, 1930.
- 4 „Az angolszász és francia stilisztikai kutatások főbb irányai” *Helikon* 16 (1970) 420-448. 436.
- 5 Elbridge Gerry „To President of Senate and Speaker of House of Representatives of Massachusetts”. In Max Farrand (ed.) *The Records of the Federal Convention of 1787*. Vol. 3. New Haven, Yale University Press, 1911. 128-129. 128. Gerry nevéből származik a választói körzet határainak politikai célú megváltoztatása, a „gerrymander” szó. Gerry (aki a nevével ejtette) Massachusetts kormányzójaként írta alá egy ilyen törvényt 1812-ben. A *Boston Gazette*-ben 1812. március 26-án megjelent karikatúra az új választói térképet szalamberként ábrázolta. A „gerrymander” szót Gerry nevéből (immár dzs-kezdettel) és a szalamber szó második feléből alkották meg.
- 6 „The charge of being ambiguous and indefinite may be brought against every human composition, and necessarily arises from the imperfection of language.” „To the Landholders and Farmers. Remarks on the Objections Made by the Honourable Elbridge Gerry to the New Constitution” In Colleen A. Sheehan – Gary L. McDowell (eds.) *Friends of the Constitution. Writings of the „Other” Federalists, 1787-1788*. Indianapolis, Liberty Fund. 1998. 294-303. 299.
- 7 „In accommodating the interests of northern and southern states, the delegates gave greatest weight to the goal of framing a Constitution that would work on a practical level, and tiptoed around issues of political and moral principle that would blow apart their fragile consensus if confronted.” R. B. Bernstein. *The Founding Fathers Reconsidered*. Oxford, Oxford University Press. 2009. 100.
- 8 „Az író Széchenyi megítéléséről egy történész munkájának alapján”. In *Világkép és stílus*. 150-164. 150.
- 9 l. m. 157.
- 10 l. m. 159.
- 11 l. m. 163.
- 12 „Többértelműség a *Puszták népében*”. 13 l. m. 58.
- 14 l. m. 54.
- 15 l. m. 60.
- 16 „A kozmikus tragédia romantikus látomása”. In *Világkép és stílus*. 182-220. 210.
- 17 „Ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve”. In *Világkép és stílus*. 367-465. 387.
- 18 „A szellemtörténészek hajlamot mutattak arra, hogy egyértelműen két időpont közé szorított korszakokra osszák az európai kultúra történetét, s a határokat gyökeres és hirtelen változással azonosítsák, míg az egyes korszakokat egyművé, sőt már-már állóképszerűvé merevítik. Németh László 1930 körül *A Rousseau-i elmealkatról* készített jellemzésében olyan különvéleményt fogalmazott meg, mely bizonyos mértékig mai fölfogásunkat előlegezi: a megszakítatlan folytonosság eszményétől vezetve, egymásba átalakuló áramlatokról beszélt.” „A tanulmányíró Németh László értékrendjéről” *Literatura* 1982/1 20-34. 23
- 19 l. m. 27.
- 20 l. m. 33.
- 21 l. m. 34.
- 22 „Az újrólvasás kényszere (A RAJONGÓK)”. *Irodalomtörténet* 77 (1996/1-2) 30-49. 35.
- 23 l. m. 34.

Bezeczky Gábor: irodalomtörténész. 1989 óta dolgozik az Irodalomtudományi Intézetben. Szentendréen él. Könyvei: *Metafora, narráció, szociolingvisztika; Krúdy Gyula: Szindbád; Véres aranykor, hosszú zsákutca; Irodalomtörténet a senkiföldjén*. Szerkesztője a Kalligram Kiadónál megjelenő *Krúdy Gyula Összegyűjtött Művei* című sorozatnak.



RÖGZÍTÉS vagy ALKOTÁS?

Képi technikák a századforduló novellisztikájában¹

Szegedy-Maszák tanár úr emlékére

Szegedy-Maszák Mihály kivételes érdeklődéssel fordult a különböző művészetek összehasonlító tanulmányozása felé. Írásai képet és zenét, hangot és írást nem egymástól élesen elválasztott, ellenséges területeknek mutatják, hanem hasonlóságaik és különbözőségeik révén a kölcsönhatások gazdag lehetőségeit vették észre közöttük.

Buster Keatonról írott tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály többek között azért értékeli nagyra az amerikai filmes egyik alkotását, mert abban „a váratlan hatás »látszat« és »való« feszültségéből keletkezik, ám ez utóbbi maga is »látszat«, hiszen nem más, mint alakoskodás. A műalkotás önmagáról szól.”² Másutt pedig Keaton „azt idézte, amit olcsónak vélt, jelezvén, hogy a mozi másra hivatott”.³ A tanulmány Kosztolányi némafilmről írott 1911-es cikke nyomán, a bolgár kalauz és Esti Kornél találkozásának elbeszélését is említve leszögezi, hogy „Kosztolányi föltehetően azok közé tartozott, akiknek művészetére hatással volt a némafilm”.⁴

A társművészetekhez fűződő viszony az olvasás napjainkban is eleven szempontjaként új fénytörésbe állíthatja tehát azokat a századfordulós irodalmi szövegeket, amelyekben a képi rögzítés új – legalábbis újabb keletű, a megszokottság jóleső nyugalma által még kevésbé semlegesített – technikai lehetőségei lényegi szerephez jutnak, és akár olyan jelentőségre tesznek szert, hogy valamiképpen a történet, az elbeszélés menetét

is alakítani képesek. Bródy Sándor *A fotográfus* című novellájában a fényképezés kerül középpontba, Kosztolányi Dezső vele összefüggésben említhető *Tizenhárom gonosz kislány*ban pedig a(z akkor még néma) mozgókép. Kosztolányi szövegének ráadásul nemcsak motívumait, de jelenetszerű építkezését és szakaszossá váló történetmondását is meghatározza a forgatókönyvre emlékeztető írásmód: a két felvonásra osztott novella összességében nyolc képből és ehhez kapcsolódó rövid, paratextuális jellegű, dőlt szedéssel elkülönített megjegyzésekből áll.

A két novella időben egymáshoz igen közel láttott napvilágot: Bródyé *Az Újság* 1911. június 11-ei számában, Kosztolányié 1911 áprilisának közepén, *A Hét* hasábjain jelent meg. Másfél, illetve egy évvel később mindkét írást újraközölte a Tolnai Világlapja. Kosztolányi novellája már megjelenésének évében, 1911-ben bekerült szerzőjének második novellagyűjteményébe, a *Bolondokba*, Bródy pedig alig későbbi, 1912-es *Imre herceg* című kötetébe vette föl *A fotográfus*.⁵ Jóllehet közvetlen hatásról már csak a megjelenések időrendi sora miatt sem lehet szó, az bizonyos, hogy Kosztolányi ismerte Bródy könyvét, hiszen rövid bírálatot közölt róla *A Hétben*. Ugyan a fényképész alakját címbe emelő novellát külön nem említette, a kötet kapcsán többek között azt írta: „Bródy Sándor folyton alkotja a stílust, komponál. A naturalista sztenografál.”⁶

Alkotás és elrendezés, illetve gyorsírásszerű jegyzőkönyvezés ellentéte könnyen ráérthető a képi rögzítés technikai fölvetette kérdésekre mind *A fotográfus*-ban, mind a *Tizenhárom gonosz kislány*-ban. Olyannyira, hogy a két novella különbségét csak erős egyszerűsítésekkel tartom leírhatónak úgy, mint ami kizárólag Bródy és Kosztolányi eltérő korszak- és irodalomtapszatalatával lenne magyarázható. Legalább ilyen súlyúnak látom a két képrögzítési technika, fénykép és mozgókép egymástól különböző korabeli hatásmódját és tapasztalatát. A sok szempontból hasonló kicsengésű novellák kapcsolatát mérlegelve ezért arra a fogalmazásra hajlok, hogy a két szerző más ponton lép be a képi rögzítés új lehetőségei által elindított művészetigondolati folyamatba.

Bródy novellája több értelemben is kulcsmotívum-má emeli a „sok”, vagyis a sokféleség és többszörözöttség tapasztalatát – olcsó szójátékkal, ámbár nem teljesen jogtalanul, akár úgy is lehetne fogalmazni: a sok sokkját. A történet egy olyan berlini bérházban játszódik, ahol több nemzet látszik keveredni: magukat franciának mutató németek és világpolgár, nemzetiségükben inkább csak „lelepleződő” magyarok élnek itt együtt. Már az első szereplői megszólalásra árnyékot vet a félreértés gyanúja, a többféleképp értés részben testi-fizikai okokkal magyarázható lehetőség. Míg ugyanis a fotográfusnak „nem volt egy foga sem”, a novella középpontjában álló leánynak „a kelleténél talán több foga is volt”.⁷ A fogak rendhagyó, a deviancia benyomását keltő számossága természetesen szintúgy többféleképp, akár jelképesen is olvasható. Utalhat a lány adott helyzetben harapós, elutasító viselkedésére, de láthatjuk benne a két szereplő nem föltétlen apa-leány viszonyának egy értelmezőjét is.⁸

Az én-elbeszélő írónak, a leány színművésznőnek vallja magát, a vele élő férfi pedig fotográfusnak – így a novellában nyíltan több művészeti ág is megjelenik. Az apaként jelölődő, magát professzorként bemutató férfi úgy állítja be a fényképezést, mint ami nem csupán mesterség, miképpen jelenlegi munkájuk a tucatarut előállító „másodrendű levelezőlap-gyárban”; de nem is pusztán tudomány, amelynek eredményei a képrögzítés technikáját tökéletesítő találmányokhoz vezethetnek, például a színes fénykép föltalálásához; hanem hangsúlyosan „a Szín és a Rajz” sajátos művészete, már legalábbis ha olyan, a fényképet kisugárzásával átlelkésítő témára lel, mint a leány. A művészetnek ez a beállítása pedig a festészetet is megidézi, amelyet – talán némi Baudelaire-hatást is tükrözve – a lány festettségének benyomása is kiemel. Ez az adott helyen természetesen az arcfestést takarja, ám a novellában megidézett művészeti ágak sokféleségének összefüggésében a képzőművészet hagyományosabb technikáit is az olvasó látóterébe emeli: „A szemöldöke, a szája és a foga is kirikított, mintha ezek nem orga-

nikus, hanem festett színek lettek volna.” A leány tudatában is van ennek a hatásnak, és némiképp megrovóan felel az elbeszélő kimondatlan benyomására: „Jó – mondá a leány –, ön is azt hiszi, hogy festve vagyok.”

A többféle művészeti ág jelenlétéhez szorosan kapcsolódik az érzékek sokfélesége. Első olvasásra némi értetlenséggel vegyes meglepetés is bujkálhat a kérdésben, hogy a novella fölütésében miért épp a szaglásnak jut kitüntetett szerep: „Amikor zsíros hagymán paprikát pirítanak – ezt a szagot éreztem. Mí dolog ez Berlinben? Itt a házban magyar él. Kinyitottam az udvari ablakot, hogy megtudjam, honnan jön hazám jószagú üzenete.” Ahogy az elbeszélőt az orra, szó szerint a szaglása vezeti honfitársai nyomára, a bűnügyi történetek egyfajta paródiájaként is olvasható, mint ahogy később a történet elmesélője valóban meg is próbál pontosabb értesüléseket szerezni újdonsült ismerőseiről. Abban az értelemben hiába, hogy nem nyer minden kétséget kizáró bizonyosságot arról, a fogatlan öreg férfi és a szép kamaszlány között szülői vagy éppenséggel szeretői viszony áll-e fönn.⁹

Folytatva az érzékek számbavételét, a másik látásának és hallásának a novellában nyilvánvalóan fontos érzékszervi benyomása mellett a tapintást mint a másik megérintését sem hanyagolhatjuk el: a hajba való belemarkolás, tulajdonképp a nyak átkarolása és a másik ölébe ülés éppúgy ide tartozik, mint a magamódján természetesen a csók. Leginkább talán a látás és a tapintás, de végső soron a novellában megjelenített érzékelésmódok mindegyike az érzékiség, a vágy és a csábítás körében mozog. Ezt pedig könnyű olyan általánosabb összefüggésbe ágyazni, mely szerint a Bródy-szövegben immár nem csupán a férfi és nő közötti viszony formáiról van szó, hanem az új technikai eljárások magával ragadó, mámorító és csábító lehetőségeiről is. A novella második felében a fénykép kifejezetten a csábítás hathatós eszközévé válik. Az írásból élő elbeszélő sikertelen kísérletei után ugyanis színre lép a tüntetően beszélő nevű Kain úr, aki képeslevelezőlap-gyűjtő, egyszersmind műkedvelő, de kísérletező szemléletű fényképész. Vagy legalábbis annak adja ki magát – s kétségkívül sikeresen. Mindközben viszont a képrögzítő eljárások nem maradnak meg a hódítás pusztá eszközének, hanem – mintegy a vágy tárgyává válván – maguk is csábítóvá válnak, és az új lehetőségekkel kecsegtető fényképezést mint olyat teszik a játszma tétjévé.

A küzdőtérre való fényérzékeny lemezhez, a képrögzítés technikai közegéhez természetesen lényege szerint hozzátartozik a fénykép sokszorosíthatósága. Túl azon, hogy a leány képét eleve „képeslevelezőlapokon sokszorosítják”, az apa rövid, de tüzes szónoklatra ragadtatja magát arról, hogy az „anzixnak ülő” lány mily sokféle alakot testesít meg munkája során: „Már megvan mint Shakespeare nagy nőalakjai, Goethe női félig,

mint nemzeti viselet, több hetéra, néhány szent, Lukrécia Borgia, két-három meghalt királyné, egy nevezetes és jó gyilkosnő, a tavasz, a hit, a kacérság és a szendőség. Mert ez a leány – doktor úr – minden, minden nő egy személyben. Maga a Mindenség!”¹⁰ A záró következtetés ellentmondásos: a vásárlók kényének és kedvének kiszolgáltatót lány mindenkinek mindene lett, sokaságként értett mindenség, avagy egyetlen személyként ölelt magába, olvasztott össze minden nőt.

Gazdagság és szegénység kölcsönviszonya mutatkozik meg abban, ahogy a jelmezek és díszletek a lányt mindegyre mássá alakítják, rendre eltérő szerepekbe helyezik, új és új allegóriák – tavasz, hit, kacérság – részévé formálják-farigcsálják, miközben változékonyra és bizonytalanra teszik alakját, változtathatóvá kilitét.¹¹ A leány egyaránt lehet Lukrécia, ahogy atyja nevezi gyermeki szerepében, és Lukrécia Borgia, miként kihívó szépségként a képes levelezőlapok egyikén találkozni vele – lehet gyermek és szerető, birtokolható tárgy és önálló teremtés, ihlető és teremtmény („az enyém, az én munkám!” – kiált föl egy ponton az apa), lehet festett művé vált eleven lény és életre kelt fénykép.¹²

Egység és sokféleség észveszejtő játéka a fénykép pilanatnyinak tetsző „most”-ja és a jelent mindig múltta tevő folyamatszerűség tapasztalata közötti ellentétben is megmutatkozik. „Az atyám az utóbbi időben már csak engem fotografált. Összesen kétezerszázszor.” – vallja meg Lukrécia, amit Borgia azzal a magyarázattal told meg: „Tízezerszer akartam, de a platni elfogyott. Százezerszer se volna sok. Az ilyen fiatal nőnek minden öt percét le kellene örökíteni. Mindig más, új, fejlődik. Ebbe bele kell bolondulni.”

Mintha Bródy novellája tüntetne azzal, hogy a fénykép mire nem képes: hangsúlyosan megjelennek benne azok az érzéki benyomások, amelyeket a fényképezés nem vagy csak közvetetten tud színre vinni; Borgia professzor vágya és célja a színek visszaadására is alkalmazható, számára még csak álomnak, látomásnak tetsző fényképezési eljárás föltalálása;¹³ a képek pusztán egy-egy kiragadott pillanatot rögzítenek, az élet folyamatát alig tudják megérzéskíteni, amit csak súlyosbít a technikából fakadó korlát, a gyorsan elfogyó fényképlemezék rémképe; a képek sokasága az eljátszott-fölvett szerepek különfélesége révén nemcsak megmutatni képes a láthatót, de a személyiség megragadhatatlanná tételével és fölloldódásával is fenyeget. Mintha a sok, a többszörözöttség és sokszorosíthatóság csak azért válna kulcsmotívummá, hogy még jobban kiemelje a fénykép egyoldalúságát, a világ összetettségével szemben végül is alul maradó egyszerűségét.¹⁴

Ha azt a 19. században elterjedt fölfogást tekintjük, mely szerint a fénykép a valóságot változatlan formában adja vissza, akkor Bródy Sándor novellájában épp az válik kétségessé, hogy van-e a fénykép „előtt”

vagy „mögött” megtalálható valóság. Ám ez a tapasztalat szerkezetét tekintve nem lép ki annak a távoli múltba nyúló eszmecsereinek a (látó)köréből, amely a valóság ember alkotta képek általi megmutatásának-lemásolásának lehetőségéről vagy épp lehetőségéről elmélkedik. Olyan kérdéstről van tehát szó, amely szinte elválaszthatatlanul hozzátartozik a képzőművészetről való gondolkodás hagyományához, és nem a fénykép sajátja – még ha a fényképezés föltalálása talán ki is élte azt. Ebből adódóan *A fotográfus*ban föltett kérdés alapján közös például Gárdonyi Géza korai, *Festő a falun* című novellájának alapproblémájával.¹⁵

Gárdonyi írásából most csak a poentírozott zárlatot emelem ki. Amikor a faluba érkező festő egy halott kislány portréját – nem lévén róla fénykép – az anya elképzelt fiataalkori másaként igyekezett megfesteni, a megilletődött nő boldogsággal vegyes ámulattal így kiált föl: „Hogyne ismernék rá tanító uram [...], pedig szegényke nagyon elváltozott ott a más világon.”¹⁶ A képlet bár fordított, lényegét tekintve mégis ugyanaz, mint Bródynál. Utóbbi novellájában a fénykép bármennyire is próbál pontos és hű lenni, képtelen a valódi szépség maradéktalan visszaadására – Gárdonyi festője ugyan szinte semmit nem talált el abból, miként is festett a halott kislány, képe mégis betölti szerepét, amennyiben képesnek látszik őrizni, elevenen tartani a lány halványuló emlékét és enyhíteni az egyetlen gyermek hiányát. Vagyis ami igazán lényeges, az Gárdonyinál sem függvénye a valóság fizikai mérőszámokat nézve helyes visszaadásának.

Gárdonyi és Bródy novellájának szereplői szövegeiben a képkészítés – jelentsen az rajzolást, festést vagy épp fényképezést – alapján mint a látottak visszatükrözését célzó folyamat jelenik meg, amely a valósággal szembesítve méretek le és találtatik – Bródynál talán többé, Gárdonyinál tán kevésbé – könnyűnek. Ekként *A fotográfus*ban a fényképezészet – mintegy ellentétben a címmel – a festészettel rokon kérdéseket vet föl, vagyis a képi ábrázolással olyan kétségeket szegsz szembe, amelyek némiképp függetlennek látszanak annak technikai megvalósításától. Innen nézve Bródy novellája a piktorializmus korabeli fényképezési irányzatával is párhuzamba állítható.

A piktorialista szemléletmód egyfelől szembehelyezkedik azzal a fölfogással, amely a fényképezést természetből adott másolási eljárásnak, egyszerű mesterségnek tekinti. Másfelől a fényképezészet művészet voltát mégsem annak sajátos, önérvényű technikai feltételei közepette keresi, hanem a festészetre jellemző hatások elérésében látja ennek zálogát, és a fényképet végső soron a festménnyel egyívású alkotásként véli-reméli elismertetni. Az önmagában is sokrétű piktorializmussal szemben igazságtalan sarkítás,¹⁷ de Gárdonyi és Bródy novellájának összefüggésében érvényesnek mutatko-

zik az állítás: a fényképezet eszerint önállóságát feladva remél önállóságot nyerni.

De valóban pusztán ennyiről van szó? Bródy Sándor novellája megengedi a fenti értelmezést, majd-hogynem alapszólamná teszi azt, ám nem áll meg ezen a ponton, és a többszörözöttséget más síkon, mintegy az elbeszélés alakításában is kiaknázza. Egy korábbi írásomban a *Mosóné lányai* és a *Kaál Samu* példájára alapozva amellet érveltem, hogy Bródy novellisztikája újraolvasható a karneváli kultúra bahtyini elképzelése felől: általában is jellemző rá a groteszk hatás, az össze nem illő elemek egymás mellé állítása és keverése.¹⁸ Ezt az említett novelláknál több mint egy évtizeddel későbbi *A fotográfus*ra is érvényesnek látom.

A novellában két értelemben is jelen van a testek metaforikus feldarabolásának és eltérő összetételének lehetősége. A novella nemcsak a leány által alakított szerepként idézi meg a Lukrécia Borgia nevet, hanem lány és atya is – szét darabolva, kettéosztva – ezt a nevet viselik. Természetesen ezt kezdettől utalásként lehet olvasni kettejük kapcsolatára, egyszersmind annak jelzéseként, hogy amit az elbeszélő lát és mintegy maga is gyanakodva leír, az nem több, mint szerepjáték. Még hozzá nem egyszerűen a valóság leleplezhetetlenségével és az azonosság megtöbbszörözésével, hanem a névvel való nyelvi játék.¹⁹ Másrészt Kain úr sem csak drága, ám annál kevesebb anyagból készült ruhákban kapja le a leányt, hanem részletekben is, éppen a fényképezés lehetővé tette technikai feltételek kihasználására révén: „Kísérleteket tett arra nézve, hogy – mesterséges világításnál – a leány árnyékát is lefényképezze, külön felvételeket csinált a hátáról, kezéről, külön a keze és a kis lába ujjáról is.”²⁰

Kain úr fényképezési kísérletei kifejtetlenül és szinte némán olyan – egyszerre erotikus és absztrakció felé hajló – látásmódot jelenítenek meg a novellában, amely már nem föltétlen a valóság rögzítésének kihívása felől határozható meg. Az újszerűség csábítása eltávolítani látszik ezt a fölfogást az ábrázoláselméleti hagyomány nagy problémáitól: a fénykép mindinkább a saját kérdéseit kívánja föltenni. A művészi megalkotottság hangsúlyozása ugyan Kain úr jelzészerűen bemutatott munkáit is értelmezhetővé teszi a piktorializmus hagyományán belül, *A fotográfus* ettől függetlenül a fényképezés két széttartó, tökéletesen nem illeszkedő szemléletét állítja egymás mellé – anélkül, hogy bármelyiket is érvénytelenítené. Kain úr (ha hihetünk nevének és/vagy vén vetélytársa vádjainak) sem vágyaiban, sem – azt a csábítás eszközeként kezelő – művészetében nem áll fölötte a saját bevallása szerint még érettségivel is rendelkező Borgia professzornak.

A két szemléletmód egymást nem érvénytelenítő, legfeljebb viszonylagosnak beállító összeillesztését a tanúként, megfigyelőként jelen lévő elbeszélő hely-

zete teszi lehetővé: miközben a történetnek jószerével minden pontján sajátos kétértelműséget, groteszk homályosságot hoz létre, soha nem lép ki a kívülálló helyzetéből, s még Borgia öngyilkosságát is a be nem avatkozó néző módjára sejteti. Habár maga is szemet vet a leányra, az eseményeket sokkal inkább mint mozgókép-színházak látogatója szemléli.

A *Tizenhárom gonosz kislány* – mely Szegedy-Maszák Mihály szerint „ékesen bizonyítja, mennyire korán érdeklődött Kosztolányi az új közegek (médiумok) iránt”²¹ – lényegében ott veszi föl a fonalat, ahol Bródy elejteni látszik. E viszonylag korai novella mozgóképszerűen, a némafilmek sémáiból építkezik, amelyeket – Babits nem sokkal korábbi, *Mozgófénykép* című verséhez hasonlóan – nemcsak megidéz, de minduntalan ki is fordít. A novella rövid „szerzői” bevezetője utalásszerűen még föleleveníti a valóság megjelenítésének kérdését, ám leginkább csak azért, hogy a történetmondás erősen parodisztikus jellegét hangsúlyozva szinte rögvest vissza is vonja azt: „*Ez a kis dráma egy mozgószínház lepedőjén játszódik le. A mozdirektor a programra ezt írhatja: realiztikus. De ha kissé idősebb, ha tapasztalt valamit az élet keserűségeiből, s a jó és rossz értékek egyensúlyba helyezkedtek lelkében, esetleg azt biggyeszi a cím mellé: kacagtató. Olvasóim is kényük szerint nevelhetnek vagy sírhatnak a történeten.*”²²

A melodramatikus, fokozásra építő, mesei elemeket is jócskán megidéző (rém)történetre önmagában aligha lenne érdemes sok szót vesztegetni: a főhöst előbb hűtlen felesége hagyja el, majd tizenhárom gonosz kislánya addig gyötri és kínozza, míg meg nem hal, ismét helyet adva az anyának. A groteszk túlzások és lecsupaszított jelenetek valószerűtlensége, a némafilmes közhelyek mind erőteljesebben parodisztikus kifordítása mellett a történetmondás rendre fölhívja a figyelmet arra, hogy a novella valójában nem egy filmcselekményt ad elő, hanem egy filmvetítést ír le: a két felvonást egy cukorkaárus kínálgató szavaitól hangos szünet választja el, a vetítést a vége felirat és egy úriember elköszönő szavai zárják le, a lányok által énekelt gyerekvers szintén a film képkockái közé illesztett felirat benyomását kelti, az elbeszélő pedig nem mulasztja el, hogy a feszültség csúcspontjain a zenei kíséretre is számot adjon. A tizenhárom gonosz kislány történetét megszakító ismétlődő jelzések nem adnak esélyt a beleélő befogadás számára, s mind-egyre arra figyelmeztetik az olvasót, hogy a történetet csupán mint egy mozgóképszínház képzelt nézője ismerheti meg.

Jóllehet a mozgóképben könnyű lenne a valóság fényképnél is pontosabb rögzítését látni, Kosztolányi elbeszélése többszörösen is visszavonja, kezdettől érvénytelennek mutatja ezt a fölfogást. Ennek azonban föltehetőleg nem, vagy nem csupán Bródy és Koszto-

lányi modernségtapasztalatának kétségtelen különbségei lehetnek az okai, hanem fénykép és mozgókép eleve eltérő sajátosságai. A Lumière fivérek nézőtérre berobogó elhíresült vonata ellenére a korai mozgóképet számos olyan technikai korlát (és persze lehetőség) jellemezte, amelyek paradox támaszt nyújtottak az öntörvényű, nemegyszer öntükröző, a filmnézés helyzetét tudatosító és azzal eljátszó alkotás- és befogadásmódoknak. Amikor tehát Bródy és Kosztolányi egy-egy műve más módon tart tükröt a művészetek s vele az irodalom elé, abban azoknak az eltérő képrögzítési technikáknak s különböző értelme-

zési irányaiknak a hatása is megnyilatkozik, amelyek felé a két írók ekkor érdeklődése vezetett. Az említett alkotások egyszersmind annak a gazdag és többretű párbeszédnek is példái, amely a különféle művészeti ágak egymás iránti nyitottan kritikus figyelméből fakadhat. Igen egyoldalú lenne ezért azt föltételezni, hogy Bródy és Kosztolányi novellája kimeríti a fölvethető kérdések és megfogalmazódó kölcsönviszonyok körét. Ugyanakkor a két írás közel egy időben ad hangot a képrögzítő technikák olyan érzékelés- és értésmódjainak, amelyek egyaránt jellemezhetők szétartó és összefüggő tapasztalatokként. ■ ■ ■

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és a K 108700 számú NKFI-pályázat támogatásával készült. Köszönettel tartozom Szegedy-Maszák Zsuzsannának és Szegedy-Maszák Zoltánnak fényképészet-történeti megjegyzéseikért.
- 2 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Hatástörténet és érték(elés)* = Sz.-M. M., *A megértés módozatai: fordítás és hatástörténet*, Budapest, Akadémiai, 2003, 70.
- 3 Uo.
- 4 Uo., 82.
- 5 BRÓDY Sándor, *A fotografus* [sic], *Az Ujság*, 1911. június 11., 1–4. Uo. = B. S., *Imre herceg*, Budapest, Singer és Wolfner, é. n. [1912], 113–122 (Modern Magyar Könyvtár). KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tizenhárom gonosz kislány*, *A Hét*, 1911. április 16., 243–244. Uo. = K. D., *Bolondok*, Budapest, Athenaeum, é. n. [1911], 3–9 (Modern Könyvtár).
- 6 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bródy Sándor* = K. D., *Egy ég alatt*, kiad. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 53.
- 7 A könnyebb visszakereshetőség végett a gyűjteményes kiadásból idézem: BRÓDY Sándor, *Húsevők*, kiad. BRÓDY András, Magvető, Budapest, 1960, 194–202. A gyűjteményes kötet a folyóiratbeli megjelenéstől alig, lényegben nem különböző *Imre herceg*-beli szövegváltozatot – modernizálva és néhány sajtóhibával – közli, a címet is a régies írásmódú *A fotografusról A fotografusra* módosítva. Ahol szükségesnek láttam e kiadástól a korábbi közlések nyomán eltérni, azt külön jeleztem. A novellára egyébként a Budapesti Negyed 1997-es első száma hívta föl a figyelmet, amely a város- és fotótörténet kapcsolatát vizsgáló összeállításban közölte újra – a *Húsevők* kötetből átvéve – Bródy írását.
- 8 A kétséges apafigurát az elbeszélő később „szélütött vén kandúrnak”, illetve „fogatlan kandúrnak” nevezi, „aki félig kényelmetlen bolond, másik felében tisztátalan és beteg állapot”. A professzor és a lány közötti kapcsolat nem szülői jellegére a történet előrehaladtával mind több jel utal, ami az „ősz kalandor” – néven szintén nem nevezett, de elég határozottan sejtetett – öngyilkosságával teljesebbé be. Ebbe a sorba illeszkedik az elbeszélő és a két szereplő első találkozását lezáró jelenet is: „A leány átfogta a nyakát, az ölébe ült, és onnan beszélgetett velem. Mind kevesebbet, mind szárazabban. Mint ha ott se lettem volna. Egymással beszélgettek, összetűztek, kibékültek, nevettek is.” (Az utolsó mondat – mindinkább önálló tagmondattá váló – hal-
- mozott állítmányát a korábbi megjelenések alapján kiegészítettem.)
- 9 A Szegedy-Maszák Mihály emlékére rendezett tanácskozáson Hajdu Péter a hiány- és elhallgatásalakzatok működését vizsgálta a *Kadl Samuban*. Ez a szempont *A fotografus* értelmezésében is termékenyen kiaknázható. Az utóbbi novellában az ismeretek részlegességét az elbeszélés én-formája, a történetmondó szereplői látószöge is magyarázza, miközben a szöveg kifejezetten építeni látszik a korlátozott távlat visszafogottsága és a sokat sejtető jelek élvezetes szaporítása között feszülő retorikai-modalitásbeli ellentétre.
- 10 Az idézetben a második vessző helyét a folyóirat- és kötetbeli közlés egybehangzó tanúsága szerint módosítottam.
- 11 Nem véletlen, ahogy a lány szinte meglepő kurtasággal helyreigazítja a fényképész lelkesült felkiáltását: „Az nem! – szölt a leány szárazon, de nem szégyellte magát.” Láthatjuk ebben a lány természetesen adódó félreértését, amely a „Mindenség” alakját is a professzor által említett elvont allegóriák sorába tartozónak hiszi, és tárgyilagosan tagadja, hogy eddig magára öltött volna ilyen jelmezt. A határozott kijelentés ugyanakkor olyan gesztusként is értelmezhető, amely gátat próbál vetni a szerepek szinte feltartóztathatatlan sodrásának, az önazonosság mind szélsőségesebb föloldódásának.
- 12 Míg a fényképpel élő lány semmit sem vár az élettől, s miközben „szépsége olcsó képeken sok millió példányban vibrál e parázna életben, [. . .] ő maga nem kíváncsi a tavaszra, a csókra, az életre, amely körülötte és biztosan benne is forr”, addig Kain úr lassú, ám szívós csábítása végül szinte életre kelti: „Lélegzett, élt: először láttam ezt.”
- 13 A képzőművészetek iránt intenzíven érdeklődő Bródy a novella megírásakor már tudhatott arról, hogy a színes fényképek vágya valósággá vált – azt legfőbb tökéletesebbé és könnyebben alkalmazhatóvá lehet tenni, de szigorú értelemben föláltalni már nem szükséges. Ennek fényében még hangsúlyosabb, hogy a novellabeli Borgia professzor a fényképészeti technika negativitását tapasztalja és éli meg.
- 14 S. Varga Pál Bródy novellisztikáját a romantika expanziós és a naturalizmus redukciós humán modellje által kijelölt viszonyítási rendszerben értelmezi. Igen fontos hozadéka ennek a közelítésnek, hogy olyan novellák poétikai eltéréseire is rá tud mutatni, amelyek más nézőpontból nem tűnnek föl különbözőnek. Lásd S. VARGA Pál, *Antropológiai pozíciók Bródy Sándor és Gárdonyi Géza elbeszéléseiben* = *Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gár-*

- donyi Géza és Bródy Sándor művészetéről, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER Judit, Budapest, Ráció, 2015, 437–450., különösen 441–445. (Ráció – Tudomány, 20). A *fotográfus*ban a fényképszét egyfelől olyan utópikus szerepben jelenik meg, amely a szépség mind tökéletesebb megragadására irányuló vágy (expanzív) beteljesítésével kecsegtet. Másfelől a szereplők fizikai és lelki nyomorúsága nem fest egyértelműen reménytelen képet. A kétséggel és gyanakvással teli emberi kapcsolatok úgy leplezik le a romantikus jellegű vágy mögött megbúvó (reduktívan szemlélfelhető) ösztönzéseket, hogy az elbeszélő által föltett kérdések érvénye mégsem inog meg teljesen: „Bródy tehát a romantika expanzív humán modelljének felszámolásában, a naturalizmus közegeiből származó reduktív modell megvalósításában volt érdekelt, de ettől gyakran és többféleképpen eltért” (ua, 445).
- 15 Bródy és Gárdonyi említett művei egyébként az idegenségtapasztalat eltérő, de egyaránt erős jelenlétében is osztoznak.
- 16 GÁRDONYI Géza, *Szegény ember jó órája*, Szépirodalmi, Budapest, 1964, I, 338. A novelláról korábban más összefüggésben szóltam: BENGI László, *Hatalom és reprezentáció mint a modernitás ambivalenciája Gárdonyi novellisztikájában = Mesterkönyvek faggatása, i. m., 231–240., főként 239.*
- 17 A magyar közönség számára igyekezett áttekinthető képet adni erről a Szépművészeti Múzeum néhány évvel ezelőtti kiállítása, illetve az ahhoz készült katalógus: *A fotóművészet születése. A piktorializmustól a modern fotográfiáig (1889–1929)*, szerk. BAKI Péter, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012.
- 18 BENGI László, *Krónika és komikum – Bródy Sándor modernsége = „Születtem Egerben, amire büszke vagyok”. In memoriam Bródy Sándor*, szerk. Cs. VARGA István, Budapest, Hungarovox, 2013, 32–45.
- 19 A szereplők nevei így nemcsak jelképes összefüggésekbe rendeződő, beszélő nevekként érdekesek, hanem átfogóbban is a szöveg nyelviségére irányíthatják a befogadó figyelmét. Az elbeszélés egy-egy kevéssé feltűnő, szóismétlésszerű fordulata így kerülhet párhuzamba a sokszorosítás-megtöbbszörözés jelenségkörével, amint a zárlat szokatlan passzív szerkezetei is ekként hozhatók kapcsolatba az elbeszélő sajátos határhelyzetével, tudás és sejtetés feszültséget keltő viszonyával: „Azonban meg vagyok nyugtatva. [. . .] Van itt gáz, és annak minden csapja kinyitattik az éjjel.” Sőt, akár még az a jelenség sem független ettől, ahogy a szöveg néhány furcsának ható nyelvtani sajátosságát a *Hűsevők* gyűjteményes kiadása – közel sem föltétlenül indokoltan – „kijavítja”. (Így például nem vagyok meggyőződve arról, hogy Borgia professzornak a korabeli közlésekben következetesen szereplő „fotográfus vagyunk” szerkezete nem Lukréciahoz fűződő szoros kapcsolatának szándékos jelzése-e.)
- 20 Lukrécia testét tulajdonképpen Kain úr fényképei fedezik fel ismét. Addig a leány jelmezekbe bújva, mások alakját öltve keresi a kenyerét, hiába dicséri az atya elvben másokéhoz nem hasonlítható alakját: „Most, egyelőre is van valamink, amit senki pénzért meg nem vásárolhat. Sem férfi, sem nő – nem. A te alakod!” (A záró írás az *Imre herceg*ben – és az ennek szövegváltozatát követő gyűjteményes kiadásban – kérdőjel. A szövegösszefüggés alapján is gyanítható, hogy sajtóhibáról van szó, és ezt támasztja alá a novella hírlapbeli közlése is, amelynek alapján a szöveget módosítottam. A Tolnai Világlapja sejtetően a lapbeli szöveget vette alapul, és nem a kötetet, ekként – bár ennek filológiai bizonyító ereje igen csekély – szintén a fölkiáltójeles változatot adja.)
- 21 SZEGEDY–MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 76.
- 22 A könnyebb visszakereshetőség végett a novellát a gyűjteményes kiadásból idézem: KOSZTOLÁNYI Dezső, *A léggömb elrepül*, kiad. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1981, 352–358. A gyűjteményes kötet a *Bolondok* – A Hét-beli megjelenéstől néhány apróbb szöveg helyben különböző – változatát közli, modernizált helyesírással. Elhagyja ugyanakkor a címhez fűzött jegyzetet, amely a folyóiratban és a kötetben egyaránt szerepelt: „Ez a tárca minden mozgósínházzal szemben kézirat.” (Hasonlóképp tesz a Tolnai Világlapjában, a címet *Tizenhárom gonosz kisleány* alakra módosító utánközlés is, amely egyébként A Hét és a *Bolondok* közötti szövegállapotot mutat. Aligha a későbbi változat korábbira történő részleges „visszajavításáról” van azonban szó, avagy valami sajátos okból kialakított vegyes kéziratról. Occam borotváját szem előtt tartva föltehetően annyi történt csupán, hogy Kosztolányi A Hét-beli közlésben, amely az újabb megjelenés alapjául szolgált, pótolta az első kép harmadik bekezdésének elejéről feltűnően s zavaróan hiányzó alanyt, míg a hetedik kép középső bekezdésében már nem végezte el a hasonló okokból szükségesnek mondható módosításokat. Az viszont jelenleg nem állapítható meg egyértelműen, hogy a jegyzet elhagyása Kosztolányi vagy esetleg az egyszerűbb, a lapalji hirdetésektől világosabban különváltó tördelésre törekvő, netán a folyóirat utánközlő jellegét szem előtt tartó szerkesztő döntése volt-e. A korai novellák kapcsán Szilágyi Zsófia több fontos tanulmánya irányította rá a figyelmet, hogy a szövegeit jellemzően a *Tizenhárom gonosz kisleány*nál többször megjelentető és ennek során újrairó Kosztolányi novellisztikájában a filológiai-textológiai észrevételek komoly értelmező erővel bírnak: lásd SZILÁGYI Zsófia, *Az éretlen Kosztolányi*, Budapest, Kalligram, 2017, a kötet több fejezete mellett összefoglalóan szól például a kérdésről: 82–85.)

Bengi László (1976, Budapest): irodalomtörténész, az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója. Legutóbbi önálló kötete *Az irodalom színterei* címen tavaly jelent meg.



Fotó: Pintér István

AZ ÚJRAOLVASÁS KÉNYSZERE – ÉS SZENVEDÉLYE

Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány*

„Mindnyájan más könyvekhez képest olvasunk”
(Szegedy-Maszák Mihály)

Hányszor olvashatta újra Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi Dezső *Aranysárkány* című regényét? Még hozzávetőleg sem válaszolhatok erre: akkor sem tudnék felelni, ha saját magamnak tenném fel a kérdést, vajon hány alkalommal vettem elő Novák Antal történetét. Persze, azt is érdemes felvetni azonnal, mit értünk újraolvasáson: a teljes regényt kell ilyenkor áttanulmányozni, majd elemzésben rögzíteni az olvasatunkat? Ha így van, akkor, legalábbis Szegedy-Maszák Mihály esetében, két fontos állomásról beszélhetünk, az egyiket az *Idő, nézőpont, értékszerkezet az Aranysárkányban* című tanulmányában fejtette ki, amely először 1985-ben, az Irodalomtörténeti Közleményekben,¹ majd 1987-ben *A rejtőző Kosztolányi* című sokszerzős tanulmánykötetben, végül 1995-ben „*Minta a szényegen*” című könyvében jelent meg, a másodikat pedig 2010-es Kosztolányi-monográfiájában. Ha viszont azt nézném meg, hányszor emlegette valamilyen összefüggésben a regény egy-egy részletét, sokkal nagyobb számhoz jutnék. Csak a monográfiájában előkerül ez a regény, például, az *Esti Kornélban* megjelenő, és az olvasó számára ismerős Sárszeg kapcsán, vagy amikor arról írt,

hogy „Föltehetően Robert Schumann zenéje is hozzájárult ahhoz, hogy foglalkoztatta a füzérszerű elrendezés.”: a regény első fejezetében ugyanis Novák Hilda egy Schumann-füzetet szorongat, Csajkás Tiborral találkozza.² Az első olvasás időpontját nem rögzítette Szegedy-Maszák, holott másutt megtette, például *A fekete városról* írt elemzésében: „Mikszáth más műveinél lényegesen később, egyetemista éveimben, 1964-ben ismertem meg *A fekete várost* a *Vasárnapi Újságból*. 2015 nyarán a kritikai kiadásban olvastam újra.”³ Igaz, ez a tanulmány az utolsó kötetében, a *Jelen a múltban, múlt a jelenben* címűben olvasható, amelyben a korábbi könyveire jellemzőnél sokkal erőteljesebb személyességgel találkozhatunk: egykori olvasatának felidézését azonban *A fekete város* esetében sem tartotta indokoltnak, és azt is megállapította, kétséges, vajon a későbbi olvasata helytállóbb, értékesebb-e az egykorinál. Számomra mégis a következő mondata lett a legfontosabb, a mostani gondolatmenetemhez is: „Mindnyájan más könyvekhez képest olvasunk, és természetesen én sem lehetek kivétel. Óhatatlanul is hatással vannak rám az elmúlt ötven évben olvasottak.”⁴

A fekete városról ímént idézettek azt sugallják, hogy a szövegek változatokban (és folytatásokban) létezése a kezdetektől meghatározó szempont volt Szegedy-Maszák számára, hiszen már egyetemista korában sem egy közkezen forgó regénykiadást vett elő (esetleg az 1961-ben megjelent, Király István által sajtó alá rendezett kritikai kiadást). Azon a Mikszáth-konferencián azonban, ahol ez az elemzése elhangzott, szóban kitért rá, hogy nem az első változatra volt kíváncsi annak idején, számára egyszerűen ez volt a legkönnyebben hozzáférhető verzió: a Vasárnapi Újság számai, bekötve, a családi könyvtárunkban megtalálhatóak voltak. Ha a két *Aranysárkány*-elemzését vetjük össze abból a szempontból, egykor és később mennyire foglalkoztatták egy regény változatai közti különbségek, vagyis az, mit tekintsen elemzése tárgyának, azzal a számomra meglepő ténnyel szembeesülünk, hogy 1985-ös tanulmányában nemcsak azt nem tüntette föl, melyik verziót használta az elemzés során, de még azt sem, melyik kiadást: mindössze annyit olvashatunk itt lábjegyzetben, hogy „a regényből vett idézetek után szereplő római szám a továbbiakban mindig a fejezet számát jelöli.”⁵ Ez a tanulmány még olyan elgondolást sugall, hogy egy mű függetleníthető a változataitól, a kiadástörténetétől, az elemzés szerzője és olvasója pedig egészen biztos lehet benne: mindketten ugyanarról a műről beszélnek, amikor azonos címet idéznek fel. (Hogy olyan eseteket ne is keverjek ide, bár nem kell effajta példakért kilépnünk a Kosztolányi-életműből, amikor egy-egy műhöz több cím is tartozik, miközben a változtatások mértéke nem akkora, hogy önálló alkotásoknak tekintsük az alkotásokat: ilyen lehet az a novella, amelyet *Ilike az asztalnál*, *Ozsonna* vagy *Aurélia napja* címen is ismerünk, vagy a leggyakrabban *A kövér bírónaként* emlegetett szöveg, amely megjelent *Kánikulán*, illetve *Testvérünk* címen is, de akár a magyarítási buzgalom miatt kétféle címen is létező *Appendicitis*, azaz *Vakbélgyulladás*.) A 2010-es monográfiában már egészen másfajta viszonyt tapasztalhatunk a művek alakulás- és kiadástörténetéhez: itt az *Aranysárkány* elemzésekor nem egyszerűen visszanyúlt Szegedy-Maszák egy Kosztolányi életében megjelent változathoz, a Légrády Testvérek-féle 1925-ös első kiadáshoz, de azt is kijelentette, hogy „Többféle szövegváltozat esetében az utókornak joga lehet a válogatásra. Az egyetlen befejezett szöveg eszménye nyilvánvalóan erősen vitatható.”⁶ Az *Aranysárkány* ennél a monográfiánál négy évvel később megjelent kritikai kiadásában aztán a sajtó alá rendezők, Bengi László és Parádi Andrea nem ezt a változatot, hanem az 1929-es, Genius által kiadott kötetet kezelték alapszöveggként, az *ultima manu*st az egyik, de nem kizárólagos érveként felhozva:⁷ persze, a kritikai kiadás olvasójának lehetősége van arra, hogy összevesse az egyes verzió-

kat, vagyis végigkövesse, mennyiben tér el az 1925-ben, illetve 1929-ben megjelent két könyv. De nekem elsősorban nem is az a fontos ezúttal, vajon Szegedy-Maszák Mihály jól döntött-e, amikor kiválasztotta az általa idézett verziót, hanem az, ahogyan a kritikai kiadás akkoriban már zajló munkálatainak egyik vezetőjeként saját szemléletét is „újraolvasta”, pontosabban újragondolta. Ez a szemléleti fordulat hatotta át 2011-es, *Az újraolvasás kényszere* című kötetét is, ahol az *Elvi megfontolások* című első rész nyitótanulmányában külön kiemelte, vajon mennyiben tudunk magabiztosan rámutatni egyetlen és kikezdhetetlen változatra értelmezésünk kiindulópontjaként: „a műelemzésnek napjainkban az a fő kockázata, hogy korántsem egyszerű megállapítani: mi is az elemzés tárgya, vagyis hol található meg azt a művet, melyik megvalósulását tartjuk irányadónak.”⁸

De még egy okból visszatérnék oda, hogy az 1925-ös *Aranysárkány*-változat lett a Kosztolányi-monográfiában az elemzés tárgya: Szegedy-Maszák *Az újraolvasás kényszerében* azt is leszögezte, hogy „a későbbi olykor nem szünteti meg a korábbi létezését”,⁹ és ez egybehangzik a rá annyira jellemző módon kérdésként megfogalmazott felvetésével: „vajon a szövegváltozatok közül mindig s szükségképpen a későbbit kell-e irányadónak, jelentősebbnek vagy sikerültebbnek tekintenünk?”¹⁰ Az a regény ugyanis, *amelyhez képest* ezúttal az *Aranysárkányt* újraolvastam, a csak pár évvel később megjelent, ugyancsak a 19. században játszódó, kisvárosi, érettségiző hősokeket felvonultató mű, vagyis Móricz Zsigmond *Forr a bora*, szintén igen bonyolult kiadástörténettel rendelkezik. Létezik belőle egy folytatásokban megjelent verzió, amely 1930-ban jött, a Nyugatban (hogy a változtatások mértékét jelezzem: itt a főhőst még nem Nyilas Mihálynak, hanem Zalatnay Pistának hívták), majd 1931-ben kiadta az Athenaeum. 1936-ban jelent meg az ugyancsak az érettségiző Nyilas Mihályt középpontba állító *Bál*, majd 1939-ben találkozhattak az olvasók először azzal a változattal, amely a *Forr a bor* és a *Bál* összeolvasásából jött létre, de ugyancsak a *Forr a bor* címet viseli. (Hogy ezzel arra is hozzak példát, amikor ugyanaz a cím egy szerző különböző szövegeihez tartozik – Móricznál ez nemcsak a *Forr a bor* esetében van így, *Égi madár* címmel két novellája is megjelent, 1916-ban, illetve 1935-ben, még azt a kétséget is maga után hagyva, vajon nem annyi történt-e, hogy a szerző egyszerűen elfeledkezett a korábbi, azonos című szövegéről.) És, hogy a helyzet még bonyolultabb legyen, a *Forr a bornak* drámaváltozata is van – a változtatások összevetését minden bizonnyal csak egy kritikai kiadás végezhetné el, ahogy azt is csak ott lehetne megválaszolni, hogy az első kiadású, illetve a *Bállal* kibővített *Forr a bor* egymás változatainak tekinthetőek-e még, vagy azonos címen megjelent, önálló

szövegeknek. Én mindenestre azt gondolom, ezáltal bővebb kifejtés nélkül, hogy a *Forr a bor* esetében a móríci változtatás, a bővítés nem javítást, hanem rontást jelentett, vagyis, Szegedy-Maszák gondolatához visszatérve, a korábbi verziót érzem „jelentősebbnek és sikerültebbnek”.¹¹

Az *Aranysárkány* tehát mostanra, a kritikai kiadás megjelentének köszönhetően, sokkal szerencsésebb helyzetbe került, mint a *Forr a bor*: arról, hogy a Mórícz Zsigmond Kritikai Kiadás munkálatai annak idején, amikor ez leginkább elvárható lett volna, vagyis az ötvenes-hatvanas években, a szerző „fősodor”-korszakának idején, miért nem indultak meg, még sejtéseim is alig vannak. Annyi biztos, hogy amikor végignézttem a Ménési úti Archívumban, az Irodalomtudományi Intézetben azt a két dobozt, amely az el nem indult kritikai kiadás munkálataiból maradt meg, arra jutottam (könnyen lehet, igazságtalanul), hogy mintha nem gondolták volna ezt az egészet komolyan. Van itt többek közt a *Fáklya* és az *Életem regénye* önéletrajzi elemeit soroló kézirat (Mórícz Miklós munkája, az előbbiben egy cetlivel: „Erdei Sándor hozta, Szabolcsival megbeszélték”), névtelen összefoglalás Mórícz pályájáról, 66, illetve 82 oldalnyi terjedelemben: az egyiket kézírással ez olvasható, „Király elvtárs II. 17-én kérjük vissza”, de olyan tervezet nincs, amelyből kiderülne, pontosan hogyan is nézett volna ki a kritikai kiadás szerkezete, milyen alsorozatai lettek volna, ahogy az sem világos, hogy Király Istvánon és Szabolcsi Miklóson kívül kik foglalkoztak vele egyáltalán. A legérdekesebbnek a *Forr a bor* szempontjából, különös módon és áttételesen, egy olyan rádióelőadás gépirata mutatkozott, amelyben Mórícz kifejtette: rájött, hogy a harminc év feletti férfiak egyáltalán nem olvasnak. Sem akkor, ha miniszterek, sem akkor, ha a trombózisát kezelő orvosok, sem akkor, ha írók: az írók a munkájuktól ugyanúgy nem férnek hozzá az olvasáshoz, mint az előbbiek, hiszen ők is folyton a „műhelyükben” vannak, vagyis írnak. Maradnának célközönségként a nők, velük viszont az a baj, legalábbis Mórícz szerint, hogy a „nők nem mondják el az olvasmányaikat. Illetve a férfiak, akik a közéletet élik, azok nem kérdik meg. Még annyi idejük sincs lelki életre, hogy a feleségüket megkérdézzék... Örülnek, ha az asszony olvas és nem zavarja őket.”¹² A datálatlan, ám minden bizonnyal a harmincas évekből származó rádióelőadás konklúziója az, hogy egyedül a fiataloknak érdemes írni, akik viszont egészen mások, mint a harminc évvel ezelőttiek voltak: ez pedig már közvetlenül az 1931-es *Forr a bor*ig elvezető móríci gondolat. Ez a regény ugyanis úgy megy vissza a keletkezés idejénél harminc évvel korábbi időkbe, hogy mindazt megpróbálja megérteni és olvasójával megértetni, ami a huszadik század első évtizedeiben vég-

bement. Rögtön a regény elején ilyen következtetéseket von le a sivar diáklakások állapotából az elbeszélő (aki igen közel áll a szerzőhöz magához: nem sokkal ezután arról beszél, miként vitte el a feleségét egykori iskolájába, a debreceni kollégiumba):

Ügyvédek, orvosok, tanárok, jegyzők, szolgabírók lettek azokból a fiatalemberekből, akik a múlt század végén ebben a szomorú barlangban nőttek. Most visszagondolva rá, nem is lehetett más ebből a világból, csak ami lett. Gazdasági válság, világháború, forradalom, a középosztály tehetetlensége, a közállapotok megromlása. Ez a diáklakás szimbóluma volt annak az elhanyagoltságnak, amiben a századot végezte a magyar intelligencia, s ahonnan kinőtt az új század.¹³

De a gépiratban fennmaradt rádióelőadást nem pusztán ezért idéztem föl: amikor Mórícz arról beszél, ő maga sem olvassa író társait, kicsit arra a kérdésemre is válaszol, vajon mit szólhatott az *Aranysárkány*hoz. Hiszen semmi nyomát nem találtam az olvasatának, hacsak a *Forr a bort* nem tekintjük valamiféle írói válasznak: a párhuzamok száma nem kevés. Mindkét regény kérdéssé teszi, létezik-e egyáltalán nevelés,¹⁴ meg azt is, mennyiben szentesíti a felnőttek világába való átlépést az érettségi rítusa, és mennyiben teszi lehetővé a testi megérés, de összevethetőek a terek is az *Aranysárkány*ban, illetve a *Forr a bor*ban, az egyikben a gimnáziumba a futóversenyről, a másikban a honvédelemű megkoszorúzásáról jutunk el. Ahogy az is határozottan összevethetőnek látszik, miként jelenik meg a negyvennyolcas hagyományhoz való viszony az egyik, illetve a másik regényben, illetve, hogy miként viszonyul egy adott kisváros a saját gimnáziumához.

És, persze, számos különbség is sorolható lenne: az a móríci, társadalmi „oknyomozás” például, amelyet az imént felidéztem, Kosztolányi regényétől határozottan idegen. Hogy miért tartom mégis fontosabbnak, különösen most, 2017-ben, a két regényt egymással összevetve, „egymáshoz képest” újraolvasni, és nem a különbségeiket hangoztatni? Azért, mert nemcsak a két szerző árnyaltabb megértésében segíthetne ez, de az irodalomtörténeti folyamatok újragondolásához is hozzájárulna, ha nem „népit” és „urbánust”, hanem (erősen egyszerűsítve most az összetett kérdést), két nyugatost látnánk Móríczban és Kosztolányiban. Érdemes felidézni, hogyan indította Angyalosi Gergely 2010-ben Szegedy-Maszák Kosztolányi-könyvről szóló kritikáját:

Szegedy-Maszák Mihály munkájának bevezetőjében hangsúlyozza, hogy egyetlen más magyar író rovására sem kívánja fölnagyítani Kosztolányi Dezsőt. Pedig – az ismert pesti vicc fordulatával élve – igény bizonyára lenne rá. Amint a múlt század elejének irodalmá-

rai nagy kedvvel üzték az Arany-Petőfi-szembeállítást, úgy az elmúlt évtizedekben főleg Babitsot és Kosztolányit ütköztették a különféle csoportosulások (nem beszélve a jó öreg népi-urbánus színezetű értékvitákról).¹⁵

Ráadásul Kosztolányi és Móricz esetleges szembeállításától elég rövid út vezet az elmúlt harminc-negyven év és a jelenkor magyar elbeszélő prózájának folyamataihoz is: 2015 végén, 2016 elején Szilasi László és Takáts József vitát folytattak az Élet és Irodalomban,¹⁶ és azt állította az előbbi, hogy „Kosztolányi Dezső alaposan túlgőzölte magát Móricz Zsigmondon”,¹⁷ de az inga mostanában, a móríci prózaeszményhez odaforduló kortársaknál legalábbis, visszaleng, majd replikázott az utóbbi, vagyis Takáts, hogy „Az én fejemben a *Pacsirta* és az *Isten háta mögött*, az *Aranysárkány* és a *Rab oroslán* nem a prózaírás egymástól eltérő alternatíváiként élnek, inkább egymástól nem túl távoli alkotásokként.” Saját álláspontom Takátséhoz áll közelebb, a kortárs próza mozgásaira kíváncsian is (amelyre figyelve nem az a két lehetőség áll előttünk, hogy az egyes alkotásokat vagy Kosztolányi, vagy Móricz tradíciójához vezessük vissza: Takáts Zelei Dávidot idézi egyetértőleg annak kapcsán, hogy egyre több olyan magyar irodalmi mű születik, amely a magyar szépirodalmi hagyományból levezetetlen), de akkor is, ha a két huszadik század eleji szerző prózájáról gondolkodom. Erre csak egyetlen példát hoznék fel zárásképpen. Annak idején hosszasan keresgéltem Kosztolányi életművében az arany és a sár motívumok előfordulásait, hogy ebből építsek fel valamiféle regénycím-értelmezést: ezúttal nem is azt szeretném beismerni, hogy ma már ilyesmi nem jutna eszembe, még akkor sem, ha egyetlen gombnyomással juthatnék hozzá az annak idején aprólékos munkával, sok olvasással meg cédulázással összegyűjtött adatokhoz. Csak azért idézem ezt föl,¹⁸ mert hasonló összetettséget Móricz címadási gyakorlatához nem szokás kapcsolni, egyetemista koromban még én sem kötöttem hozzá ilyesmit. Szegedy-Maszák Mihály az *Aranysárkány* cím összetettségéről és ezzel összefüggő fordíthatatlanságáról is írt egyhelyütt:¹⁹ Móricz regénycímeinek némelyikét sem egyszerű más nyelvekre átültetni, tenném hozzá most. A hangzásbeli összecsengést nem könnyű visszaadni sem az *Úri muri*, sem a *Kivilágos kivilradtig*, sem a *Forr a bor* esetében. (Így lett angolul, Bernard Adams fordításában az *Úri muriból Very merry*, és ezért javasolta kedves, egykori tanárom, Filippov Szergej, amikor a *Kivilágos kivilradtig* címének orosz változatához kértem a segítségét, hogy maradjunk a valamennyire a hangzást is visszaadó *До темного пачьвема* verzióval.) A *Forr a bor* kapcsán úgy tűnhet, a borrará változó szülő mint a felnőttébe átlépő fiúk párhuzama adhatja a cím magyarázatát, ezt támasztja alá a regény indítá-

sa is: „Első fejezet, melyben látni, hogy pezsdül meg a must.” A regény végén azonban a cím másfajta értelmet is kap: nem a bor kiforrása, hanem a felnőttiséget egyedül elviselhetővé változtató alkoholizmus szomorúsága jelenik meg itt. Ha pedig még azt is hajlandóak vagyunk szándékosnak tekinteni, hogy a bekezdés a *borzasztó* szóval indul, nem nehéz belátni, hogy, ha nem is minden művének minden szegmensében, de Móricz motívumkezelése közelíthető Kosztolányiéhoz, vagyis a *Forr a bor* és az *Aranysárkány* közt messze nem pusztán tematikus kapcsolat lehet:

Borzasztó boldogok voltak, hogy a csíny ilyen remekül sikerült. A kaszinóban aztán búfelejtésül hozzáfogtak inni.

Ebben az időben a bor volt az úri életnek a legmagasabb célja és értéktermelője.

Már a diákok is arra gyakorolták magukat, hogy jó borivó legyen belőlük. A felnőttek aztán valóban annak adták életük legjobb perceit.

A nap józan része nem ért semmit. Az urak unalmasok voltak és fáradtak és közönyösek mindennel szemben. A hivatalokban szigorúak, ellenségesek és gőgösek. Minden munkában kedvetlenek és elégedetlenek. Nem szerettek se gondolkozni, se dolgozni. Nem lehetett velük semmire menni. Értelmes beszédet józan emberrel folytatni majdnem lehetetlen volt, mert elhárították a szellemi munkát.²⁰

Szegedy-Maszák Mihály az *Aranysárkányt* tárgyalva a Móricz-regényt nem, csak a *Tímár Virgilfiát* és a *Bébi avagy az első szerelem* című Márai-regényt emlegette párhuzamként:²¹ a *Forr a borral* való összekapcsolást, ha nem is kifejtetten, de egy olyan elemzésben találtam meg, Mándy Stefánia, *A gyermek a magyar regényirodalomban* című vékony kötetében,²² amely a kritikai kiadás tájékoztató bibliográfiájában nem szerepel, eddig én magam sem bukkantam rá, bármennyire sokat foglalkoztam már mindkét regénnyel. Az *újraolvasás kényszere* című kötetében ismerete be Szegedy-Maszák a következőt: „Amióta számítógépen írok, soha nem tekintem véglegesnek a tanulmányaimat.”²³ és ezt a figyelmeztetését nem lehet eléggé komolyan venni. Bár Szegedy-Maszák Mihály tanulmányai mostanra véglegessé váltak, lezártnak és befejezettnek nem kell őket tekintenünk – ezt igyekeztem igazolni ezzel az elemzéssel is, amelyet a vele folytatott párbeszéd egyik tisztelő állomásának szántam. Megkísérelve megmutatni, amit az ő írásában is mindig érzékelek, még ha szemérmesen hallgatott is erről: vagyis azt, miként lehet az újraolvasás kényszeréből szenvedély. ■ ■ ■

- * A tanulmány a K 108700 számú NKFI-pályázat támogatásával készült.
- 1 A „Minta a szőnyegen”. A műértelmezés esélyei című kötet *A tanulmányok eredeti megjelenési helye* című részében itt, tévesen, „Irodalomtudományi Közlemények” szerepel az első megjelenés helyeként.
 - 2 Csak most fedeztem fel döbbenet, hogy Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiájában ezen a ponton, „Novák Vilma” szerepel: olyan ez a tévesztés, ha mondhatok ilyet, mint amikor családtagjaink pontosan ismert nevét keverjük össze, hiszen Vilma minden valószínűség szerint *A rossz orvosból „vándorolt”* ide. Mivel ezt a könyvet kéziratban, korrektorként, én is végigolvastam, a tanár úrtól így, utólag kérek elnézést amiatt, hogy nem figyeltem fel erre a tévesztésre. Ld. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 52.
 - 3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Anekdota és/vagy történelem = Sz.-M. M., Jelen a múltban, múlt a jelenben*, Pozsony, Kalligram, 2016, 115.
 - 4 SZEGEDY-MASZÁK, *Anekdota és/vagy történelem*, i. h.
 - 5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Idő, nézőpont és érték szerkezet az Aranysárkányban = Sz.-M. M., „Minta a szőnyegen”. A műértelmezés esélyei*, Budapest, Balassi, 1995, 214.
 - 6 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, i. m., 259.
 - 7 A döntés indoklását lásd: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Aranysárkány*, Kritikai kiadás, a szöveget sajtó alá rendezte BENGI László és PARÁDI Andrea, Pozsony, Kalligram, 2014, 1047–1050.
 - 8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A mű önazonossága és az elemzés kockázatai = Sz.-M. M., Az újraolvasás kényszere*, Pozsony, Kalligram, 2011, 28.
 - 9 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A mű önazonossága... i. m., 21.*
 - 10 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, i. m., 79.
 - 11 Arról, hogy miért nem érzem jó döntésnek a *Forr a bor* és a *Bál* összevonását, itt írtam: SZILÁGYI Zsófia, *A továbbélő Móríczt*, Pozsony, Kalligram, 2008, 347–348. A *Forr a bor*ról, és annak életrajzi vonatkozásairól lásd még: SZILÁGYI Zsófia, *Móríczt Zsigmond*, Pozsony, Kalligram, 2013, 70–86. De újraolvastam a *Forr a bort* abból a szempontból is, miként jelenik meg benne a zsidó szereplőkhöz kapcsolódva az idegenség (SZILÁGYI Zsófia „*mintha ő is zsidó volna*” (*Idegenség, kiközösítés XX. századi magyar iskolaregényekben*) = „Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban, szerkesztette SCHEIN Gábor és SZÜCS Teri, ELTE Eötvös Kiadó, 2013, 155–167.). Vagyis ez-úttal is, miként az *Aranysárkány* esetében, nehezen tudnám megmondani, hány újraolvasás után vettem elő most a regényt.
 - 12 Jelzetek nincsenek az anyagban, az anyag rövid leírását lásd itt: <http://archivum.iti.mta.hu/adatbazisok/10-Moricz.htm>
 - 13 MÓRICZ Zsigmond, *Forr a bor*, Budapest, Athenaeum, 1931, 34.
 - 14 Szegedy-Maszák Mihály, Kosztolányi-monográfiájában, egyenesen ezt a címet adja az *Aranysárkányról* szóló fejezetnek: *A nevelődési regény átfolata*.
 - 15 ANGVALOSI Gergely, *Vagyonunk Kosztolányi (Szegedy-Maszák Mihály: Kosztolányi Dezső)*, Élet és Irodalom, 2010. június 18.
 - 16 SZILASI László, *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2015. dec. 11., illetve *Tényleges tusculanum (Az ÉS könyve októberben: Térey János: A legkisebb jégkorszak)*, Élet és Irodalom, 2016. október 16., illetve TAKÁTS József, *Várakozás a realizmusra (Variáció Szilasi László téziseire)*, Élet és Irodalom, 2016. január 29.
 - 17 Ez a megjegyzés Szilasi Térey-bírálatában szerepel, az ÉS 2016. október 16-i számában.
 - 18 A munka végeredménye az *Aranysárkány = arany + sár?* című tanulmányom volt, amely a Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály szerkesztette Kosztolányi-újraolvasásban is megjelenhetett, lásd: *Újraolvasó – Tanulmányok Kosztolányiról*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Anonymus, 1998, 90–101.
 - 19 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, i. m., 255–257.
 - 20 MÓRICZ Zsigmond, *Forr a bor*, i. m., 284.
 - 21 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, i. m., 273.
 - 22 A *Forr a borral* foglalkozó fejezetben olvashatjuk a következőt – Mándy Stefánia, számomra kissé meglepő módon, Hilda és Tibor szerelmét látja központi témának Kosztolányi regényében: „A nyolcadik osztály izgalma és érettségi előtti feszült lelkiállapotát a *Forr a bor* mellett megtaláljuk a magyar irodalom egy másik alkotásában is, *Kosztolányi Dezső Aranysárkány* c. regényében. Itt azonban az érettségiző diákok hangulata – főleg az első részben – csak aláfesti a két főhős, Hilda és Tibor esztelen diákszerelmét.” MÁNDY Stefánia, *A gyermek a magyar regényirodalomban, Tanulmányok a Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem pedagógiai szemináriumából*, Budapest, 1941, 75.
 - 23 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Előszó helyett = Sz.-M. M., Az újraolvasás kényszere*, i. m., 9.

Szilágyi Zsófia (1973): irodalomtörténész, kritikus, a Szegedi Tudományegyetem egyetemi tanára, a Kalligram folyóirat szerkesztője. Legutóbbi kötete a Pesti Kalligramnál: *Az éretlen Kosztolányi* (2017)



FORDÍTÁS, TÖRTÉNET

Tanár urat idézem

„Minden fejezet élén idézet szerepel”.¹ Az idézésnek nincs vége.

Strasbourg történelmi belvárosában formára nyírják a fákat. Novemberben, mikor még csak kezdik hullatni a levelüket, végigfut egy autó, és a törzshöz legközelebbi ponton lemetszi az alig féléves gallyakat, melyek a nyár közepére nőttek és erősödtek meg anynyira, hogy lombkoronát formáljanak a csonk fa köré. Városrendezés. A formára nyírt fa nem növi túl a teret, és pont annyi árnyékot ad a legmelegebb hónapokban, amennyit a városi főkertész enged neki. A lépteknek a határozott vonalakkal rajzolt tér, a tekintetnek a fák fegyelmezett sora mutat egyenes utat valamely tekintélyes épület vagy intézmény irányába. A mai francia várospolitikáiban ebben *német* hagyományok folytatója. Bár azt hiszem, helyesebb volna csak így mondani: a mai francia várospolitikáiban ebben *hagyományok* folytatója.

A fák a városi térben ugyanis – ahogy a város hivatalos útmutatója mondja – Frédéric-Georges Schützenberger polgármestertől (1837–1848) „kapták meg nemesi levelüket”.² Az elzászi protestáns családban született Frédéric-Georges Schützenberger a strasbourgi egyetem jogi professzora, a francia parlamentben pedig Alsó-Rajna menté követe volt. Ő tette elsőként a várospolitikáiban részévé a faültetés kérdését, tehát ő tudatosította a fák szerepét a városi környezetben. Ezzel, ha nem tévedek, inkább rokonszenvet váltott ki kortársai körében, másként aligha kapta volna – a nem is német, nem is francia, hanem – elzászi becenevet: Baümelemaire, azaz ’a facseteték polgármestere’. Persze, az is igaz, hogy a város mai arcula-

tán, a formára szabott fák szegélyezte terekben kevésbé érzékelhető az ő keze nyoma, mint inkább – ahogy a helyiek nevezik az 1871 és 1918 közé eső időszakot – a „német múlt” öröksége, mely a porosz-francia háború pusztítását követően formált a romokból fegyelmezett tereket és polgárvárosi rendet.

Az Egyetemi Palotához – vagy Palotától, mindez csak nézőpont kérdése –, melynek homlokzatán a „Litteris et Patriae” (’a haza irodalmáért’, ’a haza művelődéséért’) felirat áll, nem vezet ilyen rendre szabott fák szegélyezte, egyenes sétány. Jobban mondva az Egyetemi Palotát annak a tengelynek a végpontján építették meg, melynek a városközponthoz közelebb eső végén – a mai *place de la République*-en, azaz Köztársaság téren – a császári palota (Kaiserpalast) áll. Az innen induló, fasorral szegélyezett út – korábbi nevén *Kaiser Wilhelm Strasse*, ma *Avenue de la Liberté*, Szabadság út – fáinak csak egy híd, a *Pont d’Auvergne* állja az útját, mely az 1884-ben felavatott Egyetemi Palota előtti tág térbe torkollik.

A városban erős, több évszázados hagyománya van a tudományoknak és az egyetemi oktatásnak. A történelem és a politika összecsapásainak nyomait viselő fizikai térben ez a hagyomány az a – *se nem német, se nem francia, hanem nemzet nélküli, közös* – szellemi matéria, mely az újabb és újabb egyetemi épületeknek, a kor igényei szerint áthelyezhető falaknak mindig biztos alapot ad. Az írástudók felelősségének hagyománya.

Sok válasszal maradtam Tanár úr adósa. Tanár úr szeretett kérdezni, s amikor kérdezett, az ember legálább két dologban egészen biztos lehetett. Egyrészt

abban, hogy Tanár úr tudja vagy sejtje a választ a kérdésre, másrészt abban, hogy a kérdés gyengéd unszolás is, és azt is jelzi, hogy van egy bizonyára sok szálát egyesítő összefüggés, egy vagy több, de valahogy összekapcsolható történet, amelyet érdemes átgondolni, felrajzolni. De aki Tanár úr közelében lehetett, óvatosságot is tanult, azt is, hogy ne feledkezzen meg saját nézőpontjának korlátairól.

Nem tudom, hogy először mikor, és összesen hány-szor esett szó köztünk Kosztolányi Meillet-cikkéről. Tanár úr pályáját végigkísérte ez az írás.³ Nem csoda, hiszen a magyar nyelvről és kultúráról olyan hitvallást fogalmaz meg, melynek fő elemei az ő gondolkodásának is irányjelzői voltak.

A Meillet-nek címzett nyílt levél (*A magyar nyelv helye a földgolyón*, Nyugat, 1930. július 16.) Kosztolányi életművében és nyelvszemléletének formálódásában is kulcsszerepet játszik. Ugyanakkor, ahogy Tanár úr Kosztolányi Dezsőről írott monográfiája is egyértelműen jelzi, nyelv és közösség, nyelv és nemzet-jellem, nyelv és emlékezet viszonyának, illetve a nyelvi sokféleségnek és a nemzetközi nyelv eszményének gondolatát a Kosztolányi-életmű számos egyéb darabja legalább olyan alaposan szemügyre veszi, mint az „*Antoine Meillet úrhoz, a Collège de France tanárjához*” címzett írás.⁴ Ami mégis kiemeli ezt az írást az életműből, az egyfelől éppen a megszólítás, illetve a nyílt levél műfaja, ahol a személyes vélemény a nyilvánosság tétele révén a közösségi szerepvállalás és állásfoglalás formáját ölti magára, másfelől pedig az a történeti-politikai kontextus, mely a Kosztolányi felháborodását kiváltó francia mű (Antoine Meillet: *Les Langues dans l'Europe nouvelle*) 1928-as, második kiadásának létrejöttét indokolja: „*Az új Európa nyelvei* az 1920-ban kötött békeszerződés tudományos igazolásának igényével készült”.⁶ Az első kiadás 1918-ban⁷ a háborúban álló Európa nyelvi helyzetét vázolta, és benne a jelen állapotának bemutatása *magától értetődően* társult a jövőre való reflexióval. Mint többen megállapították, a tíz évvel későbbi kiadás nem igényelt gyökeres átdolgozást, Meillet koncepcióját az új történeti helyzet sokkal inkább alátámasztotta, mint elbizonytalanította. *Ezen a belátáson felül* a könyv igazi hírértékét az 1928-as megjelenést követően a hozzá csatolt melléklet jelentette, melyben Lucien Tesnière – aki maga is Meillet-tanítvány volt, és 1924-től a strasbourgi egyetem tanára – az európai nyelvek számszerű feldolgozását, statisztikáját adta.

Meillet írásának kulcsfogalma Kosztolányi szerint a „civilizációs erő”,⁸ ennek alapján ítéli meg a francia nyelvész a nyelveket, és látja úgy, hogy a magyar nyelv fennmaradása „a főúri rend”⁹ politikai erőszakának eredménye. Kosztolányi vele szemben a nyelv fogalmát és tényét az élethez és a kultúrához köti, a nyelv, mondja, „életjelenség”, és ezért „nem a logika, hanem

a lélekran körébe és törvényeire tartozik”, „egy nyelv eredetisége a szellemén mulik”, és a francia nyelvész kijelentését, miszerint a magyar nyelvnek és irodalomnak nincsen presztízse, a magyar kultúra írásos emlékeinek felidézésével próbálja kiigazítani.¹⁰ „A civilizáció politikai fogalom, a kultúra művészeti fogalom”, mondja Kosztolányi „az új német irodalomról” szóló írásában.¹¹ Ugyanakkor a Meillet-könyv beszédhelyzete, a történeti-politikai kontextus predominanciája arra kényszeríti Kosztolányit, hogy levelében ellenvéleményét a nyelv politikai nézőpontjából fogalmazza meg. Aligha lehet csodálkozni azon, ha a nyílt levél recepciójában az irodalmi-művészi értékelés mellett (vagy esetenként annak részeként) rendkívül hangsúlyos szerepet játszik az a megközelítés, mely a Kosztolányi-írást mint politikai gesztust értékeli, és mint a nemzeti nyelvért, nemzeti identitásért és integritásért való kiállás mintapéldáját és emlékművét állítja magas piedesztálra.¹² Éppen ennek az aspektusnak a kényszerítő ereje az, ami miatt Kosztolányi francia kapcsolatainak és fordításainak vizsgálatakor eleinte csak ösztönösen, később pedig tudatosan is úgy éreztem, hogy kerülni szeretném, hogy a Meillet-cikkről beszélnem kelljen.

De Tanár úr nekem szegezett kérdése a sebési és pontosságával hasított a problémám közepébe: „Savaugeot ügynök volt?”. Ez az eddig mondottakat nézve távolinak tűnő kérdés ugyanúgy vonatkozhatott a Meillet-tanítvány finnugrista nyelvész két világháború között, mint az azt követő időszakban kifejtett tevékenységére, de talán Kosztolányi életművének szempontjából volt nagyobb súlya.¹³ Aurélien Sauvageot jelentette ugyanis a közös pontot a nagy tekintélyű francia nyelvész, Antoine Meillet és a magyar író között.

A nyílt levél keletkezésének idején Sauvageot nemcsak Kosztolányival, hanem Meillet-vel is személyes kapcsolatban állt; ez aligha lehetett kérdéses Kosztolányi előtt. Márpedig ha Kosztolányi Meillet-nek címezi a választ, ha – a nyilvánosság erejét is maga oldalára állítva, de látszólag – neki akar mondani valamit, akkor joggal merül fel a kérdés, hogy miért kerül el szándékosan mégis azt az embert (Sauvageot-t), aki e párbeszéd létrejöttének, az üzenet célba juttatásának a garanciája lehetne?

Tanár úr kérdése több dologra is joggal figyelmeztetett. Egyrészt arra, hogy nem pontosan ismerjük a Kosztolányi írás keletkezésének körülményeit és francia fogadtatását, másrészt arra, hogy Kosztolányi reakcióját nem lehet pusztán Sauvageot több mint 50 évvel az események után papírra vetett emlékirata nézőpontjából megítélni.¹⁴ Harmadsorban pedig arra, hogy ha Kosztolányi gesztusának jelentőségét akarjuk meghatározni, a filológia és az életrajzi kutatás eszközeivel *egyszerre* kell az írás történeti hátterét feltárni.

Összeroppantott ez a felelősség. Én „csak” a fordítással szerettem volna foglalkozni, „csak” a nyelvek viszonyával, ahogy az a fordításon keresztül látszik. „Csak” Kosztolányi francia fordításaival. Mindig megremisztett és menekülésre késztetett, amikor megláttam, hogy tudomány és művészet szabad és tág terébe hogyan hatolnak be politika egyenes, irányszabta útjai. Pedig itt ez volt a tét: a Meillet–Sauvageot–Kosztolányi viszony, illetve a Meillet könyv kérdése az állam- és a kultúrpolitika intézményeihez mutatott egyenes utat. De a hagyatékokban és a francia külügyminisztériumban végzett életrajzi-filológiai kutatás¹⁵ hamarabb cserben hagyott, minthogy hármuk kapcsolatának mikéntjéhez közvetlen bizonyítékokat tudott volna adni.¹⁶

Tanárról nagyon sok mindenben jelentett példát és fogódzót. Miközben egyfelől végtelenül elbátortalanítja, szinte hallgatásra készíti az embert az a sokoldalú tudás, az a tudományági határokat felrúgó széles tájékozottság, amellyel ő rendelkezett, és amely minden írásának a háttérét adja, éppen a történetmondás felelőssége iránt tanúsított alázata mutatja meg, hol húzódik az a mesgye, melyen ismereteink véges volta és a válaszadás, azaz a történetmondás erkölcsi kötelessége között utat kell és lehet találnunk.¹⁷

A Meillet-levél esetében az életrajzi kutatás magára záruló terében a filológia kutatás mutatatta meg, hol lehettek azok az átjárók, melyek esemény és írás kapcsolatát biztosították.

Csatlakozom Tanár úr gondolatához, miszerint „megkockáztatható a föltevés, hogy Kosztolányi soha nem volt politikus a szónak abban az értelmében, amelyet a történettudományban használnak”.¹⁸ A Meillet-könyv és Sauvageot történeti-politikai szerepének és adott esetben velük összefüggésben Kosztolányi politikai eszméinek vizsgálatára a történettudomány hivatott. Ugyanakkor talán „megkockáztatható az a föltevés” is, hogy Kosztolányi rendelkezett diplomáciai érzékkel. Természetesen nem a politikai színtéren való tudatos cselekvést értek ezen, hanem valami jóval általánosabbat. A közlési módok és eszközök megválogatásának képességét, amely a közlést, a közlési formát a beszédhelyzet és a közönség függvényévé teszi.

Ha Kosztolányi francia nyelvű írásai és megnyilvánulásai felől szemléljük az életművet, úgy tűnhet, hogy korántsem a nyílt levél az egyetlen írás, mely Meillet könyvére válaszol. Sőt, felmerülhet az a gyanú is, hogy 1929 és 1932 között Kosztolányi francia nyelvű megnyilvánulásait mélyebben meghatározza e válaszadás igénye, mint azt a magyar nyelvű írásai engedik sejtetni. Míg a Meillet-könyv kritikájának a magyar közönség előtt látszólag egyetlen eseménye, egyetlen súlypontja van, a nyílt levél megjelentetése, addig a francia közönség előtt e kritika több egyfor-

ma hangsúlyt kapó írás és szóbeli megnyilatkozás formájában ölt testet.

A hagyatéka ma ismert darabjaiból nem lehet minden tévedést kizáróan megállapítani, hogy mikor és miként figyelt föl Kosztolányi Meillet könyvére, melynek második kiadása 1928 nyarán jelent meg. De nem kizárt, hogy a *Pesti Napló* párizsi tudósítójának (feltehetően Rab Gusztávnak) az 1929. április 7-én megjelent cikke hívta rá fel a figyelmét. A tudósító vesélyesnek tartja a francia nyelvész könyvét, és választ sürget, mert éles ellentmondást lát a könyvben megfogalmazott, Magyarországot illető „rosszindulatú és rosszkedvű megjegyzések” és a mű egészének tudományos értéke között: „Meillet könyve kiváló, tudományos munka, amit mindenütt olvasnak s igazán nem mellékes, hogy a Collège de France világhírű – s különben jóindulatú és korrekt – tudósa mit ír a magyarságról és törekvéseiről”.¹⁹

Érzésem szerint a Magyar Írók Egyesületének közgyűlésén, 1930. február 2-án elhangzott *Lenni vagy nem lenni* című írás történelmi színjátéka Kosztolányi első válasza Meillet könyvére. Itt ugyan nem említi a francia nyelvész nevét vagy könyvét, és ahhoz sem ad pontosabb fogódzót, hogy a megírás pillanatában éppen miért látja a „költő, író, művész” helyzetét olyan reménytelennek. Viszont beszédes, hogy az anekdotára épülő, de Kosztolányi által megírt drámai jelenetben (tragikomédiában²⁰) éppen a „főúri rend” képviselője, Széchenyi István buzdítja társait a magyar nyelv elfelejtésére. A gondolatok és a kifejezésükre választott fordulatok számos ponton közvetlenül idézik a Meillet-könyv és a később megíródo nyílt levél szövegét vagy érveit.

A nyílt levél francia megjelenése központi kérdés lehetett Kosztolányi számára. Ezt az is bizonyítja, hogy *Az Est* (két hónappal a magyar közlés után), 1930. szeptember 17-én egy interjú keretében hírt ad arról, hogy *Kosztolányi Dezső nyílt levelet intézett tegnap Meillethez, a Collège du [!] France tanárához*. Fontos hangsúlyozni, hogy bár az 1920-as, 1930-as években voltak a magyar irodalomnak olyan közvetítői, akik azt tekintették céljuknak, hogy a magyar irodalmat megismertessék a francia közönséggel, Kosztolányinak ebben az időben nem volt irodalmi ügynöke vagy olyan segítője, aki követte volna a magyar pályafutását, publikációit, és a francia megjelenési lehetőségeket kiformalta volna számára. Minden kétséget kizáróan maga választotta ki, méghozzá rendkívül tudatosan, hogy mit és hol szeretne közölni, és maga kereste meg azokat a személyeket, akik ebben segítségére lehettek.

Sajnos Gara László, a nyílt levél francia fordítója ma ismert hagyatéka sem tartalmaz olyan dokumentumokat, melyek adalékkal szolgálhatnának a Meillet-írás történetéhez. Nem tudható biztosan, hogy Gara

László vagy maga Kosztolányi kereste-e meg a *Revue mondiale*-t a cikk francia kéziratával, és nem tudható az sem, hogy a folyóirat kérte-e az írás terjedelmének jelentős csökkentését, vagy Kosztolányi maga ajánlotta eleve a lapnak ebben a rövidebb formában. Három dolog viszont nyilvánvaló. Egyfelől az, hogy a teljes magyar recepció téved, amikor azt állítja, hogy a nyílt levél *egésze* megjelent 1931 januárjában franciául.²¹ Másfelől az, hogy a húzást Kosztolányi végezte. Harmadsorban pedig az, hogy a kimaradó, a francia közönség elé nem kerülő szövegrészek legalább olyan bevezetések a magyar irodalomtörténetnek, mint a franciául közölt részek.

A francia írás a magyarnak körülbelül kétharmada. A törlés nagyobb egységekben történik: teljes bekezdéseket, egymást követő oldalakat érint. Nehéz röviden összefoglalni, mi marad ki az érvelésből. De nem hangzik el például az a mondat, hogy „Az imént lezajlott világháborúban [...] ötödfél évig élt az emberiség a leggyávabb hagyományban, a legförtelmelebb esztelenségben [...]”, az sem, hogy „Nem látjuk azt az új világot sem, mely a háború véreből és romjaiból keletkezne. Csak újabb vért és újabb romokat látunk, újabb lélektiprásokat, anyanyelvek üldözését, iskolák önkényes betiltását, hírlapok elkobzását, színészek kibotozását, a lelkiismereti és gondolati szabadság ellen való újabb és újabb merényleteket.”, illetve az, hogy „az ágyúkat könnyebb leszerelni, mint a nyelveket.”²² Nem elmélkedik itt Kosztolányi a kis nyelvközösségek nagy közösségekbe való beolvadásának lehetőségéről, és kihagyja azt a gúnyos gondolat-sort is, melyben azon töpreng, hogy a francia nyelv valószínűleg alulmaradna elsősorban a némettel, de az angollal és más nagy nyelvekkel szemben is, ha egy közös világnyelvet volnának kénytelenek a világ népei választani maguknak. És ezen túl kihagyja azokat a bekezdéseket is, melyben az Osztrák-Magyar Monarchia nyelveiről ír.

Szembeötlő a változtatás iránya: háttérbe szorítja a Meillet-könyv új kiadásának apropóját jelentő történeti-politikai kontextusra való reflektálást, és a nyelvért mint munkaeszközéért felelősséget érző író nézőpontjának, nyelvszemlélete kifejtésének ad nagyobb teret. Úgy vállalja magára a magyar nyelv és kultúra védelmének politikai gesztusát, hogy a közvetlen politikai megnyilatkozásokat kerüli. Amilyen pontosan fordította Kosztolányi a Meillet-idézeteket,²³ ugyanolyan bölcsen és pontosan fordította Gara László Kosztolányi levelét franciára, Kosztolányi pedig saját kihagyott szavait megfontolt tette.

Mindebből az is nyilvánvaló, hogy a magyar nyelvű írás alapján nem lehet „Kosztolányi-Meillet-vitáról” elmélkedni, s azon töprengeni, hogy vajon olvasta-e Meillet Kosztolányinak *ezt* a (magyar) cikkét, vagy értesült-e róla, s ha igen, akkor miként vélekedhetett, il-

letve a kettejük vitája (már ha volt ilyen) kinek az oldalára dőlt el.

Hogy Meillet olvasta-e a francia cikket, nem tudom, de azt sejtem, hogy nem maradt ismeretlen Kosztolányi neve és véleménye Meillet előtt. Áttételesen értesülhetett róla, de valószínűleg nem Sauvageot-nak, hanem André Thérive-nek köszönhetően. Az ő személye nemcsak azért fontos a nyílt levél fogadtatása kérdésében, mert saját korának neves kritikusa volt, és a francia nyelvnek olyan őre és művelője, mint Kosztolányi a magyaré, hanem azért is, mert ő maga is hosszabb időn, több írásán keresztül vitában vagy párbeszédben állt Meillet-vel a francia nyelv szerepének megítélését illetően. Emblematikus véleményét, miszerint a francia *halott nyelv*, a *Les Langues de l'Europe nouvelle* második kiadásában Meillet is idézi.²⁴ Ráadásul Thérive a *L'Opinion* című folyóiratban 1931. február 14-én megjelent kritikáját, mely Kosztolányi írásáról szól,²⁵ 1933-ban a *Chantiers d'Europe* című könyvébe is beillesztette,²⁶ melyben Európa nyelvi helyzetét és társadalmi elrendezkedését vizsgálja, s több esetben Meillet írásából kiindulva fogalmazza meg gondolatait. Thérive véleménye a Kosztolányi-írásról sokkal árnyaltabb annál, minthogy a záró mondatban elhangzó felhívás („Nous réclamons justice.”, azaz „Igazságot kérünk.”²⁷) szellemében, annak eleget téve vagy azt elutasítva forduljon a nyílt levél felé.²⁸ Ahogy mondja, érti, hogy mi keltette fel Kosztolányi érzékenységet, és miért sértette őt Meillet néhány megjegyzése a magyar nyelvet illetően, hiszen ezek olyan ellenszenvet („animosité”) és olyan előítéleteket sugároznak, melyeket a háború hívott életre.²⁹ Ugyanakkor Meillet véleményével egyetértve és Kosztolányival vitatkozva hangsúlyozza, hogy „egy önmaga sajátosságaiiba bezárkózó, elszigetelt nyelvet (...) igen szegényes sorsra kárhóztatja a modern világ, amelyben az emberek közötti kommunikáció két vagy három nagy civilizációs nyelv segítségével megy végbe”.³⁰

Nehéz lenne megítélni, hogy Kosztolányi elégedett volt-e Thérive írásával. De feltételezhető, hogy nem jelentett számára kudarcot. Olyan szólt ugyanis hozzá az általa megfogalmazott ellenvéleményhez, akire egyszerre figyelt oda két közönség: a nyelvészek szűkebb és a folyóiratolvasók tágabb közönsége. Sauvageot-nak nem lettek volna meg ehhez az eszközei. De azt hiszem, nemcsak emiatt került el őt Kosztolányi.

Jelenlegi ismereteink szerint, a *Nyugat*ban történt közlést (1930. július 16.) követően Kosztolányi magyarul a *Pesti Hírlap Karácsonyi Albumában*, 1931 decemberében gondolja újra – új címet adva – a nyílt levelet. Ha a cikk témájára és főbb megállapításaira gondolunk, *A világ nyelvei* cím rendkívül egyszerű, érthető választásnak tűnik. De ha a szöveget alaposan szemügyre vesszük, nem tudunk szabadulni attól a gondolattól, hogy egy másik könyvre utal,

mely Antoine Meillet és Marcel Cohen szerkesztésében 1924-ben jelent meg. A több szerzős összefoglaló munka a *Les Langues du monde* (A világ nyelvei) címet viseli. Ebben a finnugor és szamojéd nyelvekről szóló fejezetet ugyan Aurélien Sauvageot írta,³¹ de a magyar nyelvre vonatkozó megállapításai kísértetiesen emlékeztetnek Meillet-nek a *Les Langues de l'Europe nouvelle*-ben tett kijelentéseire. Sauvageot a fejezetét két részre osztja: az elsőben a nyelvek osztályozásával foglalkozik, a második a *Les langues de civilisation* (A civilizációs nyelvek) címet viseli. Utóbbiban pedig több olyan gondolatot is megfogalmaz, melyet Kosztolányi a magyar nyelvű nyílt levélben Meillet könyv kapcsán kifogásolt.

Hogy Sauvageot ügynök volt-e, azt nem tudom. A nyílt levél és Sauvageot szerepe kapcsán valószínűleg nem érdemes a politika intézményeihez és kérdésfeltevéséhez közelebb eső válaszokat keresni arra a kérdésre, hogy Kosztolányi miért került el (valószínűleg) tudatosan az ő közreműködését az üzenetnek a címzetthez való eljuttatásában. Nem Meillet volt Kosztolányi mondanivalójának a célközönsége, nem a nyelvészet elzárt tere, hanem a folyóiratot olvasó ember, aki egyszerre alanya és formálója a civilizáció politikai és a kultúra művészeti fogalmának. Kosztolányi nem volt politikus. Nem politikus volt. S több jel mutat arra, hogy – legalábbis az 1930-as években – szeretett volna a kultúra olyan fogalmában hinni, mely a művészet politikától elvont, független közegében él. Valószínű, hogy a Meillet-könyv nem ezt a hitet vagy reményt erősítette meg benne, hanem annak a visszautasíthatatlan jelét olvasta ki belőle, hogy a civilizáció fogalma felülkerekedik a kultúráén. De e kényszerűséget elfogadva, legalább formálója akart maradni a civilizációnak, méghozzá íróként. Talán ez ösztö-

nözte arra, hogy 1932-ben megjelentesse franciául II. Vilmos császárral készített interjúját, és 1932 decemberében Budapesten egy francia újságíró-küldöttség előtt a *Lenni vagy nem lenni* és a nyílt levél szellemiségét és szövegét idéző előadást tartson *L'Instrument de la littérature hongroise* címmel. A címválasztás finom válasz Meillet-nek. Ugyanis a címben megnevezett „instrument” („instrumentum”), amelyről Kosztolányi beszél, a nyelv. De a francia szó többjelentésű: a könyv kulcsfogalmaként a francia nyelvésznél a civilizáció eszközt jelent, ³² Kosztolányi viszont *elválaszthatatlanul* rögzíti hozzá ehhez a másik jelentést, azt, mely szerint a nyelv az író hangszere.

Amikor 1931-ben átutazik a városon, ezt írja Kosztolányi:

„Strasbourg.

Mit érzek e név hallatán? Talán azt, amit az ókori ember, mikor kiejtették előtte: Trója. Egy világpusztulás emléke fűződik hozzá. Szinte csodálkozom, hogy a valóságban is van s nemcsak fogalom.

A főposta homlokzatán három német kő fejedelem áll, kőkarddal kezében. Hogy kicsodák, nem tudom. Nincs fejük. Akkor fejezték le őket, mikor a győzők bevonultak.”³³

De e rövid mondatok után már a művészet, a gótikus katedrális és az élet, az utcán zsbongó diákok kötik le a figyelmet.

Évről évre hat hónapon át a strasbourgi fák csak torzók, a várospolitika, az intézmények szellemének kétes értékű emlékművei. De a másik fél évben visszatér beléjük az élet, visszanyeri őket a természet, a lombkorona egyenetlensége megtöri a szikár, egyenes vonalakat. Ilyenkor cserébe a fák a várospolitikának is a természet és az élet értékét kölcsönzik. ■ ■ ■

JEGYZETEK

* A tanulmány a K 108700 számú NKFI-pályázat támogatásával készült.

- 1 Szegedy-Maszák Mihály iránymutatása alapján összeállított formai útmutató *A magyar irodalom története I–III*. (főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Gondolat, 2007) szerzői számára [kézirat].
- 2 [Szerző nélkül:] *Les arbres à Strasbourg et dans l'Eurométropole*, <http://www.strasbourg.eu/environnement-qualite-de-vie/nature-en-ville/arbres-urbains/patrimoine-arbore-strasbourg-cus/arbres-strasbourg-cus> [2017. május 14.]
- 3 Lásd egyebek mellett Szegedy-Maszák Mihály alábbi írásait: *Rónay László: Kosztolányi Dezső*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1978/5–6, 730–735; *Kosztolányi nyelvsemlelete*, Alföld, 1994/8, 46–59; *Az írástudók felelős-*

sege Közép-Európában, Alföld, 1995/4, 55–56; *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 524–547.

- 4 Vö. Szegedy-Maszák 2010, 527–537. Ld. még Bengi László: *Hagyomány és viszonylagosság Kosztolányi nyelvfilozófiájáról*, in *Elbeszél halál. Kosztolányi-tanulmányok*, Budapest, Ráció, 2012, 198–199.
- 5 Antoine Meillet: *Les Langues dans l'Europe nouvelle*, Paris, Payot & Cie, 1918. Második kiadás: Paris, Payot, 1928.
- 6 Szegedy-Maszák 2010, 528.
- 7 A könyv 1918 nyarán került forgalomba.
- 8 Kosztolányi Dezső: *A magyar nyelv helye a földgolyón. Nyíltlevél [!] Antoine Meillet írhoz, a Collège de France tanárjához*, Nyugat, 1930/14 (július 16.)

- [a továbbiakban: Kosztolányi 1930a], 70. A nyílt levél francia változatában a „civilizációs erő”, „la force de civilisation d’une langue” formában szerepel (Désiré Kosztolányi: *Défense d’une langue nationale. Lettre ouverte à M. Antoine Meillet, professeur au Collège de France*, trad. Ladislav Gara, La Revue mondiale, 15 janvier 1931 [a továbbiakban: Kosztolányi 1931a], 123). Ez teszi egyértelművé, hogy Kosztolányi e fogalommal a Meillet-könyv kulcsfogalmára („langue de civilisation”) utal.
- 9 Kosztolányi idézi Meillet könyvét: „Azon a napon, melyen Magyarország oligarhikus (!) szervezete engedett volna a világon végigsöprő népies mozgalomnak, a magyar nyelv elsöprődött volna a főúri rend romjaival együtt, mely ezt a nyelvet erőszakkal kényszerítette másokra. Mert a magyar nyelvet csak ennek a rendnek politikai ereje védelmezte.” (Kosztolányi 1930a, 89; Meillet 1928, 209). A Kosztolányi által idézett rész Meillet könyvének első kiadásában annyiban tér el, hogy az igék jelen, illetve jövő időben szerepelnek, Kosztolányi fordítását alapul véve tehát így hangzanak: engedni fog, el fog söprödni, kényszeríti, védelmezi (Meillet 1918, 237).
- 10 Kosztolányi 1930a, 83, 87, 90.
- 11 „Ő [Thomas Mann, a háború után] állította szembe először ezt a két fogalmat: *civilizáció és kultúra*. Az első a latinoké, kik régi műveltségük roncsait átmentették a jelenbe s minden megújító művészi forradalmon keresztül is klasszikusak maradtak, azaz merev formákhoz és fordulatokhoz ragaszkodnak, [...] a másik pedig a germánoké, kik velük szemben csakugyan irodalmiatlanok és barbárok [...]. Másszóval a latin civilizáció értelmi műveltség, a germán kultúra pedig érzelmi műveltség. A civilizáció politikai fogalom, a kultúra művészeti fogalom. A civilizáció megteremtette az emberiség eszméjét, a kultúra pedig az ember, az egy ember eszméjét.” (kézirát, MTAK Kézirattára, Ms 4613/87).
- 12 Vö. Bengi 2012, 206.
- 13 Az eddigi szakirodalom ismereteim szerint nem foglalkozott Sauvageot politikai szerepével. Ez alól talán egyedül Ablonczy Balázs *A francia külpolitika magyarságképe a két világháború között* címmel megjelent tanulmánya kivétel, mely minden kétséget kizárva mutat rá, hogy Sauvageot nemcsak a nyelvészet és az irodalom szűkre szabott területén fejtegette ki országhatárokat átívelő tevékenységét. (Limes, 2008/2, 33–34, http://www.jamk.hu/ek/folyoirat/folyoirat/limes/2008_2.pdf [2017. május 14.]).
- 14 Az első ízben 1988-ban megjelent *Souvenirs de ma vie hongroise*-ban (Budapest, Corvina) Sauvageot lényegében arra hivatkozik, hogy Kosztolányi nem jól mérte fel Meillet munkájának dimenzióit, amikor a nyelvtudomány falain kívül kereste állásfoglalásainak forrásvidékét és a mű lehetséges hatását.
- 15 A franciaországi levéltári kutatásokat a Balassi Intézet Klebelsberg Kunó-ösztöndíja támogatásával végeztem.
- 16 Ugyanis meglepő módon szinte egyáltalán nem találhatók levelek sem Antoine Meillet-nek a Collège de France-ban, sem Aurélien Sauvageot-nak az Aix-en-Provence-i egyetem könyvtárában elhelyezett hagyatékában. A francia külügyminisztérium Diplomáciai Levéltára viszont őriz olyan dokumentumokat, melyek Meillet és Sauvageot viszonyát, működését az intézményi politika keretében tárják elénk.
- 17 Vö. Szegedy-Maszák 2010, 149–150.
- 18 Szegedy-Maszák 2010, 150.
- 19 [Szerző nélkül:] „A magyar irodalomnak nincs presztízse”, „Magyarországon kívül a magyar nyelv univerzálisan ismeretlen”. *Különös megállapítások egy francia tudományos munkában*, Pesti Napló, 1929. április 7., 36.
- 20 Vö. Kosztolányi Dezső: *Lenni, vagy nem lenni*, Nyugat, 1930/4 (február 1.), 252, valamint Kosztolányi 1930a, 82–83.
- 21 Madácsy Piroska egyébiránt gazdag francia-magyar kapcsolattörténeti írásai is rendre a teljes írás megjelenéséről beszélnek (vö. egyebek mellett *Kosztolányi és sa controverses avec Antoine Meillet*, Cahiers d’études hongroises, (1) 1990, 64; *Francia szellem a Nyugat körül, 1925–1935. Tanulmányok a XX. századi magyar-francia értelmiségi találkozások köréből*, Lakitelek–Paris, Antológia–Lettres Hongroises, 1998). Sturcz Zoltán tanulmánya is téved e kérdésben (is): *A Kosztolányi–Meillet vita körülményei és utóélete*, Hungarológiai Évkönyv, 2012/1, 199–219, http://epa.oszk.hu/02200/02287/00013/pdf/Hungarologiai_Evkonyv_13_199-219.pdf [2017. május 24.].
- 22 Kosztolányi 1930a, 83, 85.
- 23 Vö. Szegedy-Maszák 2010, 528.
- 24 Meillet 1928, 174.
- 25 André Thèrive: *Le destin des langues nationales*, L’Opinion, 1931. február 14., 13–15.
- 26 André Thèrive: *La Confusion des langues*, in *Chantiers d’Europe*, Paris, Ed. Excelsior, 1933, 9–39. A több részre tagolódo fejezetben a Kosztolányi írás kritikája a 15–20. oldalon olvasható. A könyvben megjelent változat kis mértékben tér el a *L’Opinion*-ban olvashatótól.
- 27 Kosztolányi 1931a, 135; Kosztolányi 1930a, 92.
- 28 Az MTAK Kézirattárában lévő levélfogalmazványból (KDLN 617.) egyszerre érezhető Kosztolányi családottsága és belátása a válasszal szemben: a kritika megírásának önzetlen gesztusát látja annak a jelnek, mely azt mutatja, hogy a lojalitás és az igazságérzet még nem halt ki.
- 29 Thèrive 1933, 17–18.
- 30 Thèrive 1933, 19.
- 31 Sauvageot 1923 novemberében érzék Budapestre, az Eötvös Collegiumba tanítani; érkezésekor egy szót sem beszél magyarul.
- 32 Lásd például Meillet 1928, 47, 82, 145 stb.
- 33 Kosztolányi Dezső: *Ember és világ. Európai képeskönyv. Strassbourg*, Pesti Hírlap, 1931. december 6., 6.

Józan Ildikó (1968): a Strasbourgi Egyetem (Université de Strasbourg) Magyar Tanszékének oktatója (2014-től 2018-ig), az ELTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa, a Szegedy-Maszák Mihály és Dobos István vezette Kosztolányi-kutatócsoport munkatársa.



BOSZORKÁNYOS KÉZIRATOK

Kosztolányi első
novelláskötetének
egy példányáról

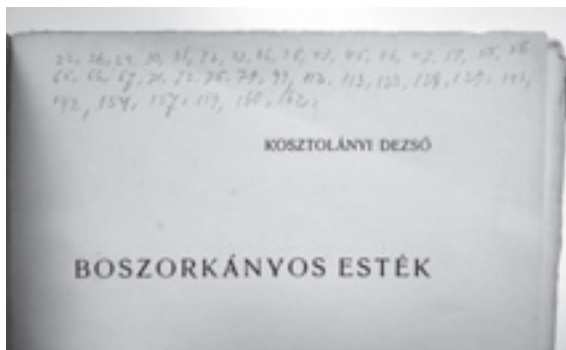
Tanár Úrnak

A Kosztolányi-novellisztikával foglalkozó kutatások egyik rejtélyességében igen érdekes kérdése az, miért nem jelent meg az író életében az összegyűjtött novelláit tartalmazó kötet. „Hiszen nemcsak ilyen feljegyzésnek, de ilyen könyvnek is lennie kellene, már csak azért is, mert az összegyűjtött verseit tartalmazó kötet megjelent” – jegyzi meg Szilágyi Zsófia *Az éretlen Kosztolányi* című kötetének lapjain. Majd hozzáteszi: „Lennie kellene, de nincs.”¹

Hiába rendelkezünk az 1930-as évekből több, a gyűjteményes életműkiadásra vonatkozó dokumentummal, a korai elbeszéléskötetéről ezekben nem esik szó: „Van szerencsém mellékelten beküldeni összegyűjtött műveimnek tervezetét,” írja Palágyi Róbertnek 1931 februárjában, „s arra kérem, juttassa el a Genius részvénytársaságnak, hangsúlyozván, hogy a tizenöt kötetes kiadásban a Mostoha, valamint az Esti Kornél című kötet még nem jelentek meg s legalább még három kötet van olyan, mely ezúttal teljesen új formában, bővített anyaggal jut a közönség elé”² – ám az említett három átdolgozott kötetről nem tudunk meg többet. (Más kérdés, hogy a tervezett gyűjteményes kiadás végül nem jött létre.) A Révai Kiadó indította életműkiadásához kapcsolódóan Kosztolányi maga is készített kötetlistát. Az MTA Kézirattárában Ms 4620/136 jelzet alatt, a kórházi följegyzések között található 10 tételes lista érinti ugyan a rövidprózá-

kat, cím szerint azonban csak az *Esti Kornélt* és a *Tengerszemet* említi a jegyzék, más elbeszéléskötetet nem.

Pedig *A rossz orvos* című kötet második, átdolgozott kiadásából következtethetünk arra: az író foglalkoztatta rövidprózai életművének összefoglalása, hiszen – ahogy a 2015-ben napvilágot látott *Béla, a buta* kritikai kiadásának sajtó alá rendezői írják – „az 1927-es kötetkompozíció rendezőelve egyfajta életmű-bemutató, a szerző 1908–1921 közötti rövid szépprózai köteteiből ad válogatást: *Boszorkányos estéék*, *Bolondok* (1911), *Páva* (1911,³ 1920), *Bűbájosok* (1916), *Káin* (1918, 1922), *Béla, a buta* (1920), *A rossz orvos* (1921)”⁴. E válogatásnak valamiféle lezáró jelleget is tulajdoníthatunk, mintha 1927-ben, már regényei megjelenése után, maga Kosztolányi is hasonlóképpen gondolkodott volna, mint Szegedy-Maszáék Mihály a címadó kisregény kapcsán: „A rossz orvos számos olyan tulajdonságot foglal magában, amely megtalálható Kosztolányi korai elbeszéléseiben. Egyszerre olvasható a korábbiak és a későbbiek felől. Lezárja a huszadik század első két évtizedében írt rövid történeteket és előkészíti a húszas évek regényeit.”⁵ Ha Kosztolányi két legkorábbi novelláskötetét nézzük meg, azok



tovább erősítik ezt az elgondolást: a bennük szereplő elbeszélések 1927 után nemhogy nem kerülnek kötetbe a szerző életében, de korábbi nagy számukhoz képest drasztikusan lecsökken, mondhatni, elvértve csak sajtóváltozatuk. A csak a *Boszorkányos esték*ben szereplő, tehát későbbi kötetbe Kosztolányi életében soha fel nem vett novellák változatai közül az utolsó, mostani tudásunk szerint, 1927. decemberi.

E hosszúra nyúlt bevezető már sejteti, hogy a Kosztolányi első novelláskötetét, az 1908-as évszámmal, ám valójában 1909-ben megjelenő *Boszorkányos estéket* feldolgozó kritikai kiadásnak a rövidprózai életmű egész szerkezetét figyelembe véve kell értékelnie azokat a forrásokat, amelyekkel adott esetben dolgozik. Nem csupán a kéziratok kis száma és a kötetmegjelenés után még hosszú évekig, különféle lapokban közölt változatok vagy a későbbi novelláskötetekbe átemelt darabok jelentenek nehézséget, de az is, miként értékeljük és hogyan helyezük el azokat a forrásokat, amelyekről nem tudjuk, pontosan *mikor* és *mihez* készültek.

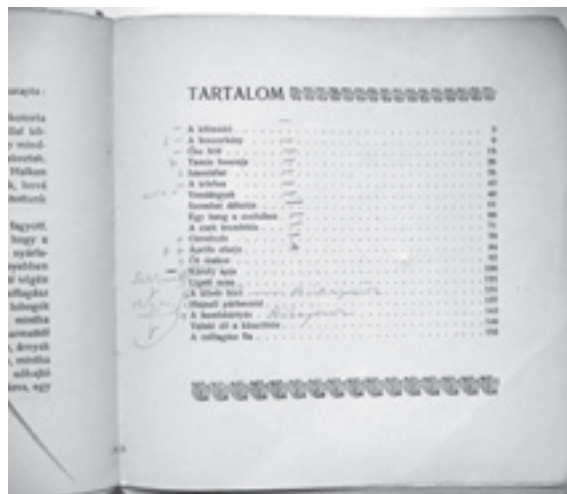
„A textológiai munka egyik sajátossága az,” írja Szilágyi Zsófia, „hogy *keresni* nagyon nehéz azt, amiről úgy gondoljunk, lennie kellene, leginkább *találni* lehet valamit, többnyire véletlenül, és utána értelmezni, hogy mi is került a kezünkbe.”⁶ A *Boszorkányos esték* munkálatai közben két ilyen rátalálásról beszélhetünk: a Réz Pál magángyűjteményéből Szilágyi Zsófia rendelkezésére bocsátott, a Szegedy-Maszák Mihály 70. születésnapjára készült kötetben feldolgozott,⁷ Kosztolányi saját kezű javításait tartalmazó két kivágról, illetve egy szegedi magángyűjtő kollekcijából Bíró-Balogh Tamás segítségével digitalizált, kézírással végigjavított kötetéről.

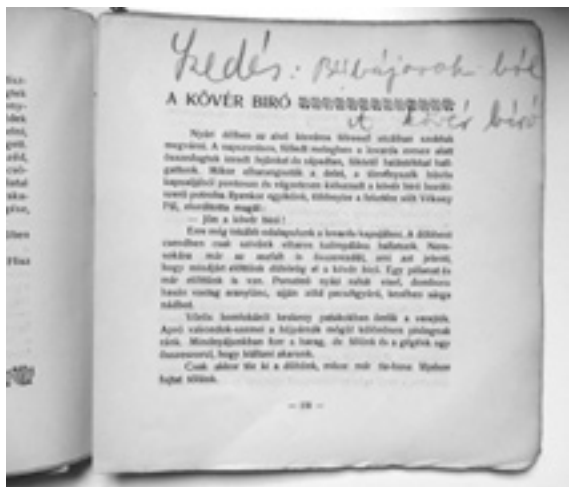
Hogy Kosztolányi a novelláiból és hírlapi cikkeiből az első megjelenés után kinyomtatott példányokat tett el archívumába, és a későbbiekben ezeken dolgozott tovább, nem újdonság. (És nem is egyedülálló jelenség a korszakban. Itt most egyetlen példaként csak Wirágh András kutatásaira utalnék Cholnoky László publikálási praxisáról.)⁸ A hagyaték szerkezete alátámasztani látszik ezt az elképzelést: temérdek rövidprózai művének csupán elenyésző számú kézírata

maradt fenn, s bár a megőrzött kivágatok száma is csekélynek tűnhet, az arányok árulkodóak: valamennyi gyűjteményt figyelembe véve a kivágatok száma többszöröse a „hagyományos értelemben vett” kéziratokénak. Nem csupán újságkivágatokra kell gondolnunk: a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött, az összegyűjtött költemények szerkesztési munkálataihoz kapcsolódó dokumentumegyüttes⁹ első csomagja a *Szegény kisgyermek panasza*i hatodik kiadásából készült: a szétválogott példány lapjait alappapírra felragasztva hozott létre Kosztolányi új kötetkéziratot. De a *Négy fal között* második kiadásához szintén az első kiadás egy példányát használta fel. „Itt küldöm a Négy fal között kéziratát, melyet a régi kötetemből formáltam ki” – írta a szerző Tevan Andornak 1917. március 11-én.¹⁰

A kivágatoknak egy adott kötetkéziratba illesztése gyors és hatékony forrásként helyettesíthette a kéz- vagy gépiratot ott, ahol a szerző alig kívánt módosítani szövegén, de más előnyei is voltak. Tevan Andor válaszlevelében arra kéri Kosztolányit: „Kérem, értesítsen, hogy korrektúra szükséges-e a kötetből, szeretném, ha lemondana róla, mert hiszen nyomott kézirat az egész, és gondos korrektúráról felelek.”¹¹ E rövid szövegben nincs módom kitérni arra, melyek lehetnek a kivágatos források kéziratként értékelésének legfontosabb szempontjai (azon túlmenően, hogy maga Kosztolányi is ekként tekintett rájuk), ahogyan ennek következményeivel sem foglalkozhatom. Mindenesetre több helyütt sajátos helyzetet teremt, hogy – amint Győrei Zsolt *A szegény kisgyermek panasza*i kritikai kiadásában megjegyzi – a kivágatok „szedésből eredő hibáiból (és azok javításaiból vagy figyelmen kívül hagyásából) nyomon követhető, hogy míg egyes helyeken Kosztolányi alaposan és sokszor átnézte a szöveget, más helyeken egyáltalán nem figyelt fel a kérdéses részekre”.¹²

Az említett verseskötetek esetében pontosan tudhatjuk, milyen célból és körülbelül mikor készültek a kivágatok. A most bemutatott forráson ejtett változ-





tatásokat azonban még hozzátvetőlegesen is nehéz dátálni. A *Boszorkányos esték* e példánya mint „Kosztolányi saját könyvtárából származó, autográf kézírással javított kötet” került a szegedi magánygyűjtő birtokába. Itt kell megjegyezni, nem vagyok száz százalékos bizonyos abban, hogy valóban Kosztolányi kézírásával van dolgunk, sem a grafitral írt, sem a piros ceruzás réteg esetében, de emellett fogok érvelni. (Hogy a grafit megelőzi a piros ceruzás megjegyzéseket, bizonyítja a 128. oldal, ahol egy grafitral ejtett módosítást húz át a piros ceruzás kéz.) A teljes bizonyossággal azonosítást nehezíti, hogy csupán apróbb módosításokat találunk: egyértelmű nyomdahibák javításait, egy-egy szó vagy mondat törlését, és elvétve pár szó beszúrását vagy cseréjét – előbbieket akár egy szerkesztőtől vagy későbbi sajtó alá rendezőtől is származhatnak, a szócserek és betoldások azonban mégis Kosztolányi munkájára utalnak, ahogyan a kötet legizgalmasabb, utolsó oldala is, a tartalomjegyzék, de legalábbis fölvehetjük a két szempont egyesítését: a tollbamondás lehetőségét. Bár a kötet – változó intenzitással ugyan, de – végig van korrektúrázva, a tartalomjegyzékben ejtett nyomok és a piros ceruzás megjegyzések arról árulkodnak, hogy a javítások egy válogatáskötethez készülhettek, nem pedig egy új nyomáshoz, ahogy az sem valószínű, hogy egy erősen átdolgozott, de azonos címen megjelent *Boszorkányos esték*ből Kosztolányi elhagyta volna *A boszorkány* című szöveget. A grafitceruzás kéz egyrészt javítja a *Boszorkányos esték* tartalomjegyzékének hibáját: a *Sakk matt* és az *Ilike az asztalnál* című szövegek ugyanis hiányoztak az 1909-es kiadás listájáról. Másrészt a címek mellett kétoldalt kézzel beírt kérdőjelek, plusz-, illetve mínuszjelek arra engednek következtetni: válogatás történik. Föltehetően a bal oldali jelek születhettek előbb, ezeket erősíti meg vagy éppen törli a címektől jobbra írt jelzés. Ezek alapján a válogató, föltehetően maga Kosztolányi, az alábbi szövegeket tarthatta újabb közlésre érdemesnek:

Április elseje (itt igen bizonytalan lehetett, hiszen a bal oldali pluszjel mellé kérdőjel került, majd a jobb oldalra egy mínuszjel, melyet aztán mégis lehúzott);

Öt órákor;

Sakk matt (az alá írt „jó” szóval megerősítve);

Ilike az asztalnál (az alá írt „jó” szóval megerősítve);

A kövér bíró;

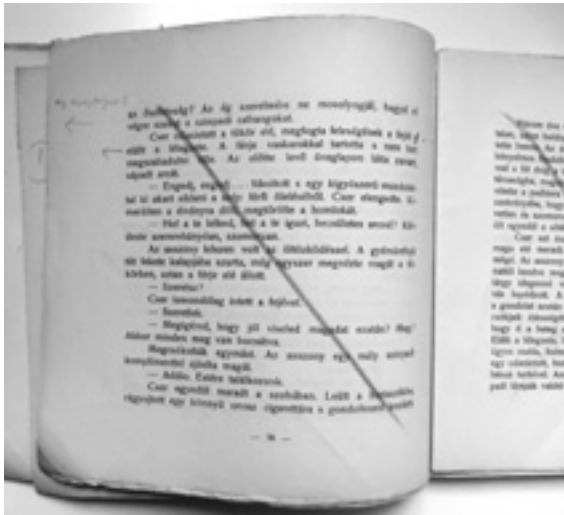
Hajnali párbeszéd;

A hamiskártyás

7 szöveg 29-ből (hiszen a *Verstárgyak* című írás 8 kisebb darabból áll) – erős szigorúságot mutató arány. Ezek között ráadásul hat olyat is találunk, melyek a *Boszorkányos esték* után, több-kevesebb módosulással, átkerültek Kosztolányi más köteteibe: Az *Április elseje* *Április bolondja* címmel 1916-ban a *Bűbájosok*-ba, az *Öt órákor* 1919-ben a *Pávába*, *Pesztra* címváltozással, az *Ilike az asztalnál* *Ozsonna* címen az 1911-es *Bolondokba*, *A kövér bíró* szintén a *Bűbájosokba*, majd *A rossz orvos* második kiadásába 1927-ben, a *Hajnali párbeszéd* ugyancsak a *Bűbájosokba*, *Komédia* címmel, átdolgozva, míg *A hamiskártyás* ugyanoda, *Kártyaként*.

Hogy a javított kötet felhasználására már az 1916-os *Bűbájosok* megjelenése után került sor, bizonyítja, hogy *A hamiskártyás* és *A kövér bíró* mellett is szerepel a tartalomjegyzékben a kötet cím („Bűbájosok”), melyet megerősít a belvéken a piros ceruza, az *Ilike az asztalnál* esetében pedig azt írja a cím fölé ugyanaz a kéz: „Szedés a Bolondokból”. Az *Április elsejét* és a *Hajnali párbeszédet* azonban ezek szerint a *Boszorkányos esték*ben megjelent szövegváltozással vitte tovább a válogatás. A vizsgált példányon végzett munka hozzátvetőleges dátumának kezdőpontja tehát adott, az intervallum végpontját azonban nem lehet meghatározni, hiszen láthatjuk az *Április elseje* és a *Hajnali párbeszéd* példáján: az, hogy az *Öt órákor* nem a *Pávából*, *A kövér bírót* pedig nem *A rossz orvosból* szedeti a kézirat, még nem elégséges bizonyítéka annak, hogy 1919 vagy 1927 előtt keletkeztek volna a kézjegyek.





Kosztolányi életében nem jelent meg olyan összeállítás, mely ezt a válogatást érvényesítette volna. Sőt, jelenlegi tudásunk szerint a belíveken ejtett javításokat fölhasználó kiadás sem. Így az *Ősz felé* egyetlen változatában sem lesz „az őszi csend elejét” fordulat helyett „az őszi csend kezdetét”, a *Tamás bosszúja* „nehézségtörős” szava helyett „nyavalyatörős”. Az is bizonyos, hogy az író halála után megjelent gyűjteményes kötetek egyike sem ebben a válogatásban közli a *Boszorkányos esték* anyagát (a legközelebb hozzá az elsőként megjelent, 1943-as Révai-kiadás áll), és azok szerkesztői nem használták föl az e példányában található javításokat. Ezt az *Istenítélet* szövegkritikai feldolgozása is bizonyítja: a novella 1906-ban megjelent előváltozatát, a *Színpad Othelloját* [sic!] Kosztolányi jelentősen átdolgozta (amiről Bengi László írt megvilágító tanulmányt az *Alföld* 2014. júniusi számába, Csáth és Kosztolányi korai művészetfelfogását vizsgálva),¹³ ebben a formában jelent meg 1907. augusztus 7-én a Budapesti Naplóban, majd bekerült a *Boszorkányos esték* 1909-es kiadásába – ám hibásan. Föltehetően a *Boszorkányos esték* szedője hibázott: a szeme ugorhatott egyet szedés közben (valószínűleg az „s” kötőszó ismétlődései miatt), és így az első megjelenéshez képest 18 szó kimaradt a kötetből. Mivel a hiány nem egészen értelmetlen, bár jobban megnézve hibás mondat szerkezetet szült, a novella szövege a későbbiekben is ebben a formában hagyományozódott tovább:

Cser odasietett a tükör elé, megfogta feleségének a fejét s **ideges kezekkel a tükörbe fordította. Az asszony egy pillanatra megijedt, halálos hideg futott át remegő, rózsaszínű testén** s elállt a lélegzete. A férje vaskarokkal tartotta s nem birt megszabadulni tőle. (1907)¹⁴

Cser odasietett a tükör elé, megfogta feleségének a fejét s elállt a lélegzete. A férje vaskarokkal tartotta s nem birt megszabadulni tőle. (1909)¹⁵

Figyelmesen olvasva jól látható a két mondat közti egyeztetési hiba, mégis valamennyi, Kosztolányi halála után megjelent gyűjteményes kötet továbbörökíti ezt a hibát, a Kosztolányi-olvasók tehát a mai napig így ismerik a szöveget. A most megvizsgált *Boszorkányos esték* példány azonban fölfedezte és javította a hibát, még ha nem is az eredeti változatra: a 36. oldalon az érintett helyen ceruzás beszúrás találmunk: **az asszonynak** elállt a lélegzete.

Hasonló történt az *Orrvérzés* című novella kezdetén, melyet még a 2007-es *Kosztolányi Dezső összes novellái* is az alábbi, a *Boszorkányos esték*ben megjelent szövegváltozattal közölt:

„Bellával a virágos töltés mellett jöttünk ide az erdőbe. Jókedve volt és kacagott, mikor a lepkefogásnál az aranyos, tarka kavicsokon **elcsuszott**. Hogy kibugygyant az első langyos vérhullám, azt hittem, mindez csak bolondság. A zsebkendőm megtelt piros, forró, nyúlós vérrrel. [...] A vérem pedig kitartóan csöpögött, mint a végeérhetetlen, siró őszi eső.” Föltehetően (sajtó)hibáról van szó, mely a most vizsgált példányban javítva is van ceruzával, „elcsúsztam”-ra.

Réz Pál a novellák sajtó alá rendezésekor bizonyosan fölhasználta azokat az autográf kézírással javított kötetkivágatokat, amelyek a tulajdonában voltak, vagy amelyekről tudomása volt – ahogyan ezt a kötetek utószavában jelzi is.¹⁶ Két fontos következtetéssel is szolgálhat az ő gyűjteményéből ismert két, a materiális jegyek alapján egykorúnak tetsző kivágat: a *Telefon* és a *Sakkmat*. Az egyik kétségtelenül az, hogy több *Boszorkányos esték* is áldozatul esett a korai novellákat érintő újírásoknak, hiszen mindkét forrás – a Réz-kivágatok és a *Boszorkányos esték* most bemutatott példánya is – tartalmaz javításokat az érintett szövegekben – azonban nem ugyanazokat. Ez ismét fölvetetheti a kérdést: biztos-e, hogy Kosztolányi-autográfal van dolgunk a fent ismertetett forrás esetében. Nem tudok egyértelmű választ adni, csupán annyit mondhatok: egyáltalán nem volna szokatlan a Kosztolányi-életműben az, hogy eltérő időszakokban másként és másként javítsa át egy-egy szövegét.

Ha Kosztolányi-kézírásként fogadjuk el a *Boszorkányos esték* szóban forgó példányának javításait, a másik következtetés az lehet: a szerző valóban eltérő intenzitású figyelmességgel korrektúrázta nyomtatott szövegeit, hiszen a Réz-féle kivágatok egyikén sem javít ki olyan durva sajtóhibákat, melyeket ebben a kötetben igen.

Annyi biztosra vehető: mind az előbbi, mind az utóbbi kézírathalmaz a korai novellák egy csoportjának együttes újraközlését célozta, egy leendő gyűjteményes kötet munkálatairól árulkodik. Hogy ez inkább a húszas évek végén, a harmincas években történhetett, bizonyítani nem tudom a most bemutatott kötet alapján: nyilvánvalóan éppúgy nem elégséges érv néhány idegen szó magyarosítása, ahogyan

a „gyertya” szó „villanyra” cserélése. Csupán a sejtésemet jelezhetem: egyrészt, ahogyan szó esett róla, ekkorra már föl-fölbukkant az életműkiadás gondolata, másrészt a szigorú válogatás is inkább ezt valószínűsíti. Nem tartom jelentéktelennek, hogy a tartalomjegyzékben kirajzolódó ítélet az eredeti kötet kevesebb mint negyedét tartotta beválogatandónak egy esetleges gyűjteménybe, és ezek közül is pusztán egyetlen olyat, mely nem jelent meg később Kosztolányi más elbeszéléskötetében. Ugyanezt az ítéletet sejtetik a sajtómegjelenések a mínusszal megjelölt novellákról: a legkésőbbi ismert lapban közölt változat 1924-es (*A csillagász fia*).

Még ha darálási bizonytalanságai miatt nehezebb is beilleszteni a szöveggkritikai jegyzetapparátusba, a kritikai kiadás szempontjából a *Boszorkányos esték* végigjavított példánya a legkevésbé sem érdektelen, hiszen nem csupán az egyes novellák alakulásának lehet fontos dokumentuma azok releváns szövegváltozataként, hanem annak is, hogy Kosztolányi mit tarthatott beválogatásra érdemesnek egy esetleges gyűjteménybe. E gyűjtemény kirajzolódása egyszersmind rámutat az életműben önmaga égető hiányára is – ahogy teszi ezt, egy másik vonatkozásban, a mai emlékkonferencia is: lennie kellene, de nincs. ■ ■ ■

JEGYZETEK

* A tanulmány a K 108700 számú NKFI-pályázat támogatásával készült.

- 1 Szilágyi Zsófia: *Az éretlen Kosztolányi*, Kalligram, Budapest, 2017, 110.
- 2 Gépirat Kosztolányi fejléces levélkartonján, autográf aláírással. A gépelési tévesztések azonnal javítva géppel, a kiemelések Kosztolányitól valók, a jól ismert zöld tintás aláhúzással. Lelőhely: ismeretlen. Fotómásolata Bíró-Balogh Tamás birtokában. Elkelt: Központi Antikvárium 111/55.
- 3 Valójában 1919. Ehhez lásd: Varga Kinga: *Kosztolányi egyik korai elbeszéléskötete: a Páva. Előtanulmány a kritikai kiadáshoz*, Első Század, 2015. tavasz, 139–152.
- 4 Kosztolányi Dezső: *Béla, a buta / A rossz orvos. Kritikai kiadás*, szerk. Bartók István és Sárközi Éva, sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta Bartók Flóra, Bartók István, Józán Ildikó és Sárközi Éva, Kalligram, Pozsony, 2015, 429 (Kosztolányi Dezső Összes Művei).
- 5 Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 115.
- 6 Szilágyi Zsófia: *i. m.*, 110.
- 7 Szilágyi Zsófia: *Küzdelem egy gigászi árnnyal: Kosztolányi Dezső A telefon című novellájáról = „Visszhangot ver az időben”: Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, szerk. Bengi László, Hoványi Márton, Józán Ildikó, Kalligram, Pozsony, 298–304.
- 8 Vö.: Wirágh András: *Korszerűtlen filológia, avagy a tárcanovellától a szöveg-*

atlaszig: Cholnoky László publikálási praxisa: Éjszaka, Irodalomtörténet, 97 (2016/2), 204–215; Uő.: *Nyugtalan idők – nyugtalan szövegek: Cholnoky László publikálási praxisa 2.: Varázskalap*, Kalligram, 2016/7–8, 118–124.

- 9 PIM V.4966/1–2
- 10 Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók*, Osiris, Budapest, 1996, 400.
- 11 Tevan Andor levele Kosztolányi Dezsőnek, 1917. március 20., gépirat, MTAK Ms 10420/171. Köszönöm a *Négy fal között* kritikai kiadásán dolgozó Zákány-Tóth Péternek, hogy e levélváltásra felhívta a figyelmem.
- 12 Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai. Kritikai kiadás*, szerk. Győrei Zolt, sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta Győrei Zolt és Lovas Borbála, a francia kéziratot sajtó alá rendezte Józán Ildikó, Kalligram, Pozsony, 2014, 237 (Kosztolányi Dezső Összes Művei).
- 13 Bengi László: *Művészet/allegóriák. Csáth és Kosztolányi korai művészetfoglalómáról*, Alföld, 2014/6, 76–86.
- 14 Kosztolányi Dezső: *Istenítélet. A »Budapesti Napló« eredeti tárcaja*, Budapesti Napló, XII. évf. 187. sz., 1907. augusztus 7., 2–4.
- 15 Kosztolányi Dezső: *Boszorkányos esték*, Krausz-Fischer ny., Szabadka [Bp.: Jókai Nyomda kiadása], 1908 [1909], 35–42.
- 16 Vö.: Kosztolányi Dezső: *Összes novellái II.*, szerk. Réz Pál, Budapest, Osiris, 2007, 606.

Tóth-Czifra Júlia (1988): az Eötvös Loránd Tudományegyetem Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének tudományos segédmunkatársa, az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport tagja, a Kalligram Kiadó szerkesztője.

Tari bardók

Uploaded on Mar 12, 2008

Buddhista sztupa Tar község határában
 You-Tube

Szüret-kép kavarog túl ködös falakon,
 villózik, összeáll – emitt már szétesesett.
 Csodabor: mámor vár reánk ott, valahol,
 volt-létek mámore, meta- emlékezet.

Sűrű, telt melasz-lét – emitt rég feledték
 az emlékezőt is. Ki tudja, hogy így volt? –
 Emlékből nincs kiút, keríti a nemlét,
 gúzsprésként nyomja ki belőle a színbort.

A tari kövekből tibeti sztúpa lett,
 minden lét köztes lét, létváltás, szamszára,
 idegen színeket kever az ősz-palette –
 hol van a szőlőhegy s Tar Lőrinc romvára?

Törkölyön mezítláb tapos a jelentés,
 szegi az ősz képét két kör: a prés s a kád. –
 Volt-bardók emléke: az újratereztés
 sajtolja a fürtöt, zúzza az éjszakát.

Változatok Fölöttes Én-re és Te-re

Ím, a létezők,
 s köztük tested
 s Ösztön-Én-ed
 forrong-tesped,
 s mint a fiaknak
 rég a vének:
 moralizálgat
 Fölöttes Te-d

*

„Ő”-ként szemlélted
 magadat este:
 „Ő” úr elszunnyadt,
 elnyúlt a teste,
 álltál fölötte:
 zord Fölöttes Te.

*

Emeleten
 lakik Dezső,
 fölötte a
 fölöttes Ő.

*

A Fölöttes Én mindent csak mímél
 sírással, mosollyal, rímmel,
 a halála is csak mimikri,
 sírjánál Senki Erik rí.

Jin-Jang keservek

Várbörtön-falon át
fegytárshoz:
nem tudunk átnyúlni
egymáshoz.

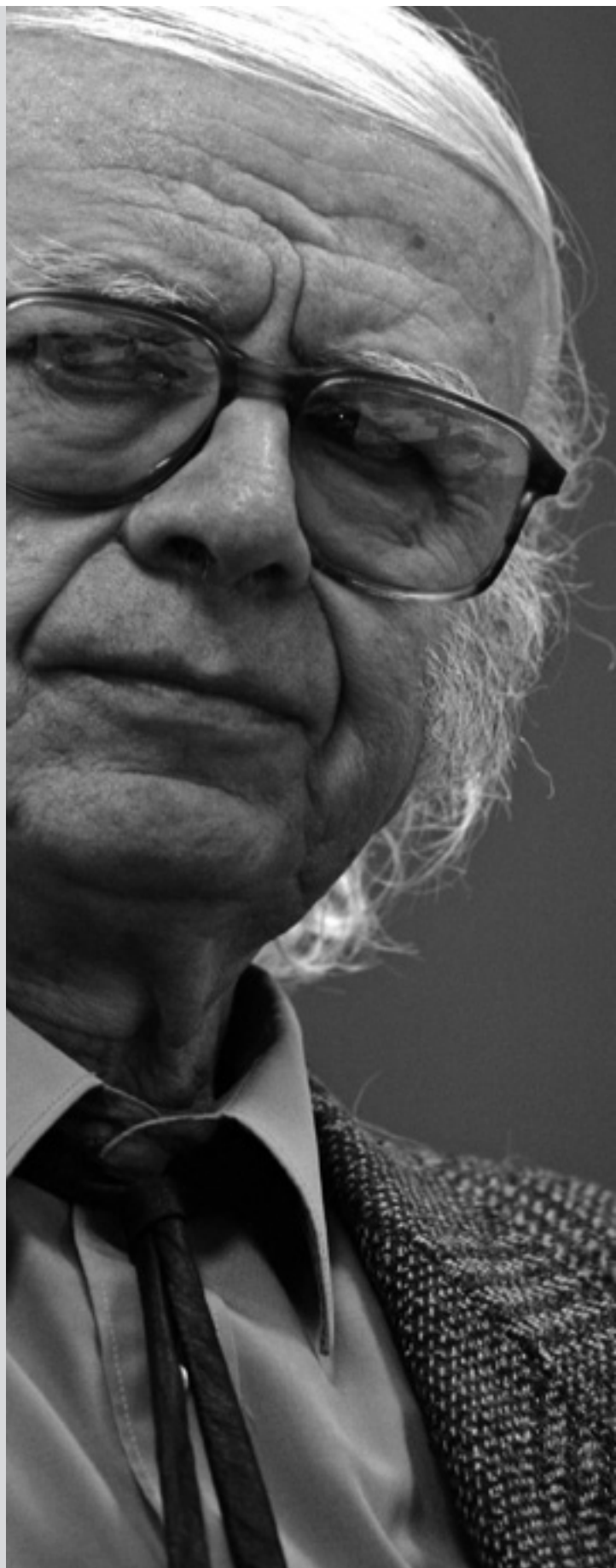
Mi rövid? Etikánk,
a karunk?
Nyúlnánk, de tán nem is
akarunk?

Holló-éj suhog és
árnyai,
ellentétek nyesett
szárnyai.

S moccanna plusz szárny (plusz
Siva-tag?) –
Közöttünk kőfal és
sivatag.

Áthajlik egy-egy vélt
pipacs-ág
meg a vers – téveteg
csigacsáp.

Tözsér Árpád (Gömörpéterfala, 1935): költő,
esszé- és naplóiíró. Legutóbbi kötete: *Imágók*
(Kalligram, 2016).





A KÖLTŐ IMÁGÓI

Tózsér Árpád: *Imágók*
Új versek 2012 – 2016
Kalligram, 2016

Úgy vélem, Tózsér Árpád új verskötetéről nem nekem, hanem egy filozófusnak vagy egy filozófia-történésznek kellene szólania. Mindenképpen *másoknak*, azaz többeknek. Egy filozófusnak meg egy filozófia-történésznek, meg egy irodalomtörténésznek, meg egy esztétának, meg egy történelemtudósnak, meg egy pszichológusnak, vagy netán pszichiáternek, meg egy analitikusnak is, valamint egy történésznek, meg egy politológusnak, meg egy antropológusnak – vagy egyszerűen csak, mind helyett egyetlen egy polihisztornak, valami olyasmi félének, mint amilyen e könyv szerzője.

Lévén magam csak mezei költő, egyik nagy tudománynak se a beavatott ismerője vagy szaktekinvélye, fogalmi tisztázással akartam kezdeni a könyv bemutatását.

Ugye, a dolgok lényege ez, a fogalmi tisztázással való kezdés! Hogy – mi is ez az *imágó*? Nos, elégiésített évezredünk kiöregedett gyermekeként, a számítógépemben felbukkanó magyarázatokkal akartam előbbre vergődni. Elsőként az Idegen Szavak Gyűjteménye dobta fel a szómagyarázatot: *teljesen kifejlődött, nemzőképes szárnyas rovar*. Ez, mondjuk, kiváltképpen tetszett nyitásnak, igyekeztem minden tisztelem mellett elképzelní tanult kollégámat, és sokban mesteremet, az *Imágók* c. verskötet szerzőjét nemzőképes szárnyas rovarként a sok más nemzőképes szárnyas rovar között. Ha éppenséggel tudni akarják, szárnyas rovarként nehezen ment ez a képzelgés, de a többi, a legnagyobb tisztelettel, helyén valónak látszott.

Ámbár sejtettem azt, hogy még nem jártam a dolgok végére. Tovább botorkáltam e görröngyös úton, ami a fogalmi tisztázáshoz kellett volna elvezessen, és az angol-magyar online-szótárban nemzőképes szárnyas rovar helyett ezt találtam: *beképzelés*. Mivel a beképzelés szerkezetileg nagyon emlékeztetett a *bekapás* főnévre, valamint, mert ezt a nyakatekert szót egyetlen magyar nyelvérzékkal rendelkező egyén sem használja felelőssége teljes tudatában, egy lyukkal odébb álltam.

A latin-magyar online-szótárban a következő lehetséges jelentéseit találtam az *imágó* szónak: *alak, arckép, árnykép, csalóka kép, elképzelés, gondolat* (s most figyeljenek!) *halott árnya, hasonlat, hasonmás, imágó* (ez az *imágó* ittamolyanmórickás magyarázat: a *szög* leginkább úgy írható le, hogy olyan, mint a *szög*...), *kép, képzet* (s visszatér a szárny nélküli *kifejlett rovar, látomás, látszat, látvány, mellszobor, rémkép*).

Ezen a ponton éreztem, hogy nem volt teljesen hülyeség okostónit játszanom a számítógépem segítségével. Aki végigolvassa ezt a könyvet, rá fog döbbenni, hogy az imágóknak legalább ennyi, ha nem több variánsa képződik meg a versszövegekben is. Szövegeket mondok, mert leginkább szövegtest-szerűek ezek a mostani Tőzsér-versek, de mondhatnék vers-esszéket is, vagy elménckedhetnek a gyermekkora emlékiratait író idősebb költőről, aki *Őszikék* helyett lányszagú hóvirágokat rajzol a hajdani dombok lejtőire.

S mi más, ha nem rémkép itt (a *Fogadó az Utolsó Szóhoz* c. terjedemes kompozícióban), a Bosch és Joyce rettenetesre mázolt-kevert káosz-világában megjelenő Hitler vagy Sztálin, nem beszélve néhány egyéb torz alakról, akik *anno* egy lehetetlen nevű ország létrehozásán és létben tartásán ügyködtek, amelyet úgy hívtak, hogy Csehszlovákia, ahonnan magyaroknak persze *mars ki* volt!

De most meg hirtelen nagyon a végére szaladtunk a könyvnek.

Ahogy az várható volt, a könyv első nagy ciklusa az *imágó*-megképzéssel foglalkozik. Melynek sokféle módja, alakváltozata, nehézkes szóval, lehetőségessége van. Tőzsér nem tagadja, miért is tenné, hogy az imágó-teremtésnek, egyáltalán, az imágóra felfigyelésének Carl Spitteler ilyen című kötete volt a kiváltó oka. Ebben a ciklusban (amelynek a címe is ez: *Imágók*) szerzőnk szinte megmámorosodik az *imágó* szó adta világfelfedezésektől, az *imágó* kifejezés által lehetővé vált világmegsokszorozódhatóságoktól. „Az *imágó* kettős játék – tűnődik el –, *ki / csit a megfigyelő is multiplex személyiség, / s ha nem az, akkor megfigyelés közben az / zá válik. Na, hogyan is van ez akkor? Én / Spittelernek nézem a völgy aljában kaszá / ló papot (a pszichoanalitikusok szerint ol / vasmányaink hősei is lehetnek imágóink), / Baťa-háznak látok egy sötét foltot (az egy / kori vámbáz helyét), Spitteler pedig mond / juk Viktorinak (az Imago egyik szereplője / nek) néz engem.*” Majd ennek folytatásaként, rögtön a következő versben, melynek már a címe is árulkodó: *Az imágó vallomása*, különös következtetéshez jut el: „Az *imágó* személyiségtévesztés: elfojtott / vágyainkat megszemélyesztjük és összeté / vesszjük magunkkal. (Az *imágó* és a *dop / pelgänger* tehát csak úgy különbözik egy / mástól, mint két tojás.)”

Mielőtt azonban belevesznénk és hagynánk magunkat beleveszejteni a szerző által az imágó az ördögítő csöppet sem távol keresendő örvényeibe, ugyanő kitűnő arányérzékkel adagol az örvények mellé olvasmányélményt (nevezetesen az *Egy szélhámos vallomásai* olvasói élményét), kultúrfilozófiai tapasztalatot, elméletet – saját elméleti megfontolásainak kifejtésére gondolkodok – és élmény-élményt, emlék-élményt. A vers szerint élete nyolcvanéves teniszcsatáját vívja rendületlenül, magát szerényen dilettánsnak tartva Tőzsér, a költő, miközben az erőművészek megcsodálni való könnyedségével dobálódik nevekkel, művekkel, művek hőseivel, hősök kultúrhistoriai műveivel. Az ő fölényesen könnyed és biztos és költői filozófiája számára nincsenek fontosabb vagy kevésbé érdemes történések a tapasztalásban, legyenek azok az élet reáliái, vagy az olvasmányok irreálításban magukat föltaláló, más dimenziókban helyükre találó, reáliái.

„Az ember indul, kikanyarít egy karéjt a vi / lágból és visszatér zsákmányával önmagá / ba. Köröket ír le, zárt totalitásokat képez, / míg végső körként be nem fogja valameny / nyi korábbi szerzeményét, s vissza nem tér / a kezdeti körökhöz. Minden kör egy totali / tás, s mind-





egyik totalitás egy imágó: komp / lett személyiség. (Komp lett a személyiség – játszhatnék el a gondolattal, ha engedné..., Z. T.) *Az én legkorábbi imágó / im most itt tolongnak a Nagyjászolban*” – tűnődik el Platón barlanghasonlatán. Az olvasó pedig tovább töprenghet, pontosabban, tovább variálhatja versről versre, szövegről szövegre az imágók fogalmát, amelyben a szerző fölismeri véli önmagát, tojásban a tojás másságát. Hiszen aligha véletlen, hogy az első imágó-játékot, amiből aztán később rengeteg van, mondhatni, ez a játéktól játszmáig húzódó vonulat végigkíséri a könyvet, épp a sokféle másba belebújó, elrejtőző Esterházy Péterrel játszsa el, hogy aztán Esterházy eljátsszék a maga Hrabal-imágójával, visszajutva így Hrabalon keresztül a vers írójáig, Tözsérig. Arcokban az arc, sorsokban a sors, valahol itt bomlik ki Tözsér imágóinak a lényege, bár az is lehet, tévedek.

De abban feltétlenül igaza van a szerzőnek, hogy a „tárgyak szívébe lőni: ez a vers”.

„Minden önéletrajzi regénynek egyetlen és végső problémája: művészet és valóság, művész és élet viszonya, tragikus és soha véget nem érő birkózása. Ez a problémája az Imágó-nak is. A világ csak a művész lelkében él olyanok, amilyenek talán már nem is a művész, hanem a Mű akarja” – írja Rónay György Spitteler *Imágójának* az előszavában.

S ezek után, mintegy befejezésképpen azon tűnődnek el még, hogy mit is akar ezzel a könyvével Tözsér Árpád, de a kérdést úgy is feltehetem, mit is akart az elvelt négy vers-év Tözsérrrel!

Költönket feltehetően elérte a számadás ideje. Naplóiban már régen jelen van ez a természetes reakció korára és a világra, költészetében azonban mintha most akarná rendbe rakni, láthatóan erős és tiszteletre méltó tudatossággal az életében viselt, másokban meg látott, vagy felismert arcait.

És ez már túlmutat számomra az imágó-kérdésen, illetve annyiban mégsem, hogy valamennyiünk élete imágók viszonylagosan rendezett, vagy viszonylag rendezetlen halma. Felforog a múlt a felejtés hamujából, vagy az élet egymás mellé rakott kövei alól, és jelenné, valóságossá válik – az emlékezet elfoglalja méltó helyét a történéseit veszíteni látszó jelenben. A költő világában, aki már nem kisebb távlatokban gondolkodik, mint a mindenség, melynek semmi-formája a halál, minden-formája az univerzális gondolkodás szintjére magát el- és felverekedő elme és lélek, természetességgel keverednek emlékélmények, élmény-emlékek, olvasmány- és/vagy kitalált helyzetek, melyekhez nyilvánvalóan csatlakoznak a rég megholt élők, a sohasem élt feltámadottak – a szövegek általában egyes szám első személyben beszélő lírai hőse nem ismeri a reáliák és az irracionális világ egymástól elkülönítő határait.

Jung írja Spitteler kapcsán egy Wagnert és Nietzschét is tartalmazó-elemző felsorolásban: „régí neveket vesz kölcsön új alakjai számára, melyeknek szinte félelmetes gazdagsága árad költészete bőségszarujából. Semmi sem hiányzik erről az egész skáláról, mely a felfoghatatlan-magasztostól a perverz-groteszkig terjed”. Ez a megállapítás teljességgel vonatkoztatható Tözsér mostani versvilágára is, és még a perverz-groteszk is találó, ha csak az állatok nemiszervével foglalkozó szöveget vetítjük ide, magunk elé (*Megerőszakolt angyal*). Isten, alakok, alakot és személyiséget váltó figurák, nevek, idők és időtlenségek kavarnak kiszámíthatatlan változatosságban ezekben az új művekben, így érdekes módon mégsem az

összegzés szándékán kapjuk rajta alkotónkat, hanem a történetben, történelemben, történetiségben tobzódó, világport taposó, de mindeközben a szülőföldjén álló világpolgárt látjuk magunk előtt, aki tagadhatatlanul élvezkedik gazdagsága jussán.

S még mindig Jung, Spitteleren keresztül, általam Tözsér mostani költői és emberi állapotára is utalva: „*Nietzsche Isten halálát hirdeti, míg Spittelernél az istenek virágzása és hervadása az évszakok mítoszává válik.*” Isten, a vele való találkozás, ember, a sok kapott és adott arc, költő, aki mindig a *más*, vagy a *másik*, diktátor, aki múlhatatlan része az ember alkotta világ gyöngeségének, halál, mely mértékegysége immár az élet fennmaradó részének, öröklét, mely sokféle emberi bántásra és alkotói sérülésre hozhat írt, kifosztott múlt, mint történelem, és felragyogó emlékezet, mint az élet méltóságának a kísérlete; értékek és átértékelések, tárgyak, művek és műtárgyak, kortársak, sortársak és sorstársak, ironia és önironia, bölcsélet és a valahai gyermek érdeklődése, mérhető és mérhetetlen távolságok; végtelennek tűnő felsorolás következnek, de nem következik.

A költő kiszabadulni látszik társadalom-emberi determináltságából, és átlép a dimenziók csak ő általa ellenőrizhető, egymást átjáró, és őket átjárható rendszerébe. S mint ilyen, nem az öregség elodázhatatlan pusztításaitól fél, nem is a haláltól – a költészetet félti, mint minden, morálisan akár degenerálnak tekinthető értelmiségi: „*ó, költők, barátaim, / bizony mondom, elhagy minket a vers, / mert elhagytuk orfikus emlékeinket, / Mnemoszünének, a múzsák anyjának, / ki eredetileg nimfáforrás volt, kilenc / leánya (a kilenc múzsa) szakadatlanul / a születés-elmúlás rejtélyére emlékez / tette az emberiséget, mi már, Hölder / lin tengerészei, félünk a forráshoz ha / tolni; s félünk a szemfödél túloldalától; / közben köröttünk új ezredév árja forr, / s még mielőtt az éjmadár végleg a vers / re s ránk telepedne, volna mit emlékké, / tisztes múlttá tennünk, kiérdemelve a / méltóbb isteneket és az igazabb létet.*”

Nos, Tözsér Árpád ezzel a könyvével (is) közelebb került ahhoz a *kiérdemeltség*hez, mely méltóbb isteneket és igazabb létet ígér a számára, s nem csak róla van szó, hanem a mi kiérdemesülésünk lehetséges útjairól is talán. ■ ■ ■

■ **Zalán Tibor** (Szolnok, 1954): költő, próza- és drámaíró. Legutóbbi könyveiből: *És néhány akvarell* (2014), *És néhány haiku* (2015).





Tél

Csak sós szemét. Emberalkotta rossz.
Nyoma se az égi világítóknak.
Itthagyták a pártatlan csillagok
a füst alatt a temetetlen holtat.

Vagy félholtat? Még rág a fájdalom,
belehasít a fagyott végtagokba,
áram üt át dermedt axonokon,
talán felérez még némelyik pontja.

Összekucorodik a tehetetlen,
önmocskában, -búzában vacogó,
csontigseb város a fojtó hidegben,
jég rakódik rá és fekete hó.

A maradék életen áttipor
terepjáróabronccsal ez a kor.

Karácsonyfa

az álomra a halálom a rím
az angyal felakasztotta magát
pengnek a szélben jádeholdjaim
a holdkő nővér és ónix barát

a csengő-bongó kristály megreped
a fájdalom alácsorog a fán
a pókhálón jégcseppek lengenek
lehet ma éjjel meghalok talán

vagy nem vagy csak úgy a kettő között
az ágakon a jégruha ragyog
a magány csilingel pörög pörög

ezüst fehér ezüst halott halott
papírangyal színejátszó körök
a lábujjak közt a vérhólyagok

Atipikus tavasz

Különféle idők

Lassanként kitavasodik.
Olykor kisüt a nap. Az ég
tépett párafoszlányaait
csaknem felszívja az a kék.

Csak nekem nem süt ki a nap.
Az én időm már egyirányú.
A test végül magamra hagy:
bárkinek vizsgálati tárgyul.

A test feladja. Ott hever,
vérben, sárban és fájdalomban.
Haszontalan és rút teher.
Töredezetten, megrogyottan,

átenged gúnyra, szánalomra.
Bennem hiába tavaszodna

zöld küllő repült át az út felett
hideg a május reggel még fagyott
mérsékelt szél a fények élesek
a cseresznyék zöldek de már nagyok

öregszik az idő várat a nyár
szeszélyes rosszkedvű és feledékeny
kacsaringózik tántorogva jár
nem törődik kiélt környezetével

a rigó csőrében valami féreg
a kismacska anyja nélkül remeg
hiába vakítanak úgy a fények
borzonganak a bőrfelületek

libikókázik szorongás remény
egymáshoz bújna minden ami él

Imre Flóra (Budapest, 1961): költő, műfordító.
Legutóbbi kötete: *Még tart a könnyűség* (válogatott és új versek, Parnasszus, 2014).



Háztűznéző

Janowitzban

1.

A kert, amely Karl K. szemével nézve maga a paradicsom lesz, a valóságban kőfallyal körülvett kastélyparknak bizonyul. A vendég, aki a lassan és nehezen nyíló főkapun keresztül első ízben lép a kertbe, már amúgy is el van kábulva az utazás benyomásaitól, az erdészeti út egyik oldalán zakatoló vízimalmoktól és a másik oldalon felmagasodó, szeszélyes formájú gránitömböktől. Miután pedig a kert kapuja bezárul mögötte, és az alkonyati fényben vörösen izzanak a fák és a bokrok, újabb meglepetések tárulnak az érkező fáradtan is még mindig kíváncsi szeme elé: a kerti ösvény váratlan kanyarulata, egy bűvópatak látható szakasza fölött átívelő karcsú fahíd, egy halványszürkén leomló zuhatag, amely lépcsőként szolgál ugyanezen vízer számára, egy nagyobbacska víztükör, talán egy kerti tó tükrének visszfénye, végül pedig – de nem, nem végül, csak a szemlélődés átmeneti lezárása végett – egy arany hieroglifákkal telerótt egyiptomi obeliszk.

Az első benyomások valódi záróköve tudniillik a kastély. Hogy a nevéen nevezzük: Janowitz (vagy Janovice, ahogy tetszik) kastélya, kilenc pazar szobával, ebből legalább három fűthető, valamint egy késő barokk lépcsőházzal, ahol egy fából faragott Szent Bertalan szemrehányó pillantással mutogatja lenyúzott bőrét a gyanútlan látogatónak. A janowitzi kastély az alkonyat bizonytalan derengésében olyan látvány, amely a vendéget, akinek kedvenc süteménye az indiánerfánk, feketeerdei cseresznyetortára emlékezteti.

A fiatal nőt, akinek a kastély az otthona, Sidonie N.-nek hívják, és megbonthatatlan kettesben él ikertestvérével, Charlieval. Az elmúlt évben kemény csapások sújtották őket: előbb meghalt, hosszan tartó betegség után, az édesanyjuk, aztán pedig, alig néhány hét múlva két évvel idősebb bátyjuk, Lucas dobta el magától az életet. A szerencsétlen tett oka állítólag egy szerelmi kapcsolat volt, méghozzá nem is lányhoz vagy asszonyhoz, hanem egy fiatalemberhez fűződő viszony. Ez a férfi a lipcsei kamaraszínház színésze, és mindmáig kitűnően játssza Marlowe tragédiájában II. Edward angol király szerepét. Sokak szerint Lucas N. von Iglau bárót, aki fiatal korát meghazudtolva, számos publikációval rendelkező, nagyra becsült tudós volt, olyannyira, hogy megválasztották a porosz akadémia tagjai közé is, megszarolták ezzel a gondosan titkolt szerelmi kapcsolattal, ő pedig a halálba menekült a leleplezés és a vele járó nyilvános megszégyenítés elől.

Az apa már a múlt század nyolcvanas éveinek végén, kevéssel az ikrek születése után meghalt, amikor a császári fényképgyűjtemény egy különösen becses darabját, amely az udvar egyik ünnepi hajókirándulása közben végzetes hanyagság miatt beleesett a Dunába, megpróbálta kimenteni a vízből.

Ez az éppolyan értelmetlen, amilyen tragikus önfeláldozás utóbb mégis kedvezően befolyásolta az özvegy és az árvák sorsát. Az N. családot, amely viszonylag újonnan, a múlt század harmincas éveiben nyert nemesi rangot, és az 1860-as években, mielőtt a gyorsan meggazdagodott Matthias N. megszerezte a janowitzi kastélyt és a hozzá tartozó uradalmat, vált a lovagi rend tagjává, a császár egy évvel a családfőnek a Duna hajjai közt lelt hősi halála után előléptette az osztrák szabadbároi rend tagjai közé.

Sidonie és Charlie ikerpárnak látszik, pedig valójában nem ketten vannak, hanem hárman. Van egy nővérük is, de ő Prágában él, és ritkán látható.

A szemünk elé táruló dél-csehországi kastélyidillbe egy olyasféle kívülálló, mint Karl K., nemigen illik bele. Nem elég pokolnak tartani azt a világvárost, ahol él, és amely csupa zaj, füst, por, tűz, bűz, gőz, csupa szurok és kénkö, csupa Kiskörút és Nagykörút, Ring és Gürtel, nem elég a janowitzi paradicsom után vágyakozni, ha az olyasféle ember, mint Karl K., a világvárosi miliőben találja meg az éltető közeget. Nem elég egy vagy ezeregy Bécsben töltött álmatlan éjszaka után elhatározni, hogy majd a janowitzi kastélyban végre kialussza magát, ha az éjszakákat Janowitzban a legkevésbé sem alvásra kívánja fordítani. Sidonie N. közelében egy valamirevaló férfi, most éppen Karl K., amúgy sem alhat, akár odaadja magát a vágy tárgya a vágytól felhevült udvarlónak, akár, és ez a gyakoribb eset, inkább mégsem.

„Évente tíz tökéletesen boldog óra sokat jelent, nekemagnál is nagyobb ajándék”, írta Karl K. egy levélben, már a kapcsolat első hónapja után, „de Neked kevés!” Négy szemközt Sidonie N.-t Sidinek szólítja, és tegeződnek, mások jelenlétében viszont magázózik egymást, és a férfi a „tisztelt Baronesse” megszólítást használja. A tavaly ősszel írt levél a továbbiakban így hangzik: „Ha házasságtörő volnék, akkor lehetnék annyira szerény, amennyire megkövetelik a körülmények. Akkor türelmes lehetnék, és több élvezetet találnék titkunkban, mint szerelmünkben. Csakhogy ilyen viselkedés méltatlan volna hozzánk, mert nem ilyen fából faragtak minket.”

Karl K. helyzetétől, aki a bécsi pokol közepette a janowitzi paradicsomba kívánczik, merőben eltér Sidi esete. Ő, még ha szereti is a kutyáival és a lovaival tölteni az időt, még ha órákig tud is beszélgetni a Dworschak (vagy inkább Dvořák) nevű öreg kertésszel ritka fa- és virágfajtákról, még ha bőven talál is a környező erdőben nyáron áfonyát, ősszel vargányát, és még ha mindig élvezetet jelent is számára Charlieval leülni sakkozni vagy a szomszédos földbirtokosokkal és lányaikkal lejátszani egy-egy parti whistet, mégis ellenállhatatlanul vonzóan érzi a nagyváros lüktetését, vagy legalábbis örülne, ha gyakrabban járhatna színházba és hangversenyre.

Maga Karl K. sem tagadhatja, hogy a Sidihez fűződő ismeretséget a gyorsan fejlődő nagyvárosnak köszönheti. Ha a város körüli falat a bástyákkal együtt le nem bontják az 1860-as években, és ha a körfal helyén létre nem jön a Kiskörút, és ha Arnold Zanetti építész nem tervez palotát a Zeneegyesület és az Operaház közé Fülöp württembergi herceg számára, és ha a hercegi palotát az 1873-as bécsi világkiállítás alkalmából át nem építik, és nem lesz belőle Hotel Imperial, amelynek földszintjén a hasonló nevű kávéház található, akkor a jelen történet hőse és hősnője sem ismerkedett volna meg tavaly egy langyos szeptemberi estén, és nem szerettek volna hanyatt-homlok egymásba, legalábbis nem a Café Imperialban.

Azon a szeptemberi estén a kávéház egyik asztalánál Dr. Siegmund Freud, a divat által felkapott lélekbúvár üldögélt, szívta a szivarját, és olvasta a Neue Freie Pressét. Egy másik asztalnál Hugo von Hofmannsthal, a közismert költő, az *Akárki* című színdarab szerzője volt látható, és az is megfigyelhető volt, hogy valami szöveget írogat. Annak már nem vagyok megmondhatója, hogy ez miféle szöveg lehetett, de annyit észrevettem, amikor elmentem az asztal mellett, hogy személynevek vannak a papír bal szélén, úgyhogy újabb drámai teljesítmény van készülóban. De még annál a sok művésznél és gondolkodónál is, akik a Kärntner Ringen levő kávéházat az elmúlt négy évtized során látogatták, híresebb az étla-

punkon szereplő Eredeti Bécsi Szelet, vajban aranysárgára sütve, petrezselymes burgonyával körítve. Aki pedig az édességet kedveli, annak szívből ajánlhatjuk tavasszal a rebarbaratortát ibolyával és gyermekláncfűvel dekorálva, nyáron a kajszibaracktorót citromfűhabbal csinosítva, ősszel gyalogszederpiramist marcipánból készült minisütitökkel feladjusztálva, télen gesztenyepüré karácsonyfagömböt kandiszukor hópolyhékkel kistafirozva.

Csakhogy az a fiatalember, aki Sidonie N. kísérője volt, nem a pszichészakértőhöz és nem a zsinórpadláspoétához vezette a lányt, hanem újdonsült ismerősének, Karl K.-nak mutatta be, aki egy harmadik asztalnál ült, és egy négercsókkal nézett farkasszemet. A cukrászati készítmény az este folyamán érintetlen maradt.

Ha én dönthetem el, hogy kivel ismeressem meg hamarabb az olvasót, Karl K.-val-e vagy a fiatal Max Th.-vel, Sidi unokatestvérével, aki természettudósként a gerinces állatok, köztük elsősorban a főemlősök mozgását kutatja, amiért is a bécsi pincérek, bérkocsisok és kéményseprők csak „Majommax” néven emlegetik, amire ő szerfölött büszke is, akkor a jelen történet voltaképpen hőstét illeti az elsőbbség.

Karl K. rettegett satirikus. Kíméletlen nyelvkritikus, aki a történelmi katasztrófákat a sajtóbeli megfogalmazások hanyagságaiból és henyéségeiből vezeti le, amennyiben egy olyan értelmű tézis kifejtésétől sem riadt vissza, miszerint egy napilap valamelyik cikkében egyetlen hiányzó vessző a valóságban háborút robbanthat ki. Csökönyös gáncsoskodó, aki a mindenkori optimistákkal a bolondját járhatja. Megkeseredett agglegény, aki élhal az édességekért. Fanyar és csípős nyelvű gúnyolódó, aki a méz- és cukorízű gasztronómiai benyomásokat fogadja legszívesebben a szájába.

Ő a nyilvánosság urológusa, patológusa és hisztológusa. A sötét jelenkor egyik fényforrása. Ő egy fáklya, egy villanykörte, egy holdsarló. Egy reflektor, vagy, hogy pontosabban fogalmazzak, ő maga *A Reflektor*. Ő a felvilágosító-hadakozó szemle, *A Reflektor* kiadója, terjesztője, szerkesztője, tipográfusa és egyedüli szerzője. Ahogyan Max Th. a picéreknek és a bérkocsisoknak a „Majommax”, ugyanúgy Karl K.-t az újságírók és a tisztviselők a „Reflektorkarl” néven emlegetik, és a maga módján ő is büszke a ragadványnevére. Hogy szerkesztőként mennyire komolyan veszi saját szerzői kizárólagosságát, az a tény is mutatja, hogy 1912 nyarán Rainer Maria Rilke öt költeményét visszaküldte Duinóba azzal az indoklással, hogy ő, Karl K. a saját alkalmi versei számára sem talál helyet *A Reflektorban*.

És ha egy nap során 24 helyett 48 óra állna rendelkezésére, az sem volna elegendő idő számára, hogy a sajtószabadság tályogait és tumorjait, tíz-tizenkét osztrák és német újság átolvasása után kiszúrja és kiszúrje, leleplezze és lerendezze, kigúnyolja és helyretolja, ostorozza és felpofozza; és aztán még a nyomdai levonatokat is alaposan át kell olvasnia. Napi 48 óra sem volna elég, hogy folyamatosan ironikus, szellemes, elmés, epés, harapós, haragos, hatékony és találcóny legyen, és hogy a szangvinikus vérmérsékletet kolerikussal álcázza.

És most egyszerre csak kiderül, hogy neki is van szíve, még hozzá finom érzésű, gyengéd, meleg szíve van.

Karl K. szerelmes Sidibe, Sidi pedig el van bűvölve tőle.

Időközben Max Th. elbúcsúzkodott, és távozott a kávéházból, dr. Freudról és von Hofmannsthal művész úrról pedig már rég elfeledkeztünk, ámbár, ami az utóbbit illeti, *Ödipus és a Szfinx* című színművét *A Reflektor* élesen bírálta és a rendezésre való tekintettel „Reinhardtsvindli” néven emlegette.

Legfőbb ideje volt a kávéházban rendezni a számlát és a szállodában kivenni egy szobát egy éjszakára, vagy inkább két szobát, elvégre nincsenek összeházasodva, és ha már szoba, akkor inkább két éjszakára.

Nem is tudom, hogyan zajlik ez a bizonyos „hanyatt-homlok”. Miképpen lehetséges, hogy két ember, akik az egyik pillanatban még csak némi bizonytalan érdeklődést éreznek a másik iránt, öt vagy tíz vagy legfeljebb harminc perccel később már szenvedélyesen szerelmesek egymásba? Biztos, hogy nem az éretlen, fiatal természet mohó türelmetlensége okozta ezt a fordulatot. Karl K. tavaly ősszel majdnem negyven éves volt, vagyis már nem fiatal, és Sidi sem volt már gyerek, lévén huszonegy éves.

Nem történhetett másképpen, hanem csakis úgy, hogy a pincér szerelmi varázsitalt szolgáltat fel a megrendelt bécsi melange helyett. A meleg italt kávéízűnek, vagyis keserűnek tartották történetünk szereplői, de az érzés, amely utána elárasztotta őket, annál édesebb volt,

legalábbis a rákövetkező két éjjel és nappal folyamán. Utána Sidinek haza kellett utaznia Janowitzba, Karl K. pedig, akiből ismét előbújta a vakító és vakkantó „Reflektorkarl”, már októberben felmérte, hogy évente legfeljebb tízszer láthatják egymást.

Hogy ilyen körülmények között egy mégannyira szenvedélyes kapcsolat is fennmaradhat-e, az majd később kiderül.

Közben eltelt kilenc hónap. Karl K. végre-valahára meghívást kapott Janowitzba. Ott áll a kora nyári alkonyati fényben a kastély előtt, amelynek ajtajához fehér márványlépcső vezet. Sidonie N. az ajtó előtti teraszon áll, és az érkező fülébe súgja: „Charlie még most sem tud semmit.”

2.

A Janowitzi látogatás voltaképpen célja egy házassági ajánlat megtétele volt. Karl K. elhatározta, hogy Charlietól, az N. család legidősebb és egyedüli élő férfi tagjától megkéri Sidi kezét.

Hogy ő méltó Sidi kezére. Hogy ő Sidit boldoggá tudja tenni. Hogy ő nem gazdag, mégis van annyira jómódú, hogy a feleségének akár hozomány nélkül is kényelmes életkörülményeket biztosíthasson. Hogy öneki annyi jövedelme származik költői és publicisztikai munkásságából, *A Reflektor* című népszerű közéleti szemléjéből, valamint felolvasásaiból, amelyek Ausztriában és Németországban egyaránt zsúfolásig telt ház előtt zajlanak, hogy nemrég vásárolhatott egy kis Torpedo automobilt a dijoni Cid Művektől, a francia finomgépgyártás valóságos kis remekművét. Hogy ő a Janowitzba vezető utat Sidi, helyesebben a tisztelt Baronesse kedvéért ezzel a gépjárművel tette meg, amely pillanatnyilag ott áll a kocsisíznben az N. von Iglau család két homokfutója és legújabb keletű, bárói címmel ékesített három hintója mellett.

Hogy ő polgári családban született ugyan, viszont a bécsi kulturális elit legbelső köreiből tartozik, így tehát bizonyos értelemben ő is arisztokratának tekinthető. Hogy ő *A Reflektor* lapjain csakis azért gúnyolhatja ki a „prominens cicababákat”, akik egy doktor úr vagy egy titkos tanácsos úr oldalán kísértálnak a Práterbe, amelyet helyesebb volna spanyol mintára Pradónak nevezni, hogy aztán a fiákerben a „cicababahintán” vagyis oldalsó ülésen riszálják a tomporukat, szóval ő csakis azért beszélhet így a prominens rosszlányokról, mert ő maga is prominens.

Hogy ő a Mózes-vallású hitközségből már tizenöt évvel ezelőtt kilépett, és két éve meg is keresztelkedett. Hogy ő azóta a római katolikus egyház teljes értékű tagja, ugyanúgy, mint az N. család, valamint az osztrák lakosság túlnyomó többsége. Hogy ő, mi több, még Istenben is hisz, persze nem minden kételkedés nélkül, de a kétely azon kísértések közé tartozik, amelyekkel viaskodni kathartikus hatású.

És, ami a legfontosabb: hogy ő, Karl K. felélenkíti a tisztelt Baronesse szellemét. Hogy ő új világokat nyitott meg a Baronesse előtt, számottevően kitágítva szellemi horizontját. Hogy ő úgy sejtí, a Baronesse már ismeretségük előtt is fogékony és értelmes ifjú hölgy lehetett, de amióta hallgatja Bécsben és Prágában az ő előadásait (ez a magyarázat a havonta, néha kéthetente ismétlődő utazásokra), amelyek során ő, Karl K. nemcsak izzóan szenvedélyes lírikusként és éles elméjű esszéistaként tündökölt, hanem színészi képességei révén feledhetetlen alakítást is nyújt, azóta a tisztelt Baronesse valósággal szárnyakat kapott, amelyekkel úgy röpköd, mint egy Vanessa atalanta, más néven admirálislepke, és úgy kivirult, mint egy Campanula patula, azaz harangvirág, amely, Karl K. úgy értesült, itt a kastélyparkban különösen gazdagon díszlik.

És hogy az is tudvalevő: a tisztelt Baronesse, ellentétben fivéreivel, nem folytathatott magasabb tanulmányokat, mert a megboldogult édesanya konzervatív felfogása szerint az egyetemi képzettség nem egyeztethető össze a leendő birtokosasszony, feleség és családanya szerepével, de a Baronesse így is művelt: sokat olvasott, és legalább négy idegen nyelven beszél, köztük csehül is. Tudjuk, sokat utazott szerte a világban, megboldogult édesanyjával még Párizst is bejárta, és ez alkalommal meglátogatták műtermében az idős Auguste Rodint (ez a magyarázat a Rodin egykori titkárához, Rainer Maria Rilkéhez fűződő ismer-

retségre, aki majdnem olyan jelentős költői tehetség, mint ő, Karl K.). És hogy a tervezett házasság, amennyiben a báró úr hozzáadja Karl K.-hoz, vagyis őhozza a húgát, a Baronesse eddigi szellemi béklyóit végképp le fogja oldani róla.

És hogy a teljesség kedvéért még azt is elmondja: a Baronessehez fűződő ismeretség révén ő, Karl K. is mintegy varázsütésre megváltozott, és hogy ő ebben látja eddigi életének legnagyobb csodáját. Egyfelől Sidi megvallotta neki, hogy tavaly ősszel történt egymásra találásuk kiszabadította őt abból az érzelmi sivatagból, amely mindenkinél jobban szeretett bátyja öngyilkossága miatt keletkezett, úgy másfelől ő, Karl K. is joggal állíthatja, hogy mindaz, ami személyiségében az ismeretség előtt csúf, rút, rossz, nyers, vad, szörny, torz, zord, bús, mész és fals volt, és valóságos lényét jégpáncélként fedte, Sidi jóvoltából egy szempillantás alatt leolvadt róla, és ő, Karl K. tulajdon bensejében az emberi melegség bővizű termálfürdőjét fedezte fel.

És hogy ez lesz a világ legboldogabb házassága!

Ilyennek vagy ehhez hasonlóknak képzelte Karl K. a druszájához, Charliehoz intézendő lánykérést. Csak az a kár, hogy nincs, aki végighallgassa a szavait. Az inas, egyszersmind kastélygondnok, télvíz idején fűtő is, egy bizonyos Karel azt állítja, hogy az uraságot „enyhe darvadozás” fogta el, és ezért sajnos nem fogadhatja a Baronesse bécsi vendégét, de a helyzet jobbra fordulhat bármikor, egy szempillantás alatt.

Csakhogy ez a szempillantás sehogyan sem akar bekövetkezni.

Az uraság szobája fönt van az emeleten. Az ajtó a Szent Bertalan-szoborra nyílna, ha nyílna, de nem nyílik.

A láthatatlan ikertestvér Karl K.-t egy gyerekkori emlékre, egy régi csigabigára emlékezteti. A csigabigát úgy hívták, hogy Vérvarágóvirág, de a bátyja, akitől kapta, Acsaforradásnak nevezte, és azt állította róla, hogy tündérkirálynő. Acsaforradás a harmincnégy évvel ezelőtti csigakertben található három méshéjas puhatest közül volt az egyik, de a kis Karl annak idején éppúgy nem láthatta a tündérkirálynőt, ahogy most a ház urát sem, mert Acsaforradás vagy Vérvarágóvirág, ellentétben Bordafőccsel és Birkaikrával, akik élénken, sőt már-már fürgén csúszkáltak a saját nyálukon, sohasem dugta ki a szarvacskáit a házából, úgyhogy az ötéves Karl eleinte azt hitte, hogy Vérvarágóvirágot enyhe darvadozás fogta el, de aztán olyasféle gyanú ébredte benne, hogy Vérvarágóvirágnak nincs mivel darvadoznia, nincs teste, mert vagy régesrég elpusztult, vagy soha nem is létezett, és a harmadik csigaházat nem tölti ki semmilyen élőlény.

És akkor a kis Karl rátiport a haszontalan csigahéjra. Az valóban üres volt, de még ugyanabban a szempillantásban felzendült bátyja, Hermann csúfondáros, egyszersmind fájdalmas kiáltása:

„Vávává! Eltapostad az Acsaforradást!”

A kis Karl elmagyarázta bátyjának, hogy nem ölt meg senkit, hiszen a meszes tok üres volt, mert, lám csak, itt vannak a szilánkjai, de így sem maradt el a szemrehányó rikoltás:

„Vávává! Eltapostad az Acsaforradást!”

Időközben Hermann betöltötte negyvenharmadik életévét, és sikeres papírgyáros lett belőle, aki messze földön híres papírzacskóiról a „Staniclihermann” nevet kapta, és aki anyagiilag támogatja öccsét, máskülönben *A Reflektor* nem is jelenhetne meg. Felesége és három gyereke van, de még mindig megvan az a jó szokása is, hogy a „Reflektorkarcsit” éjszaka távbeszélőn fölcsongeti, és félig csúfondárosan, félig fájdalmasan beleordít a kagylóba:

„Vávává! Eltapostad az Acsaforradást!”

A bécsi vendégnek esze ágában sincs roncsolással meggyőződni Charles N. von Iglau báró létéről vagy nemlétéről, azt viszont szeretné tudni, hogy a báró csakugyan a szobájában tartózkodik-e. Felmegy a lépcsőn, elhalad a fából faragott vértanú mellett, akinek lenyúzott bőre szintén fából van faragva, bekopogtat az ajtón, és rálép a széles küszöbre. Ebben a pillanatban felharsan egy ércesnek, nem pedig darvadozónak érződő férfihang:

„Kérem, ne zavarjon! Kérem, távozzék!”

Karl K. visszahököl, de nem hátrál meg. Megint bekopogtat, és megint hallhatja a visszautasítást:

„Kérem, ne zavarjon! Kérem, távozzék!”

Már szégyelli magát az alkalmatlankodás miatt, mégis lenyomja a kilincset. Az ajtó zárva.

„Kérem, ne zavarjon! Kérem, távozzék!”

Ugyanakkor Charlie a maga módján intenzíven jelen van a kastélyban. Étkezések során az asztalfőn szabadon hagyják a helyét. Terítenek és tálalnak neki. Witeschlaf (vagy inkább Vitézslav) még bort is tölt a serlegébe, pedig azt senki sem issza ki. Karl K.-nak Sidi megtiltotta, hogy éjszaka fölkeresse a szobájában, és ő sem nyit be a férjéhez.

„Nem, ez nem is jön számításba. Mi lenne abból, ha a bátyám ránk nyitná az ajtót, és meglátna a karjaidban?”

Vacsora után annál szenvedélyesebben súgja Karl K. fülébe:

„Éjfélkor gyere a filagóriába!”

Karl K. még nem ismeri ki magát a parkban, és nem tudja, hol keresse a filagóriát. Éjfél körül nincs is kitől megkérdezni. Ám a hosszas keresgélésért bőven kárpótolja őt az a szenvedélyes odaadás, amellyel a sötétben csaknem láthatatlan Sidi fogadja. Egy bille-gő pad, amely ott áll a kerti lugasban, nem a legcélszerűbb színhelye a beteljesülő boldogságnak, de a lovaglólásban elhelyezkedő szerelmes férfinak az a futólagos benyomása támad, hogy egy valódi lovon, talán az Artus-mondakör zöldre festett paripája hátán ül szíve hölgyével együtt. Csakhogy éppen abban a pillanatban, amikor az ügetés vágta csapna át, az úrnő megállást parancsol.

Arra a kérdésre, hogy „De miért?”, Sidi kijózanodva és öltözékét igazgatva azt feleli: mert a bátyja ott bujkál egy bokor mögött, kettősük jelenetére leskelődik, és közben még cigarettázik is.

És valóban: Karl K. a filagóriától alig néhány lépésnyire egy fénypontot vesz észre. Megállapítja, hogy ez csakis egy szentjánosbogár lehet.

„Na és? Ha te átváltozhatsz reflektorra, az én bátyám is magára öltheti egy világító rovar alakját. Ott bujkál, és minket figyel!”

Közben telnek-múlnak a napok, és az események a szokásos kerékvágásban haladnak.

Szófiában a város bolgár lakossága ma délután válaszlépésként a görögországi bolgárok üldözésére elfoglalta a görög templomot. Az esemény folyamán semmilyen rendkívüli esemény nem történt. Az eseményt követően a templom a görögök ellen utolsó leheletéig harcoló Borisz cárról lett újonnan elnevezve.

Az új szerb külügyminiszter, Novakovics azt állítja, hogy Ausztria-Magyarország nagyerejű csapatkontingensek összevonását foganatosítja a szerb határ közelében, azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy ezáltal nyomást gyakoroljon Szerbiára, és megakadályozza, hogy szerb csapatok gyülekezzenek az albán határon. Állítása szerint a montenegrói határon, Cattaro és Budva között állomásozó osztrák ezredek is erősítést kaptak.

III. Viktor Emánuel olasz király tegnap este kijelentette: „Addis-Abeából érkező hírek alapján arról bizonyosodtam meg, hogy az Osztrák-Magyar Monarchia abesszíniai külképviseelője olyan értelmű nyilatkozatot tett, miszerint Olaszország, amelynek szándékában áll Abessziniának rövidesen hadat üzenni, titokban húszezer főnyi katonaságot küldött Eritreába. Ezen állítás alátámasztása végett az addis-abebai udvarhoz akkreditált osztrák ügyvivő hangoztatta, hogy számos olasz hajót látott katonákkal és fegyverekkel a fedélzeten, amint a Vörös-tengeren a massawai kikötő felé haladnak.”

Radoszlavov bolgár miniszterelnök ma a déli órákban a következőképpen nyilatkozott a Szófiában, Várnában, Burgaszban, Ruszcsukban és más bolgár városokban található görög templomok elfoglalásáról: „Az események, amelyek zajlottak a minap, nemcsak kormányom, hanem egész Bulgária számára is sajnálatosak. Mi a béke hívei vagyunk, és azon mély sebek ellenére, amelyeket szomszédaink mértek ránk, továbbá meg-megismétlődő provokációik ellenére sem veszítettük el szokásos türelmünket, ellenkezőleg, továbbra is meg fogjuk mutatni, hogy még mindig mi vagyunk a legtoleránsabb ország a Balkán-félszigeten.”

Június végén nagyszabású hegyi hadgyakorlatokra fog sor kerülni Boszniában, amelyeken részt fog venni Ferenc Ferdinánd főherceg is. A hadgyakorlatokban szereplő csapatok máris megkezdték a vonulást a gyülekezőhelyekre. Ezek a csapatmozgások zászóalj szintű, illetve magasabb szintű gyakorlatok formájában juttatják el a hadrafogott élő erőt a manőverek kiindulási helyzetébe. A Bosznia és Hercegovina területén ily módon előidézett erős csapatmozgás lehet az oka azoknak az alaptalan híreszteléseknek, amelyek szerint Ausztria-Magyarország a szerb és a montenegrói határon különleges katonai intézkedése-

ket foganatosít. Valójában a határvidéki ezredek semmilyen létszámnövelésére nem kerül sor, ellenkezőleg, létszámcsökkentés forog fenn, minthogy csaknem minden, Boszniában és Hercegovinában állomásozó csapat a Szarajevó és Maglaj közti térségben esedékes hadgyakorlatokra vezényeltetik.

Az immár Borisz cár-templom nevet viselő szófiai egykori görög templom elfoglalását két egymás után következő esemény indította el, amelyek külön-külön is nagy mértékben erősítették a közvélemény addig is számottevő ingerültségét. Először is, meglinceseltek egy görög banktisztviselőt, aki mindenki füle hallatára propagandát terjesztett a hellén flotta javára. Ezt követően egy előkelő vendéglőben került sor dulakodásra egy görög hölgy miatt, aki sértő megjegyzéseket tett a bolgár nemzetre. A szakadó eső ellenére összeverődő tömeg a görög templomhoz és iskolához vonult, amelyeket rövid közelharc után, hat halott és mintegy harminc sebesült hátrahagyásával, minden további rendkívüli esemény nélkül elfoglalt. Az iskolában találtak egy falitérképet, amelyen egész Thrákia és Kelet-Bulgária a nemlétező Nagy-Görögország részeként van feltüntetve!

Ferenc József császár még az idei év kezdetén döntött róla, hogy az új-zélandi kormány-
nak élő zergéket küld ajándékba az Osztrák-Alpokból. Az első transzport kilenc fiatal példányból állt, amelyeket a goiserni és az Offenegg-i vadászuralomban ejtettek foglyul. Májusig kellett várunk, amíg megbízható híreket kaptunk az új-zélandi magashegyvidéken szabadon engedett első osztrák zergékről. Bécsbe érkezett egy levél a Sidney-i osztrák-magyar főkonzulátus titkárától, aki arról számol be, hogy zergéink nemcsak életben maradtak, hanem már szaporulat is mutatkozik. Az első osztrák zergék sikeres új-zélandi akklimatizációja azt a reményt ébreszti bennünk, hogy gyorsan elszaporodnak, és a kecskeszerű alpi antilopok révén bizonyos mértékig osztrák színezetet fog ölteni az óceániai szigetország.

Ezeknek és a hozzájuk hasonló híreknek semmi keresnivalójuk a Janowitzi kastélyban, de még a parkban sem. Kívül kell maradniuk, mint a kutyáknak a divatáru-kereskedés bejáratánál. Az újsághírfüggő Karl K.-nak Beneschauba, sőt néha Taborba kell autóznia, hogy hozzájusson megszokott és, mint ő maga megállapítja, létfontosságú napilapjaihoz. Az ilyen kirándulásokra Sidit is magával viszi, aki élvezi az autótutat.

Gyakran előfordul, hogy átengedi a lánynak a vezetőülést és a kormányt, Sidi pedig autós tapasztalatok híján is jó érzékkel és azzal a merészséggel vezeti a gépkocsit, amelyhez lovaglás és szekérhajtás közben szokott hozzá. A kormány mögött időről időre kijelenti, hogy kettejük közül igazából ő a férfi, a gépkocsi tulajdonosa pedig nevetve ad igazat neki.

Egyszer az jut eszébe Sidinek, hogy a „voland”, ahogy ő a kormánykereket hívja, igazából az ördög neve, legalábbis németül, és ezek szerint abban az éles kanyarban, amelyet ügyesen lerövidített, az ördögnek tekerte ki a nyakát. Máskor a kormánynál tett mozdulatait hasonlítja össze biológia iránt érdeklődő unokafivérének gesztusaival. Elmondja, hogy ő bizony paprikajancsinak, nevetséges pojácának tartja „Majommaxot”, akivel fél órát is alig lehet kibírni, és akinek egyedüli érdeme, hogy összeismertette őt, Sidit Karl K.-val.

Még utánozza is „Majommax” hanghordozását, élethűen és komiszul. Karl K.-t elfogja a nevetés, amely átragad Sidire is, és az autó megáll az erdei út szélén, és az utasok, miután már az ülésen csókolózni kezdtek, kiszállnak, és elindulnak a fák közé, és mire visszaülnek, és mire megérkeznek Beneschauba, onnan pedig Taborba, az összes napilap az utolsó példányig el fog fogyni. ■ ■ ■

■ **Márton László** (Budapest, 1959). Író, műfordító és esszéista. Könyvei a Kalligramnál: *M. L., a gyilkos* (2012), *A mi kis köztársaságunk* (2014), *Faust I-II.* (műfordítás, 2015), *Hamis tanú* (2016). Walter von der Vogelweide: *Összes versei* (műfordítás, 2017).



Anyámnak, ki a kaktusz kertben térdel

— *To My Mother Kneeing in the Cactus Garden*

Egy hónapja próbálok kitalálni, mit mondjak.
Hány alkalommal húztad már el a nyakadnál
a konyhai kést és mondtad, *Így vethetsz
véget egy házasságnak*. Hány gyertyát gyújtasz még
istenért? Szemedbe mondhattam volna, hogy sose

láttad őt. Hogy hívnád az elhagyatottság,
a veszély, a megnyugvás érzését, mely fogva tart,
hozzád köt? Hadd legyek az a férj, akiért
imádkoztál, fiad, akit akartál, vagy anyád,
aki megbecsül téged. Építetek neked egy hintaágyat,

eltüntettem a kávéfoltokat, meleg vízben megmosom
megkeményedett lábadat. Számomra saját fényednek börtönévé
válsz. Zöldséget és petrezselymet termesztetek, ahogy
szereted és hideg szendvicsekbe csomagolom.
Oda teszem őket, ahonnan könnyen eléred.



Koreai háború

— *Korean War*

Te vagy észak, én pedig dél.
Tankjaim célba vesznek. Ezerszer lövetek rád.

Óceánjaimba indítod rakétáid. Emlékműveket állítasz, hogy gúnyolódj rajtam.
Míg te gázolajban főtt kagylót zabálsz.

Tejet és cidert iszom. Üzletemberek felhókarcolóit emelem.
Te pedig üres termék tornyait építed. Visszaküldesz, ahol leginkább szeretve voltam.

Kibelezem a viasztököt, magjai nedves ujjaimon kopognak.
Észak vagy-e, én pedig dél?

Fantom, kór, dübörögsz. Nincs megértés országomban.
Nincs nálad biztonságosabb hely.

Szívem a templomharangoktól erősödik. Azon tűnődöm, hol aludhatsz most.
Te vagy észak, én pedig dél.

Nem látom az eget a mennyezet mögül.
Nem tudom megbocsátani, hogy kivágtál.

Látom az egész földet, átmész rajtam— mielőtt
észak lettél, én pedig dél.

Egy fotográfus filmre vesz egy tömeges kivégzést.
Férfiak és nők oszlopokhoz kötözve, bekötött szemmel— koreai kémek.

A kamerához legközelebb álló férfi addig babrál
a kötésével, amíg az kényelmessé nem lesz.

Mennybe kapaszkodni

– *Leaning on Heaven*

Huszonnégy voltam, szédültem,
feleszmélve néztem, ahogy a jegykezelők
becsukják a fülkéket felettem, erősebben, ahogy közeledtek
majd eltűntek. Senki sincs biztonságban.

*Haza megy? – kérdezte egy hölgy,
aki oly öreg lehetett, mint a kék bársony ülészetek.
A város elsuhant az ablakok mögött.
Ahogy nekidőltem a fejtámlának, szétnyitottam a kezem,
Az otthon azoknak való, akik készek a halálra.*

Alig egy pillanat múlva a hölgy már aludt is,
ökölbe szorított kézzel. Nemsokára elment, ahogy
a nyugalom a mozdony zúgó hangja nélküli
kabinból. Gyöngye vagyok
a hiánytól, amiről tudom, hogy nincs többé.

Nagypál István fordításai

■ **E. J. Koh:** amerikai költő. A New York-i Columbia University-n hallgatott kreatív írást és koreai-japán műfordítást. 2013-ban *Red* címmel regénye jelent meg.

Nagypál István (Budapest, 1987): költő, műfordító. Legutóbbi verskötete: *Prelúdiумok és fűgák között* (Equinter–Köménymag, 2016).





MAKAI MÁTÉ

(előírás: lassan – nagyon lassan)

Kávé, eső

Gondos szavak kellenek.

A kávé, e viszonylagos ellipszisben, ami a napom,
egy gyújtópont.

Kifüggesztett végtelenség egyetlen korty habja,
a krémessége.

Az eddigi legjobbak:

az egyik Bécsben, Hawelkánál,
a másik Hemingwaynél, a lagúnában,
vagy egy cortado Pesten.

De mindegyiket: veled.

Most írtad, hogy szomorú vagy és aggódsz,
hogymire én rendbe jövök, te csüggedsz el.

Közben lecsöppen egy-egy szem eső is.

Persze lehet, hogy csak locsolnak,
és a fejem felett kifeszített ponyváról cseppen

a víz a karomra,

a füzetemre.

Kövér foltok a betonon.

Nem: ez eső.

Egy citromos *tart*, egy pohár víz,
amit külön kértem.

Írni akarok neked valami jót:

így látom majd meg én is a dolgokat.

Új csend

Ma megérkeztek az első képek a Jupiterről.
Ahogy írják, akkora ciklonok keringenek
a légterében, mint Franciaország és

Németország területe
együtt.

Bár az eddigi képeken a bolygó
barna, bordó és vörös színeket mutatott,

ezek az újabb, furcsa közeliken
már kék örvényeket is látni lehet.

A titok önmagáért beszél.

Vajon milyen érzés lenne a Jupiter
felszínén futni? Innen nézve tiszta
képtelenség.

De pár hete már egy közönséges futás is az
– a mandulámat kínozza valami.

Így nem ebben a hónapban döntök
új távrekordokat, ez már biztos.

Az előbb azért kiültem a kertbe,
felnéztem az égre és valami elfogott.

Minden, ami bánt pusztán félelem
– és mindez leküzdhető.

Csendre van szükségem – kaptam a tanácsot
egy különös nőtől.

Úgyhogy én új csendet választottam
magamnak.

Holnap június

Ha jó helyen jársz, felemeled a fejed
és körbenézel, nagy eséllyel láthatsz
egy madarat.

Akár még a belvárosban is –
mondjuk egy galambot.

Váratlan megfigyelés ez mára.

Ha nyáron a tűző napon állsz,
különös élményekben és érzésekben
lehet részed.

Én legalábbis, a napon állva,
újra meg újra megtapasztalok valamit,
ami én vagyok.

– És valami más, izgalmasat is,
egy megnevezhetetlen készletet talán,
vagy elemi jelenlétét annak,
ami mindannyiunkra hat.

A nap ereje mozgósít, mindent
átítat.

Láttad már a felhők felett, repülőről,
ahol már a madár se jár?

Csak egy hely volt eddig a világon,
ahonnan számomra még a napfény sem
hiányzott.

Fekete tó, szikár, északi táj,
csupa tőzeg, és persze: te.

Vagy istenek lakták,

vagy az ég világon semmi sem.

Makai Máté: 1986-ban született Veszprémben, jelenleg Budapest környékén él. Író, újságíró, első prózakötete 2016-ban jelent meg *Koriolán dala* címmel a FISZ gondozásában. Novellák mellett verseket is közöl, illetve fordít. A *Blue Tips* nevű rockzenekar gitárosa, ami Jim Jarmusch *Paterson* című filmjének egy jelenete után kapta a nevét. Szabadidejében fut, vagy távcsővel nézi a repülőket.



Fiolák

Hogy is mondtam még, amikor nem voltam
így kiművelve (tehát, kisebb gyerek-
korom derekán) az alkoholok
tudományában?

... kicsi sör. Kicsi söröket ivott
apám, a fogadott rokon.

Kicsi söröket, hogy olajozza, a
torkán legurított, ettől könnyebben beszélt
idegenekkel, főleg csinos lányokkal,
a pofámról meg égett nagy lángokban a bőr.
Igen, a kicsi sör volt bezárva apró
fiolákba – a prolinegyed kémiaja,
amit New York-i koktélnak hívtak
sárga levélbe tekerve (ezzel persze
archaizálva) Cseh Tamás.

A kis fiolákat fekete (de legalább
sötét kék) táskájában gyűjtötte apa
– Érték lesz majd – mondta kába-röhögve,
s mikor a nyár esti hóban
(a könnyedén maga elé okádott
alkoholban) olykor megcsúszott – mind
összetörte.

Valahogy felsegítettem, egy úr a Pokolban
is úr, morogta – s magától eltolva a
zöldes-sárgás okádékot monogramos
selyemkendővel törölgette, vagy, ahogy
ő mondta: türülgette (különös nyelvi
szocializáció). Az asszony, aki akkoriban
ápolta – nem anyám, mert „ő egy
rühes kurva”, egy másik, akit olykor
anyunak kellett hívnom, meg anyák napi
köszöntő és virág –, mikor haza
kerültünk és egyben, mert apu rám
való tekintettel senkivel sem kötekedett,
lesegítette róla a könnyű kabátot, nem szólt,
amikor a részeg kurvaanyázott,
fotelbe ültette – aludjon, nyugodtan,
bekapcsolta a Szindbádöt, hogy álmodjon
a hajdani „vitorlákra tűzött szívekkel”,
nekem kent egy szelet kenyeret, csak
halkan, szótag morzsoló némaságban
egypár
„alkoholistát” vagy „szarszemetet” mondott
(a nyolcadik kerület imája), majd
hogy talán magába mély
hideg sírba ássa, szilánkonként
kirázta a fiolákat.

(2015. nov. 25.)

Látkép a hajdani Rákóczi térről

Mostanában, hogy felújították, hogy ezer fényködként csillog még a galambszar is az olcsó térkövön, nem is voltam a nagybátyámmal (hosszú ez a „nagybátyám” – maradjon inkább a patetikus féligazság: apu vagy apa!). Szóval, apával csak akkor voltam, amikor még egy letűnt, hajdani élet pezsgett itt, a sok fogatlan, télen-nyáron minik. Gondolom, a Petri-féle „Rákóczi téri kurzust” nem ismerte apu, de élvezte volna – az biztos. Hát, mit látok?

A házak rendezett magányban roskadnak egymásra, minden kapualj egy nemi betegség, egy rablás, gyilkosság történetes, a rendőrök szintén erre

tévedni féltek, a véres egyenruha rossz előjel, hiszen láttam egyszer – mint amikor a

Múzeum körút közepén a varjak tépték, szaggatták azt a göthös galambot. Még segíteni sem tudtam, sem a rendőrnek, sem a galambnak. Állítólag meghalt mindkettő –

Amikor arra jártunk, így külön átutazóban, a sok tréninggatyá, „csak valami legyen a kölykőn” ruhák közt fekete szövetbe, mi, és kopogó boternyősök láthattuk, hogyan működik az élet mikro- makroökonómiája, a szájtörlős (ez igazán előítéletes, de minden előítéletnek kell egy kis igazságalap) 5000 forintok, a stricik vagy a kuncsaftok, mindkettő verte a lányokat, egyre megy, slicce körül a stigmatikus foltokat látom, és az összeaszott arcú szipusokat, akik csak, néha, ha volt egy kis pénzük azért fizettek száz-kétszázat, hogy nézhessék az akciót. Aztán apu elmesélte, hogy’ vesztette el a szüzességét, az volt a tizedik verzió – de ez tetszett a legjobban. Mert a kommersz szagú elméjében újra felragyogtatta a Magyar utcai bordély környékét – és persze éles párhuzamot vont a mai, hogy úgy mondjam, szabadtéri szexualitással,

azt mondta, vörös volt az a kis imádnivaló
ribanc, és hogy a feketén csillogó körömcipő
talpán volt a tarifa, és hogy az én dédim, „az
utolsó úriember a családban” vitte oda aput
15-16 éves lehetett. De most? – kiáltott fel (szeretett
teátrális lenni) – most már, ha csak itt a
Rákóczin valakire nézek,
mehetek trippert kezelteni. És röhögött. Közben
elsétáltunk egy gyanús pár mellett – okádék színű pompa
ült a szemükben, kérdezték, hogy a fiatalember egy szaxira?
De, aztán apám egy jól irányzott állcsúcs-ütéssel mondott ellent.
Csak elájult, nem halt meg.

2016-ban viszont már nagyon szép a Rákóczi tér.
Mintha Európa sűrűsödött volna itt össze, olyan.
De lehet, hogy az a nagy rendőri/önkormányzati razzia
is segített, amikor a széttépetteket eltakarították.

(2016. jan. 14.)

Nagy Balázs Péter (1994): költő. A Károli Gáspár Református Egyetem
hallgatója, 2016 óta publikál, Budapesten él.



Apa Szarajevóba ment

Miután apám bekísért a szobába, se szó, se beszéd sarkon fordult és becsukta az ajtót maga mögött. Nyomasztó csend lett hirtelen. Micsoda ajtók, gondoltam, micsoda szigetelés, majd lehuppantam az egyszemélyes, fekete kanapéra, és félig összetörve, félig beteljesülve, mert hát életemben először mégis csak elértem valamit, meredtem magam elé. A bokám bedagadt a hosszú utazástól, ezúttal valóban úgy festett, mint a szarajevói álmomban – ödémásan és szerteszét futó lila seprűvénákkal –, úgyhogy magam elé rugdostam a piros babzsákot, nem mellesleg a mostohám frizuráján kívül ez volt az egyetlen színes darab a lakásban, amitől nem egy fekete-fehér némafilmben éreztem magam, majd felpolcoltam a lábamat. A konyhából, az iménti érzés cáfolatára, fémcsajok és beszédfoszlányok szűrődtek be, az alacsony mennyezet előbb lenyomta, majd összemosta őket, amitől az a benyomásom támadt, hogy robotok, nem pedig emberek vannak az ajtón kívül – *odaát*.

A szemközti falat málladozó, ugyancsak fekete-fehér focista poszterek borították, a legtöbbjükön még autogram is állt. Az egyiken egy óriási fekete szív, vastagon besatírozva, alatta ugyanolyan vastag szignatúra, akárha pillangó volna, egy elröppenő m-betű. Felkászálódtem és közelebb mentem, hogy kiderítsem, vajon eredeti-e vagy utólag szitázták rá. Elhúztam a sötétszürke drapériát, és kissé oldalra dőltem, hogy utat engedjek a fénynek: a fekete aláíráson megcsillantak a ház előtt parkoló autók. Alkoholos filc szokta a világot így tükrözni, eredeti tehát. Kittynek szeretettel – majd' mindegyikre ezt volt írva, nagyjából ugyanaz a világló szemű stramm fiú írhatta, akinek bal válla tövében vagy a támasztó lába alatt az elszálló m-betű éktelenkedett. Álltam a fal előtt, odébb siklott a tekintetem, néhány Bayern München-es csapatképről, azok is mind kizárólag fehér-feketék, végül kisilabizáltam, hogy az illető Bixente Lizarazu. Akkor hát Kittynek hívják a testvéretem, aki egyszermind futballozik, vagy rajong a focistákért, egyikért legalábbis egész biztosan, Hancurka pedig – ki gondolta volna! – a mostohaanyám.

Visszamentem a kanapéhoz és leültem. Pisilnem kellett, de nem tudtam, hol a mosdó. Apámra vártam, pontosabban arra, hogy bekopogjon, és mielőtt belefognánk vala-

mi beszélgetésszerűségbe, megkérjem, hogy vezessen körbe, mutassa meg, ki hol alszik, melyek a közös helyiségek, és így tovább. Igen, ha valamire szükségem lesz, kérem kell ezután. És kérdeznem, ha nem tudok valamit. A lábam közé szorítottam a kezem és vártam. A hasamban, mint annak idején, Oxen-Bacon professzor garzonjában, gyűlni kezdett a levegő. Elnevettem magam. Hogy én milyen ostoba voltam! Mennyi szégyent hoztam magammal, gondoltam, majdhogy minden szemérmertlenségem épp a hozott szégyenből táplálkozott. Csak valamivel később vettem észre, hogy a kezemet egyre erősebben, s ugyanúgy, kifordult csuklóval préselem a combom közé, ahogy anyám szokta, ha a halálomat félte, vagy valaki más halálát nyugtázta épp. Akkor hát minden bizonynyal tőle örököltem. De ő vajon továbbmerészkedett ennél valaha is? Belebizsergett-e, ha az ujjbegyein megérezte a combjának belsejét? Vágyott-e arra az oda-vissza tartó érzésre, amit a tapintás és annak érzékelése okoz? És ha igen, vajon elszégyellte érte magát? Közben a farmerom szorítani kezdett, éreztem, ahogy több s több levegő tolu el egyetlen pontba, a korca már a húsomba vájt. Pillanatok alatt teltek fel vízzel a sejtjeim. Vagy a fing foglalt el bennem egyre nagyobb helyet. A gondolattól, hogy egy idegen vécében kell majd kiengednem magamból, ami annyira mégsem idegen, hogy az anonimitás ildomosságában maradjon, visszariadtam. Nem, erre például nem gondoltam induláskor. Pontosabban: erre sem. Ahogy a mostohám cinikusan vörös loboncára, meg a húgom fociszalonzára sem – hisz énnekem minden, amit annyi éven át apámhoz pászítottam, csupa elszántság és szenvedély volt, oboa hangja meg pipáló égalja, legfeljebb mindezen tulajdonságok és dolgok csalóka ideája, ám mint ilyenek, már csak az esendőségüknél fogva is bocsánatosak. Mostanra viszont teljesen bizonyos voltam benne, hogy az ittlétemet az első szellentés fogja behangolni, és hogy ez annál könnyebben fog menni, minél hamarabb alkalmazkodom az ismeretlenhez, avagy idegenítem el magam tőle teljesen. Felálltam hát, s mielőtt a farmerom gombjai maguktól lepattantak volna, ahogy történt ez már korábban is, csumáig kigombolkozva feltéptem a kilincset.

Odaát, az ajtón túl Hancurkába ütköztem, aki két guriga törülközővel meg egy havasi gyopáros frottírpapuccsal tornyosult előttem, s békazöld tekintetével miután tetőtől talpig végigpászta a, megrökönyödve állapodott meg a nyitott sliccemen.

– Es gibt's ja nicht! – förmedt rám, majd hogy meg ne lásson negligésben, ezt már magyarul mondta, nem otthon vagyok, a szőrös talpú mokányok között, *ideát* nem ez a módi járja, s azzal átnyújtotta a törülközőket meg a papucot.

– Ha netán nem hoztál volna magaddal – tette még hozzá leereszkedően.

– A mosdóba indultam – hadartam zavarodottan – Azt hiszem, ovulálok – és a hasamra böktem, a köldököm, akárha egy göcsörtös, meglazult gomb lett volna, teljesen kifordult addigra, kinyomta a bennem rekedt víz és levegő.

Az asszony, akitől sosem is vártam, hogy a véreből valónak, de legalábbis a magáénak tekintsen, miképpen ellenségességet se tételeztem volna róla soha, sőt, jóformán bele se játszott az apámmal való együttéléstől komponált korábbi képsorokba, most pontosan tükrözte a fentieket. Azaz: a kitérülésszemélyem nem tudta, tán nem is akarta megértéssel kezelni, békaszemében is elhamvadtak a harc fényei, és egy pillanatra úgy lefagyott, mintha ott se volna – nem én szüntettem meg tehát, hanem ő. Ebből, utólag belátva, bőven erőt meríthettem volna, ott és akkor végleg eldöntve az erőviszonyokat. De mert a tőlem megszokott módon ezúttal sem a magam idejét éltem, még így, a sürgető szükség nyomására is a másikat fürkésztem, Hancurka, amint magához tért, mindent eldöntött helyettem.

– Ekelhaft – mondta ismét németül, miközben úgy elbiggyedt az alsóajka, mint egykor a nagyanyámé, ha kilökte a protézisét, majd sarkon fordult, végigsuhant fekete, pomponos selyempapucsában a hosszú folyosón, és eltűnt egy árnyék mögött.

Egy darabig álltam ott, karjaimban a két törülközőre púpozott frottírpapuccsal, nem értettem, csak sejteni véltem, hogy mit mondott imént. A törülközők süppedősen, friss öblítőtől illatoztak, még sose tartottam ilyen puhaságot a kezemben. A szobámból, vagyis Kitty szobájából kiszűrődő tompa fényben valami éteri magány és az ezzel

járó megnyugvás költözött belém. Arcomat az illatos bolyhokba fúrtam, s úgy szorítottam magamhoz, mintha pólya volna, tán még boldog is voltam, hisz ez a lesújtó cinizmus jó ideje mégis csak az otthonosságot jelentette, az otthonosság pedig a boldogság leglényegét. De aztán belém hasított, hogy ezt az érzést mégse lehet holmi robajokkal tönkre vágni. Ugyanakkor lent, köldöktájékon, a fájdalom is egyre élesebben hasított belém. A folyosó két végét, ami a régi, lambériázott folyosónknál sokkalta hosszabb volt, egy-egy ajtó zárta. Egyiken Hancurka ment ki az előbb. Lehet, hogy nem sokkal korábban ugyanezen kísért be az apám. Vagy tán a másikon. Ugyan, ki tudna tájékozódni egy egész napos utazás után, keresztül-kasul négy országon át, pláne egy olyan lakásban, ahol minden fekete-fehér. Itt, a folyosón például grafitiszürke volt a tapéta, a padlón pedig diagonálban lerakott sötét- és világosszürke járólapok, minden valahányadikon egy fekete havasi gyopár. Végül nem bírtam tovább és elindultam abba az irányba, amerre a mostohám. Az árnyék közelébe érve, ami balról jobbra, kissé srégen vetült a folyosóvégre, mintha további átjárást sejtetne, eszembe jutott anyámék hálószobája. Az is baloldalt volt, de onnan – hiába, hogy olykor pókokat hallottam a parkettarésben motoszkálni – legtöbbször mégis csak fény szűrődött ki az ajtó alatt. Még akkor is pislákkolt valami *odaátról*, mikor az apám elhagyott. Vagy amikor a májkák kötöttűt döftek anyám méhébe, hogy elhajtsák Rudolfot, az öcsikémet, akivel sose építhettem papundekli babaházat és sose jött át teázni énhozzám. Egyetlenegyszer borult vaksötétbe a szüleim hálószobája, pontosan emlékszem arra az éjszakára, anyám kimosakodva ment el – mint mindig, ha önmagán kívül volt dolga a világgal, vagy olyan mélyen önmagában, amihez őneki már nem lehet köze. Koradélután volt még, tán kettő vagy három óra, ő épp csak hazaugrott az intézetből, megette az öntött salátalevest, ezúttal túrós puliszka nélkül, hogy ne fúvódjon fel, majd lezuhanyozott, magára kapta a holland segélycsomagból turkált zöld alapon lila virágos szarafánját, s miután tizedszerre is elismételte, hogy mindezt értem csinálja, nekem viszont eszembe ne jusson odaoltni az ábrázatomat – igen, pontosan így mondta, *Eszedbe ne jusson odatoltni nekem az ábrázatomat!*, holott a nagyanyámat leszámítva ez nem volt használatban nálunk, a harag vagy fenyítés tetőpontján, amit mi eleve is elfojtottunk, soha senkire nem mondtuk, hogy ábrázata van –, becsukta az ajtót maga mögött. Tizennégy éves múltam, szép lassú március volt, ritka álmatag tavasz. Az előző karácsonyon, akárha szülinapi ajándék lett volna, szitává lyuggatták a kárhozatot. Én ennek, miként azt el is várták tőlem, felettébb örültem, mert hát a halála által mégis csak egy régi álmom vált valóra, ám bár az élőben közvetített kivégzéstől – ahelyett, hogy megmámorosodtam volna – teljesen összeomlottam, s hogy a fegyverropogás hatott-e így rám, amit pedig napok óta hallani lehetett akkortájt, vagy annak a testnek az élettelenisége, ami ugyanolyan gépiesen csapódott neki a falnak, amilyen gépiessé tette korábban a hétköznapijainkat, esetleg a többség ereje rettentett vissza, mert addigra egyértelművé vált számomra, hogy az igazságtalanság pillanatok alatt tömegbe szerveződik, és a tömegnek nemcsak az ereje, de elvitathatatlan az igaza is, szóval hogy e három közül melyik is sújtott le valójában, én azt a mai napig nem tudom. A kivégzés óta viszont eltelt kerek három hónap, mind eszelős iramban, s hogy ez a március ilyen lassan, komótosan indult, valamiképpen azt sugalmazta, hogy a természet akarta visszafogni az embereket, mielőtt kárt tennének egymásban vagy egy újabb kárhozatot emelnek maguk fölé. Nem volt bajom ezzel a belassulással, tán ezért is furcsállottam a nagy felhajtást, amivel a dolgok új irányt és célokat találtak maguknak, s a dolgok nyomában persze az emberek is. Az elrongyolódott körtés damasztabroszra, ahogy anyám nagy svunggal készülődött, lepotyogtak a barka puffos kis gubicsai. Egy darabig ide-oda pöcögtettem őket, s arra gondoltam, most végre zavartalanul unatkozhatok. Ellenállhatatlan vágyat éreztem, hogy az erkélyre kimászva fordítsak egyet a parabola tányérján, egyszersmind magammal sodorjam a blokk többi lakóját, bele az unalomba, a saját lassúságomba, mert most, hogy anyám tüntetni ment énérttem, s vélhetően órákig odalesz, bármit megtehetek. Akár azt is, hogy kisajátítsam a blokk egyetlen és közös parabolaantennáját, amit többrendbeli za-

jos lakógyűlést követően vásároltak, és amit – számomra érthetetlen okokból, hisz mi nálunk évek óta nem volt férfi, aki üzemmazar esetén megpiszkálhatta volna –, épp a mi erkélyünkre szereltek.

Néhány picust, ahogy a barkát mifelénk nevezték, nagy erővel elpöccintettem, s mire az utolsó is a falnak pattant, majd onnan vissza, valamelyik kifakult körtére, már teljesen biztos voltam benne, hogy aznap délután, történjék bármi, angol adóra fogom tekerni a tányért, ó, igen, andalító brit akcentusra fogok unatkozni a PRO7 vagy RTL helyett, amely csatornák eleve is sivarak voltak, s mint ilyenek: édeskevesek ahhoz az unatkozhatnékhöz, ami egy ideje folyton ott lappangott, ha egy nagy kupac feladat tornyosult előttem – abban az évben például a gimnáziumi felvételi miatt. Énnekem a PRO7 vagy az RTL, a sivárságot leszámítva, valami megfoghatatlan békétlenséget, mi több, erőszakot hordozott, így a lázadásomhoz, amely a természet álmatagságából táplálkozott, s amely a semmittevésém páratlanságával akart szembemenni a világgal, egyszersmind a tömegek figyelmét is magamra irányítva, hozzáadni semmit nem tudott. Ezenfelül mindazt a megvetést is hordozta, ami az osztálytársaimban épp akkortájt fogant irántam, és fordítva: azt is, ami énbennem irántuk. Kiváltképp akkortól, hogy a nagyszünetben David Hasselhoff poszttereket kezdtek cseréberélni, és a Knight Rider főcímét utánózva sikongatták egymásnak, hogy: *Ein Auto, Ein Komputer, Ein Mann*, majd miután az előző esti epizódot – már amit értettek belőle – annak rendje-módja szerint megvitatták, egy rövidke reklámblokkal is előrukkoltak, amelyhez kiki a legjobb képességét adta, volt, aki az r-eket pörgette, más a h-kat huhogta, a szerényebbe meg csak sziszegett. *Melita, macht Kaffé zum Genuss*. Vagy: *Orbit ohne Zucker, schmeckt unglaublich lang*. Vagy: *Always sicher, Always sauber, und mit Sichertit ein gutes Gefühl*. Istenem, hogy én mennyire gyűlöltem őket emiatt! A mi városunknak ugyan nem volt sok hősi halottja, mindössze – már ha számszerűsíteni lehet a halált – hat férfit löttek agyon a születésnapom előtt, élők viszont minden bizonnyal maradtak utánuk, akik, ha meg is emberelték magukat a boncteremben, majd a temetésen a fagyos rögök hallatán, a megüresedett lakásban és az egy személyre vetett franciaágyban már biztosan nem bírták tovább, és – ki tudja – tán még akkor is siratta őket valaki, mikor az osztálytársnőim teli torokból azt kiabálták, hogy: *Ein Auto, Ein Komputer, Ein Mann*. Talán gög volt, az áldozatiságomból visszakúszó gög és feddhetetlenség, ami ezt a gyűlöletet fenntartotta, de a múltam, benne egy apával, aki a hiányával volt csak jelen, szentesítette a gyűlöletemet. Mert rajtam kívül ki más érthette volna a gyászt. Én tudtam csak, mindük közül egyedül én, hogy milyen érzés állni az ajtóréson kiszűrődő lámpafényben, hallgatni a visszanyelt zokogást, aztán a légszomjából kiszakadó csuklást és fuldoklást, végül pedig, miután a lélekkel együtt a test is megadta magát, a förtelmes horkolást. Gyűlöltem őket. Eleinte, pontosabban a legelső nagyszünetben még irigykedve figyeltem ezt a sprőd fesztelenséget, és némi távolságtartással a saját rossz érzéseimet, amelyek ismerősök voltak, mégis egy másik életből valók. Ám ahogy teltek a napok, ahogy egyre beljebb haladtunk a szabadságban, mind mélyebbről s közelebb-ről tört rám az undor, mintha a sikongásba anyám fáradt horkolása is belevegyült volna, s a kettő együtt – a fesztelenség meg a gyász – végképp elsodort mindenkitől. Magántanuló akarok lenni, mondtam egy nap anyámnak, február volt, érezni lehetett már a tavaszt, de ő úgy tett, mint aki meg se hallja, cserébe minden áldott nap kiporciózta a román tételeket. A mioritikus tér. Ez volt a heppje. Bármit tanultam is aznap, ez valahogy mindig terítékre került. Havas csúcsától, menny kapujától völgyi vidékre jó, jó-dögél le három kis pásztor, ki-ki falkástól, köztük egy moldvai, vala egy vráncsai, s egy odaíti, magyarországi. Gyűlöltem ezt a bús keveredést, a mioritikus teret, a benne sikongó osztálytársnőimet, gyűlöltem magamat, a levakarhatatlan gyászomat, a német nyelvet, ami egyszer csak – a balkonunkon éktelenkedő parabolaantennával együtt – az életem része lett. Gyűlöltem ezt a szabadságot, ami David Hasselhoff szinkronhangjával, a tampon- és csokoládéreklámokkal terpeszkedett bele a márciusba, mert mást se hallottam, mint...

Álltam a folyosón az árnyék közelében, a hasam majd' szétrobbant, lekuporodtam és óvatosan, mintha ugyanbiza bárkit érdekelttem volna, széthúztam a farpofáimat. Azt reméltem, ha egy kevéske levegőt sikerül kipréselnem magamból, időt nyerek, és nem kell szégyenszemre Hancurka után osonnom, amivel végképp magamra, a bennem készülő háborúra terelném a figyelmüket. Halántékomat a folyosó falának vetettem, és összpontosítottam. Gyerünk, unszoltam magam szinte sírva, gyerünk, és a hasamat megfeszítve tolni kezdtem magamból a levegőt. De a szájamat leszámítva a testem nem engedelmessékedett. Lassan, sziszegve fújtam ki az utolsó szuszt, ami a tüdőm eldugott csücskeiben még bennmaradt. Belélegezni, még több levegőt magamba szívni már nem volt merzem, mert eleve is úgy éreztem, mintha a tüdőmből egyenest a beleimbe áramolna, mintha meglékeltek és egymásba nyitották volna a szerveimet. Négykézlábra ereszkedtem. Mire a tenyeremmel megtámaszkodtam a grafitiszürke járólapon, teljesen kiürült a tüdőm. Még mindig nyomtam. Nyomtam és toltam. Nyögtem is hozzá, de mintha alul-felül elzáródtam volna, a hangom a torkomon akadt. Az egész testem egy óriási vákuum volt, se beszívni, se kipréselni nem tudtam a levegőt. Ask gumószerű farka szorult így belém, gondoltam, majd hogy micsoda korcs vagyok, a szükségnek feleannyi hatalma van felettem, mint egy kierőszakolt szopásnak. Öklendezni kezdtem, aztán köhögni. Iszonyú mélyről, tán a beleimből söpört végig, mint egy hurrikán. S ezzel egy időben szivárogni kezdett valami odalenn. A következő rohamnál már zubogott. Kisvártatva egy óriási tócsa közepén térdeltem. A légzésem lassan visszaállt, de az elázott farmeremből még mindig csurgott valami. Nem tudtam, honnan jön. Mintha odalenn is egybenyíltak volna a hasadékaim. Csak a folyadékot éreztem, amint hűlni kezd az ágyékomon, a combomon. Hogy honnan jön, hol halad végig, arról nem volt tudomásom, emlékem se, amihez az érzékelést köthetem. A döbbenettől mozdulni se bírtam. A tócsából egy vékony patak indult a kezem irányába, körbefolyta, aztán továbbcsordogált. Az árnyék felé. Ráhajoltam, hogy megszagoljam. Elvégre valami kifolyt belőlem – nem a vizeletem. Valahonnan kifolyt valami.

Odaát, a konyhában híreket mondtak. Meg kéne találni a mosdót végre. És kérni egy felmosót. Feltápaszkodtam és visszamentem Kitty szobájába, hogy a hátizsákomból tiszta nadrágot vegyek elő. Ahogy kinyitottam, levendulaillat töltötte meg a levegőt. Mi a fene! Aztán eszembe jutott Szarajevó. És Zahida néni, aki indulás előtt levendulaolajos vattalabdacsokat csúsztatott a ruháim közé. Az majd távol tartja a molyokat és elűzi az ártó szellemeket, mondta, és megpaskolta az arcomat. Kiléptem a csurig ázott farmeromból, és magamra kaptam egy bermudát. A folyosóra még mindig behallatszott a híradó. Vészjósító hangon, egyetlen mondatba és két rövid gong közé zsúfolva sorolták az eseményeket. Pörgős r-rel, huhogó h-val, sziszegve. Egy háború vajon hány mondatot ér meg nekik? Egyszer mintha azt is hallani véltem volna, hogy: Ungarn. Meg azt, hogy: Ratko Mladic. És hallani véltem a régi reklámspotokat. Volt, ami közel húsz év alatt semmit nem változott. Az Orbité például. Schmeckt ungläublich lang. Aztán átkapcsoltak valami helyszíni közvetítésre. Neo-nácik tüntettek az auslánderek ellen. Ezt a két szót felismertem. Sieg heil, recsegte közben a tömeg.

Sieg heil, recsegte bele Sergiu Nicolaescu a ködös éjszakába. Nagyterpeszben állt a lábszárközépig érő bőrkabátban, és hol egy füstös állomáson, hol egy összetákolta pajtában recsegett. Hátrafésült haja és elálló füle akárha a kárhozáté volna, de vele ellentétben nem ám afféle kedélyeskedő gonoszt alakított, alapkövetélnél például nem kapta ki derűs munkások kezéből a malteres lapátot, ahogy a nagy Bărăgan-i kukoricaaratásnál sem vágott el trikolór pántlikát. Nem. Ő még a kárhozatnál is sokkalta gonoszabb volt, robotsas, mondta volt róla a nagyanyám, aki a bőrkabátjából irigylésre méltó gyorsasággal tudta előkapni pisztolyát, hogy aztán ugyanolyan gyorsan löje föbe a partizánokat és konspirátorokat, moldvaiakat, vráncaiakat és magyarokat, ezzel mintegy felmentve a mioritikus teret, és örökre elátkozva a gonosz németeket. Legtöbbször ezt láttam szombat esténként az Astronaut tévében – amíg meg nem szüntették a szombat esti adást. Amikor pedig megszüntették, vasgárdistásdit játszottunk a blokk előtt. Kö-

zelharcot vívtam, hogy én lehessen Sergiu Nicolaescu. Vagyis hát, kizárólag a szerep kedvéért, sorra megcsókoltam minden fiút, aki egy csókért cserébe hajlandó volt a közelharcról lemondani.

Te meg mit csinálsz, rontott nekem a nagyanyám azon a nyáron, amikor híre ment, hogy a kárhózat ellátogat a városunkba, és a tiszteletére, közmunka keretében, zöldre kell festeni minden fenyőfát és tuját, a nagyanyám pedig lélekszakadva rohant át a városra, mert a fülébe jutott, hogy a lejárt festékek higanyt tartalmaznak, amit telefonon megvitatni nem volt ajánlatos akkortájt. Mi a jó büdös francot csinálsz, ismételte meg a kérdést, mikor meglátta, hogy a szomszédfiú játékpisztolyával a robotsast utánozva agyonlöttem a szomszédfiút magát, aki anyai ágon történetesen vráncsai volt. Dögölj meg, román, mondtam Luciannak, majd a nagyanyámhoz fordultam, és vártam a dicséretet. No hiszen. Ennyit felelt mindösszesen, és a karomnál fogva felcibált a harmadikra, majd odalökött anyám elé. Lódd le, kiáltott rám. Anyám csak állt, egy kukkot sem értett, minden bizonnal azt hihette, hogy a nagyanyám már megint ellene fondorkodik, úgyhogy mindkét kezét feltartotta, mint aki megadja magát. Látod, ez a te nagy bajod, fiam, mondta akkor neki a nagyanyám, majd anyámat faképnél hagyva lekísért az udvarra, én pedig, miután ünnepélyesen visszaadtam Luciannak a pisztolyát, meg kellett puszilnom őt. Azt persze nem tudhatta, hogy előzőleg már lesmároltam, és ha rajtam állna, ezután is megtenném.

Közben a rádióban a helyszíni tudósítást követően visszakapcsoltak a stúdióba, majd egy régi, ismerős dallam csendült fel. Az első, valcerszerű ütemeknél még nem tudtam, honnan ismerem. A hasam lapos volt újra, az ödéma, a seprűvénákkal egyetemben, eltűnt a lábamról. Éhes voltam, farkaséhes, és irtó könnyűnek éreztem magam. Hogy ezért-e, vagy más is belejátszott, nem tudom, de tánra perdültem. A csordogáló tócsát kikerülve, apró keringőlépésekben, fel s alá. Tán mégis az éhség és a kiürülés okozhatta, meg a kényszer, ami minden ürességet meg akar tölteni, gondoltam, miután a tüdőmet teleszívva dúdolni kezdtem – igaz, alig hallhatóan – ezt a buta és monoton melódiát. *Es gibt kein Bier auf Hawaii, es gibt kein Bier.* A dalszöveget, a Biert leszámítva, nem értettem, és továbbra is fejtörést okozott, hogy a szám honnan ismerős. Azt mindenesetre szentül hittem, hogy ezzel az állandó jojózással, ami egyre gyakrabban fordult elő mostanában, a lelkem készül kirúgni a testem oldalát. Egy-két-há, egy-két-há, tipegtem a tócsám körül a refrénre, amit az előadó a végtelenségig ismételtetett volna, ha a stúdióban le nem keverik. Aztán mikor lekeverték, néhány pillanatig akadozott az adás. Ez épp elég volt, lejátsszam magamban azt a hangot, amivel visszaverhettem Hancurka támadásait. Lényeg a szűkszavúság – és nekimentem a folyosóvégi árnyéknak.

A konyhába nyíló ajtó mögött egy másik világ volt, krómozott háztartási gépek, bukolikus hűtőmágnesek, az ablakban kakukkfű és bazsalikom, a gránitszürke munkalapon egy karton sör és egy félig kiürült Havanna rum. Apám az asztalnál ült, szürke mackóban, néhány sörösüveg fölött. Kézfejével visszatömködte a protézisét, majd a nyálát a pulcsijába kente, és németül morgott valamit. Hancurka idegesen elkapta róla a tekintetét és a munkalaphoz fordult, mintha sürgős dolga lenne. Át is pakolta a sörösüvegeket egyik sarokból a másikba, egyenként. A vörös lobonca némi spéttel és zizegve követte a mozgást, majd megült a vállán és a hatalmas mellein. Csend lett hirtelen.

– Bocsi. Hol a mosdó? – kérdeztem olyan határozottan, ahogyan terveztem.

– A folyosó végén, szemben a hálószobával – mondta apám és a széket maga alól kisé kijebbe tolvá meg akart emelkedni, de visszahuppant.

– Ne igyál többet! – csattant fel Hancurka, majd elvette és meghúzta a Havannás üveget.

– Hogy mi?

– Hogyhogy mi?

– Köszí – mondtam, és kifordultam a folyosóra, egyenesen neki az árnyéknak. Persze, hogy nem volt ott semmiféle ajtó. Ha magamtól netán nem tudtam volna, apám részeg tekintete bőven elárulta, hogy valami nagyon nem stimmel vele. Hancurka még most

is őt reglamázta, fojtott hangon sziszegtek egymásnak. Németül, mintha engem kímélnének, pedig csak magukat mentették fel. Végigmentem a folyosón, a falat tapogatva, Kitty szalonjával szemben találtam végre egy villanykapcsolót. A folyosó innenső végében levő másik ajtó a fürdőszobába nyílt, ott volt a vödör is meg a felmosó. Miután elpucoltam a tócsát, kénytelen-kelletlen visszamentem a konyhába. Apám és Hancurka már nem veszekedtek. A havannás üveg mellett mintha megsokasodtak volna a megürült sörösüvegek. Éhes voltam, ők meg csatakat részegek.

– Gyere, fiam, itt a pezsgő! – mondta apám, és kihúzott egy széket maga mellett.

Leültem inni velük. Jó fél órát ültünk ott némán. Hancurka békázöld tekintetét egyre inkább eltakarta lefötytyedt szemhéja, s egyre laposabbakat pislogott. De legalább hallgatott. Ezek szerint itatni kell, hogy békére leljen, gondoltam, de nem volt merszem újratölteni a poharát. Kisvártatva megkérdezték, hogy nem vagyok-e éhes. Pontosabban: Hancurka kérdezte, apám pedig mindjárt letromfolta, hogy nemmel nem kezdünk kérdezt, arra minden normális ember nemmel is felel.

– Bocs. Éhes vagy? – ismételte meg gúnyosan, szinte szótagolva.

Bólintottam. Ő erre a hűtőre bökött. Mondtam neki, hogy majd később. Úgy érzem, enni se tudnék a színe előtt. Mert az ételből, ugye, végtermék lesz, újabb tócsa meg robaj. Mielőtt aludni mentek volna, apám kitett elém néhány hivatalos papírt meg egy német–magyar szótárat.

– Fusd át reggelig – mondta – Minél előbb adjuk be, annál hamarabb veted meg a lábadat. Majd jó ékszakát kívánt és ott hagyott.

Amikor elhalt a nesz utánuk, felálltam, kinyitottam a hűtőt, de visszahőköltem. Hogy a francia sajtok eleve csípős szagától-e, vagy a feketepenesz láttán, ami a nemes penészre is rátelepedett, nem tudom. Különben is: rég túl voltam már a holtponton. Azért kivettem egy szál kolbászt, bevittem Kitty szobájába és elmajszoltam magában.

Éjfélre járhatott, amikor felriadtam. Nem tudtam, hol vagyok. Gyerekkorom óta rossz alvó voltam, valószínűleg azóta, hogy apám elhagyott. Az éberen alvásról azonban, bár az arcomat régen gajdeszra vágta, nem tudtam, nem is akartam lemondani. Talán, mert oly sokszor bebizonyosodott, hogy az embert álmában környékezi meg a veszély. Először azon az éjszakán, mikor anyám kimosakodva és puccgálában tüntetni ment értem, én meg hiába vártam, nem jött haza. Lefeküdtem, később, félálomban hallottam a kulcsot a zárban, úgyszólván visszaaludtam. Amikor az éjszaka közepén ismét felriadtam, anyámék hálószobájában – mert nekem már örökre a kettejük szobája marad –, nem égett a villany, és ez fura volt. Azóta, hogy apám elment tőlünk, anyám csak az éjjeli lámpa fényében bírt aludni. Benyitottam. Jól vagy? Jól, mondta. És mi volt? Semmi. Semmi? Erre hallgatott egy sort. Nem tudtam, mit csináljak. Olykor a hallgatásával többet mondott, mint mikor beszélt. Fáradt voltam, szerettem volna túlesni rajta mielőbb. Meg hát tudni is akartam, hogy mi történt. Azok után, hogy aznap délután mégsem sikerült angol csatornára állítanom a parabolát, kénytelen-kelletlen megnéztem a *Knight Ridert*, előtte-utána és közte jó sok reklámmal, meg a híradót. Volt benne egy rövid blokk az első szabad kelet-német választásokról és az eredményt követő népünnepélyről, majd egy rövidke bejátszás erejéig, mintha ugyanahhoz a híradáshoz tartozna, a mi városunkról is közreadtak légi felvételeket. A városháza előtt, akárcsak Berlinben, rengetegen összegyűltek, ám ezt népünnepélynek nevezni semmi szín alatt nem lehetett. Hogy egészen pontosan mi történt, azt nem tudtam kivenni. Azt hiszem, a Grand Hotel tetejéről filmeztek. És akkor egészen váratlanul azt mondta nekem az anyám, hogy ő már azt sem tudja, kicsoda. Hogyhogy? Valaki a városháza erkélyéről levízágyúzták őket, zihálta bele a párnába, mintha sírna. Vagy mintha nevetne. Aki vizes, magyarnak számít, úgyszólván aki magyarnak érzi magát, húzódjon jobbra. A Romulus és Remus szobor volt a vízválasztó, szó szerint az volt: vízválasztó, mondta anyám, majd ismét elhallgatott.

De nem lőttek, mondtam, mintha kérdeztem volna.

Nem, felelte erre ő. Levízágyúztak, hogy meg tudjanak különböztetni a románoktól.

És most mi lesz? Elme gyünk?

Erre nem válaszolt. Rövid csend után beláttam, hogy jobb, ha alszunk egyet rá. Kimentem és óvatosan becsuktam az ajtót magam mögött. Szemben, a fürdőszobában csöpögött a csap. Szemben.

A fürdőszobában.

Az én részeg apám nem felejtette el a régi lakást. Olyannyira nem, hogy valami, tán a jelenlétem visszapenderítette a múltba – hát ezért húzta fel magát Hancurka, ezért sziszegtek egymásra, és átfordultam a másik oldalra, mert Bixente Lizarazu meg az egész Bayern München úgy meredtek rám, hogy elszégyelltem magam. Nem sokkal ezután elfojtott nyögéseket hallottam, valahonnan távolról keverültek bele az emlékezésbe, mintha álmodnék, pedig éberebb voltam, mint valaha. A nyögések egyre erősödtek, hörgő férfihangot is hallottam. Úristen, ezek kefélnek, gondoltam, és a fejemre húztam a takarót. Benn, a testemből kiáramló pállott melegben zúgásnak hatott az egész. Majdnem olyanak, mint a sírás a szarajevói piros sapkám alatt. Vagy mint akkor éjjel, miután otthagytam anyámat a vaksötétben, és a fejemre húzott paplan alatt még sokáig elmélkedve zúgásnak hallottam a döngetések meg a csörömpölést. Apám hörgéséből közben dühödt kurjantások lettek. Nyírjuk ki, ordította akkor valaki románul, és valami nehéz tárggyal bedobták a konyhaablakot. A szomszédunk, Lucian apja csitítani próbálta őket. Hagyjátok őt, rendes asszony, mondta tájszólással. *I-o femeie de trabă*. De nem hallgattak rá. Az erkélyükről balták és husángok repültek a konyhánkba, az egyik telibe talált az ebédlőasztalt, és beleállt egy kifakult körtébe. Végül ő menekített ki, Lucian apja, akinek a déda-bisztrai rokonai negyvenedmagukkal akartak végezni anyámmal és velem. Egész egyszerűen rájuk zárta lakásának ajtaját.

Jöjjenek, Ottika, mondta rossz magyarsággal, jöjjenek velem, mondta, mi meg futotunk.

Előbb a nyomában, le a lépcsőn, aztán magunkra, át a lakótelepen. ■ ■ ■

Király Kinga Júlia: 1976-ban született Marosvásárhelyen. Író, műfordító. A Kalligramnál megjelent kötetei: *A test hangjai* (2011, novellafüzér), Giambattista Basile: *Pentameron* (2014, fordítás). Budapesten él.



Felemás

Thechel libram significat

Van ki aknák kardala közt írta verseit,
csonka sorokban mondta el
a test metamorfózisát anyaggá.

Más a szerelem szakértője volt,
méltán dicsérte a nyöszörgést,
a nedves nyelveket, meg formás seggeket.

Emezt az égi szerelem izgatja csak,
lázasan fekszik míg ki nem írja magából
az Isten (istenek?) bélyegét.

Én a felemásról akarok szólni,
hiszen odavagyok a kancsal lányokért,
mindenki tudja ezt és egyre kérdezik:

Miért nem vagyok barátja
a szimmetriának?

Délutánonként hallgatom ahogy
a felső szomszéd skálázik, és ha melléüt,
a gyönyörtől megsüllyed a gyomrom.

Végzős gimnazista kis galamb,
hazudtam neki ezt-azt, és megmutatta
a melleit, de félt nagyon, mert felemásak.

De én olyan élvezettel faltam őket,
hogy tényleg szépnek érezte magát
és a nyálszagú féltestvér melleket.

Szeretlek bökte ki végre szemérmesen.
Annyit se érsz mint a szemét gondoltam.
Annyira gyönyörű volt ez a felemáság!

Rókák

férfiak vannak a mezőn
ott, ahol a bokrok véget érnek
ahol régebben rókák ültek zsinatot
az emberi elmének felfoghatatlan
kérdésekben vitázva
és végül elmentek
most már csak férfiak vannak a mezőn
és hiába bámulnak a hóra
nem látni többet vörös lábnyomokat
néma a kotorék, nem tölti már be
rókahimnusz

haza indulok

egerek vannak a falban
egész éjjel suttoják
cincogi hazugságaikat
nagyanyádnak varrógépolaj vére van
nagyapád csontjai lerágott kukoricacsutkák
cin cin hi hi hi
tudom, tudom, ezek csak hazug egerek
és mégse értem honnan árad
ez a gépolaj és csutkaszag

talán a rókák tudták?

Camera obscura

A redőny apró lyukai néha a falamra vetítik az utca képét.
Valaki mesélte, hogy a camera obscura is így működik,
vagy talán valahol olvastam, igen olvasnom kellett,
mert nem rémlik fel egy száj, ahogy azt mondja:

camera obscura.

Biztosan emlékeznek rá

– a szájra –

ahogy a torkából felszakadó kval felvilágosít ...

tehát: felvilágosít, hogy a szobám falán robogó

tótágas villamos, busz, autó

nem valami sötét varázslat,

nem látomás,

hanem egy optikai jelenség eredménye.

Egy olyan optikai jelenségé, amely optikai jelenség
egyébiránt a camera obscura nevezetű eszköz alapelve is:

ha egy sötét kamrába egy pici lukon át jön be a fény

akkor az a pici luk mint valami lencse kivetíti a sötét kamrába

a fényforrás képét, pl.: egy ford focuson megcsillanó napfényt.

Egy délelőtt nyaralni indult a család, beszállnak a ford focusba,

és nem is sejtik, hogy én a szobám falán figyelem őket,

mint valami igazi voyeur perverz,

egy pici kis lukon át

Platón is jobban megértette volna a világot.

És akkor beszélhetnénk Platón híres camera obscura hasonlatáról,

de Platón idejében még nem voltak ford focusok,

talán még korábbi modellek sem,

és az emberek nem jártak a családdal a Velencei-tóra,

csak egész nap filozófáltak,

ültek a sötét szobában,

és a falat bámulták.

1991-ben születtem Budapesten, gyerekkoromtól fogva fontosak voltak a könyvek, a szépirodalomtól fogva a ponyva fansyig sok mindent elolvastam. Szakközépiskola után évekig céltalanul lézengtem, dolgoztam (voltam éjjeliőr a katarai nagykövet palotájában pl.), majd később felvételt nyertem az ELTE latin-görög szakára, ahol bár kiderült, hogy a tudományos pálya nem nekem való, jobban elmélyedtem az alkotó irodalomban. Írásaimra nagy hatással van az internetes (szub)kultúra, az underground zene, a középkori naptárak, a japán animék, a zoltárok, Slavoj Žižek, meg éppen amiért az adott pillanatban odavagyok.

Egy megíratlan korszak megszövegezése

Képzeld el a nullpontot, matematikai formulában az origót. Irányvektorok esetében – és ilyenből azért akad néhány, messze túl a természettudományokat oktató intézmények falain kívül is – az origótól elmozdulhatunk negatív és pozitív irányba. Tekintsük az irányvektorunk vízszintesét az idő vonalának, mert pontosan így járt el Kerékgyártó István *A rendszerváltó* című, frissen megjelent regénye esetében. Számára a kiindulópont az 1990-es év, a rendszerváltás éve, a szocializmusnak nevezett korszak magyarországi lezáródása, amelyet a többpárti parlamenti demokrácia váltott fel. Közhelyek, ahogyan matematikai értelemben az origó is az. Mégis: valahonnan el kell indulni. Nem politikai regény született, hanem a politikáról szóló. A politika anatómiája érdekli az írókat, aminek bemutatásához remek felszín biztosít a rendszerváltás korszaka. A felszín sem csak feccs, és a mély sem hallgat.

A regény idővonala a rendszerváltás évétől indul, ami nem pusztán azt jelzi, hogy in medias res indítja cselekményét a szerző, hanem azt is, hogy a nagypróza szempontjából az idő szerepe kitüntetett. A huszadik és a huszonegyedik század regényeit alapul véve ebben nem volna semmi meglepő, de Kerékgyártó nem egészen ebbe a hagyományba lép bele. Számára az idő nem válik szubjektív, cseppfolyóssá, megfoghatatlanná vagy térfogatát elvesztővé. Linearitását felmondóvá igen, ám ez a tény soha nem kérdőjelezi meg, hogy az idővonalon hol kell elhelyeznünk a regény mozaikszerű történeteit. Hagyományos értelemben az idő nem veszi el jelentését, sem a jelentőségét ebben a prózában. Mindig pontosan tudjuk, mi történt „előtte” és „utána”, ahogyan azt is: mi a rendszerváltáskor. A szöveg dinamikáját egyéb eljárások mellett az időben való ugrámozás teremti meg. Hol az 1980-as, hol a 2000-es, hol az 1990-

Kerékgyártó István:

A rendszerváltó

Kalligram, Budapest, 2017

es évek derekán találjuk magunkat. Ez az elbeszéléstechnika bizonyos értelemben filmszerűvé teszi *A rendszerváltót*. Úgy tetszik, a regénybeli rövid jelenetek sűrű vágások eljárását imitálják. A regény időkezelését nem lehet mechanikusnak tekinteni, még akkor sem, ha egyes szövegrészekben belül az a faliórák kérlelhetetlenségével lineárisan halad és telik. Ez a csupán látszólagos ellentmondás is azt sejteti, hogy az idő és annak írói használata a regény egyik szervezőelve.

Kerékgyártó nem először ruhazza fel kitüntetett fontossággal a párbeszédet prózájában. A 2010-es évek elején és derekán megjelent *Rükverc* és *Hurok* című kötetek is ezt támasztják alá. Magyarázatra vár, miért teszi a regényszöveg domináns részévé a dialógust, ami abban a terjedelemben és mennyiségben, ahogyan az új regényben található, nem magától értetődő. Az elbeszélés megformáltsága ilyen módon a film és a színház irányába mutat, szoros korrelációban a rövid jelenetelés már korábban említett mozgóképes megoldásával. Az író mintha túl sokat bízna a párbeszédre, és nem világos, mennyire tudatos döntés ez részéről. Előállhat az a helyzet, hogy egy jól jelenetező íróval van dolgunk, és számára ebből következően mi sem természetesebb, mint szereplőinek állandó beszélgetése. A kedvelt és bejáratott eljárás azonban egyensúlygondokat okozhat a szövegben éppen azért, mert a különböző típusú textusok aránya megbomlik. Úgy hiszem, ebben a megközelítésben a párbeszéd primátusa nem tudatos alkotói döntés, egyszerűen „elviszi” a szöveg az írókat. (Az anyag eluralkodik az alkotón.)

Nincs kizárva ennek az ellenkezője sem. A megváltozott olvasói befogadásra reflektálhat az alkalmazott írásmód. Vagyis a párbeszéd felülreprezentáltsága a huszadik század végének és a huszonegyedik elejének kulturális szocializációjára adott – érthető – válasz, amely számol a megváltozott olvasói szokásokkal, és ezzel összefüggésben azzal a ténnyel, hogy a film legalább részben átalakította a befogadást, és annak mechanizmusát. A párbeszéd és egyéb szövegrészek egymáshoz való viszonyának kérdéskörét tovább árnyalja, hogy az író az új regény kapcsán egy vele készített interjúban kitért arra, miszerint a kötet szerkesztője jelentős terjedelmű esszéisztikus szövegrész elhagyására tett javaslatot, amelyet az alkotó elfogadott. Ez a döntés is kihatással lehetett a különböző típusú szövegek egymáshoz mért terjedelmének különbözőségére. Ugyanakkor az is felvethető, hogy egy kéziratból nem kizárólag húzni lehet, hanem adott esetben – a vázolt eset talán éppen ilyen – hozzáírni, kiegészíteni. Különösen akkor, ha bizonyos szövegrészek elhagyása textuális arányproblémák okozójává válik.

Általánosságban nem szokás egy fikciós mű erényeként emlegetni annak (fél)dokumentarista jellegét. Szépirodalmi művek kapcsán a valósággal való megfeleltetést (vagy az arra irányuló igényt) használhatatlan és kerülendő vizsgálati szempontként tartjuk számon. Egyes művek kapcsán azonban nem feltétlenül érvényesíthető ez az univerzálisnak tűnő elemzési gyakorlat. Kerékgyártó István új regénye egy megíratlan kor megszövegezésére tett kísérlet, és ebből következően sokféle okból nem engedhetett a fikcionalitás csábításának. Legalábbis teljes mértékben biztosan nem.

A szerző nem kizárólag közletről látta a harmadik magyar köztársaság megszületését és működését, hanem belülről. Olyan helyzetből, amely kivételezettség miatt ezt a nézőpontot egyedivé vagy majdnem egyedivé teszi. Egyfelől a rendszerváltás és az azt követő évek politikai elitje kis létszámú, zárt csoport alkotott. Másfelől ebből a majdnem kizárólag maskulin közösségből (a regény főszereplője a nemi arányok végzetes eltolódása miatt nem véletle-

nül rokonítja ezt a kasztot a maffiával) feltűnően hiányoznak az önértelmezés gesztusát és luxusát felvállaló személyiségek. Az olyanok pedig szinte teljesen, akik írói eszközökkel lennének képesek ennek a rejtett belső világnak a bemutatására. Az új elitben viszonylag nagy számban voltak jelen irodalmárok, és az is tény, hogy hamar kihullottak onnan. Mégsem lehettünk tanúi annak, hogy a politikának hátat fordító írók ezeknek az éveknek a közéleti történéseit alapanyagnak tekintették volna alkotói pályájuk egy későbbi szakaszában. Nyomait sem találjuk ennek. Kerékgyártó nagyrózájának tematikus újszerűsége ennek figyelembe vételével válik még érhetőbbé. *A rendszerváltó*-ban megalkotott regényvilág sok vonatkozásban magán hordozza a reprodukáltságot, ami a művészet egyik alapfeladatához, a *mimézishez* visz vissza bennünket. Radikálisabb regényírói célkitűzés ez, mint amennyire első ránézésre látszik.

A regény megírásának tétjét növeli, hogy a korábban említett, szépíróilag megíratlan kor ennek az országnak – közéleti értelemben – az elmúlt huszonöt éve. Ebben az értelemben a legszorosabban vett közelmúlt. Vagyis a mostani olvasók közül sokan kortársai és szemtanúi, bizonyos értelemben részesei annak az időnek, amelynek időhatárai nagyjából 1973 és 2018 között húzhatóak meg. (A regény cselekményidejének, és a 2018-as évszámnak még lesz jelentősége.) A befogadás szempontjából – az esztétikai kategóriák ebből a szempontból érintetlenek maradnak – mindez messzemenő következményekkel bír. A rendszerváltást (ideértve az azt megelőző és az azt követő éveket) fiatalon vagy felnőttként megélt olvasók személyes tudása egyszerre egyéni és közösségi referenciaként működik a befogadás során. Az olvasónak a korszakra vonatkozó ismeretanyaga aligha függetleníthető a recepciótól és annak minőségétől. A ma és a közelmúlt bemutatását magára vállaló regény esetében ez nem is történhet másként. Hatásmechanizmusokat ennyire testközelből ritkán látni.

Kerékgyártó István regénye a kifejezés elsőrendű és átvitt értelmében is olyan termék ajtóit nyitja meg, amelyekbe nem volt, mert nem is lehetett

bepillantásunk. A narrátor a bennfentesség státuszával rendelkezik, ami *A rendszerváltó* egészének meghatározó eleme. Az ő kalauzolásában járhatjuk végig azt a nyilvánosság elől rejtett világot, ami maga a politika terepuma. Egyfajta ironikus beavatási szertartásnak is felfogható, ahogyan Vidra Milán végigvezeti az olvasóit a számára ismerős, a kívülállók számára ismeretlen világon. Ezt a munkát nem képes elvégezni a legnívósabb újságírás sem, noha az elmúlt három évtizedben a tényfeltáró és oknyomozó riportok sokasága igyekezett a színpalak mögé látni. Nem is eredménytelenül. Az irodalom és ezen belül a regény pótolhatatlanságáról is szól a maga eszközeivel *A rendszerváltó*.

Szinte minden rétegében ironikus a regény. A címét csöppet sem lehet komolyan venni. Vidra Milán egy vidéki egyetem jogász végzettségű filozófia oktatóját ügyeskedése még attól sem tudja megmenteni – igaz, sok erőfeszítést nem pazarol erre –, hogy valamikor az 1980-as években beléptessék a pártba. Ilyen előélettel érkezik meg a politikai változások küszöbére. Bár a manifestum jellegű kijelentésektől okkal óvakodik a regény, a szöveg egészéből kiérezhető, hogy elbeszélője tökéletes illúziótlansággal tekint a rendszerváltásra. Nem volt a csodák éve („annus mirabilis”) 1990. A regény ábrázolta nézőpontból szemlélve biztosan nem. Világpolitikai fordulat hozta meg a kelet-közép-európai népek szabadságát. A magyar társadalom ezért semmit vagy alig valamit tett. Az ország ezt a politikai deficitet az elmúlt közel negyedszázadban sem tudta dolgozni. Nem csoda, mégis fájó hiány, hogy a történelmi változások során gyakran tapasztalt katartikus érzés Magyarországon 1990-ben elmaradt.

Elvi síkon közelítve, a regénynek ez a politikai-történelmi kiindulópontja, és ezzel szoros összefüggésben epikai talapzata is. Harmonizál ezzel Vidra Milán belső monológja, aki 1990-ben kérdezte magát: tett-e ő valamit a változásokért. „És be kellett látnia, hogy nem sokat.” Többé-kevésbé igaz ez az akkori teljes politikai garnitúrára. Az elbeszélővel történetek általánosítható tapasztalatokká válnak: a szerencsének és a véletlennek mindennél nagyobb

szerepe volt abban, ki vált a hirtelen létrejövő politikai elit részévé. Mind ez nem zárta ki az emberi felkészültséget és a rátermettséget, de nem is különösebben igényelte. Láttelet ez is. Egy kor kórképe.

A szerző sokat tud a rendszerváltás éveinek Magyarországról. Ne becsljük le ezt a tudásanyagot, különösen ne szépirodalmi értelemben. Olyan területre biztosított szabad bejárást Kerékgyártó főhőse, Vidra Milán, ahol eddig a kortárs magyar irodalom nem járt. Minisztériumok belső irodáiba, a kormány teniszpályájára, vidéki vadászatok vendégházaiba, polgármesteri irodákba, pártszékházak belső zugaiba, luxusbordélyházakba, amelyeket a politikusok előszeretettel látogatnak. Ez a próza és az általa megjelenített világ nem szorul rá az írói fantáziára. Mégsem az író fantáziaszegénysége érhető itt tetten. Az elmúlt évtizedek többszörösen lepárolt írói élményanyaga jól érzékelhetően tágas és dús. Ez a tény függeszti fel a fikció szükségességét vagy helyezi némileg megváltozott szerepkörbe. Személyek, karrierok, árulások, kudarcok, bukások, elvesztett befolyás, a politikai mentorok személyi változásainak abba a világába kalauzol el a regény, amelyről feltételezhetjük, hogy megírása során legfeljebb arra kellett ügyelni, hogy a beazonosítások ne legyenek sikeresek és semmiképpen sem egyértelműek. Tévéúton járnánk, ha kódfejtőként igyekeznénk megoldást találni arra, hogy egy regénybeli szereplő kivel azonosítható a közelmúlt és a jelen hazai politikai világából. Ebben az értelemben Kerékgyártó fikciója nagyon is fikció.

Ugyanakkor kár volna tagadni, hogy a regény lapjain megelevenedő történetek közül sok igen ismerős. Így a lendő golfpályának spanyolországi telket vásárló banki ügylet, a vadászházban részegen festményekre lövöldöző miniszteriális emberek esete, a kereskedelmi bankok élén ejtőernyősként landoló politikai kinevezettek karrierje és a teniszpályán bizalmasan beszélgető kormánypárti és ellenzéki pártprézntárok már-már idilli képe.

A rendszerváltás és vele a regény alap helyzetét is jelzi annak gyors felismerése, milyen ordító káderhiánnyal szembesültek ezekben az években és hónapokban a legkülönbözőbb politikai moz-

galmak. A jogász végzettségű, egyetemi oktató Vidra gyorsan ráérez, hogy képzettségével és intelligenciájával viszonylag könnyen tud érvényesülni az akkori politikai mezőnyben. Megcsapja a karrier és a pénzkeresés lehetősége. Megsejti, anyagilag összehasonlíthatatlanul jobb életet biztosíthat magának a politika zsoldjában, mint egyetemi oktatóként. (Ebben nem is tévedett.) Kerékgyártó alakjai kivétel nélkül ilyenek, ami a regényvilágon belül a rendszerváltás értelmezésének egyik leginkább borúlátó ábrázolása. Ha tetszik ez nekünk, ha nem.

A fentiekből következik, hogy a regény főszereplője nem lehet rendszerváltó. Legfeljebb számító, jó ütemérzékkel rendelkező figura, aki korábbi politikai mentorait különösebb lelkiismeret-furdalás nélkül árulja el, ha számára ez taktikailag kifizetődő, és ha közéleti túlélése ezt kívánja tőle. Az ügyeskedő emberek panoptikuma táruul fel *A rendszerváltóból*. A cinikusoké, a meggyőződés nélkülieké, a pénzért megvehetőké, az anyagilag irányíthatóaké. Azoké, akik magas életszínvonaluk megtartásáért majdnem bármire hajlandóak. Vidra Milán – akinek neve egy *ragadozó* emlősállat, bizonyára nem egészen véletlenül – nem az elvesztett illúziói miatt bánkódik, mert illúziótlanságát mint valami szellemimorális poggyászt a Kádár-korból hozta magával. Nem csapja be, és nem áltatja magát töprengései közben. Ha másal nem is, magával őszinte: „Politikai nézetet nem könnyű váltani, tűnődik Vidra [...] Feltételezem, mert nekem még nem volt ilyen, nekem csak élet-szemléletem van. De ez nem politikai elkötelezettség, amelyért az ember harcol, ha kell, börtönbe megy vagy meghal érte. Ezért is volt könnyű a rendszerváltás. Soha nem hittem azoknak, ezért nem is tagadhattam meg őket.”

Ha a társadalmi panoráma kifejezés nem is illik Kerékgyártó regényére, a politikai világé mindenképpen. Mint-hogy a frissen megjelent nagypróza célkitűzése ez utóbbi, ezt a törekvését sikeresnek tekinthetjük. A panoptikum kifejezést is ebben az értelemben használtam korábban. Finom írói leleményeknek sincs híján az új munka, amelyek az életmű más darabjai felé mutatnak. „Vidra Milán nagyapja, Trüffel Milán,

akinek keresztnevét köszönhettem, a budai Tabán egy polgárcsaládjából származott” – olvasható *A rendszerváltó*ban, amellyel azonnal kapcsolatot terem az író egy korábbi regényével (regénycímével) és annak főszereplőjével: *Trüffel Milánnal*. A makulátlan életúttal a leg-



csekélyebb mértékben sem rendelkező nagypapa emlékiratait olvassa az unoka, és saját énképe szerves részének tekint a kalandor Trüffel Milán életszeretét és „élvezetek iránti vonzalmát”. A regényvilágokon belüli és azon kívüli játék (mindkét regény szerzője Kerékgyártó István) a művészi játékoság és variabilitás irányába mutat, miközben egy romlott személyiség családi genezisének egyfajta megoldó-kulcsát is megvillantja az író. Trüffel mellett felbukkan a regényben – szintén csak egy villanás erejéig – a *Rükverc* főszereplője, a hajléktalanként egzisztáló Vidra Zsolt, az unokatestvér, aki pénzt kér kölcsön a nagyhatalmú rokontól. A politikus a *Rükverc* világának magatartásmintáit másolva harmincezer forintot ad a nyomorgó rokonnak, mert tudja, ekkora összeg visszafizetésére soha nem lesz képes a talajt vesztett ember. A „fent” és a „lent”, a gazdagság és a vele szemben álló kiszolgáltatottság, a szó metaforikus értelmében vett úr-szolga viszony ennél a gesztusnál aligha lehet plasztikusabb. Ezek a szövegrészek remekül épülnek be az új regény szövevébe, és ha nem is döntő módon, mégis a jelentésgazdagítás részeivé válnak.

Szembeszökő, mennyire prózai (neutrális) módon bánik az író a fejezetcímekkel. Mindannyiszor kizárólag az időben való elhelyezést szolgálják a szövegrészek címkézései, és mindannyiszor zárójelke közé szorítva: „(a rendszerváltás évében)”, „(4 és 2 évvel a rendszerváltás előtt)”, „(8 évvel a rendszerváltás után)”, „(23 évvel a rendszerváltás után)”. Két fejezetcím mégsem sorolható bele aggálytalanul a regény cselekményének idősorába, éppen azért, mert ezek a jövőben játszódnak. Ilyenek a rendszerváltás utáni 27. és 28. évről szóló fejezetek, amelyek kívül esnek a megírás idején. Okkal feltételezzük, hogy az író valamikor 2016 végén zárta le a kéziratot, így amikor a Vidrával 2017-ben és 2018-ban történetekről olvasunk, akkor megbomlik az addig természetesnek kezelt egység a megírás ideje és a regény cselekményvideje között. Mindennek azért van és lehet jelentősége, mert az elbeszélés eddig a pontig visszatekintő jellegű, és e két fejezet erejéig merészkedik a narráció olyan időegységbe, ami a jövővel azonosítható. A politikai kegyvesztett Vidrát előbb letartóztatják, majd előzetes letartóztatásba kerül, és egy vele kötött – kényszerű – alku értelmében rábírák, hogy hagyja el az országot. Büntetése még ennél is súlyosabb, mert a kontinensen sem maradhat. Laoszba utazik/ menekül, ám az ottani háborítatlansága sem tart soká. Túl sokat tud ahhoz, hogy életben maradjon. Egy itthonról odaküldött ember végez vele.

Nehezen szabadulok attól a gondolattól, hogy a politikai leszámolás regénybeli megjelenítése túlmutat önmagán. Nem pusztán irodalmi és szűken véve a regény cselekménymenetéhez tartozó kérdés, hanem általánosságban a jövőre vonatkozó. A rendszerváltás előtt az Európa Kiadó egyik dalának refrénje hangzott így: „Ez egy igen, igen kemény, kemény világ. / Ez egy igen, igen, kemény, kemény világ.”

A helyzet azóta csak romlott. Na-
gyon sokat romlott. ■ ■ ■

■ **Bod Péter:** Gyulán született irodalomkritikus, a SZTE BTK-án végzett magyar-összehasonlító irodalomtudomány szakon. Jelenleg szellemi szabadfoglalkozású, az SZTE BTK doktori iskolájának hallgatója.



ÉL... A K..Á.Y !!!

A 34. SZÁMLA

Rekkenő hőségben legelésző tikkadt szöcskenyájak közt botorkálok törzskávéházam felé, hogy végre megkezdjem jelentős szellemi eseménynek ígérkező előadás-sorozatomat a Magyar Mámor és a szorosan idecsimpaszkodó Magyar Bohém történetéről, de olykor mintha eltévednék immár 60 éve ismert és tanulmányozott városomban; például nem tudom megmondani, hogy akkor most hol is kezdődik az ID. ANTALL JÓZSEF rakpart, és ez hol végződik a BELGRÁD rakpart, mely újabban, mint most kiderül, a JANE HAINING nevét viseli, bár egy időben azt gondoltam, ha egyáltalán átkeresztelik, bár nem látom, minek, akkor feltehetően EÖRSI ISTVÁN-ról vagy netán mesteréről, LUKÁCS GYÖRGY-ről fogják elnevezni, elvégre mindketten ott éltek évtizedeken át, az útszakasz két végén, mintegy zárójelbe fogva a rakpartot; de azóta LUKÁCS lakását és archívumát a megsemmisítés fenyegeti, szobrát már elszállították, ki tudja, hová, EÖRSI nevét pedig alig emlegetik, noha június 16-án született (1931-ben), a rá jellemző kajánsággal éppen NAGY IMRE kivégzése és aztán újratemetése napján, melynek részben szomorú következményeit ma is nyögjük és nyögöm, amikor reggelenként elhaladok a szobra mellett, melyet – ha nem is a Dunába dobni – de pár éve ugyancsak el kívánt mozdítani a jelenlegi magyar házelnök, ki tudja, hová. És a kaotikus és mélabús séta közben – melyben a törzsbejzlim vidám tébolydája valóságos asylumnak tűnik föl – eszembe jut RUDOLF főherceg kedvenc fiákerese, JOSEF BRATFISCH mondata KRÚDY *Jockey Club* című regényéből: „Minden hónapban más és más hazafiról keresztelik el itt az utcákat. Azt várják egy szegény kocistól, hogy az egész magyar történelmet ismerje.”

És valóban összekeveredik minden a fejemben, mint JAMES JOYCE *Ulysses* című, ugyancsak (1904.) június 16-án játszódó regénye bordélyházi jelenetében, amelyben BLOOM megkoronázásnak parodisztikus-szatirikus apoteózisában köztudottan FERENC JÓZSEF 1867-es megkoronázását karnevalizálta az író – és a *Bloomsday* ekkor hirtelen töről metszett magyar eseménnyé válik. És úgy döntök, mindezt elő is adom az asztaltársaságnak.

De ki tudná leírni megrökönyödésemet, amikor azt kell látnom, hogy a TÁLTOS a nyár örömeire megnyitott hátsó lugasban – a kétségbeesett FIZETŐPINCÉR összes ótestamentumi tiltakozása ellenére – már berendezte a maga színpadát, és egykori *avant-garde* korszaka szellemében feltámadt performance-mániája újabb gyermekét vezeti elő a *Holt magyar élőképek* sorozatából. És – persze a csábos harangszoknyájú SZABÓ ERVINNÉ hathatós segítségével – sikerült bevonnia rögeszméibe a többieket is; és már látnom kell, amint a FERENC JÓZSEF-nek öltözött és JOYCE leírása szerint zöld zoknit viselő TÁLTOS fent áll egy úgynevezett torontáli szőnyeggel lefedett asztalon, mely elé most NEMETSCHÉK lép, és teli serleggel a kezében ezt a pohárköszöntőt zengi, melyben gond nélkül ismerem fel MÉLYACSAI tószty-gyjteményének a 184-ös számot viselő mintaszövegét: „A magyar nemzet hagyományos kegyeletét jellemzi azon hűség, a melylyel jó és balsorsban királya iránt viseltetik. Nincs erősebb fegyvere a királynak a nemzet szereteténél, és ha szívünkbe tekinthetne, azt olvasná ki belőle, hogy ez az iránta érzett hála és tántoríthatlan hűséggel van eltelve. A sok fontos és nagyszerű alko-

tás jelzi azon állambölcsséget és emelkedett szellemet, mely a magyar királyt uralkodói nehéz tisztének teljesítésében vezérli. Emelem poharamat ő felségére, a magyar király egészségére; engedje az ég, hogy a királyi széken sokáig fényben és dicsőségben ülhessen!”

Szól NEMETSCHÉK, azzal nagy lendülettel magába dönti a bort; a ságónak alkalmazott VÁNDORFILOZÓFUS elégedetten biccent, és már int is a SZTAREC felé, aki SISSI királynénkat adó, mérészen dekoltált pruszlikú, a fenekét nyaldosó, feketén göndörödő vendégghajat viselő és ugyancsak az asztalon álló SZABÓ ERVINNÉ elé térdel, és MÉLYACSAI 185-ik tószját rebegi: „A szívjóság teszi kiirthatlanná azon szeretetet, a melyet a királyné ő felsége iránt minden magyar érez keblében. Bájmosolya azon varázserő, melylyel minden magyar szívét meg tudja bódítani, azaz, elnézést, hódítani kinek egyszerű megjelenése milliókat képes lelkesíteni, és kinek gyöngéd banyai...”

VÁNDORFILOZÓFUS beüvölt: – Anyai!

SZTAREC folytatja – Igenis, „anyai lelke nemes játékonyságával árasztja a sors által sújtottakat. Adjon az ég ő felségének és egész uralkodó családjának hosszú életet, hogy apáról fiúra boldogítván népeiket, igazán bolondoknak, pardon, boldogoknak érezzük magunkat. Ő császári és királyi felségét, királynénkat egész uralkodó családjával tartsa meg az egek ura az emberi kor legvégső határáig!” Azzal a SZTAREC is magába dönti a bort, de még háborog: – Basszateremtette magyar marhaságok! Fellengzős rizsa.

Mire a VÁNDORFILOZÓFUS csak legyint: – Attól még jól megtanulhatta volna. De kétségkívül igaz van, bizony éppenséggel baromságok ezek, és jól illenek az Önök által is jól ismert előadás-sorozatomban, mely, mint azt már a magyar gyermekek és csecsszopók is tudják, a *Fej betegségeiről KANT úr alapján, különös tekintettel a magyar seggfejre* címet viseli.

Mire a FIZETŐPINCÉR csak ennyit nyög ki félájultan – „És találkozik vadmacska a vadebellel, és a kisértet társára talál, csak ott nyugszik meg az éji boszorkány és ott lel nyughelyet magának.” Ésaías, 34:14.

Viszont a TÁLTOS kezd nekiszilajodni, leugrik az asztról és felüvölt: – Ugyan hagyja már ezeket az örökös gyászmagyar sirámokat. Inkább igyunk. De ezúttal ne bort, hanem ír Jamesont, melyből három palackkal éppen akad az útitársnyámban. Poharakat ide, gazd'uram! Mindenkinek, még a SZTAREC bátyuskának is! – És amikor aztán megérkeznek a tisztán ragyogó üvegedények, magától eltelve folytatja: – Ugye látta, FILOLÓGUS uram, hogy az ágyékomra tett kézzel esküdtem föl a magyar alkotmányra? Mint JOYCE halhatatlan remekében BLOOM.

– Szerintem az inkább a tököd volt – mondja szemérmes bujasággal SZABÓ ERVINNÉ, és a földre löki parókáját. – Ahogy a magyar fordításban is áll...

Felhörpölöm az első adag whiskyt, és kicsit irigyen a TÁLTOS sikerére, megkísérlem magamhoz ragadni a kezdeményezést: – De azt ugye tudják, hogy nem mindenki vidult 1867-ben e koronázási napon?! Mert amikor SZENTIVÁNYI KÁROLY, az akkori házelnök június 8-án reggel ekként szólt képviselőtársaihoz: „Most pedig induljunk ő felségök megkoronáztatásához azon forró kívánsággal, hogy a mai nap mind ő felségökre, mind a hazára a lehető legnagyobb boldogságot áraszsa!” akkor a „szélbali” MADARÁSZ JÓZSEF hat képviselőtársa társaságában ugyancsak felkerekedett, de a koronázás helyett kocsmába ment. És ahogy GELSEI BÍRÓ ZOLTÁN *A Habsburg ház bűnei* című 1919-es politikai vértolulásában írja: „ez a hét magyar, akiket *hét kuruc tigrisnek* neveztek, azalatt, míg Budán a koronázási mise orgonája búgott és Ferenc József esküdt az alkotmányra, oly szentül, mint V. László a Hunyadiaknak, ez a hét kuruc tigris, szívében mélyen eltemetett fájdalommal és keserűséggel kivonult Cinkotára, a történelmi Nagy Itce csárdába, ott összecsdörtítették németverő nagy Hunyadi Mátyás szimbolikus kupáit, aki egykor Bécszet foglalta el és elkeseregve a nemzeti királyság elmúlásán, bánatos, szomorú gyászort ittak ama nemzeti szerencsétlenség fölött, hogy Budán megint Habsburgot koronáznak.” Bevallom őszintén, már 1988 óta tervezek egy darabot írni ebből az eseményből – magyar abszurd, cigányzenével, látomásokkal.

– Hát akkor társuljunk, tisztelt uram! – rikoltja a TÁLTOS. – Egyesítsük az ír és a magyar témát, és ez lesz aztán a hamisítatlan magyar Bloomsday! Még egy pohárral az ír-magyar barátságára!

– Kétség nem fér hozzá, hogy van ebben az egészben, nevezetesen az ír-magyar lélekrokonságban van valami, noha nemigen kedvelem ezt a merőben tudománytalan kifejezést – mondja a maga megfontoltan sznob intonációjával a VÁNDORFILOZÓFUS. – A minap Berlinbe vetett jó sorsom, és egy antikváriumban a kezembe került a maguk kiváló művészetkritikusa, ERNST KÁLLAI *Neue Malerei in Ungarn* című 1925-ben, Leipzigben kiadott ritka kötete, amelyben a magyar temperamentumról, a magyar alkatról állít fel némi tipológiát. Hevenyészett fordításomban, kérem, hallgassák meg most e pár sort, melyet...

Ám ekkor SZABÓ ERVINNÉ közbevág: – Sose fáradjon a magart lenéző hevenyészéssel, tisztelt úr, mivel KÁLLAI ERNŐ könyve a némettel egyidejűleg magyarul is megjelent, mégpedig *Új magyar piketúra* címen, amint az a magyar kisdetek is tudják. És én magam láttam a Mámor Kiskönyvtára kötetei közt, a FILOLÓGUS uram kispolcán, bár nemigen értetem, mit dolga ott. Szabad? – kérdi kacéran, azzal mögém lép, leemeli a kötetet és ráhelyezi a VÁNDORFILOZÓFUS asztalára.

– Égő..., ez nagyon égő... – vigyorog a SZTAREC kárörvendően, és teletölti a poharát.

– Nos hát, köszönöm, kedves MELINDA – mondja rezzentelen arccal a VÁNDORFILOZÓFUS, belepöze a kötetbe, és olvasni kezd: „A magyar temperamentum a test- és lélekszervezet szilaj dinamikájában nyilvánul, hirtelenül lendülő élmények heves iramában. Viszont van a magyar temperamentumnak egy lényeges összetevője, melyben lényének az előbbivel ellenlábás oldala nyilvánul. Keleties nyugalommal, sőt tunyasággal szeret sütkérezni érzékeinek forró pompájában. Ez az érzékiség gyakran fülledt bősséggé zsúfolódik. Emésztő passzivitásra, mélabúra hangol, melyből ismét váratlan fordulattal pattan ki a fölszabadult elevenség duhaj paroxizmusa. Két veszedelem fenyegeti állandóan a magyar temperamentumot: a szertelen életigenlés káprázata és a csüggedés éjszakája. Mind a két véglet a parttalanság és a tagolatlanság csődjét jelenti az életézés ritmusára nézve. Vérmes perspektívák és váratlan letörések között, túlfűtött érzéki bősségtől és szenvedélytől fojtott, inkább fatalizmusra hajló, mint szabadon szárnyaló erejével a magyar temperamentum sajátos vegyülete a józan valóságira-írányulásnak és romantikus érzélgősségnek. Ezeknek az elementárisan impulzív lehetőségeknek az érzete mindig ott lappang a magyar öntudat mélyén, még akkor is, amikor a legszoborszerűbb zárkózottság és szilárd nyugalom pátozával hordja fennen fejét. Ezért, ha egyszer kimozdul egyensúlyi helyzetéből, dinamikája az életézés szélső végletei között hanyólik: a *sírva-vigadás* híres vagy hírhedt rapszódiaja ez.”

– Igen??!! Hát akkor vigadjunk sírva – kiált fel a TÁLTOS, és rátölt.

– Akár az írek – veti most fel halkán NEMETSCHÉK. – JOYCE egyik forrása, az ír ARTHUR GRIFFITH *A Magyarország feltámadása*, na jó, a VÁNDORFILOZÓFUS uramnak a *The Resurrection of Hungary* című 1904-es könyvében idézi az angol CHARLES BONER epés megállapításait, azaz: „A magyar szinte kéjjel gondol az őt ért csapásokra, és az írekhez hasonlóan minden alkalmat megragad, hogy ezekről beszéljen. A magyarokat képzelőerejük vezérli. Hozzászoktak, hogy képzeléseiket tényként kezeljék, és nemzeti és politikai előítéleteik meggátolják őket abban, hogy kijelentéseiket alaposan mérlegeljék. Amikor a politikai kérdéseket magyarázzák, a magyar úgyszólván áldozatnak tünteti fel magát, akihez semmi szégyen nem tapad, s aki szerencsétlenségéért nem is felelős. Minden baj forrása valaki más, a magyar csupán szenvedő fél, akinek óriási és meg nem érdemelt szenvedései égre kiáltanak, sőt üvöltenek. Nem szeretik, ha megmondják nekik az igazat. Aki nincs velük, az ellenük van. A legcsekélyebb logika is hiányzik amaz érvelésből, amit a magyarok saját nemzetükről és önmagukról mondanak. Aki nem velük tart, az hitvány az ő szemükben.”

– Húha... – röhög fel a SZTAREC – ezt nem ma írták? A maguk jelenlegi kormányának propagandájáról? És a vele szövetséges cselédsajtóról? Hm???!!!

– Elég a gúnyból – jelenti ki SZABÓ ERVINNÉ. – Kérem a poharaikat. – Azzal előveszi a TÁLTOS tarisznyájából a harmadik, egyben utolsó üveg Jamesont. – *Treuga dei*, Isten békéje, mondta SISSI királyné, mondom én – mondja ő. – És gyűjtsünk gyertyákat.

Ellenben én nem bírok magammal, és mi tagadás, egyre részegebb és kötekedőbb leszek ebben a teljes történelmi hordalékával rám zuhanó június 16-ban. – A Pesti Hírlap szerint a koronázási ünnepségek kivilágítása nemigen sikerült. Idézem: „A kivilágítás igen pompás volt – tervben, és igen silány volt kivitelben. A nem sikerülésben okozók azonban nem az emberek voltak, hanem egy elementom – a szél. A lámpák és a kivilágításra össze vissza huzgált gázcsövek hiába erőlködtek égni, széluram ökegyelme eldirigálta a lángot másfelé, a semmiség felé. Itt ott azonban, nagy keservesen mégis pislogott egy két tüzecke, itt egy fél F. – amott egy J. Ahol pedig ki lett volna tüzelve, hogy *Éljen a király!* – ott a szél ennyit mutogatott a betűkből: **ÉL... A K..Á.Y.**

Stuver úr is kitett magáért, az a Stuver úr, aki Bécsben a Prateren olyan híres tűzijátékokat szokott rendezni vasárnaponként, minőknek még a Vezuv se mutatta párját. Tehát abból a nagy bécsi porcióból Pestre is áthozott egy adagot, aminő Pestet szerinte megilleté, és kezdett úgy kilencz óra felé rakétázni. Kezdetnek nekieresztett hat rakétlit, amely felment egészen a Lloyd épületének fedeléig, ott azonban megúván az utat – a magyaroknak ennyi is elég – szétpuffant, és vörös, fehér s zöld színben égő borsószemeket szórt a közönség szeme közé. Nemzetiszín volt a tűz – gondolhatta Herr Stuver, ennél többet nem kíván látni a magyar – s e megnyugtató gondolat által simogatva, hozzáfogott a pihenéshez.

Ezek lettek volna a világitás fő pontjai, ha tudniillik világithattak volna. A világitás azonban késett az éji homályban.

A holdvilág, ha nagyobb lett volna egy kiflinél, mindennél többet ért volna.” Eddig a tudósítás.

Csend vala most a lugasban, mindenki a maga június 16-ikájára gondol. És mielőtt az asztal alá zuhannék, azt vélem látni, hogy fejünk fölött megjelenik a Hold kifijje, melyről nemzetiszínű madzagon kis tábla fityeg alá az ürbe, rajta jól olvasható a felirat: 34-ik számla!

■ ■ ■

Bán Zoltán András (1954): irodalmár. Csont András néven zenei írásokat is publikál. Korábban a *Beszélő* és a *Magyar Narancs* szerkesztője. Legutolsó kötete: *Giccs*, Kalligram, 2016.