

STUDIA LITTERARIA

irodalom- és kultúratudományi folyóirat

2019/3–4

Műelemzések

STUDIA LITTERARIA 2019/3–4 | Műelemzések



STUDIA LITTERARIA
irodalom- és kultúratudományi folyóirat
LVIII. évfolyam
2019/3–4.

Szerkesztőség:
DOBOS ISTVÁN – főszerkesztő
BÉNYEI PÉTER – felelős szerkesztő
BERTA ERZSÉBET
BÓDI KATALIN
BODROGI FERENC MÁTÉ
D. TÓTH JUDIT
FAZAKAS GERGELY TAMÁS
LAPIS József
SZÁRAZ ORSOLYA

A lapszám szakmai szerkesztői:
BARANYAI NORBERT; BÉNYEI PÉTER; BODROGI FERENC MÁTÉ

A lapszámban megjelent tanulmányokat a szerkesztőség tagjai lektorálták.

Elérhetőség:
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.
honlap: <https://ojs.lib.unideb.hu/studia>
e-mail: studia@arts.unideb.hu
tel.: 06-52-512-900/23084

HU ISSN 0562–2867 (print)
HU ISSN 2063–1049 (online)

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata
megjelenik félévente

Kiadta: DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete
Debreceni Egyetemi Kiadó
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Fazakas Gergely Tamás; Karácsony Gyöngyi
Borítóterv: Marosi Edit
Tördelés: Barna Ildikó

Honlapszerkesztő: Béres Norbert
Nyomdai munkálatok: Debreceni Egyetemi Kiadó nyomdaüzeme, 2019.



SZÁMUNK SZERZŐI

ARATÓ LÁSZLÓ gyakorlóiskolai vezetőtanár, ELTE Radnóti Miklós Gyakorlóiskola

BARANYAI NORBERT egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

BÉNYEI PÉTER egyetemi docens, Debreceni Egyetem

BÓDI KATALIN egyetemi docens, Debreceni Egyetem

BODROGI FERENC MÁTÉ egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

D. TÓTH JUDIT ny. egyetemi docens, Debreceni Egyetem

DEBRECZENI ATTILA egyetemi tanár, Debreceni Egyetem

FAZAKAS GERGELY TAMÁS egyetemi docens, Debreceni Egyetem

FENYŐ D. GYÖRGY gyakorlóiskolai vezetőtanár, ELTE Radnóti Miklós Gyakorlóiskola

KOVÁCS SZILVIA vezetőtanár, DE Kossuth Lajos Gyakorló Gimnáziuma és Általános Iskolája

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem

O. RÉTI ZSÓFIA egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

S. VARGA PÁL egyetemi tanár, Debreceni Egyetem

STUDIA LITTERARIA
2019/3–4
LVIII. évfolyam

MŰELEMZÉSEK

BÉNYEI PÉTER: *Szerkesztői előszó* 3

TANULMÁNYOK

D. TÓTH JUDIT: *Zártság és teljesség*
(*Longosz: Daphnisz és Khloé*)..... 12

FAZAKAS GERGELY TAMÁS: *Árva Bethlen Kata önreprezentációi*
(*Érvek a filológiai szempontú, kontextualizáló olvasás mellett*)..... 38

BÓDI KATALIN: „Édes melankólia”. A Fanni hagyományai emberképéről..... 59

DEBRECZENI ATTILA: A Tövisek és virágok kötetkompozíciója és szövegghálója..... 73

BODROGI FERENC MÁTÉ: *Az ősz, az ősz.*
A Közelítő tél mint beszédhelyzet és mint szövegváltozat (egy módszertani olvasat, következőkkel) 103

S. VARGA PÁL: *Verstípus és stílustörténet: a magyar tájlíra három változata*
(*Keszthely, Az alföld, Nádas tavon*)..... 120

ARATÓ LÁSZLÓ: *A vigasz három variánsa.*
Babits három önmegszólító verse..... 140

BARANYAI NORBERT: *Nevelődés, beavatás, mese.*
Tamási Áron Ábel a rengetegben című regényének műfaji elemzése 153

O. RÉTI ZSÓFIA: *Leleplezett prosopopeia, megrekedt színekdoché.*
Műfajpoétikai kérdések Dragomán György A fehér király című művében..... 178

FENYŐ D. GYÖRGY: *Nyelviség, szociologikum és kulturális tradíció*
Tar Sándor Szilvia című novellájában 191

KOVÁCS SZILVIA: *Kortárs novella az irodalomórán.*
Tóth Krisztina Pixel című kötetének értelmezési lehetőségei 205

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS: *Egy novella komplex megközelítése: szoros olvasás és kontextusteremtő értelmezés (William H. Gass: Rovarok rendje)*..... 217

BÉNYEI PÉTER: *Az irodalmi szövegértelmezés határos határtalanságáról* 231

Szerkesztői előszó

Az irodalmi szövegek olvasása, kommentálása és értelmezése évezredek gyökereikhez vezethető vissza, még ha közismert, hogy széles körben elterjedt gyakorlattá, kritikai és tudományos praxissá elsősorban a modernitás korától vált a szöveginterpretáció, amikor is az irodalom levált az írott szövegek összeségéről, önállósodott, s fokozatosan kialakultak és meggyökeresedtek az irodalom tudományos használatához kapcsolódó intézmények. A középiskolai és az egyetemi irodalomtanításban is kiemelt szerephez jut mind a mai napig az értelmező tevékenység: az interpretáció gyakorlata összhangba hozható a befogadás élményszerű aspektusaival, s az irodalmi szövegek minél komplexebb és intenzívebb megszólaltatása rengeteg olyan beszélgetés kezdeményezésére teremthet lehetőséget, amely az ön- és világmegértésnek, a kreativitás fejlesztésének, az érzelmi intelligencia kibontakozásának egyaránt médiuma lehet.

Az interpretáció tehát széles körben bevett, ugyanakkor mind a mai napig állandó vita tárgyát képező gyakorlat. Legismertebb ellenlábasa Susan Sontag vált, aki szerint az értelmezés (különösen „az értelmezés modern formája”) az önazonosságtól, a közvetlen megnyilatkozás lehetőségétől fosztja meg a művészi szöveget: az interpretáció „leás a mű mélységeibe, miközben sikerül lerombolnia magát a művet. [...] Ahhoz, hogy valamit megértsünk, értelmeznünk kell ezt a bizonyos jelenséget, ez pedig annyit jelent, hogy újrafogalmazzuk, vagyis lényegében valami mással helyettesítjük. [...] Az értelmezés manapság legtöbb esetben nyárspolgári túlbuzgóságot jelent, amely képtelen rá, hogy elfogadjon egy műalkotást úgy, ahogy van. A valódi művészet ugyanis nyugtalanító.”¹ A kiváló olvasás- és interpretációelméleti munkák sorát jegyző amerikai irodalomtudós, Jonathan Culler is úgy véli, hogy az irodalom tanulmányozását, az irodalmi intézmények, beszédmodok megértését nem feltétlenül segítik a gombamód szaporodó szöveginterpretációk, mivel „az egyes művek értelmezése valójában csak érintőlegesen kapcsolódik az irodalom megértéséhez.”²

Az élményközpontú irodalomtanítás – nem mellőzve a hermeneutikai aspektus fontosságát – olyan praxisokra is ráirányítja a figyelmet, melyek túlmutatnak az írott szövegekről zajló írás és beszélés bevésődött interpretációs gyakorlatán. Médiaelméleti munkák főbb tanulságaira támaszkodva Molnár Gábor Tamás hangsúlyozza, hogy „az irodalom tanítása a 19–20. században talán a kellenél erőteljesebben támaszkodott az

¹ Susan SONTAG, *Az értelmezés ellen* [1964], ford. RAKOVSKY Zsuzsa, Látó, 2000/7. <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=118> (Letöltés ideje: 2019. december 12.)

² Jonathan CULLER, *Beyond Interpretation: The Prospects of Contemporary Criticism*, *Comparative Literature*, 1976/3, 246. Vö. MOLNÁR Gábor Tamás, *Az irodalomértelmezés hasznáról és káráról* = M. G. T., *Visszacsatolások: Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019, 53, 86.

interpretáció gyakorlatára. Ennek legfőbb következménye az, hogy az irodalmi szövegekkel való bánásmód egyéb lehetőségei – a drámai előadás, megzenésítés, a szerkesztés, az annotáció, a kreatív (át)írás – háttérbe szorultak, és az irodalommal találkozó diákok egyrészt túlzottan szűk mezőn kapcsolódhatnak az irodalmi művekhez, másrészt a legtöbb esetben a szöveggel való tényleges szembesülést háttérbe szorítja, amennyiben a megtanulandó »helyes« értelmezés helyettesítheti is magát az irodalmi művet [...]»³ Sajnos a középiskolások számára gyakran a 'mit-akart-mondani-a-költő' kikényszerített helyzetére egyszerűsödik a fókuszált szövegértelmezés óráról órára ismétlődő gyakorlata, esetenként még akkor is, ha a tanár nem feltétlenül a tankönyvszerű interpretációk sulykolásának és számonkérésének a híve – az interpretáció gyakorlatának fentebb idézett elmozdítása (tehát a jelentésközpontú értelmezés háttérbe szorítása, az irodalmi szövegek „használatának” szélesebb körű és kreatívabb kiterjesztése) kétségkívül sokat változtathatna ezen a helyzeten.

Komoly kihívás elé állítják az irodalmi szövegek bevett és elfogadott értelmezési stratégiáit az olvasás és az írás új médiumai, korunk egyre táguló nyilvánossága, kommunikációs gyakorlata is. A vizuális ingerek felerősödése, az online írásbeliség a befogadás új aspektusait alakította ki, s megváltoztatta a szöveghez való hozzáférés módjait, olvasási szokásait: a digitalizáció, a számítógépes tudomány pedig a szövegek feldolgozásának, »értelmezésének» hermeneutikán túlmutató aspektusait is felkínálják, a korábbiaktól egészen eltérő értelmezői gyakorlatokat hozva létre. Ezeket a tendenciákat összegezte Szemes Botond 2018-ban publikált tanulmánya. Szemes egyfelől kiemeli, hogy digitális és online tevékenységeink megszorodása a „figyelem szerkezetének átalakulásához” vezetett: a mai befogadó elmélyült olvasás helyett osztott és váltakozó figyelemmel kísér gyakran több párhuzamos szövegforrást is, s ez a „szóródó figyelem” a kontextualizáló olvasást helyezi előtérbe. Ez az olvasás alapvetően a „kontextusra irányul; azaz célja nem egy szöveghely immanens értelmezése, hanem más szöveghelyekkel való összekapcsolása”, melynek köszönhetően „a digitális környezetben végzett olvasás során nem rendeződik a lehetséges jelentéstöbbség egy uniformizáló egységbe”.⁴ Másfelől „a digitális környezet kiépülése más, újszerű eljárásokat is lehetővé tesz. Ezeknek az alapja a számítógépeknek az emberivel összemérhetetlen, nagyságrendekkel nagyobb teljesítő-, valamint adatfeldolgozó, kategorizáló és vizualizáló képessége”.⁵ Az emberi

³ MOLNÁR, *i. m.*, 115. – Ezt a jelenséget tárgyalja behatóan Bodrogi Ferenc Máté tanulmánya, a fesztiválizáció kulcsfogalmának a bevezetésével: „Ez a bizarr nyelvhelyességű fogalom, hogy 'fesztiválizáció', tulajdonképpen »fesztivállá változtatást« jelent. Olyan tudatos viszonyulást egy mindenkorai magyarórához, mely nem a reprodukzív bevésést, hanem az esztétikai találkozás általi produktív (társ)alkotást helyezi az óra középpontjába. Melyben nem az irodalmi művekről szóló értelmezések, protézis-szövegek játszószék a főszerepet, hanem maga a szépirodalom, a maga eredendő elsődlegességében.” BODROGI Ferenc Máté, *A Fesztiválizáció paradigmája: reflektált élményközpontúság (elméleti alapvetés) = Élményközpontú irodalomtanítás: Kreativitás, produktivitás, kultúrákezelés a digitális korban*, szerk. BODROGI Ferenc Máté, Szombathely, Savaria, 2016, 45–82, itt: 47.

⁴ SZEMES Botond, *A szoroson túl: A close reading módszere és lehetséges alternatívái*, Prae, 2018/3, 79.

⁵ *Uo.*, 82.

léptékkal feldolgozhatatlan adatmennyiségeket feltérképezni és statisztikailag összerendezni képes számítógépes „értelmezések” olyan mintázatokot rajzolnak fel a kutató számára, melyek eddig nem belátható következtetésekhez vezethetnek el – elsősorban az irodalom átfogó folyamatainak, általánosabb tendenciáinak értelmezésében. Erre a módszerre épül többek között Franco Moretti távoli olvasás (*distant reading*) gyakorlata is.⁶ Antoine Compagnon 2014-es tanulmányának provokatív címe (*The Resistance to Interpretation*) már közel sem a sontag-i fenntartásokat, ellenérzéseket fogalmazza újra az interpretációval szemben: itt már nem a „hermeneutika helyett a művészet erotikájára”⁷ vágyakozó hang szólal meg, hanem annak belátása, hogy a hermeneutikai paradigmára, tehát az „ismétlésre, hasonlóságra, analógiára alapozódó” irodalmi szövegértelmezéseket alapjaiban forgatja fel „a digitalizált szövegek világa, ahol már nincs feltétlenül szükség értelmezői előfeltevésekre a statisztikai gyakoriságon keresztül megmutatkozó mintázatok észleléséhez”.⁸

Az előszóírás íratlan szabályait némileg felrúgva azért ismertettem viszonylag részletesen a hermeneutikai alapozású interpretáció fontosságát valamelyest megkérdőjelező tendenciákat, mert a *Studia Műelemzések* tematikus lapszáma *nem* ezekre a jelenségekre fókuszál elsősorban: nem konzervatív elköteleződésből vagy szakmai tájékozatlanságból, pusztán azért, mert jóval pragmatikusabb okok, mégghozza az egyetemi irodalomoktatás speciális igényei hívták életre a lapszámban összegyűjtött tanulmányokat. Az egyetemi irodalomoktatás lényegi feladata a gyakorlati helyzetekre is konvertálható szakmai tudás átadása: a szorosabb szövegértelmezés területén ez a poétikai/műfaji ismeretek reflektált, történeti kontextusokban is felmutatott, funkcionális szemléletű közvetítését, valamint az interpretációs készségek folyamatos fejlesztését jelenti. Az osztatlan magyar szakos képzés néhány éve történt bevezetése több lehetőséget biztosít számunkra műértelmező kurzusok megtartására, ezekhez pedig szükségesnek éreztük saját – oktatásunkat támogató – háttéranyagok létrehozását is. Természetesen rengeteg hasznos tanulmánykötet jelent meg akár az elmúlt évtizedben is, melyek oktatásmódszertani kérdéseket tárgyaltak és/vagy a műelemzés pragmatikájára is mintát adtak – nagy számuk miatt a felsorolásukra nem is vállalkozom. Ugyanakkor úgy éreztük, hogy hallgatóinkat el kell látnunk olyan korszerű értelmezésekkel, melyek az egyes szövegek interpretációján túl a szövegértelmezés mibenlétére, folyamatára is rálátást biztosítanak, s becsatornázhatók a műelemző kurzusaink gyakorlataira. A lapszám szerzői gárdájának gerincét éppen ezért elsősorban a debreceni Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet oktatói adják, s ezen a szűk körön túl most csak azokat a kutatókat, oktatókat kértük fel publikálásra, akik interpretáció- vagy oktatásmódszertani tárgyú írásokat is rendszeresen jelentetnek meg: közülük végül négyen fogadták el a felkérést.

⁶ A jelenségről magyarul lásd a Helikon folyóirat *Hálózatelmélet és irodalomtudomány* című tematikus lapszámát. Helikon, 2017/2.

⁷ SONTAG, *i. m.*

⁸ Antoine COMPAGNON, *The Resistance to Interpretation*, *New Literary History*, 2014/2, 276.

A lapszám előkészítésének fázisában, a szakmai szerkesztői felhívásban azt hangsúlyoztuk, hogy az elkészült interpretációk egyszerre célozzák meg az irodalomtudományos közeget, és egy annál valamivel szélesebb olvasóközönséget: „A legfontosabb szempont olyan interpretációs tanulmányok írása, melyek az értelmezés során – a szokásosnál hangsúlyosabban – reflektálnak az interpretációt meghatározó előfeltevésekre, modellekre, elméleti-szemléleti távlatokra. Fontos a tudományos igényesség, de az elemzések nem elsősorban és nem kizárólagosan az egyes irodalomtudományos értelmezői közösségek diskurzusterébe érkeznek majd.” Az elkészült tanulmányok mindegyike többé-kevésbé eleget tett ennek a kérésnek, bár jó pár olyan írás született, amelynek elsősorban a tudományos teljesítménye jelentős (Debreczeni Attila, Fazakas Gergely Tamás), vagy éppen ellenkezőleg, elsősorban módszertani előfeltevéseket érvényesít (Arató László, Bényei Péter, Fenyő D. György, Molnár Gábor Tamás): de szinte mindegyik tanulmány irodalomoktatásunk jelenbeli gyakorlatából épül fel, s oda is forgatható vissza. Szintén pragmatikus okokból tartottuk fontosnak, hogy lehetőleg a középiskolai oktatásban is előkerülő – vagy azok tágabb vonzaskörzetében elhelyezhető – művek kerüljenek elemzésre a lapszámokban. (Ettől két esetben tértünk el tudatosan: Molnár Gábor Tamás egy kevésbé közismert novella elemzésével éppen arra ad mintát, hogy milyen módon mozgósíthatók – például egy középiskolai emelt szintű érettségi szituációjában – a korábban elsajátított értelemzési szempontok és készségek egy ismeretlen szerzőhöz kapcsolódó szövegen; saját lapszámzáró tanulmányom pedig egy olyan egyetemi szövegelemző foglalkozás évtizedes tapasztalatából von le általánosítható tendenciákat, ahol az elsőéves hallgatók feladata az volt, hogy szintén egy alig ismert szerző novellájából írjanak szorosabb szövegelemzést.)

A tematikus folyóiratszám keretein belül természetesen nem törekedhettünk teljességre, sem az elemzett szövegek korpuszok, sem pedig az értelmezési stratégiák tekintetében. Több tanulmány is kiváló példát nyújt a filológiai alapozású olvasás mibenlétére és hasznára; visszatérő távlat a műfaji érdekeltségű interpretáció vagy az összehasonlító verselemzés. Szorosabb poétikai elemzésre, nagyobb szerkezetek (például kötetkompozíció) feltérképezésre ugyanúgy találunk példát, mint az antropológiai távlat érvényesítésére az irodalmi szövegek befogadásában. A lapszám szerkezetének az elemzett szövegek laza kronológiai egymásutánja adja a legtágabb keretét, s ebbe szövődik bele egy-egy líra-, regény- és egy novellaszövegeket elemző blokk. Mint látható, a drámai szövegek (előadások) interpretációjára kimaradt, s kizárólag irodalmi szövegek értelmezésére kínálnak mintákat az egyes tanulmányok.

Tóth Judit kötetnyitó írása az egyetemi oktatásban is méltánytalanul perifériára szorult antik regények egyik legismertebbikét, Longosz *Daphnisz és Khloé* című munkáját interpretálja átfogóan. A szerző egyfelől arra hívja fel a figyelmet, hogy a regények műfaji olvashatóságának bevett szempontrendszere a Longosz-szöveg befogadásán keresztül is elsajátítható, másfelől pedig, hogy túlságosan is könnyű modernné olvasni – s így sajátos történeti kontextusából elmozdítani – a *Daphnisz és Khloé*: ezért az interpretáció nagyobb részében a regény keletkezésének és befogadásának elsődleges kontextusát

térképezi fel nagy alapossággal, hatalmas szakirodalmi apparátust mozgósítva. A tanulmány összességében arra vállalkozik, hogy néhány alapvető poétikai-narratológiai szempont alkalmazásával módszertani mintát adjon az antik regény értelmezéséhez, s ezáltal közelebb hozza az ókori kultúrát a mai befogadóhoz.

Nagyon hasonló a kiindulópontja Fazakas Gergely Tamás tanulmányának: a szerző egyetemi oktatói tapasztalatára támaszkodva hangsúlyozza, hogy Bethlen Kata önéletírása azon ritka szövege a régiség irodalmának, amely az olvasás élményszerűségében részesíti az egyetemi hallgatót. Fazakas nem vitatja el az önéletírás modernné olvasásának létjogosultságát, kiemelve, hogy a tágabb olvasóközönség jelentős részét elsősorban a 18. században élt grófnő önéletírásának az önfeltáró jellege ragadja meg, és sokan kvázi regényként olvassák a szöveget. A tanulmány viszont elsősorban amellet érvel, hogy a keletkezéstörténeti és kontextuális megközelítés az önéletírás pontosabb értelmezését teszi lehetővé: részletesen esik szó például a korabeli könyvkiadás és szövegbefogadás helyzetéről, az írói státusz 18. századi felfogásáról, így többek között a „kollaboratív társszerzőség” jelenségéről is. A nagy filológiai gondossággal megírt szöveg így egyben előmunkálat Bethlen Kata önéletírásának és imádságoskönyvének készülő kritikai kiadásához.

A modernné olvashatóság lehetőségéről és komoly buktatóiról szóló kvázi „blokkot” Bódi Katalin írása teszi teljessé. Az elemzett szövegről, az első magyar nyelven írt regények közé tartozó *Fanni hagyományairól* kijelenthető, hogy a benne színre vitt szerelem reprezentációja (az érzelmeiktől uralt lelki folyamatok természetes kibontakozásának esetlegessége, a testi-lelki reakciók közvetlenségének megmutatkozása) mind a mai napig elevenen tartja a szöveg behelyeződő/élményszerű olvasását. A levélregénynek a tanulmány elején mintaszerűen felvázolt recepciótörténeti áttekintésében viszont az a szólam (Szilágyi Márton, Borbély Szilárd, Laczházi Gyula) kap elsősorban hangot, amelynek legfőbb törekvése, hogy visszahelyezze a *Fanni hagyományait* saját korának elsődleges kontextusába, s a szöveg összetettségét (vagy éppen az elbeszélői formájából adódó hiányosságait) korabeli kulturális jelenségekből, eszmetörténeti kontextusból vezeti le és történeti antropológiai szándékkal magyarázza. Ezt a vonalat követi komplex és invenciózus szöveginterpretációjában Bódi Katalin, aki elsősorban a szövegben megjelenő idő- és térábrázolás, valamint az ezekkel összekapcsolódó önreflexió antropológiai aspektusait vizsgálja, nyomatékosan mozgósítva a korabeli humorápatológia, a nedvkórtan alapelveit elemzésében.

Kazinczy Ferencnek elsősorban irodalomszervezői és nyelvújító tevékenysége kerül fókuszpontba a középiskolai irodalomórákon, irodalmi szövegeinek szorosabb elemzésére ritkábban kerül sor. Viszont az interpretált szövegek elsősorban a *Tövisek és virágok* című epigrammakötetből kerülnek ki, melynek átfogó leírására, kötetkompozíciójának megragadására törekszik Debreczeni Attila nagyívű, komoly filológiai apparátust mozgósító tanulmánya. A szerző éppen azt a kanonizációs gesztust teszi kérdésessé, amely a kötetet a magyar nyelvújítási viták nyitóeseményeként értelmezte. Debreczeni a kötet eredeti kontextusát próbálja feltárni a cikluskompozíció, valamint a verseket körülvevő

kommentárok és szöveggháló elemzésével: áttekinti a kötet megszületésének és kiadásának körülményeit, a versciklus kompozíciós elveit, majd részletesen tárgyalja az epigrammák utalásrendszerét, valamint a kötet szövegkapcsolatait. A kötetkompozíció kérdéseiről az eddigi legátfogóbb áttekintést nyújtó tanulmánynak elsősorban a szaktudományos teljesítménye jelentős, ugyanakkor a korpusz középiskolai tanításához is elengedhetetlen filológiai háttérrel biztosít.

A „lírablokk” második írása Bodrogi Ferenc Máté Berzsenyi verselemzése. Jonathan Culler szerint elsősorban azok az interpretációk váltanak ki valódi figyelmet, melyek „más intellektuális tevékenységekhez hasonlóan annyiban lesznek érdekesek, amennyiben szélsőségesek [*extreme*]. A mértéktartó [*moderate*] értelmezések, melyek egyfajta konszenzust fejeznek ki, bizonyos szempontból értékesek, ám kevésbé érdekfeszítők.”⁹ Ilyen Culler-féle „extrém” olvasatra kínál kiváló – s egyben szakmailag is magas színvonalú – példát Bodrogi Ferenc írása: a filológiai megalapozottságú, szoros szöveginterpretáció áthelyezi a súlypontot *A közelítő tél*hez gyakorta kapcsolt elmúlás és halál-felfogásáról az öregedés folyamatára történő, fájdalmas lírai reflexióra. Ebbe a gondolatmenetbe szövi bele Bodrogi többek között a „Lassanként koszorúm’ bimbaja elvirít” (a Kazinczy sugallta változtatás előtti, eredeti formájában: „Lassanként koszorúm bimbaja *hervadoz*.”) verssor interpretációját, melyet a férfiaság (egész pontosan a férfiúi szexuális teljesítőképesség) elvesztésére vonatkozó reflexióként interpretál: kiválóan demonstrálva egyben azt is, hogy a Berzsenyi-verseket leterhelő antik mítoszi utalások, toposszerű költői képek mögött milyen valós emberi tapasztalatok húzódnak (vagy éppen milyen „szószerinti” olvasata is lehet gyakran ezeknek az elvont képeknek). Bodrogi persze nem pikáns, hatásvadász ötleteket demonstrál, hanem filológiai kontextusok és „szövegintenciók” alapján körvonalazza értelmezését. Külön érdeme a tanulmánynak, hogy az oktatásmódszertanban is jártas szerző a verset elemző egyetemi foglalkozásainak didaktikai fázisaira fűzi fel szaktudományos interpretációjának egyes lépéseit, könnyen konvertálhatóvá téve az elemzés főbb belátásait a középiskolai irodalomórára is.

S. Varga Pál tanulmánya a magyar tájlíra három változatoként elemzi Berzsenyi Dániel, Petőfi Sándor és Vajda János egy-egy versét (*Keszthely, Az alföld, Nádas tavon*). A nagyon gazdag kultúrtörténeti áttekintést (is) nyújtó tanulmány alaptézise szerint a táj költészet a 19. századi magyar irodalom jellegzetes lírai szövegcsoportja, ugyanakkor egy-egy tájvers realizációját nagyban befolyásolják az irodalmi szövegek létrejöttét meghatározó normarendszerek, stílusok, valamint a természet felfogásának módosulása a 19. század előrehaladásában. Míg Berzsenyi klasszicista természetszemlélete elsősorban a Múzsák lakóhelyével, a Helikonnal azonosítja a természeti szépségekben gazdag balatoni vidéket, addig Petőfi „alföldjének” lírai reprezentációja már a romantikus antropológia egység-elvét követi, s a tájleírásba az én kiteljesítésének a folyamatrajza is

⁹ Jonathan CULLER, *In defence of overinterpretation = Interpretation and overinterpretation*, ed. Stefan COLLINI, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 110.

beleszövődik. Vajda verse pedig ugyan még megőrzi a táj és az Én romantikus kapcsolatát, de a „romantikátlanított romantika” (koramodernség) jegyében már lemond arról, hogy ezt a kapcsolatot értelmezze. Bár Bodrogitól eltérően S. Varga Pál nem reflektál arra, hogy összehasonlító verselemzésének megszületéséhez irodalomtörténeti kurzusának a tapasztalatai is nagyban hozzájárultak, szempontrendszerének kidolgozottsága és áttekinthetősége lehetővé teszi, hogy bármely – a tájverseket elemző – csoportos foglalkozás hasznosíthassa a tanulmány főbb belátásait.

A lírablokkot záró tanulmány szintén az összehasonlító verselemzés stratégiáját alkalmazza, immár Babits Mihály három verse (*Zsoltár férfihangra*, *Tremolo*, *Csak posta voltál*) párhuzamos olvasásában – Arató László írása viszont már kifejezetten módszer-tani indíttatású. Az elemzésre kiválasztott három vers feltűnő közös sajátossága, hogy a megszólított „te” érzékelhetően a beszélő énnel azonos, tehát mindhárom önmegszólító versnek tekinthető. Ugyanakkor a három vers szemléletmódja gyökeresen eltérő: a *Zsoltáré* kozmológiai-antropológiai, a *Tremolóé* pszichológiai, a *Csak posta voltál* címűé pedig személyiségelméleti-antropológiai-ontológiai színezetű. A szerző szerint a középiskolai oktatásban eredményesen értelmezhető művekről van szó, mivel ez az önmegszólító vershármass tematikusan közel hozható az identitáskriszist megelő kamaszokhoz: kettő közülük (*Zsoltár férfihangra*, *Tremolo*) az önerősítés és a vigasz lehetőségét kínálja, a harmadik pedig (*Csak posta voltál*) az önkeresés folyamatának színrevitelével a „Ki vagyok én?” nagy kamaszkori kérdését járja körül.

A lapszám regényblokkja két tanulmányból áll (persze távolról ide sorolhatjuk Tóth Judit írását is). Bár a kiválasztott regények (*Ábel a rengetegben*, *A fehér király*) ad-hoc jellegűnek tűnnek, s relative nagy időbeli távolságban születtek, valamelyest összeköti őket a keletkezés (nagyon markáns és inkább sejtelmes) erdélyi beágyazottsága, valamint – értelmezői oldalról – a műfaji érdekltségű olvasás érvényesítése. Baranyai Norbert a határon túli magyar irodalom egyik klasszikusának újraértelmezésére vállalkozik. Az *Ábel a rengetegben* elsősorban a kisebbségi sors parabolájaként olvassuk és tanítjuk, ugyanakkor az igen jól felépített, szisztematikus elemzés a Bildungsroman, a mese és a beavatástörténet alapján vet számot a regényhez társítható jelentésekkel, nagyban kitágítva a példázatos értelmezés lehetőségeit. Baranyai behatóan értelmezi a regény komplex poétikai megalkotottságát (a műfaji kódokon túl az *Ábel* nyelvi-retorikai stratégiáit, motívumhálóját is), amely a jelentések sokszólamúságát alapozza meg. Tamási Áron regénye egyben „klasszikus” kötelező olvasmány is, Baranyai tanulmányának belátásai pedig mind a középiskolai tanároknak, mind a tanári pályára készülő egyetemi hallgatóknak jól kamatoztathatók lehetnek.

O. Réti Zsófia elsősorban az aparegény poétikai kódjait keresi *A fehér királyban*, de eljátszik a regény önéletrajzi olvashatóságának a gondolatával is (s Baranyaihoz hasonlóan számot vet a nevelődés- vagy fejlődésregény műfaji aspektusaival is). A Drágomán-regény – miközben komoly kritikai sikereket ért el – nagyon népszerű a szélesebb olvasóközönség körében: ennek forrása részben a szöveg témája (egy kisfiú apa nélkül nő fel egy meg nem nevezett kelet-európai diktatúrában), a jól olvasható nyelvezete, de

elsősorban a történet gyermeki nézőpontból történő elbeszélése, amely a szöveg középiskolai befogadóját is könnyen beleélő, azonosuló olvasóvá teheti. O. Réti Zsófia tanulmánya sokat tesz azért, hogy a szöveg megalkotottságának a komplexitása is láthatóvá és érthetővé válhasson.

A lapszámot egy novellaértelmező blokk zárja, négy tanulmánnyal: a középiskolai magyartanításra fókuszáltság, a módszertani-didaktikai reflektáltság ebben a részben érvényesül a legkövetkezetesebben, amely javarészből annak köszönhető, hogy két szerző – Fenyő D. György és Kovács Szilvia – középiskolai magyartanár, míg Molnár Gábor Tamás egyetemi oktatóként módszertani kérdésekkel is hivatásszerűen foglalkozik. Fenyő D. György Tar Sándor *Szilvia* című novelláját értelmezi, két egymást kiegészítő szempontrendszer (és olvasási érdekltséget) mozgósítva. A szerző egyfelől szorosán értelmezi a novella narratív struktúráját, elbeszéltségének nyelvi regisztereit és motívumait, s ezt a poétikai olvasást tágitja a novella hagyománytörténeti beágyozottságának feltérképezésig – elsősorban Móra Ferenc beavatásnovelláival vetve össze Tar írását. Másfelől Fenyő D. az interpretáció belátásait közvetlenül is megpróbálja átültetni a középiskolai magyartanítás gyakorlatába, ezért az elemzést záró fejezetben egy komplex kérdéssort közöl a novella tanórai elemzéséhez.

A *fehér király* mellett talán Tóth Krisztina novellaciklusa, a *Pixel* kerül elő leggyakrabban a kortárs magyar próza középiskolai tanításakor: a kötetet behatóan elemző Kovács Szilvia szerint a *Pixel* tematikus súlypontjai – mint például a társadalmi tabuk, a nagyvárosi lét sztereotípiáinak felvetése – miatt is különösen érdekesítő olvasmány lehet a diákoknak. A szerző célkitűzése itt is kettős: egyfelől a tanulmány a novellafüzéreként történő olvasását (illetve egyes szövegek szorosabb értelmezését) beható poétikai elemzéssel kívánja feltárni, az elbeszélői pozícióra, a narratív logikára és a metaforikus ívű történetmondásra, bizonyos motívumok történetformáló dinamikájára fókuszálva. Másfelől a dolgozat arra is vállalkozik, hogy olyan értelmezési lehetőségeket mutasson fel (így például a család-történetként való megszólíthatóságot), melyek a tanítási folyamatban születtek, s könnyen visszaforgathatók az irodalomoktatás gyakorlatába.

Molnár Gábor Tamás írásának és a saját tanulmányomnak nagyon hasonló a kiindulópontja: sok más kérdés felvetése mellett mindkettő arra a dilemmára is keresi a választ, hogy egy-egy konkrét irodalmi szöveg átfogó interpretációja hogyan adhat mintát más szövegelemzéseknek is, annak a vitathatatlan belátásnak a tudatában, hogy nem rögzíthető minden szövegre egyaránt érvényes, mindenkor mozgósítható értelmezői modell. Molnár Gábor Tamás egy amerikai író, William H. Gass novelláját (*Rovarok rendje*) értelmezi, s interpretációját szorosán hozzákapcsolja a középiskolai és az egyetemi oktatás egy-egy tipikus szituációjához. Az írásbeli magyar érettségi állandó feladata egy – a középiskolások által feltehetően nem ismert – szerző kispróza művének az elemzése, s ezt az ismeretlen szöveget olyan interpretációs stratégiák mozgósításával kell (ideális esetben) elkészíteni, amelyeket a diák korábbi tanulmányai során más műveken tanult meg alkalmazni. Ezt viszont tudatosítani kell a diákokban: a szerző mintaelemzése olyan módszertani fogásokat, visszatérő novellaértelmezői szempontokat mutat

fel (összesen négy, értelmezést irányító kérdés megfogalmazásával, majd értelmezői kibontásával), melyek más szövegek interpretációjára is kiterjeszthetők. S ugyanez a módszer segíthet az egyetemi képzésben többé-kevésbé már kipallérozódtott hallgatók értelmezéseinek visszatérő problémáján, akik hajlamosak túlnyomórészt szakirodalmi instrukciókat követve elemezni a műveket, elfeledkezve a szoros szövegolvasás gyakorlatáról (s egyben a saját olvasásélmény szakszerű demonstrációjáról).

Ahogy az előszó bevezető passzusában már hangsúlyoztam, az egyetemi és a középiskolai irodalomoktatás gyakorlatában mind a mai napig alapvető szerepet tölt be az irodalmi szövegek interpretációja, ezért az oktatási szituációban zajló szövegértelmezés egyik legfontosabb tanári feladata a diákok/hallgatók műértelmező készségének a fejlesztése. A lapszámot lezáró tanulmányom ebben a kontextusban két fontosabb feladatra vállalkozik. Az elsőéveseknek tartott prozemináriumi kurzusom szövegelemző foglalkozásának tapasztalatára támaszkodva azt vizsgálom, hogy egyfelől milyen bevésődött sémákkal igyekszik áthidalni az interpretáció nehézségeit egy kezdő szakmai értelmész, amelyek viszont gyakran inkább berekesztik, mintsem megnyitják a szövegről kialakulandó párbeszédet. Másfelől pedig – mivel nem állítható fel minden műre érvényes interpretációs képlet – a legfontosabb célom, hogy folyamatában mutassam meg a szöveginterpretáció létrejöttének egy lehetséges modelljét, amely akár zsinórmértékül is szolgálhat ahhoz, hogy a kezdő értelmészek más esetekben is átlendüljenek a dialógus legnehezebb pontjain. Mindkét távlat esetében Ambrus Zoltán *Ninive pusztulása* című novellája, s annak elmúlt tíz évben született hallgatói értelmezései adják a főbb támpontokat.

A *Műelemzések* tematikus lapszám reményeink szerint olyan tudományos igénnyel megírt szöveginterpretációkat jelentet meg, melyek hozzájárulnak a magyar szakos hallgatók műértelmező kultúrájának gyarapodásához, irodalomszemléleti tájékozódásuk támogatásához: tehát felhasználhatók műelemző szemináriumok szakirodalmi háttéranyagaként, és segíthetik a középiskolai magyartanárok munkáját is – miközben a tanulmányok többsége az adott téma szakmai diskurzusát is jelentékeny módon gazdagítja.

BÉNYEI PÉTER

D. TÓTH JUDIT

Zártság és teljesség*

(Longosz: *Daphnisz és Khloé*)

Az ókori görög, római és keresztény vallás, kultúra és irodalom oktatói az iskolai képzés valamennyi szintjén – hasonlóan más régi korszakok értelmezőihöz – nehéz helyzetben vannak. Egyfelől tudják azt, hogy az európai szellemi és tárgyi örökség ma sem értelmezhető ezen pillérek valamilyen szintű ismerete nélkül, másfelől érzékelik azt a mérhetetlen időbeli és egyéb távolságot, nyelvi és szemléleti idegenséget, amely a mai diákokat, hallgatókat elválasztja ezektől a korszakoktól, megteremtve azt a műveltségbeli szakadékot, amely az ókori alkotások mai értelmezését megnehezíti, rosszabb esetben lehetetlenné teszi. Különösen nehéz a helyzet a verbális alkotások esetében, mert a többségében több mint kétezer évvel ezelőtt keletkezett művek nyelve mára már holt nyelv, ami tanulmányozásukat a többség számára csak műfordításokban teszi lehetővé, amely műfordítások maguk is értelmezéseknek tekintendők. Az alkotások szellemi-szemléleti másságának, idegenségének a megértését mégis elsősorban a nyelv médiumában keletkezett szövegek teszik számunkra lehetővé, értelmezésük pedig nem pusztán a távolság leküzdésének örömét kínálhatja fel, hanem saját léthelyzetünk és -tapasztalataink megértéséhez is hozzásegíthet.

Napjaink megváltozott mediális és kommunikációs lehetőségeit és eszközeit alkalmazva az ókori költészet minden nagy területének alkotásait közelebb lehet hozni a mai befogadókhoz: például a homéroszi eposzok és más epikus művek hőseit jobban megérthetjük a filmes alkotások/adaptációk akcióhősein keresztül, akiknek rendkívüli képességeit a digitális filmes technika lehetőségei még inkább kiemelhetik. (Legismertebb példája ennek a Brad Pitt főszereplésével készített, műfaját tekintve sokféle jelzővel illetett *Trója*.) A lírai alkotások – értelmezői koroktól függetlenül – mindig alkalmasak a közös léthelyzetek és léttapasztalatok megértési kísérleteire, amit a feltételezett zenei kíséret rekonstrukciói még hatásosabbá tehetnek. A drámai alkotások, elsősorban a tragédiák felmutathatnak számunkra olyan eszményített hősöket, az elveik mellett végsőkéig kitartó személyeket (például Antigoné, Philoktétesz), akik ma is példaként szolgálhatnak számunkra, de felkínálhatnak olyan magatartásmintákat is, amelyek az önismeret (*Gnóthi szeauton!*) mindenkor aktuális parancsára (is) figyelmeztethetnek (például *Oidipusz király*). Euripidész tragédiáinak az ezredforduló óta feltűnően megnövekedett színpadi adaptációi pedig azt mutatják, hogy e tragédiák relativizáló

* Utalás Goethe Eckermann által feljegyzett, Longosz regényéről mondott szavaira (1831. március 20.): „[...] minden mértéktartó zártsága ellenére is [...], teljes világ bontakozik ki benne.” Lásd Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÖRFFY Miklós, Bp., Európa, 1989, 600. További megjegyzések a regényről: 592, 597–598, 600–603.

értékrendje, iróniája, szereplőinek sokféle nézőpontja, retorikai-nyelvi játéka az alteritás korának alapvetően transzcendentális szemlélete ellenére is könnyen beilleszthetővé teszik ezeket a posztmodern kor gondolkodásába. Ráadásul kevésbé ismert „új tragédiáinak” fordulatossága, látványossága (például *Helené*, *Íphigeneia a taurosok földjén*, *Ión*) a vizuális médiumok biztosította gyorsasághoz és változatossághoz szokott fiatal befogadók számára is érdekesítő lehet.

Az említett költői példákon túl a próza területéről is hozhatunk olyanokat, amelyek – a technikai segédeszközök segítségével nélkül is – rávezethetik olvasójukat arra a felismerésre, hogy az ókori gondolkodás és szemlélet még sincs olyan leküzdhetetlen távolságra tőlünk, mint gondolnánk. Az „élő antikvitás” gondolat felismertetésének alkalmas prózai példái lehetnek a mesék és a regények, különösen az utóbbiak, hiszen a műfaj különféle változatai soha nem foglaltak el olyan rangos helyet a műfajok hierarchiájában, mint napjainkban – ha egyáltalán beszélhetünk még műfaji hierarchiáról, kánonokról.¹

Jelen írásomban az egyik legnépszerűbb, ha nem a legnépszerűbb antik regénynek, Longosz *Daphnisz és Khloé* című pásztorregényének² az értelmezéséhez kínálok néhány, a műfaj alapvetően meghatározó szempontot, amelyek segítségével a szöveg lehetséges értelmezése(i) felkeltheti(k) az érdeklődést az antikvitás más alkotásai iránt is, és egyfajta bevezető gyakorlatként is funkcionálhatnak. Az antik regény műfaját alapvetően meghatározó poétikai-narratológiai kategóriák, fogalmak egyszerűek, a regény műfaj-poétikai-narratológiai szempontú értelmezése ilyen módon mintegy bevezetheti az értelmező olvasókat a modern regény bonyolultabb poétikájának megértésébe is.³ Bár a jelenleg érvényben lévő középiskolai tanrendben nem, de még az egyetemi képzésben is csak ritkán találjuk meg Longosz művét, a regény mégis több szempontból alkalmas ennek a szándéknak a megvalósítására. A látszólag egyszerű történet – az (új)komédiákhoz hasonlóan – a magánélet szférájában zajlik, középpontjában az örök téma, a Szerelem áll, ráadásul a gyermek- és felnőttkor határán szerelemre lobbanó és öntudatra ébredő fiatalok „bűbajos szerelmi története”-ként.⁴ Sok egyéb mellett elsősorban ez az, ami az elmúlt csaknem két évezredben a regény fennmaradását, töretlen népszerűségét és hatását lehetővé tette – ez utóbbit mutatják Goethe jól ismert és sokat idézett entuziasztikus szavai, melyek a regény világát „tökéletes szépség”-ként summázzák.⁵

¹ A kérdéskörhöz lásd legutóbb KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Kánon és befolyás: Az irodalmi autoritás kérdéséhez*, Alfold, 2019/10, 33–49.

² A regény kéziratosszöveg-hagyományozásában általában *Poimenika ta peri/kata Daphnin kai Khloén*, vagy csak egyszerűen *Poimenika* címmel hivatkoztak a műre, de előfordult a *Leszbiaka*, vagy a *Leszbiaka poimenika* cím is. Ehhez és a további címváltozatokhoz lásd Richard L. HUNTER, *A Study of Daphnis and Chloe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 1–16, 1–2. (A továbbiakban az évszám nélküli hivatkozások esetében Hunter ezen munkájára utalok.)

³ Vö. MOLNÁR Gábor Tamás, *A figyelem művészete: Bevezetés az irodalmi művek értelmezésébe*, Bp., Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2015, 65.

⁴ SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Révai, 1941, I, 78.

⁵ ECKERMANN, *i. m.*, 601. A regény hatásához vö. még: „Jól tesszük, ha minden évben elolvassuk egyszer, hogy újra meg újra tanuljunk belőle, és ismételten átadjuk magunkat nagy szépsége hatásának.” *Uo.*, 602. A

A regény mint keletkező műfaj

Longosz regényének értelmezésekor a műfaj kialakulásának történeti-antropológiai és elméleti problémái mellőzhetőek, mindenképpen szükséges azonban a legfontosabb műfaji jellemzőkre és dilemmákra utalni, hiszen az ókori regény születése egyben a regény műfajának születése is,⁶ nem utolsósorban pedig Longosz maga el is tér a szerelmi regény saját korában már erősnek mutakozó műfaji konvencióitól, ami eredetiségének egyik könnyen megragadható jele.

A regény műfaji meghatározásakor célszerű először egy egyszerű és általános definíciót adni, amit a szöveg értelmezése során majd adaptálni lehet az ókori regényekre.⁷ Kiindulhatunk Kayser meghatározásából:

a regény (fiktív) személyes elbeszélő által előadott, a személyes olvasót a játékba bevonó elbeszélés a valóságról, amennyiben az személyes tapasztalatként ragadható meg. Az egyes regények azáltal tesznek szert zártságra, hogy vagy egy cselekményt, vagy egy teret (terek sokaságát), vagy egy szereplőt tesznek meg szerkezetghordozó réteggé.⁸

Az ókori alkotások esetében azt is célszerű tisztázni, hogy mi az, ami a regényt megkülönbözteti az antikvitás más epikus (verses és prózai) alkotásaitól (eposz, mese, történeti munka, földrajzi leírás, életrajz stb.), mi az, ami újszerűvé, kedveltté, ugyanakkor a hivatalos irodalmi ízlés által lenézett műfajjá teszi (később pedig visszaszorulásához vezet). Ebben elsősorban az öncélú, főként szórakoztató (prózai) fikciónak van jelentős szerepe, habár – ahogy Longosz műve esetében is látni fogjuk – az ókori regények értelmezésekor találhatunk olyan interpretációs szinteket, amelyek jóval túlmutatnak azon a szándékon, hogy a szerzők csupán egyszerű, a szórakoztatás igényével megalkotott szövegeket hozzanak létre.

Az antik regényirodalom fénykorát a Kr. u. 1–3. századra szokás tenni (a görög regényekét a 2. századra), görög előzményei azonban a hellénisztikus kor kezdetéig

regény recepciótörténetéhez (valamint az 'idyllic romance' és a 'pastoral' kérdéseikhez) további tájékozódást nyújt: Richard F. HARDIN, *Love in a Green Shade: Idyllic Romances Ancient to Modern*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 2000.

⁶ Fontos hangsúlyoznunk, hogy még *nem* a modern regény Cervantes *Don Quijoté*jával kezdődő történetéről van szó, ugyanakkor a regény több alapvető műfaji sajátosságát már a ránk maradt ókori alkotásokon is tanulmányozhatjuk.

⁷ Ez korántsem egyszerű, mert a regényelmélet az ókori regényre nem dolgozott ki megnyugtató fogalmat, nem tisztázta véglegesen az antik regény ismérveit és határait; elvégezte viszont az antik regényirodalom tipológiai vizsgálatát: SZEPESY TIBOR, *Az antik családregény (tipológiai javaslat)* = Sz. T., *Válogatott tanulmányok*, Bp., Typotex – Eötvös József Collegium, 2009, 351–359; UÓ, *Az apokrif apostolakták és az antik regény* = *Válogatott tanulmányok*, i. m., 374–404.

⁸ Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága* = *Narratívák 2: Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 1998, 192.

nyúlnak vissza (megszületésében Euripidész úgynevezett új tragédiái és az újkomédia alkotásai játszottak fontos szerepet), továbbélése pedig a bizánci korig tart.⁹ Ez iránt a gazdag, mára azonban már csak kis számban ránk maradt korpusz iránt az érdeklődés a 19. század végétől nőtt meg a különböző töredékek – a 20. században is folytatódó – előkerülésének köszönhetően.¹⁰ Számtalan vita és tipológiai kísérlet után a ránk maradt szövegek és töredékek alapján az antik regény legalább három nagy típusa körvonalazódik: ideális (szerelmi¹¹ és családrégény¹²), komikus-szatirikus¹³ és keresztény regény.¹⁴ Longosz *Daphnisz és Khloéja* az egységes csoportot alkotó szerelmi regény körébe tartozik, de értelmezése közben hamar nyilvánvalóvá válnak a különbségek, vagyis egy fontos műfaji variáns, a pásztorregény megszületése és ókori létezése.

⁹ A témáról magyar nyelven elsősorban Szepessy Tibor írásaiból tájékozódhatunk: SZEPÉSSY Tibor, *Héliodóros és a görög szerelmi regény*, Bp., Akadémiai, 1987; Uő, *Válogatott tanulmányok*, i. m.; Uő, *Egy antik regényíró: Achilleus Tatiós és a Kleitophón és Leukippé története*, Studia Litteraria, 2015/1–2, 35–45. Mái sokat idézett, bár több tekintetben túlhaladott munkák: Erwin ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1914; Ben E. PERRY, *The Ancient Romances: A Literary-historical Account of their Origins*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1967. A későbbiek közül lásd Gareth L. SCHMELING, *The Novel in the Ancient World*, Leiden – New York – Köln, Brill, 1996. Longosz regénye értelmezése szempontjából fontos áttekintés: Bruce D. MACQUEEN, *Myth, Rhetoric, and Fiction: A Reading of Longus's Daphnis and Chloe*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1990, 117–224, főként 132–137. és 160–174.

¹⁰ Vö. SZEPÉSSY Tibor, *Új görög regények* = Sz. T., *Válogatott tanulmányok*, i. m., 301–321.

¹¹ Ebben a – virágkorát a Kr. u. 2. században élő – csoportban hét regényt tartunk számon, melyek görög eredetiben vagy későbbi latin átdolgozásban, teljes szövegükben vagy kivonatban maradtak ránk: Kharitón (1. sz. vége, 2. sz. eleje), Iamblikhosz (2. sz. harmadik negyede), epheszoszi Xenophón (2. sz.), Akhilleusz Tatiós (2. sz. utolsó negyede), Longosz (2. sz. legvége, 3. sz. eleje) és Héliodórosz (3. sz.) egy-egy ránk maradt munkája; valamint ismeretlen szerző *Historia Apollonii regis Tyri* című műve és papirusztöredékek (mint például a Ninosz-regény, 1. sz.; Lollianosz töredékei, 2. sz. utolsó negyede). Ennek a korszaknak az Iamblikhossal kezdődő időszakát a görög regény második, retorikus-szofisztikus fejlődési periódusának is tartják. Mindezekhez lásd SZEPÉSSY, *Válogatott tanulmányok*, i. m., főleg 282, 304.

¹² Az antik családrégény fogalom használatát Szepessy Tibor indokoltnak tartja a *Historia Apollonii regis Tyri*, a *Pseudoclementina* és *A Thulén túli hihetetlen dolgok* című művek esetében: *Az antik családrégény (tipológiai javaslat)*, i. m. Ebben az esetben nem csupán egy szerelmespár, hanem egy család elválásáról, kalandjairól és újbóli találkozásáról van szó. Vö. még Uő, *József és Aseneth története és az antik regény* = *Válogatott tanulmányok*, i. m., 360–373.

¹³ Lényegében Petronius (*Satyricon*) és Apuleius (*Aranyszamár*) regényét szokás idesorolni, melyeknek minden valószínűség szerint megvoltak a görög előzményeik, vagyis egy hosszabb fejlődési sorba illeszkedtek. Vö. SZEPÉSSY, *Új görög regények*, i. m., 321.

¹⁴ Az apokrif apostoltörténetekre kell gondolnunk, melyek természetesen nem regények, hanem hosszabb elbeszélések, de az ideális regény struktúráját és motívumait sok tekintetben mutatják. A még Erwin Rohde által meghatározott öt visszatérő regénymotívum/-elem (utazás/úton levés, aretológiai, teratológiai, erotikus és ideológiai) keresztény apostolaktákban való jelenlétének vizsgálatához lásd Rosa Söder szintén klasszikusnak mondható monográfiáját: Rosa SÖDER, *Die apokryphen Apostolgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1932. A témáról magyarul SZEPÉSSY, *Az apokrif apostolakták*, i. m.

Az antik szerelmi (és család)regények – lényeges különbségeket is teremtve – ugyanazt a sémát variálják:¹⁵ adott egy kivételesen szép és erkölcsös szerelmes pár, akiket a sors, a végzet elválaszt egymástól. Különböző kalandokat élnek át (rablók, kalózkodás, fogság, menekülés, életveszély stb.), melyekben nemcsak szüzességük, hanem egymás iránti szerelmük is veszélyben forog, de ők kiállják a próbákat, mindvégig erényesek maradnak, mígnem ismét egymásra találnak, és a szerelmük majd házasságukban teljeseedik be. Nemcsak a tartalom, a cselekmény alapképlete, de a regények szerkezete, motívumai és nem utolsósorban ábrázolásmódja és szemlélete is hasonlóságokat mutat; és a bizonyos szempontból nyitott szerkezetű regények lebilincselő kalandjai a végtelenségig folytathatóak volnának, miközben a két főszereplő jelleme és egymás iránti érzései mit sem változnak.

Szerző – narrátor – hős(ök)

A *Daphnisz és Khloé*¹⁶ szerzőjéről (pontosabban arról a személyről, akit a regény szerzőjének tartottak), vagyis Longoszról, nem tudunk semmit, nincsenek olyan életrajzi ismereteink róla (és esetleges más műveiről), mint például Apuleius esetében. Egyes vélekedések szerint még a szerző neve sem valódi, hanem a görög *logosz* (ebben a kontextusban elsősorban 'elbeszélés', 'történet' értelemben) szó későbbi, másolói elírásának következménye.¹⁷ A műre vonatkozó hagyomány, valamint a regénytextus, a szövegalkatás és a narrátori megjegyzések azonban megvilágítják műveltségét: nyilvánvalóvá teszik, hogy a második szofisztika 2. század végi, 3. század eleji szerzőjéről (talán egy rétorról) van szó, tudatos művésztől, aki rendelkezik korának „akadémikus” műveltségével, alkalmazza a második szofisztika művészi-retorikai eszközeit,¹⁸

¹⁵ Bár a ránk maradt művek között vannak különbségek, a kisebb-nagyobb eltérések ellenére is lényegbevágó tematikai és strukturális egyezések kötik össze őket: Szepessy Tibor említett írásain kívül lásd még Mihail BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. B., *A szó esztétikája*, Bp., Gondolat, 1976, 257–302.

¹⁶ Görög szövegét, illetve a könyvek és a fejezetek számozását az alábbi kiadás digitalizált változata alapján adom meg: LONGUS, *Daphnis & Chloe*, transl. George THORNLEY, London – New York, William Heinemann – G. P. Putnam's Sons, 1916. (A szöveg legfrissebb, kommentált kiadásai: LONGOS, *Daphnis und Chloë*, hg. Ondřej ČIKÁN, Georg DANEK, Wien – Prag, Kéto, 2018; LONGUS, *Daphnis and Chloe*, ed. Ewen BOWIE, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.) Magyar szövegét Détszy Mihály fordításában idézem az alábbi kiadás alapján, a könyv- és fejezettszámot követően zárójelben ezen kiadás oldalszámának feltüntetésével: LONGOSZ, *Daphnisz és Khloé*, ford. DÉTSHY Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1975. A regény áttekintő bemutatását lásd Richard L. HUNTER, *Longus, Daphnis and Chloe* = SCHMELING, *i. m.*, 361–386.

¹⁷ A kéziratok a szerző nevét Longoszként/Longusként adják meg, amely római név volt, ami viszont nem jelenti azt, hogy Longosz olyan itáliai születésű szerző lett volna, aki görögül írt. A szerzőre vonatkozó további feltételezéseket lásd HUNTER, *i. m.*, 2–3; MACQUEEN, *i. m.*, 187–198.

¹⁸ A regény keletkezési idejéhez lásd HUNTER, *i. m.*, 3–15; MACQUEEN, *i. m.*, 98–102, 175–182, 187–198. további érvek SZEPESSEY Tibor, *Héliodórosz Aithiopiakája és a görög szerelmi regény* = Sz. T., *Válogatott tanulmányok*, *i. m.*, 252.

valamint aki a regény narrátorának hangját felhasználva – főként az előhangban/prologusban – az alkotói invenciókba és intenciókba is bepillantást enged.

Az antik görög szerelmi regény történetében egyedülállónak számító, a retorikai és irodalmi hagyomány ismeretéről tanúskodó prologus (*prooimion*)¹⁹ narrátora egyben magának a történetnek az elbeszélője is (tulajdonképpen a regény fiktív szerzője), ami lehetőséget ad a mindenkori értelmező számára annak a kérdésnek a felvetésére, hogy a fiktív elbeszélő hangjában (vagy hangja mögött) hogyan hallhatjuk meg magának a valódi szerzőnek és elbeszélőnek, a ráadásul teljességgel ismeretlen Longosznak a hangját.²⁰ Bár a *Daphnisz és Khloé* előhangja nem mutatja a valódi szerző és a fiktív elbeszélő azonosíthatóságának és megkülönböztethetőségének, az önéletrajzi hitelesség látszatának azt a fajta játékát, amit *Az aranyszamár*, Apuleius regényének kezdő szavai,²¹ a prologus egyes szám első személyű megszólalója tanult és öntudatos művészember (költő) alakját mutatja, aki Lesbosz szigetén vadászva a nimfák locus amoenusként is értelmezhető ligetében egy híres festményre bukkan, melynek láttán vágy fogja el, hogy a képen lévő jeleneteket írásba foglalja, mert a szerelem által ihletett és mester által remekelt festett képet elbűvölőbbnek tartja, mint a nimfák természet alkotta ligetét.²²

Leszboszon vadászva a nimfák berkében olyanra akadtam, aminél szebbet még sohasem láttam. Festett kép (*eikón*) volt az, és szerelemről regélt (*hisztorian erótosz*). [...] mester remekelte, és szerelem ihlette. [...] (Prooim 1 [7])

Ahogy a sokféle, csupa szerelmes mesébe illő jelenetet néztem és csodáltam, elfogott a vágy, hogy írásba foglaljam, amit festve láttam. (Prooim 2 [7])

¹⁹ Vö. HUNTER, *i. m.*, 38–52, 57–58; MACQUEEN, *i. m.*, 15–30; Reinhold MERKELBACH, *Die Hirten des Dionysos: Die Dionysos-Mysterium der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart, Teubner, 1988, 140–146; Jean ALVARES, *Innocence and Experience, Archetypes and Art = A Companion to the Ancient Novel*, eds. Edmund P. CUEVA, Shannon N. BYRNE, Malden, MA – Oxford – Chichester, Wiley Blackwell, 2014, 26–42, 28–29.

²⁰ Lásd ehhez Anton BIERL, *Longus' Hyperreality: Daphnis and Chloe as a Meta-text about Mimesis and Simulation = Re-Writing the Ancient Novel 1: Greek Novels*, ed. Edmund CUEVA et al., Groningen, Barkhuis & Groningen University Library, 2018, 3–27, főként 11–14; továbbá John R. MORGAN, *Nymphs, Neighbours and Narrators: a Narratological Approach to Longus = The Ancient Novel and Beyond*, eds. Stelios PANAYOTAKIS, Maaiké ZIMMERMAN, Wytse KEULEN, Leiden – Boston, Brill, 2003, 171–189. Morgan szerint a fiktív narrátor és a „néma” szerző distanciájának a felismerése és vizsgálata segít értelmezni a regény – véleménye szerint – legjellegzetesebb vonását, az iróniát is. *Uo.*, 174–175. Kayser a regény lényegi formaelvének általában is az elbeszélőt tartja: KAYSER, *i. m.*, 199, vö. 184.

²¹ Apuleius regényéhez legújabbán lásd TÓTH Anita, *Apuleius Metamorphosese: A rétor regénye*, doktori disszertáció, Bp., Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2014. <http://doktori.btk.elte.hu/lingv/tothanita/diss.pdf> (Letöltés ideje: 2019. október 21.).

²² A regény már az előhangban tematizálja az ókori művészetelmélet és esztétika egyik legfontosabb kérdését, a természet (*phüszisz*) és a művészi alkotás (*tekhné*) szépségének viszonyát, valamint az ehhez kapcsolódó utánzásnak/ábrázolásnak (*mimészisz*) a mibenlétét, amely kérdésekre lentebb még visszatérek. Vö. BIERL, *i. m.*, 10–14.

A narrátori hang is a „mesébe illő jelenetek”, a kép leírásában (*ekphraszisz*, *descriptio*)²³ válik a legerőteljesebbé és legközvetlenebbé:

Voltak azon vajúdó asszonyok, meg mások, akik az újszülötteket pólyálták, kitett gyermekek, és állatok amint szoptatták őket, pásztorok, akik magukhoz vették az árvákat, és szerelmet valló fiatalok, aztán garázdálkodó kaló-zok meg csatázó harcosok. (Prooim 1 [7])

A látott kép mint „néma költészet” és az elmondandó történet mint megelevenedett, „beszélő” festmény közötti kapcsolatra utalással Longosz jelentős művészetelméleti és poétikai távlatot nyit meg. Az ókorban Szimonidésznek tulajdonították a mon-dást, miszerint „a költészet beszélő kép, míg a festészet néma költészet”,²⁴ de a két művészi kifejezőmód, szemiotikai kód – főképpen narrativitásban megmutatkozó – kompatibilitását máig ható érvényességgel Horatius fogalmazta meg az *ut pictura poesis* gondolatával (*Ars poetica* 361). Az értelmezők úgy vélik, hogy a prólógusban Longosz közelebről azoknak az ókori íróknak és szónokoknak a gyakorlatára utal, akik a fontos eseményeket az ’értelem szemével’ próbálták megláttatni az olvasóikkal/hallgatóikkal, vagyis vizualizálták az eseményeket, így biztosítva narratív *enargeiát* az elmondottaknak.²⁵

Az előszó Longosz esetében is programszerű (és az abban foglaltak már az ol-vasó befogadói attitűdjét is nagymértékben meghatározzák, megszabják az értelme-zés irányát), a narrátor hangja azonban mellőzi az Apuleiusra jellemző játékosságot, kellő tudatossággal lát a mondandójához; alkotását pedig a téma (Szerelem/Erósz) magasztosságából adódóan „szent ajándéknak” és „örömet adó kincsnek” szánja (mely szavak ironikusságának kérdését most még ne válaszoljuk meg, bár a befejező

²³ A mainál tágabb jelentéssel bíró képleírás (*ekphraszisz*, *descriptio*) a második szofisztika kedvelt retorikai alakzata és gyakorlata (*progümnaszma*) volt, de jelenlétét már Homérosz *Iliásza* óta (18. ének, Akhilleusz pajzsának leírása) láthatjuk az irodalmi-szónoki művekben. A korszak irodalmi alkotásai-ban elhelyezett képleírásoknak négy része volt: a kép lokalizálása; leírása; magyarázata; az ezt követő történések eszmeiségére való utalás. Lásd ADAMIK Tamás, *A vallás szerepe Longosz Daphnisz és Khloé című regényében* = A. T., *Sanctissima religio*, Bp., Szent István Társulat, 2012, 162–173, 168. A képleírás kérdéseinek már magyar nyelven is jelentős elméleti irodalma van. Az ókori ekphrasziszokra vonatkozó fontosabb elméleti reflexiókat igyekszik áttekinteni: MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói: Elméleti, történeti és diszciplínáris áttekintések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, doktori érte-kezés, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 65–94. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio_oldalszamokkal.pdf (Letöltés ideje: 2019. szeptember 12.)

²⁴ Idézi Szó és kép: *A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, szerk. KISS Attila Atilla, SZÖNYI György Endre, Szeged, JATEPress, 2003, 13. A szó és kép meta-referenciális kapcsolatainak legismer-tebb példája éppen maga a képleírás, mely már Longosz regényének előhangjában nagymértékben kijel-öli az értelmezői irányt is. Vö. HUNTER, *i. m.*, 44–45.

²⁵ HUNTER, *i. m.*, 40. A retorikai kézikönyvek egyébként két fontos követelményt fogalmaztak meg a leírás-sokkal kapcsolatban: *enargeia* (megjelenítő erő, élénkség) és *szaphéneia* (világosság). A prólógus képleírás-át vö. még a 4, 3 (98) képleírásával; ez utóbbi értelmezéséhez lásd MACQUEEN, *i. m.*, 89–97.

szavak, melyek a költő józanságának a szükségességét hangsúlyozzák, egyértelműen önironikusak):

[...] gonddal megírtam, szent ajándécul (*anathéma*) Erósznak, a nimfáknak és Pánnak, az embereknek meg örömet adó kincséül, amely a beteget is meggyógyítja, a bánkódót is megvigasztalja, a szerelemben jártast emlékre ébreszti, a szerelemben járatlant pedig felkészíti. Hisz nincs a világon egyetlen ember sem, aki a szerelmet elkerülte már, vagy elkerülné még, amíg csak lesz szépség és szemünk, hogy lássuk. Bennünket, költőket, azonban tartson meg az isten józannak (*szóphronouszi*), hogy megírassuk mások szerelmeit. (Prooim 2 [7])²⁶

Habár a regény értelmezésekor nemcsak a középiskolai diákok, de még az egyetemi hallgatók esetében is elképzelhetetlennek tűnik az intertextuális utalások felismertetése (részben műveltségi okok miatt, részben pedig azért, mert a műfordításszöveg önmagában ezt nem mindig teszi lehetővé),²⁷ ezekre már az előhang értelmezésekor mindenképpen utalni kell, már csak azért is, mert az intertextualitás az antik irodalmi alkotásoknak is alapvető létmódja volt, mutatva a szerzők műveltségét és viszonyulását (is) a megelőző alkotásokhoz, a hagyományhoz.²⁸ Az előhang invenciójának és intenciójának alap gondolatában és használt szavaiban például a történetíró Thuküdidész híres szavaival (1, 22) reminiszcenciáját fedezhetjük fel, főképpen abban, hogy Longosz a saját alkotói szándékát ugyanolyan komolynak tartja, mint a nagy történetíró a sajátját.²⁹ Vagy

²⁶ Longosz ironikus távolságot teremt önmaga és narratívája között, amit ebben az esetben az a megállapítása is jelez, hogy a „nincs a világon egyetlen ember sem, aki a szerelmet elkerülte már, vagy elkerülné még” (*oudeisz Eróta ephügen é pheukszetai*, Prooim 2 [7]) megállapítás ironikus viszonyban áll azzal, amiről a regény egésze maga is szól, hogy tudniillik nem is akarjuk elkerülni. Vö. MACQUEEN, *i. m.*, 158–159. Hunter szerint Longosz sajátos kérése, hogy mindezek megírásához adjon az isten józanságot (*szóphroszüné*), felidézheti Catullus *Attiszról* írott költeményének végét (63, 91–93) és Euripidész *Hippolitoszát* (528–529). Lásd HUNTER, *i. m.*, 41–42.

²⁷ A regény intertextuális utalásainak feltárása valójában tudósi feladat, de az értelmező diák vagy hallgató számára is meg kell mutatni néhány jellegzetes példát. Longosz görög irodalmi utalásai Homérosztól, a homéroszi himnuszoktól, Hésziodosztól kezdődően az archaikus kori lírán, a klasszikus kori drámai-, történetírói és filozófiai irodalmon át az újkomédiáig és a hellénisztikus kori líráig széles skálán mozognak, és ugyanez mondható el a római irodalom megidézésére is: Plautustól Vergiliuson, Horatiuson át Ovidiusig, a császárkori szerelmi elégiáig, a retorikai hagyományig, a kortárs regényirodalomig és tovább láthatjuk a példákat.

²⁸ Ezek feltárásának Longosz regényében nagy szerepet szán, főleg az előhang vonatkozásában: Paul TURNER, *'Daphnis and Chloe': An Interpretation, Greece and Rome, Second Series, 1960/2*, 117–123. Továbbá HUNTER, *i. m.*; ALVARES, *i. m.* (részben Hunter alapján); BIERL, *i. m.*, 3–27.

²⁹ „A háború folyamán megtörtént eseményekkel kapcsolatban pedig nem azt tartottam kötelességemnek, hogy úgy jegyezzem fel őket, ahogy éppen értesítettek róluk, vagy ahogy én magam helyesnek találtam, hanem azt, hogy azoknak is, amiknél jelen voltam, s azoknak is, amikről mások tudósítottak, amennyire lehetséges, minden részletét felkutatva utánajárjak.” THUKÜDIDÉSZ, *A peloponnészoszi háború*, ford. MURAKÖZY Gyula, Bp., Osiris, 1999, 31–32. Vö. HUNTER, *i. m.*, 39, 48–50; TURNER, *i. m.*; John R. MORGAN, *Daphnis and Chloe: Love's own sweet story = Greek Fiction: The Greek Novel in Context*, eds. J. R. MORGAN,

amikor a narrátor azt mondja, hogy könyve a kép verbális megfelelője, a regényszöveg legmeghatározóbb intertextuális kapcsolatát, a Theokritosz költeményeire való utalást láthatjuk. Ezt Longosz részben Theokritosz elismerésének szánja, aki a pásztori költészet megalkotója volt, és akinek a költeményeit úgy ismerték, mint idilleket/képecskéket.³⁰ Ugyanakkor az elgondolásnak két másik implikációja is van. Mindenekelőtt arra figyelmeztet bennünket, hogy a regény nem szándékozik teljességgel realista lenni, mivel másolat (*miméma*), ezért nem az életről, hanem az élet imaginatív elképzeléséről szól; ugyanakkor figyelmeztet arra is, hogy a történet nem csupán a képen (festményen), hanem irodalmi alkotásként is hordozhat szimbolikus jelentést.³¹

A narrátor „bemutatkozása”, a téma megnevezése általánosságban, az alkotói módszerre utaló megjegyzések, a befogadóra irányuló cél és remélt hatás megfogalmazása azt mutatja, hogy a regény szerzőjének határozott művészi szándékai vannak, ezekre azonban inkább csak utal az előhangban, mintsem kifejtené, szándéka nem válik rögtön világossá (és később sem minden vonatkozásban, ami viszont már a regény egészének értelmezési problémáit, az esetleges allegorikus/szimbolikus interpretációkat érinti). Az ókori görög regényírók általában sem mondták ki világosan a szándékaikat: a teljes szövegében ránk maradt öt szerelmi regény közül – a *Daphnisz és Khloé* kivételével – négy bevezetés nélküli és a szerző szándéka csak magából a szövegből derül ki.

A Longosz regényének előhangjából kiolvasható művészi szándék egyúttal arra is példát ad, hogy a szerző és a narrátor könnyen belátható distanciája mellett hogyan és miben ragadhatjuk meg a szerző „azonosságát” a maga teremtette fiktív elbeszélővel. Ebben az esetben természetesen nem az az érdekes, hogy a szerző (vagyis Longosz) valóban vadászott-e Leszbosz szigetén, és valóban látta-e az említett nagy hatású festményt, hanem az, hogy a narrátor által megfogalmazott művészi szándék azonos-e Longoszéval. (Ugyanakkor a szövegrészlet igazolja az előbb említett distanciát is:³² a narrátornak a vele történetekre adott önreflexiói mögött a valódi szerző is felsejlik.)

Richard STONEMAN, London – New York, Routledge, 1994, 73–74, 76. Vö. még KAYSER, *i. m.*, 180. Az intertextuális utalásoknak a regény egésze értelmezésében játszott szerepére – elsősorban Hunter és Turner nyomán – visszatérek még.

³⁰ TURNER, *i. m.*, 118. Az elgondolás, hogy Theokritosz idilljei 'képecské' voltak, megmagyarázhatja nemcsak a képek jelenlétét, hanem a képi/képszerű stílust is a Longoszéhoz hasonló történetekben. HARDIN, *i. m.*, 18. Ugyanakkor hozzátehetjük: a *Daphnisz és Khloé* egésze nem 'egy az egyben' a narrátor által látott kép leírása. A kép és a történet viszonyához vö. MACQUEEN, *i. m.*, 22–27.

³¹ TURNER, *i. m.*, 118.

³² Morgan négy pontban foglalja össze, mi mutatja az előhangban a szerző és a narrátor különbségét: 1.) A narrátor Leszbosz szigetén vadászik, megnyilvánulásai városi emberként mutatják, akinek prekonceptiói vannak a vidéki élettel szemben. 2.) A vidékről mondott egyszerű esztétikai értékítéletei (például a szép [*kalosz*] jelző gyakori használata) azt mutatják, hogy számára a vidék a természetet (*phüszisz*), a város pedig az alkotást (*tekhné*) képviseli, és a narrátor ez utóbbi művészi értékeit magasabbra helyezi az előbbinél. 3.) A narrátor nem érti a nimfák ligetében talált és megcsodált festményt – találnia kell valakit, aki értelmezi számára a látottakat. (Ugyanakkor a festmény különböző elemei és a regény epizódjai nem feleltethetők majd meg egymásnak.) 4.) A narrátor városi perspektívából tekint (le) a vidékre. MORGAN, *Nymphs, Neighbours and Narrators*, *i. m.*, 178–179. A prológuson kívül könnyen értelmezhető példaként hozhatjuk még fel például *Daphnisz* névadását (1, 3 [12]), amelyből nyilvánvaló, hogy a narrátor mit sem tud arról a nagy mitológiai hagyományról, amelyet a név megnyit (és amelyről a valódi szerző, Longosz természetesen tud).

A prologust követően az addig egyes szám első személyben megszólaló narrátor mindentudó elbeszélőként folytatja, aki nemcsak az eseményeket, hanem hősei lelkiállapotát is jól ismeri, és mindvégig megőrzi „atyáskodó” hangját, a felcseperedő, a saját és egymás iránti érzelmeiket és szexuális vágyaikat fokozatosan felismerő fiatalok iránti szimpátiáját. Ez az elbeszélői tudás és szereplőkhöz való viszonyulás szintén irányítja a regény befogadóinak látását és viszonyulását is.

Longosz regényében a címszereplőként is megjelenő Daphnisz és Khloé kitett gyermekek, akiknek előkelő származását a melljük helyezett „ismertetőjelek” már sejtetik (1, 2 [11] és 1, 5 [13]). Daphniszt, akit gazdag földbirtokos apja, Dionüszophanész (vö. 4, 13kk [105kk]) mint felesleges harmadik gyermeket a szokásos módon kitétetett (4, 24 [114–115]), Lamón, egy kecskepásztor veszi magához; Khloét, akitől apja a szegénysége miatt vált meg, egy Drüasz nevű birkapásztor találja meg és neveli fel (4,30 [118]). A szerző ezzel ki is jelöli azt – az antik regény szerzői közül egyedül csak rá jellemző – bukolikus miliőt, amelybe hőseit helyezi, és amely már az előhang ekphrasziszában (és ilyen módon már magán a látott festményen) is tematizálódott.

Daphnisz neve (‘babér’) és alakja felkelthette a pásztorvilághoz kapcsolódó mitológiai-költői asszociációkat a korabeli olvasókban. Az ifjú mítosza a Kr. e. 4. századtól kezdve számtalan, kezdetben főképpen Alexandriához kapcsolható forrásban megjelent, de a hagyomány szerint Sztészikhorosz volt az első, aki Daphniszt az irodalomban a pásztormitológia fontos szereplőjévé tette.³³ A mítoszvariánsokból kirajzolódó történetének³⁴ – azon túl, hogy megidézi a pásztormitológiát – valójában nem sok jelentősége van a regényben, de bizonyos nyomokban mégiscsak megtalálható.³⁵ Khloé alakja nem keltett ilyen asszociációkat, ugyanakkor mindkettőjük esetében feltehető a kérdés, hogy mennyiben hasonlítanak az istenekre, esetleg ők maguk isteneknek tekinthetők-e.

Longosz bizonytalanságban tartja a befogadóját a tekintetben, hogy emberi vagy isteni lényekként tekintsen-e rájuk, amit már kitett voltuk is felvet. Habár az ókori

³³ Lásd ehhez az irodalmi példák gazdag tárházaként William H. PRESCOTT, *A Study of the Daphnis-Myth*, Harvard Studies in Classical Philology, 10 (1899), 121–140. Hunter hangsúlyozza, hogy a mitológia Daphnisza par excellence *bukolosz* volt, míg Longosznál kecskepásztor, aki ezzel Daphnisz Pánhoz való hasonlóságát is eszünkbe juttatja (vö. 3, 14 [79]; közelebbről például, amikor Daphnisz a kecskéket utánozva [*mimoumenosz*] akarja meghágni Khloét). HUNTER, *i. m.*, 22, 23–24.

³⁴ A variánsok közös vonásai alapján: Daphnisz Hermésznek (Mercurius) egy nimfától Szicíliaiban született, babérfához kitett fia (vö. nevének jelentésével), jóképű furulyajátékos (Theokritos kortársa, Alexander Aetolus szerint Marszüasz az ő tanítványa volt) és marhapásztor, aki Héliosz nővéreinek a csordáját legelteti. Miközben pásztorokodik/legeltet, egy nimfa (Thalia) beleszeret, és megígérteti Daphnisszal, hogy soha nem egyesül másik nővel, de ha mégis megszegi ígértétét, megvakul (Ovidius szerint kővé válik, *Met* 4, 276). Hamarosan azonban a szicíliai királylány is beleszeret, lerészegíti az ifjút, aki a bor hatása alatt megszegi ígértétét. (Vö. a thrákiai Thamürasz sorsával). PRESCOTT, *i. m.*, 121, 127.

³⁵ Például az egyik verzió szerint Thalia nimfát, Daphnisz szerelmét rablók rabolják el (Vö. 2, 20 [52]). PRESCOTT, *i. m.*, 124–125. Longosz „megfűszerezi” a narratíváját a szicíliai Daphnisz legendájával, de nem használja a legendát mint folyamatos narratív keretet; sok forrásból kölcsönöz, de egyiket sem teszi meghatározóvá a narratívája szempontjából: HUNTER, *i. m.*, 31, vö. 22.

olvasó a kitett gyermekek esetét nemcsak a mitológiai hagyományból és a dráma, főleg a komédia színpadáról ismerhette, hanem a való életből is, az már csak a mitikus világban fordulhatott elő, hogy a gyermekeket állatok táplálták. Maga Daphnisz is utal arra, hogy Zeust is állatok táplálták, majd ugyanebben a fejezetben Pánhoz és Dionüszoszhoz is hasonlítja magát (1, 16 [24]); a mitológiai Daphnisz pedig félisteni származású férfi volt. Khloé alakjának hagyománya kevésbé gazdag, de tudható, hogy Déméter kultikus neve Khloé volt.³⁶

Daphnisz és Khloé nemcsak az istenekre hasonlítanak, hanem a természeti-állati világra is; tapasztalataik pedig majd megisméltődnek saját gyermekeikben (4, 39 [123]). A természet erői táplálják és nevelik őket: kecskék és juhok szoptatják a kitett gyermekeket, később Erósz, illetve a nimfák és Pán, a pásztormitológia alakjai ügyelnek rájuk (vö. a prológussal, vagy például Khloé elrablásának történetével, 2, 21–28 [52–59]). A bárányokat, kecskéket, madarakat, méheket utánozva tanulnak táncolni, énekelni (vö. Orpheusz az állatok között), sőt még az állatok „szerelmeskedéseit” is megfigyelhetik, így a pásztorkodás gyakorlata egyfajta szexuális előjátékká válik számukra (vö. 1, 9–10 [14–17]; 2, 5 [42]). (Nemcsak a cselekedeteik, hanem az érzéseik is utánozzák a természetet: például a télen megfagyott szenvedélyüket a tavasz újraéleszti; az állatok pedig különböző erényekre tanítják őket.)

Mindez hasonlít a primitív ember aranykori életéről vallott ókori felfogáshoz, mely szerint az ember eredetileg *atekhnosz* volt, vagyis mesterségbeli tudás nélküli, és a művészetekkel kapcsolatos szakértelmét a természeti világ imitációja által alapozta meg.³⁷ A természet és az állatvilág utánzása viszont a szerelem dolgaiban mégsem lesz Daphnisz és Khloé segítségére; ahhoz, hogy természetes vágyaikat beteljesítsék, szükség van a tekhnére is: enélkül Khloé csókja ügyetlen (*adidakton kai atekhnon*, 1, 17 [24]), Daphniszt pedig Lükainion avatja be a testi szerelembe (*didakszai tén tekhnén*, 3, 18 [81]).³⁸ Az érzések egyszerű, gyermeki volta Daphnisz alakját elválasztja az antik „héroszoktól”, így alakjának előzményeit is sokkal inkább lehet keresni a komédiák fortélyos szolgálai és aggódó szerelmesei (vö. 3, 6 [72]) között, mint a heroikus irodalomban.³⁹ Khloé alakjában viszont más regények nőalakjait, illetve a nőiség

³⁶ HUNTER, *i. m.*, 16; 66–70. Khloé neve a narrátor szerint „pásztoroknál dívó név” (1, 6 [13]). A nevelőszülők nevének jelentéséhez HUNTER, *i. m.*, 16–18. Ezek a nevek az ókori olvasókban olyan mitológiai és irodalmi asszociációkat ébreszthettek, amelyek mára már elvesztek. Daphnisz és Khloé mitológiai szereplőkkel, főként istenekkel való kapcsolatának értelmezéséhez lásd H. H. O. CHALK, *Eros and the Lesbian Pastorals of Longos*, *The Journal of Hellenic Studies*, 80 (1960), 32–51.

³⁷ HUNTER, *i. m.*, 20. Nemcsak Daphnisz és Khloé, hanem más regénybeli alakok is gyakran viselkednek úgy, mint az állatok: Philéasz sípja a legelő állatok hangját utánozza (2, 35 [62]); a falusiak úgy ütnek rajta a méthümnéi fiatalokon, mint a seregélyek vagy a csókák (2, 17 [51]); Philéasz fia úgy fut, mint az őzgida (2, 33 [61]) stb. Vö. HARDIN, *i. m.*, 21, további példákkal.

³⁸ HUNTER, *i. m.*, 20; MORGAN, *Daphnis and Chloe*, *i. m.*, 72. Khloé érveit, miszerint a juhok és a kecskék szerelmeskedését kellene utánozniuk (3, 14 [79]), Hunter a regény egyik legironikusabb részének tartja. Uo. Vö. ALVARES, *i. m.*, 33–34.

³⁹ HUNTER, *i. m.*, 13–14.

szimbólumait ismerhetjük fel: mint kitett gyermeket, a nimfák barlangjában találják meg, melyet az anyaméhhez szokás hasonlítani (1, 4 [12]). Ugyancsak a nőiséghez kapcsolja a nimfákkal való sajátos kapcsolata (2, 23 [53]), vagy az a törekvése, hogy megtanulja a szerelmeskedést (3, 14 [78–79]).⁴⁰

A regénybeli pásztori világ valóságának és mítoszának határán álló Daphnisz és Khloé szerelemre ébredése (1, 10–11 [17]) és tapasztalatszerzése, ennek nyomán pedig identitásuk alakulása áll a narratíva középpontjában. Történetüknek csak együtt van értelme, együtt avatódnak be a szerelem rejtjeibe, így szinte tükörképpé válnak egymás számára.⁴¹ Kitett gyermekként ugyanaz a sorsuk (*tükhé*), ugyanazt teszik (például 1, 10 [17]), ugyanazokban a (szerelmi) tapasztalatokban részesülnek, Erósznak mindkettejükkel ugyanaz a terve (1, 12 [18]) stb. Ezt a narratív technikát alkalmazza Longosz akkor is, amikor a kölcsönös szerelem ébredésében fontos szerepet játszó, erotikus töltetű jeleneteket alkotja meg. Ennek legnyilvánvalóbb példája az ókori irodalomban és festészetben gyakran ábrázolt fürdés jelenete (1, 13–14 [19–20]), melyben Khloé felismeri Daphnisz fizikai szépségét:

Szépnek látta Khloé, ahogy így elnézte, és mert addig nem ötlött szemébe szépsége, azt hitte, talán a fürdő szépítette meg. [...] Akkor aztán hazahajtották a nyáját, mert lebukóban volt már a nap, és Khloé sem gondolt most már semmire, ha csak arra nem, hogy Daphniszt újra láthassa fürdeni. (1, 13 [19])

A kölcsönös érzés szimbólumaként pedig felveszi a fiú ruháit, amíg az fürdik (1, 24 [28–31]); majd később Daphnisz is felismeri Khloé szépségét, bár ennek leírása kevésbé érzéki (1, 32 [35–36]).

A fiatalok szerelmében megmutatkozó ártatlanságot Longosz szándékosan nagyítja fel, hogy még hangsúlyosabbá tegye tanulásuk (*paideia*) folyamatát: az ártatlanságtól a tapasztalatig. Szerelmi érzéseik formálódását az idilli zárttság, a pásztori paradicsom harmóniáját (1, 9–10 [14–17]) kívülről fenyegető, illetve megsebző „támadások”, tapasztalatok is alakítják. A kívülről jövő fenyegető erő jellegzetes (pásztori) szimbóluma a farkas:⁴² első megjelenése a garázdálkodó anyafarkas (*lükainia*), amelynek az elfogására készített verembe maga Daphnisz esik bele (1, 11–12 [17–18]); Khloét Dorkón farkasbőrben akarja elcsábítani (1, 20 [26]); Daphniszt pedig Lükainion avatja be a testi szerelembe, akinek a neve ’kis (nőnemű) farkas’, ’farkasocskát’ jelent (3, 15–19 [79–82]). Lükainion szexualitása az érzések nélküli, animális, már-már erőszakos testiséget mutatja meg, amelyről Ékhó mítoszából is értesülhetnek majd a szerelmesek (3, 23 [84]). A farkas motivikus visszatérése a regényben alakjának szimbolikus jelentést ad: nemcsak a külső fenyegetést, hanem a

⁴⁰ *Uo.*, 14–15.

⁴¹ *Uo.* Vö. még MORGAN, *Daphnis and Chloe*, *i. m.*

⁴² A farkas-motívumhoz lásd Stephen J. EPSTEIN, *Longus' Werewolves*, *Classical Philology*, 1995/1, 58–73.

szexuális ösztönt és promiszkuitást fogja jelenteni, de azt a tapasztalatot is megadja a fiatalok számára, hogy az emberi természetben lévő „farkas-elemek” nélkül nincs fejlődés.⁴³ Ugyanezeket a tapasztalatokat adják meg számukra a kalózok (1, 28 [33]) és a városiak (2, 12kk [45kk]) betörései, Pán fenyegető ereje és a falusi birtok városi gazdáit (valójában az igazi szülők és kíséretük) megjelenése a 4. könyvben (4, 1kk [97kk]).

Formálódásukban és alakjuk értelmezésében az állatokon és az embereken kívül fontos szerepet játszanak az istenek is: „[...] Pán és a nimfák közvetítik az isteni akaratot, akik jámbor pásztorok és szerelmesek sorsában osztoznak, napközben óvják és mentik őket, éjjel pedig megjelennek álmukban, és megmondják nekik, mit tegyenek.”⁴⁴ A legfontosabb istennek, a leghatalmasabb erőnek Erószt kell tekintenünk, akinek létezéséről mit sem tudnak a fiatalok egy Philéasz nevű öregember elbeszéléseig (2, 3–7 [40–43]), habár az események legfőbb irányítójának már előtte is ő tekinthető. Daphnisz és Khloé nevelőszüleit álomban utasítja, hogy pásztorokodásra adják a gyermekeket (1,7–8 [13–14]), az anyafarkashoz kapcsolódó „kalandot” is ő terveli ki (1, 11 [17]), és mindvégig pásztorolni fogja Daphniszt és Khloét (2, 5 [42], vö. 3, 12 [77]).⁴⁵ Az irodalmi allúziók által Longosz kiemeli Philéasz alakját az egyszerű pásztorok közül, és a hellénisztikus költészet öreg földművesének a leszármazottjává teszi, aki bölcs tanáccsal lát el egy ifjút. De nem zárható ki az sem, hogy theokritoszi hagyomány nyomán Longosz arra a Kósz szigetén működő kecskepásztor költőre gondolt, akinek tanítványaként tartották számon magát Theokritoszt is. Philéasz mint *magister/praeceptor amoris* (erótodidaszkalosz) Daphnisz és Khloé bölcs tanítójává, „iskolájává” válik.⁴⁶

Erósz természetének és erejének bemutatását tehát az öreg pászortól, Philéasztól kapjuk, amikor elérkezik az ideje annak, hogy Daphnisz és Khloé megtudják érzéseiknek a kiváltó okát (2, 3 [40] kk). Az öreg, mielőtt néven nevezné Erószt, a gyermekistennel (*paisz*) való találkozását beszéli el, párhuzamot teremtve önmagának az istenre vonatkozó tudatlansága és a fiatalok szerelemben való járatlansága között, a narrátor pedig az események színterei (természeti táj – Philéasz kertje) között (2, 3 [40]). Erósz maga tárja fel kilétét az öreg pászornak, a mitológiai-költői hagyományból jól ismert ősi, Uranosz előtti létezését és valamennyi istennél nagyobb erőt tulajdonítva önmagának. Ez utóbbi Philéasz második beszédében még inkább feltárul:

⁴³ Ezért mondhatja joggal Lükainion is, hogy ő, és nem Khloé teszi Daphniszt férfivá (3, 19 [82]). Lásd TURNER, *i. m.*, 121.

⁴⁴ ECKERMANN, *i. m.*, 597.

⁴⁵ További példák arra, amikor az istenek pásztorolják az embereket: HUNTER, *i. m.*, 36–37. Erósz hatalmának értelmezéséhez többek között lásd CHALK, *i. m.*; MACQUEEN, *i. m.*, 52–81.

⁴⁶ A Philéasz alakjának megformálásában fellelhető további irodalmi allúziókhöz lásd HUNTER, *i. m.*, 76–83. Hunter kiemeli, hogy a *praeceptor amoris* bölcsessége a római költészetből (pl. Vergilius, Tibullus) is ismert számunkra. *Uo.*, 78.

Hatalma meg nagyobb még a Zeuszénál is. Ura az őselemeknek, ura az égi-testeknek, s olyan a hatalma a hozzá hasonló istenek fölött, mint a tiétek a kecskék és juhok között. A virágok is mind Erósz teremtményei, a fákat is mind ő növeszti. Az ő parancsára folynak a vizek, és fújnak a szelek. [...] Magam is voltam fiatal, és lángoltam Amarülliszért. Ételről is megfedkeztem, szomjam sem oltottam, még álomra sem vágytam. A lelkem gyötrődött, a szívem zakatolt, a testem borzongott. Ordítottam, mint akit megvertetek, hallgattam, mint akit temetnek, s a folyók vizébe vettem magam mintha lánggal égnék. (2, 7 [43])

Longosz Erósz bemutatásának a megformálásakor szintén nagy mitológiai és költői hagyományra támaszkodhatott, Hésziodosztól Platónon át Lucretiusig.⁴⁷ Habár a szerelem istene gyermekként van jelen, kozmikus erőnek tekinthető, a természetnek mint egésznek a teremtő ereje; a fiatal kora és az egész természetet uraló ereje közötti kontraszt pedig a Kr. e. 4. század szókratikus irodalmától a római irodalom klasszikus és ezüstkoriáig mindvégig tematizálódott. Philétasz elbeszélésében az isten hagyományos helyén, virágok között jelenik meg (vö. *A lakoma* 196a–b), a mások elől elfutó szertelenségét pedig az archaikus és hellénisztikus kor erotikus költészetéből ismerhetjük.⁴⁸ A különféle utalásokból összerakott Erósz-kép éppen ezen utalások által emelkedik ki a regény egyszerű történetéből, és hívja fel a mindenkori értelmező figyelmét arra, hogy a litterális (betű szerinti) értelem mögött a regény újabb jelentésszintjeit is megpróbálja feltárni.

A szerelem allegorikus értelmezésében – melyre később még visszatérek – Pán a legfontosabb figura, mert Daphnisz és Khloé hozzá való viszonyulásának megváltozása mutatja a fejlődésüket. Pán és a szorosan hozzátartozó nimfák a pásztormitológia alakjai, akik Daphniszra és Khloéra vigyáznak. A regényben hagyományos módon jelennek meg, a természeti erők megszemélyesítői, de kozmikus hatalmuk nincs: a nimfák megfelelnek a szépségnek, Pán a félelemnek. Pán azonban nem teljesen antropomorf, hanem félig emberi, félig állati, mutatva alakjának két ellentétes aspektusát is: egyfelől békés pásztor, másfelől rettenetes harcos (2, 26–29 [55–59]) és az erőszakos, promiszkuis szerelem képviselője.⁴⁹ Ezzel szemben a nimfák cselekedetei jóindulatúak, Daphnisz és Khloé pedig naponta bemutatott áldozattal tiszteli

⁴⁷ Erósz alakja a regényben fontos és jól felismerhető intertextuális utalásokat mutat. Hésziodosz (*Theogonia* 120, 8), Dionüosz mitsza, orphikus eszmék, Platón (*A lakoma*, főleg Agathón Erószról mondott dicsérete, 197a), Moszkhosz költeménye (*A megszőkött Erósz*). További fontos utalásnak tartják az Erósz hatalmáról beszélő pásztor, Philétasz szavait (2, 7 [43]), amelyben Lucretius *De Rerum Natura* című műve kezdetének, a Venushoz intézett invokációnak (1, 6–9) a parafrázisát látják. HUNTER, *i. m.*, 31–37, 77–78, 91, vö. 41; TURNER, *i. m.*, 117–119. Mások elsősorban az orphikus-dionüoszosi misztériumvallások és Platón hatását hangsúlyozzák: ALVARES, *i. m.*, 32.

⁴⁸ További példák és szöveghelyek HUNTER, *i. m.*, 31–34.

⁴⁹ TURNER, *i. m.*, 121–123. (Pán mint Daphnisz erasztésze is ismerős volt mind az irodalomból, mind a festészetből: HUNTER, *i. m.*, 26.)

őket (2, 2 [40]). Ebben a méthümnéi háború hoz változást, amikor majd Pánnak kell köszönetet mondaniuk Khloé megszabadulásáért a támadóktól (2, 33 [59–60]). Ettől kezdve lassan megváltozik a Pánhoz való viszonyulásuk, kezdik komolyan venni az istent és megértővé válnak vele szemben, ami a lelki fejlődésüknek is mutatója lesz. Közvetlenül Khloé megmenekülése után mondja el Lamón a lánynak Pán és Szürinx történetét (2, 34 [61–62]), amely egyfelől dicsőíti a szüzességet, másfelől elismeri, hogy nem lehet elfutni Pán erőszakossága elől. Khloé ekkor még elborzad a Pán által képviselt szexualitástól (2, 39 [64]), és maga Daphnisz sem meri még elvenni Khloé szüzességét, hiába avatta már be a testi szerelembe Lükainion, vagyis nem fogadja még el azt az erő(szakosságo)t, melyet Pán képvisel, így csupán megcsókolja a lányt (3, 20 [82]). Ugyanakkor – Turnert idézve – az elfogadás irányát mutatja, hogy ezután mondja el a lánynak Pán és Ékhó történetét (3, 23 [84]), amely az előző betéttörténettel való hasonlósága ellenére is erősebb kifejezéseket használ a szexuális vágyakkal szembeni ellenszegülés veszélyeire (vö. 2, 34 [61–62]). Végül pedig az alma epizódja az, ami mutatja, hogy Daphnisz már elfogadta a Pán által képviselteket, és Khloé is közeledik hozzájuk (3, 33–34 [93–94]).⁵⁰

A regényben az Erősszal és Pánnal egyaránt kapcsolatba hozható, Lesbosz szigetén ősi szentéllyel rendelkező Dionüszosz is mindenhatónak látszik, a dionüszoszi atmoszféra a könyv egészében jelen van,⁵¹ habár a regény prólogusában az ő neve nem hangzik el. A 2. könyv elején a szüret leírása megidézti az istent; a szüretelő asszonyok Daphnisz szépségét Dionüszoszéhoz hasonlítják (valódi apjának neve is erre asszociál⁵²), a férfimunkások Khloéval szemben viselkednek úgy, mint a szatírok a bakkhánssokkal szemben (2, 2 [39–40]), a 3. könyvben pedig a téli Dionüszia szertartása jelenik meg (3, 9–10 [75–76]). Longosz Dionüszosznak hasonló jelentőséget tulajdonít, mint Erősszal a 2. és 4. könyv párhuzamos leírásaival: Philétasz kertjében Erősz játszik (2, 4 [41]), Lamón kertjében Dionüszosz szentélye áll (4, 3 [98]). Az isten Pánnal való összekapcsolása már szofisztikáltabb: Longosz a Dionüszoszhoz szóló homéroszi himnuszt használja, amikor Pánnak a méthümnéiak elleni támadásáról beszél, amelynek célja Khloé megmentése (2, 27 [56]). Ugyanez a költemény visszhangzik Daphnisz kalandjának a kezdetén is (1, 28 – 29 [33–34]),⁵³ jelezve, hogy az erőszak közös vonása a két istennek. Ugyanakkor összeköti őket a zenének és a költészetnek, a kultikus szertartásoknak a regényben is megmutatkozó fontos szerepe is.

⁵⁰ TURNER, *i. m.*, 122; MORGAN, *Daphnis and Chloe, i. m.*, 68. A jelenet expressis verbis is megidézti pretextusát, Aphrodité és Parisz mítoszát.

⁵¹ Az évszakok, a vegetáció körforgása, a termékenység, a bor, a zene, a tánc, az ünnepei, a szentélyei, a neki bemutatott áldozatok mind-mind ezt mutatják: ALVARES, *i. m.*, 32; CHALK, *i. m.*, 34–38. Ősi szentélyeihez lásd HUNTER, *i. m.*, 37. A három isten regénybeli kapcsolatának értelmezéséhez lásd *uo.*, 38. A Dionüszosz-témának a regénnyel való kapcsolatáról: MERKELBACH, *i. m.*, főleg 137–197.

⁵² Daphnisz valódi apjának neve Dionüszophanész, akit a források hozzákapcsolnak Lesboszhoz, vagy legalábbis az Égei-tenger keleti feléhez, ami legalább annyira realiztikus, mint amennyire „misztikus” elem a regényben: HUNTER, *i. m.*, 38.

⁵³ *Uo.*, 37–38.

Daphnisz és Khloé alakjában tehát együtt van jelen az emberi, a természeti (állati) és az isteni, és a három közül az emberi az, amely a legkevésbé fontos a kapcsolatok bonyolult hálózatában: a Daphnison és Khloén kívüli emberi szereplők – legyenek városiak vagy falusiak – a szociális közegük nélkül, egyfajta vákuumban, „árkádiai emberek”-ként⁵⁴ élnek. A fiatalok számára pedig inkább a természet, mint az emberek szolgáltatják a viselkedési mintákat, a természettől kapják az oktatást, kivéve a szerelemre és szexualitásra vonatkozókat, amit Philéasz „iskolája” és Lükainion testi szerelembé beavató „oktatása” mutat. Ezzel egy időben a nimfák, Pán, Erósz és Dionüszosz isteni gyámkodása is ad vezetést; vagyis a természeti és az isteni vezeti őket.⁵⁵

Tér – idő – téridő; „bukolikus idill”

Az ókori görög szerelmi regények szereplői nem maradnak szülőhelyüknek és megismerkedésüknek a helyszínén, hanem különböző okokból, legtöbbször saját akaratuk ellenére bejárják Itália, Hellász, Észak-Afrika és Kis-Ázsia tájait, városait, de legtöbbször visszatérnek elindulásuk helyére, vagyis térben (és időben) az Imperium Romanum színtereit futják be.⁵⁶ Longosz művében viszont – ellentétben a görög szerelmi regényekkel – a hősök mindvégig ugyanabban a falusi környezetben, „bukolikus idill”-ben vannak (ami szintén lazítja a szerelmi regény műfaji kereteit, regényszerkezetét),⁵⁷ kalandjaik egy zárt világban történnek, de a bukolikus hagyománytól eltérően nem is Szicíliában, nem is Árkádiában, hanem Lesbosz szigetén, amely helyszín maga is zártnak tekinthető. A szerelmi regények hősei térbeli utazásainak szerepét itt az időbeli „utazás”, a tapasztalatszerzés veszi át.

Lesbosz a költészetről és a borról volt híres, és talán magának Longosznak is lehetett személyes kapcsolata a szigettel (vö. 3, 21–22 [83–84]).⁵⁸ A térség óhatatlanul megidézi Szapphó alakját és költészetét, az archaikus kor szerelmi költészetét, és lehetőséget ad Longosznak, hogy utalásokat tegyen rájuk, sőt talán a regény helyszínének megválasztásában is szerepet játszhatott a szerelem költője. Daphnisz és Khloé közelebbi szülőföldje Mütiléné, felnövekedésük és az események helyszíne viszont mindvégig egy falusi birtok, a pásztorkodás, gazdálkodás, kertészkedés rurális színtere, melynek a szerző stilizált képét adja. A táj leírásában egyaránt kapunk kisebb és nagyobb természeti (forrás, barlang, domb, rét, legelő, tenger stb.) és művészi (kert,

⁵⁴ Bruce MacQueen kifejezése: MACQUEEN, *i. m.*, 162; idézi HARDIN, *i. m.*, 17.

⁵⁵ Vö. HARDIN, *i. m.*, 17; CHALK, *i. m.*, 32–51.

⁵⁶ Gyakran maguknak a regényeknek a címe is utal a fontosabb színtérre: például *Aithiopia* (Héliodórosz). Vö. SZEPESSY, *Héliodórosz Aithiopikája*, *i. m.*, 237–354; KAYSER, *i. m.*, 175; BIERL, *i. m.*, 6–7.

⁵⁷ SZEPESSY, *Héliodórosz Aithiopikája*, *i. m.*, 252–253. Vö. MACQUEEN, *i. m.*, 160–168.

⁵⁸ Vö. HUNTER, *i. m.*, viii. Longosz Szapphó költészetéhez való viszonyáról: *uo.*, 73–76, vö. 62.

szentély, oltár, festmény) elemeket, melyeket a sajátos hiperrealista perspektíva a valóságosnál kisebb tesz, hozzájárulva a tér határoltságához.⁵⁹

Longosz regényében – ahogy láthattuk – már az előhang olyan implikációkat tartalmaz, amelyek a pásztori miliő megteremtése (és a regény egészének értelmezése) szempontjából fontosak; a szövegköziség a pásztori táj, a pásztori világ verbális megteremtésekor érhető legnyilvánvalóbban tetten. A theokritoszi utalások mellett a falusi életet a szerző az alexandriai bukolikus költészettől kölcsönzött vonásokkal ábrázolja; a mitológiai hagyomány és a költészeti utalások felhasználásával alakítja ki a mitikus aranykort is megidéző idilli képet.⁶⁰ A regénybeli táj a már idézett Goethe képzetét is megragadta:

a szereplők mögött fenn a magasban szőlőhegyeket, szántóföldeket és gyümölcskerteket látunk, lenn pedig a legelőket a folyóval és egy kis erdővel, s a távolban a végtelen tengert. És nyoma sincs borúnak, kődnek, felhőknek és nedvességnek, mindig kristálytisztá kék az ég, kellemes a levegő, és állandóan száraz a talaj, úgyhogy az ember szeretne mindenütt meztelenül elheveredni.⁶¹

Az idilli pásztori táj, „paradicsom” első fontos leírását már az első könyv elején megkapjuk (1, 9–10 [14–17]). Minden egységben és harmóniában van – nemcsak a természet és a fiatalok, hanem a két fiatal is egymással. Ez az idilli táj tehát Daphnisz és Khloé élettere, ide tették ki őket a szüleik. A pásztori-paradicsomi táj szépsége, idilli volta ártatlanságuknak és az egymással, illetve a természettel való harmóniájuknak is a jelölőjévé válik (vö. 1, 9–10 [14–17]). Az egyszerű természeti lények, a nimfák lakta táj meghatározó eleme a forrás (*pégé*),⁶² amely már az előhangban feltűnik: Leszboszon, a nimfák berkében „egyetlen forrás (*mia pégé*) táplál [...] mindent” (1, 1 [7]); Philéasz, az öreg pásztor kertjét is források öntözik, melyeknek vize azért is olyan tápláló, mert Erósz fürdött bennük (2, 5 [42]); és ugyancsak fontos szerepe lesz Lamón kertjében is, amelynek forrását Daphniszról nevezték el (4, 4 [98]). A nimfák barlangja külön sziget magán a sziget világán belül, és gyakran szimbolizálja az anyaméhet. Olykor a fák (tölgy, fenyő, alma) is jelentőséget (és ezzel együtt többletjelentést) kapnak. De a természeti tájban megjelenik a locus amoenusként is értelmezhető kert (*paradeiszosz*) is, amely a természetinek az emberi művészettel való egyesülését

⁵⁹ BIERL, *i. m.*, 7. A határolt, zárt teret Daphnisz és Khloé mint kitett gyermekek „nyitják meg” a társadalmi-politikai központ felé, ami jellemző mind a mítoszokra, mind az újkomédiára. *Uo.*

⁶⁰ Az ilyen módon megteremtett idilli világot szokás Héliodórosz regényének (*A sorsüldözött szerelmek*) ideális, utópisztikus Aithiópiájával összevetni. SZEPESY, *Héliodórosz Aithiópikája*, *i. m.*, 252.

⁶¹ ECKERMANN, *i. m.*, 601.

⁶² A forrás-motívum jelentéseiről: Janelle PETERS, *Springs as a Civilizing Mechanism in Daphnis and Chloe = Cultural Crossroads in the Ancient Novel*, eds. Marília P. Futre PINHEIRO, David KONSTAN, Bruce D. MACQUEEN, Berlin – Boston, De Gruyter, 2018, 123–142.

mutatja (nimfák ligete az előhangban, Philétasz és Lamón kertje⁶³); és nem utolsósorban az állatok, juhok és kecskék, melyeknek Daphnisz és Khloé tanításában fontos szerepük lesz.⁶⁴ Az idillikus, statikus képekben megjelenő természet a két szerelmes hétköznapjainak kerete, ugyanakkor az ő szerelmük is átlényegíti a tájat. Ennek a gyermeki, kisméretű és szemet gyönyörködtető tájnak a verbális megalkotásában Longosz sajátos irodalmi technikát alkalmaz, amely egyszerre teremti meg és leplezi le a regény imaginárius világát, egyszerre alkotja meg és láttatja ironikusan a szerelemből és kalandokból szőtt történetet.⁶⁵

A szerelmesek a paraszti, rurális környezettel szemben választhatnák a városit, amikor mindkettejük származása kiderül, és visszatérhetnének Mütilénébe, amelyet már a regény első könyvének első mondata mint gyönyörű és nagy leszboszi várost említ, és a narrátor rövid, de annál szemléletesebb leírását adja, amit a falusi birtok hasonló leírásával ellenpontosz. (1, 1 [11]) Itt, Dionüszophanész birtokán, illetve a mellette lévő legelőn (amely szimbolikusan kulturális és morális határok nélküli helynek tekinthető⁶⁶) élük át egymás iránti szerelmük megszületését, növekedését, majd később a házasságban való beteljesedését, és ezt választják végleges életterükké is; vagyis a szerelmi regények (földrajzi) elszakadás – kalandok/úton levés – visszatérés klasszikus sémája ebben az esetben nem érvényesül. Az, hogy nem a földrajzilag közeli, de minden más szempontokból távoli nagyvárost választják, hanem nevelkedésük helyszínét, pásztori világát, fontos jelentést hordoz, amelyre még visszatérek.

A természeti táj leírását a narrátor a kitett gyermekek megtalálásának és felcseperedésüknek rövid elbeszélése után adja (1, 9 [14]), egyúttal megkezdzi az immár ifjakká vált Daphnisz és Khloé történetét is, hozzákapcsolva a szimbolikus jelentéssel is bíró tavaszhoz, amely a természet újjászületése mellett az ártatlanság korának is jelképe. A „két gyenge emberpalánta” (*uo.*) még önmagukra és érzéseikre tudatosan nem reflektáló lényekként léteznek együtt a zsongó, varázsos természettel, de nem sokáig, mert a pásztori idill zártága megszűnik, az idill természeti idején rést üt a „kalandidő”. Az idilli világ harmóniáját fenyegetik a természet és a falusi-pásztori élet ellenségei, valamint a „külvilág”, melyekről fentebb már esett szó. Daphnisz balesete az első fenyegető erő, a garázdálkodó anyafarkas (*lükaina*) megjelenésekor (1, 11–12 [17–18]) még csak arra teremt lehetőséget, hogy Khloé közreműködője legyen a fiú fürdésének, és felébredjen benne a szerelem ekkor még reflektálatlan és néven nem

⁶³ Philétasz és Dionüszophanész/Lamón kertjei az elbeszélés döntő pillanataiban jelennek meg és a gyermekek erotikus fejlődésének fontos terei lesznek: PETERS, *i. m.*, 125. Ugyanakkor nemcsak a természeti és emberi alkotás, hanem az erőszak és harmónia összekapcsolódását is mutatják, elsősorban Lamón kertje: MORGAN, *Daphnis and Chloe*, *i. m.*, 72–73.

⁶⁴ Vö. HARDIN, *i. m.*, 21.

⁶⁵ Wolfgang Iser és Jean Baudrillard néhány szempontját alkalmazva Bierl ezt az irodalmi technikát Longosz innovatív poétikája és esztétikája legfontosabb vonásának tartja, mellyel meg is erősíti, de alá is assa kora regényeinek műfaji konvencióit. BIERL, *i. m.*, 6.

⁶⁶ *Uo.*, 7.

nevezett, inkább csak esztétikai élményként megsejtett érzése (1, 13 [19]). A fenyegető erőkkkel való interakciók közben azonban a pásztori táj nemcsak a szerelmük megszületésének és megerősödésének, hanem az ártatlanságtól a tapasztalatok megszerzése felé vezető útnak is a színtere lesz.

A mitológiai aranykort idéző pásztori, bukolikus tájnak, térnek a megteremtése a regény fiktív világán belül is mítosz és valóság (*müthosz* és *logosz*) határán áll. Az idilli világ olyasmit reprezentál, ami valójában nem létezik, a „bukolikus utópia” irodalmi világát, melyben a fiktív regényvilág valóságra utaló referenciális elemei összefonódnak a szerzői képzelet és a pásztori mitológia elemeivel.⁶⁷ Longosz pásztori világában minden mint természeti és mint gyermeki van ábrázolva, és sok minden olyasmire vonatkozik, ami a valóságban nem, vagy nem úgy létezik; világa az illúziók imaginárius világa.⁶⁸ A hiperrealista szimuláció viszont csak akkor létezik, ha egyszerre rejti el és mutatja meg a reális világ kondícióit, megszüntetve a bináris rendet. Jellegzetes példája ennek a regényben, hogy megszűnik az istenek és emberek bináris oppozíciója annak érdekében, hogy reprezentáljon valamilyen imaginárius értéket. Longosz maga is tesz a regény világának hiperrealitására utaló megjegyzést, amit a narrátorral mondat ki az Erószról mesélő Philétasz első beszéde után, amikor az öreg pásztor által elmondottaknak a Daphniszra és Khloéra tett hatására utal: „Úgy elgyönyörködtette szavaival őket, mintha mesét, nem is való dolgot hallottak volna.” (2, 7 [43])

De nemcsak Philétasz, hanem a regény narrátora is elgyönyörködteti az olvasót. A pásztori táj és a falusi birtok leírásának egyaránt vannak kicsi és nagy, természeti és művészi elemei. A táj természeti és ember alkotta elemeit, melyek közül több motivikus szinten újra és újra visszatér (például a nimfák ligete, barlangja, források, fák [tölgy, fenyő, alma], kert), az elbeszélő szimbolikus jelentéssel ruházza fel, amit a figyelmes értelmezés felismerhet. Érdeemes kicsit hosszabban kitérni a regényben megjelenő kertekre (Philétasz és Lamón kertjére), mert egyrészt mint mikrokozmosz jelennek meg,⁶⁹ azzal a szűk földrajzi térrel együtt, amelyben Longosz elhelyezi a szereplőit, és szimbolizálják az elbeszélő által látott festmény zárt világát is.⁷⁰ Másrészt a kert (*paradeisosz*) az idilli

⁶⁷ Bierl a Longosz által megteremtett pásztorvilág, bukolikus idill értelmezéséhez bevezeti a Jean Baudrillard által megalkotott hiperrealitás fogalmát, amely olyan világok értelmezésére alkalmas, amelyek a realitás és fantázia összjátékából jönnek létre, mintegy a valóság másolataként, és amelyekben a realitás és fikció határa teljesen elmosódik, így nem lehet különbséget tenni közöttük. Lásd *Uo.*, 3–27. (A tanulmány a Selden által Longosz regénye legfontosabb alakzatának tartott szillepszis szempontjait gazdagítja tovább, amely viszont az ellentétes jelentéseket hordozó elemeket ezek különbségének megszüntetése nélkül összekapcsoló alakzat.)

⁶⁸ BIERL, *Uo.*, 4.

⁶⁹ Hunter főleg Lamón kertjét tekinti a világ kicsinyített másának; a kert leírását pedig *mise-en-abyme*-nek tartja. HUNTER, *i. m.*, 384–385.

⁷⁰ *Uo.*, 42. Ezen túl a kert hagyományosan nemcsak Erószhoz, hanem a nőkhöz is hozzákapcsolódott már Homérosz óta (vö. *Odüsszeia* 5, 63–75: Kalüpszó; *Odüsszeia* 7, 112–132: Nauszikaá). *Uo.*, 54. Vö. MARTINA MEYER, *Arcadia Revisited: Material Gardens and Virtual Spaces in Longus' Daphnis and Chloe and in Roman Landscape Painting = Cultural Crossroads in the Ancient Novel*, *i. m.*, 143–161.

természeti táj ember alkotta megfelelőjévé válik (a természet és a művészet mintegy egymást utánozza), ahogy Philétasz is megfogalmazza: „Van nekem egy kertem, két kezem művelte, azzal fáradozom, mióta öregkoromra a legeltetéssel felhagytam. Minden megertem ott a maga idejében, ahogy az évszakok meghozzák.” (2, 3 [40])

Ezen a ponton (esetleg már a regény prólógusának értelmezésekor) röviden ki lehet, ki kell térni az antik művészet- és költészetelmélet *phüszisz* és *tekhné*, valamint *mimészisz* fogalmára és ezek Longosz általi felfogásának kérdésére, mely a regény egészének értelmezésében is fontos szerepet játszik. Annál is inkább, mert a narrátor (Longosz?) intenciója és invenciója szerint a regény bizonyos értelemben maga is mint *eikón*, mint kép jelenik meg (bizonyos értelemben pedig mint *ekphraszisz*, képleírás), így a festészet és költészet mint mimetikus művészetek közötti kapcsolat a regény egészét meghatározza. Akárhogy is, mind a prólógusban említett, ihletet adó festmény, mind maga a regény a természet (*phüszisz*) és az emberi cselekedetek (*praxeisz*) utánzásai, ábrázolásai (*mimémata*), emberek által létrehozott, a *tekhné* szabályait mutató alkotások. Ilyen alkotás a kert is, és bár az elbeszélés ezen pontján, Philétasz szavait idézve a narrátor nem minősíti a kertet mint alkotást, több helyen is nyilvánvalóvá válik az esztétikai értékítélete, amely a phüszisszel szemben a *mimészisz* és *tekhné* eredményeként létrejött emberi alkotást értékeli fel, ugyanakkor folyamatosan mutatja a phüszisz és *tekhné* kölcsönhatását is (például 4, 2 [97–98]).⁷¹

Visszatérve a tér és idő kérdésére: Longosz regényének tér- és időkezelése egyszerű, lineárisan előrehaladó cselekményének – ahogy láthattuk – egy fontos tere van: a rurális-pásztori világ; a szűk két évet felölelő események időbeli előrehaladását pedig – kissé sematikusán – az évszakok váltakozása tagolja, amire a regény könyveinek négyes száma is utal.⁷² Minden évszak a saját jellegzetességeivel jelenik meg: a tavasz rügyező, zsongó (1, 9 [14]; 3, 12–13 [77–78]), a nyár forró, perzselő (1, 23 [28]; 3, 24 [87]), az ősz gazdag, termést szüretelő (2, 1 [39]; 4, 1 [97]), a tél fagyos (3, 3 [70]), ami realiztikussá teszi a leírásukat, ugyanakkor ezek a jelzők, leírások az irodalmi-retorikai hagyományból valók, ahogy sok egyéb leírás is Longosz regényében.⁷³ Miközben

⁷¹ Vö. HUNTER, *i. m.*, 44–45, 73. A kapcsolat a phüszisz és a *tekhné* között nemcsak Longosz regényében domináns téma, hanem a bukolikus, pásztori irodalomban általában is, ahol a „művészek” arra törekednek, hogy ábrázolják a „természeti” világot. *Uo.*, 45. A pásztorköltészetnek mint *mimézis*nek és befogadói folyamatnak a kérdéséhez lásd Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 47–59.

⁷² Ennek ellenére Longosz nem alkalmazza azt az egyszerű megoldást, hogy egy könyvet egy évszakra feleltessen meg. Tavasz: 1, 9–1, 22 (28); Nyár: 1, 23–1, 27 (28–33); Ősz: 1, 28–3, 2 (33–69); Tél: 3, 3–11 (70–77); Tavasz: 3, 12–23 (77–87); Nyár: 3, 24–34 (87–94); Ősz: 4, 1–40 (97–124). Az évszakok váltakozása sajátos ritmust ad az eseményeknek (mint ahogy a párhuzamos történetek és a motívumkettőződés is). MERKELBACH, *i. m.*

⁷³ HUNTER, *i. m.*, 22. Vö. *uo.*, 16, 18–19. A retorikai iskolákban megszokott feladat volt az évszakok leírása, melyekhez toposzok társultak: például a tél mint börtön, a tavasz mint újjászületés, melyek Daphnisz és Khloé történetében a téli kényszerű elválásukban és a tavaszi újratalálkozásukban, ezzel együtt szerelmük megerősödésében látható. *Uo.* Vö. CHALK, *i. m.*, 38–43.

az évszakok formálják az időt, Daphnisz és Khloé szerelmi és szexuális fejlődésének és felnőttkorba való megérkezésének fontos pillanatai meghatározó időként (*kairosz*) is értelmezhetőek. A két fiatal tapasztalatszerzésének folyamata ezek között a keretek között zajlik, és bár nem nélkülözi a kalandokat, Longosz regényére mégsem húzhatjuk rá a Bahtyin által próbatételes kalandregénynek is nevezett ideális/szerelmi regény „próbatételes” kronotoposzt,⁷⁴ annál is inkább nem, mert a regény kezdő és záró időhatára között lezajló események nem hagyják változatlanul Daphniszt és Khloét, hanem a szerelmüket elmélyítő tapasztalatokkal gazdagítják őket; a ciklikus természeti időrend pedig emberi mértéket visz az időbe, amely ebben az esetben nem technikailag (mechanikusan), hanem organikusan kapcsolódik a térhez.⁷⁵

A Szerelem allegóriája?

Longosz regénye könyvtárnyi szakirodalmának⁷⁶ egyike sem tudja megkerülni a kérdést, hogyan is olvashatjuk, hogyan is kell olvasnunk a *Daphnisz és Khloé*: egyszerű love storyként vagy allegóriaként. A válasz látszólag egyszerű: mindkettőként, és már az ókorban is a befogadó műveltségén múltott, hogy az idilli szerelmi történet – a szerző által tudatosan és szövevényesen megteremtett – interpretációs szintjeit felismeri-e.⁷⁷ További válaszok megfogalmazása azonban korántsem ilyen egyszerű, amit a Longosz-irodalomban nyomon követhető állásfoglalások is mutatnak a jelentések sokféleségéről. Amiben viszont konszenzus látszik, az a regény – a szerző műveltségét is mutató – gazdag utalásrendszerének elismerése: archetipikus, mitológiai elemek sokasága, a vallási-filozófiai hagyomány jelenléte, a szöveg intertextuális utalásokkal gazdagon átszőtt szövete, az irodalmi-műfaji konvenciók invenciózus alkalmazása⁷⁸ egyértelművé teszik, hogy a szöveg túlmutat önmagán, amit megerősítenek a regény

⁷⁴ Bahtyin szerint a kronotoposz („tér-idő”) az irodalom által már meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggésének metaforikus kifejezése, melynek az irodalomban műfaji jelentősége is van. Lásd BAHTYIN, *i. m.*

⁷⁵ *Uo.* Maga Bahtyin is elkülöníti a bukolikus (pásztori idilli) kronotoposzt, amely természeti (ciklikus) (nem tisztán) idillikus idő, összefonódva a pásztori életforma mindennapi idejével és a tér szigorú határaival.

⁷⁶ Jelen tanulmánynak nem lehet célja a vonatkozó irodalom feltérképezése. További tájékozódáshoz célszerű mindenekelőtt az alapvető szövegkiadásokhoz, kommentárokhoz, fordításokhoz adott bibliográfiákból kiindulni, melyek a kutatást meghatározó alapvető szakirodalmi munkákat hozzák (áttekintésüket 1598-tól 1990-ig lásd MACQUEEN, *i. m.*, 261–276). A részkérdésekhez pedig a legfrissebb tanulmányok adhatnak kiindulópontot.

⁷⁷ Többen is rámutatnak arra, hogy nemcsak egy, hanem több jelentésszinten is vizsgálhatjuk a regény ambiguitását, sőt inkább többértelműségét. Lásd például HUNTER, *i. m.*, 16, 57. Vö. ALVARES, *i. m.*, 26–27. Ugyanakkor a regény értelmezésével kapcsolatban Bruce MacQueen azt a szellemes megjegyzést teszi, hogy a kutatók mindent elmondtak már Longosz alkotásával kapcsolatban, amit az olvasó tudni akar, kivéve azt, hogy valójában mit is jelent: MACQUEEN, *i. m.*, xiv. Vö. *uo.*, 1–11 (elsősorban a műfaj problémái felől közelítve).

⁷⁸ A konkrét példákhoz lásd HUNTER, *i. m.*, különösen 59; lásd még ALVARES, *i. m.*, 26.

mitológiai betéttörténetei, ezeknek az alapszöveggel való kapcsolatai, és nem utolsósorban a prológusban a narrátor által említett fiktív festmény. Ezek lehetőséget adnak arra, hogy a szerző a megidézett hagyomány és irodalmi szövegek által, anélkül, hogy a narratíváján változtatnia kellene,⁷⁹ a litterális jelentésszint mellett létrehozzon egy másikat is, melyet többnyire allegorikusként említünk.⁸⁰ Már a regény fentebb értelmezett előhangja is felhívja a figyelmünket erre: azzal, hogy a narrátor Thuküdidész idézi, Longosz arra figyelmeztet bennünket, hogy az ő munkáját is komolyan vegyük, és ne tévesszen meg bennünket a történet egyszerűsége, bája, humora, a stílus könnyedsége. Szándéka ugyanaz, mint a nagy történetíróé: az elmondottakkal megalkosszon valamilyen általános jelentést, és ezt úgy adja át olvasójának, hogy egyszerre legyen tanító és szórakoztató is.⁸¹

A regény egyik értelmezési kísérlete a szöveget a beavatás allegóriájaként, közelebről egy misztériumvallás kódolt beavatási szövegeként interpretálja, mely értelmezést kiterjesztik a görög szerelmi regényekre általában is, leplezett misztériumszövegekként olvasva őket.⁸² Népszerű olvasat az is, amely – ha nem is elsődleges, de fontos jelentésként – a falusi egyszerűség dicséretét látja a műben, mintha a 'város kontra falu' kérdésében az utóbbi mellett tenné le a voksát. Ez így azonban leegyszerűsítés, és bár mind a város, mind a vidék mellett és ellen szólnak érvek a regényben, a kettőt nem szembeállítanunk, hanem inkább egymás mellé helyeznünk kell: a kétféle életforma együtt adhatja az emberi létezés teljességét.⁸³ A mikrokozmoszként értelmezhető Lesbosz szigetén a kettő látszólag csak ritkán találkozik egymással, és akkor is az „idilli” világot fenyegető, a város irányából érkező, a békét és nyugalmat megzavaró erőkön keresztül. A városi életet kevésbé jellemzi a narrátor, de látható, hogy a városi szereplők sorsa bizonytalanabb, forgandóbb, mint a vidékieké.⁸⁴ Az „egyszerű” falusi táj és életforma azonban csak a városival való interakciójában kapja meg a jelentőségét. A narrátor városi ember, aki már első szavaival dicséri a „gyönyörű nagy város”-t, Mütilénét (Prooim 1 [11]), amely a fiataloknak is szülőhelye, és az ő műveltsége és „városi esztétikája” láttatja meg olvasójával annak a vidéknek a

⁷⁹ HUNTER, *i. m.*, 59. Hunter jellegzetes példaként említi azt a jelenetet, amikor a nimfák Daphnisz álmában azt mondják, hogy Pántól kell segítséget kapnia, akinek a szerelmesek addig még soha nem mutattak be áldozatot (2, 23 [54]). Ez felidézi az olvasóban Pán rosszallását és az athéniaknak tett ígérését (Hérodotosz 6, 105), anélkül, hogy Athén és a szerelmesek világa között közvetlenül kapcsolatot teremtené. *Uo.*

⁸⁰ Hunter – anélkül, hogy a regény mélyebb jelentéseit tagadná – úgy véli, hogy a regény sem ókori, sem modern értelemben nem tekinthető allegóriának. HUNTER, *i. m.*, 46. Ugyanakkor – tehetjük hozzá – allegorikus abban az értelemben, hogy mást és többet is akar mondani, mint amit a jelentések első síkján mond.

⁸¹ TURNER, *i. m.*, 118.

⁸² HARDIN, *i. m.*, 11; MERKELBACH, *i. m.*, 137–138; SZEPESSY, *Új görög regények, i. m.*, 313, 314, 315; ADAMIK, *i. m.*, 162–166 (Kerényi Károly vélekedését is idézve). Szepessy úgy véli, hogy a kapcsolat a misztériumok és a regényirodalom között inkább csak általánosnak mondható; mindkettő a Kr. u. 1–3. században élte virágkorát.

⁸³ Vö. HUNTER, *i. m.*, 54–55; CHALK, *i. m.*, 48–51.

⁸⁴ SZEPESSY, *Héliodóros Aithiopiájája, i. m.*, 252. Vö. BIERL, *i. m.*, 6.

szépségét, amelyet a felnőtté váló szerelmesek további életük színterévé immár nem a sors akaratából, hanem saját elhatározásukból választanak (4, 39 [123]), amikor megtudják, hogy műtilénéi polgároktól származnak (4, 37 [123]), ugyanakkor házasságukat és választásukat mégiscsak a városi arisztokrata szülők fogják szentesíteni: „[Daphnisz és Khloé] sehogy sem szokták meg a városi életet, és szüleik is úgy akarták, hogy pásztori módon üljenek menyegzőt. [...] életük végéig mindig így éltek pásztor módra.” (4, 37 [122] és 4, 39 [123])

A falusi élet dicsőrete közvetlen kapcsolatban áll a regény legfontosabb jelentésszintjével: a (lelki és testi, érzelmi) szerelembe való beavatással, a Szerelem allegóriájával. Longosz regénye a szerelem időtlen örökkévalóságáról, melybe hőseit behelyezi, úgy szól, hogy nem akar realiztikus lenni, mivel nem az életet imitálja, hanem az életnek egy elképzelt (imaginatív) koncepcióját. A történet a narrátor által látott kép „képe”, a kép verbális megfelelője, leírása (kíván lenni), amely litterális és szimbolikus (allegorikus) jelentéseket egyaránt hordoz; az allegória tárgya pedig a Szerelem, de nem pusztán mint emberi érzés és szexualitás, hanem mint kozmikus erő, életerő is (vö. Philéasz már idézett szavaival, 2, 7 [43]).

A szerelem allegorikus értelmezhetőségét mutatja az is, hogy Longosz nem a fiatalok szerelmeskedéseire, szexuális élményeire helyezi a hangsúlyt, hanem arra, ahogyan ezek által tapasztalatokra tesznek szert önmagukra és egymás iránti érzéseikre vonatkozóan, amit a legfontosabb erő, Erósz irányít. Így jutnak el eltűzött ártatlanságuktól annak a tapasztalatáig, hogy gyermeki nevelődésük befejeződött, elérkeztek a felnőttkor küszöbére, és felismerik, hogy ami a menyegzőjük után vár rájuk, a korábbiaknál is jobb lesz. Nem véletlenül zárul a regény a nászéjszakájukra utalással és Khloé gondolataival:

Daphnisz és Khloé pedig meztelenül lefeküdtek együtt, megcsókolták egymást, átölelték egymást, és virrasztottak álló éjszaka, akárcsak a baglyok. És most már azt is megtette Daphnisz, amire Lükainion tanította. Khloé pedig csak most tudta meg, hogy amit eddig az erdőn csináltak, pásztorgyerekek játéka volt csupán. (4, 40 [123–124])

Ennek a folyamatnak, amelyben szerelmük fejlődése paideiájuk részeként jelenik meg,⁸⁵ a fontosabb állomásai: egymás iránti érzéseik megszületése (1, 10–11 [17]); a másik fizikai szépségének felismerése, és ezzel együtt a szerelmi érzésnek betegségként való értelmezése (1, 14 [20]); a Philéasz általi felvilágosításuk (2, 8 [43–44]); a felnőtté válás tapasztalata (4, 40 [123–124]). Történetükben, mely a kitevésükkel kezdődik és a valódi szüleik előkerülésével végződik, Daphnisz és Khloé minden

⁸⁵ Bierl szerint Daphnisz és Khloé beavatása a felnőttkorba megismétli az emberiség filogenetikai fejlődését: a legelőtől a megművelt földig és végül a városi településig, a pásztorokodástól a mezőgazdaságig és végül a városi életig. BIERL, *i. m.*, 7. Vö. HUNTER, *i. m.*, 42–44.

(farkasok, kalózkod, rablók, városiak és Pán által szimbolizált) fenyegető erőt képesek integrálni szerelmük harmóniájába, amely a házasságban teljeseedik be.⁸⁶ Végül a felnőtt világ (szerelem) ambivalenciáját elfogadva, egyszerre állítanak templomot a harcoss Pánnak és oltárt a pásztor Erósznak (*Pán sztratiótész, Erósz poimén*: 4, 39 [123]).

A szerelem felismerésének és a felnőtté válás folyamatának értelmezésében, az allegorikus jelentés megteremtésében fontos szerepet játszanak a regény epizodikus szerkezetébe beékelte történetek is, amelyek a regény mitikus síkját adják, megszakítva az egyszerű cselekményvezetést.⁸⁷ Ezekben a narrátor átadja az elbeszélői hangot valamelyik szereplőjének. Az első könyvben Daphnisz mond egy átváltozástörténetet Khloénak a Pán és Pithüsz szerelmét megéneklő, galambbá változó leányról (1, 27 [32]), amely egyben az Aphroditét (és persze Szapphót) megidéző (vad)galamb (*phatta*) aitiológiai története is.⁸⁸ Ugyancsak a második könyvben hangzik el Lamón szürinxről mondott regéje (2, 33–34 [61–62]), a Pán elől menekülő és pásztorsíppá váló szépséges leány metamorfózisa. Ékhó mítoszát (3, 23 [84]) ismét Daphnisz meséli Khloénak, a történet pedig – az Erószéhoz hasonlóan – számtalan jelentést hordoz. Többek között a létezők utánzási hajlamaival, illetve a létezők különböző rendje közötti kölcsönhatásokkal foglalkozik,⁸⁹ ami még történetének bizarr, Orpheuszra emlékeztető befejezésében is ott lesz, ugyanis Ékhó megcsónkított és szétszórt testrészei ugyanúgy folytatják az éneklést, mint a thrák dalnok feje Leszbosz felé úszva; az ének pedig „utánozza” az emberek, istenek, hangszerek és vadállatok hangját. Ékhó szparagmosza, azaz testének széttépése dionüoszosi elem a regényben, az éneklő részek pedig még a sípján játszó Pánt is imitálják.

Az említett mitológiai (átváltozás- és aitiológiai) történetek közös vonása, hogy szorosban kapcsolódnak az őket körülvevő eseményekhez, legszorosabban talán a Pán és Pitüsz szerelméről éneklő, galambbá változott lányé.⁹⁰ A szerelem által keltett vágy és annak gyakran erőszakos kielégítése is megjelenik bennük, és minden esetben kapcsolatba hozhatóak Daphnisszal és Khloéval, a mások általi fenyegetettségükkel. Ékhó

⁸⁶ Longosz követi az antik szerelmi regény fabuláris sémáját abban, hogy a szerelmi érzés eszményítésének feltétele egy heteroszexuális pár és a házasság. TURNER, *i. m.*, 122; Vö. PETERS, *i. m.*

⁸⁷ A három közbeékelte történet értelmezését az egész regényt átszövő oppozíciók (város–falú, ártatlanság–tapasztalat, természet–művészet, regénybeli jelen–mitikus, bukolikus világ) kontextusában lásd Giulia S. CORSINO, *Progress of Erotic Customs in the Ancient Novel: Three Parthenoi and Chloe in Longus' Poimeniká = Re-Writing the Ancient Novel*, *i. m.*, 2018, 29–43. Bizonyos tekintetben ide sorolható volna Philétasz Erósz hatalmáról mondott elbeszélése is, bár az nem átváltozástörténet (2, 3–7 [40–43]).

⁸⁸ Értelmezéséhez lásd MACQUEEN, *i. m.*, 31–51.

⁸⁹ HARDIN, *i. m.*, 15; TURNER, *i. m.*, 122; MACQUEEN, *i. m.*, 78–81. Longosz az „ekho”-t különböző fontos kontextusokban használja: például Khloé úgy válaszol Daphnisznek, mint egy visszhang, amikor Daphnisz esküdözik, hogy nem csalja meg őt (3, 11 [77]); Philétasz dicséri Ékhót, mert megismételte, hogy Amarülliszt hívta (2, 7 [43]); Dorkón csordája megtanulta követni a pánsíp visszhangját (*ékho szüringosz*, 1, 29 [33–34]).

⁹⁰ Vö. HUNTER, *i. m.*, 56. Hunter a történetet megelőző kabóca (*tettix*)-epizód mitológiai-irodalmi vonatkozásaira és erotikus töltetere is kitér. *Uo.*, 56–57, 96; vö. ALVARES, *i. m.*, 33–35; CHALK, *i. m.*, főleg 44–46; MACQUEEN, *i. m.*, 80–81, 86–89.

története például nemcsak az őt magát fenyegető erőszakos szexuális erőt jelképezi, hanem azt is, amivel Khloénak (a három történet szűz leányaihoz hasonlóan) szintén szembe kell néznie, és felidézi azt az erőszakot is, amelyet Dorkón próbált tenni a lányon, illetve Lampisz Daphniszon. Ugyancsak közös elemük az ének és a zene hatalmának felmutatása, legerőteljesebben az utolsó történetben, hiszen Orpheusz hagyományos és Ékhó longoszi története egyaránt mutatja a zene hatalmát a destruktív erők fölött.⁹¹ A zene, amely mint a természet hangjainak ekhója vagy imitációja jön létre, éppúgy felmagasztalja és tökéletesíti a természetet, mint ahogy az emberi művészetet, hasonlóan Philétasz és Lamón kertjeihez.⁹²

A regény értelmezési kísérleteit összegezve visszakanyarodhatunk a szerző és a narrátor kettősségének kérdéséhez, ahhoz, hogy a szerző megkülönbözteti magát a narrátortól, illetve annak nézőpontjától és értékítéleteitől, ám bár ezt csak a figyelmesebb olvasás tudatosíthatja a befogadóban. A megkülönböztetéssel nemcsak az elbeszélő által elmondottakkal való azonosulás, hanem annak ironikus felülírása is lehetségessé válik Longosz számára, aki folyamatosan és tudatosan reflektál saját alkotására.⁹³ A második szofisztika eszmeiségének és poétikai-retorikai eszköztárának, stílusának, az ekphraszisz és szillepszis alakzatainak használatával olyan hiperreális világot tud teremteni, amelyet nemcsak a narrátora, de naiv olvasója is csodálattal szemlél, miközben a hátuk mögött Longosz ironikus mosollyal összekacsint a szavait értelmezni törekvő befogadóval.

D. TÓTH JUDIT

ny. egyetemi docens

DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

toth.judit@arts.unideb.hu

Closure and Completeness
(*Longus's Daphnis and Chloe*)

Abstract: Longus's influential novel, *Daphnis and Chloe*, is barely present in Hungarian literary education. This paper sets out to provide a methodological example for the understanding of the novel by applying some basic poetic-narratological aspects and by doing this the distance between ancient culture and today's reader can be reduced. The interpretation of the novel starts with the most important questions expressed in the prologue (*prooimium*): the unanimity

⁹¹ HUNTER, *i. m.*, 54, vö. 30–31, ahol Hunter Daphnisz Orpheusszal való „azonosságát” vizsgálja meg a regény bizonyos epizódjaiban. A zene és Erósz kapcsolatához vö. CHALK, *i. m.*, 37–38.

⁹² HARDIN, *i. m.*, 17.

⁹³ Vö. ALVARES, *i. m.*, 26. Bierl szerint Longosz regénye önmagát mint a második szofisztika irodalmi eszméinek meta-poétikus kritikáját nyilvánítja ki. BIERL, *i. m.*, 23.

and difference between the real and the fictional author/narrator; the role of intertextuality; the interconnection of word and image, the novel as ekphrasis; the understanding of the relation between nature (*physis*) and human creation (*technē*). Then it continues to explore the characters of the two protagonists, Daphnis and Chloe, the gods who have a role in their love and experiences (Eros, Pan, and Dionysus), the threatening external forces, and the most crucial questions of space, time and bucolic idyll. All these are subordinated to the most significant interpretational possibilities (the novel as the allegory of Love), which provides the opportunity to show the author's, Longus's, ironic perspective.

Keywords: antique novel, pastoral novel, bucolic idyll, Longus, Daphnis and Chloe, the allegory of Love

DOI: [10.37415/studia/2019/3-4/12-37](https://doi.org/10.37415/studia/2019/3-4/12-37).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



Árva Bethlen Kata önreprezentációi

(Érvek az önéletírás filológiai szempontú, kontextualizáló olvasása mellett)*

A Bethlen-önéletírás mai népszerűsége

Árva Bethlen Kata (1700–1759) önéletírása ama kevés kötelező régi magyarországi szöveg közé tartozik, amelyet az egyetemi hallgatók nagyobb része még manapság is szívesen olvas el, illetve fogalmaz meg róla határozott véleményt. Többen választják szemináriumi beadandó témájának, néhányan OTDK-dolgozatot írnak erről. Bár pontos felmérést nem készítettem, a saját tapasztalataimat támasztják alá a kárpát-medencei egyetemek magyar szakosait oktató kollégáim beszámolóí is. Azt is érzékelem, hogy Bethlen önéletírásáról viszonylag gyakran publikálnak elemzéseket különböző szakmai és népszerűsítő fórumokon olyan szerzők – és ezt jó lenne tudományometriai adatokkal is alátámasztani –, akik között magasabb számban vannak fiatalok, illetve olyanok, akik később nem irodalomtörténeti pályát futnak be, vagy ha mégis, akkor nem feltétlenül maradnak kora újkori témáknál. Közülük többen valószínűleg éppen a még magyar szakos hallgatóként írt, jól sikerült szemináriumi dolgozatukat vagy diákköri pályamunkájukat jelentetik meg. Mindezekon túl az autobiográfia a tágabb értelmiségi közvéleményt is képes megszólítani: ezen belül is talán főképpen a református, illetve az erdélyi (női?) közönség körében elterjedt olvasmány; illetve sokan közülük szívesen nézik meg Németh László, s még inkább Kocsis István Bethlen Katáról szóló, gyakran játszott drámáit.

Érdeemes lenne e tapasztalatokat olvasásszociológiai kutatással alátámasztani, s így esetleg választ kaphatnánk az önéletírás népszerűségének okaira is. Amíg nem készül ilyen, addig be kell érünk az általam ismert egyetemi hallgatói reflexiókkal az elmúlt bő másfél évtizedből. Ezek szerint egyrészt sokak számára inspiráló, hogy e 18. századi közepi autobiográfiának nő a szerzője, illetve az egyik első olyan magyar nyelvű munka, amely a megírását követően nem sokkal nyomtatásban is megjelent. Másrészt többen úgy vélik, hogy valamelyest a mai, pontosabban a 18–19. század fordulója utáni irodalomszemlélet igényeihez is közelít: amennyiben szinte belletrisztikai igényrel, már-már regényszerűen megírt szövegnek tűnhet. Harmadrészt erősen önfeltáró jellegű: az autobiográfus izgalmasan viszi színre a házastárssal, a gyermekekkel, az Istennel, a saját felekezettel való kapcsolatait. Bethlen Kata sokszor meglehetősen erőteljesnek tűnő megnyilvánulásai időnként komoly vitára szokták ingerelni a hallgatókat, egyes

* A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé. A kutatás az MTA BTK Lendület „Hosszú reformáció Kelet-Európában (1500–1800)” Kutatócsoport keretében valósult meg. A tanulmány előmunkálat Bethlen Kata önéletírásának és imádságoskönyvének készülő kritikai kiadásához.

gondolataival viszont többen akár még azonosulni is tudnak. Noha ezek valamelyest esetleges vélemények is lehetnek, relevanciájukat növeli, hogy nem állnak távol a Bethlen Kata önéletírásáról szóló értelmezési kísérletek jelentős részének – kimondott, kimondatlan – elemzői motivációjától, mint azt a következő fejezetben látni fogjuk.

Az önéletírás értelmezései

1. Modern szépirodalmi alkotás?

Az előzőekben csak jelzésszerűen összefoglalt hallgatói ötletekhez hasonló értelmezési tendenciák a 20. század közepső évtizedeire alakultak ki az irodalomtudományban és az olvasók körében. A Bethlen Kata-filológia viszont már fél évszázaddal korábban, a 19/20. század fordulójára jelentős eredményeket ért el. Előbb az önéletírás jelent meg modern kiadásban,¹ majd Szádeczky Lajos kiadta Bethlen addig feltárt végrendeleteit, s ezekre, illetve az önéletírára alapozva értelmezte a nagyasszony életútját.² Nem sokkal ezután kis példányszámban, de magas szakmai színvonalon publikálták két kötetben Bethlen önéletírását, imakönyvét, végrendeleteit és levelezését.³ E szövegkiadások lehetővé tették, hogy a nagyasszony írásai alapján a művelődés-, egyház- és irodalomtörténeti kutatás életútjára, társadalmi pozíciójára és kegyességi gyakorlatára fókuszálhasson.⁴

E munkákat követően válhatott Bethlen Kata neve szélesebb körben is ismertté: Németh László érzékeny, az önéletírára és a levelezésre alapozó, nagy hatású esszéje Bethlen Kata írásait egyfelől lélektani, másfelől szépirodalmi szempontból értékelte.⁵ E megközelítésmód volt jellemző az 1960-as években például Sükösd Mihály esszéjére is, amely a Bethlen-szöveg kiadásának előszavaként jelent meg.⁶ Akkoriban sokan úgy tartották (néhányan még manapság is így olvassák: nemcsak egyetemi hallgatók, hanem tanulmányok szerzői is), hogy míg az önéletírás retrospektív egysége narratológiaiailag 'megfelelően', hiszen 'regényszerűen' van felépítve, addig a második része (amely napló-szerű, pontosabban időszakos, évente vagy néhány havonta történő bejegyzéseket, illetve leveleket, imádságokat és periratokat tartalmaz) sokkal 'szétesőbb', 'következetlenebb'.

¹ *Gróf Bethleni Bethlen Kata életének maga által való leírása, az eredeti kiadás után újra kiadta K. PAPP Miklós, Kolozsvár, Stein, 1881; Gróf Bethleni Bethlen Kata életének maga által való leírása, az eredeti kiadás után újra kiadta K. PAPP Miklós, Kolozsvár, Stein, 1892.*

² SZÁDECZKY Lajos, *Gróf Bethlen Kata élete és végrendeletei (1700–1759)*, Bp., Athenaeum, 1895.

³ *Széki gróf Teleki József özvegye Bethleni BETHLEN Kata grófnő írásai és levelezése, 1700–1759*, s. a. r. [BENCZÚR Gyuláné] B[OLDIZSÁR] K[ata] P[iroska], bev. SZÁDECZKY KARDOSS Lajos, Bp., Grill, 1922–1923.

⁴ HEGYALJAI KISS Géza, *Árva Bethlen Kata (gróf Széki Teleki József özvegye), 1700–1759: Tanulmány a XVIII. századi magyar irodalom köréből*, Bp., Szórády, 1923; NAGY Géza, *Árva Bethlen Kata kálvinista kegyessége*, Református Szemle, 1926, 445–448, 461–464, 476–480.

⁵ NÉMETH László, *Sziget Erdélyben (1940)* = N. L., *Az én katedrám*, Bp., Magvető – Szépirodalmi, 1969, 138–154.

⁶ *Bethlen Kata önéletírása*, kiad. SÜKÖSD Mihály, Bp., Szépirodalmi, 1963.

A szorosabban szépirodalmi megközelítésű értelmezéseknek az 1980-as években Szávai János volt a legjelentősebb képviselője. A modern elbeszéléstechnikák felől elemezte Bethlen Kata autobiográfiáját, és jelezte, hogy az „elvékonyuló narráció”, illetve „a szöveg befejezetlensége” miatt ugyan alulmarad a regényekkel szemben, ám az elbeszélés tömörségét, tempójának – témához szabott – gyorsítását, lassítását, a rövid összefoglalások és jelenetek váltakoztatását, valamint a lélekrajz mélységét dicsérte az irodalomtörténész.⁷ Az utóbbi egy évtizedben elsősorban Nagy Márton Károly invenciózus tanulmányai értelmezték szépirodalomként Bethlen Kata önéletírását, elsősorban műfajelméleti, narratológiai, prózapoétikai szempontból, a kegyesség-gyakorlás irodalmi vonatkozásait és bibliai forrásait is feltárva. Az irodalomtörténész nemcsak az önéletírást (és a benne elhelyezett könyörgéseket) elemezte az életutat elbeszélő konstrukcióként, hanem az imádságoskönyvet is mint lelki naplót interpretálta, finoman kibontva az egymásra épülő imaszövegek rejtett narrációját. Ezeken túl a két szövegtörzset közötti strukturális, illetve tropológiai kapcsolatokat is megmutatta.⁸ Néhány más szerző egy-egy írásában a női szerepeket (feleség, anya, özvegy) kísérelte meg értelmezni, például a traumaelméletek vagy éppen a genderkritika felől interpretálva Bethlen Kata alakját.⁹

Noha ezek az elemzések mindegyike tartalmaz megfontolandó ötleteket, illetve Bethlen Kata önéletírása nemcsak elviseli, hanem igényli is a folyton megújuló kutatói recepciót, azonban az ’irodalmi műveiről’, a ’pályaképéről’ szóló, fent hivatkozott tanulmányok többségének szemlélete kissé anakronisztikusnak tűnik, amennyiben – a legtöbbször reflektálatlanul – „modernné olvassák” az önéletírást.¹⁰ Úgy vélem, a mai értelmező számára inspiráló, friss szempontok érvényesítése mellett mindenképpen érdemes alaposabban figyelembe venni a szöveg keletkezési kontextusát is. Ám nemcsak az elemzések, hanem a modern szövegkiadások alapján is idealizált, egységes szépirodalmi műnek tűnhet az önéletírás, mert az edíciók eltüntetnek előlünk a szöveg keletkezésének, illetve töredékességének nyomait, a 18. századi sajtó alá rendezés

⁷ SZÁVAI János, *Bethlen Kata modernsége*, Új Írás, 1985/6, 81–88; Uő, *Magyar emlékirók*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 103–114.

⁸ NAGY Márton Károly, *Szépen elkészített grádcok (Bethlen Kata lelki arcképe)*, Református Egyház, 2010/10–12, 257–264, 282–288, 299–304; Uő, *A lelki élet narratívája – Bethlen Kata Önéletírásáról = Epika: Fiatal kutatók konferenciája*, szerk. DOBOZY Nóra et al., Bp., ELTE, 2010, 67–79; Uő, *A példázattá írt élet*, ItK, 2011/6, 689–705; Uő, *Életút-konstrukciók Bethlen Kata műveiben = Tudományra nevelve*, szerk. GYÖRGYINÉ KONCZ Judit, KOZMA Gábor, Szeged, Gerhardus, 2011, 85–92; Uő, *Bethlen Kata imádságai = Régi magyar imakönyvek és imádságok*, szerk. BOGÁR Judit, Piliscsaba, PPKE BTK, 2012, 155–166. – Lásd még FARKAS Nikolett, *Utalásrendszer Bethlen Kata Önéletírásában*, Erdélyi Múzeum, 2016/3, 104–117.

⁹ VIDA Bianka, „Szent vagy szörnyeteg?": Új értelmezési szempontok Bethlen Kata Önéletírásának elemzéséhez, Napút, 2013/5, 47–62; KAPUS Erika, „Pillangó-nagyasszony borostyánba zárva”: Árva Bethlen Kata teremtett alakja a dzsenderkritika tükrében, Első Század, 2014/nyár, 87–105.

¹⁰ A régi irodalmi szövegek „modernné olvasásának” jellemzőiről, illetve ennek elkerüléséről a kontextualista interpretációs gyakorlat szempontjából lásd TAKÁTS József, *Saját hítek = T. J., Ismerős idegen terep: Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Bp., Kijarat, 2007, 7–26, főképp 11.

fázisait, a nyomtatványok és a kéziratok közötti sajátos határvonalakat.¹¹ Ezért is lesz fontos a közeljövőben kritikai kiadásban megjelentetni Bethlen munkáját.

2. Kontextualizáló értelmezések

A 19–20. század fordulója körüli évtizedekben publikált, az előző fejezet elején említett filológiai munkákat követően legközelebb Markos András kutatásai voltak igazán kiemelkedőek az 1960-as, 70-es években. Ám jelentős eredményei sajnos nem épültek be megfelelően a szakirodalomba: nemcsak kéziratok hagyatéka közöletlen, hanem a publikációi is meglehetősen visszhangtalanok maradtak. Sőt, számos újabb, alapvetőnek tekintett lexikon és kézikönyv is továbbgörgeti az általa korábban már korrigált hibákat.¹² Ennek ellenére az 1980-as évek óta jelent meg néhány olyan tanulmány, amely Markoshoz hasonlóan alaposan figyelembe vette a 18. századi irodalom- és művelődéstörténet kontextusait, Bethlen Kata írásai keletkezésének, a kéziratok és nyomtatott szövegek sajátosságainak, szerkesztési esetlegességeinek szempontjait. Előbb Németh S. Katalin volt az, aki a Bethlen Kata környezetében tevékenykedő református prédikátorok írásait is bevonta az elemzésbe, továbbá – a levelezésre is figyelmet fordítva – vizsgálta a nagyasszony kegyességi gyakorlatát.¹³ Később S. Sárdi Margit tudott úgy fókuszálni az önéletírás narratológiai kérdéseire, hogy egyúttal a 18. század más önéletírásainak, naplóinak, illetve női költészetének viszonyrendszerében helyezte el Bethlen autobiográfiáját.¹⁴

Magam szintén kontextuális és filológiai szempontú megközelítéseket javasoltam Bethlen szövegeinek értelmezéséhez, jelen dolgozat utolsó két fejezete részben támaszkodik ezekre.¹⁵ Legújabbban nem csupán a szövegekben vizsgálják Bethlen Kata

¹¹ Az eddig hivatkozott kiadásokon túl lásd még BETHLEN Kata *Önéletírása = Magyar emlékirók 16–18. század*, kiad. BITSKEY István, Bp., Szépirodalmi, 1982 (a továbbiakban ebből a kiadásból idézek); BETHLEN Kata *Önéletírása*, kiad. BITSKEY István, Bp., Szépirodalmi, 1984; *Árva Bethlen Kata*, s. a. r. TONK Sándor, Kolozsvár, Erdélyi Református Egyházkerület, 1998; BETHLEN Kata *Önéletírása*, [Bp.], Fapadoskonyv.hu, [2010].

¹² Vö. FAZAKAS Gergely Tamás, *Egy levéltáros hagyatéka: Markos András alig ismert kutatásai Árva Bethlen Katáról, Bod Péterről és Málnási Lászlóról = „Kezembe vészem, olvasom és arról elmélkedem”: Emlékkönyv Fekete Csaba születésének 75. és könyvtárosi működésének 50. évfordulójára*, szerk. G. SZABÓ Botond, Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerületi Gyűjtemények, 2015, 302–321.

¹³ NÉMETH S. Katalin, *A levélíró Bethlen Kata*, It, 1979/1, 6–16; Uő, *Bethlen Kata Önéletírása és a XVIII. századi halotti beszédek*, ItK, 1984/2, 195–198; Uő, „Sok és nagy erőtlenségekkel küszködő ember...” *Bethlen Kata a kortársak szemével*, Theologiai Szemle, 1985, 233–237; Uő, *Bethlen Kata és Eleonora Petersen-Merlau = Klaniczay-emlékkönyv*, szerk. JANKOVICS József, Bp., MTA ITI – Balassi, 1994, 372–385.

¹⁴ S. SÁRDI Margit, *Napló-könyv: Magyar nyelvű naplók 1800 előtt*, Máriabesnyő, Attraktor, 2014. Lásd még TÓTH Zsombor, *Árva Bethlen Kata – a makrancos hölgy (?)*, Korunk, 2005/7, 128–131.

¹⁵ FAZAKAS Gergely Tamás, „tetszett az Úristennek [...] a gyámoltalan árvák seregébe béírni”: *Bethlen Kata önéletírása és az özvegyek reprezentációjának kulturális hagyománya a kora újkorban = Emlékezet és devóció a régi magyar irodalomban*, szerk. BALÁZS Mihály, GÁBOR Csilla, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság, 2007, 259–278; Uő, *Árvaság és mártírium: A gyámoltalan özvegy mint a református egyház metaforája a 17–18. században*, Studia Litteraria, 2012/3–4, 198–231; Uő, *Egy 18. századi református özvegyasszony publikál? Árva Bethlen Kata önéletírása a kéziratosság és nyomtatás határán = Özvegyek és árvák a régi Magyarországon, 1550–1940*, szerk. ERDÉLYI Gabriella, Bp., MTA BTK TTI, 2020, 247–270.

önreprezentációit, hanem ebből a szempontból terjesztik ki az elemzést a materiális felületekre is – templomi adományokra, hímzésekre, klenódiumokra.¹⁶ A kutatást segíti, hogy korábban nem ismert szövegekkel bővítve megjelent a levelezés teljességre törekvő edíciója.¹⁷

Az effajta, kontextualizáló interpretációkhoz négy szempontot ajánlok az alábbiakban, módszertani javaslatként is.

1.) Hasznosnak tűnik a kora újkori önéletírások szövegformálásának ismérveivel, a 'szerzői' tevékenység korabeli jellemzőivel, írásantropológiai sajátosságaival foglalkozni, különös tekintettel a női 'szerzőkre'. Mivel a szövegek és tárgyak alapján rekonstruálható imágó nem csupán Bethlen Katára jellemző sajátosság, ezért érdemes a 17–18. századi autobiográfiai tradíció tágabb kontextusában értelmezni az önéletírást, figyelembe venni a hasonló státuszú és tevékenységű családtagok, illetve más arisztokrata és nemesi familiák női (különösen: özvegy) emlékiróinak életpályáját, írásait és egyéb hagyatékát. Az effajta mikroközösségekben ugyanis meghatározó modellként érvényesülhettek azok az írásszokások, melyekben az asszonyok számára lehetőség adódhatott autobiografikus szövegeik megalkotására.

2.) Nem szabad sem Bethlen autobiográfiájának, sem imádságoskönyvének 18. század közepi edícióit idealizált kiadásokként, egységes szövegű művekként elképzelni, hanem ügyelni kell a kéziratok töredékességére, a sajtó alá rendezés fázisaira, a nyomtatványok és a kéziratok közötti sajátos határvonalakra.

3.) Nem indokolt Bethlen önéletírását úgy értelmezni, mintha megalkotója, narrátora és főhőse megfeleltethető lenne egymással, mintha az életrajzi referenciák megkérdőjelezhetetlenek lennének.

4.) Az önéletírásán kívül Bethlen Kata saját további autobiografikus munkáit is érdemes figyelembe venni. Az ugyancsak korabeli nyomtatásban kiadott imádságoskönyvét, a kéziratot levelezését, végrendeleteit és vallástételeit, továbbá a hozzát köthető másfajta materiális emlékeket: az általa építtetett, javított templomokat, a különféle adományait, a könyvgyűjteménye katalógusait és hasonlókat.

A terjedelmi korlátok miatt, illetve mivel az egyetemi oktatás és a tágabb kulturális, könyvkiadói közeg egyedül az önéletírást ismeri, jelen tanulmányban elsősorban mégis csupán a szövegekre, azok közül is az autobiográfiára fókuszálok a nagyszony különféle önreprezentációi közül, ám az elemzést a fenti pontokban jelzett szemléleti keretben igyekszem elvégezni. Abban bízom, hogy ezek érvényesítése az érdeklődő

¹⁶ GESZTELYI Hermina, *Kettős önmegjelenítés: A Bethlen Katához köthető iparművészeti alkotások mint az egyéni és közösségi reprezentáció médiumai*, Szkhonion, 2012/2, 94–103; Uő, *Térítő terítő? Bethlen Kata úrasztali abrosza az unitárius Olthévízen = Szöveg, hordozó, közösség: Olvasóközönség és közösségi olvasmányok a régi magyar irodalomban*, szerk. GESZTELYI Hermina et al., Bp., Reciti, 2016, 33–40; Uő, *Református terítő unitárius közegben: Bethlen Kata 1735-ös olthévízi textiliájának felekezeti jelentősége*, Keresztény Magvető, 2017/2–3, 345–358; Uő, *Bethlen Kata templomi adományai*, Erdélyi Múzeum, 2018/1, 88–110.

¹⁷ ÁRVA BETHLEN Kata *levelei*, s. a. r. LAKATOS-BAKÓ Melinda, Kolozsvár, Erdélyi Református Egyházkerület, 2002.

egyetemi hallgatókat és más olvasókat is még inkább arra fogja sarkallni, hogy Bethlen Kata önéletírásának kézbe vételekor ne csupán „modernné olvassák” a szöveget, hanem tudatosítsák a szöveg és a mai olvasója közötti hermeneutikai distanciát. Ugyanis a filológiai megalapozású és kontextuális megközelítésű interpretáció alaposabb megértést eredményezhet, sőt, más kora újkori és akár későbbi szövegek értelmezéséhez is használható módszertani mintát mutathat. Ezáltal pedig a hallgatók számára érthetőbbé és alkalmazhatóbbá válhatnak azok az ismeretek, amelyeket az átfogóbb irodalom- és művelődéstörténeti, olvasás- és műfajelméleti kurzusokon tanulnak a 16–19. századi autobiografikus szövegek sajátosságairól: a műfajiságról, a (női) szerzőségről, a szöveg keletkezéstörténete és hordozója viszonyáról, az írásantropológiai jellemzőkről, a kéziratosszövegek inkohereciájáról, valamint a jelentéstulajdonítás összetettségéről. Egy konkrét mű megfelelően árnyalt interpretációja a felsorolt módszerek megtanítását is releváns célként tűzheti ki, sőt, a megértés alapvető feltételeinek tarthatja ezeket.

Az önéletírás filológiai kérdései

Az autobiográfia ma ismert szövegének bő kétharmada a *Gróf bethleni Bethlen Kata életének Maga által való rövid Le-írása* címmel megjelent 18. század közepi kiadásban maradt ránk. Ennek minden ismert példánya a 256. lapon, egy mondat közepén fejeződik be. A közvetlen folytatás kéziratban maradt fenn, három különböző töredékben, amelyek részben kiegészítik egymást.

1. Az első kiadás

Az önéletírás első kiadása nem tünteti fel a nyomtatási adatokat. A kiadvány jellemzői alapján azonban jól rekonstruálható, hogy bizonyosan Szébenben (a mai Nagyszében, Romániában), Sárdi Sámuel sajtóján jelent meg. A nyomtatás ideje kérdésesebb: a szakirodalom 1759–60-ra datálja. Ezt azzal pontosítanám, hogy ugyan valóban Bethlen Kata 1759. július 29-i halála utánra tehető a könyv *publikussá tétele*: azaz szűkebb körben történt terjesztése, nyilvánosság elé kerülése. Ám magát a *kinyomtatást* jó eséllyel évekkel korábban, 1751-ben végezheték el. Egyrészt azért valószínűsíthető e megjelenési idő, mert több forrásból tudható, hogy 1751 tavaszán Bethlen Kata súlyos betegségben szenvedett, és már arra lehetett számítani, hogy nem éli túl. Viszont miután mégis felgyógyult, meghagyta, hogy addig ne kerüljön forgalomba a könyv, amíg ténylegesen meg nem hal. Hasonló lehetett a helyzet a *Védelmes erő pajsza* című imádságoskönyve esetében is: ezt is 1751-ben nyomtathatták ki, de a nagyszony kérésére csak halála után, vagyis 1759 nyarát követően lehetett terjeszteni. Másrészt e feltételezést nyomdatörténeti érvek is alátámaszthatják: az 1751 körüli datálást erősíti a kiadványhoz felhasznált papír és betűkészlet vizsgálata, a szebeni nyomda ekkoriban használt ilyeneket. Az is megállapítható, hogy mind az önéletírás, mind az imakönyv esetében az ívek kinyomtatása után, egy újabb nyomdai munkafázisban

további íveket nyomtattak ki, valószínűleg még szintén 1751-ben. Ezeket hozzákötötték a korábban kibocsátott ívekhez. Majd, miután Bethlen halála nyolc év múlva valóban bekövetkezett, az új ívekkel együtt tették publikussá egyrészt az önéletírást, másrészt az imádságoskönyvet.¹⁸

2. A kéziratos töredékek

Az 1960-as években a hivatkozott kolozsvári református levéltárból előkerült három darab, egyenként néhány lapos kéziratcsomó: Bethlen Kata nyomtatott önéletírásának folytatása.¹⁹ Az első és a második töredék Bod Péter református teológus és egyháztörténész kézírása, aki 1743–1749 között Olthévízen szolgált lelkészként, illetve Bethlen Kata udvarában is.²⁰ A harmadik töredék Bethlen Kata saját kezétől származik. Mivel a modern kiadások nem teszik egyértelművé a szöveg fragmentált jellegét, sőt, úgy tűnhet, mintha egységes szöveg maradt volna ránk, röviden összefoglalom a jellemzőket.

1.) A Bodtól származó első kézirat-töredék eleje bő két lapnyi átfedésben van a nyomtatott önéletírás végével, majd folytatja annak szövegét. Ám a kézirat utolsó mondata megszakad, s ezt követően Bod másfél lapnyi helyet hagyott üresen. Talán tudta, hogy nagyjából ekkora szövegrész hiányzik innen Bethlen Katától, amelyet majd alkalomadtán be kell ide másolni, szerkeszteni, ám ez végül valamiért nem történt meg.

2.) E kihagyás után kezdődik a második, az előzőhöz nem közvetlenül kapcsolódó kézirat-töredék, ugyancsak Bod kezétől. Ez a szöveg szintén mondat közepén szakad meg.

3.) A harmadik, Bethlen Kata saját kezétől származó töredék azonban pontosan kapcsolódik az előzőhöz: annak utolsó, félbemaradt mondata e kéziratban – a mondat elejétől – közvetlenül folytatódik. Aztán ez a kézirat is mondat közepén szakad meg; ma ezek az önéletírás utolsó ismert szavai.

A kolozsvári Lucian Blaga Központi Egyetemi Könyvtárban őrzik az önéletírás negyedik manuscriptumát, Bod Péter kézírásában, de az nem az előbbieket folytatása, hanem független ezektől. Ugyanis ez az önéletírás első kiadásának (illetve annak kb. 4/5 részének) valószínűleg nyomtatás előtti tisztázata a tipográfia számára.²¹ E tisztázatot követően, a nyomtatás előtt, végeztek még némi munkát a szövegen: a kézirat elején nem olvasható a kiadvány elején közzétett kétstrófás vers; a kéziratban nem szerepelnek még az önéletírás belső utalásai; valamint néhány szöveghelyen is történt kismértékű módosítás a nyomtatott változatban.

¹⁸ Vö. MARKOS András, *Bod Péter és Árva Bethlen Kata*, Református Szemle, 1969, 339–357, itt 343. – Lásd Markos András rendezetlen hagyatékának jegyzeteit, feljegyzéseit: Erdélyi Református Egyházkerület Központi Gyűjtőlevéltára (= EREKGY), Kolozsvár, F11. – A kiadástörténeti kérdésekről bővebben FAZAKAS Gergely Tamás, *Bethlen Kata önéletírásának és imádságoskönyvének filológiai kérdései*, ItK (tematikus szám): *Az értelmezés hatalma: Módszertani tanulmányok*, szerk. TÓTH Zsombor), 2020 (megjelenés előtt).

¹⁹ EREKGY, Kolozsvár, A8.

²⁰ VERES László, *Bod Péter olthévízi élete és szolgálata (1743–1749) = Egyház, társadalom és művelődés Bod Péter (1712–1769) korában*, szerk. GUDOR Botond et al., Bp., KGRE–L'Harmattan, 2012, 142–157.

²¹ Lucian Blaga Egyetemi Könyvtár (Kolozsvár), jelzet: Ms 643.

3. Az önéletírás keletkezése – kéziratosság és nyomtatás határán

A keletkezés a következőképpen rekonstruálható, figyelembe véve egyrészt a szöveg tartalmát, másrészt a rendelkezésünkre álló nyomtatott kiadvány, illetve az ezt folytató három kéziratost töredék fent összefoglalt filológiai szempontjait.

Az írásantropológiai kutatások szerint autobiografikus munkákat sok esetben valamilyen egyéni krízis vagy a közösség számára válságos időszakok kényszerhelyzeteinek alkalmával, az életútban történt változáskor, liminális helyzetben kezdtek írni a kora újkorban.²² Bethlen Kata esetében is hasonló látszik: 1744 nyarán–őszén foghatott neki addig eltelt élete leírásának, úgy tűnik, hogy elsősorban az akkortájt rendkívüli módon felerősödő családi konfliktusok miatt. Az ekkor megírt szöveg *retrospektív önéletírásnak* nevezhető, ugyanis áttekinti egész addigi életét, születésétől, 1700-tól saját jelenéig. Ez a ma rendelkezésünkre álló autobiográfia terjedelmének mintegy kétharmada. 1744 után Bethlen naplószerűen, pontosabban: évente egy vagy inkább több alkalommal, tehát nagyjából *annuarium* vagy *mensiarium* jelleggel írt feljegyzéseket, illetve illesztett be imádságokat, leveleket és hivatalos iratokat a szövegébe.

Bár több kutató úgy gondolta, hogy a cenzúra közbelépte miatt állították le a nyomtatást,²³ nagy valószínűséggel nem ezért maradt félbe a kiadás.²⁴ A fentebb írtak szerint sokkal inkább az feltételezhető, hogy Bethlen Kata 1751-ben várható halála miatt siettek az addig rendelkezésére álló kéziratok sajtó alá rendezésével (ezek tartalmilag az 1748. esztendő őszéig foglalják magában az életutat). Miután nem következett be a haláleset, a további évekről, egészen 1751 nyaráig szóló feljegyzéseket tartalmazó Bethlen-kéziratok alapján, egy újabb nyomdai munkafázisban kinyomtattak három további ívet. Ez a júliusra vonatkozó feljegyzésekkel szakad meg. Ám még ezután sem tették publikussá a könyvet, nem forgalmazták azt. Bethlen Kata a következő években is folytatta az írást, a harmadik kéziratost töredék, a Bethlen-autográf szövege 1754-re vonatkozó feljegyzéssel szakad meg, mondat közepén. Lehetek további feljegyzések is, de elkallódtak. E feltételezést alátámasztja, hogy a Bethlen haláláig eltelt további öt esztendőből maradtak fenn tőle levelek, végrendeletek, rendelkezések, elmélkedések.

²² BITSKEY István, *História, emlékirat, önvallomás = Irodalom és ideológia a 16–17. században*, szerk. VARJAS Béla, Bp., Akadémiai, 1987, 61–89, itt 76; Elspeth GRAHAM, *Epilogue: 'Oppression Makes a Wise Man Mad': the Suffering of the Self in Autobiographical Tradition = Betraying Our Selves: Forms of Self-Representation in Early Modern English Texts*, ed. Henk DRAGSTRA et al., Basingstoke, Palgrave, 2000, 197–211, különösen 198–199; TÓTH Zsombor, *A kora újkori könyv antropológiája: Kéziratost irodalmi nyilvánosság Cserei Mihály (1667–1756) írás- és szöveghasználataiban*, Bp., Reciti, 2017, 99–112.

²³ *Bethlen Kata grófnő írásai és levelezése* [BENCZURNÉ kiad.], i. m., II, 626–628.

²⁴ MARKOS, *Bod Péter és Árva Bethlen Kata*, i. m., 342, 352. – Ezt támasztja alá az a nemrég előbukkant korabeli adat, mely szerint a publikussá tétel idején, 1759-ben, éppen az impresszum elhagyásával került el Bethlen önéletírásának kiadása a cenzúrárt. Később viszont, 1765-ben, mégis gyanússá vált: *Mária Teréziának küldött jelentés Bethlen Kata önéletírásának kiadása és kinyomtatása ügyében tartott vizsgálatról és tanúkihallgatásról*, Kolozsvár, 1765. augusztus 31. és szeptember 2. = *Dokumentumok az MNL Országos Levéltárából*, szerk. KÜNSTLERNÉ VIRÁG Éva, Bp., MNL, 2018, 156–159. (Az irat jelzete: MNL OL F 234 – XXV /a. – m. – Res religiosae – No. 42.) Köszönöm Balázs Mihálynak, hogy felhívta erre a figyelmemet.

Mint láttuk, Bethlen autobiografikus kéziratait lépésenként nyomtatták ki: előbb a súlyos betegség miatt, aztán újabb ívekkel egészítették ki az addigiakat. Valószínűleg azért jelenhetett meg egy mondat közepén megszakadt kiadvány, mert ebben a formában ideiglenesnek szánhatták. Ugyanis készülhettek egy harmadik munkafázisra, amelyben az 1751 utáni évekről szóló, ránk maradt kéziratokat akarták kinyomtatni, ez azonban valamiért elmaradt. Ám a félbehagyott nyomtatás azért nem okozhatott komolyabb megrökönyödést, mert a kiadványt magánjellegű edíciónak tekinthették (mind Bethlen Kata, mind Bod Péter, a sajtó alá rendező, mind pedig Sárdi Sámuel, a kiadó), ezért nem is forgalmazták, s így impresszumot sem kellett készíteni. Az önéletírás rendelkezésünkre álló példányainak adataiból is arra lehet következtetni, hogy a kiadvány alacsony példányszámban látott napvilágot, és – miként a legtöbb kora újkori autobiográfia esetében²⁵ – a szűkebb, családi körnek (familia), illetve a leszármazottaknak (posteritas) szánták.²⁶ Úgy tűnik tehát, hogy Bethlen önéletírása esetében a kinyomtatás ténye ellenére sem beszélhetünk paradigmátikus nyilvánosság-váltásról: a szöveg nem jutott el nagyságrendekkel szélesebb olvasói körhöz, mintha az eredeti kéziratot, illetve néhány másolatát köröztették volna. A kora újkori európai írásos kultúrára általánosságban is jellemző, hogy a kézirat és a nyomtatott nyilvánosság között nem volt éles a határ.

Vizsont semmiképpen nem hagyható figyelmen kívül annak jelentősége, hogy Bethlen Kata autobiográfiája egyáltalán megjelent nyomtatásban (még ha kis példányszámban is, illetve csak szűk körben terjesztették). Ugyanis Bethlen Kata szövegével szemben az autobiografikus munkák különösen gyakran maradtak kéziratban.²⁷ Sőt, női szerzőtől nem ismerünk más nyomtatott autobiográfiát a 17–18. századi Magyarországról és Erdélyből, valamint a férfíserzők által írt effajta könyvek kiadása is elenyésző számú volt a kora újkorban: mind magyarul, mind latin nyelven kevés ilyenről tudunk. Rövid és részleges élettörténeti összefoglaló kiadására – bár prédikációs-köteten belül olvasható – akad ugyan példa a 16. századból (Bornemisza Péter, *Hálaadás Istennek velem lött csudáiról*; olvasható az *Ötkötetes prédikációgyűjteményben*), de a későbbiekben is rendkívül ritkán jelentek meg autobiografikus szövegek nyomtatásban. A 17. századi református prédikátor, Szőnyi Nagy István (1633/34–1709) saját életút-áttekintése (*Szomorú üldöztetése s' zamkivetése Szőnyi N. Istvannak*) a *Mártýrok Coronája* című, 1675-ben kiadott mártírológiai traktátusának függelékeként látott napvilágot. Bethlen Kataén kívül önálló autobiografikus munka szintén csak a 18. században, nem sokkal

²⁵ TÓTH Zsombor, *Bethlen Miklós élettörténetének használata a kéziratok kultúrában, 1710–1858/60*, ItK, 2016/3, 279–298; Uő, *A kora újkori könyv, i. m.*, 23–28.

²⁶ *Bethlen Kata grófnő írásai* (kiad. BENCZÚRNÉ), *i. m.*, I, 522–527.; *Bethlen Kata önéletírása* (kiad. SÜKÖSD), *i. m.*, 367–368; MARKOS, *Bod Péter és Árva Bethlen Kata, i. m.*, 345, 346, 353.

²⁷ A kéziratosság annak ellenére sem értelmeződött alárendeltként a nyomtatáshoz képest a 17–18. században, hogy a kiadás nagyobb léptékű mediális lehetőségeket biztosított a könyveknek, illetve másféle kommunikációs hálózatban forgalmazták és másféle társadalmi nyilvánosságban pozícionálták őket. Lásd erről, különösen emlékiratokra: TÓTH, *A kora újkori könyv, i. m.*, 20–38.

a nagyasszony könyve után, 1764-ben jelent meg nyomtatásban, ráadásul ugyanazon a nyomdahelyen, Szebenben, ám latin nyelven: *Descriptio vitae Stephani liber baroni de Daniel et Vargyas...* Szerzője az unitáriusból reformátussá lett vargyasi Daniel István (1684–1774) volt. Csupán olyan ego-dokumentum jellegű szövegeket publikáltak nagyobb számban a 16–18. században, amelyek a *legtágabb* értelemben vett emlékiró irodalom körébe sorolhatóak: egyfelől a szorosabban historiográfusi szempontok szerint megírt *történeti emlékiratok* közé, másfelől a *kegyességi munkák* (imádságos- és meditációs könyvek) közé²⁸ – általában férfi szerzőktől.²⁹ Majd csak a 18. század utolsó évtizedétől kezdtek kulturális-archiváló, illetve tudományos szempontból gondolkodni az emlékiró műfajcsoportba tartozó szövegek megjelenítésén, amely terv kisebb mértékben a 19. század elején, kiadói programként pedig csak a század második felének pozitivisták keretei között valósult meg.³⁰

Tehát minden bizonnyal éppen unikális jellege miatt talán komolyabb célokot is el lehetett érni Bethlen Kata önéletírásának kiadásával: erről a lehetőségről az utolsó fejezetben lesz szó.

Bethlen Kata mint szerző?

1. Bod Péter szerepe

Árva Bethlen Kata családjára, életére, műveltségére és írásaira jelentős hatással voltak a szellemi környezetükben működő református lelkészek. A legfontosabbak, nagyjából időrendi sorrendben: Nádudvari Péter, Krizsbai Mihály, Ajtai Abód Mihály, Bod Péter, Málnási László és mások. A kutatás részben feltárta, hogy néhányuk temetési beszédei hogyan járulhattak hozzá az önéletírás szövegalkotási folyamatához.³¹

Bod Péter az önéletírás nyomtatott kiadásában nem jelezte, illetve máshol sem írt arról, hogy pontosan miképpen és milyen mértékben járult hozzá korábbi patrónája, Bethlen Kata autobiográfiájának (illetve imádságoskönyvének) megszövegezéséhez és megjelenítéséhez. E munkákra azonban lehet következtetni Bod autográfként fennmaradt, fent említett kézírataiból: Bethlen Kata kiadásra előkészített szövegének nyomdai tisztázataiból, az önéletírás nyomtatott szövegét folytató két töredékből, valamint Bethlen egyéb írásainak Bod által készített, javított másolataiból. Ezek alapján bizonyosnak tűnik, hogy Bod rendezte sajtó alá Bethlen Kata autobiográfiáját. A rendelkezésre álló adatok alapján az alábbiak állapíthatók meg. (A szebeni tipográfus, Sárdi Sámuel szerepe kevésbé pontosítható.)

²⁸ Az „emlékiró műfajcsoport” precíz rendszerezését, következetes nevezéktanát lásd S. SÁRDI, *Napló-könyv, i. m.*, 52–65.

²⁹ Viszont a protestáns vagy katolikus női szerzőkhöz, átdolgozókhöz, fordítókhöz köthető kegyességi munkák nagyobb része nem jelent meg nyomtatásban, a legtöbb kéziratban cirkulált a 17–18. században.

³⁰ Vö. ΤÓΤΗ, *A kora újkori könyv, i. m.*, 30–37.

³¹ NÉMETH S., *Bethlen Kata Önéletírása, i. m.*

Egyfelől Bod *szöveggondozói* munkájára lehetett szükség. Ugyanis az önéletírás egyetlen autográf töredéke, illetve a további, saját kezű Bethlen Kata-szövegek (levelek, végrendeletek) arról tanúskodnak, hogy a nagyszony kézírása nehézkes volt. A helyesírása meglehetősen gyenge (hiányzott a központosítás, következetlenül használta a nagy és kis kezdőbetűket), a szövegtudatossága pedig igen alacsony fokú (nem alkotott bekezdéseket, szövegegységeket).³² Ez a hiányosság nem volt szokatlan a kora újkori nők körében, ám e sajátosságot a 19–20. századi autográf szövegkiadások készítőinek emendációs gyakorlata sokszor elfedte, nem tette láthatóvá.³³

Másfelől Bod Péter *szerkesztő* is volt. Ő másolhatta együvé és egységesítette Bethlen Kata retrospektív önéletírását, illetve az attól kezdve nagyjából rendszerességgel írt, imádságokat, leveleket, periratokat tartalmazó, legalábbis részben fragmentumokban létező szövegét. Segítve a könyv-létmód megvalósulását, Bod osztotta – például saját autobiográfiájához hasonlóan³⁴ – paragrafus-számozással jelzett fejezetekbe, belső utalásrendszerrel látta el, kurzivált a szövegben, valamint talán ő egészítette ki paratextusokkal: címet adott a könyvnek, az elejére bibliai textust választott (Filippi 1, 20–21), illetve ő írhatta az oda helyezett kétstrófás verset.

Az autobiográfia kiadását követően pedig folytatta a Bethlen-kéziratok egybemácsolását, hiszen megvalósult egy újabb nyomdai etap, valamint fennmaradt két további másolat is Bod kezétől, amelyekkel talán további ívek kinyomtatásához készült, mint ahogyan arra fentebb már utaltunk.

2. Női szerzőség

A 16. századtól legalább a 18. század közepső harmadáig némileg másképpen értelmezendő a szerzőség, az „írói szerep”, mint majd a század végétől kezdve. Ugyanis csupán a 18–19. század fordulójától fogva vált releváns kérdéssé, hogy miképpen változik valaki társadalmi státusza, ha irodalmilag értelmezhető munkákat alkot, jórészt önállóan.³⁵ A kora újkori autobiografikus szövegeket írók esetében viszont – a későbbi évszázadok szerzőihez képest – hangsúlyosabban kell figyelembe venni mások hatását az önmegjelenítésben. Hiszen nemcsak Bethlen Kata, hanem más levélíró, végrendelet-alkotó, önéletíró, imádságszerző és versíró esetében is gyakran előfordult, hogy ego-dokumentumaikat familiárisaik, írnokaik, titkáraik, udvari lelkészeik segítségével szövegezték meg. Utóbbiaknak, bizalmas helyzetüknél, tekintélyüknél és műveltségüknél fogva komoly befolyásuk volt a patrónusukra vagy a patrónájukra, így pedig az autobiografikus szövegekben felépülő én formálására is.³⁶

³² MARKOS, *Bod Péter és Árva Bethlen Kata, i. m.*, 343–344.

³³ Erre több külföldi példa akad, például Patricia PENDER, Rosalind SMITH, *Editing Early Modern Women in the Digital Age = Editing Early Modern Women Writing*, eds. Sarah C. E. ROSS, Paul SALZMAN, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 255–269, főképp 265.

³⁴ BOD Péter *önéletírása*, bev. EGYED Emese, Marosvásárhely, Mentor, 2007.

³⁵ SZILÁGYI Márton, *A költő mint társadalmi jelenség: Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói*, Bp., Ráció, 2014, főképp 37–38.

³⁶ Vö. ΤÓΤΗ, *A kora újkori könyv, i. m.*, 261–276.

Bethlen Kata és a hozzá hasonló társadalmi státusú 18. századi asszonyok esetében azzal is finomítandó autobiografikus szövegeik „szerzőségének” kérdése, hogy a női önreprezentáció számára kevésbé a textuális, mint inkább az egyéb materiális felületek használatát jelölte ki a nevelési, oktatási hagyomány. Ezért ennek az összetett önreprezentációs gyakorlatnak a megértéséhez érdemes jobban figyelembe venni a Bethlen Kata által készített és készítettet, liturgikus közegben elhelyezett kézimunkák és klenódiумok céljait, valamint a templomépítés, a gyülekezet-, iskola- és lelkésztámogatási gyakorlatát, alapítványtételleit, a kegyes könyvek gyűjtésének programját és a könyvkiadás patronálását.³⁷ Mivel azonban Bethlen Kata és néhány más korabeli asszony műveltsége lehetővé tette az írásbeli önreprezentációt is (levelek és végrendeletek, imádságok és autobiográfia, versek megszövegezése), a kérdéskört együtt érdemes kezelni.

A szövegalkotás vágyát bizonyára a saját alkotói tehetség felismerése, az írás szeretete és egyéb habituális okok inspirálták. Ezen túl azonban jelentőséget kell tulajdonítani a társadalmi és a szűkebb családi íráshasználati minták hatásának is. A Bethlen-familiában és néhány más főúri, nemesi, polgári családban különösen markáns szövegalkotói hagyomány értelmezhető úgy, hogy egyes mikroközösségben a nőknek kevésbé kellett harcolniuk az írás lehetőségéért, mint más családokban. Számukra, másokhoz viszonyítva, meghatározóbb modellként érvényesülhettek azok az írásszokások és írásantropológiai helyzetek, melyekben az autobiografikus szövegek megszületésére egyáltalán lehetőség adódhatott.³⁸ Ám még e szerzők esetében is gyakori volt, hogy női mivoltuk miatt az olvasó jóindulatát kérték. Az is lényeges szempontnak tűnik, hogy egyes secretariusok, írnokok, udvari lelkészek akár jobban ambicionálhatták patrónájuk autobiografikus szövegeinek megszületését – és akár kiadását –, mint mások: vagyis az ő publikációs-reprezentációs terveik is befolyásolhatták a női „szerzők” motivációit. (Erről az utolsó fejezetben írok részletesebben.)

A fentiek alapján – a szövegalkotás és a szerkesztés, sajtó alá rendezés részleteinek pontos ismeretétől függetlenül is – elmondható, hogy Bethlen Katára nem érdemes a modernitás autonóm, individuális szerzőfogalmát alkalmazni. A legtöbb 16–18. századi, főképpen női alkotó esetében a szövegformálás legtöbbször szintén jelentékeny szerkesztői közbeavatkozással valósult meg. Zsoltárfordítás, imádságszövegek, versek vagy autobiográfiák esetében is sokszereplős, csoportos munka volt a publikációs

³⁷ PALOTAY Gertrúd, *Árva Bethlen Kata fonalas munkái*, Kolozsvár, Minerva, 1940; KÖVÁRINÉ Fülöp Katalin, *Árva Bethlen Kata fogarasi terítőjének néprajzi vonatkozásai = A debreceni Déri Múzeum évkönyve, 1992–1993*, szerk. GAZDA László, MÓDY György, Debrecen, Déri Múzeum, 1994, 311–329; F. DÓZSA Katalin, *Árva Bethlen Kata szószéktartója és úrasztali terítője a fogarasi református templomban = Írott és tárgyi emlékeink kutatója: Emlékkönyv Bánkúti Imre 75. születésnapjára*, szerk. MÉSZÁROS Kálmán, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum – Budapesti Történelmi Múzeum – Hadtörténelmi Intézet, 2002, 221–248; KAPUS, *i. m.*, 87–105; valamint lásd Gesztelyi Hermina írásait a 16. lábjegyzetben.

³⁸ S. SÁRDI, *Napló-könyv, i. m.*, 144–146, 268–269; PAPP Kinga, *Tollforgató Kálnokiak: Családi íráshasználat a 17–18. századi Erdélyben*, Kolozsvár, EME, 2015; TÓTH, *A kora újkori könyv, i. m.*, 23, 42–43, 172–208.

folyamat. A nemzetközi szakirodalomban többen a szövegalkotás együttműködési modelljét, a „kollaboratív társszerzőség” fogalmát alkalmazzák, szintén főképpen női szövegalkotókra fókuszálva.³⁹ Legtöbbször úgy lehetett „szerző”-vé egy kora újkori asszony, ha az írását olyanok alakították, akik tisztában voltak a szövegformálás szabályaival. E fázisok teljesítése (a megfogalmazás, a letisztázás, a másolások és a kézirat-cirkuláltatás, valamint – de korántsem mindig – a sajtó alá rendezés, a ki nyomtatás és a terjesztés) a kora újkorban, ahogy persze más időszakokban is, csupán részben lehetett a szerzők, főképpen a női szerzők felelőssége, feladata. Mindenképpen jelentős mértékben kellett a szerkesztőknek is több-kevesebb feladatot vállalniuk, fontos volt a szoros együttműködés.

A 17–18. századi férfiak, s még inkább asszonyok esetében jelentős lépés volt a társadalmi elismerés folyamatában, hogy valaki *rendszeresen írt*: szövegekben (nem csak egyéb materiális felületeken, mint más asszonyok) reprezentálta magát. A kortárs Rhédei Zsigmondné Wesselényi Kata számára például a *kéziratos regiszter önmagában is* elég volt ehhez. Hiszen az autobiografikus szövegei közül ugyan egyet sem adtak ki (sem életében, sem halálát követően), pedig publikálásra készültek ezek a nem autográfként fennmaradt, hanem a szerző által többször is lemásoltatott szövegek (prózai imanaplók, verses zsoltárparafrazisok, valamint az „életvitelének tükré-ként” értelmezhető szakácskönyve). E kéziratoknak pusztán a cirkuláltatása elegendő volt Wesselényi számára ahhoz, hogy közvetlen környezete szemében a korabeli értelemben vett „íróvá” váljon, s még életében hasonló mikrotársadalmi pozíciót töltsön be, mint nem sokkal korábban Bethlen Kata. Amiatt azonban, hogy Wesselényi imanaplói végül nem jelentek meg nyomtatásban, a távolabbi környezete, a későbbi leszámazottjai, illetve az erdélyi művelődés- és irodalomtörténészek előtt már jóval ismeretlenebb maradt életútja, mint a nyomtatott szövegeket is maga után hagyó Bethlen Katáé.⁴⁰

A különbség tehát nem az életükben betöltött „írói szerepükben” van, hanem a *hatástörténetükben* mutatkozik meg. Bethlen Kata önéletírása (és imádságoskönyve) kiadásának aktusa – már csak szokatlansága miatt is – valamivel nagyobb publicitást generálhatott, tartósabb figyelmet kaphatott a környezete, illetve az utókor részéről, és mindenképpen jelentősebb kanonizációs lehetőséget adott a könyvnek, mint ha a hagyományos gyakorlat szerint kéziratos másolatokban cirkuláltatták volna.

³⁹ Heather HIRSCHFELD, *Early Modern Collaboration and Theories of Authorship*, PMLA, 2001/May, 609–622; Suzanne TRILL, „We thy Sydnean Psalmes shall Celebrate”: *Collaborative Authorship, Sidney’s Sister and the English Devotional Lyric* = *Early Modern Women and the Poem*, ed. Susan WISEMAN, Manchester, Manchester University Press, 2013, 97–116; Patricia PENDER, Alexandra DAY, *Introduction = Gender, Authorship, and Early Modern Women’s Collaboration*, ed. Patricia PENDER, London, Palgrave Macmillan, 2017, 1–19.

⁴⁰ NAGY Zsófia, *Imádság – dokumentum – önéletrajz: Női imák a 18. századból = A komparáció etikája a kritikai vizsgálatokban*, szerk. BERSZÁN István, EGYED Emese, Kolozsvár, BBTE, 2006, 170–189; DEÉ NAGY Anikó, *Báró hadadi Wesselényi Kata, a hitben élő református nagyasszony*, Bukarest, Kriterion, 2017.

(A nyomtatás ráadásul, a nagyobb tartósságú könyvtárgyak miatt, még kis példányszámban is megbízhatóbb fennmaradást eredményezett a kéziratosság médiumában megszokottnál.)

A fenti okok miatt tudott Bethlen hatása, sőt kultusza a kortársainál jóval jelentősebbé válni. Már a közvetlen utódai, a 18. század utolsó évtizedeinek erdélyi nemesasszonyai számára is: az utólag rekonstruálható életformák szerint többen modellként tekintettek Bethlen Katára. Egyrészt autobiografikus szövegkorpuszát ismerték: valószínűleg a kis példányszámú, szűk körű használatra szánt önéletrírásáról is sokan tudtak, és bizonyos, hogy többen olvasták imakönyvét, a *Védelmező erős pajszos*. Ez utóbbi megvált például Wesselényi Kata könyvtárában, aki talán „ennek nyomán szervezte önéletrajzá saját alkalmi imádságait”.⁴¹ Másrészt többek számára mintául szolgált Bethlen Kata kegyességi célú és önreprezentációs jellegű, fent jelzett adományozási gyakorlata. Petrőczy Kata Szidónia recepciója azért hasonlít sok szempontból a Bethlen Katáéra, mert ő sem csupán kéziratot hagyatékkal rendelkezett, hanem jelentek is meg publikációk a neve alatt.⁴²

Vagyis ha Bethlen Kata önéletrírásának kis példányszámú, magáncélú, s valószínűleg nem véglegesnek szánt megjelentetése csak részben lépte is túl a 18. század közepi kéziratosság megszokott kereteit, e sajátos publicitás mégis hozzájárulhatott ahhoz, hogy a 19. századtól kezdve a szakirodalom jelentős hányada, a szövegkiadói hagyomány, illetve a tágabb közvélemény modern értelemben vett szépirodalmi jelenségnek tekintette a szövegeit. Amennyiben Bethlen Kata önéletrírását nem adták volna ki és nem terjesztették volna nyomtatásban a 18. század közepén, az ugyan a nagyszony számára nem eredményezett volna másfajta mikro- és makrotársadalmi pozíciót, mint amelyet életében betöltött, ám a későbbi évszázadokban jóval szűkebb lett volna a recepciója.

Az önéletrírás koherenciája

Bethlen Kata autobiográfiája töredékes formában maradt az utókorra, valamint a kézirat valószínűleg a keletkezés során sem állt össze teljes egészé. Míg a szöveg első két harmada visszatekintő pozícióból elbeszélte életutat foglal magába, addig az utolsó

⁴¹ NAGY Zsófia, *i. m.*, 184. – A kegyességi könyvek továbbörökítésének, szemléletük hagyományozódásának a kora újkori özvegyasszonyok kapcsán vizsgált jelentőségéről a nemzetközi kutatás is számot ad: JILL BEPLER, *Enduring Loss and Memorializing Women: The Cultural Role of Dynastic Widows in Early Modern Germany = Enduring Loss in Early Modern Germany*, ed. Lynne TATLOCK, Leiden, Brill, 2010, 133–160, itt 142–144, 149–151.

⁴² S. SÁRDI Margit a Petrőczy-versek kritikai kiadása – *Régi Magyar Költők Tára*, 17/16, Bp., Balassi, 2000. – jegyzetapparátusában példaértékű módon közli kontextusként az összes ismert levelét és végrendeletét. Lásd még S. SÁRDI Margit, *Petrőczy Kata Szidónia költészete*, Bp., Akadémiai, 1976; *Petrőczy Kata Szidónia kézírásos verseskönyve*, szerk. BENCZIK Vilmos, Bp., Trezor, 2001. – A korábban nem vizsgált kéziratot Petrőczy-imákról NAGY Zsófia, *i. m.*, 176.

harmada szaggatottabb szövegű, mert naplószerű (pontosabban: évente néhány bejegyzést foglal magában), továbbá imádságokat, hivatalos iratokat, leveleket is tartalmaz. Az értelmezők azonban több esetben hangsúlyozzák a szöveg egységességét. Sárdi Margit úgy látja, hogy Bethlen időnként a történetyszerkesztés alá rendelte emlékeit az elbeszélés összetartásának érdekében.⁴³ Nagy Márton Károly jól felépítettnek mutatja a narrációt, a trópushasználatot és a bibliai tipológiát.⁴⁴ Véleményem szerint a szöveg koherenciájához, esetleges további szempontok mellett, az önreprezentáció egységessége is hozzájárul: az *özvegyi/árvai önmegjelenítés* nagyjából következetesen végig van vezetve. Ahogyan arra alább néhány helyen utalok, nemcsak az önéletírásra jellemző ez, hanem Bethlen más munkáira is (imakönyv, levelek, végrendeletek). S persze e gyakorlatnak – a protestáns retorikai tradíciót tekintve – legalább a 17. század elejéig visszanyúló története volt.

1. Az árvai önreprezentációk retorikája

Bethlen Kata önéletírásának elején az alábbi sorok olvashatóak: 1708-ban „Isten [...] édesatyánkat, gróf Bethlen Sámuelt kiszólitotta ez árnyékvilágból [...]. Ekképpen tett az Úristennek még kisded koromban a gyámoltalan árvák seregébe béírni és egyszersmind mintegy előre jelül adni, hogy életemnek jobb részét árvaságban kelle-ne eltöltenem”.⁴⁵ Az önéletírásban jelzett gyermekkori életfordulat hasonlóan szerepel a *Védelmes erő pajs*z bevezető soraiban: „Igen kisded koromban maradtam Atya nélkül való Arvaságra. Az után igen Ifjú időmben tétettem-bé a két köszikla között fáradozó és el-merüléssel ijesztő két örvény között gyötrődő Hajóban az hajókázásra”.⁴⁶ Ezek az önéletírás és imádságoskönyv elején olvasható mondatok az árvai/özvegyi önreprezentáció hagyományában helyezik el az önéletíró, kijelölve nemcsak a gyermekkor, hanem az egész élet elbeszélését meghatározó retorikai mintákat. Az 1708-ra vonatkozó bejegyzést követően is rendszeresen szerepel az önéletírásban e generációról generációra továbbörökített önkép egyik legfontosabb eleme, a gyámoltalanság.⁴⁷

Az önéletírás a személyes kiszolgáltatottságot többféle szempontból jeleníti meg. Egyrészt a fiatalon, 1719-ben elhunyt első férj, gróf Haller László családtagjai akarják az özvegyasszonyt előbb katolikus hitre téríteni, majd a katolikusnak keresztelt gyermekeitől (Pál és Borbála) megfosztani. Másrészt a református gróf Teleki Józseffel kötött második házasságot (1722–1732) ugyan örömteliként írja le a szöveg, viszont jelzi, hogy már alig három hónappal az esküvő után „nem tetszék az Istennek, hogy az édes közé keserűt is ne töltené”. Ettől kezdve folyamatosan sorjáznak a felettebb

⁴³ S. SÁRDI Margit, *Az önéletrajzi szelf és a 17–18. századi önéletírások = Emlékezet és devóció a régi magyar irodalomban, i. m.*, 214.

⁴⁴ Lásd Nagy Márton Károly vonatkozó tanulmányainak hivatkozásait a 10. lábjegyzetben.

⁴⁵ BETHLEN Kata *Önéletírása* (BITSKEY kiad.), 699.

⁴⁶ BETHLEN Kata, *Védelmes erő pais...*, [Szeben], [Sárdi], [1751?/1759?], §2v–3r.

⁴⁷ HORN Ildikó, *Nemesi árvák = Gyermek a kora újkori Magyarországon*, szerk. PÉTER Katalin, Bp., MTA TTI, 1996, 65, 76–77.

gyakran bekövetkező betegségekről, illetve a Haller család további zaklatásairól szóló részletes beszámolók: ezek az életút-elbeszélés mérföldköveiként is értelmezhetőek.⁴⁸

Leginkább Teleki 1732-ben bekövetkező halála utáni időszakról szóló szövegrész szenvedés-leírásai igazodnak a gyámoltalan árvaként történő önreprezentáció nyelvi hagyományához. Ettől kezdve az önéletíró gyakran használ az özvegyi kiszolgáltatottság megjelenítésére számos, elsősorban bibliai eredetű trópuszt és toposzt. Az ószövetségi Ézsaiás (1,8) és Mikeás (7,1) textusait parafrázálva így ír: „ki nem írható keserűségemre [...] engemet az én Istenem úgy hagyta, mint a megszedett szőlőben való kunyhót egyedül”. Később úgy folytatja, hogy „már férjemtől és gyermekimtől így megfosztván, e gonosz világ azzal meg nem elégedett; hanem az én uram famíliája, [...] látván mindentől való megfosztatásomat, mintha én azzal gonosztévő lettem volna, hogy a Náomiból az Isten Máraává tett [vagyis – mint az Ruth könyvéből (1, 20) kiderül: – édességemből keserűség lett], szívét egészen megfordítá énellenem, s mindnyájan ellenségemmé lőnek”. A Teleki-rokonságot tehát vagyonra éhes üldözőként jellemzi az önéletírás, a pereskedések gyötrelmeit is bemutatva. 1733-ban például valaki azt üzenté Bethlen Katának, hogy amint letelik a férje halálát követő gyászév, „olyan becstelenséget ejtenek rajtam, aminémű még ebben a hazában ily rendű özvegyen nem esett”.⁴⁹

A sok üldöztetés, a rokonoknak való kiszolgáltatottság mellett Bethlen Kata a támogatókról is ír az önéletírásban: „gyámoltalan özvegyiségemben minden terhes bajaimban mindvégig mellettem fáradozott” „testvér atyámfia [...], Bethlen Imre”. Gyakran fogalmazza meg Istennek is – a 17–18. század számos más özvegyasszonyi imádságában, levelében hasonlóan előforduló – köszönetét: „Mert te, özvegyeknek sérelmeket keserülő és azoknak nyomorgattatásokat nem szenvedhető Istenem, támasztál reményem kívül is, aki oltalmazna”.⁵⁰ Retorikai mintaként ez esetben is elsősorban bibliai lokusok szolgáltak, hiszen amellett, hogy több ó- és újtestamentumi szövegrész védelmébe veszi a kor elesettjeit, kiszolgáltatottjait, így főleg az özvegyeket és árvákat, a Zsoltárok könyvének több darabja olyan verseket is magában foglal, amelyekben szó szerint megjelenítődik az árvák könyörgése, vagy éppen az értük való esedező imádság.

Az önéletírás – talán Bod Péter által – mottóként választott bibliai textusától, valamint az előljáró beszéd ó- és újszövetségi allúzióitól kezdve a szöveg egészét meghatározza e nyelvi hagyomány, amely egyes elemzések szerint a belső utalásrendszernek is fontos eleme. A szentírási hivatkozásokon túl a rejtett hálózat kohézióját segítik a – Bod

⁴⁸ Vö. MORVAI NAGYBALI Tamara, *A beteg test árva Bethlen Kata Önéletírásában*, Tanulmányok (Újvidék), 2016/2, 131–151.

⁴⁹ BETHLEN Kata *Önéletírása* (BITSKEY kiad.), 747–748. – Bethlen Kata levelezéséből az is kibontakozik, hogy özvegyként milyen viszonyrendszert tudott kialakítani a Teleki-családdal, illetve hogyan próbálta megtartani a férjétől megörökölt birtok- és ingatlanállományt a rokonok pereskedéseivel szemben: NAGY Márton Károly, „a méltóságos Teleki famíliába lött béplántálásom”: *Árva Bethlen Kata a Teleki család rendszerében = Társadalom- és életmód-történeti kalandozások térben és időben: A nyugat-dunántúli végektől a Kárpátokig*, szerk. J. ÚJVÁRY Zsuzsanna, Piliscsaba, PPKE BTK, 2014, 119–151.

⁵⁰ BETHLEN Kata *Önéletírása* (BITSKEY kiad.), 749, 751.

által készített – konkrét (zárójelek között, fejezetszámmal jelzett) tartalmi és motivikus előre- és visszautalások, valamint számos nyelvi, illetve tartalmi jellegű kapcsolat. Ezek között találunk olyanokat, amelyek egyszerre jelenítik meg a külső változásokat (időjárás, természeti csapások), illetve az önéletíró testi- és lelkiállapotát: vagy párhuzamként, vagy éppen ellentételező szerkesztésmóddal.⁵¹

Az önéletírás (és az imádságoskönyv) gyakran mutatja be a nyomorúságokat, a szenvedéseket Bethlen bűnei miatt bekövetkező, Isten akaratából származó hitpróbákként. Ezek olyanok, „mint valami szépen elkészített grádicsok, melyeken az én idvességemnek után az én mennyei szent atyámhoz mehetnék”.⁵² Mindkét autobiografikus szöveg olyan életút-konstrukciót alkot meg, illetve beszél el az emlékek és tapasztalatok alapján, amely *példázatként* szolgálhat az olvasónak, és amelyet a szöveg az Ó- és Újszövetségben elbeszélte üdvtörténet analógiáját használva jeleníti meg. Van olyan elemzés, amely szerint a teremtés – bűnbeesés – egyiptomi fogság és csapások – ígélet földje – babiloni fogság – Isten kegyelme és a Krisztus általi megváltás megtapasztalása – utolsó ítélet sorát pontosan párhuzamba lehet állítani az önéletírásban elbeszélte egyéni és családi élettörténettel, illetve a bejárt lelki életúttal: gyermekkor – első házasság a katolikus férjjel – második házasság a református férjjel – gyermekek halála vagy elidegenedése, illetve az özvegyesség miatti lelki tusa – megnyugvás Isten tervének megértésében.⁵³

Amennyiben a saját életpálya *megértési folyamatként* is értelmezhető Bethlen Kata önéletírása, mint azt Nagy Márton Károly írja, akkor érdemes felfigyelni arra, hogy az elbeszélő többféleképpen reflektál erre a hermeneutikai szituációra. Ugyanis míg az előszó már megértett történetként vezeti be a szöveget, addig az önéletírás azt is színre viszi, amikor ez az önmegeértési folyamat kudarcba fullad: hiszen Bethlen istenismerete is sikertelennek mutatkozik időnként, amely – a nagyasszony könyvtárában is meglévő Kálvin *Institutiója* szerint – az önismeret feltételét jelenti.⁵⁴ Bethlen Kata református kegyessége több elemző szerint elsősorban pietista jellegű volt, mások fontosnak tartják a kálvini orthodoxia predestináció-hitét és a puritanizmus hatását is.⁵⁵

Az önéletírás visszatekintő részeiben, s még inkább a második egységben elhelyezett imádságokban nemcsak a panaszos megszólalásoknak, hanem a hálaadásnak, valamint a mások számára történő vizsgálatának is fontos szövegszervező funkciója van. Több olyan mondat olvasható, amelyek a gyermekek születése, majd nevelése miatti egykori, sok évvel korábbi öröme utalnak vissza (vagy beszélnek el azt a jelenben), s ezek miatt folyamatosan hálát is ad az Úrnak az önéletíró. E beszédmódbeli különbségekre,

⁵¹ Lásd NAGY Márton Károly vonatkozó tanulmányainak hivatkozásait a 9. jegyzetben, valamint FARKAS, *Utalásrendszer, i. m.*, 115–116.

⁵² BETHLEN Kata *Önéletírása* (BITSKEY kiad.), 851.

⁵³ NAGY Márton, *A lelki élet narratívája, i. m.*

⁵⁴ NAGY Márton, *A példázattá írt élet, i. m.*, 690–691, 703–704.

⁵⁵ SÜKÖSD Mihály, *Bethlen Kata = Bethlen Kata önéletírása* (kiad. SÜKÖSD), *i. m.*, 13–16; BITSKEY István, *Utószó = BETHLEN Kata Önéletírása* (kiad. BITSKEY, 1984), 229–230; NÉMETH S., *Bethlen Kata és Eleonora Petersen-Merlau, i. m.*; S. SÁRDI Margit, *Bethlen Kata (1700–1759)*, Irodalomismeret, 1999/2, 19–21. <http://www.c3.hu/~iris/99-2/bethlen.htm> (Letöltés ideje: 2020. február 5.); TÓTH, *Árva Bethlen Kata, i. m.*

elbeszélői szólamváltásokra⁵⁶ Bethlen Kata így reflektál: „Énvelem is, szegény nyomorult, de tebenned igaz hittel bizakodó alázatos szolgálóleányoddal, ítéleteidnek nagyságát bőv mértékben szemlélteted. [...] Mindazonáltal nem azért nyitotta meg a te szolgálóleányod az ő száját, hogy panaszolkodjék, hanem azért, hogy fogadása szerént háláadó áldozatot tégyen.”⁵⁷ Ahogyan az önéletírás elején a gyámoltalan özvegyként történő önreprezentáció nyelvi és kulturális hagyományára találunk utalást, úgy néhány helyen szintén az özvegyekhez kötve említi és vonatkoztatja magára Bethlen a háláadás és a nyomorúságok elfogadásának erényét, „a Krisztus képét viselő szegények” és „a te próféta fiaid [=papok]” megsegítésének, „anyaszentegyházad építésének” fontosságát: mintának tekintve például az idézett jócselekedeteket végző bibliai példát, a sareptai özvegyet.⁵⁸

A második férj halálával kezdődő özvegyiséget az árvai önreprezentáció nyelvi hagyományához igazodva beszélte el nemcsak az önéletírás (a narratív részei és néhány imádság), hanem a templomi adományokként felajánlott kézimunkákon és klenódiuumokon olvasható szövegek, valamint több levél is.⁵⁹ Ahogyan Bethlen önéletírásának bizonyos szövegrészei a *gyámolítókról* szólnak, legyen az közeli családtag vagy a gondviselő Úristen, úgy levelei is akképpen fogalmazzák meg a panaszokat, hogy ezeket a szenvedések okai megszüntetésére irányuló *kérés* követi. Az ennek teljesülésébe vetett bizalom indokolta a levélíró hálájára utaló formulákat: „Boldogtalan árva állapotom szerént ajánlom az Úrnak becsülettel való szolgálatomat”.⁶⁰ Bethlen olyan, gyámolítónak remélt személyekhez szokott leveleiben esedezni, akikhez (politikai hatalmuk, tekintélyük és személyiségük alapján) érdemes volt segítségért folyamodni, előttük őszintének látszani és alázatosan kitarulkozni, mert remélhető volt, hogy valamiképpen tenni tudnak a könyörgőért, megvédve őt a kiszolgáltatottságában, akár az árvákat, özvegyeket segítő mennyei Atya.

E bibliai eredetű trópus- és toposzhagyományt más 18. századi özvegyek is alkalmazták, amikor kiszolgáltatottságukról és a gyámolítás szükségességéről beszéltek. Például a Bethlen-kortárs Vay Ádámné Árva Zay Anna *Buban el lankadt Szivnek jajgatása* című verse,⁶¹ vagy Wesselényi Kata egyik imanaszójának (*Élet fája*) néhány prózai könyörgése és zsoltárdallamokra szerzett költeménye szintén az özvegyi kiszolgáltatottság, az elhunyt férj családjával folytatott pereskedés, a gyermek halála, háború vagy éppen sáskajárás miatt esedezik Istenhez. Az erdélyi és magyarországi református főúri özvegyasszonyok ezt az önreprezentációs nyelvi hagyományt egyfelől a hasonló státusúak korábbi szövegeiből tudták eltanulni. (Wesselényi Katáról például tudjuk, hogy nemcsak Bethlen Kata imádságoskönyvét ismerte, hanem Zay Annáét is.⁶²) Másrészt

⁵⁶ NAGY Márton, *A példázattá írt élet, i. m.*, 697–701.

⁵⁷ BETHLEN Kata *Önéletírása* (BITSKEY kiad.), 865.

⁵⁸ *Uo.*, 831.

⁵⁹ Németh László szerint „Katát igazi levélíróvá csak az özvegyi állapot tehetette.” NÉMETH L., *i. m.*, 158.

⁶⁰ ÁRVA BETHLEN Kata *levelei, i. m.*, 32.

⁶¹ SZABÓ Csaba, *Árva Zay Anna „Nyomorúság iskolája” című ima- és énekeskönyve (1721)*, Szeged, Scriptum, 1999, 154.

⁶² NAGY Zsófia, *i. m.*, 184.

valamelyest számolhatunk kanonizáló jellegű, normatív szövegekkel, előírásokkal, szabályokkal, melyek hatással lehettek az önmegjelenítésekre: asszonyi levelezés, özvegyi mintaimádságok, halotti prédikációk és búcsúztató költemények, kisebb mértékben pedig talán az özvegyekről szóló, Európa-szerte ismert kézikönyvek is. Ezekhez hasonló mintaszövegek elérhetőek voltak más felekezetűeknek és társadalmi státusúaknak is a 17–18. századi Magyarországon. Ráadásul nem csupán özvegyasszonyok számára, hanem a szó elsődleges értelmében vett árváktól kezdve bármilyen szélsőségesen nehéz helyzetben lévő személyeknek. Időnként akár férfiak is gyámoltalan árvaként jelenítettek meg magukat: például II. Apafi Mihály a bécsi fogságban írt imádságoskönyvében, vagy Petróczy István a bujdosása idején írt prózai és verses leveleiben.⁶³

2. A gyámoltalan özvegy mint az üldözött reformátusság allegóriája

Fentebb amellet érveltem, hogy Bethlen Kata önéletírása a kinyomtatás ellenére kevéssel lépett túl a kéziratosságon. Viszont, ha annyira ritka volt a nyomtatott önéletírások száma a 17–18. században, mégiscsak érdemes a megjelentetés lehetséges okain elgondolkozni.

Mivel az özvegyek egyes szám első személyű (vagy a róluk beszélő, harmadik személyű) panaszszövegeinek toponómájához és toposzhasználatához közel álltak a szintén bibliai eredetű szóképeken és alakzatokon alapuló, többes szám első személyű (városra, felekezetre, nemzetre vonatkoztatható) elbeszélések, ezért a 17–18. században az atyját/férjét/fiát/patrónusát veszített, önmagukat gyámoltalan árvaként megjelenítő asszonyok (főként özvegyasszonyok), ritkábban férfiak írásait a közösség szenvedéseinek allegóriájaként is lehetett értelmezni. Ahogyan Szőnyi Nagy Istvánnak és vargyasi Daniel Istvánnak a fentebb már emlegetett autobiográfiái úgy beszéltek el *személyes mártíriumként* szerzőik életét, hogy ezzel együtt *a református anyaszentegyház üldöztetését is* megjelenítették, úgy Bethlen Kata önéletírása (továbbá imakönyve és több más szövege) szintén olvasható egy olyan asszony önreprezentációjaként, akinek gyámoltalan özvegyisége az erdélyi reformátusság persecutióját allegorizálja. Ugyanis az egész addig leélt életet árvaságként, a Habsburg-udvarnak és a katolikus egyháznak kiszolgáltatott szenvedésként, a (katolikus és protestáns) rokonság pereskedéseinek kitett özvegyi nehézségként beszéli el a szöveg. Mint az előző fejezet elején idéztem, az édesapa 1708-ban bekövetkezett halálától indítja az önéletírás az egész életre szóló árvaságot. Ám nem szóltam még arról, hogy ezt a mondatot közvetlenül éppen egy olyan gondolati egység követi, amely immár *nem az egyéni* gyámoltalanságról szól, hanem a *nagyobb közösség* kontextusában beszéli el a hasonló szenvedéseket: „Az akkor már egynehány esztendőktől fogva Rákóczi Ferencről indított és fennforgó háborúság igen nehézzé tévén az özvegyeknek és árváknak sorsát”.⁶⁴

Amennyiben Bethlen önéletírásának effajta megírása, illetve megszerkesztése stratégiailag felépített volt (összefüggésben a levelek, végrendeletek, vallástételek

⁶³ A fentieket és a következőket lásd bővebben FAZAKAS, *Árvaság és mártírium, i. m.*

⁶⁴ BETHLEN Kata *Önéletírása* (BRTSKEY kiad.), 699.

reprezentációival), valamint Bod Péter akár a patrónájánál is erőteljesebben ambicionálhatta a szöveg letisztázását és kiadását, akkor feltételezhető, hogy az önéletírás publikussá tételével Bethlen Kata reprezentációján, a személyes özvegyi példaadáson is túlmutató célja lehetett Bodnak. Mégpedig: szembefordulni a 18. század középső harmadától Erdélyben felerősödő protestánsellenességgel, illetve kijátszani a *Carolina resolutio* után berendezkedő, egyre inkább Habsburg-párti és katolikus erőközpontokat, illetve a cenzúrát.⁶⁵ Bod Péter számára Bethlen Kata imádságoskönyvének és önéletírásának sajtó alá rendezése beleilleszkeztetett saját tudományos (egyház történeti és teológiai irányultságú), de aktualizáló módon egyházpolitikai célú, szerzőként, fordítóként és kiadóként átgondolt, rendszerszerűen felépülő, a református egyház üldöztetését, mártíriumát félig rejtetten, félig nyilvánosan megjelenítő programjába.⁶⁶ Talán ezért is szorgalmazhatta patrónája könyveinek megjelentetését, és vehetett részt mindkét munka sajtó alá rendezésében. E gesztussal kiléptette a megszokott cirkulációs mezőből az önéletírás kéziratát, és a privatus önreprezentációból a nyomdai publicitás felé irányítva, egy léptékkal (még ha nem is nagy mértékben) jelentősebb hatású szöveggé tette. S így talán Bod ahhoz is hozzájárulhatott, hogy Bethlen Kata önéletírásának részben fragmentumokban létező szövege képes legyen egy *koherens én* elbeszélésére.

A továbbgondolás lehetősége

A patróna és az udvari lelkész összetett viszonyrendszere, együttműködésük jellege pontosabban megérthető, ha nem csupán a Bethlen neve alatt számon tartott önéletírás, imádságoskönyv, elmélkedések, levelezés, vallástételek, végrendeletek, hivatalos kérvények szövegei esetében tételezzük fel a közös szövegalkotó tevékenységet. Hanem egyrészt úgy gondoljuk el ezt a kollaborációt, hogy az udvari lelkészek valószínűleg nem egyszerűen kijelölték patrónáiknak, patrónusaiknak a reprezentációs lehetőségeket, sokkal inkább finoman érvényesíthették befolyásukat, például erősítve az asszonyok számára a hagyományos minták szerinti önmegjelenítés lehetőségének felvállalását.⁶⁷ Másrészt azt is belátjuk, hogy a közös tevékenység a másik irányban is működött. Vagyis Bod Péter Bethlen-reprezentációinak megformálására maga a nagyasszony – már persze eleve Bod és mások személye, írásai által befolyásolt – évtizedek alatt kialakult özvegyi önképe, illetve szóhasználata is hatással lehetett. Nemcsak Bod Péter *Magyar Athenasának* Bethlen Kata-szócikkére igaz ez a megállapítás, hanem a Bethlen Katának dedikált könyvek ajánlóleveleire, a temetésére írott prédikációra és halotti verszetre. Kérdés marad azonban, hogy milyen mértékű szerepe

⁶⁵ *Egyházak és egyházpolitika Magyarországon és Erdélyben a 18–19. században: A Carolina resolútiótól az 1848. évi XX. törvénycikkig*, szerk. GÁBORJÁNI SZABÓ Botond, Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerületi Gyűjtemények, 2016.

⁶⁶ E programról lásd BRETZ Annamária, *Bod Péter historia litteraria programja: PhD-értekezés kézírata*, Bp., PPKE IDI, 2016.

⁶⁷ BEPLER, *i. m.*, 147–149.

volt Bod Péternek az önéletírás és egyéb szövegek megfogalmazásában, a másik oldalról nézve pedig, hogy mekkora volt Bethlen Kata és más korabeli özvegyasszonyok önállósága az „ön”reprezentációk megformálása során.

FAZAKAS GERGELY TAMÁS

egyetemi docens

DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

fazakas.gergely@arts.unideb.hu

The Self-representations of Orphan Kata Bethlen

(Arguments for the Philological and Contextualizing Reading of Autobiographies)

Abstract: The Transylvanian Countess, Kata Bethlen's (1700-1759) autobiography was published in her lifetime, whereas the majority of autobiographies in the 17-18th centuries, especially if it was written by a woman, were circulated as manuscripts, and only very few of these were made public in their age, not just in Hungary but in Europe as well. Although Bethlen's book was only published in small numbers but together with her also published prayer book they were enough to make her well-known among women with similar social standing from the second half of 18th century. Several scholars in the 20th century and the wider reading public appreciated autobiographies for their self-investigative and novel-like characteristics. This paper written from a philological perspective argues that by examining the context of early modern autobiographies the interpretation of these can be more accurate. On the one hand, I explore the meaning of Bethlen's text being on the borderline of manuscripts and published register. On the other hand, I emphasise that in the early modern era we cannot talk about "writers" in the modern sense of the word, especially in the cases of female authors, because secretaries, scribes and court clergymen helped them prepare, circulate, and publish their texts. (This was also true of Kata Bethlen's work, her text was emended, edited, proof-read, and published by her former court priest and one of the most important Calvinist scholars in 18th century Transylvania: Peter Bod.) Research calls this "collaborative co-authorship". Finally, the paper offers an interpretative possibility, which introduces Bethlen's autobiography as a coherent self-representation of widowhood. According to this the forsaken woman's individual helplessness and suffering can be allegorically understood as the trials of the whole persecuted community, namely the 18th century Transylvanian reformed church.

Keywords: Kata Bethlen, autobiography, early modern literature, 18th century Transylvanian reformed church

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/38-58.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



BÓDI KATALIN

„Édes melankólia”

A *Fanni hagyományai* emberképéről*

Közelítések és távolítások

A *Fanni hagyományai* az ezredforduló előtti évtizedben kiemelkedően sokszor került az irodalomtörténeti gondolkodás középpontjába, kifejezetten innovatív, olykor felforgató értelmezői stratégiák által felkínált értelmezésekkel újítva meg az olvasás lehetőségeit. A fordulat ma már közismert módon Szilágyi Márton Uránia-kutatásaihoz és -publikációihoz, valamint a szegedi deKON-csoport konferenciájához köthető látványosan, amelyeket nem sokkal később további, elsősorban műfaj történeti elemzések követtek.¹ Kétségtelenül az volt elsősorban a szerzőség, a hősnő karaktere, valamint a poétikai megalkotottság köré rendezett gondolatmenetek hozadéka, hogy rámutatott a szöveg „posztmodernségére”, vagyis az ezredfordulón is megújítható olvashatóságára, sokrétű értelmezhetőségére, a klasszikus regényekkel szembenő nyitottságára, valamint olyan irodalomtörténet-írási stratégiákra, amelyek sajátosan és tartósan korlátozzák egy-egy irodalmi alkotás interpretációját.²

* A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

¹ Lásd SZILÁGYI Mártonnak a *Fanni hagyományaira*, illetve Kármán szerzőségére vonatkozó tanulmányait („*Elhervadott a szeretet édes melege alatt*”: A *Fanni hagyományai értelmezéséhez*, ItK, 1993/1, 69–77; *Kármán József XIX. századi újralfelfedezése*, ItK, 1993/2, 248–255.) Ezeket Uránia-monográfiája (*Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998.), majd Uránia-szövegkiadása követi (*Első folyóirataink: Uránia*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999.) Az 1994-ben rendezett szegedi konferencia anyaga 1995-ben jelenik meg: *Fanni hagyományai: DEKONFERENCIA II.*, szerk. ODORICS Ferenc, SZILÁSI László, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1995. Ugyanebben az évben jelenik meg Fried István tanulmánya, *A (túl)érzékeny posztmodern, Fanni – mai hagyományai*, Palócföld, 1995/6, 499–507. Devescovi Balázs 1998-ban megvédett szakdolgozata, amelyet Szilágyi a monográfiájában használ a *Fanni*-tanulmány bővítéséhez, 2000-ben jelenik meg könyvformában: *A mítosz és Fanni: A Kármán József körüli legendák és a Fanni hagyományait környező mítosz(ok) elemzése [diskurzíválás]* 5.0, Bp. – Szeged, Osiris – Pompeji Alapítvány, 2000. Borbély Szilárd tanulmánya 1998-ban lát napvilágot: *Műfaji minták a Fanni hagyományokban*, *Studia Litteraria*, Tomus XXXVI, 1998, 171–185. Jelen tanulmány szerzőjének elemzése 1999-ből: *Narrato-poétikai vizsgálódások az érzékenység magyar napló- és levéregény-irodalmában*, It, 1999/4, 530–555. Szintén lényeges, hogy ez idő tájt kezdődik a szentimentalizmus fogalmának újraértelmezése az érzékenység fogalmának bevezetésével, ennek első tanulmánya: DEBRECZENI Attila, „*Érzékenység*” és „*érzékeny irodalom*”, It, 1999/1, 12–29.

² Ez a *Fanni hagyományai* esetében jellemzően a szerzőhöz kötés kényszere és a biográfiai olvasás volt a 19. és a 20. században. A mai középiskolai oktatásban leggyakrabban használt tankönyv (PETHÓNÉ NAGY Csilla, *Irodalom 10. I. kötet*, Bp., Nemzedékek Tudása Tankönyvkiadó, 2013.) beépíti Kármán József, az Uránia és a *Fanni hagyományai* értelmezésébe az említett kutatások eredményeit, reflektálva a szerzőség konstruált karakterére és az irodalmi kánonok sajátosságaira, amelyek eszerint „nem lezárt, hanem felnyitható, újragondolható képződmények”. (Uo., 123.). A szövegelemzésben Szilágyi Márton olvasatának fő fogalmait, a vágyat, a hiányt és az idő metaforikus jelentéseit alkalmazza (Uo., 132.).

Ezt az intenzív időszakot követően mintha nyugvópontra jutott volna a regény³ elemzése, 2014-ben azonban két tanulmány is új, pontosabban korábban csak érintőlegesen felvetett szempontokat alkalmazott az olvasásban. Borbély Szilárd már korábbi, 1998-ban megjelent tanulmányában hangsúlyozta, hogy nyilvánvalóan „nem képzelhető el hagyománytól érintetlen szöveg”,⁴ majd részletesen bemutatta azokat a műfajokat, amelyek nyíltabban vagy rejtettebb módon épülnek be a *Fanni hagyományai* szövegébe, ugyanakkor egy részük a mai olvasó számára már nem jelentéssel. Ilyen lehet például a korabeli népszerű érelytanokhoz fűződő kapcsolata, a bibliai metaforika vagy a vallomások formájában rejtőző gyónási diskurzus stb.: ez a beszédmódbeli és műfaji sokféleség pedig a korabeli olvasó műveltségéhez mérten aktivizálódhat.⁵ A posztmodernre olvasás korlátozását szorgalmazza Borbély 2014-ben megjelent tanulmánya is. Vezérfogalma a „fikciókritika”, amelynek folyamatában megvalósul a szöveg „olvashatatlaná” tétele, azaz a bejáratott értelmezői kódok lerombolása.⁶ Az elemzés lényegében újraolvas olyan szöveghelyeket, amelyek jelentését evidenciaként kezelte az értelmezéstörténet, ugyanakkor a korabeli vagy korábban evidens jelentések feltárásának kísérletével érvénytelenednek az idő és a természet metaforikus jelentései, amelyek a hősnő lelki kivetüléseként jelentek meg Szilágyi Márton értelmezésében.⁷ Eszerint a napló- és levélírás egyéves, tavasztól tavaszig tartó periódusa Fanni halálával és a természet újjászületésével fejeződik be, pontosabban kiteljesedik és ciklusként körbezárul. Az első naplóbejegyzések minuciózus elemzésével, következetesebb újraolvasásával azonban az válik láthatóvá, hogy a cselekmény késő nyáron, kora ősszel indul, majd az úgynevezett kifsarsang őszi időszaka nyitja meg Fanni számára a vendégeskedés és a bálozás lehetőségét.⁸ Borbély

³ Tanulmányomnak nem célja a poétikai elemzés és a keletkezéstörténet vizsgálata, így abból a premisszából indulok ki, hogy a *Fanni hagyományai* egy napló- és levélregény, amely az Uránia című folyóirat három lapszámában jelent meg folytatásokban 1793–94-ben, a „beküldött kézirat” fikciós játékának keretében. A regény fogalma poétikailag és történetileg kellőképpen rugalmas ahhoz, hogy alkalmas legyen ennek a szövegnek a műfaji megjelölésére.

⁴ BORBÉLY, *i. m.*, 174.

⁵ A szövegnek ez a rétegzettsége és ismétlődő aktualizálhatósága biztosítja ugyanakkor modernségét is: „Az intertextualitás jegyében elgondolt potenciális jelentés irányába mozdítja el az olvasat a szöveget, és az olvasói beállítódások módosítását igényli a befogadójától. Az olvasás helyének és szerepének az átalakulása a XVIII–XIX. század fordulóján nemcsak a nyilvánosság, hanem a szövegek szemiózisa tekintetében is változásról tanúskodik. Az átalakuló kommunikációs, társalgási formák a műfaji minták összekapcsolódásában, kombinálódásában is éreztetik hatásukat. Az olvasás mint kommunikációs forma a szituáció, az alkalom által befolyásolt.” *Uo.*, 184.

⁶ BORBÉLY Szilárd, *A Fanni' Hagyományai fikciókritikai olvasása = Előzetes kérdések: Rohonyi Zoltán emlékkönyv*, szerk. MILBACHER Róbert, Pécs, Kronosz, 2014, 33–45; a vezérfogalmak leírása: 34–35.

⁷ SZILÁGYI, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája, i. m.*, 384.

⁸ BORBÉLY A Fanni' Hagyományai fikciókritikai olvasása, *i. m.*, 38–42. A kifsarsang ősszel, Teréz napjától Katalin napjáig (október 15 – november 25.) tartó periódus, amelyet az advent követ, ettől kezdődően a vízkereszt utáni farsangi időszakig tilos volt a házasságkötés. Fanni a Teréz nevű barátónje névnapi báljára lesz hivatalos.

Szilárd elemzésében a tér (pontosabban a természet, Fanni mikrokozmoszának és az univerzum makrokozmoszának kapcsolata) sem a metaforikus, Fannit tükröző jelentésében mutatkozik meg, hanem a teremtő Isten allegóriájaként, amely az emberi perspektívából válik szemlélhetővé. Ez az úgynevezett fikciókritikai olvasat lényegében kísérlet a korabeli jelentések rekonstruálására, amely végeredményben láthatóvá teszi a klasszikus századforduló (érzékeny) emberének antropológiai jegyeit, amelyben, az elemzés szerint bizonyosan, nagyon markánsan jelen van a régiség hagyománya.⁹ Ez azonban kétségtelenül elidegenít a korábban éppen hogy olvashatóvá tett, az interpretáció számára felnyitott szövegtől.

Hasonlóképpen a korabeli eszme- és tudománytörténeti kontextus rekonstrukciós kísérletén alapul Laczházi Gyula *Fanni*-értelmezése, amelyben a szerző a monográfiáját szervező együttérzés és társiaság kulcsfogalmait alkalmazza, hogy bizonyítsa, a magányos, érzékeny hősnő példájában miként érvényesül sajátosan a szeretet iránti vágy, és a szerelem miként működik az önazonosság kialakítására tett kísérletként. Fanni altruizmusa nemcsak érzékenységében, mások iránti odaadó figyelmében van, hanem eleve adott lelki alkatában, amelyet Laczházi melankolikusnak nevez, ugyanakkor vissza is vonja a melankólia fogalmára alapozható értelmezés lehetőségét,¹⁰ részben tudománytörténeti okokból, részben pedig azzal a feltételezéssel, hogy a fogalom szövegbeli vizsgálata korlátozná az interpretációt:

Amennyiben orvosi szemszögből kívánjuk megítélni Fanni melankóliáját, hasznos lehet figyelembe venni, hogy a 18. század során – összefüggésben azzal, hogy az orvosi nézetek általában is átalakultak, s a humorálpatológiai és iatromechamikai felfogással szemben a testet idegek hálózatának tekintő elméletek nyertek teret – a melankólia értelmezése módosult, s jöllehet a testnedvek tanán alapuló értelmezés a közfelfogásban sokáig tovább élt, a 18. század második felében egyre inkább az idegrendszer károsodásával vagy gyengeségével hozzák összefüggésbe. [...] A betegséget egyre inkább lelki természetűnek tekintették, s a melankólia elméleti szempontból olyan gyűjtőfogalom maradt, amely egy meghatározott lelki diszpozíciót és viselkedési módot jelölt, amely mögött nem állt meggyőző orvosi magyarázat.

⁹ A tanulmány alaptézisének komplex kidolgozása azonban nem történik meg, amelyet egyrészt a címhez fűzött lábjegyzet („Részlet az azonos című, hosszabb tanulmányból.”, *uo.*, 33.), illetve a konklúzió kifejtetlensége („A Természet allegóriája felismerhetővé teszi a szöveget mint emblémát.”, *uo.*, 45.) hagy nyitva.

¹⁰ Fanni halálának okait és a szöveg belső ellentmondásait vizsgálja Szilasi László – amely elemzésre Laczházi maga is utal –, aki asszociatív játékokra, szentenciákra épülő gondolatmenete végén számot vet Fanni halálának orvostörténeti vonatkozásaival is, és bemutatja, miként ad a szöveg pontos leírást a halál okáról. A *sebes forró hideg* korabeli jelentését (lázás betegség) taglalva eljut az emberi test nedvkörtáni szemléletéhez, amelyben a melankólia oka a fekete epe túltengése, és amely egyben Fanni halálának oka. SZILASI László, „*Ki zavarta meg tisztá kristályodat?*”: *Osztatás és oszlattatás a Fanni hagyományában = Fanni hagyományai, i. m.*, 106–108.

[...] Lehetséges ugyan valamilyen orvosi elmélet keretében fiziológiai okot találni Fanni szenvedésére, ez az olvasat azonban a regény komplexitásának jelentős redukcióját eredményezi.¹¹

Borbély és Laczházi tanulmánya is tehát azzal a szándékkal lép közel a *Fanni hagyományai*hoz, hogy a szöveg összetettségét, elbeszélői formájából adódó hiányosságát korabeli kulturális jelenségekből, eszmetörténeti kontextusból és történeti antropológiai szándékkal magyarázza. Mindkét elemzésben kiemelten fontos a szöveg „idegensége”, többek között a hősnő alakjának és halálának megértéséhez, a testhez, a szerelemhez, az érzelmekhez való viszony megvilágításához. Ez a távolítás persze önmagában is egy új fikció létrehozása,¹² annak illúziója, hogy lehetséges rekonstruálni és megérteni a korabeli gondolkodói környezetet, illetve a szövegben megalkotott világ működésmódját. A két tanulmány mégis mintha két markánsan eltérő szövegről írna: előbbiben az emberi világ (kert, idő, Természet) és a transzcendens szféra (Teremtő) archaikus kódokat őrző kapcsolata áll a középpontban, utóbbiban pedig a modern individuum megszületésének időszaka. Saját elemzésemben ezt a kettősséget próbálom megragadni a szövegben megjelenő idő- és térábrázolás, valamint az ezekkel összekapcsolódó önreflexió (tágabban: emberábrázolás) elemzésével. Úgy vélem ugyanis, hogy a szöveg egy archaikus tudásszerkezet szókincsét és világrépítőredékeit használja, azonban el is bizonytalanítja annak érvényességét.

Tér – idő – melankólia

Az Uránia első lapszámában kiadott *Fanni* című biográfiában T-ai Józsi¹³ két módját választja az olvasó érzékenyítésének: az élettörténet összefoglalásában a szenvedés és a családi közeg szeretetlensége kap hangsúlyt, a jellemzésben pedig Fanni sajátos természetének leírása: „Ezenfelül valamely kedves melankólia és szomorú hallgatás,

¹¹ LACZHÁZI Gyula, *Társiasság és együttérzés a felvilágosodás magyar irodalmában*, Bp., Ráció, 2014, 173–174.

¹² Ahogyan Borbély Szilárd fogalmaz: „Egyetlen lehetőség a fikciókritikát alkalmazó radikális kontextualizálás számára, ha az újrafikcionalizálás eszközeivel más fikciót állít a régi helyére.” BORBÉLY, *A Fanni' Hagományai fikciókritikai olvasása*, i. m., 34–35.

¹³ Ha ragaszkodunk a fikciókritikai olvasáshoz, akkor tudjuk, hogy az első lapszám megjelenésekor az olvasóknak még nem volt tudomásuk Fanni „hagyományairól”, azaz naplójáról és leveleiről, sem arról, hogy T-ai Józsi volt az az „eszméletlen”, aki beküldte az Uránia szerkesztőinek „élete-folytát és árnyékát azon személynek, kit ő Fanninak nevezett.” (7.) (A *Fanni hagyományai*ból vett idézetek után zárójelben megadott oldalszámok a következő szövegkiadásra utalnak: *Régi magyar regények*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Unikornis, 1993. Bár Szilágyi Mártonhoz és Borbély Szilárdhoz hasonlóan én is kitüntetett jelentést tulajdonítok az *Uránia* folyóiratnak mint a *Fanni hagyományai* eredeti megjelenési helyének többek között a folytatásosság és a különféle műfajú közlemények együttes jelenléte miatt, elemzésemben modernizált átíratot használok, igazodva a közép- és felsőoktatásban jellemzően használt szövegváltozatokhoz.)

melyet csak némely jobb barátnéi előtt tett le.” (9.) Az ellehetetlenített szerelem és Fanni halála leírásában teljes mértékben a nedvkörtani szókinccs érvényesül:

Ezt az elegyített boldogságot is nem soká érezhettük. A fátum minket egymástól elszakasztott. Ezt egyedül el nem viselhette; ő, akit a szeretetlenség hidege meg nem emésztett, elhervadott a szeretet édes melege alatt. Az elválás után minden bú kettős erővel nyomta, mert nem volt, aki azt véle osztotta volna. – Végre egy sebes forróhideg ágyba ejtette. (9.)

A melankólia, a hideg, a meleg, a „forróhideg” betegség, a szerelem által okozott hervadás ebben a rövid idézetben olyan világképet mutat, amely egyrészt összekapcsolja az ember testi és a természet fizikai tulajdonságait, egyben pedig meghatározza az ember belső tulajdonságait. A makrokozmosz és a mikrokozmosz hasonlóságán alapuló nedvkörtani, vagy más néven humorálpatólogiai szemlélet a klasszikus görögség gondolkodásában alakult ki, alapja pedig a három következő gondolkodói tézis: 1. olyan elemi részecskék vagy alaptulajdonságok keresése, amelyek segítenek a makrokozmosz és a mikrokozmosz összetett és jobbára felfoghatatlan szerkezetének megértésében, valamint egymásra vonatkoztatásában; 2. szükségesség a testi-lelki létezés komplexitásának számszerűsítése; 3. a harmónia, a szimmetria, az izonómia, illetve egyéb olyan fogalmak kitüntetettsége, amelyekkel az emberi gondolkodás ki tudja fejezni az alkotórészekben, az anyagokban, a képességekben stb. jelenlévő tökéletes arányokat, ezek jelentik ugyanis az anyagról, az erkölcsről, a szépségről vagy éppen a testről való gondolkodás alapját.¹⁴ Püthagorasz nyomán a püthagoreusz természetfilozófusok a négyes szám köré rendelték több természeti-fizikai jelenséget, amely rendszerbe később pontosan beleilleszkedett a nedvkörtanban meghatározó négy testnedv. A püthagoreuszok antropológiai szemlélete is tovább hagyományozódik, amelyben az emberi egészség egyensúlyként, a betegség pedig az egyensúly megborulásaként kerül megfogalmazásra. Erre a struktúrára épül Hippokratész, később pedig Galénosz nedvkörtani szemlélete és orvoslása. A négyes rendszer tökéletes hálózatában a négy elem (levegő, tűz, föld, víz), a négy évszak (tavasz, nyár, ősz, tél), a négy nedv (vér, sárga epe, fekete epe, flegma), a négy tulajdonság (hideg, meleg, nedves, száraz) és a négy életkor (gyermekkor, ifjúkor, felnőttkor, öregkor) kapcsolódik össze és lép rendszerbe, amely konstelláció olvashatóvá teszi a világ és az ember jelenségeit, tulajdonságait.¹⁵ Michel Foucault ennek a gondolkodási rendszernek a bemutatásában a hasonlóság fogalmát helyezi középpontba, amely a megismerést, az ábrázolást és az önmegértést egyaránt irányította, illetve egyben a teremtett világ önmagába záródó tökéletességét bizonyította.¹⁶

¹⁴ Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFKY, Fritz SAXL, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln, Kraus Reprint, 1979, 4.

¹⁵ *Uo.*, 4–11.

¹⁶ „A XVI. század végéig a hasonlóság fontos szerepet töltött be a nyugati kultúra tudásában. Nagyrészt a hasonlóság kormányozta a szövegek exegézisét és interpretációját: ez szervezte meg a szimbólumok játékát,

Fanni naplóbejegyzései eleinte ezt a tükröződést reprezentálják ember, természet és idő között, az isteni teremtként értelmezett világra való rámutatással. A naplóbejegyzések sokszor olyan cselekmény nélküli állóképek, amelyekben megjelenik valamilyen bölcsesség az emberi létezés keserű tapasztalatáról, illetve jellegzetesen láthatóvá teszik a természeti időt: az embert körülvevő évszakot és napszakot.¹⁷ A világot szemlélő ember, az embert körülvevő természet képeinek hozzáférhetőségében képződik meg az az egység, az a világetelmezés, amelyben – Borbély Szilárd szavaival – „a Természet a Teremtő allegóriája”:¹⁸

Szép volt a reggel. A hajnal könnyező szemmel költ fel. Frissítő szellők leheltek. Az illatok fellegei széjjelhaboztak a nedvesített mezőkön. A megvidított egész teremtés mosolygott. Víg volt az én szívem is. – Határos a mezőkkel, melyek kertünk mellett elterülnek, egy kedves fiatalas. Az alja puha, zöld hanttal kipárnázott és tiszta. Az én reggeli zárandokságim helye. Egy könyvvel a kezemben lépegettem elé a gyönggyel kirakott téren, míg az erdőcskének boltozatjai alá jutottam. (14.)

A naplóbejegyzés folytatásában írja le Fanni, miként pillantja meg a gyászoló özvegyasszonyt két gyermekével, amely jelenet együttérzést és fájdalmat vált ki belőle. Nem sokkal később az egyik bejegyzés csupán a természetábrázolásra és az önreprezentációra korlátozódik, amelyben a természeti idő nedvkörtani kiterjesztése érvényesül:

Ez az epesztő egyformaság kiemészt unalmával. Egy nap olyan, mint más... Azon baj, azon kínzás, azon reménytelenség... Az idő szakasza felváltja a mást. A nyári hő meleg összeolvad már a híveséggel, mely az ősz közellétét jelenti. A szürke napok sokasodnak. A gyenge felhőkkel bevont ég gyakrabban meglátogat édes melankóliájával... Az én állapotom mindég ugyanegy. Így kell-é nékem vajon mindég élnem? (15–16.)

és tette lehetővé a látható és a láthatatlan dolgok megismerését, a hasonlóság irányította a dolgok ábrázolásának művészetét. A világ önmagába fonódott: a föld megismételte az eget, az arckok tükröződtek a csillagokban, a füvek pedig szárukban rejtették el az embereknek fontos titkokat.” Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 35., illetve lásd még 44–49.

¹⁷ Borbély Szilárd ezt a szerkesztésmódot az idill műfaji mintázatahoz hasonlítja, amely a Gessner-idill citálásával közvetlenül is megjelenik a szövegben: „[...] a szöveg nem levélformájú részletei önállóan megálló, lezárt, kerek egységek, kis képek, a szó eredeti értelmében: idillek. Ezeknek a daraboknak a nyelvi megalakotottságát nemcsak határozott retorikai szerkesztettségük mutatja, hanem poetizáltságuk, a felütések és zárlatok tematizálható alakzatai. Ezek az alakzatok az idill műfaji mintáihoz állnak közel. A Kazinczy által fordított Gessner-idillek situációi és az egyes elbeszélések modalitása ismétlődnek bennük.” BORBÉLY, *Műfaji minták a Fanni hagyományában*, i. m., 178.

¹⁸ BORBÉLY, *A Fanni' Hagyományai fikciókritikai olvasása*, i. m., 34–35.

Nagyon egyszerűen történik meg a lelkiállapot összekapcsolása a természeti jelenségekkel, amennyiben tehát az évszakváltozás,¹⁹ a nyárból az őszbe való átlépés Fanni érzelmeit és gondolkodását befolyásolja: a szürkeség és a hűvös fizikai hatásai a melankolikus állapotot erősítik. T-ai Józsi biográfiája „kedves melankóliaként” említi Fanni egyik jellemzőjét, és a lány önértelmezésében is a lelkiállapot leírásában jelenik meg az „édes melankólia”. Az unalomként, a bajként, a reménytelenség, a változatlanság fogalmaival körülírt tapasztalatban a testi-nedvkórtani jelentés majdnem egészében a háttérbe szorul. Az „epesztő”, a „kiemészt” és a „kínzás” azonban, még ha mára már bizonyosan megfakultan is, de feltétlenül érvényesítik testi-fizikai jelentésüket.²⁰ Két bejegyzéssel később egy újabb szövegegység visszatér a melankolikus állapot leírásához, de ezúttal már úgy, hogy nem a konkrét természeti tapasztalatból indul ki a leírás, a természeti képek már csak Fanni fantáziájában képződnek meg:

Ily édesen szenvedni, szomorkodni, anélkül, hogy tudnád – miért?... Az egyedülvalóságot jobban kedvelni minden mulatságnál; örömet magánosan lenni a világos tavaknál, a kőszalakon és a homályos erdőségekben, minden gyönyörűséget csak az kies természetből szívni vagy csak egyetlenegy léleknek társaságát kívánni, akinek ezt mind megmondhatnád, és aki azt mind elfogadná... Micsoda, óh, micsoda állapot ez? Itt olvadnak egybe a menny gyönyörűségei a kínok helye gyötrelmeivel... (18.)

Az „édes melankólia”, az „édes szenvedés” oximoronjai a magány és a szemlélődés szépségeiben, a természet fenségtapasztalatában oldódnak fel. Úgy tűnik tehát, hogy az idézett szöveghelyek nem közvetítik egyértelműen azt az archaikus világképet, amely az antikvitás püthagoreus világképéből és galénoszi nedvkórtanából hagyományozódik az újkori gondolkodásra, hiszen a *Fanni hagyományaiban* a világ és az ember közötti összefüggések kétirányúak. Esetenként a természet mint makrokozmosz gyakorol hatást az önmagát neki megadó individuumra, esetenként pedig a gondolkodó ember az önvizsgálat folyamatában keres természeti képeket saját lelkiállapotának megértésére. A szövegben előre haladva bontakozik ki a Fanni életét felforgató esemény sor, amelynek katalizátora az özvegyasszony megismerése.²¹ Barátságuk, a

¹⁹ Az idő múlása fölött érzett fájdalom és félelem kifejezése, illetve az idő pusztítását megjelenítő képi ábrázolások (óra, homokóra, csontváz, koponya) a 16. században terjednek el. Ez idő tájt jelenik meg újra a melankóliáról való gondolkodásban a Szaturnuszról való antik tudás hatása, amelyet, mint a leghidegebb bolygót, az öregséggel, a betegséggel és a szenvedéssel kapcsoltak össze. Illetve sokszor egybemosódott az ábrázolása az Idő allegóriájával, hiszen Saturnus görög mitológiai megfelelője Kronosz, akinek a neve összeolvad Khronosszal, az idő deifikált fogalmával. Vö. Georges MINOIS, *Az életfájdalom története: A melankóliától a depresszióig*, ford. ALBERT Sándor, Bp., Corvina, 2005, 87–89.

²⁰ Az epe kettős jelentése is egyszerre hozza játékba a szó nedvkórtani-fizikai (méreg, düh) és érzelmi (megkeserítés, öröm elrontása) jelentését: „Epét öntenek még ezen kis Örömömbé is.” (18.)

²¹ Ezt a folyamatot elemzi módszeresen SZILÁGYI, Kármán József és Pajor Gáspár *Urániája*, i. m., 377–392.

szerelemről és a házasságról való bizalmas beszélgetésük mozdítja ki Fannit a kedvelt magányból, amit jellemzően a természetben, az első bejegyzésben leírt kertben élt meg, az emberek világát pedig majd „újj Játékszín”-ként nevezi meg (187.). Ebben az átlépésben kitüntetetten fontos az a leírás, amelyben a korábban teljes pompájában virágzó kert és az életteli természet immár ellenpontozással, már-már negatív festéssel jelenik meg – ugyanakkor lényeges, hogy Fanni a barátnőjével való kapcsolat intimitását a természetélményhez hasonlítja:

Bocsáss meg, természet, hogy kis ideig elfelejtettelek. Hiszen a barátság érzése oly igen közel van a te szépségeid érzéséhez! Szép vagy te, midőn kellemeidet elhányod is. – Az én kis hajlékom temérdeksége ritkul, lassanként elveszti már zöld koronáját, és midőn így írok, egy öszvefonnyadott sárga levél panaszolva s búcsúzva esik pennám alá. Az puha sétálóutakon hallik a lehullt száraz levelek szomorú zörgése, melyeket a sivatag őszi szél öszveráz... Magános csevegéssel repdes a madár a puszta s lefosztott ágon, melynek titkos barlangjai alatt a boldog tavaszkor párjával a szerelmet érezte s énekelte. A természet szünnapja beállt. – Nehéz szívvel vál el tőled barátnéd, és nehezebb szívvel engedi magát bezáratni az emberek szorosabb társaságába. A te édes örömeidnek emlékezete, szép természet, vigasztaljon meg, amikor te nyugszol: azoknak megérkezésének reménysége vidámítson meg, ha az emberek keserítenek!... (19.)

A kert hamarosan egészen elpusztul a beálló hidegben, amely leírásban megint elmentmondásosnak tűnhet az elmúlás összekapcsolása a vidámsággal, ugyanakkor az olvasó már birtokában van annak a tudásnak, amely szerint Fanni az emberek társas világába kerülve mintha kilépett volna az őszi évszak „epesztő” hatása alól:

Fagyosan fújt az eső után a reggeli szél. A dér lepusztította a vetemények és a virágok leveleit, szomorú feketével vont a lemart áldozatjait... Friss volt a levegő; vidámságot szívott bé minden lehetet. – Víg orcával tértem meg atyám házához; [...]. (21.)

A fentebbi idézetben ábrázolt madárral ellentétben, aki a párját tavasszal találja meg, Fanni a kistársaság őszi időszakában tartott bálon lesz szerelmes – amely eseményt tehát az özvegyasszonnyal folytatott beszélgetések és az abból kibontakozó vágyakozások már hosszasan előkészítettek. A bál leírásában kitüntetett helye van Fanni szinte önkívületi állapotának, amelyet módszeresen testi tünetek érzékeltetésével jelenít meg a szöveg. Vagyis ismét az a nedvkórtani emberkép érvényesül, amelyben a folyadékgyensúly megbolydulása okoz rendellenes állapotot az egyén viselkedésében és egészségében:

Rendkívül érzettem magamat. Szívem akaratom ellen dobogott. Rettegés és valamely nem tudom mi, elfojtott. Félénkségemet s parasztos szemérmemet dorgáltam magamban. Azt véltem, az sokaság irtóztatott, és bátorítottam magamat... [...] Még öszve sem szedhettem magamat, midőn felsőruhám rólam lefosztva volt, és táncolnom kellett.

A tánc mozgása, a vér sebesebb kerengése, a sokféle tárgyak, a ritkaság, újság és a muzsika megvidámítottak. A közöröm engem is elragadt, és ami régen nem voltam, víg lettem. Enyelgettem, szökéltem társaimmal. Nevettem, amit ritkán teszek, egész szívemből. (23.)

A vértolulás tehát végeredményben előkészíti T-ai Józsi megpillantását, az intenzív testi tapasztalatként is megélt szerelmet, amelynek élményében Fanni hasonló testi tüneteket produkál: „Látás amely minden inaimon, mint láng keresztülcsapott” (24.); „Orcám veres tűzzel égett, és szívem rettenetesen vert...” (24.); „tekintete öszveolvaszt, tapintása tüzet önt orcámra – s szegény szívembe.” (24.)²² A következő bejegyzésben tudja meg Fanni szerelme nevét, továbbá kibontakozik benne a fájdalmasan gyötrő féltékenység Teréz miatt:²³ ezzel a sajátos „cliffhangerrel” ér véget az Uránia második lapszámában a szövegközlés. A harmadik lapszám közli a napló további részeit és az özvegyasszonynak írott leveleket. A téli időszakban zajló szerelmi találkozásokban természetesen a tűz szókinccse érvényesül, és a nedvkórtani logika alapján kap hangsúlyt a Gessner-idill felolvasásának jelenetében Fanni és T-ai Józsi felindultsága, zaklatottsága, amely a szerelmesek felbolydult vérének²⁴ jelölője, és a sírásban, a könny kiadásában materializálódik:

Szörnyű felháborodással olvashatta ezt [T-ai], alig mondhatta már ki az utolsó szót a zokogás miatt. Elvetette a könyvet, sűrűen folytak le könnyei; megragadta kezemet, és homlokát reáeresztette.²⁵ Én kimondhatatlan

²² Fanni itt is alkalmaz egy ellenpontozást a T-ai Józsi iránt érzett szerelme erejének illusztrálására: „Ifjak akadtak előmbe szebbnél szebbek, elmémbe sem ötlöttek, számtalanok hízelkedve kedvem keresték, én meg nem indultam... erem nyugodalmasan vert, szívem hallgatott, mint soha nem éltek, emlékezetemben nyomot sem hagytak... (24.)

²³ „A könnyek fojtogattak, szívem ólommal változott, s majd leszakadt, mert láttam, hogy – Teréz is kedveli.” 25.

²⁴ A vér és a könny (és a tinta) metonimikus azonosságáról Bessenyei György *Galant levelek* című munkájának elemzésében írtam részletesebben. BÓDI Katalin, *Könny és tinta: A magyar levélregény és heroida történeti és poétikai háttere*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 200–208.

²⁵ A Wertherrel való köztudott párhuzamot nemcsak a szépirodalmi szöveg felolvasásában megtörténő szerelmi vallomás miatt érdemes megemlíteni, hanem amiatt is, mert Goethe regényében szintén a sírás hoz létre egy rendkívül intim, szinte egyértelműen erotikus jelenetet a bál végén kitört vihar után: „Az ablakhoz léptünk. Messze, oldalt dörgött az ég, és csodaszépen zizegett az eső a mezőkre, és a legüditőbb jó szag szállt fel hozzánk a meleg levegő gazdag áradásában. Lotte kikönyökölt, tekintete bejárta a vidéket, az égre nézett és rám; láttam, hogy a szeme csupa könny; kezét az enyémre tette, és azt mondta:

– Klopstock!

Rögtön eszembe villant az a nagyszerű óda, amelyre gondolt, és elmerültem az özönlő érzelmekbe, amelyekkel e név idézése előtött. Nem bírtam tovább, a kezére hajoltam és megcsókoltam, mialatt szememből

kínosan gyötrettem. A szánakozás őeránta, az én belső, eránta való hajlandóságom, ezen váratlan fordulás, ez az új kedves meglepés magamon kívül ragadtak. Én is zokogni kezdtem... Segéteni magamon nem tudtam, felugrottam, és sebesen kiszaladtam az ajtón. (32.)

Január 5-én kelt levelében Fanni azzal formálja különlegessé a napló első bejegyzéseitől markáns önreflexiót, hogy ezúttal tükörbe pillantva írja le arcát. A szerelmes állapotot a test betegségének tüneteivel jeleníti meg, igazodva ezúttal is a nedvkórtani emberképhez, illetve a 17. századi francia galantériából hagyományozódó, a szerelmet identitásvesztésként és betegségként értelmező gondolkodáshoz, amelyben a szenvedély egyúttal szenvedés is:²⁶

Rettenetes álmok, rút, ijesztő képek terjesztették ki felettem denevérszárnyait... Hideglelős volt erem járása, fejem nehéz és forró, és minden rettenetes álmaimnak foglalója – ő... Elíjedtem magamtól, midőn a tükör elejébe léptem. Szemem béesett, orcám sárgás halvánnyal betérítve, s lépésem tántorgó és erőtlenséggel... (33.)

Miután az édesapák megakadályozzák a fiatalok további találkozását, Fanni szerelme egészében a betegségbe, majd a halálba helyeződik át, egyfajta önbeteljesítő jóslatként – ráadásul az olvasó a T-ai által beküldött biográfiából már pontosan tudja ennek elkerülhetetlenségét:

Ha gyengülésem az ágyba szegez – szerelem betegének csúfolnak!... Óh, annak a betege vagyok, az igaz, de annak a halottja is leszek... Ez a gyenge kéz, a szerelem, a koporsóhoz vezet, és megszabadít kínzásaitól... (47.)

Mint láttuk, Fanni természetleírása már korábban is élt a kontrasztolás műveletével, az azonosulás, az egybeolvadás képeit a kívülről való szemlélés váltotta fel (19.). Amikor a halál közeledtével Fanni újra a természet képeit használja fel önértelmezéséhez, a természetábrázolás intratextuális hálója tovább bővül. Egyrészt újra megjelenik az ellentétezés: a tavasz mint újjászületés képei Fanni közelgő halálával kerülnek élesen szembe, ugyanakkor megint kétségbe vonódik a jelentések egyértelműsége, hiszen a természet továbbra is befogadó, igaz, hogy nem a társadalomtól védő rejtkehelyként, hanem temetőként, amelyben az egyé válás, a feloldódás valóságosan is megtörténik majd. A bodzabokor által formált boltozat az első bejegyzésben leírt hajlékot idézi, amelyet egykor komló és kőkeny alkotott, és amely egyaránt helyszíne volt írásnak és sírásnak.

kicsordultak a boldogság könnyei.” Johann Wolfgang von GOETHE, *Regények I., Werther szerelme és halála*, ford. SZABÓ Lőrinc, Bp., Európa, 1963, 28.

²⁶ Az amour-passion paradoxonjának értelmezéséhez lásd bővebben: Niklas LUHMANN, *Szerelme – szenvedély: Az intimitás kódolásáról*, ford. BOGNÁR Virág, Bp., Józsefvég Könyvek, 1997, 17–90.

Körültem minden elváltozott. Hiába éled a fiatalos, hiába sarjaz a rét; nékem nem kékülnek többé a domború hegyek, nékem nem csereg a patak, nem virít a rózsabokor... Nem lehelnek ezek többé nyugtatást ebbe a széjelmorzsolt szívbe, nem folynak belőlök többé örömek... Óh, ártatlan édes örömek! Mikor a természet kebelében feküdtem, mikor azokat hörpölvé szívtam jóltévő poharából – édes örömek, odavagytok! Kedves helyem ezután a temetőkert... Ott, ahol a bodza boltos gallyaival egy sírhalmot árnyékoz, ott ülök most legörömostebb, és szívszakadva kívánnék oda leszállani, ahol gyökere eltűn. – (49.)

Az ezt követő utolsó naplóbejegyzésekben a természet képei már kizárólag Fanni ön-reprezentációjában jelennek meg: a szívet rágó féreg, a száraz szem mint aszályos mező végeredményben a természetben való feloldódás vigasztaló képei. Több tanulmány is kiemeli a lezáró bejegyzések bibliai allúzióit, imaszerű beszédmódját: Fried István két újszövetségi szöveghelyet azonosít,²⁷ Borbély Szilárd a bibliai intertextusnyomokat és a kegyességi diskurzust „transzparens frazeológiai átszövöttség”-ként értelmezi,²⁸ Szilágyi Márton pedig azt hangsúlyozza, hogy a halál érzékiesítésére használt természeti hasonlatok „bibliai, sőt újszövetségi toposzok szabad idézései is”:²⁹

A keserű pohár még ki nincs ürítve... Nem! ne múljon az el én tőlem!
Legyen meg a te akaratod! [...] Itt – szívem mellett, itt rágja egy féreg...
Érzem, mint mardossa azt!... A halált én magammal hordom! – Szárazak
szemeim, mint a mező aszály idején! Orcám sárga, mint az érett kalász. Érel-
lelődöm én is a betakarításra. Lehullott testem, mint a megszedett szőlőtő.
Közel van a lemetszés ideje. Légyen meg a te akaratod... (50.)

Ha kiegészítjük Fried István két újszövetségi szöveghely-azonosítását (keserű pohár: Mt 26,42; szőlőmetszés: Jn 15,2) egy ószövetségivel, mégpedig a búza betakarításának a képével, amely Jób egyszer majd bekövetkező halálának (Jób 5,26) hasonlataként jelenik meg, illetve rögzítjük, hogy a keserű pohár képét Werther is megidézi,³⁰

²⁷ FRIED István, *Élet és irodalom a „Fanni hagyományai”-ban = Hagyomány és ismeretközlés*, szerk. Kovács Anna, Salgótarján, Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1988, 78.

²⁸ BORBÉLY, *Műfaji minták a Fanni hagyományaiiban*, i. m., 178.

²⁹ SZILÁGYI, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, i. m., 389.

³⁰ „Nem emberi sors-e, végigszenvedni a mértékünket, kiüríteni a poharunkat? – És ha a mennyei Isten is keserűnek érezte emberajkain a poharat, miért nagyozoljak és tegyek úgy én, mintha édesnek érezném? És miért szégyenkezzem abban a szörnyű pillanatban, mikor egész lényem lét és nemlét között remeg, mikor a múlt villámként lángol a jövő sötét szakadéka fölött, és köröttem minden elsüllyed, és velem együtt elpusztul a világ – nem az egészen önmagában visszaüzdött, önmagát elveszített és feltartóztathatatlanul alázuhanó ember hangja-e, mikor felfelé hasztalan küszködő erőinek legmélyén azt csikorogja: »Én Istenem! én Istenem! miért hagytál el engem?« És szégyelljem e kifejezést, resteljem ezt a pillanatot, mikor az sem kerülte el, aki úgy göngyöli az ezeket, mint egy kendőt?” GOETHE, i. m., 85–86.

akkor egyik tanulsága ennek és minden korábbi elemzésnek az lehet, hogy nincs olyan értelmezői stratégia, olyan fogalmi rendszer (köztük nyilvánvalóan a nedvkörtani szemléletű sem), amely maradéktalanul érvényesíthető lenne a teljes szöveg interpretációjában.

A *Fanni hagyományai* közvetlen szöveggörnyezete az Uránia lapszámaiban szintén jelentéssé lehetett a korabeli olvasásban, illetve az Uránia 1999-es újrakiadása óta: az utolsó naplóbejegyzést a harmadik lapszámban Csokonai Vitéz Mihály hat verse és Verseghy Ferenc egy verse követi. A Csokonai-versek sorát *A' vidám természetű póéta* című nyitja, amelynek felütésében a sírhalmok és a temetőkertek gyászos hangulatának heves visszautasítása történik meg. Négy vers átdolgozások után bekerül a Lilla-ciklusba,³¹ ami azért különösen fontos, mert egyrészt utólagosan a *Fannihoz* hozzárendelhetjük a *Lillát* mint poétai románt, illetve a Lilla-versek kertjei, természeti képei is kontextualizálják utólagosan a Fanni-napló és a levelek természetképét.

Exkurzus – A temetőkert

Az Uránia első lapszámában közölt szerkesztői reflexió, amely a nőkről szóló biográfiák hasznosságáról, a példamutatás lehetőségéről, sőt, az „Emlékezet-oszlop” kiérdemléséről értekezik, az első mondatában közli, hogy Fanni itt következő életrajzához egy „Árnyék” tartozik, azaz a lány képi ábrázolása. T-ai Józsi Fanniról szóló elbeszélésében valóban található egy metszet, amely azonban nem egyszerű portré, hanem – Szilágyi Márton leírását idézve – „egy sziklába helyezett ovális alakú kőtáblára helyezve egy oldalnézeti mellképen egy nőalakot ábrázol, mellette egy lefordított, füstölő fáklyával”.³² Érdemes röviden pontosítani, mit látunk: az ovális mellkép, amely profilból ábrázol egy női arcot, egy sziklára van helyezve, ennek háttérében két ciprusfa látható, amely jellegzetesen temetői növény. A kép alatt vésetként a következő felirat olvasható: „Tsak azok esmérték, a' Kik itt maradtak, hogy Őtet sirassák.”³³ Ez a felirat bővebben megtalálható T-ai leírásában: „én elmondhatom őfelőle, amit Petrarca mondott Laurájáról: »A világ őtet nem esmérte, valamíg véle bírt, és csak azoknál esméretes, akik itt maradtak, hogy őtet sirassák.«” (8.) Szilágyi Márton éppen emiatt feltételezi, hogy a kép nem is Fannit, hanem Laurát ábrázolja, hiszen így válik teljessé a petrarcai allúzió.³⁴ A 338. szonett 12–13. sora azonban Rousseau *Julie*

³¹ Az Uránia versközléseihez lásd még: SZILÁGYI, Kármán József és Pajor Gáspár *Urániája*, i. m., 129–145. *A' vidám természetű póéta – Az én Poézisom' természete* címmel, *A' legédesebb Mész – A' méhekhez* címmel, *A' Tanúnak hívott Liget és A' Szépek' Szépe* azonos címmel jelenik meg a Lilla-kötetben 1805-ben.

³² *Uo.*, 144.

³³ *Első folyóirataink: Uránia*, i. m., 70.

³⁴ *Uo.* Nagyon fontos Szilágyi ezután tett megállapítása: az Uránia első lapszámában van egy *Kertek' Eredete* című szövegegység, benne a *Petrárka Remetesége* című szakasszal, amelyben két Petrarca-prózaátirat található, ezeket Petrarca völgybeli lakhelyének leírása előz meg. (*Uránia*, i. m., 86.)

vagy új *Héloïse* (1761) című levélregényének a belső címlapján is szerepel,³⁵ vagyis akár az is elképzelhető, hogy nem közvetlenül Petrarca *Daloskönyvéből*, hanem egy Rousseau-kötetből származik az idézet: így viszont bizonyosan felszámolódik annak jelentősége, hogy a kép kit is ábrázol: Laurát, Julie-t vagy Fannit – bizonyosan egy szerelmes hősnőt, aki különféle irodalmi-kulturális mintákat egyesít. Illetve nem utolsósorban az ideális olvasót és az adekvát olvasási formát is megjelöli a (többszörös) idézet: vagyis a sírást. Az arckép alatt látható lefelé fordított, ellobbanó fáklya a római antikvitás temetkezési hagyományából ismert, és a 18. század végén bizonyosan Antonio Canova szoborkompozíciója, a XIII. Kelemen pápának készített síremlék (1783–1792) a Szent Péter bazilikában teszi ismertté. A sírkamra bejáratának jobb oldalán látható a halál Génuszának szárnyas alakja a lefelé fordított fáklyával, amely figura végeredményben azonos a síremlékkel párhuzamosan készülő, Psychét ölelő Ámor-szoborral (1786–1793). Mindkét ábrázolásban a halál esztétizálása, a test és a lélek elválása és az új életre ébredés ígérete válik hangsúlyossá.³⁶

T-ai Józsi szavai a naplót bevezető ajánlásban így nyerne új értelmet: „Elszaka-
dozott töredékek, apró gondolatok, de amelyekből egy szép egészet öszverakhat – a
gondolkozó.” (10.)

BÓDI KATALIN
egyetemi docens

DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
bodi.katalin@arts.unideb.hu

“Sweet Melancholy”:

on the Human Image of József Kármán's Fanni Hagyományai (Fanni's Heritage)

Abstract: Kármán József's *Fanni hagyományai (Fanni's Heritage)* is one of the first Hungarian novels at the end of the 18th century which was edited in the periodical *Uránia* in three parts, composed by journal notes and letters. The novel was rediscovered at the end of the 20th century: the interpretations were concentrating on the modernity of the heroine, on the diversity of the various meanings. Two decades later two papers pointed out the alterity of the

³⁵ Rousseau Petrarca-kultuszáról, illetve Rousseau és Petrarca magyarországi hatásáról Eötvös József *A karthausi* című regényének elemzésében írtam röviden, említve az *Uránia* közvetített Petrarca-idézetét is: BÓDI Katalin, *A karthausi újraolvasásának lehetőségei: Még egyszer Eötvös József szépirodalmi mintáiról = Eötvös-újraolvasó: Tanulmányok Eötvös József születésének bicentenáriuma*ra, szerk. DEVESCOVI Balázs, Bp., Eötvös, 2018, 63.

³⁶ A szerelem és a halál neoklasszicista kontextusa, többek között a halál angyalának szövegszintű megjelenése Fanni reflexiójában fontos elemzési szempont Szilágyi Mártonnál: SZILÁGYI, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, i. m., 381–383.

text by its typical 18th century topics like sensibility, nature or God-concept. Inspired by these aspects I was trying to describe how the approach of the humoralism and the descriptions of the nature are present in the self-reflection of the heroine, which is overall a modern reinterpretation of many cultural traditions.

Keywords: humoralism, nature descriptions, traditions and modernity, autobiographical discourse, journal and epistolary novel

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/59-72.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



DEBRECZENI ATTILA

A *Tövisek és virágok* kötetkompozíciója és szöveghálója *

Kazinczy Ferenc az 52. életévébe lépve lett elsőkötetes költő, mikor 1811 elején megjelent a *Tövisek és virágok*. Még egy versgyűjteménye látott napvilágot ezen kívül, 1813-ban a *Poétai berek*, Dayka Gábor költeményeinek általa sajtó alá rendezett kiadásához csatoltan, így önálló verseskötetként az első egyben az utolsó is volt. A vékony kis kötetecske kanonikus rangra emelkedett a magyar irodalomtörténetben mint a nyelvújítási harcok megindítója. Sokat írtak róla sokféle vonatkozásban, a *Tövisek és virágok* mint kötet elemzésére azonban eddig nem került sor.¹ A jelen dolgozatban először a kritikai kiadás² eredményeinek összefoglalásával áttekintjük a kötet megszületésének és kiadásának körülményeit, illetve a szövegcsoport további formálódását, feltárván a későbbi kanonizálódást meghatározó tényezőket. Az értelmezés a kötetkompozíció és a szövegkapcsolatok elemzésén alapul. Előbb a versciklus kompozíciós elveinek, szerkezeti elemeinek áttekintésére kerül sor, majd a kötet versekhez fűzött magyarázataiból kiindulva az epigrammák utalásrendszerének és szöveghálójának felfejtése következik, végül mindezt a kötetet közvetlenül körülvevő testvérszövegekkel olvassuk össze.

* A jelen tanulmány az MTA–DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport programja keretében jött létre. – A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

¹ A szakirodalom szemlészésétől és a tételes reflexióktól épp ezért eltekintettünk, csak konkrét szöveg hely átvétele vagy vitatása esetén hivatkozunk lábjegyzetben, s itt összefoglalólag jelezzük, hogy a jelen tanulmány készítése közben legtöbbször BÍRÓ Ferenc, CSETRI Lajos, FRIED István és GERGYE László munkáit forgattuk, valamint hogy a dolgozat megírásához inspirációt jelentett Dávidházi Péternek a Kazinczy-versek kritikai kiadásáról írott recenziója. BÍRÓ Ferenc, *A legnagyobb pennaháború*, Bp., Argumentum, 2010; CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., Akadémiai, 1990; FRIED István, *Kazinczy Ferenc grammatikai és aestheticai epigrammái* = F. I., „Aki napjait a szépnek szentelé...”: *Fejezetek Kazinczy Ferenc pályaképéből és utókora emlékezetéből*, Sátoraljaújhely – Szeged, Kazinczy Ferenc Társaság, 2009, 51–70; FRIED István, *Kazinczy kérdései a purizmusról, a nyelvről, szokásról és a német klasszika: A Tövisek és virágok – tágabb kontextusban* = F. I., *Kazinczy Ferenc műfajai és műfajközisége*, Sátoraljaújhely – Szeged, Kazinczy Ferenc Társaság, 2019, 107–130; GERGYE László, *Műzsák és Gráciák között: Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Bp., Universitas, 1998, 52–71; DÁVIDHÁZI Péter, *Egy klasszikus életmű korszerű feltárása*, It 2018/4, 438–457.

² KAZINCZY Ferenc, *Költevények*, kiad. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018, I. Szövegek, II. Jegyzetek (a továbbiakban: KazKölt). Kazinczy verseit a következőkben hivatkozás nélkül innen idézzük, s a felhasznált filológiai adatok is innen valók.

Alakulás- és önértelmezés-történet

A szövegcsoport keletkezése és formálódása

A karcsú, nyolcadrét kötet az oldalszámozás nélküli címlappal, tartalomjegyzékkel együtt 56 oldalt, azaz pontosan három és fél ívet tesz ki: bő két ívet foglal el a 43 vers, melyeket jegyzések, kommentárok követnek. A kéziratot Kazinczy 1811. január 9-én küldte Széphalomról Sárospatakra cenzúráztatni, majd nyomtatni, s a kész példányokat február 24-én már kézhez is vette. A külső borítóhoz Pesten készítettett metszet kétszáz példánya azonban csak március végén érkezett meg hozzá, így ezek terjesztése késedelmet szenvedett. A versek többsége, 33 darab közvetlenül a kötet nyomdába küldése előtt, 1810. október 29. és 1811. január 9. között, tehát bő két hónap alatt íródott. A többi tízből hat epigramma 1809–1810 fordulóján keletkezett, egy 1810 márciusában, kettő 1808 végén, egy 1807-ben.

Nem a korábbi termésemből válogató gyűjteményes kötetről van tehát szó (mint amilyen a *Poétai berek*), hanem Kazinczy – némileg szokatlan módon – egy tervezett kötet számára írta verseit. Először százat, majd ötvenet akart, de 43 elkészülte után már nem halasztotta tovább a kiadást. A kötet terve először 1810 novemberének legelején fogalmazódott meg benne, s ettől kezdve célirányosan dolgozott a kötetbe szánt epigrammák megírásán. A terv megszületése és a nyomdába adás közötti csekély időt tekintve e kötetre is érvényesnek látszik Fried István *Poétai berekről* tett megállapítása, mely szerint tehát a *Tövisek és virágok*at is „szinte hirtelen ötletből született könyvecskének” tarthatjuk.³

A kötet megírásával és megjelentetésével létrejött szövegcsoport húsz éven keresztül, egészen a Kazinczy halálát megelőző hónapokig folytonos átalakulásokon ment keresztül különféle kiadási tervek kapcsán, de ezek egyike sem valósult meg. Először 1815–1816 fordulóján kezdett Kazinczy a *Tövisek és virágok* második kiadásának gondolatával foglalkozni, több ellene irányult ekkori támadással összefüggésben. Tervezte alapvetően az első kiadást követte, noha a versek közül néhányat kihagyott és új darabokat is beválogatott, továbbá belefogott egy nagyobb, tanulmányyszerű kommentár készítésébe. Említést tett kiadási tervéről 1817-ben és 1819-ben is, ez utóbbi alkalommal *Virágok és gyomok* címmel. A pálya vége felé négy gyűjteményes összeírása készült az epigrammáknak, melyekből ekkorra már kivált és önállósodott az *Arczképek* egysége: 1825-ben és 1826-ban *Forgácsok*, 1828–1830 és 1830–1831 körül pedig *Grammatikai Epigrammák* címmel tervezte kiadni ezeket, ez utóbbi két alkalommal költői életműkiadása részeként.

Az életműkiadás gondozására vállalkozó Toldy Ferenc nem tartotta helyesnek sem az epigrammák folytonos újraírását, sem a gyűjtemény átnevezését: „Nem maradhatna-e

³ FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista (Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül)*, Sátoraljaújhely – Szeged, Kazinczy Ferenc Társaság, 1996, 48. A *Tövisek és virágok* keletkezésének itt említett sajátosságaira már CZIFRA Mariann is felhívta a figyelmet: *Kazinczy Ferenc és az ortológusok: Árnyak és alakok az 1810-es évek nyelvújítási mozgalmában*, Bp., Ráció, 2013, 15–34.

meg a »Tövissek és Virágok« e collectív címe? Híres munkák rebaptisátiója, úgy hiszem, nem célirányos. E néven ismeri e nevezetes könyvet a publicum; s mint ilyen az poesisunk, sőt nyelvünk historiájában oly factum volt, melytől ezt megfosztani nem szabad.”⁴ Válaszában Kazinczy egyetértését jelezte, de a későbbiekben sem e javaslat szellemében járt el. Toldy viszont Kazinczyt nem követte, mikor halála után kiadta verseit, mert az eredeti cím alatt az eredeti kompozíciót és szövegeket közölte, az idézett levélben megfogalmazott kultikus szemlélet jegyében. E megközelítésmód érvényesült Toldy későbbi irodalomtörténeti munkáiban is, máig ható érvénnyel meghatározva a *Tövissek és virágok* kanonikus helyét és jelentőségét.

A kötet kanonikus helyének kijelölése

Toldy értelmezése nem független Kazinczytól, ahogy más esetben sem, hiszen öntudatlanul is igen nagy mértékben épített mindarra, amit Kazinczyval való kapcsolata alapján, illetve hagyatéka gondozásával Kazinczyról tudott. Kazinczy egy 1823–1827 között készült, feltehetően Toldyhoz kötődő kiadási tervet leíró és magyarázó feljegyzésében már ott találjuk a *Tövissek és virágok* utóbb átörökített értékelésének a lényegét: „1808ból jövén Bécsből, ’s egyedül ülve szekerebben, Literaturánk lassú előmenésén törődvén, az a’ gondolat szálla-meg, hogy czivakodást támasszak Iróink közt, hogy virrongásuknak az a’ haszna legyen, a’ mi volt a’ Bodmerének Gottschédal. A’ ködöt felhőket, a’ mennydörgés és a’ vihar verhetik-el legkönnyebben. Nyerges Ujfaluban egygy éjjel írtam Verseginek Aglajáját tartva szemem előtt ezt: Jót ’s jól etc. Kis tüzelt többekre. Igy szaporodtak Epigrammjaim.”⁵ A megformált jelenet nagyon plasztikus: a magányosan utazó Kazinczyban megszületik a hazai literatúra német mintára, vitákkal való felrúzásának gondolata, amely vitákat epigrammáival tervez kirobantani.

Ha szikár adatszerűségében tekintjük ezen önértelmező visszaemlékezést, akkor nem nehéz jelezni az ellentmondásokat. A kötet terve először csak 1810. november elején jelenik meg leveleiben, 1808-ban még szó sem volt erről, ekkor még éppen a második olyan epigrammáját írta meg, amely majd része lett a kötetnek. Egy 1811-es levelében ugyanezt a történetet elmesélvén egyáltalán nincs szó a vitaindítás nagyralátó szándékáról, ellenben kiderül, hogy nem egyedül utazott, amit korabeli naplófeljegyzései is megerősítenek.⁶ A *Tövissek és virágok* nyomtatott példányainak

⁴ Toldy Kazinczynak, 1827. október 1., KazLev. XX. 365., 4841. sz. (KazLev = KAZINCZY Ferenc levelezése, I–XXI, kiad. VÁCZY János, Bp., 1890–1911; XXII, kiad. HARSÁNYI István, Bp., 1927; XXIII, kiad. BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára, FÜLÖP Géza, Bp., 1960; XXIV, kiad. ORBÁN László, Debrecen, 2013.)

⁵ *Magyarzatok a’ Kiadó’ és a’ Nyomtató’ számára, 1823–1827* (KazKölt. I. 1131.).

⁶ „1808-ban Oct. Nyerges-Ujfalun megháltam, ’s Balkayval az uton a’ Szép Mesterségek felől sokat beszélgettem. Előfordult némelly Mester munkájának kritikájában az is, hogy derekasan dolgozott, de oly tárgyak körül, mellyek nem érdemesek, hogy az előadás tárgyai légyenek. Ez, mondám, olyan, mint mikor a’ Poéta etc. ’s Versegly jutott eszembe. Igy leve akkor estve a’ *Jót és jól* etc.” (Kazinczy Ragályi Tamásnak, 1811. február 27., KazLev. XXII. 273., 5516. sz.; a naplófeljegyzéseket lásd *Kazinczy Ferenc művei: Pályám emlékezete*, kiad. ORBÁN László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009, 230.)

kézhezvétele után három nappal írott levél ezt követő bekezdése az epigrammák születését az ötletnek (Einfall) tulajdonítja, mely ’önként jő’, Kis János buzdítását pedig úgy foglalja össze, hogy Kis szerint az epigrammáknak ’nagyobb haszna lesz, mint talán gondolom’. Ezt megelőzően csak a kötet nyomdába küldése utáni napon Berzsenyinek írott levél szól a kötetéről, elsősorban az epigramma műfaji sajátosságának mondott élesség kapcsán, ennyit jegyezvén meg azokról, akik szúrást kaptak a versekben: „Nem bántanám őket epigrammaimban, de a’ Publicum így talán megérti hogy azok nyelv- és ízlésrontók, külömben meg nem érti.”⁷ Az epigrammák születésével egyidejű levélbeli kommentárokban pedig egyáltalán nincsen szó a vitaindítás programos szándékáról, pusztán a kiadási terv, a műfajból következő élesség és az egyes versek konkrét utalásainak felfejtése olvasható ezekben.

Először a *Tövisék és virágok* második kiadásához írott bevezetésben olvashatunk arról, hogy epigrammái valamely közös, de még nem egészen egységes cél jegyében születtek: „Az vala czélom írásokban ’s kiadásokban hogy némelly megtévedéseinket a’ Ny. és Litt. [Nyelv és Litteratura] körül felfedjem, némelly Iróinknak nagy érdemeiket az Olvasóval elevenebben éreztessen, másoknak megszikamlásait kimutaszam, ’s egy bizonyos nem énellemem vítatott képtelenséget elnémítsak; ’s minthogy az ilyen körül a’ szelídebb szerek keveset szoktak használni, az Epigramma Muzájára bíztam, hogy ennek vítatóját tövisével karczolgassa-meg.” A kialakult vita azonban a maga egészében nem volt előre látható: „Mint fogadta a’ jobb Publicum a’ Munkát, miként azok a’ kik nem a’ karczolást, de a’ csiklandást sem tűrhetik, tudva van; amannak javalltát én illy mértékben remélni nem mertem, ezeknek nehezteléseket illy mértékben előre nem láttam.”⁸ A lezajlott per ugyanakkor kétségtelenül javára szolgált a nyelvnek és literatúrának, fejezi be gondolatmenetét.

Nagyjából egy évtized múltán az itt jelzett bizonytalanságok aztán eltűnnek és előáll a már idézett narratíva a *Tövisék és virágok* születéséről. Kazinczy kései önértelmezése egészen célelvűvé vált, a bekövetkezett fejlemények felől szemléli az eredendő szándékokat. A kötet kiváltotta viták a pálya végi távlatból nyerik el jelentőségüket, s ezek visszairódnak eredeti szándékként a kötet születésének indoklásába. A kánonképződés Kazinczy e teleologikus önértelmezését követte. Ha a kötet eredeti kontextusához próbálunk közel férkőzni, célszerűbb a kontingencia elvét szem előtt tartani, amely nem a megvalósulás lezártsága, hanem a még nyitott lehetőségek felől szemlélődik. Amikor tehát a *Tövisék és virágok* helyének és jelentőségének a vizsgálatára vállalkozunk, a kötet kiváltotta vitákat zárójelbe tesszük (mivel nyilván nem tehetünk úgy, mintha nem tudnánk róluk), s pusztán az 1810–1811 fordulóján, a kötet készítésének bő két hónapja alatt érvényesnek tekinthető *szándékok* értelmezését állítjuk középpontba. E szándékok alapvetően az epigrammák allúziós rendszerében, a korabeli levelek kommentáranyagában és a kötetben mint megformált egységben nyilvánulnak meg.

⁷ KazKölt. I. 195.

⁸ *Tövisék és Virágok*. 1816. Jan. 27d. (KazKölt. I. 1124–1125.)

Kötetkompozíció

Paratextusok és szerkezet

A *Tövissek és virágok*ban átgondolt és gondosan kivitelezett kötetkompozíciót fedezhetünk fel. A kötet paratextusait a két címlap, a tartalomjegyzék, egy lábjegyzet és *Magyarázatok* címen a versek után közölt kommentárok alkotják. A szerző nevét sem a külső, sem a belső címlap nem tartalmazza, mégsem beszélhetünk szerzői anonimitásról. Mindkét címlapon ott található a cím alatt a 'Széphalom MDCCCXI' (illetve belül 1811) mint nyomdahely megjelölés, azonban az utolsó oldal legalján szerepel a nyomtatás tényleges helye is ('Sáros-Patakon, Nyomtat. Nádaskay András által'). A címlapokon álló 'Széphalom' így inkább a szerzőre való utalásként, vagyis egyfajta álnévként értelmezhető, ahogy az ugyanekkor Pestre (szintén név nélkül) nyomtatni küldött Vitkovics-episztola esetében is.⁹ A belívek sem tartalmazzák a szerzői nevet, a kötet összeállítója leginkább harmadik személyben beszél magáról (Epigrammatistaként, az Epigrammák Írójaként, egy helyütt ennek görög változatával, Epigrammatopojószként). Két hangsúlyos helyen az 'Én' személyes névmás szerepel, az első és az utolsó versben, aminek mint azt látni fogjuk, különös jelentősége van.

A külső címlapon szereplő metszet Héraklész buzogányát ábrázolja, az alapjául szolgáló kép egy mitológiai albumban található, ahonnan e képet Kazinczy még az 1790-es évek elején másolta ki, a rajz hagyatékában ma is megtalálható.¹⁰ A kötet nyomdába adásával párhuzamosan kezdte szervezni a kép alapján a metszést, ami jelzi, hogy a címlap koncepciója együtt alakult ki a kötettel. A metszet nem a (később még tárgyalandó) címre, hanem az első versre utal (*Herculeszhez*), de a Héraklész-ábrázolások visszatérő elemét jelentő buzogánnyal a harcos Héraklész idézi meg, míg a versben Héraklész ötödik feladata említődik, Augeiasz király istállóinak kitakarítása, vagyis a trágyahordás. A belső címlapon nem metszet, hanem mottó szerepel, egy Goethe-idézet a 15. velencei epigrammából, melyet ebben az időköriben többször idézett leveleiben: „Werke des Geistes und der Kunst sind für den Pöbel nicht da. [A szellem és a művészet munkái nem valók a Pöbelnek.]”¹¹ A 'Pöbel' főnévként mai jelentésében 'csöcselékként' adható vissza, s jelentésköréhez tartozik a 'durvaság, közönségesség'. Hogy Kazinczy milyen kifejezéseket használt e szó megfelelőjeként, arra ugyancsak később kell visszatérnünk, most elegendő azt megállapítanunk, hogy szemben a külső címlappal, amely a cselekvő hősre utal Héraklész attribútumának megjelenítésével, a belső címlap e (mitikus alteregójú) hős ellenfelét villantja fel.

⁹ Másutt ezzel a megoldással nem találkoztunk, mert a nevét mindkétszer kiírta ott is, ahol a Széphalom nyomdahely szerepel a valós helyett (*Herdernek Paramythionjai és Kazinczynak fordított egyveleg írásai*, mindkettő Bécsben, 1793-ban és 1808-ban).

¹⁰ A címlap metszetről és annak egy különös vonatkozásáról lásd PAPP Júlia tanulmányát: *Vicc vagy véletlen?*, It, 2011/3, 404–414.

¹¹ A teljes epigramma Kálnoky László fordításában: „Lel követőkre a megszállott és hat tömegekre, / míg az eszes férfit csak kevesen szeretik. / Sok csodatévő kép csak mázsolmány: mit a szellem / és a tudás alkot, nem kap a csürhe azon.” (Johann Wolfgang GOETHE, *Verseik*, Bp., Európa, 1982, 379.)

Alapvetően e kettősség formálja a kötet szerkezetét. A tartalomjegyzékben a verscímek tagolás nélkül következnek egymás után, ami leképezi a kötet tagolatlan linearitását. Ha viszont a címlapmetszet és a mottó imént említett kettőssége szerint olvassuk a kötetet, a beszédpozíciók szerint elénk tűnik egy sajátos kompozíció, amely többszörös keretes szerkezetet mutat, s egészében a hídszerkezet hármasságának mintázatát követi. Az alábbi tagolás ezen összefüggéseket hivatott szemléltetni:

Herculeszhez

Az Olvasóhoz

A' nagy titok

25 didacticus epigramma

A' legfőbb leczke

A' békák

Kocczantyúsi

A' Distichon' feltalálása

8 arckép

A' Lúdhattyú

Epigrammai morál

Az én sugallóm

Az alábbiakban e tagolás szerint vesszük sorra a kötet verseinek kapcsolatrendszerében kiépülő keretes szerkezeteket: először a fő elemeket, a nyitányt, a zárlatot és a középső tagoló verset (félkör), majd a műfaji karaktert hangsúlyozó másodlagos keretet (kurzív), végül a két nagy részt (aláhúzás) körülölelő belső kereteket (normál szedés).

Nyitány, zárlat, kötettagolás

A kötetet ajánlás nyitja és műzsavers zárja, két hagyományos kompozíciós elem. A beszélő mindkét esetben a kötet összeállítója és egyben főszereplője, ezt egyértelműen hangsúlyozza az 'én' személyes névmás kiemelt pozíciója a versekben. A *Herculeszhez* szóló ajánlásban az utolsó sor költői kérdésével indító önmegszólítás (Én nyomorult embercse) köti össze a kötet hősét az ajánlás címzettjével, jelezvén, hogy ugyanolyan feladatra vállalkozik (trágyahordás), mint az isteni alteregó. A vershez írott magyarázat felfedi, hogy az *embercse* egy Terentius-szöveghelyre utal, amely intertextus a vers alapjelentését játékosan pajzán árnyalattal látja el. A vers megszületésekor írott levelek kommentárjai szintén hivatkoznak Terentiusra, de elsősorban a szóalak furcsaságát magyarázzák.¹² A kötetet záró versben ugyancsak hangsúlyos helyen, a címben szerepel

¹² Berzsenyinek írja 1810. november 3-án: „az emberCse a' Terentius homunciója szerint van formálva, ' az olvasott Olvasót arra emlékezteti. Emlékezel e a' helyre? ott van az, a' hol az ifjú, a' Jupiter és Léda képét nézegetvén a' bordély falán, azt mondja, hogy nem szégyen neki, a' mi az Istennek nem volt az.” (KazKölt. I. 170.; vö. KazLev. XXIII. 163., 5750. sz.).

a kötet hősenek önmagára való utalása (*Az én sugallóm*). A *sugalló* az epigramma műzsája, aki nem a kilenc műzsa egyike, hanem Kazinczy teremtménye (nem sokkal korábban a szonett műzsjáról is írt szonettet). A versben a kötet hőse saját tetteit az ihletet adó lánykára ruházza át („Nem bír magával, egyre sért / Barátot és patvarkodót”), ugyanúgy mitikus alteregót képezvén ezzel, mint a kötetnyitó ajánlásban.

Az *én sugallóm* metaforikájának központi eleme a ’nyíl’, amellyel a pajkos műzsalányka dőféseket osztogat barátnak és patvarkodónak, valamint félbolondnak és félkosznak egyaránt. A nyíl mellett feltűnik, de pusztán az utolsó sorban, a ’virág’, mely viszont kedveltjeinek jár. „*Nyílak és Virágok* címje alatt készülök kiadni azon epigrammaimat, melyeknek tárgya a ’mesterség” – írta Kazinczy Berzsenyinek szóló levelében¹³ a *Herculeszhez* szóló ajánlás és egyben a kötet tervének megszületésekor, majd ezt a címet négy nappal később megváltoztatta *Tövisék és virágokra*. A kötetet záró vers a jutalmazás–büntetés metaforikájával egyértelműen a kötet címére utal, explicite egyedülként a textusok és paratextusok között, de a ’nyíl’ használata az első címváltozatból eredeztethető, a virághoz képileg jobban illőnek tartott ’tövis’ csak a végleges címben tűnik fel. Ez ugyanúgy a kötet önértelmező elemeinek némi szét-tartásaként értelmezhető, mint az, hogy a címlapmetszet és az ajánlóvers Héraklészt más-más összefüggésben idézi meg. Nyíl vagy tövis a virág ellenében, illetve buzogány és trágyahordás: a kötet fő szándékát e mitikus-metaforikus elemek jelentik meg. A kötet hőse és annak mitikus alteregói büntetnek és tisztogatnak, de a nyilat vagy tövist érdemlők mellett azért vannak virágra érdemesek is.

A nyitó és záróverssel szemben a kötetet közepén nagyjából két egyenlő részre osztó (az összes közt leghosszabb) költemény, *A’ békák* az ellenfelet szólaltatja meg. Az Arisztophanész ihletésére és mintájára készült versben a békák Olümposzról a vizekbe költözésük mitologizáló történetét mesélik el. A békák karának többes szám első személyű szólama a vizek néma lakói között csak nekik megadatott brekegést ’bájjengzetként’ ünnepli, melynek megzavarója, a fülemüle ’némulva lakol’ tettéért. Az allegorikus satíra megfordítja az ajánló- és műzsa-vers viszonyait, a békák büntetnek és győzedelmeskednek, a fülemüle elhallgat. Míg a kötet nyitánya és zárata a kötet hősenek szólamával a paratextusok közül a külső címlap metszetére és a címre vonatkoztatható elsősorban, addig a kötet közepén álló költemény a belső címlapon álló mottóra, mert az ellenfél szólamát képviselő békák kórusa által elmondott történet a ’művész–pöbel’ ott megjelenített szembenállását allegorizálja.

Másodlagos keret

A három vers, melyekről az eddigiekben szó volt, nemcsak a paratextusokkal olvasható össze, hanem a mellettük álló textusokkal is. A *Herculeszhez* után egy másik ajánlás, *Az Olvasóhoz* következik, mely a kötet hősenek szólamát a második disztichonban a kötet epigrammáinak beszédpozíciójából szólaltatja meg („A’ ki / Közre bocsát

¹³ KazKölt. I. 169.

minket, ismeri Publicumát”). A nem azonosított pozícióból elhangzó, de ugyanúgy a kötethős szólamát képviselő első disztichon kevéssé jelentékenynek ítéli az epigrammákat, melyek megjelentetését pusztán a hasznosság indokolja, merthogy „Krajnyai vásárokra darócz kell, és olaj”. Kazinczy szótárában a Zemplén vármegye északi részén elterülő Krajna említése az elmaradottság, szegénység, durvaság jelzésére szolgált, ez magyarázza a durva szöveget, szövetruhat jelentő ’darócz’ és a református bihari, érmelléki területeken étkezésre elfogadhatatlan, s ezért lenézett ’olaj’ hasonlatát. E vershez hosszú magyarázat tartozik, melyet a cenzor kívánt meg a bántónak ítélt második disztichon engedélyezésének fejében, így az kifejtett választ jelent az ellenvetésekre. Eszerint az Epigrammaíró nem általában a Publicumról, hanem a maga Publicumáról beszél, a ’darócz és olajvevőkről’, akik ’savatlan, elementáris epigrammáira szorúlnak’, s rászolgálnak a bántásra.

Ellenvetésekre válaszol *Az én sugallómat megelőző Epigrammai morál* is, mikor a leveleiben többször kifejtett gondolatot disztichonokba foglalja, azt ugyanis, hogy a ’lélektelen Író’ bántani nem vadság, „Az illet / Ütni, csigázni, ’s agyon-verni (nevetve) szabad”. Az ellenvetéseket levelezőtársai tették már a kötet megjelenése előtt, olvasván a megküldött darabokat. Kazinczy tántoríthatatlan maradt: „Sok szabad *versben*, a’ mi prózában *nem szabad*” – válaszolta például Berzsenyinek, kiegészítve az egy hete Fazekas Istvánnak a vers küldését kommentáló sorokat: „az *Epigrammai Morál* [...] a’ Keresztyéni Moráltól toto coelo különbözik”.¹⁴ Epigrammáit ekkoriban számos alkalommal a ’causticus’ (csípős, maró, égető) jelzővel minősítette, megadván ezzel a római típusú epigramma egyik alapvető műfaji jellemzőjét. *Az Epigrammai morál* beszélője ugyanúgy a kötethős, mint a záróversben, s ugyanúgy a bántás indoklása a tárgya. Hasonlóak továbbá abban is, hogy a versek csípősségét a hasznosság és szükségesség mellett az epigramma jellegéhez tartozónak mutatják, a záróvers áttételesen, az Epigramma Múzsáján keresztül, az *Epigrammai morál* explicit módon, műfaji sajátosságként.

A nyitó és záróvers mellett álló költemények egyaránt az epigrammák causticus voltát állítják a középpontba, mint a kötethős (illetve mitikus alteregói) szándékának eszközt: *Az Olvasóhoz* a Publikumot támadja, az *Epigrammai morál* a lélektelen Író. Ők azonban összetartoznak, az utóbbi az előbbinek ír, az pedig örömmel olvassa: egyaránt a Pöbelt képviselik, mely a kötethős ellenfele. Ezen jellegzetességük alapján nemcsak a mellettük álló kötetkeretező versekre, hanem egymásra is vonatkozathatóak, sőt, *A’ békák* közvetlen közelében feltűnő *A’ Disztichon’ feltalálása* is körükbe vonódik, mely egy (a magyarázat által Schiller inspirációjához kötődő) mitológiai történetet mond el a disztichon születéséről. A disztichont az epigramma egyik fő versformájaként tartották számon, ebben készült a kötet nagyobb része (a

¹⁴ KazKölt. I. 195. és 189. Ehhez még az ajánlóvers Terentius-utalásának szellemében többször hoztatte: „A’ Jézus Kristus Isten volt és még is korbácsot kapott azok ellen a’ kik az ő atyja’ Templomát megfertéztették.” (195.; vö. még 201., 204.)

többi kazinczyánus jambusvers, a nyitó és záró verspár is ezek szabályos kombinációja: jambus, disztichon – disztichon, jambus). Az epigramma mint műfaj exponálása közös mindhárom versben, és csak ezekben áll e vonatkozás előtérben, így a kötetet átívelő összetartozásuk sajátos kompozíciós elemet jelent.

Nem véletlen a műfaj ezen határozott, de mégsem tolakodó előtérbe állítása, hiszen a *Tövisék és virágok* az első megjelent epigrammakötet a magyar irodalomban. A műfajok hazai meghonosításában mindig ambiciózus Kazinczy számára az elsőség jelentőséggel bírt, alapító szerepét a műfajról 1828-ban először értekező Bajza József is kiemelte. A poétai érdemet tekintve azonban az elsőséget Kazinczy nem a római típusú epigrammának adta, mely típushoz a kötet tartozik, hanem a görög epigrammának, melyek írását nagyobb számban ugyanekkoriban kezdte el. Karakterbeli különbségükre nézve megállapítja, hogy „a’ simplicitás tulajdona a’ görög Epigrammának. A’ Rómaiaknak tréfa, pajkosság, trágárság kelle”.¹⁵ A winckelmanni esztétikai elv és a közvetlen használni akarás kettőssége jelenik meg az 1810. januári levelek kommentárjaiban, akkortájt, mikor együtt születtek mindkét típusú epigrammái. Római epigrammái költői értékét csekélynek tartotta, csak hasznosságukat emelte ki: „Ezen technicára tartozó Epigrammák’ soványságát üsse helyre, két más, mellyet forró szívvel írtam”; „ezek a’ nyilak, ha poétai érdemek nincs is, nem lesznek károsak”.¹⁶

Az *Epigrammai morál* a római típusú epigrammára vonatkozik, az utolsó sor zárójeles közbevetése, vagyis hogy *bántani (nevetve) szabad*, Horatiusból merítette mintáját. Az *Epigrammai morál* eredetileg a kötetben előtte álló A’ *Lúdhattyú* ’apológiájaként’ íródott, s ennek a gúnyversnek a Horatiustól származó mottója mintegy felmentést ad a ’gyalázó dalra’, ha nemes cél érdekében, kacagtatva gyaláz.¹⁷ A római epigramma tulajdonképpen fő mintája és meghatározó tekintélye Martialis volt, akit ha ekkoriban nem is emleget Kazinczy, máskor gyakran hivatkozik rá. A kötet nyomdába adásáig egyéb mintát nem nevez meg, utána viszont Klopstock és Voltaire epigrammái mellett leginkább Schiller Xéniáival állítja párhuzamba művét, hangsúlyozván azonban, hogy csak hallomásból ismeri azt (az egészet valóban nem ismerte, de egyes darabokat belőle igen, jegyzeteiben hivatkozott is kettőre). Ez az analógia tehát a kötet szándékának igazolását szolgálja, megerősítő jellegű, poétikailag a martialis epigramma jelentette számára is a meghatározó mintát.

Belső keretek

A műfaji karakterre reflektáló másodlagos keret mellett további alárendelt keretes szerkezetek is megfigyelhetők a *Tövisék és virágok*ban, melyek közvetlenül a két nagy részt, a *didacticus epigrammákat* és az *arképeket* veszik körül. Valójában maguk is didaktikusak és arképet rajzolnak, de a többi verssel, valamint a nyitó és záró verspárral

¹⁵ KazKölt. I. 313.

¹⁶ KazKölt. I. 124. és 112.

¹⁷ Lásd KazKölt. II. 475.

való kapcsolatuk kiemeli őket ezek sorából. A két ajánló vers után álló *A' nagy titok* a középső verset, *A' békákat* közvetlenül megelőző *A' legfőbb leczkével* párverset alkotva képez keretet. Kapcsolatuk annyira szoros, hogy az 1816-os második kiadás tervezetében egymás mellé kerültek a kötet élére, s így maradtak az összes későbbi szövegcsoporthoz. Mindkét vers a kiválasztottságról mint a poézis művelésének (és a versekben kevésbé hangsúlyosan, de odaértendően: befogadásának) feltételéről szólnak. *A' legfőbb leczkéhez* kapcsolódik a kötet egyetlen lábjegyzete, mely a három utolsó görög szó jelentését adja meg („Áldozzál a' Gráziáknak!”), s *A' nagy titok* leghangsúlyosabb utolsó szava ugyancsak az áldozat. A kötetben e két kiemelt helyen fordul elő a szakrális tevékenységére utaló áldozás kifejezés valamely alakja. A gráciáknak való áldozás mint vezérmotívum és szereptudat Kazinczy egész pályáját mélyen meghatározta. A *Tövisek és virágok*ban a beavatottak és az avatatlan profánusok elkülönítése a mottó szerint értendő: szembenállásként. A beavatottság alapozza meg a kötet hőségének a címlapmetszet és a nyitóvers által bejelentett büntető-tisztogató szándékát, amely az epigrammák bántó élességét, causticus karakterét magyarázza.

Az áldozás aktusának kiemelésével a beavatottságot mint kritériumot hangsúlyozó két vers a kötethős szólamát képviseli, az általuk közrefogott *didacticus* rész 25 epigrammája az ellenfelet idézi meg ebből a nézőpontból, ezért elítélőleg, causticusan. Az ellenfél 16 versben kap nevet, ezek egy álnév (Lukai) kivételével fantázianevek, melyek között beszélőnév (Hályogi) is szerepel. A martialisi epigramma műfaji sajátosságainak megfelelően a versek monologikusak vagy dialogikusak, az előbbi esetben a beszélő lehet a kötethős vagy az ellenfél, de mindkét esetben a kötethős szólama érvényesül, mert az ellenfél csak parodisztikusan kap hangot. A dialogikus szerkesztés esetében szembesítés történik, természetesen a kötethős szólama szerint. Az általában rövid (16 vers egy vagy két disztichonból áll), csattanóra épülő szövegek a martialisi mintát követik abban is, hogy alapvetően a megszólítás, megszemélyesítés és allegorizálás retorikai alakzatait használják. A versek kisebb részében nem ölt alakot az ellenfél, ezek többnyire valamely fogalom köré épülnek, s a szembesítés a fogalom kétféle értelmezhetőségének felmutatásával történik (például a *Correctió*ban a korrekció törekvés a tökéletesség elérésére, ugyanakkor lehet elítélendő pedantéria megnyilvánulása is¹⁸).

A *didacticus* rész 25 epigrammája nem rendeződik a többszörös keretes szerkesztéshez hasonlóan erős struktúrába, makroszinten csak egy tendencia figyelhető meg: a versegység első felében inkább grammaticai, a másodikban inkább aetheticai epigrammák szerepelnek, nem véletlen, hogy Kazinczy többször Grammatico-Aetheticai Epigrammákként emlegeti *didacticus* darabjait. E tendencián túl csak mikroszerkezetek figyelhetőek meg, melyek összességükben a horatiusi variabilitás elve szerint formálják a kötet e részét. Példaként említhetjük (mert egy ilyen szempontú teljes elemzés meghaladja a jelen terjedelmi kereteket) az első négy epigramma

¹⁸ Lásd erről FRIED István értelmezését: *Kazinczy kérdései a purizmusról, i. m.*, 121.

által alkotott mikro-egységet. Ennek fő darabja a *Soloecismus*, mely a „Grammatica’ törvényeivel és a’ szokással meg nem egyező szóllás” létjogosultsága mellett áll ki a megidézett Ordosival szemben, mondván, „Nem botol a’ ki helyén tudva ’s akarva botol”. Ezzel áll szemben előtte A’ kész írók, melyben a megszólított Cserdi ’béna, de táncol’, vagyis nem ’tudva és akarva botol’.¹⁹ A *Soloecismus* utáni *Synizesisz* e motívumhoz kapcsolódik („Hall, de szemével, Opor: lát, de fülével, Opor”) a megelőző vers címéhez kötődő ejtéssajátosság kapcsán (a *Soloecismus*ban az *oe-t e*-nek kell ejteni), az ezt követő A’ *vak* pedig az alapmotívumot zárja le („Látni vagyon kedved, Hályogi, látni tanúl”). Az itt felvetődött témák aztán a továbbiakban (mint a *Soloecismus* kapcsán majd látni fogjuk) új és új összefüggésekben feltűnve képeznek variációkat. A mikroszerkezetek és az azokon átívelő motivikus vonulatok a didacticus részben együttesen valósítják meg a variációs szerkesztés horatiusi elvét.

A kötet második részének *arcképeit* közrefogó két vers, a *Kocczantyúsi* és A’ *Lúdhattyú* maga is arckép, éppen a teljességgel elítélt és kigúnyolt profánusokról, mindkettő létező, de itt nem nevesített minták alapján. A *Kocczantyúsi*ban a kötethős olyannyira megbélyegzően szól egy poétáról, hogy a pentametert befejezni sem tudja a borzadástól, A’ *Lúdhattyú* pedig az ellenfél hangját szólaltatja meg, de gúnyos hangfekvésben, ugyanúgy, mint a kötet közepén álló A’ *békák*, ihletésük arisztophaneszi jellege közös és több megoldásuk hasonló (például összerímeli a brekegés és a gágogás). A keret által közrefogott arcképekben a megidézettek ugyancsak beavatottságuk alapján ítéltetnek meg, így a kötet ezen második egysége is a kötethős nézőpontját szólaltatja meg. A kötet cím által sugallt kettősség, vagyis hogy kinek tövis (nyíl), kinek virág jár, leginkább a keret és az általa közrefogott versek viszonyában érvényesül. A már említett keretversek döfnek, lesújtva a félbolondokra és féllokuskákra, mint azt *Az én sugallóm* mondja. A közrefogott 8 versben névvel megjelenített íróalakok arcképe ugyanakkor mind tisztelettel rajzoltatott. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ők csak virágot kapnak, sőt, mindössze a *Ráday*, a *Sylvester*, valamint a *Kis és Berzsenyi* vonható e körbe, a többi esetben jut karcolgatás is; ahogy *Az én sugallómban* mondja műzsájáról: „Nem bír magával, egyre sért / Barátot és patvarkodót”, de azt „Patvarkodója, mint barátja, / Békével és nevetve tűri”. Ez persze nem feltétlenül történt így, erre példa a *Himfy*, amely a baráti karcolgatásnak szánt első másfél sor után a záró fél sorban valóban örökkévalóságot ígért a szerzőnek, ez azonban Kisfaludy Sándor sértődését nem gátolta meg. A verset utóbb Kazinczy átírta Csokonai nevére, majd elhagyta az újabb kiadásokból.

A kötet belső keretversei (A’ *nagy titok* – A’ *legfőbb leczke* és a *Kocczantyúsi* – A’ *Lúdhattyú*) tehát közvetlenül határolják és a beavatottság nézőpontjának érvényesítésével értelmezik a közrefogott nagy vers egységeket. Ha azonban a belső keretverseket az elemzésben jelzett viszonyok alapján szerkezetileg a nyitányhoz-zárlathoz, illetve a középen álló tagoló vershez kapcsoltan szemléljük, láthatóvá válik három masszív pillér, amelyek között a *didacticus rész* és az *arcképek* elhelyezkednek, kialakítva így a

¹⁹ Erre utal Dávidházi Péter is: DÁVIDHÁZI, i. m., 448.

hídszerkezet hármasságát. Rápillantván ismét a kötet tagolásának ábrájára, látható a 3–3 versből álló nyitány és zárlat, valamint 4 vers a kötet közepén, amely a két fő részt elválasztja. Ezek funkciója megteremteni azt az értelmezői nézőpontot és mitikus-metamorikus rendszert, mely elemi szinten egybefogja a két nagy rész egyébként igencsak széttartó verseit. A kötet a beavatottak nézőpontját érvényesíti, ez a kötetthős szólama, mikor büntet és tisztogat, virágot és tövist vagy nyilat oszt.

Allúzió, kommentár és szövegáló

Szándékolt homályosság

A kötet paratextusai közül a *Magyarázatok*ról az eddigiekben csak érintőlegesen, egy-egy vers vonatkozásában esett szó. E nem csekély terjedelmű kötetegység önálló vizsgálata is indokolt azonban, s nem pusztán mérete miatt, hanem mert egymással is párbeszédben álló kommentárjaiból kiindulva támpontra lehelünk a kötetet körülvevő szövegvilág és ezen keresztül az epigrammaciklus értelmezéséhez. A *Tövisek és virágok* epigrammái, valamint ekkoriban készült és levelekben forgalmazott más versei kapcsán Kazinczy levelezőtársai többször kifogásolták a megértésükhöz szükséges sok magyarázatot, a szándékolt homályosságot, s óvatosan felvetették a kérdést, vajon a mű 'az Avattakra és Nemavattakra egyformán hat-e'.²⁰ Kazinczy Horvát Istvánnak szóló levelében a felvetés jogosságát elismerve reflektál a kifogásra: „Igazad vagyon, hogy Epigrammám kevés olvasó előtt léssen érthető, 's szeretném, ha verseimnek ne kellene sok magyarázat. Szemere is ír ez eránt a' Leveleddel együtt érkezett levélben A' tudományos célzások ha csak azért fordulnak elő hogy olvasásunkkal paradírozzunk, hibák, még pedig nevetséges hibák. Általában hibáknak nevezni őket nem merném.”²¹ E megjegyzés különbséget tesz a 'tudományos célzások' indokolatlan használata és általában a 'célzások' alkalmazása között, mely utóbbit továbbra is helyesli. A 'célzásokon' az allúzió retorikai fogalmát érthetjük, amint a *Magyarázatok* olyan megfogalmazásaiban is, mint 'Terentznek azon helyére játszik'. Az allúziók (és a jelölt intertextusok, referenciális utalások) Kazinczy költeményeinek egyik meghatározó sajátosságát jelentik, melyek felfejtése nélkül a szöveg teljes megértése nem lehetséges.²² Ugyanakkor a megértéshez szükséges előismeretek egyáltalán nem gondolhatóak közkeletűeknek, sőt, elég nagy mértékben bennfentesek.

²⁰ Szemere Pál Kazinczynak, 1811. május 27., *KazLev.* VIII. 545., 2011. sz.; lásd még 561., 599., XIV. 135.

²¹ 1811. június 22., *KazLev.* VIII. 599., 2026. sz.

²² A Horváték társaságához tartozó Fejér Györgynek pár hónappal korábban, éppen a *Tövisek és virágok* megjelenése idején írott levelében Kazinczy egy festményre készült korabeli epigrammájához ezt a kommentárt fűzi: „De megérti e az, a' ki sem Bécsben a' Belvedérben sem nálam a' képet nem látta, 's a' vers felett csak ezt olvasná: CORREGIONAK IOJÁRA. Bizonyosan nem értené. Rossz e tehát az Epigramma? Meglehet hogy rossz. De ha rossz, nem azért rossz, mert jegyzés 's magyarázat nélkül érthetetlen.” (*KazLev.* XXIV. 135., 6020. sz.) Kazinczy szerint tehát a megértés nincs összefüggésben a szépséggel; e kérdéskör értelmezése azonban messze vezetne az itteni gondolatmenettől.

A *Tövissek és virágok végén Magyarázatok* cím alatt olvasható kommentárok azonban csak egy részét fejtik fel a versek utalásrendszerének, egy másik részüket, mint a *Herculeshez* esetében láttuk, pusztán a levelek bontják ki, ezek is a címzettek számára Kazinczy által szükségesnek ítélt szinten és mértékben (van, mikor csak annyit ír: „Érteni fogsz Te engem ott is a’ hol csak a’ *Jobb fők* érthetnek”²³). Kazinczy saját maga állított akadályokat művei mindenki számára való érthetősége elé, s csak az általa méltónak ítélt beavatottak számára biztosította a szükséges információkat, avagy remélte, hogy ők amúgy is birtokában vannak a megkívánt tudásnak. Az alkalmi költemények vonatkozásában e sajátosságot hermetikus referencialitásnak neveztük, amely tudatosan csoportképző funkciójú, s amelynek a szabadkőműves hermetizmus jelenti a mintázatát.²⁴ Ezt a megközelítést általában az allúziókra alkalmazva az enigmatikusság emelhető ki fő jellemzőként. A szövegek utalásrendszere helyenként szándékos homályba burkolózik, különböző értelmezői csoportok eltérő mélységű megértését feltételezi. S minthogy e tudás legfőbb letéteményese maga Kazinczy, a megértés fokozatai alapesetben a hozzá való távolságot is kimérik.

A Kazinczy-szövegek explicit jelentésrétegét tehát allúziók, intertextusok, referenciális utalások szövik át, melyeket gyakran magyarázatok, jegyzetek értelmeznek a szöveg közvetlen paratextusaként, illetve egy másik nyilvánosságszinten levélbeli kommentárok segítik megértésüket, a címzettek vélelmezett igényeihez szabva. További értelmezői kontextust jelent az a szövegháló, amely adottságként veszi körül a szövegeket, vagyis értelmező jellegük nem Kazinczy intencióján alapul. Kazinczy esetében ugyanis különösen jellemző az egyes témák, történetek érvelések, hivatkozások, motívumok stb. hullámokban történő alkalmazása, vagyis ezek egy-egy időszakban többször, több alakváltozatot öltenek, lényegi azonosságukat megőrizvén. Közülük a főbbek hosszabb időtávlatban vonulatot képeznek, lehetőséget adván alakulásban történő vizsgálatukra is. A hullámok és vonulatok egybeolvasásával egyfajta szövegháló szövődik, amely értelmezői kontextust jelent Kazinczy aktuálisan vizsgált szövegeihez. Ebből a perspektívából olyan allúziók és utalások jelentései is megfejtethetővé válnak, amelyeket a Kazinczy által adott magyarázatok és kommentárok sem világítanak meg.

A szövegek jelentésének rétegzettsége és szándékolt homályossága ellentétben látszik lenni a *Tövissek és virágok* alaptörekvésével (az ’avatatlanok ostorozásával’), hiszen Szemere is éppen azt a kérdést vetette fel, hogy az ’avatatlanok’ egyáltalán megérthetik-e a szándékolt homályosság miatt az epigrammákat (s csak hozzá gondolta: ha ők, az avatottak sem értik). Paradox módon a *Tövissek és virágok* allúzióinak nem kis hányadát az ellenfél (az avatatlanok) jobban érthették, mint Kazinczy egyes

²³ KazKölt. I. 123.

²⁴ DEBRECZENI Attila, *Kazinczy, az alkalmi költő = Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írőcsoportosulások*, szerk. BÍRÓ Annamária, BOKA László, Nagyvárad – Bp., reciti – Partium Kiadó, 2014, 97–104; vö. BODROGI Ferenc Máté, *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 255–270.

barátai, levelezőtársai, vagyis az avatottak némelyike. Az epigrammák ugyanis beágyazottak az előzményekbe, a kötet megjelenése előtti mintegy tíz esztendő vitáiba, melyek során folyamatosan alakuló, de főbb érvelési módjaiban és szövegpaneljeiben állandóságot mutató szövegháló épült ki Kazinczy leveleiben és nyilvánosságot látott írásaiban. A bizalmas régi barátok, valamint a megtámadott avatatlank számára e szövegháló elemei jól azonosíthatóak voltak (jobban, mint az újabb avatott-levelezőtársak számára), s beilleszkedve a vitaelőzményekbe, könnyen dekódolhatóvá tették a szerzői szándékot, a tövis (avagy nyíl) általi döfést. A továbbiakban a kötetkompozíció jelentésrétegeinek felfejtését ennek szellemében az allúziók, magyarázatok, kommentárok és az előzményekbe ágyazódó szövegháló segítségével folytatjuk.

A Magyarázatok

A jelentésrétegek felfejtését érdemes a kötet *Magyarázatok* egységének vizsgálatával kezdeni, hiszen e részben maga a kötet összeállítója adott támpontokat a szövegek értelmezéséhez. A 12 lapos, másfél íves egység az összes vers mintegy feléhez, 23 darabhoz nyújt valamiféle kommentárt, 10 lapnyi a kompozíció első egységét kitevő didacticus epigrammákhoz. A jegyzetek többsége mindössze néhány soros, s főleg szómagyarázatot tartalmaz, két esetben pedig Schiller-idézetet, saját versei mintáját, illetve eredetijét (*A' Distichon' feltalálása, Correctio*). Többször hivatkozik antik szerzők szöveghelyeire, egy esetben epigrammája jelentését magyarázza sejtető prózai átiratban.²⁵ A hosszabb, értelmező jellegű kommentárok közül az ajánlóversekhez írottról már volt szó, s jeleztük azt is, hogy *Az olvasóhoz* tartozó jegyzet cenzori elvárásra, mintegy pótlólag és az egész kötetre reflektálva született meg. Ezekon kívül mindössze négy hosszú jegyzet van a *Magyarázatok* között, melyek azonban nemcsak terjedelmükkel válnak ki a többi közül, hanem az adatszerűségeen túllépő értelmező jellegükkel is.

Sorrendben az első *A' nehéznyelvű* című epigrammához készült, amely a *Soloecismusz*-blokkot követően párverset alkot az *Orthoepiával*, hiszen mindkettő az idegen szavak helyes kiejtésével foglalkozik. A jegyzet leírja a versben is megjelenített, hibásnak minősített ejtési gyakorlatot, s kifejti, hogy a még nem honosodott neveket az eredeti nyelv szerint kell írni és ejteni. A jegyzet mindkét bekezdése tartalmaz azonban olyan gondolatfutatot, amely a vitatott kérdést tágabb összefüggésbe helyezi. „*A' Cháriszt és Psychét* Kárisch és Pszikhének olvasni irtoztató dolog, 's az így-írás által

²⁵ *A' szavas idiota* címében az *idiota* a mai jelentéstől eltérően csupán tudatlant jelent, ennek jelzője a korábbi szövegváltozatokban a némileg talán érthetőbb *fenszavú* volt, a szöveg azonban így sem tűnik sokkal világosabbnak: „A plus B aequale X? Nem igaz! mond Zugdi; hisz' A' B / Ab! 's Kántot szidja – – Zugdiak, értitek ezt?” A *Magyarázatok* között ezt olvashatjuk: „Zugdi híret sem hallotta az Algebrának, 's az a plus b-t úgy fogja-együvé, mint Orbiliusza tanította syllabizálni. Így a' ki az új Philosophiát tanulni restellette...” Az egyik levélbeli kommentár prózai átirata teszi igazán érthetővé az epigramma enigmatikusságát: „Ezt így kell scandálni *Á plusz b'ekvál ix*. etc. Az értelem pedig ez: Némely ember nem érti az új Philosophia által alkotott Aesthetikai tudományt, megbotránkozik a' nem értett tanításon, 's szidja Kantot, Fichtét etc.” (KazKölt. I. 194.)

a' vastag kimondást sanctionálni [szentesíteni] akarni, még irtóztatóbb. Így mondotta e azt a' kényes nyelvű Görög? Nem; de mi azt most magyarrá tesszük! 'S az e magyar a' mi *durva*?" Az okfejtés költői kérdésre fut ki, amelyre a következő bekezdés *általánosító megállapítása rímel*: „Érzi a' német, hogy nem úgy kell a' szokat ejteni mint az úczán hangzanak, hanem hogy mindenben azt kell keresni a' mi *szép*." A közös pont a köznapiság, durvaság, melyet nem azonosít a tiszta magyarsággal (vagyis magyar nyelvűséggel), s szembeállít a széppel, *ami így következésképpen megkérdőjelezi a tiszta magyarság és szépség szembeállíthatóságát is*. A durvaság képzetköre a mottó, a második ajánlóvers és annak jegyzete által a Pöbel mint a követhős ellenfele fő jellemzőjeként tűnt fel, *A' nehéznyelvű* magyarázata ennek mutatja fel egy *általánosabb* aspektusát. A levélbeli kommentárok további jelentésrétegeket villantanak fel. A vers megszületése utáni első levél kísérősorai szerint az epigramma ötletét a baráti levelezőtárrsal, Rummy Károly Györggyel a Cultur–Kultur szó írása kapcsán folytatott vita és Catullus egy verse adta. Itt csak utal arra, hogy 'Puristáink' is hasonló hibát követnek el, mint Rummy, nem sokkal később azonban már ez utóbbi vonatkozás lép előtérbe, mikor Berzsenyinek azt írja a vers kapcsán: „mert a' Kálvin embereit tanítani kell pronuciálni”.²⁶ A kommentárok közötti lényegi kapcsolatra Kazinczy műveinek szöveghálóját vizsgálva találhatunk, amire a későbbiekben, más versekkel összefüggésben térünk ki.

A következő hosszabb jegyzet a *Fonásághoz* kapcsolódik, amely a *Tövisék és virágok* második legkorábbi keletkezésű darabja (1808. december 29.). A jegyzet első fele az *utile et dulce* horatiusi elvének értelmezését adja: „A' szép Mesterségek' célja nem *haszon*, hanem *gyönyörködtetés*. Amaz ennek még a' didacticus munkákban is subordinálva [alárendelve] van, 's az Aesthetica kárhoztatja az olly mívet, mellyben a' tanítás inkább érezteti magát, mint a' gyönyörködtetés; noha a' kettő megállhat egygyütt, sőt a' kettőnek egygyütt is kell járniok.” E két mondat pontosan összefoglalja Kazinczy differenciált álláspontját, ugyanis számára a *gyönyörködtető* funkció kétségtelenül elsőbbséggel bír, de soha nem szorítja teljesen háttérbe a *hasznosság* elvét. A jegyzetben kifejtett esztétikai elv kapcsolódása az epigrammához azonban nem teljesen kézenfekvő, legalábbis magyarázat nélkül: „Repkényes poharat vártam, 's adsz vastag ebédet. / Koldusidat tartsd jól, Döbrei; nem vagyok éh.” A kapcsolatot a jegyzet második bekezdése fedi fel: „*Repkény*, hedera. A' *borostyán* nevezet örökre a' *laurusé*. A' *babér* iszonyú nevével csak az fog élni, a' ki tompa érzeni, hogy a' patikai 's konyhai szókkal szép munkákban élni nem szabad.” Az *utile et dulce* elve tehát a 'patikai, konyhai szók' (hasznosság) és a 'szép munkák' (gyönyörködtetés) ellentétét hivatott értelmezni, a megfogalmazás ugyanakkor ki nem fejtett utalást is rejt magában. Kazinczy ugyanis 1804-ben név nélkül közölt hírlapi cikkben támadta meg Csokonait és közvetve Földi Jánost a babér szó használata miatt, ugyanúgy szemükre vetve, hogy az csak „konyhába és patikába”²⁷ való, nem köl-

²⁶ KazKölt. I. 101.

²⁷ Lásd erről részletesen: *Csokonai Vitéz Mihály összes művei: Feljegyzések*, kiad. BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta, SZÉP Beáta, Bp., Akadémiai, 2002, 212, 532–534.

teménybe. Utóbb felfedte magát, Csokonai válaszolni akart, a vita bűvópatakszerűen folytatódott Csokonai halála után is. Az epigramma és a jegyzetben kifejtett esztétikai elv kapcsolatát e régi vita szöveghálójában szemlélve láthatjuk be igazán.

A harmadik hosszabb jegyzet *A' két természet* című epigrammához készült, mely az előtte álló *Prózaí és poetai szóllás* párverse. „Az Aesthetica profánusainak csak az *Természet*, a' mit testi szemeikkel látnak. Ők azt a' Festőt dicsérik, a' ki úgy festi a' képet a' hogy' azt a' tükör adja-vissza.” Az Aesthetica beavatottjai ezzel szemben a „Mesterség' *Természet*”-t követik, vagyis az ideális szépséget, erre vonatkozik az idézett görög mondás: „*Eis to kreisson*”, amely eredendő jelentésárnyalatai alapján kontextusfüggően fordítható magyarra ('az erősebb/magasabb rendű/előnyösebb/jobb/szebb irányába').²⁸ Ezt a mondást első levélbeli elküldésekor a kettősséget megnevező, értelmező funkciójú kvázi-alcímbe helyezte: „tudniillik a' Nach der Natur és az εις το κρεισσον”. Fórizs Gergely részletesen áttekintette a görög mondás forrásait és előfordulásait Kazinczynál (és Kölcseynél), ebből pontosan látható, hogy az idealizálás esztétikai elvét Kazinczy igen gyakran e mondás segítségével fogalmazta meg, következetesen képzőművészeti példák alapján, ahogy a jelen jegyzetben is. Kiemelendő korábbi előfordulásai sorából egyik első feltűnése, a Budai Ézsaiásnak írott 1805. március 31-i levélben, melyben a fogság után először foglalja össze a neológiával kapcsolatos nézeteit, éppen a Csokonai-nekrológ körüli vitakérdések áttekintését követően: „A' Festöknél az, a' ki úgy találná-el az ember' képét, a' mint az a' tükörben látszik, Handwerkernek neveztetnék: a' Künstler' nevét az kapja-el, a' ki az ember fejéből olly fejet festhet, mellyen minden szem örömmel múlat. εις το κρειττον! Ezt kiáltották a' Görögök' Mesterei a' tanítványoknak.”²⁹ E levélrészlet logikájában, de még egyes megfogalmazásaiban is a kötet magyarázatát idézi, az epigramma alap gondolata lényegében itt áll előttünk.

A negyedik hosszabb jegyzet *Az avatatlan* című epigrammához készült, amely címébe emelte a kötetkompozíciót alapvetően formáló szembeállítás (beavatott–avatatlan) egyik elemét. A vershelyzetet csak a 4–5. sor fedi fel: a beszélő vendéglátójának énekére odatévedt cigány maga is dalra fakad az elbűvölő ének hatására. Az epigramma címével jelzett szembenállás a két énekre való utalás által formálódik meg a szövegben ('Ísis és Osírisz' – 'Hol lakik kend...'), az allúziókat a magyarázat fejti meg: „Czélzás Mozartnak Bájsípjára, 's egygy végre, végre, harmincz év után! avúlni kezdő Hegyaljai Gassenhauerre”. Ugyanezek az információk kommentárként a Romy Károly Györgynek írott német nyelvű levélben a vonatkozó sorokhoz vannak fűzve: „Zauberflöthe”, illetve „eine Vaudeville des Pöbels und der Zigeuner Musikanten”. A Gassenhauer és a Vaudeville utcai dalt jelent, melynek közönsége a Pöbel, előadója a cigánymuzikus. A Pöbel, vagyis az 'Aesthetica profánusai' kulturális szintjük által

²⁸ FÓRIZS Gergely, *Eis to kreisson! A művészi idealizáció jelmondatának értelmezései Kazinczy körében*, It, 2011/4, 451–474, főként 451.

²⁹ KazLev. III. 309., 743. sz.

jellemeztetnek, megokolva ezzel szembenállásukat a Szellem és Művészet beavatottjaival. Az énekek szembesítése egyértelmű értékminősítést jelent, ugyanakkor a cigánymuzsikus Mozart *Varázsfuvolájából* Sarastro áriáját csodálattal hallgatja, amit a maga módján ki is nyilvánít („’S jajj mint big az imilyen”). A humor éppen az inadekvát tetszésnyilvánításban rejlik, miként a magyarázatban és a levélben egyaránt idézett, mintaként szolgáló Catullus-versben. A magyarázatban mintegy odavetett mondat pedig más vonatkozásban árnyalja az alapminősítést: „Nem rosszabb Duetto, mint soka azoknak, mellyeket Fortepiánóink mellett ’s az Operákban hallunk”, vagyis ha abszolút értelemben véve nem, de a *maga nemében* még ez az utcai dal is értékelhető.³⁰ A minősítés logikája megegyezik a Csokonai verseinek megítélésében érvényesülő szemlélettel, mint *A’ Reményhez* kapcsán a *Tübingai pályaműben* írja 1808-ban, az „ének valóban bájos, s tanulatlan olvasónak sokkal kedvesebb lesz mint Dayka két dala”. A szembeállítás az epigrammában egyszerre érvényes a fenséges és alantas stílusszintet képviselő művekre és az azokat élvező közönségrétegekre, kapcsolódóan a kötet e vonulatához (*Fentebb stylus, Arbuscula, A’ pedant*).

Az áttekintett négy hosszabb magyarázó jegyzet közül három Kazinczy fontos aestheticai elvét fogalmazza meg: a használni és gyönyörködtetni (*utile et dulce*) differenciált értelmezését, a művészi idealizálás elsőbbségét a pusztá természetutánzással szemben, a fenséges és alantas hangnemek elválasztásának követelményét. E három elv szoros kapcsolatban van az első jegyzetben, a kiejtés kapcsán kifejtettekkel: a szép és a köznapi durvaság szembeállításával. Vagyis „mindenben azt kell keresni a’ mi szép.” A pusztá hasznosság, a közvetlen természetutánzás és az alantas hangnem költői használata és ennek élvezete egyaránt a durvaság, köznapiság megnyilvánulása, s így idegen kell legyen a művész számára. Ezek a Pöbel jellemzői, ami magyarázza a kötetős Pöbellel való szembenállását. S megfigyelhettük azt is, hogy mikor a kommentárookban a Pöbel alakot ölt, az mindig a Csokonai és Debrecen körüli régi viták szöveghálóját idézi meg.

Ezen egymással összefüggő esztétikai elvek között az első jegyzet költői kérdésének („az e magyar a’ mi durva?”) kontextusa azonban nem látszik pontosan, vagyis hogy egyáltalán miért is vetődik fel tiszta magyarság és szépség szembeállíthatósága, aminek valójában a tagadása e kérdés. Van epigramma (*A’ neo- és palaeologusz*), amely ezt tárgyalja, de nincs hozzá magyarázat, csak levélbeli kommentárookra vagyunk utalva, ahogy több más esetben is. S van, ahol az sincs, a kötet második egységét képező *arképek* epigrammáinál például a levelek sem szólnak a didacticus résszel való összefüggés mibenlétéről, noha ez az összefüggés egyáltalán nem magától értetődő. Az explicit szerzői magyarázatok hiányában a tisztázatlan kérdés megválaszolásában a szövegháló értelmező potenciáljára támaszkodhatunk, annak is egy különleges elemére: a testvérszövegekre. Azt a három szöveget nevezzük így a *Tövisék és*

³⁰ FRIED István elemzése ugyancsak kiemeli Kazinczy nézeteinek összetettségét: *Kazinczy kérdései a purizmusról*, i. m., 64–65.

virágok esetében, amelyek keletkezésük idejében és szemléletükben is összefüggenek az epigrammagyűjteménnyel, s egymással szövegszerűen összeolvashatók: a Dayka-életrajzot, valamint a Berzsenyi- és a Vitkovics-episztolát.³¹

Testvérszövegek

A didacticus epigrammák és a Dayka-életrajz

A *Tövis*ek és *virágok* didacticus részének közepé táján elhelyezett A' *neo- és palaeologusz* egy képzeletbeli alak dohogásának megidézésével kezdődik: „Nem magyar a' nyelv már, nem az a' ruha! Németes ízlés / Lepte-meg ezt és azt, 's korcsosodásra jutunk! / Így kesereg Fürmender Uram”. Az egyenes idézést a továbbiakban függő idézés váltja fel, s a nyelv és az öltözködés párhuzama által kibontakozik az első disztichonban megfogalmazott ellentét, amely a zárlat felszólításához vezet („Fürmender, te ne légy Urficska: te, nagy Für-men-der, / Légy Fürmender! te, légy Elegánt, Elegánt!”). A *Magyarázatok*ban csupán a címre vonatkozó igen szűkszavú kommentárt találunk: „*Neósz*, új; *Palaeósz*, régi; *lógosz*, beszéd, beszéllő.” A levelek azonban annál részletesebben magyarázzák, hogyan is kell értenünk Fürmender Uramat. Közvetlenül a vers megszületése után, 1810 januárjában Kazinczy hosszan ír erről Berzsenyinek, Döbrenteinek, Dessewffynek és Rumynak, ez utóbbinak teljes német prózafordítást ad, de az előbbieknél is explicitté teszi az epigramma jelentését, Berzsenyinek eképpen: „Igen is nevetséges volna ha Bíró Uram öltözne úgy [mint a Jurátus]: de az is az volna ha a' Jurátus öltözne a' Bíró Uram lábikráját verő mentéjébe. **A' poetai stílus tehát éljen új szavakkal: Bíró Uram pedig Debreczenivel.** – Egy jó Isten a' Bíró Uram titulusa helyett a' Fürmender (Vormünder, Tribunus [gyám, elöljáró]) nevét juttatá eszembe, 's ez már hangjára nézve is véghetetlenül nevetséges szó.”³² E magyarázat nem csupán prózára fordítja a némiképp homályos epigrammai zárlatot, de azonosítja is a képzeletbeli alakot Debreczen megszemélyesítőjeként, szembeállítva azt a poétai stílus által megkövetelt újszerűséggel (mint az általunk félkövérrel kiemelt mondatban látszik).

A Dessewffy Józsefnek szóló kommentár az epigramma példázatának éppen erre a vonatkozására, az újszerűsége helyezi a fő hangsúlyt: „**Debreczen haragszik az új szabású ruhákra 's a' Neologizmusokra.** – Hogy ne akadjon fel azon a' *Kleinstaedtler*? Szörnyű bolondság azt kívánni, hogy a' Debr. Bíró olyan hosszú nadrágba 's kurta mentében járjon mint Gróf Desöffy József: de azt is bolondság kívánni, hogy Gr. D. J. járjon olyanban mint Bíró Uram. Így a 'nyelv is.”³³ A Döbrenteinek írott kommentár pedig új

³¹ E két episztola és a kötet szoros kapcsolatára már Czeizel János is felhívta a figyelmet: „Annai tény, hogy nemcsak a gondolatok közössége s tárgy azonossága, hanem a cél s a hatás, melyet a kortársakra gyakoroltak, is az epigrammákhoz köti ezen két epistolát.” CZEIZEL János, *Kazinczy Ferencz epistolái*, ItK, 1910, 43.

³² KazKölt. I. 118.

³³ KazKölt. I. 121.

és idegen kapcsolatára utal, amely miatt Debreczen az újat nem-magyaroknak mondja: „A' német nyelv is anyanyelv. Ha ők **gazdagíthatták xenologismussal** a' magok' nyelveket: ne é mi is a' magunkét? De **Debreczen ezt nem szenvedheti**, mint a' csecsig felérő hosszú nadrágot, egy arasz mentét, titusirozott fejet. **Azt mondja, hogy ez nem magyar.**”³⁴ A Rumynak írott hosszú, német nyelvű levél szétszórta érinti mindeme vonatkozásokat, ott a magyarázat valójában az epigramma prózai átírata.³⁵

A három idézett kommentár, illetve az idézetekben általunk kiemelt részek három, egymással összefüggő ellentétet jelenítenek meg, amelyekben a szembeállított elem mindig Debreczen, csak az adott vonatkozásban más és más jelentésben:

Berzsenyi-levél	poétai	debreceni [köznapi]
Dessewffy-levél	újszerű	Debreczen [szokásos]
Döbrentei-levél	idegenszerű	Debreczen [magyar]

Ha az egyes oszlopokat egybeolvassuk (poétai, újszerű, idegenszerű–köznapi, szokásos, magyar), a kommentált epigrammán túl ráismerhetünk a korábban tárgyalt *A' nehéznyelvű* értelmezői kontextusára is, kifejtettebb formában. Annak kötetbeli magyarázata a puristák magyarosító írás- és ejtismódja kapcsán tette fel a költői kérdést: „az *e magyar* a' mi *durva*?” E levélbeli kommentárok megvilágítják, miért is kapcsolódik össze Kazinczy kérdésében a 'durva' és a 'magyar': a Debreczennek tulajdonított kisajátító értelmezést (a köznapi és a szokásos a magyar) elítélő kontextusban jeleníti meg (a köznapi és a szokásos *durva*). *A' neo- és palaeologusz* példázatának kommentárjai ezzel együtt is elismerik mind a szokásos, mind az újszerű öltözködés és nyelvhasználat jogosultságát, de elválasztásuk szükségességét hangsúlyozzák, s még inkább azt, hogy nem alapozhatnak meg kisajátító identitáskonstrukciót (magyar–nem-magyar).

Kazinczy kommentárjaiban azért fordul szembe Debreczennel, mert e kirekesztő értelmezés fő képviselőjét látja benne, amit a Debreceni Grammatikára vezet vissza. Ennek Előljáró beszédében többek között Kazinczy is bírálatot kapott: a Grammatika által (nevek említése nélkül) bírált fordítók „nem akartak megmaradni a' Magyar Nyelvnek természeti egygyűgyűségében, a mellybenn áll pedig annak valóságos szépsége; hanem szokatlan, idegen, és azért dísztelen színekkel találták azt ékesgetni [pedig] a Magyarok között, még eddig ugyan, a Köznépnél vagy a tiszta Magyarság, az olyan Köznépnél tudniillik, a melly legkevesebb idegen Nemzetűekkel volt eleitől fogva megegyedve”.³⁶ A magyarság megőrzése mint az identitásképzés ideologikus alapértéke így belépett az *aestheticai* térbe, minősítő kritériumként funkcionált, s az átvett, vagyis idegen szépségeket mint nem-szépet eleve kizárta a poétikai-nyelvi lehetőségek közül.³⁷ Ez az, ami Kazinczy szerint elfogadhatatlan. Számára az *aesthezis*

³⁴ KazKölt. I. 114.

³⁵ KazKölt. II. 401–402.

³⁶ *Magyar Grammatika, mellyet készített Debreczenbenn egy Magyar Társaság*, Bécs, 1795, XVIII.

³⁷ Lásd erről monográfiám alfejezetét: DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek: Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Bp., Universitas, 2009, 348–350.

az elsődleges, s innen nézve a köznapiság és a szokás nem más, mint durvaság. Az idegenszerűség használata jogosult, a magyarság emiatt nem kérdőjelezhető meg. A xenologizmusok, soloecismusok azonban csak bizonyos feltételek mellett használhatóak, melyeket e kommentárookban nem fejtett ki, pontosabban nem e kommentárookban fejtett ki, hanem például a Dayka-életrajzban.

Az idézett levelek után egy hónappal debreceni ügyvéd-barátjának, Nagy Gábornak küldi *A' neo- és palaeologuszt*, egész más típusú kommentárral, hiszen, mint írja, annak „az Úr előtt nem kell magyarázat”. Neki az epigramma születésének kontextusáról szól: „Én épen ma végzém a' Dayka verseinek utolsó revisióját 's Biographiáját [...] Ezen Biographiában szó van a' Neologismusról, 's ellenségei jutván eszembe, Debreczent látám magam előtt. Im ez az Epigramma lett belőle”.³⁸ Ha fellapozzuk az ekkor befejezett, de csak 1813-ban megjelent Dayka-életrajzot, rábukkanunk *A' neo- és palaeologusz* ötletére, részletesen kifejtve és értelmezve, lényegében ugyanazon elemeket hangsúlyozva, amelyeket a korábbi kommentárookban láttunk.³⁹ Mindez arra vall, hogy az említett vers, de tágabb értelemben a *Tövisek és virágok*, valamint a Dayka-életrajz mögött közös a szemléleti háttér, így azokat testvérszövegeknek tekinthetjük. Valójában ez az életrajz Kazinczy neológiáról alkotott korabeli nézeteit összegzi, értekező szöveggként bővebben és kifejtettebben, mint ahogy azt az epigrammák, illetve azok magyarázatai tehették.

A Dayka-biográfia maga is vitapozícióból szól, a vitát ugyanúgy Debreczennel, vagyis a Debreceni Grammatika szemléletével folytatja, mint *A' neo- és palaeologusz*, noha első ránézésre úgy tűnhet, mintha itt már közeledne a Debreceni Grammatika álláspontjához,⁴⁰ hiszen egyetértőleg hivatkozik rá éppen az idegenszerűségek, a más nyelvből való kölcsönzés kapcsán. Ez a rész azonban egy nagyobb retorikai szerkezet bevezető része, az e hivatkozásból induló gondolatmenet a következő bekezdésben az ellentétébe fordul: „De bizony a' Magyar Sion' kőfalainak őrjeit is, elébb hogy elkezdenék siralmas Siralmaikat, iskolába kellene küldeni Heynéhez és Mitscherlichhez, hogy, ha mind a' mellett hogy őket édig magasztalják, nem értik, e' kettőtől [...] tanulnák-meg, szabad e vagy nem? a' szokástól – a' köz nép' szokásától! – eltávolzni, az idegent követni”.⁴¹ A *Magyar Sion* Debrecen önértelmező megnevezése volt, s Kazinczy a Csokonai-nekrológ idejétől fogva előszeretettel használta elítélő értelemben

³⁸ KazKölt. I. 123.

³⁹ „[N]émelly Vice-Ispánjaink, kik Maria Theresiának utolsó Diaetáján voltak Patvaristák, kaputrok-metszésű mentét hordanak, Patvaristájik pedig, sőt nem kevesen azok is a' kiknek Patvaristájik vannak, most midőn ezt írom, egy arasznyi mentét 's hónig-érő nadrágot. Mellyik ezek között a' magyar és nem magyar? Kívánhatja e az Urfi, hogy az Öreg-Úr is hosszú nadrágot vonjon? kívánhatja e az Öreg-Úr, hogy az Urfi is térdig-érő mentét vegyen magára? Mind a' Zrínyi' kaftánja ujak nélkül, mind a' Vice-Ispán Úr tisztos nyusztos mentéje, mind az Úrfi' dolmánykája magyar; 's elég ha ez bugyogót nem von a' filegrám-gombok mellé, 's az hajtáskát nem visel, 's koszperdet nem köt. A' fentebb-nemű prósa nem piaczi-beszéd, 's a' poesis nem prósa.” KAZINCZY Ferenc, *Dayka' élete* = Újhelyi Dayka Gábor' versei, Pest, 1813, XXV.

⁴⁰ Így értelmezi BÍRÓ Ferenc: BÍRÓ, *i. m.*, 469–470.

⁴¹ KAZINCZY, *Dayka' élete*, *i. m.*, XXX.

a bibliai allúziót Debreczenre: „Óh Jeruzsálem, Jeruzsálem!”⁴² Az utalás másik eleme Heyne és Mitscherlich Horatius-kommentárjaira vonatkozik, amelyek alapján még Kazinczy debreceni barátja, Szentgyörgyi József is nem sokkal korábban Horatiusra hivatkozott a Debreceni Grammatika álláspontjának védelmében. A Dayka-életrajz azt mutatja meg hosszú idézetekkel, hogy a nevezett helyek éppenhogy ellentétesek ezzel, vagyis Debreczen félreértette Horatiust és a Horatius-kommentárokat, melyek valójában Kazinczy véleményét igazolják a Debreceni Grammatikáéval szemben.

Ez a Debreceni Grammatikáéval ellentétes álláspont jelenik meg összegző megfogalmazásban a Dayka-biográfia sokat idézett bekezdéseiben, a Debreczenre való két utalás között: „Tudni a’ nyelv’ törvényeit elmúlhatatlanul szükség, szükség azt is tudni mi van szokásban: de azt is szükség tudni mi adhat tópicus díszt, ’s el nem feledni hogy kevés régula van kifogás nélkül, és hogy a’ regulától eltávozni sok helytt trópus vagy figura, ’s nem anomalia. Azonban igen is igaz, hogy ez a’ szabadság csak azoknak való, a’ kik a’ nyelvet tanúlták, tudják; a’ ki nem-tudva, nem-akarva, megszorulásból hibázik, járjon a’ törvény szerént.”⁴³ Nem nehéz e kifejtett gondolatban felfedezni a *Soloecismus* című epigramma már idézett pentameterét: „Nem botol a’ ki helyén tudva ’s akarva botol”. A soloecizmusok kapcsán Kazinczy többször Seneca mondására hivatkozott, így tett a Budai Ézsaiáshoz írott, már idézett 1805-ös levélben, s a *Tövisék és virágok* 1816-ban tervezett második kiadásához készített hosszú kommentárban is, noha nála valójában nem teljesen a senecai értelemben szerepelt, hiszen az idegenszerűségek használatát részben kontextualista érvekkel indokolta.⁴⁴ Ez az érv szolgál annak indoklására, hogy lehetséges idegenszerűségekkel szépíteni a magyar nyelvet, de csak az arra felkészülteknek, s csak ha az adott szöveghely indokolja. Az idegenszerűség alkalmazása és a magyar nyelv természete ebben az esetben nem állítható egymással szembe, ahogy azt szerinte a Debreceni Grammatika differenciálatlanul egybemosza. E ponton kapcsolódik a kötet arcképek-egysége a grammatico-aestheticai epigrammákhoz, bár ez az összefüggés egyáltalán nem kézenfekvő, sőt, általában az összefüggés sem nagyon érzékelhető pusztán a kompozíció és a magyarázatok alapján.

⁴² Erről és a továbbiakra nézve lásd dolgozatomat: DEBRECZENI Attila, *A debreceniség: Kazinczy és egy nyelvi paradoxon születése = A debreceniség mintázatai: Városi identitás és a kulturális emlékezet rétegei a kora újkortól napjainkig*, szerk. BÓDI Katalin, FAZAKAS Gergely Tamás, LAPIS József, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2020, 24–71.

⁴³ KAZINCZY, *Dayka’ élete*, i. m., XXIX–XXX.; vö. CSETRI, i. m., 65–66.

⁴⁴ Lásd erről DÁVIDHÁZI, i. m., 446–454. „Seneca szavai szerint a grammatikus nyelvi szabadságának a háttára a »sciens« (’tudva’), illetve a »nesciens« (’nem tudva’) elkövetett idegenszerűség között húzódik, ami Kazinczy számára is oly fontos, hogy egyes levélbeli idézeteiben (Gr. Majláth Jánosnak, 1818. május 31.; Kis Jánosnak, 1818. június 1.) csupa nagy betűvel írja a SCIENS és NESCIENS szavakat, ámde versében ennek csak a »tudva« vagy legföljebb a »tudva s akarva« felel meg, s elébük a vers minden változatában rendre betoldja, hogy »helyén«, összhangban a költői nyelv rá jellemzően kontextualista felfogásával.” (453.) A soloecismus fogalma tehát nem szorult a háttérbe sem a *Tövisék és virágok* idején, sem Kazinczy későbbi szövegeiben, s alapkaraktere sem változott meg (ahogy Bíró Ferenc interpretálja: BÍRÓ, i. m., 463–465.).

Az arcképek-rész és a Berzsenyi-episztola

A kötet második fő szerkezeti egységét jelentő arcképek epigrammái, mint arról szó volt, a megidézett alakoknak érdemük szerint virágokat és nyilak-tövisek általi karcolgatásokat, sőt, döféseket osztanak. Döfést igazán csak a keretversek jelentenek (*Kocczantýúsi, A' Lúdhattyú*), de a virág mellé a versek többsége ad kisebb karcolást is: *Himfynek* a bőbeszédőség miatt, *Báróczynak*, hogy elhagyta a literatúrát az alkímia kedvéért, *Péczeli, Fábchich* és *Baróti Szabó* esetében pedig közösen érvényes a Fabchich-epigrammához fűzött magyarázat: „Hogy írása követőket találjon, azt az Epigrammatista nem óhajtja: de óhajtja hogy minél több Olvasója legyen olyan, a' ki azt, a' mit munkájában becsülni lehet és kell, értse.” E szerzők így nem poétai érdemeik okán (mert azért nem lehet), hanem tevékenységük hasznossága miatt kaptak virágot. A Fabchich-epigramma, pontosabban annak levélbeli kommentárja (Balogh Sándornak, 1810. április 19-én) még egy félmondatos utalást tesz Fabchich 'túl-a-Dunai dialectusára' is, ami inkább csak kontextusában rosszalló, s pusztán azért érdemel figyelmet, mert ez az egyetlen utalás a dunántúliságra a *Tövisek és virágok* szövegvilágában.

Mindössze három allegorizáló epigramma nyújtja tövis nélkül a virágot, kettő elődöknek (*Ráday, Sylvester*), egy pedig két kortársnak (*Kis és Berzsenyi*). Érdemi magyarázatot Kazinczy nem fűzött hozzájuk sem a kötetben, sem leveleiben. A *Kis és Berzsenyi* esetében a vers néhány kifejezése (*fenn-költ homlok, Spártai-Lezbósz, dalok, lant*) elég egyértelműen utal a fenséges és naiv hangnemek, óda és dal kettősségére, amelyek kortárs képviselőiként nevezi meg Berzsenyit, illetve Kis Jánost. A *Ráday* és a *Sylvester* ennyi támpontot sem ad a versbéli allegória megfejtéséhez: *Ráday* 'újabb Mózesként' szólal meg („Az új törvénynek kettős ércz tábláját / Lehoztam a' Parnassz' szent bércziről”), *Sylvester* pedig mintegy honalapítóként, s egyben *Ráday* elődjeként („Első valék én, a' ki, mint miveld / A' parlagot, törvényt 's példát adék. / Rádaim követte nyomdokom”). Ha viszont e két darabot egybeolvassuk a Berzsenyihez írott episztolával, a szoros egyezések által felderül az allegória értelme.

Kazinczy 1809 őszén kezdte el írni verses levelét, melyet 'jambusainak védőbeszédül' szánt, s amelyet végül azért címzett Berzsenyinek, mert a vers tárgya a 'mesterség', ő pedig poéta. A majd csak 1816-ban megjelent episztola első teljes változata 1810 januárjából maradt fenn. Ekkortájt keletkezett a *Tövisek és virágok* első nagyobb epigrammacsoportja, köztük az éppen az előző alfejezetben tárgyalt, egymással szorosán összefüggő *A' neo- és palaeologusz, A' nehéznelyvü* és a *Soloecismusz*, valamint ugyanekkoriban készült a *Dayka-életrajz* is, továbbá a Berzsenyi-episztola mellé szánt (*Kazinczy* ekkori megjegyzése szerint 47 lap terjedelmű) értekezés a jambusverselésről s általában a magyar versrendszerekről, ami nem jelent meg, de amit utóbb többféle-képpen felhasznált.⁴⁵ Közös szemléleti keretben született testvérszövegeknek tekinthetjük ezeket. A Berzsenyi episztola középső nagy részét a magyar verselési rendszerek áttekintése képezi, ennek mintegy 50 soros 5. versszaka a *Sylvester* és *Ráday* nevéhez

⁴⁵ Lásd erről *KazKölt.* II. 361–362.

fűződő újításról szól. Sylvester kezdeményei után Rádayhoz kötődik, hogy a különböző versnemek „Szerelmes öszveölekezésbe költtek, / 'S visszálkodások' harcza véget ért. / 'S most a' magyar dal már görög kecskekkel / Dicsekszik”. E hosszú versszakkal szemléletében, de néhol példáiban, fordulataiban is megfeleltethető a *Ráday* és a *Sylvester* című epigramma. Ez alapján allegorizálásuk is könnyen megfejthető, hiszen a mózesi tett éppúgy a versújításra érthető, mint a honalapítás és a parlag feltörése. A 'törvény kettős ércablája' a magyaros és görögös vershagyományt jelenti, amely jól megférhet egymás mellett, mint a Berzsenyi-episztolában és a *Kis és Berzsenyi* című epigrammában, de egyesülhetnek is, ahogy *Ráday*nál és az ő követőinél látható.

A Berzsenyi-episztola versrendszereket áttekintő középső részét keretező nyitó és záróegység azonban nem kevésbé tanulságos, mert fényt vet arra a szemléleti összefüggésre, ami a versújítást tárgyazó arckép-epigrammákat a grammatico-aesthetikai epigrammákkal összefűzi. Az episztola nyitánya vitahelyzetet jelenít meg: „Hogy jambusimra gáncs fog szállani, / Előre láttam. Ők az iskola' / Törvényeit bátran által szökdösik.” Majd eljut a költői kérdéshez („De kell e törvény, kell e példa a' szépre?”), ami lényegében ugyanazt a gondolatot fogalmazza meg, mint *Az iskola' törvényei* című epigramma, amely a már említett *Az avatatlan* és a *Purismusz* között helyezkedik el. A *szép* alapkritérium volt a kötet hosszú magyarázataiban is, ez állt szemben a Debreceni Grammatika szemléletével. Ezt a szembenállást az episztola zárata explicitté teszi, a szonettírás műzsáját megidézve (mert Kazinczy az episztola előtt nem sokkal, 1809 áprilisában-májusában írta első szonettjeit), példaként az idegenszerű honosítására (különösen félkövér kiemeléseinkben):

Ki vagy te, szép Szűz? Lángoló szemed
'S e' barna, fürtös üstök, e' szemérem,
Orczáid' színe, 's e' varázs kecskek
Benned hazámnak szűltjét sejtetik.
De barna, fürtös üstököd' virágai
'S a' hang, melly édes ajkadról folya,
'S egygy mondhatatlan báj, mellyet szemem
Még egygyikén sem láta Szépjeinknek,
Külföldinek mutatnak. Ah, ki vagy?
Csudállak és szeretlek!

'S a' leány

Mondá: Nevem Xenídiön 's Magyarcsa.

Báróczy volt az ápolóm; az új
Szép Attikának méhe. Ő tanított
Engem szemérmes-édest selypeni,
'S távozni a' durva nép' beszéditől,
'S nevetni a' durva népnek gúnyait.
Kis énekem, melly hozzád elhatott,

Külföldnek éneke.

[...]

Csak a' butát rettentí az a' mi még új.

Külföld termése volt a' rózsa is;

A' mívelés belföldivé tevé;

'S olasz-eget szítt e' tetők' gyümölcse.

Jer, halljad lantom' zengzetét. Ne kérdd:

Mindég enyém volt e? **Most már enyém.**

Ne kérdd: *Törvényel eggyez é, nem é?*

Eggyez, ha szép; mert törvényt ez teszen.

A' Kellem' Istennéjít engeszteld-meg.

Gyöz, a' kinek kedvellik áldozatját.

A szonett műzsája két néven, Xenídióként és Magyarcsaként mutatkozik be: az első a korábbi levélkommentárban is szereplő xenologizmusból (idegenszerűségből) származik, a másik könnyen felfejthetően a magyar-ból. A furcsa névképzések jelzik e két vonatkozás elválaszthatatlanságát. Ez a Debreceni Grammatika által megképzett idegen–magyar ellentét felülírása az idegenszerűség honosodásának képzetével, amelynek másik vetületeként a Dayka-életrajz megismétli az 1805 óta érvényes és megfogalmazásában sem sokat változott gondolatot: az a tény, hogy a magyar keleti típusú nyelv, nem zárja ki, hogy nyugati mintákat kövessen.⁴⁶ Az idegen honosíthatóságának mércéje és kritériuma pedig a szép, ahogy az erre vonatkozó (általunk kurzívval kiemelt) két sor mutatja, zárásképpen is felidézve az episztola nyitányának gondolatát. Előttünk állnak így a *Tövisek és virágok* kompozíciója által leképzett gondolati keret összefüggései: a didacticus epigrammák a *szép idegenszerűségek* mellett érvelnek, az arcképek említett darabjai pedig ennek az érvelésnek a *történeti példázatát* jelentik. A magyar versrendszerek alakulásában megrajzolt Sylvester–Ráday–Kazinczy–Dayka-vonulat Kazinczy törekvéseinek legitimációja. E legitimációs narratíva a megelőző évek stúdiumainak eredménye, a versírásról szóló tanulmányokban, a *Magyar régiségek és ritkaságok* kiadásában, a *Tübingai pályairat* irodalomtörténeti áttekintésében és sok levélben, feljegyzésben formálódott ki.

Mindez az avatottak és avatatlanok viszonyrendszerében nyer értelmet, hiszen (ahogy az aláhúzott sorokban olvashatjuk) a 'durva nép' áll szemben a 'gráciáknak áldozókkal', a kötetkompozíció alapvető ellentéte szerint. A 'durva nép' ugyanúgy 'gúnyol', mint teszi azt a kötetszerkezet metszetét jelentő *A' békákban* a békák kara a

⁴⁶ Kazinczy nem a Dayka-életrajz idején ismeri fel, hogy a magyar keleti típusú nyelv (erre utal Bíró Ferenc: BÍRÓ, *i. m.*, 457–458.), ez már meghatározó belátása volt az 1780-as évek végén is. Lásd erről monográfiám fejezetét: DEBRECENI, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek*, *i. m.*, 279–286. – Csetri Lajos arra is utal, hogy Kazinczy az ellenfelek érvelését nem teljesen pontosan interpretálja (CSETRI, *i. m.*, 66.). A Berzsenyi-episztola zárlatának értelmezéséhez lásd RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss!*, Bp., Atlantisz, 2010, 475–481; CSETRI, *i. m.*, 170–176, főleg 175–176.

fülemülével szemben: „Eggy bús madár, / [...] – Neve fülmile – / Meri bájos zengze-
teinket / Megszaggatni jajjaival. / De nem marad-el / Az Istenek’ / Bosszúja sokáig, / ’S
a’ vakmerő / Némúlva lakol.” E gondolat és versötlet szerepel már a Berzsenyi-episz-
tolában is, a vállalható magyar vershagyományok képviselőinek (Bessenyei, Barcsay,
Ányos) felsorolása után e pársoros közbevetésben: „Az áldozatlan pórsereg körülttök
/ Bájolva gyült-fel, ’s minden hangicsálást / Zengésnek vévén, mint a’ tók’ lakóji / A’
fülmilének csattogásai mellett, / Rekedt szavával dong ’s kong úntalan.” Az ellenfél
tehát az ’áldozatlan pórsereg, a durva nép, a pórsereg, pór rend, vad nép’, ahogy az
epigrammák nevezik. Személyében egyértelműen azonosítva azonban nem ölt alakot
a mottó Goethe-idézetének Pöbelje még az arcképek-részben sem.

A Pöbel alakváltozatai és a Vitkovics-episztola

„Nyilaim nem sértenek nyilván” – írta Kazinczy Berzsenyinek másnap, hogy nyom-
tatni küldte a *Tövisék és virágokat*, jelezvén, amit más leveleiben szintén kifejtett, ne-
vezetesen hogy néven nevezve, sértő szándékkal nem támad senkit. A kötet egészé-
ben mindössze Gyöngyössi János és Lácza Szabó József azonosítható a versek utalásai
és (főleg) a levelekben hozzájuk fűzött kommentárok alapján. Az előbbire a ’parókás
Poéta’ megnevezés céloz a versben,⁴⁷ a Gyöngyössi kötete előtt álló arcképmetszet meg-
idézésével (csinos paróka–savanyú ábrázat), az utóbbira a Lácza által hírlapban közölt
cikk és gúnyvers fő motívumának és kulcsszavainak felhasználása. Kazinczy komment-
tárja nélkül az első allúzió aligha volt dekódolható, a második pedig csak a Lácza cik-
két ismerők számára lehetett érthető. Egy harmadik azonosítható személy a didacticus
részben szereplő *Lukai* című epigramma mögött sejlik fel, Kazinczy maga árulja el Kis
Jánosnak írott 1810. október 29-ei levelében, hogy Lukaira „eggy boldogtalan Hubai
Miklós nevű Kalvinista deákból Prókátorra lett emberke adott Originált”,⁴⁸ aki 1810-
ben egy Csokonait utánzó-plagizáló verskötetet adott ki. Kazinczy epigrammája nem
ad támpontot az azonosításhoz, még az allúzióként érthető első címváltozatot (*Subai*) is
a kevésbé áthallásos újra cserélte (igaz, így viszont más értette magára⁴⁹).

Az idézett levélbeli kommentár folytatása azonban további célzást rejt magában:
„Azért említem, mi volt, mert ez is *harangot kongató*.” A címzett, a közeli barát Kis
János, pontosan értette a kurzivált kifejezést, hiszen számos alkalommal olvashatta már
Kazinczy panaszát a ’mendikási harangkongatáshoz szokott publicum’-ról. A mendi-
káns a református kollégiumok kisdíákja, aki a legátust kísérve harangot húz, köszöntőt
mond, adományt gyűjt. Kazinczy szótárában a ’mendikás tonus’ a kálvinista kulturális
közeg ’fatális ízlését’ jelenti,⁵⁰ a Hubai Miklóstra való utalás így tehát a személyen túlmu-
tató jelentőséget nyer. Hozzátehetjük, Lácza és Gyöngyössi ugyancsak kálvinista volt.
Elemzéseink során a hosszú jegyzetekkel kommentált versek utalásrendszerében és

⁴⁷ KazKölt. I. 201, 204.

⁴⁸ KazKölt. I. 169.

⁴⁹ Lásd KazLev. IX. 50., 2052. sz.

⁵⁰ Lásd a KazLev. 497., 2399., 2447., 2836., 1957. sz. leveleit.

szöveghálójában rendre Csokonaihoz, a Csokonai körüli korábbi viták szövegeihez, érveléseihez, példaanyagához jutottunk, melyekben kimondva vagy sejtetve benne rejtett a Csokonairól először közvetlenül halála után megfogalmazott dehonesztáló minősítés: „holmi le nem vetkezhető *Kálvinistaság*, és a’ mi a’ Kálvinistaságnál még veszedelmesebb: *Debreczenyiség!*”⁵¹ S ha csak a kiejtésről esett szó, mint például A’ *nehéznyelvűben*, az indokok között akkor is feltűnt, hogy (mint már idéztük) „a’ Kálvin embereit tanítani kell prononciálni”, s egyértelművé vált, hogy az érvelés a Puristák ellen irányul. Kazinczy ezt gyakran úgy mondta, hogy a „Debreczeni Puristák” vagy „Debreczeni grammaticalis puritanismus” a Debreceni Grammatika nyelvtisztaság felett kérlelhetetlenül örökös szellemiségére és annak *képviselőire vonatkoztatva*.

Debreczen mint jelképes ellenfél hosszú időn át formálódott különféle retorikai alakzatok által (synecdoche, personificatio, formula, allusio).⁵² Eredetvidékére A’ *neo-és palaeologusz* idézett levélkommentárjainak odavetett megjegyzései is utalnak: „Hogy ne akadjon fel azon a’ *Kleinstaedtler?*” vagy „Debr. el nem hallgat; denn die Leute sind Kleinstädtler.” A *Kleinstaedtler* azaz *kisvárosi* mint megőrző minősítés az Árkádia-per idején, a ’debreczeniség’ attribútumaként vált hangsúlyossá, így szerepelt Kazinczy 1806. november 5-ei keltezésű, *Felelet a’ Feleletre* című vitáiratóban is: „De kiki tudja, ha Debreczent ismeri, mit értenek közönségesen ’s Debreczen *Debreczenységén*, és hogy ott a’ *kis-városi lélek*, melly irtoztató játékot űz. Ott minden a’ maga szemével lát, ’s próbálja bár valaki mondani, hogy az nem mindenkor jól lát! ott minden mindent tud.”⁵³ A második mondat a magatartásként értett ’debreczeniség’ kifejezés lényegét fogalmazza meg: maga szemével lát, maga fülével hall, vagyis érdemi tudás nélkül mindig mindent jobban tud, s intoleráns mindazokkal szemben, akik másként vélekednek. A *Tövisek és virágok* didacticus részének már említett első epigrammacsoportja ezt a formulát variálja, amely utóbb, az egyetlen beszélő nevet alkalmazó A’ *vak* című epigrammában explicit megfogalmazást nyer: „Van szemed és így látsz – melly paralogizmus ez? Oh ha / Látni akarsz, jámbor Hályogi: látni *tanúl!*” Újrafogalmazva látjuk itt Kazinczynak már a Magyar Museumban hetykén hirdetett alapelvét is: „Tanúljon-meg érteni, a’ ki érteni akar!”⁵⁴ Kazinczy Debreczennel és a debreczeniséggel folytatott évtizedes vitája folytatódik tehát a *Tövisek és virágok*ban, a bírált magatartás és a jelképes ellenfél pedig valójában a Debreceni Grammatikához kötődik.

A kötet mottójának Pöbelje, amely az epigrammák álnevet vagy fantázianevet viselő alakjaiban jelent meg, egy személyben egyesült a testvérszövegnek tekinthető Vitkovics-episztola fűzfapoétájában, Hőgyészi Hőgyész Mátéban, akiről Kazinczy kijelenti, hogy „a’ Hőgyész névnek nincs célzott originálja. Ő az egész genus repraesentánsa, és nem Individuumé.”⁵⁵ Az episztolát Kazinczy bő féléves alkotási

⁵¹ KazLev. III. 278., 729. sz.

⁵² Erre és az alábbiakra nézve részletesen lásd DEBRECZENI, *A debreczeniség*, i. m.

⁵³ *Hazai Tudósítások*, 1807. I. 6. sz., 45. A ’Debreczeniség’ alak valószínűleg sajtóhiba.

⁵⁴ *Első folyóirataink: Magyar Museum*, kiad. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 2004., I. 173.

⁵⁵ KazLev. IX. 15., 2040. sz.

folyamatot lezárva, 1811 januárjának végén, két héttel az epigrammakötet nyomdába küldése után fejezte be. Eredetileg a *Tövissek és virágok* kötetecskejével együtt, egy nyomtatványként akarta kiadni, annyira párdarabnak érezte e kettőt, de aztán több okból is letett erről, s Pestre küldte nyomtatni. A 'Széphalom' mint a név nélküli kiadvány álnévként funkcionáló fiktív nyomdahelye azonban ezen is szerepel, s kiadványai közül csak ezen és az epigrammaköteten, ami ugyancsak szoros összetartozásukra utal. Az episztola Vitkovics Mihályhoz, az első görögkeleti felekezeti magyar íróhoz van címezve, s egy történetet mesél el. A beszélő egy zivataros éjszakán megérkezik egy fogadóba, ahol váratlan látogatója akad egy fűzfapoéta személyében. Az episztola nagy része az ő beszélgetésüket jelenetezi és a fűzfapoéta verséből idéz.

Kazinczy Rumynak írott 1811. január 27-i levelében az episztola történetét ismeretve kijelenti, hogy a történet helyszíne, bár nincs megnevezve: Debrecen,⁵⁶ Szentgyörgyi Józsefnek pedig e szavak kíséretében küld részletet: „Egy Episztolámban, mellyért némelly lakosa 's fija Debreczennek haragudni fog, én egy fiatal Poetával ezt a két strophát mondatom.” Jóslata beválhatott, egy példát legalábbis tudunk, hogy volt, aki megértette az utalást, s még többen voltak, akik félreértették azt.⁵⁷ A kérdéses két strófa így hangzik:

Hogy Pázmány magyarúl alkalmasint tuda,
Tekintsd hol született, 's többé nem lesz csuda,
Szülte volna Eger, Pécs, Soprony, Győr, Buda,
Ugy szóllana, mint szóll síp mellett a' duda.

De mivel az a' táj szülte nemzetünknek,
Melly szűz birtokában vagon szép nyelvünknek,
'S fel nem vette rongyát irhás zsellérünknek:
Nagy méltán tarthatjuk egyik fő díszünknek.⁵⁸

Mint korábban is láttuk, Kazinczy szövegeinek burkolt célzásait azok érthetik meg, akik ismerik az előzmény-szöveghálót, tehát nem kis mértékben a vitapartnerek, ellenfelek. A második szakasz első két sora elég világosan utal a Debreceni Grammatika fentebb már tárgyalt szemléletére, amely a helyhez kapcsolt magyar–idegen pólusok szerint értelmez. Még egyértelműbben idézi meg ezt a versbéli fűzfapoéta alábbi ríposztja a vitában:

⁵⁶ KazKölt. II. 509–510.

⁵⁷ Kövy Sándor sárospataki professzor méltatlankodott Debrecen megsértése miatt (Helmeczy Mihály-nak, 1814. február 27., KazLev. XI. 252., 2608. sz.), viszont megsértve érezte magát egész Szatmár vármegye is, ahogy erről nagyon sok helyütt szól Kazinczy.

⁵⁸ KazKölt. I. 215. Az aprónyomtatványban csak a lényegét nem érintő kisebb módosítások vannak e részben.

Magyarnak én azt ismerem, 's csak azt,
 'S nem senkit, senkit! mint azt, a' kinek
 Szép nyelve még nincs elkeverve mással;
 [...]
 Nem szabja a' törvényt, új szót nem farag,
 De a' régít érti, 's tiszteli a' szokást;
 Úgy ír a' hogy' beszél – Eggy szóval: a' ki
 Köztünk lett, köztünk nőtt, köztünk maradt-meg.⁵⁹

Kazinczy 1802. október 30-ai levelében hosszan ismertette és kommentálta azt a vitát, melyet a Debreceni Grammatika szerkesztőivel, Domokos Lajossal és Benedek Mihállyal folytatott, s amelyben a sokszor felemlegetett tétel elhangzott: „tudom, hogy a' DEA DEBRECZEN (vel imitationem DEA ROMA, fictum) – senkit nem ismér Magyarnak, csak azt, a' ki Debreczenben neveltetett, és olyan maradt, mint ott volt”.⁶⁰ A vitát csak Kazinczy interpretációja őrizte meg számunkra, e megfogalmazást forgalmazta írásaiban és leveleiben, barátai mellett ellenfelei is ezt ismerhették, erre ismerhettek rá a vers olvasása közben. „Én a' Vitkovicshoz írt Epistolában – írta Dessewffynék – eggy bohót *teremttem*, ki az én kedves hitem' sorsosainak, a' Kalvin János fíjainak, esztelenségeket pengesse, *hogy csak Kalvinista tud magyarul*, 's mint-hogy ezt a' bohót *valahol* kelle születni hagynom, még pedig Debreczen táján, – Szatmárban születtetém.”⁶¹ E levél 1815 végén kelt, de az episztola megjelenése óta eltelt időben számos alkalommal tért ki e vonatkozásra.⁶²

A Domokosékkal folytatott disputát nemcsak a magyar–nem-magyar minősítés szembesítése jellemezte, hanem a 'poétaság' eltérő megítélése is. E vita visszhangjaként összegzi Kazinczy a poétaság és neologizmus kapcsolatára vonatkozó álláspontját 1805. március 31-ei leveleiben: „Én tehát Neologus vagyok, és azt tartom, hogy úgy kell.” Majd hozzátézi: „Az én felem Báróczit, Bessenyeit, Virág Benedeket, Kis Jánost, Himfyt mutat a' maga Iróji közt: azok a' Tordai Leoninust 's Mátyási Józsefet mutatják.”⁶³ 1809-ben, egy évvel a *Tövisek és virágok* első nagyobb verscsoportjának

⁵⁹ E részt az aprónyomtatványból idéztük: KazKölt. I. 637.

⁶⁰ KazLev. II. 500., 539. sz.

⁶¹ Dessewffy Józsefnek, 1815. december 14., KazLev. XIII. 334., 3064. sz. Az episztolának a Domokosékkal folytatott vitával való kapcsolatára utal Bíró Ferenc is, de többek között e levélre is épülő interpretációkkal ellentétes értelemben: Bíró, *i. m.*, 463. Csetri Lajos szemből, itteni értelmezésünkkel egybehangzóan azt emeli ki, hogy „a mátészalkai Hőgyészi Hőgyész Máté szájába adott »ars poetica« mintha elsősorban a debreceni grammatika szelleme és a Kazinczy által gyűlölt »debreceniség« ellen irányulna”. Csetri, *i. m.*, 64.

⁶² „A' Vitkovicshoz írt Epistola azoknak az én kedves hitem'sorsosinak, a' Kalvin fíjainak, bolondságokat teszi nevetségessé, a' kik azt kiáltozzák, hogy magyarul csak Kalvinista tud.” (Jankovich Miklósnak, 1812. április 19., KazLev. XXIII. 205., 5776. sz.; lásd még a 2040., 2495., 2608., 2642., 2679., 2756., 2779. sz. leveleket.)

⁶³ Cserey Farkasnak és Budai Ézsaiásnak (itt az előbbinek szóló levelet idéztük: KazLev. III. 304., 741. sz.).

megírása előtt, így utal vissza e vitára: „Ha csak kadentziát találni prózai könnyűséggel irni ’s egynehány mendikási hahotára fakasztó Witzet ejteni elég, ugy igen is igaza van Domokos Lajos Urnak, hogy nekünk főpoétánk Mátyási József. Lehet e az Poéta, ha diarrheája van is a’ versek fosásában, a’ ki olly munkát ír, mint Mátyási írt a’ Magyar Nyelv dolgában? Illyen a’ Debreceni ’s Pataki cultura ’s elmésség.”⁶⁴ A Vitkovics-episztolában színre vitt beszélgetés a versbéli beszélő és a fűzfapoéta között újrajátszsa az 1802-es vitát, ugyanúgy sorra veszik a régibb és újabb írókat, mint akkor, s ugyanazok a minősítések hangzanak el.

Az aesthezis szempontját képviselő neológus Kazinczy számára a ’kálvinista ízlés’, a ’kálvinista vastagság’, ’kálvinista durvaság’ azonos a ’boldogtalan Debreceni gusztus’-sal, a ’nehézkés ízlés’-sel, amilyen ízlésű ’volt Debreczennek egy nagy fija’, Domokos Lajos. A ’mendikási harangkongatáshoz szokott publicum’, ’Mendikáshangú, tonusú emberké’, a ’fatális ízlés, a’ mit Mendikáságnak nevezünk’ elég egyértelműen és elmarasztalólag utalnak a kálvinista kulturális közegre.⁶⁵ Kazinczy szótárában ’Debreczen’ nevet *ad a kálvinistaságnak*: a tiszta magyarság kisajátító képviselétét és egyben az aesthetikai tompaságot, ízléstelenséget jelenti, mindazt, aminek az esszenciája számára a *Debreceni Grammatika*. A magát neológusként meghatározó Kazinczy így nevezi fő ellenfelét egészen 1815-ig, amikor is megtalálja az addig le sem írt ortológus megnevezést, amely felváltja azt.⁶⁶ Ennek a közegnek a Publikuma vásárol daróczot és olajat a krajnyai vásáron, s ennek a közegnek a poétája a *Tövisek és virágok Kocczantýsija, A’ Lúdhattyú*, Lukai, azaz Hubay Miklós és a többi fantázianévvvel ellátott figura, s a Vitkovics-episztola Hógyészi Hógyész Mátéja, mint a genus repraesentánsa. Előttünk áll a Pöbel.

A *Tövisek és virágok* levélkommentárjai, szöveghálója és ennek részeként a testvérszövegek megvilágítják, amit az epigrammák enigmatikus allúziórendszere és a kötetbeli magyarázatok nem vagy csak részlegesen: a kompozíció által megformált fő ellentét mibenlétét. A gráciáknak áldozó beavatottak és az avatatlan profánusok, azaz a Pöbel egymásnak feszülése grammatikai-esztétikai elvek különbségéből és az ízlés alapvető eltéréseiből fakad. Az áldozó kötetűs tövist-nyilat, illetve virágot osztogat és Héraklésként száll szembe a Pöbel lélektelen íróival, valamint ezek durva publikumával. Az ellentétek a megelőző évtized vitáiban gyökereznek, azokból válnak érthetővé, és azok alapján azonosítható a Pöbel azzal a kálvinista kulturális közeggel, amelyet Kazinczy ekkoriban a leginkább ostoroz, s amelynek megnevezésére az általa alkotott és démonizált Debreczen-képzetet alkalmazta. A *Tövisek és virágok* hirtelen ötletből született kötetecskeje, Kazinczy egyetlen önállóan megjelent versgyűjteménye szándéka szerint tehát e viták folytatására szolgált. Támadó élének helyi

⁶⁴ Kazinczy Szemere Pálnak, 1809. február 11., KazLev. XXIII. 164., 5750. sz.

⁶⁵ Lásd az említés sorrendjében a következő leveleket: 5762., 876., 2608., 453., 743.; 497., 2399., 2447., 2836., 1957. sz.

⁶⁶ Lásd erről részletesen dolgozatomat: DEBRECZENI, *A debreceniség, i. m.*

értékét is ez jelöli ki, s csak utóbb, visszatekintő nézőpontból montírozott rá Kazinczy nagyralátóbb célzatot, ami azonban az eredeti szándékokat némiképp elfedvén máig meghatározza kanonikus helyét.

DEBRECZENI ATTILA

egyetemi tanár

DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

debreczeni.attila@arts.unideb.hu

Volume Composition and Textuality in Ferenc Kazinczy's Tövisek és virágok
(Thorns and Flowers)

Abstract: Ferenc Kazinczy's epigram volume titled *Tövisek és virágok* (*Thorns and Flowers*) was canonised as the opening event of the debates surrounding the language reform. This paper attempts to discover the original context of the volume by analysing the cycle composition and the comments and textuality surrounding the poems. First, it reviews the circumstances of the birth and publication of the volume, it discovers the defining factors in the canonisation. Then it reviews the compositional principles of the poem cycle, then the understanding of the reference system and the textual connections of the epigrams follows. The volume (1811) is rooted in the debates of the previous decades, based upon these Pöbel, as the main opponent can be identified with that Calvinist cultural background that Kazinczy mostly criticised and which is named as Debreczen.

Keywords: Ferenc Kazinczy, epigram poetry, linguistic debate, literary approach

DOI: [10.37415/studia/2019/3-4/73-102](https://doi.org/10.37415/studia/2019/3-4/73-102).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



BODROGI FERENC MÁTÉ

Az ősz, az ősz: A közelítő tél mint beszédesemény és mint szövegváltozat

(egy módszertani olvasat, következményekkel)*

„Behunyom szemem, ott leszek talán
Ahol együtt vártok rám:
Ma is elhiszem, hogy visszavár
Újra az a régi nyár!”
(Venus: Régi nyár)

A módszerről

A Debreceni Egyetem magyar szakán tartott klasszikus magyar irodalmi „korszak-semináriumok” egyik alapelve úgy alakítani a tematikát, hogy abban jelentős mértékben jelenjenek meg a középiskolában is tanítandó transzparens szövegek. A mindenkori közoktatásbeli szöveggyűjtemény (illetve a párhuzamos egyetemi előadáshoz tartozó vizsga alapkövetelménye) tehát az a bázis, amely irányt mutat, mit beszéljünk át, mit olvassunk újra ezeken a kurzusokon. Immár jó pár éve tartó ezirányú közös munkálkodásom a szeminaristáimmal kitermelt egy-két újszerűnek és produktívnak vélt alternatív értelmezési javaslatot, amelyeknek igen jó a teljesítőképessége a hallgatók körében, módszertanilag is.¹

A közös elemzés menete, mely az évek során kristályosodott ki, már bejáratott metodusnak tekinthető. Először úgy olvassuk az éppen aktuális költeményt, hogy ujjunkkal (képletesen, de akár konkrétan is) letakarjuk a verstestet megelőző szerző nevét, illetve az azt lezáró keletkezési évszámot. Ezt követően felfedjük az évszámot; majd, a harmadik elemzési körben, a szerzői nevet is. Ezek az interpretációs körök világosan utalnak bizonyos irodalomolvasási paradigmákra, melyek konkretizálása bizonyára minden szakembernél kicsit másképpen nézne ki. Nálam, hermeneutikai alapokon bár, de leginkább az immár hosszú évekkel ezelőtt lezajlott ún. kontextualista-, vagy *Mi, filológusok*-vita kiválóan tanítható (s több szempontból is valóban kifejezetten tanulságos) anyagának fényében² a következőképpen.

* A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

¹ Az egyik ilyenről már beszámoltam korábban Vörösmarty Mihály verse kapcsán: A vén cigány *kiegészítéseinek kiegészítése*, Alföld Online, 2017. december 23. <http://alfoldonline.hu/2017/12/a-ven-cigany-kiegészítéseinek-kiegészítése/> (Letöltés ideje: 2019. december 22.)

² TAKÁTS József, *Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett*, ItK, 2001/3–4, 316–324; SÁRI László, *Érvek az „utolsó kontextus” mellett*, ItK, 2003/1, 96–111; TAKÁTS József, *Az irodalomtörténet-írással kapcsolatos*

A radikálisan kitakaró kezdeti olvasásmód bármiféle jelentés(re)konstrukció „utolsó kontextusát” helyezi előtérbe, illetve egyfajta nem-kontextualista retorikai poétika-kezelést működtet. Vagyis tulajdonképpen azt tudatosítja, hogy minden egyes olvasás a hermeneutikailag meghatározott befogadói pozícióból ered, annak összefüggésrendszere a műveleti forrása. Ilyenkor hangsúlyozottan az éppen aktív (különleges) tudat találkozik az adott (általános) szöveggel, legyen is ennek a tudatnak bármiféle háttérismerete avagy világlátása. Ennek az olvasásmódnak akkor is tudni kell kezdeni valamit a művel, ha a szerző, a keletkezés korszaka nem ismeretes. Mindez nem jelenti azonban azt, hogy nyakló nélkül aktualizálgatunk vagy pszichologizálgatunk, hanem a szöveg saját logikájára (egy régi szép kifejezéssel: játékszabály-horizontjára), illetve azokra a szövegjelenségekre figyelünk, amelyek minden specifikusabb felkészültség nélkül mindig feltérképezhetők: prosopopeia, aposztrophé, vershelyzet, beszédhelyzet, retorikai-grammatikai alakítástechnika, intertextualitás. Jellemző a magyar közoktatásra még mindig, hogy erről a típusú olvasói hozzáállásról kell a legtöbbet beszélni a szemináriumokon, mert nem áll hozott tudásként rendelkezésre. Egyfajta, a hagyományos középiskolai beidegződéseket szándék szerint felfüggesztő szoros olvasás jegyében mindig azt kérem az adott szeminárium fiatal kollégáitól ennek kapcsán, hogy próbáljanak a versszövegre valamiféle nem mindennapi beszédeseményként tekinteni. Ne keressék rögtön a rendszerint jól ismert író (Csokonai, Vörösmarty, Petőfi, Berzsenyi, Kölcsey) védjegyeit a versszakokban, hanem hagyják az éppen velük találkozó nyelvet hatni, megszemélyesülni.³ A verset megvalósító hangot próbálják úgy kötni egy közel sem egyértelműen adott beszélőhöz, hogy annak személyessége ne egy eleve feltételezett tudat megnyilvánulásaként tételeződjön, hanem mint e beszéd által a szemük előtt körvonalazódó alakzat.⁴ Az a líraesemény, ami egy odaadó, érdemi olvasás során végbemegy, sohasem egyvágányú, de lehetséges kimenetei soha nem is szóródnak a végtelenbe.

meggyőződéseimről, ItK, 2003/6, 729–741; SZILASI László, „Nem ma”: Az irodalom küliugyeitől való ideiglenes tartózkodásom okairól (Válasz Takáts Józsefnek), ItK, 2003/6, 742–755; TAKÁTS József, Válasz Szilasi László „Nem ma” című írására, ItK, 2003/6, 756–759; DÁVIDHÁZI Péter, *Mi, filológusok, és a bizonyosság vágya (Pozitivisták kötődéseink egy szakmai vita fényében)*, ItK, 2004/1, 3–55. A vitához lásd még: <http://magyar-irodalom.elte.hu/arianna/filologia/index.html> (Letöltés ideje: 2019. december 22.)

³ Ez persze lehetetlen kihívás (bár törekedni azért lehet a gyakorlására), hiszen valóban jól ismert, a közoktatásban akár többszörösen is feldolgozott művekről van szó, melyek kapcsán éppen azok az adatszerű vagy frázisos háttérismeretek élnek élenként a hallgatók emlékezetében, amelyeket egy időre ki kellene kapcsolni ahhoz, hogy más, de alapvető értelemösszefüggéseket pillanthassanak meg. – Ehhez hasonló műelemző problémákról bővebben: MOLNÁR Gábor Tamás, *Mit jelent a megértés történetisége? (Egy Zrínyi-epigramma példája)*, Alföld, 2012/3, 92–96.

⁴ Vö. „A személyiség nem kifejeződik – a kifejezés az, ami valamiképp mindig megszemélyesül. [...] A személyességet nem egy feltételezett tudat megnyilvánulásaként tételezhetjük, hanem az olvasóban megképződő beszéd termeli ki mint hatást.” (LAPIS József, *Enyhe mámor: A legújabb líra kihívásai az ezredforduló után*, Alföld, 2009/12, 81.) Ezek a mondatok nem a klasszikus magyar irodalom korszakának költészetéhez fűződő líraolvasás kapcsán születtek meg, de azt gondolom, arra is érvényesek. Hasonló érvényűek, mint ahogy Culler fogalmaz az aposztrophéval kapcsolatban: „lehetséges lenne ezt az alakzatot magával a lírával azonosítani”. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 372.

Ami leginkább szabályt ad egy, a mindennapi nyelvhasználathoz képest mindig normaszegő szépirodalmi beszédnek, az a megszólalásnak, a hangnak az a berendezett és kikutatható világa, amelyben teljesít. Ilyen paraméter e beszéd szituativitása, jeleneztése, díszletezése, kronotopikussága, kommunikációs megoldásai, maszkolási, párbeszédképző stratégiái. Az efféle szövegtípusoknak az a közismert tulajdonsága, hogy bennük mindig bizonyos szintű teatralitás van: a hanghoz arc társul, amely fiktív perszónaként alakoskodik, maszkol, tehát voltaképpen mindig valamilyennek mutatkozó álarc (*prozópon*). Ez a dramatizált „beszélő arc” mindig fordul valakihez, mindig viszonyra lép egy szubjektumként kezelt másikkal (dologgal vagy személlyel), az olvasó számára ugyanakkor mindig adott a lehetőség, hogy mindezt kikémlelje, kihallgassa egy *apostrophé*-háromszög részeként. Vagyis adott a lehetőség végigkövetni azt, hogy az eleve textuális versbéli személy miként válik karakteressé, élővé. Miként közeledik hozzánk, felöltöztetve, fazonírozva (*fashioning*) önmagát a nyelv, a vershelyzet színházában, többek között azáltal, hogy miként beszél, miben áll nála a figurativitás, milyennek láttatja magát, és hogy kihez intézi igencsak keresett szavait.

Egy vers ugyanakkor mindig történeti képződmény is egyben. A szöveg temporalitását a korszakindexet, vagyis a keletkezési évszámot felmutató második kör tárja fel. Ez jár utána „az elsődleges kontextus” (itt hermeneutikai maximákkal egyeztetett) perspektívájának, mely a szöveg eredeti körülményeire kíváncsi, a lehetséges mértékig és igényességig visszahelyezkedve azokba. Finomhangolja a szöveg beszédmódjainak, retorikai fogásainak beagyazottságát, pontosítja és újrapozicionálja a szókészlet jelentésrétegeit, felülvizsgálja az első olvasat asszociációit, versbeszélőről alkotott elképzeléseit. Egyáltalán, tudatosítja, hogy a mű, amivel dolga van, nem csupán egy *személy* alkotása, hanem *személytelen*, illetve *személyközi* rendszerek összjátékának eredménye; olyan köztes közeg, amely különféle alakítástechnikák találkozási pontján mozog, és folyamatosan változtatja önmaga megértésének feltételeit az időben.⁵

A szerzői nevet felfedő utolsó fázis aztán már könnyedebb, sematikusabb terep, mivel otthonos rendet visz a témába (például elhelyezi a verset az írói pályaképből), és aktiválja a megelőző tanulmányokból amúgy is ismerősebb referenciális tézisondatokat az életrajzi adatösszefüggéseket illetően. Jobb esetben ugyanakkor – a megelőző körök fényében – problematikussá, rövidre zárttá, naivvá és művivé is válhat ennek a szintnek a jó része, legalábbis lelepleződnek életrajzi következtetései közül a súlytalanok és semmitmondóak; az adott költőszemély átlagostól eltérő nagyságát kultikusan firtató helyzetmondatokról nem is beszélve. Ezt a távlatot az órákon mi jellemzően arra használjuk fel, hogy segítségével az illető szerző költészetének adott irányvonalát behelyezzük röviden a korabeli hazai, illetve európai tendenciákba, vagy kiemeljük evokatív, illetve más szövegek megmintázásában tevékeny hatástörténeti jelentőségét. Miközben ezeket az interpretációs köröket rovom a szeminaristákkal – amelyek átérhetnek egymásba –, természetesen folyamatosan

⁵ Lásd BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*, Fehérgyarmat, Kölcsey Társaság, 1995, 13.

ismertetek fontosnak ítélt szakirodalmi álláspontokat, illetve emlékeztetek ilyenekre, melyek közül egyeseket üdvözlünk, másokkal vitába szállunk. A metodológia természetéből fakadóan kevesebb ilyen pont van az első szakaszban, ahol tényleg az önállóság, az autonóm dialogicitás kialakítása a cél, s több a második, különösen a harmadik etapban.

A *Közelítő tél* (A' *Közelítő Tél*) című Berzsenyi-költemény e tanulmányban lejegyzett értelmezése az előzőekben vázolt művelet sor szellemében artikulálódott csoportosan, melynek kilencven perces szemináriumi dinamikáját nehezen tudja leképezni írott szakszöveg. A maga korlátozott módján azonban képes számot adni róla, s szólni az ezen olvasási gyakorlat nyomán felvetődő irodalomtanítási anomáliákról is.

Csak mi és a szöveg

A (lírai) perszóna egy kigondolt és megmunkált közegben képződik meg A *közelítő tél*ben, s egy jellegzetesen egységes, jólformált szubjektumképlet rajzolódik ki a szöveg egyszólamúságában. A Lolliját emlegető férfi művelt ember: egyszerre több diszkurzív regisztert mozgat, súlya van annak, amit mond, összetett és gazdag a szó-készlete, veretes a stílusa. Idéz, a klasszikus Horatiust visszhangozza, mondandójának egyik legfőbb viszonyítási pontja és mintája egyértelműen az antik hagyomány. Ez a művelt férfi „ligetünk”-ről beszél, *mi*-alakzatban. Attól a pillanattól lehetünk részesei ennek a (nyelvi) eseménynek, hogy a férfi ráveti szemét a tájra. Nem deríthető ki pontosan, kihez fordul oda, az azonban bizonyos, hogy egyre kevésbé érdekli a Másik, magának (és magáról) beszél. Az ő koszorújáról, az ő tavaszáról, az ő koráról, az ő behunytt szeméről. A legjellemzőbb szemináriumi feloldása a vershelyzetnek, hogy a beszélő már a kezdet kezdetétől önmagához intézi szavait, tulajdonképpen monologizál. Egyfajta belső magánbeszéd ez, a másik tehát legalább olyan kvázi-partner csupán, mint a szöveg mindenkori (ki)hallgatója. A szöveg inkább gondolat itt, tulajdonképpen belülről szól, erőteljes auto-aposztrophében. A jelenetkeretet leginkább úgy szoktuk elképzelni az órán, hogy a férfi egy ablakból nézi a tájat – az ablak általánosan is igen jól keretező, hálás médium –, hátratett kézzel mereng (kontemplál), lassan, csendesen. Nincsen kint abban a térben, amit szuggesztív szavaival lefest, tablószerű egységében is látja a tájat, melyen végigpásztázza tekintetét, vagyis perspektivikus távolság áll rendelkezésére, ugyanakkor annyira mégis közel van mindehhez, hogy lássa a részleteket, a hulló levelek szintjéig. A látvány, amit a férfi közöl, nem *cosa mentale*, nem előzetesen rögzített és determinált kép, nem gépies *pictura*.⁶ Gondja

⁶ Nem „lelki táj”, miként az az elemzésekben sűrűn előbukkan, mert nincs okunk feltételezni, hogy ne volna reáliaként felfogható. Vagyis kérdéses az a nézet, hogy „az alany nem egy empirikus természeti térben áll, hanem a szemléletében megformált, szubjektív értelmű tájban”. (Bécsy Ágnes, *Berzsenyi Dániel: A közelítő tél = Irodalomtanítás a harmadik évezredben*, szerk. SIPOS Lajos, Bp., Krónika Nova, 2006, 441.) A dolog, úgy tetszik, éppen fordítva van: a feltároló táj fogja a szemléletet, a szemlélő gondolatait formálni.

van arra, hogy autonóm tekintete kameryszerűen követhető legyen: fentről lefelé (1. vsz.), fentről lefelé (2. vsz.), majd távolra (3. vsz.), kitágítva a teret a hegyekig, hogy utána újra fókuszáljon, a lankák szőlőtöveire (a bíbor thyrusokra). Mindezt oly módon teszi, hogy az órákon ezen a példán keresztül szoktam figyelmeztetni a nyelv egyedülálló kettős performatív teljesítményére, miszerint az egyszerre tud energikus – vagyis konkrét materialitásával, hangzóságával, lüktetésével érzéki élményt okozó, fület gyönyörködtető –, illetve enargikus – plasztikus, kifejező, a színek, illatok, hanghatások, textúrák érzeteit szimulatíve létrehozó, szavakkal illuzionisztikus ingerületekké transzformáló – lenni. Az időmértékes verselés, az ’ó’, ’l’ és ’r’ hangok összjátéka (vö. *energeia*), illetve az öt érzékszerv liget-leírásban végbemenő lehengerlése a bűgő madárhangtól a lengedező szellőn át az illatozó, színes völgyig (vö. *enargeia*) szakirodalmi közhelyek – de hogy mi is ez a liget, az már kevésbé egyértelmű.

Hogy a tájleírás itt „negatív festés”, azt mindig elmondja az ember, vagyis hogy itt a terület éppen hiányaiban jelenül meg, ám ez nem mindig szokott meggyőzőnek bizonyulni az órákon. Inkább tudnak azonosulni a hallgatók azzal az ennél egyszerűbb lehetőséggel, hogy a felékesített táj a beszélő számára nem jelenik meg, csupán *tudja*, hogy ilyen volt; csupán híradást kapunk róla, s az olvasóban is csupán felvillannak ezek a nagyon intenzívált, performatív effektusok (madárdal, csermely-csobogás, szüreti mulatság), de valójában egy sivár őszi táj a valós tapasztalat.⁷ Tartósan egy ilyen látunk, melyet a beszélő is néz, elmélkedőn, mélán. Ez a táj pedig nem *olyan*, mint ő, hanem ez a táj ő maga. Táj és férfi *egy*, ráadásul abban a stadialításban is, amilyen a táj egykor volt (amilyen a férfi most) és amilyenné lett (amilyenné a férfi egészen biztosan válni fog). A beszélő önmagát látja meg, az ablak voltaképpen tükör. Nem metaforikusan utal az őszi liget erre a férfúra, hanem én-allegóriaként identikusan jelenti őt. Az egyszerre szédítően kitáguló, majd ugyanolyan szédítő sebességgel egy kis virágra fókuszáló intertextuális aforizma ebből a felismerésből fakad fel. S ettől a ponttól nem tudjuk osztani a szakirodalom szintén sztenderdnek mondható azon álláspontját sem, hogy itt végig egy sztoikus bölcs rezignáltságával állunk szemben,⁸ mert a beszéd az ’Oh’ indulatszótól kezdődően egzaltálttá válik, a kezdeti szemlélődő, lassú, elgondolkodó hangnem ezzel keveredik; a *contemplatio* először a *meditatio* (4. vsz.), majd pedig a *lamentatio* retorikájába vált át, mely ívet a vers kitarított elégikus színezete is alátámasztja. A textualizált én diszkurzív pályája a kesergés, a siralom tónusában alakul tovább, a megelőző színezettel

⁷ Ekkor tehát megkérdőjeleződnek az ilyesfajta álláspontok: „[A]z idilli liget nem pusztán emlékképként, de létező realitásként is jelen van a beszélő számára.” VADERNA GÁBOR, *A legszebb tizenkettő: Berzsenyi Dániel A közelítő Tél című versének újabb olvasatairól*, Irodalomismeret, 2014/1, 80.

⁸ Többek között Csetri beszél „férfiasan visszafogott líráról” (CSETRI Lajos, *Berzsenyi Dániel A közelítő tél című versének előtörténetéhez* = Cs. L., *Amathus: Válogatott tanulmányok*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, ZENTAI Mária, Bp., L’Harmattan, 2007, II, 114.), de Bécsy Ágnes is így fogalmaz: „Nyelvi modalitás tekintetében a vers szövege tüntetően egysíkú: kijelentő.” (BÉCSY, *i. m.*, 438.) Vö. még: „Érzékenységnek, siránkozásnak nyoma sincs a versben: a költő panasza a bölcs, sztoikus férfi hangján szólal meg[.]” (Név nélküli kortárs elemzés. <http://verselemzes.hu/berzsenyi-kozelito-tel-verselemzes/5/> (Letöltés ideje: 2019. december 22.))

hektikusan váltakozva (a kijelentő és felkiáltó mondatmóduszok egymásra felelgető összjátékában is, melyről hajlamosak elfeledkezni a különféle interpretációk, mondván, hogy ez egy jellemzően egymodalitású, fegyelmezett szövegmű).

Az első körös olvasatnak csak ezzel a szövegverzióval van dolga, melynek értelemképző centruma a 'közelítő' tél címbeli konceptusa. A tél, mely ott ólálkodik már a lefestett őszi tájban is, közhelyes mitopoétikával utal a halálra, melyen még a szerelem sem segít, mely a férfi siralmainak éppen eléggé indokolt oka, hiszen mi lehet drámaibb ennél a távlatnál? A halál „torokszorító félelme” pedig, ha már össze kell gyűjteni szövegbeli utaltjait, ott van a hervadásban, a táj kihaltságában, a szárnyas időben, az enyészetben, az elvirító koszorúban, a becsukott szemben.

Ezen a ponton érdemes átkapcsolni azonban a második fázisra, amikor tehát beengedjük a történeti dimenziót a szövegértelmezésbe, s arra is kíváncsiak vagyunk most már, hogy miként működhetett, mit mondhatott a szöveg keletkezésének jelenében. Itt tehát már bővebb és speciálisabb műveltségbeli háttértudás szükséges, melyek közül a szempontunkból legfontosabb a megelőző, „asztalfióknak” írt szövegváltozat kérdése (köztudottan: *Az ősz* című), mely a szerző minden ráhatástól, diskurzuspolitikától és tekintélyalapú hatalmi relációtól mentes *eredetije*. Merthogy az általunk eddig elemzett, és az iskolákban kizárólagosan tanított *szövegváltozat* tudhatóan egy „második szerző” (Kazinczy Ferenc) hatására készült átirat. Az eredeti pedig éppen ezért nem ugyanolyan – sokkal koherensebben, problémamentesebben és megejtőbben beszél valami másról, mint a halál.

Számok (1804, 16+)

A vers a 19. század legelején, 1804 körül keletkezett. Közismert, hogy Kazinczy 1808-as kritikai megjegyzéseinek hatására Berzsényi változtat a szövegén, így lesz 'barna' csalétből 'durva', 'nectár' thyrusból 'bíbor', 'hervadozó' bimbóból 'elvirítő', Bartsi kökényszemből pedig Lolli szemöldöke, mert amaz „nem illik ódába”.¹⁰ És nem mellesleg győz a Kazinczy-féle címadás: „Nem Ősz, hanem közelítő tél.”¹¹ Tulajdonképpen lehetetlen az átdolgozott változatot illető prekonceptiók nélkül rátekinteni az autentikus Berzsényi-verzióra – olyan ez, mint megfilmesítés után olvasni egy könyvet –, az órán mi mégis megpróbáljuk. Ebben a szövegtérben pedig sehol nincsen tél, ahogy a megelőzőnél is csupán a cím sugallta. És nincsen halál sem, mert nem arról szól. Nem *elmúlás* van benne, hanem *múlás*, de az meglehetősen radikálissal.¹²

⁹ Vö. VADAI István, *Távolodó nyár: Berzsényi Dániel: A' Közelítő Tél című verséről*, Tiszatáj, 2006/12, 9.

¹⁰ Kazinczy Berzsényinek, 1808. december 23., KazLev. VI. 162., 1389. sz. (KazLev = KAZINCZY Ferenc levelezése, I–XXI, kiad. VÁCZY János, Bp., 1890–1911.)

¹¹ Uo.

¹² Hasonlóan a „Már nem vered a feleséged?” culleri példamondatának eseményszerű erejéhez, e kérdés előfeltevérendjének mellbevágó megrázkódtatásához. Vö. CULLER, *i. m.*, 376.

A megjelenített táj, amely a szemünk előtt bontakozik ki ezen a kivételes, egyszerre energikus és enargikus nyelven, nem a közelítő tél tere; jóval több köze van a pompázatos és lüktető tavaszhoz, illetve – mint azt az e dolgozatot leginkább ösztönző Vadai István kiemeli – a „távolodó” nyárhoz.¹³ A tavasz-későnyár érzéki kontinuum (a zefír tavaszt hozó meleg fuvallata, a bűgő gerlice, a tavaszkor virágzó erdei viola, majd az egyre csak érő szőlőszemek és az aranyősz szüreti mulatsága) ugyanakkor nincsen már jelen ebben a tájban, amely voltaképpen a beszélő személyazonossága. Amikor a ’szomorun kihalt’ látványról van szó,¹⁴ az mindazonáltal nem azt jelenti, hogy a természet halott, hanem hogy elhagyatott, sivár, üres, kiveszett belőle a tavasz és a nyár élettelsége. A szárnyas idő végzete sem a halál ebben a szövegben, a kis nefelejcs által szimbolizált mindenség ugyanis ’enyész’. Az *enyészet* fogalma pedig – amelyet a Berzsenyi-szakirodalom egyöntetűen kiemel, de leginkább, mint Bécsy Ágnes¹⁵, a „semmivé tesz”, vagyis tulajdonképpen az elpusztulás kontextusában – ezt is jelenti: lassú szétesés és bomlás, tovatűnés. Vagyis nem kell itt halálnak lennie ahhoz, hogy a helyzet drámai legyen, hiszen a krízis annak felismerésében is állhat, hogy lassan, de biztosan elfogyunk, elenyészünk, napról napra, fokról fokra, minden egyes élőlény totalitásában.¹⁶

A halál végezetül nincsen ott az utolsó elemzői mentsvárban, a ’béhunyt szem’-ben sem, pedig ennek feloldásában is egyöntetű a szakirodalom.¹⁷ Nincsen olyan szótár ugyanis (MÉKsz, MNytSz, TESz, Cz–F, Mnyelvúj.Sz, MTsz, ÚMTsz stb.), amelyik ne hozná hamarabb a *behuny* igének a képzelődés, fantáziálás, álmodozás köré vonható jelentéstartományát, mintsem a halálét. A mai napig úgy fogalmazunk egyébként is inkább, ha valakinek a halálát eufemizáljuk, hogy „örökre lehunyta szemét”. Amiről itt szó van, arról Petőfi beszél nagyon kifejezően: „Testi szemeimet / *Behunyom*, és lelkem szemeivel nézek.”¹⁸ Vagyis itt a behunyt szem nem egy halott metonímiája,¹⁹ hanem a koncentrált emlékezésnek, az intenzívált benső jelenvalóvátételnek, vagyis az imaginárius vágybeteljesítés igyekezetének a jelölője. A vágy itt azonban nem teljeseedik be, mert még a szerető Bartsi varázslatosan nagy, barna, kerek (kőkény) szeme sem „igézheti fel” ezt a férfiút. A ’fel nem igézheti’ szekvencia pedig nem azt jelenti, hogy „megigéző erejével fel nem idézheti, vagyis támaszthatja”²⁰, tehát nem halottak revitalizálásáról van szó,²¹ hanem

¹³ VADAI, *i. m.*, 9.

¹⁴ Az első verziót Vadai István szöveggözlése nyomán idézem: *Uo.*, 10.

¹⁵ BÉCSY, *i. m.*, 440.

¹⁶ Vadai István is ebben a kontextusban (ti. mulandóság) emeli ki az *enyészet* szó szerepét. (Vö. VADAI, *i. m.*, 4.)

¹⁷ BÉCSY, *i. m.*, 437–438, de még Vadai is. VADAI, *i. m.*, 9.

¹⁸ PETŐFI Sándor, *Kis-Kunság* = PETŐFI Sándor *Összes költeményei*, Magyar Elektronikus Könyvtár. <http://mek.oszk.hu/01000/01006/html/vs184804.htm> (Letöltés ideje: 2019. december 22.)

¹⁹ Vö. BÉCSY, *i. m.*, 438.

²⁰ *Uo.*, 437.

²¹ Mint például a *Barátomhoz* című, valószínűsíthetően közel azonos időben keletkező másik Berzsenyi-versben, ahol ugyanakkor egyértelműen ’felidéz’ alak szerepel: „Elmarad tőlünk szeretett barátnénk, / Itt hagyunk mindent, valamit szerettünk, / Semmi nem kísér szomorú koporsónk / Néma ölebe. // A piros

– mint a szótári jelentések, s Vadai is egyértelműen kifejti²² – a bűvölettről, az elbájolt-ságról. A könnyebbség kedvéért megint csak Petőfivel: „Én beléptem, ő rámnézett, / Aligha meg nem igézett!”²³ Vagyis úgy fordítható köznapi prózára a zárórész, hogy még ábrándos emlékezéseimben sem válik valódi vágyakozássá mindaz, amit a szerelmem jelentett – minden édességével együtt sem *izgat* már fel.

A szövegmű egyre inkább kitarulkozó alakja nem azért kesereg, mert meg fog halni, nem ezt látja meg a tájban. Hanem azt, hogy „repül az idő”: hogy odahagyja, s vissza se tér majd ’gyönyörű’ kora. Elhagyja a fiatalság tavasza, de a férfikor nyara is, pedig még ki sem használta az időt igazán, még alig kezdődött el a ’zsenge virágok’-ban kódolt igazi, nektárdús, tartalmas élet.²⁴ S bár mindez még itt van, miért gondolható, hogy nem túl távoli az az idő, amikor végérvényesen őszi tájjá változik? Mert tulajdonképpen (vö. enyészet) mindez már történik: ’Lassanként koszorúm’ bimbaja elvirít.’ Pontosabban, hogy az eredeti idézzük: ’Lassanként koszorúm bimbaja *hervadoz*.’

Közhely, hogy a koszorú a hírnév, a dicsőség, a földi glória jelképe, vagy – mint Bécsy Ágnes mondja e vers kapcsán – a felkentség, elismertség ősi jelvénye.²⁵ Ebben a versben azonban egyértelműsége ellenére problematikus, mert nem igazán van helyi értelme itt ennek a motívumnak, maximum úgy, ha egy isteneknek tetsző minden-kori sikeres, dicső élet, vagy egyfajta elvont életerő jelentéstartományában értjük.²⁶ Ám ha végiggondoljuk, hogy ezt a férfit „zsenge virágokat” illető „szép tavaszának”,

hajnal derülő sugára, / A barátságna kegyes ápolási, / A legesdeklőbb szerelem siralmi / Fel nem idéznek!”
BERZSENYI Dániel, *Barátomhoz* = BERZSENYI Dániel *Összes versei*, Magyar Elektronikus Könyvtár. <http://mek.oszk.hu/00600/00614/html/vers03.htm> (Letöltés ideje: 2019. december 22.)

²² VADAI, *i. m.*, 7.

²³ PETŐFI Sándor, *Befordúltam a konyhára...* = PETŐFI, *i. m.* Ebben az esetben a dolog éppen ellentétes azzal, amit Vaderna mond: „a behunyat szemet nem lehet elbájolni”. VADERNA, *i. m.*, 79.

²⁴ Csetri Lajos alapvető értelmezésében az elmúlásnak még csak a sejtelve ütötte meg a költőt, „gyönyörű kora” még nagyon is itt van, szép tavasza nektárját még csak most ízleli ajaka, zsenge virágait még alig kezdte el illetni. (CSETRI, *i. m.*, 114.) Egyetérthetünk abban, hogy egyfajta beteljesült eszményi kor a vers-jelen, melyben a lírai én megérzi ennek mulandóságát, de semmi nem utal arra, hogy ez még csak most kezdődött volna el; a ’még alig’ annyit jelent, hogy túl keveset ahhoz képest, amilyen közel jár az ősz (mert ’lassanként’ itt van). Többek között ezért sem indokolt támogatni az ún. *ideale Gegenwart*, az „eszményi jelenvalóság” számos értelmező által hangoztatott koncepcióját (BÉCSY, *i. m.*, 442; VADERNA, *i. m.*, 80; CSETRI, *i. m.*, 112.), amely újabb „túlolvasásként” tűnik fel. Ez a léthelyzet/vershelyzet éppen nem az ideális jelenlét – még úgy sem, ha arra fektetjük a hangsúlyt, hogy negative jelenik meg –, hiszen a táj felvillanásai-ban, emlékfoszlányaiban idillikus csupán, valójában hervadó és üres, a beszélőt pedig nem a harmónia ünneplése boldogítja, hanem az ősz hirtelen tudatosuló antropológiai gondja keseríti. Sokkal inkább látszik akkor már idevonatkozthatónak Horváth János teóriája a „regényes önszemléletről”, amennyiben itt is egy szituációt látunk magunk előtt – noha itt elsősorban nem az emlékezését –, s ily módon az (el)beszélés „mostja” „táglu ki” előttünk. Vö. SZILÁGYI Márton, VADERNA Gábor, *A klasszikus magyar irodalom* = *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Bp., Akadémiai, 2010, 351.

²⁵ BÉCSY, *i. m.*, 437.

²⁶ Ha szerzői-biográfiai perspektívából olvasunk, vagyis ha Berzsenyi a költő szól, akkor is bajos művészi dicsőségről, babérkoszorús halhatatlanságról beszélni egy 1804 körüli versnél, amikor a dunántúli földesúr még csak az asztalfióknak írja költeményeit.

„gyönyörű korának” folyamatos elenyészése zaklatja,²⁷ mely lassan de annál biztosabban oda vezet, hogy még legkedvesebb szeretőjének ábrándos emléke sem „igézheti” többé fel, az illető sor (is) egészen más értelmet nyer. S ezzel benne vagyunk e tanulmány, illetve a szemináriumi elemzés közepében.

A mindenki által jól ismert, átírt változatban az a bizonyos „koszorú-bimbó” lassan elvirít. Az most mellékes, hogy a hétköznapi normallogikát tekintve e változtatás nagy mellélövés, hiszen kizárólag élő virág tud elvirítani (cselekvő ige), koszorún díszlő nemigen, de nem ez a fontos, a líralogika egyébként is csodákra képes. Az elgondolkodtatóbb itt és most az, hogy az eredeti változatban a koszorú bimbaja egyre csak *hervadozik*, egy grammatikailag passzív igeszínezetű, folyamatos igeszemléletű, tartós-huzamos igejellegű szerkezetben, amelynek illetéknéppen (is) az a fő jellemzője, hogy kitarottnan történik, folyamatosan, hosszasan megy végbe (vö. enyészet), nem úgy, mint a jóval aktívabb 'elvirít' alak esetén, amelynek mozzanatos-befejezett igeisége sokkal jobban is rímél a halál radikális pontszerűségére. Az első verzióban tehát „hervadozunk”, mégpedig egy olyan versben, ahol az antropológiai küszöbhelyzetet nem annak drámája adja, hogy meghalunk, hanem egyáltalán, hogy addig is egyre csak öregsünk. Hogy a vágy végül már nem lesz elevenítő, csupán archiváló jellegű. Hogy nem lesznek többé leszakajtható zsenge virágok. Az áthallások mögött egy koherens vonatkoztatási mező húzódik meg, amiről általában még mindig kínos beszélni a mi iskolakultúránkban, s jellemzően virágnyelven szoktunk róla számot adni.

Az órán emlékeztethetünk arra, hogy a koszorú egyik alapjelentése (a korszakban is) csupán annyi, hogy karikafüzér, kördísz. Vagy utánanézhethetünk, milyen kontextusokban jelenik meg a korabeli populáris kultúrában a bimbó motívuma. Amikor ennyire kiélezzük a témát a versszöveg által nem mellesleg markánsan kijelölt irányba, amikor újra összefoglaljuk, hogy e líra alanyának gondja itt az, hogy egy időszak visszavonhatatlanul bekövetkező, végérvényes végével kell rövidesen szembenéznie, melyben testi-lelki szemeit nem fogja felvillanyozni többé már semmi sem, s melyben állandóslul a kérdés, hogy „Hol van az a régi nyár?”, akkor sokan már csalfán pislognak az órákon arra a kérdésre, hogy mit is jelent itt ez a szólam: 'koszorúm bimbaja hervadoz' – hiszen ekkor már zavarba ejtően jól látják a *képet*. Amely azt mutatja (Berzsenyit evokáló, bár szintén csalfa választékossággal), hogy Priaposz ennél a férfinél nem áll éppen jól. Ekkor, ebben a hermeneutikai nyomkövetésben már egészen világos, hogy e sor olvasható a hím genitália egyes anatómiai képleteinek megnevezéseként, illetve annak leginkább a korról járó élettani-pszichés diszfunkciójaként. Ennek a réme a testi-lelki öregség, az ősz, mely az első változat címe is volt. Ekkor pedig – csakúgy, mint az illető korszakszemináriumok dekonstruktív példamondatában: „*Vak* tyúk is talál *szemet*.”

²⁷ Itt jegyzendő meg újra, hogy ez az olvasat a „gyönyörű kor” feloldását nem a költő (Berzsenyi) felől érkező kommunikáció részeként érti, s nem hisz abban, hogy az Ámor és a Múzsák együttes ereje által ihletett lélek állapota lenne ez a „gyönyörű kor”. (CSETRI, *i. m.*, 113.) A gyönyörű kor itt egészen egyszerűen életkori stádiumot jelent, amelyet az antik tradíció az *akmé* fogalmával ír le (fénykor, virágkor).

(na de szemgolyót vagy gabonaszemet?) – nem egy szubjektum, sokkal inkább maga a nyelv beszél. Benne pedig eldönthetetlenül, vagy éppen párhuzamosan működő a poliszemikus jelentéspár: az ősz mint évszakallegória, illetve az ősz(ülő) ember. Bárhogyan is van, a versbeszéd pillanatában még nem ősz hajú férfiú nem szimulálja, amit mond; nem „eirón”, mondott és gondolt között nincsen nála különbség, sőt éppen hogy a maga módján felettébb szokimondó, kíméletlenül őszinte pontosság jellemzi. Ez a férfi dokumentátor: saját testi érzékleteinek, lelki érzéseinek dokumentálója, melyet hol csendesebb, hol hangosabb monologikus beszédként visz színre.

Nem szeretnék a túlolvasás olyan hibáiba esni ezeken az órákon (sem), melybe a *bon mot* szerint azok a pszichoanalitikus olvasatok, amelyek a művekben minden fekvő dolgot női, minden állót férfi nemi szervnek látnak, mégsem szoktam letorkollni az ezen a szinten olykor-olykor jellemzően már megtáltosodó hallgatók azon gondolatfutama-it, miszerint nem véletlenül finomít a 'Nectár thyrusokon' is Berzsenyi, bíborrá téve azokat. Mert bizony e szőlőtövek sem egyszerű szőlőtövek, hanem a mámor istenének, Dionüszosznak fenyőtobozban végződő – ráadásul itt isteni nedűvel telt – botjaként fallikus utalások, mely megfigyelés kontextusán belül az sem véletlen, hogy a 'nectár' jelölő az eredetiben kétszer fordul elő, másodjára egyértelműen a „tavaszias” élet gyönyöreinek hívószavaként. Nyilván nem feltételezzük ezeket intencionális olvasatoknak, s nyilván ésszerű keretet kell adni minden egyes interpretációnak, de ha levezethető, védhető, számot kell vele vetni. Ráadásul itt a szövegmű belső líralogikája és a történeti (rekonstruktív) olvasásmód egyaránt lehetővé teszi ezeket az értelmezői irányvonalakat, melyek fényében még az sem mellékes, hogy a *hervad* igével kezdődik ennek a lassanként „hervadozó” figurának a mondandója. Ítéletünk szerint ezek az összefüggések még mindig jobban védhetők, mint az egyébként kiváló szakemberek efféle eszmefuttatásai a verstestben egyszerűen meg nem jelenülő télle kapcsolatban: „A közelítés mint poétikai kerülőút arra enged következtetni, hogy *A közelítő tél* egészen egyszerűen az élet dicsérete, és azért hiányzik belőle a tél, mert a magyar verstradícióban sem idegen szimbolikája szerint ez az évszak már a nem-élet ideje.”²⁸

Berzsenyi e költeményét, főként annak eredetijét lehet egyfajta (szexuál)gerontológiai távlatban olvasni, mert nem a halál van benne – amit mindig belevetítünk kazinczyánus hevülettel –, hanem az enyészet így is éppen eléggé fajsúlyos testi-lelki drámája.²⁹ A *vanitatum vanitas*, a *theatrum mundi*, vagyis a 'minden csak jelenés' élménye, az elkeseredés, a lamentáció szövegbeli foka éppen eléggé indokolt egy ilyen kontextusban is. Ráadásul ekkor még az az értékítélet is megkockáztatható a művet illetően, hogy bár halál-versként tisztes helyet foglal el a magyar szépirodalom élmézőnyében, öregedés-versként egyenesen párját ritkítja.

²⁸ FARAGÓ Kornélia, *A közelítő (Berzsenyi Dániel: A közelítő tél) = A közelítő tél*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2012, 201.

²⁹ Vagy amivel a leginkább egyet lehet érteni, ha már mindenképpen a halál volumenével akarunk dolgozni: „S ez az élmény a halált nem mint elgondolható jövődőt tartalmazza, hanem mint örökös jelent, [...]” (BÉCSY, *i. m.*, 443.)

Bár Csetri Lajossal láthatóan több ponton nem értünk egyet, az a megfigyelése kiemelkedően fontos számunkra, hogy a szövegműben voltaképpen kétféle táj jelenik meg, „egymásba úsztatva”.³⁰ Az egyik az antikizáló, és a szemináriumokon jellemzően sorban lefordítandó szókészlet (labyrinth, Zephyr, symphonia, thyrsus) emelkedett, „fentebb” reprezentációjában, a másik a saját, vernakuláris nyelvváltozat hétköznapi dunántúliságában épül ki (tarlott, gerlice, csalét, gerezd).³¹ Ezek összjátéka az első változatban kiegyenlítettebb, leginkább az utolsó sor következtében (’Bartsim barna kökényszeme’), mely a ’Lollim barna szemöldöke’ második verziójánál sokkal keresetlenebb és ismerősebb még ma is, ha máshonnan nem, hát Kukorica Jancsi kökényszemű Iluskájára emlékeztetve. Az első verzióban több a kapcsolóelem, a hervadás (Hervad már ligetünk – koszorum bimbaja hervadoz), a barnaság (barna csalét – barna kökényszeme), illetve a nektár metafora (Nektár thyrsusain – Nektárját ajakam) momentumai, amelyek egymásra felelnek a „kontempláló” és „lamentáló” szövegrészekben. Többek között ezek egységesítik a verstestet, a tagadó móduszok hálószerűen kiterített megoldásával egyetemben, kompakttá téve a verskompozíciót. Az első verzió is ódikus, de mintha sokkal hangsúlyosabban közelítene az óda-hagyomány *carmen*-vonulataihoz: jóval dalszerűbb, közvetlenebb, letisztultabb.³² Ennek a keresetlenségnek sincsen azonban kisebb drámaisága, hiszen benne van többek között a versközepi „meditáció” nem éppen elitkulturális és fennkölt (enyésző) nefelejcs, az igaz szerelem és az örök hűség szimbolikus kis virága, mely igencsak beszédes. Már csak nevében, annak imperatívuszában is (Ne felejts!). Főként, ha összekapcsoljuk a zárlat képével, az odaadó emlékezőt performáló „béhunyt szem” általunk ajánlott értelmezésével. Mindez pedig megejtően népdalszerű is egyszersmind. Ehhez az utóbbi összefüggéshez azonban már indokolt bevezetni a szerzői nevet is.

Nevek (B. D., Bartsi, Czenczi, Lolli)

Most, hogy már a ’Berzsenyi Dániel’ név is látszik a vers előtt, szabadabban kezelhetjük az irodalomtörténeti címkeket. A ’Lassanként koszorum bimbaja hervadoz’ iménti olvasata nem éppen egy neoklasszicista elégiko-óda illetékességi köre, bár így is gyönyörű, hiszen valóságos műalkotásként állnak elő benne az elsődleges nemi jelleg szomatikus markerei, melyek mint „díszek” „hullanak”. Ennél a változatnál ugyanakkor

³⁰ Erről bővebben: VADAI, *i. m.*, 8.

³¹ A szótárak és a szakirodalom viszonylatában van némi ellentmondás a tekintetben, hogy a költemény nem antik diszkurzív réteget illetően mely szavak tájnyelvi, régiesek, hétköznapiak, s melyek nyelvújításiak, választékosak, eszményítőek (vö. csalét, ’csermely’, ’gerlice’). A szótárak szerint az első, Bécsy Ágnesnél hangsúlyozottan az utóbbiak aránya nagyobb (vö. BÉCSY, *i. m.*, 437.), ám ő is kiemeli a költemény grammatikai megoldásainak tájnyelvi dominanciáját.

³² Ezt a különbséget a szakirodalom széles körűen hangsúlyozza is: VADERNA, *i. m.*, 81; VADAI, *i. m.*, 8–11; CSETRI, *i. m.*, 114.

nem lép közbe Lolli barna szemöldöke, hogy végérvényesen megemelje a diskurzust, itt a jóval földhözragadtabb Borbála néz ránk kökényszemeivel. Ezen utóbbi, eredeti verzió rendre veszít a szakmai utóéletben a másik valóban füleket „igéző” dallamvezetése, illetve a szemöldök-motívumban az Erősz-himnuszok szintjére emelt költői dikció ellenében, amelyről például Bécsy Ágnes értekezik ihletett szépséggel.³³ Az most kevésbé fontos, hogy ez a szemöldök volt már barokk, volt már petrarkista műveltségnyom,³⁴ világot kormányzó jupiteri attribútum,³⁵ sőt a minden ironia nélküli órai kedvencünk, egy sírdombot formázó (egyben a halott férfit szimbolizáló) „grafikusan” közlékeny testrészt is.³⁶ A lényeges az, hogy klasszicizálóbbá, választékosabbá teszi ugyan a költeményt, ugyanakkor a másik átíráshoz, a koszorún élő virággént elvirító bimbóhoz hasonlóan a képzavar határát súrolja, és személytelenebbé, elvontabbá válik tőle a vers.³⁷ A személyesség, az individuális líra Berzsenyit illető fontossága³⁸ pedig nemcsak az első változatban kifejezettebb, de általában a népköltészetben, közköltészetben is az.

Legutóbb VADERNA Gábor fejtette ki korszakmonográfiájában, hogy elitkultúra (*műköltészet*), folklorikus kultúra (*népköltészet*) és populáris kultúra (*közköltészet*) között egyáltalán nincsen olyan éles különbség a korszakban, mint ahogy azt mi utólag hiszszük.³⁹ A népköltéssel egészen könnyedén összekeverhető – s a korban is gyakran összekevert – közköltéssel a neoklasszicista érzékenység magasirodalmát az antropológiai horizont, az intenzíven megélt érzelmek egyéni kifejezésének távlatra fűzi egybe, ez kanalizálja leginkább a dalkultúra különböző (a nagy- és a kishagyományban egyaránt kódolt) regisztereit is. E paraszti-népi és nemesi-közköltészeti kultúra ráadásul újra és újra visszacsatolódik a társadalmi elit világába: a lírai köznyelvben az alanyi dalköltészet válik a 19. század egyik legfontosabb lírai formájává.⁴⁰

Valami olyasféle összefüggés látszik itt körvonalazódni, ami kikezdi az eddigi, Berzsenyit is érintő irodalomtörténeti sémákat. Közismerten sokat foglalkozik ugyanis a Berzsenyi-szakirodalom annak eldöntésével, hogy a klasszikus vagy a romantikus

³³ BÉCSY, *i. m.*, 443–444. Vö. még: „[Az első változat utolsó sora] az elégikus hangnemű vers végére valóban stílusterést hozott, de a végleges szöveg nagyszerű stílusérzékről tanúskodó javításával az Erosz-himnuszok szintjére emelte Berzsenyi.” (CSETRI, *i. m.*, 114.)

³⁴ Bővebben ezekről: VADERNA, *i. m.*, 78–79.

³⁵ CSETRI, *i. m.*, 114; BÉCSY, *i. m.*, 438.

³⁶ Vö. <http://verselemzes.hu/berzsenyi-kozelito-tel-verselemzes/6/>. (Letöltés ideje: 2019. december 22.) Figyelemre méltó, hogy „kiegétt” férfiként beszél a név nélküli elemző a behunytt szemű lírai énről.

³⁷ Vö. VADAI, *i. m.*, 11.

³⁸ Vö. BÉCSY, *i. m.*, 436.

³⁹ VADERNA GÁBOR, *A költészet születése: A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben*, Bp., Universitas, 2017, 58–65.

⁴⁰ Vö. „[A] 19. századi költészet éppen a közköltészettől veszi át egyik legfontosabb témáját és az azzal járó poétikai és létszemléletet. A költészet különböző hagyományai között éppen a közköltészet volt az, amely évszázadokon keresztül igen nagy teret engedett a szubjektivitásnak: a szerelmi dalok, a gúnyolódó versek, a mulattatók értelemserűen emberi érzésekről számolnak be. Ahogy a 19. században a modernizálódó (elit) líra szubjektiválódik, úgy szorul háttérbe a szubjektivitás mellé szerzői autoritást még nem rendelő közköltészeti hagyomány.” *Uo.*, 64–65.

kis-episztémé világába utalja-e a kemenesaljai Mestert, esetleg éppen abban lássa jelentőségét, hogy e két korszak határának, az ún. hermeneutikai korszakküszöbnek a reprezentánsa.⁴¹ Akárhogyan is van, ami Berzsenyiben „romantikus” (például a subjektum és az időbevetettség nagy traumája), az – e versben legalábbis – megelőzi még a klasszikából romantikába átmenetet is, és markánsan szülőföldi, „alapnyelvi” poézis. Vagy ha úgy tetszik (anya)nyelvközösségi, a népköltészet és a közköltészet e tanulmányban tovább nem pontosítandó nagy elegyeként. Vagyis Berzsenyi tulajdonképpen nem előbb klasszicista, mint romantikus – már ha van értelme egyáltalán ennek a dilemmának –, de még az is lehet, hogy a dolog egyenesen fordítva van, mely sejtést *Az ősz/A közelítő tél* című szövegpáros igencsak alátámasztja. A rózsa, a bűgő gerlice, a viola, a nefelejcs, a bimbó, a kökényszem mind megtalálható motívum abban a folklórban, lírai popularitásban, amely Berzsenyi saját somogyi *anyanyelvét* is konstituálta, s amely lexémákat minden további nélkül alkalmazza az olyan veretes műfajokban is, mint az óda. Voltaképpen a romantika poétikáját, programját műveli a kezdetektől, tökéletesen reflektálatlanul, egész egyszerűen saját vernakuláris kultúráját használva.⁴² Nosztrifikálja Horatiust, egyik legfontosabb magyar applikálójává válik, de e magával hozott kultúra kontextusán belül. A nyelvi regiszterek keveredése jórészt emiatt lesz olyan sajátosan egyedi nála, mint elemzett versében is.

A reflexió szintjén ugyanakkor az antik beszédhagyomány, mint legfontosabb elsajátított *idegennyelve*, láthatóan a legfontosabb számára. Emiatt lesz a klasszicista Kazinczy lelkes híve, „sugallatára” jócskán átdolgozván *Az ősz* című versét is, s emiatt vallja azt, hogy a ’nektár’ szóban az egész hellén mitológia képzetköre benne van, amit meg kell tudnunk látni benne.⁴³ Mindezek fényében a verset illető női nevek egyenesen poétikatörténeti jelölőeknek tekinthetők: *Bartsi* a közköltészeti/népköltészeti paradigmának, a Kazinczy által alternatívául felkínált *Czenczi* a klasszicizmus fennkölt és elemelt normatív poétikai paradigmájának, s e helyett végül a *Lolli* alak mint az előbbi kettőt kontamináló, s a korszakban nem is olyan ritka harmadik lehetőségnek a címkéje. E női nevektől függetlenül a vers továbbra is olvasható úgy mindenesetre, amiképpen beszéltünk róla: öregedés-versként, a maga módján merőben szókimondó panaszdalként, sorsénekként, fiatalság-síratóként. Olyan szöveggént, melynek közköltészeti/népköltészeti visszhangjai ott vannak a különböző vénember-csúfolókban, életkor-gúnyolókban, boszszantó rímekben, keservekben, sőt még Csokonai *Dorottyájának* vénlány-paródiájában

⁴¹ Vö. ehhez árnyaltabban: VADERNA, *A legszebb tizenkettő, i. m.*, 77.

⁴² Legalábbis a romantika ernyőfogalmának azt a változatát, amit például a Grimm testvérek neve – Magyarországon pedig leginkább Kölcsey hagyományközösségi gondolkodása – jelent. Vö. S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai: A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Bp., Balassi, 2005, 131–140, 426–440.

⁴³ BERZSENYI Dániel, „Észrevételek Kölcsey Recenziójára” = BERZSENYI Dániel *Prózai munkái*, kiad. FÓRIZS Gergely, Bp., EditioPrinceps, 2011, 138. Erről bővebben: S. VARGA Pál, *Berzsenyi – Arany – Horác: A klasszikus örökség nosztrifikálásának útjai a romantika előtt és után = Az ismeretlen klasszikus: Berzsenyi-tanulmányok*, szerk. FÓRIZS Gergely, VADERNA Gábor, Bp., reciti, 2018, 145.

is.⁴⁴ Ráadásul egy ilyen távlatban világosan látszik, hogy Berzsenyi „közköltészetileg” és „klasszikailag” egyaránt jól tudhatta, mit jelent a sikamlós témákat játékosan kezelő, avagy esztétikailag megemelő képes beszéd, vagy ha úgy tetszik, a „virágének-logika”.

Csetri Bíró Ferenc nyomán nyomatékosítja, hogy Berzsenyi számára az egyszeri lét válik értéké, s a személyes élet időbeli fenyegetettsége a negatív alapélmény,⁴⁵ individuális lírájának ezért középpontja a *mulandóság* életterzése, a szakirodalmi konszenzus szerint is. Valóban történik itt egy nagy váltás a neosztoikus-keresztény emberfelfogáshoz képest, hiszen ennek a versnek a Berzsenyije nem igazán hisz a napról napra gyarapodó emberi bölcsesség, a „szép öregség” képzetében, egy másik élet ígéretere várva, mint például a *Fohászkodás* című versében. Ez a melankolikus(!) beszélő igen konkrét veszteséggként érkezel minden múló napot az enyészet bizonyosságától elborzadva, mely fokról fokra következik be a többértelmű aranykor után. Hasonlóan kíméletlen perspektíva ez, mint a vénember-csúfolók, vagy akár a férfiaság-síratók, verses életkori panaszok sokszor igen vaskos világa, vagyis az időbe vetett szubjektum drámája nemcsak az ún. „romantika” ügye, hanem jellegzetesen benne van az azt megelőző alacsony-irodalomban is. De – egészen máshonnan érkező – ilyen irányultságú az antikvitás korabeli recepciójának embereszménye is, melyben az egyik legfontosabb érték az Apollón-szobor kapcsán éppen az, hogy örökifjú (időtlen).⁴⁶ Vagyis egy olyan idealizáció, mint amilyen az eszményi természet korabeli elképzelése is – ebből az aranyállapotból esik ki a beszélő, legyen a cím *Az ősz* vagy akár *A közelítő tél*.

Az illető szövegmű szinkron (1804 körüli) intratextusainak rövid exponálása jön még jól az órákon. Adódik rögtön a *Barátomhoz* című költemény ezekből az évekből, amely ugyanazon életterzéssel foglalkozik, ám még koncentráltabban „vernakuláris”, mint a korszorúval körülvelt hervadozó bimbó.⁴⁷ A *Levéltöredék barátnémhoz*, melyben Kazinczy korrekciója előtt szintén jellemzően több volt a somogyi tájszó, s melyben ott van a mi egész koncepciónk az *'elestvéledtem'* páratlanul kifejező hapaxában, szintén fontos testvérszöveg. A tűz, a láng, a szikra motívuma evidens érvennyel szervezi a kompozíciót, melyet csodaszépen rövidre lehet zárni átvitt értelmű alakzatként, amennyiben Berzsenyi költői lelkének tüzeréről van itt szó, a fennkölt ihletettség allegóriájaként. De hát persze a *'tüzemet gerjesztem'* sor tulajdonképpen a pipa szeleltetéséről szól, s a *'kanóc pislogó lángja'* is az, ami, minden felesleges virágnyelv-áthallás nélkül... Ami viszont tényleg meggondolandó, hogy a vers második fele szinte ugyanazt az emlékező férfit viszi színre, mint e tanulmány elemzett költeményének utolsó versszaka, akinél

⁴⁴ Az életkorral kapcsolatos panaszdalokra, keservekre bővebb példa: *Közköltészet 3/B. Közkerkölcs és egyéni sors. Régi Magyar Költők Tára XVIII.*, szerk. Csörsz Rumen István, KÜLLŐS Imola, Bp., Universitas, 2015. Híres még: *Pajkos énekek*, szerk. STOLL Béla, Bp., Szépirodalmi, 1984.

⁴⁵ CSETRI, *i. m.*, 111.

⁴⁶ Vö. RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következők műveinek*, Bp., Atlantisz, 2010.

⁴⁷ Vö. „[A virágkor m]elly rövid s kedves! valamint az első / Éjjelünk, mellyen szeretőnk ölében / Életünk legszebb örömébe égve / Kóstola szívünk.” (BERZSENYI Dániel, *Barátomhoz*, *i. m.*)

a szerelem jobb híján már ugyanúgy csupán szelíd, hamvadó szikra, hangulata pedig nem kevésbé melankolikus. Ami a két szöveg között végezetül feltűnően hasonlóan működik még, az a képiség, a látvány elsődlegessége, amennyiben *A közelítő télre* is igaznak véljük azt, amit Vaderna ír a *Levéltöredékről*: „olvasható egy olyan poétikai kísérletként, mely az ént képként akarja elbeszélni, illetve egy látványt akar átfordítani a lírai közlés nyelvére.”⁴⁸

Minden ilyen szemináriumon megfogalmazódik a kérdés, hogy a körülbelül harminc éves Berzsenyit valóban foglalkoztathatta-e annak drámája, hogy lassanként már nem fogják nagy barna kökényszemek tágítani pupilláit. A kérdést jellemzően jobban implicálja az eredeti, személyesebb és keresetlenebb versváltozat, ahol nem éppen a „szellemi nemző” Erósról szól a történet az ő szemöldökével. Beszédes, ahogy Csetri ír a dilemmáról, miszerint a „hatalmas szerelmes” Berzsenyiről alig tudunk valamit, legfeljebb „sejtelveink” lehetnek róla. Vallomásai lehetnek mítoszteremtők, lehetnek igazak, „de valószínű, hogy nem az az éterien vágyakozó szerelmes volt, amilyenek a dalai mutatják.”⁴⁹ Az *ősz* előbbieken bemutatott értelmezése éppen nem egy „éterri” szerelmest tételez – itt a szerelem nagyon is testi természetű. Csetri szerint Berzsenyi ideális szerelmes költő, szentimentális epedéssel, a német polgári dalköltészet gyengéd és eszményi érzéseivel.⁵⁰ Nos, szerintünk, legalábbis ennek a költeménynek az eredetijében, éppen annyira közköltészeti és reális, mint amennyire polgári és ideális. S ne feledjük mindehhez a főleg szempontunkból kihagyhatatlan, jól ismert és sokat idézett – harmincöt évesen éppen Kazinczynak írt – önreprezentációt sem: „Én egy korúim között legelső magyar tánczos voltam, lovat, embert, asztalt által ugrani nékem játék volt. Sopronyban magam tizenkét németeket megvertem és azokat a város’ távába hánytam, és az én első szeretőm az én karjaim között elalélt.”⁵¹ Itt aztán nyilván bele lehetne kapaszkodni az utolsó tagmondatba, s ennek kapcsán kiéleznünk a „hervadozás” versbéli helyi értékét, vagyis annak tragédiáját, hogy ez a vad dunántúli férfiú, ez a pesti finom literátorok között is csak cigányzenét hallgató szilaj magyar eztán már soha többé nem lesz olyan „kemény legény”. Ehelyett ráirányítanám a figyelmet a levélrészlet folytatására: „Én már mast formalis öreg vagyok”⁵²

Szerintem

Bevallom, nehezen tudom úgy tanítani ezt a verset, hogy ne süssön rólam, mennyire rontottnak érzem a Kazinczy-féle változatot (nyilván a hallgatóknak kellene ítélkezni). Azét a Kazinczyét, akit a szakemberek elnéző mosolyú bevett véleményével szemben

⁴⁸ SZILÁGYI, VADERNA, *i. m.*, 352.

⁴⁹ CSETRI, *i. m.*, 113.

⁵⁰ *Uo.*

⁵¹ Berzsenyi Kazinczynak, 1811. március 13., *KazLev.* VIII. 393., 1961. sz.

⁵² *Uo.*

egyáltalán nem tartok rossz költőnek, hanem korabeli (klasszicista) tehetségnek, de ez egy másik téma. Valamiféle fennkölt elvontság szellemében Kazinczy nem kívánhatott kevesebbet a halál nagy emblémájánál, amit beleolvasott a költeménybe, mert elvétette azokat a téteket, amelyek nem voltak ismerősek számára sem poétikailag, sem egzisztenciálisan. Valamiféle normatív stilisztikai választékosság jegyében számon kérte a somogyi dialektus (számára) szokatlan grammatikája mellett többek között a „szóisméltéseket”, Berzsenyi pedig meghajolt, ezáltal egy dekoratívabb, megmunkáltabb szövegművet kaptunk, az intimitásában legbátrabb szövegmomentumok (kőkényszem, hervadozás) kiiktatásával. Hatásvadász sarkítással: Kazinczy „rárontott” és „elrontotta” ezt a költeményt – bár meglehet, hogy olvasatommal én is „megrontom” azt (a végsőig kihasználva az egész témát körüllegő füledt áthallásokat).

Mindenesetre úgy gondolom, sok szempontból produktív ez az értelmezés, hiszen kérdéseket, problémákat, konzekvenciákat ösztönöz. Például azt, hogy e műnél tekintetbe kell venni a szövegváltozatokat, még a középiskolában is. Ennek kapcsán pedig osztályközösségtől függően fel lehet villantani a genetikus szövegkiadás fontos alapelvét, mely szerint nincsen felesleges szövegváltozata egyetlen irodalmi műnek sem, hanem az tulajdonképpen mindig fellelhető változatainak összessége, amelyeket egyenrangúakként kell kezelni, transzformációik összjátékára figyelve.⁵³

Mindaz, ami a közoktatás irodalmi szöveggyűjteményeiben benne van egy-egy korszakot illetően, az csupán a jéghegy csúcsa. Ám miként Ady korai költészete nem érthető például az adott évek városi folklórnak, slágereinek ismerete nélkül, úgy a kisebb századforduló világa sem érthető igazán a tömegkulturalitás legalább részleges órai felvillantása nélkül, mely jóval többször fontos kontextusa egy-egy ismert szövegnek vagy költészetnek – például a *János vitéznek*, illetve Petőfi írásművészetének⁵⁴ – mint azt gondolnánk. Vagyis a tanításba sokkal több „köz-költészet” kellene, a kultúratudományos fordulat popkultúrát rehabilitáló attitűdjével összhangban.

Ugyanígy fájón hiányzik a hasonló olvasatok bátorsága a hivatalos oktatási elvárásrendből. Hiszen nemcsak meghatódni lehet az iskolában a költészettől, mondjuk a folyton folyvást visszatérő hazaszeretet jegyében, hanem például humort és derűt is lehet tőle tanulni, illetve beszélni az élet kamaszokat amúgy is mélyen érdeklő olyan alaptényezőiről, mint a testiség, erotika, szexualitás, amelyeket jellemzően csak nagyon óvatosan szoktunk érinteni,⁵⁵ de amely dimenzió nélkül nemcsak Berzsenyi

⁵³ Ennek legújabb magyar tudományos továbbgondolásáról és textológiai alkalmazásáról lásd *Berzsenyi Dániel Levelezése. Elektronikus Kritikai Kiadás*, szerk. DEBRECZENI Attila, s. a. r. FÓRIZS Gergely, 2017. <http://deba.unideb.hu/deba/berzsenyi/fogalmak.php> (Letöltés ideje: 2019. december 22.)

⁵⁴ Vö. CSÖRSZ Rumen István, *Pönögei Kis Pál, avagy Petőfi és a köz-költészet = Ki vagyok én? Nem mondom meg...: Tanulmányok Petőfiről*, szerk. SZILÁGYI Márton, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014, 203–226; BOGNÁR Péter, *A János vitéz köz-költészeti forrásai: a hazugságmesék = Doromb: Köz-költészeti tanulmányok 2.*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, Bp., reciti, 2013, 231–240.

⁵⁵ A nyelvi tabuizálás máig ható nyomai, még a „progresszívebb” kutatóknál is, az efféle megfogalmazások: „olykor bizony trágár szerelmi dalok”, „olykor bizony szókimondó versek”. VADERNA, *A költészet születése, i. m.*, 60, 61. (kiemelés tőlem) Weöres Sándor *Psychéjének* többek között azért kellene a középiskolában fontosabbnak lennie, mert ennek a dimenzióknak a feldolgozásában is zseniális.

érthető kevésbé, hanem például Móricz Zsigmond egész életműve is. A komolykodó és prúd magyar oktatási rendszer, a tankönyvek tulajdonképpen ugyanazt csinálják az illető Berzsenyi-verssel, mint Kazinczy: elitizálják és patetizálják. Ám talán nem kell mindig leborulni egy-egy írásmű előtt, hanem inkább megtanítani, mi is az a „Hymen sorompója”, vagy hogy mit is jelent igazából a hosszú éveken át gondosan őrzött, s a házassággal egyszerre csak felnyíló „tulipános láda”. A közköltészetnek, a népi folklórnak is nagyon sokszor azon jár az esze, mint e versnek – mint az olvasónak. Ez pedig nem valamiféle deviancia vagy öncélú tabudöntögetés, hanem megértendő és kiismerendő antropológia. Többek között ez az (ön)ismeret az, a „Lányomnak mondom, menyem is értsé!” aposztrophé-szerkezete,⁵⁶ amivel közösen szembesülhetünk, ha *A közelítő telet* előzményével együtt tanítjuk.

BODROGI FERENC MÁTÉ

egyetemi adjunktus

DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

bodrogi.ferenc@arts.unideb.hu

*The Autumn, the Autumn: Dániel Berzsenyi's "A Közelítő Tél" ("As Winter Approaches")
as Speech Act and as Reading
(a Methodological Interpretation with Consequences)*

Abstract: This paper, after introducing a group-based method of a university poetry-analysis, presents a noteworthy seminar-interpretation of Daniel Berzsenyi's poem with the title 'A közelítő tél' ("As Winter Approaches"). The point is that the work is not read as a poem of death, but as a poem of aging, and the first version of the history of its morphosis (with the title 'Az ősz', "The Autumn") is highlighted, in contrast to the final transcript, which is actually known only. It is obvious from the naturally non-exclusive interpretation that the poem – and Berzsenyi's entire poetry – has much more to do with the popularity of community poetry than we usually think, and the stakes of that poem, in the light of our reading, are quite different from what we have learned and thought so far. All of this also has a significant message for contemporary literary education.

Keywords: Dániel Berzsenyi, Ferenc Kazinczy, community poetry, reading, popularity, aging

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/103-119.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



⁵⁶ Vö. GELLÉNNÉ KÖRÖZSI Eszter, *Aposztrophé = Alakzatlexikon*, főszerk. SZATHMÁRI István, Bp., Tinta, 2008, 122.

S. VARGA PÁL

Verstípus és stílustörténet: a magyar tájlíra három változata

(*Keszthely, Az alföld, Nádas tavon*)^{*}

Neoklasszicizmus

Berzsenyi Dániel: Keszthely

Táj szavunk jelentése első pillantásra magától értetődik; valójában nagyon is értelmezésre szorul – elég, ha néhány európai nyelv megfelelő kifejezéseivel – *paysage*, *landscape*, *Landschaft*, *landschap* – összehasonlítjuk.¹ A szavak jelentéstartományának azonban van egy közös eleme: a természet *ember által szemlélt* részlete, amelynek így kulturális vonzata is van, s az esztétikai viszonyulás mozzanatát is tartalmazza.² Ez azt is jelenti, hogy szorosan véve újkori európai fogalom: keletkezése „a reneszánsz Itália [...] és a 16. századi Németalföld kultúrköréhez” kapcsolódik,³ vagyis összefügg a szemlélő nézőpontjának tudatosodásával (amit a festészetben leginkább a centrálperspektíva elterjedése jelez). Ha az ókori előzmények kapcsán tájábrázolásról beszélünk, ezt az indokolja, hogy az újkor így tekintett rá; a költészetben Homérosz vagy Vergilius egyes leírásai utóbb tájábrázolási hagyományok kiindulópontjaivá váltak. (Nota bene, Ernst Robert Curtius alább idézendő elemzése Homérosz és Vergilius kapcsán is használja a „Landschaft” kifejezést.)

Ami a 18. század végét illeti, a táj művészi ábrázolásának szerteágazó hagyományából ezúttal nem a pásztorköltészet eszményi tájára (Curtius szavával: „Ideallandschaft”) fordítjuk figyelmünket, hanem arra a vonulatra, amely *natura* és *cultura* (természet és megművelés) megkülönböztetéséből bontakozik ki. Előbbi, a *locus amoenus* („kedves/kies hely”), olyan vidék, ahol a természet legszebb arcát mutatja, s keretétül szolgál az idilli pásztoreletnek; az ilyen helyek „csak az élvezetet szolgálják, vagyis nincsenek hasznos célokra megművelve”, ahogy a 4. századi római grammatikus, Maurus Honoratus Servius jellemzi őket *Aeneis*-kommentárjában.⁴ Mitológiai vonatkozásban ez úgy mutatkozik meg, hogy „[n]emcsak az antik irodalomban, hanem az újkorban is Diana (Artemisz) a bukolika istennője, aki az érintetlen, eke által meg nem sebzett természetet őrzi”⁵

^{*} A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

¹ DREXLER Dóra, *Táj és tájértelmezés: A táj jelentésváltozásának összehasonlító kultúrtörténeti vizsgálata Anglia, Franciaország, Németország és Magyarország példáján*, Bp., Akadémiai, 2010, 13–40.

² *Uo.*, 29.

³ *Uo.*, 45.

⁴ Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel, Francke Verlag, 1993 [1948], 199.

⁵ ACÉL Zsolt, *Vates ambiguus: A bukolikus hagyomány Berzsenyi Dániel költészetében*, It, 2003/1, 84.

Az eszményi vidék iránti vágy elvonatkoztat a természet valóságától, a konkrét helytől; Curtius jegyzi meg, hogy a Theokritoszt követő Vergilius azért választotta eklogái helyszínéül Árkádiát – amit sohasem látott –, mert Szicília, Theokritosz idilljeinek helyszíne, időközben római provincia lett és „nem volt álomvidék [Traumland] többé”.⁶ Curtius (aki a bukolikus költészet locus amoenusában önálló retorikai toposzt lát) az előzmények közt az *Odüsszeia* egy helyét is idézi. Odüsszeusz azért látja szépnek a Küklópszok földjével szemben fekvő szigetet, mert bár lakatlan, vagyis nincsenek, „kik művelhetnék e sziget mezejét virulóra”, a vidék „nem hitvány, mindent meghozna időben: ott a fehérhabu víz partjára simulnak a rétek, nedvesek és lágyak, sose fogyna ki onnan a szőlő. Van sima föld, szántásra való: hol a nagyszemű termés érne időben, hisz nagyonis termékeny a földje.” Odüsszeusz azt is látja persze, hogy „Ott az öböl partján szép tisztán csurran a forrás; barlangból fut a víz; körülötte virulnak a nyárfák”. (*Odüsszeia*, 9, 116–151, ford. Devecseri Gábor) Vagyis az, hogy e sziget művelésre alkalmas és „kedves” egyszersmind, együtt járul hozzá szépségéhez; mint Curtius megjegyzi, „[i]tt a föld termékenysége hozzátartozik az eszményi tájhoz”.⁷ Ez azért lehet így, mert a természet görög fogalma (φύσις) azt is magában foglalja, amit az ember alkot; a görög szemlélet nem ismeri *natura* és *cultura* megkülönböztetését. Az Odüsszeusz által leírt szigetre így nem is illik rá a „locus amoenus” Serviustól idézett meghatározása; alighanem egy másfajta tájbárázolósi hagyomány kiindulópontját kell látnunk benne. E hagyomány Vergilius *Georgicá*jában bontakozik ki és válik rómaivá; Vergilius Nápoly környékének magasztalásában („Itália dicsérete”, *Laus Italiae*) a megművelt földet látja szépnek, egyúttal szembe is állítja a nyers, vad természettel; vagyis már nem szemléli a „nyers” természettel egységben. Itáliát azért „nem ragyogja túl” „sem az erőiben gazdag mész föld, sem a pompás Gangés és aranyhomokos Hermus”, azért szebb, „mint India, Bactra”, vagy „Pancháia dús, tömjén-termő fövénye”,⁸ mert „Orrlikain lángot fúvó bika nem hasogatta itt a rögöt”, „csak buja búza virul, csak a bacchusi massicus önti tűznedűjét, és mindenhol nyájak, olajfák”. A tengert, tavakat, folyókat a révek és a gátak teszik széppé; e tájnak része a „sok, magas ormon emelt, ember-keze-rakta bástyafok”, s az ezüst-, arany- és rézbányák – végül, ez a táj „hona hősök erős népének” is. (Második könyv, 136–176. sor, ford. Lakatos István) Az ilyen leírás, ellentétben a „locus amoenus” toposzával, jellegénél fogva konkrét, valóságos vidékhez kötődik.

Natura és *cultura* megkülönböztetése a felvilágosodás dualista antropológiájában ellentétte fokozódott. Amikor Descartes két szubsztanciát különböztetett meg, a gondolkodó és a kiterjedt dolgot (res cogitans – res extensa), a szellemi és a természeti lét ellentétének tételét állította fel. Az önmagát szelleme, értelme alapján meghatározó ember így önnön lényében is, önmaga körül is fenyegető, legyőzendő erőként szembesült

⁶ CURTIUS, *i. m.*, 197. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – S. V. P.)

⁷ *Uo.*, 193.

⁸ Hermus: a kisázsiai Lydia folyója; Bactra: Közép-Ázsia vidéke; Pancháia: mesés, képzelt sziget az Arab-félsziget közelében

a természettel. Ez a szemlélet mélyen áthatotta a klasszicizmus művészetét. Ami a belső természet fenyegetését illeti, ennek ismert példája Racine Phaedrája, akinek tragikuma abból fakad, hogy anyjától örökségül kapott féktelen természete felülkerekedik benne a világos ítélkezés apjától örökölt képességén. A külső természet mint ellenséges erő az „elemek” elleni harc témáját kínálta a művészetnek. Így jellemzi Schiller több balladáját (*Út a vashámorba*, *Ibükosz darvai*, *A búvár*) egy Goethének írt levelében,⁹ Goethe pedig (panteisztikus természetszemléletével nehezen összeegyeztethető módon) így elmélkedik Raffaello *Borgo égése* s a Polüphemosz fölött diadalmaskodó Odüsszuszt ábrázoló festmény kapcsán: „ha ott emberek veszélybe kerülnek és különféle módokon igyekeznek kivágni magukat a nyers természeti erők hatalmából, emitt Odüsszeusz próbálja a maga furfangos-bölcs módján [mit listig besonnenem Muth] Polüphemosz túleréjét megfékezni. Az elem lassan meginog és enged a férfierőnek.”¹⁰

A racionalista természetszemlélet szerint a tájat kizárólag az ember teheti széppé – a természet átalakítása, birtokba vétele által. A 18. század nagy francia természettudósa, Comte de Buffon álláspontja szerint a természet a maga nyers, vad állapotában csúnya és az emberrel szemben ellenséges. Sivárságából és romlottságából csak az ember módíthatja ki, ha uralma alá vonja, megváltoztatja és megjavítja; a haszontalan, élósködő növényeket kiirtja, a mocsarakat kiszárítja, csatornákat ás, mezőt és szántót telepít, és az élő teremtményeket rendre és összhangra kényszeríti. Csak az ilyen megváltoztatott, hasznossá tett természetet lehet szépként csodálni. (*De la Nature*, 1764)¹¹

A művészet maga is képes elvégezni a természet átalakítását és birtokba vételét – a szép részletek kiválasztása és szabályos kompozícióba rendezése révén érvényesítve az értelem uralmát. Ez leginkább az úgynevezett heroikus tájat jellemzi – ismert példája ennek Nicolas Poussin *Tájkép Phokión hamvaival* című festménye (1648, a liverpooli Walker Art Galleryben látható változat); az ábrázolt táj elrendeződése itt a kép közepén álló görög templom szabályos architektúráját követi. Ebben az értelemben a bukolya „locus amoenus”-ának megműveléstől érintetlen természeti közege is a kultúra – tudniillik a művészet, a költészet – beavatkozása által jön létre. Ahogy Bächtmann fogalmaz, a 18. századi tájfestészet „olyan tervet visz végbe, mint a föld megművelése Buffonnál.”¹²

A természet Buffonra jellemző, a megművelt föld szépségét hirdető racionalista felfogása a 18. század utóján újraéledő, a modern városi ember természet utáni

⁹ 1797. szept. 22., lásd RÓNAY György, *Bevezetés = A klasszicizmus*, szerk. RÓNAY György, Bp., Gondolat, 1978, 75.

¹⁰ *Weimariische Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisaufrage für das Jahr 1804*, Jenaische Allgemeine Literaturzeitung, 1804, Erster Jahrgang, Erster Band, 24. = Johann Wolfgang GOETHE, *Werke, Berliner Ausgabe*, 19, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst I.* hg. Siegfried SEIDEL, Berlin, Aufbau-Verlag, 1973, 448; a forrás megjelölése nélkül, saját fordításában idézi RÓNAY György, *i. m.*, 75.

¹¹ Lásd Oskar BÄTSCHMANN, *Entfernung der Natur: Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln, DuMont, 1989, 21–22.

¹² BÄTSCHMANN, *i. m.*, 34.

nosztalgijából kibontakozó bukolikus költészetbe¹³ is behatol, amelynek fő képviselői a korabeli magyar írókra is nagy hatást gyakorló Salomon Gessner és Friedrich Matthisson voltak. Gessner, aki egyébként már idilljei első, 1756-os kiadásának előszavában „a természettől való szerencsétlen eltávolodás”-ra panaszkodik,¹⁴ a *Daphnis és Micon* című idilljében (amely az 1772-es kiadás *Neue Idyllen* c. gyűjteményében jelent meg) a mocsár (Sumpf, Kazinczy fordításában: „posvány”) leírásában a romlást testesíti meg.¹⁵ Ezen a réven a bukolikus táj ábrázolása a *natura-cultura* ellentét dimenziójába kerül, hiszen a mocsár „a vad, ember által nem megművelt természetnek felel meg” – egészen Buffon szellemében.¹⁶ A „locus amoenus” pedig, amelyet Daphnis apja emlékművének nevez, s megmutat Miconnak, valójában apja műve: „Pusztá volt a vidék; szorgalma tette ezt termékennyé, s ezt a gyömölszövő árnyéket kezei ültették.”¹⁷

Berzsenyi korai költeményeiben a tájábrázolás mindkét hagyománya jelen van. A bukolikus tájleírásban Matthisson nyomdokait követi; *Az Est* című versben, melyet Matthisson versei (*Endymion*, *Der Abend*, *An Laura*, *Beruhigung*) is ihlettek,¹⁸ valódi locus amoenus jelenik meg – a rá jellemző elvontságban, görög mitológiai alakokkal és toposzokkal benépesítve és felékesítve. Berzsenyi ezúttal még azt az eljárást sem alkalmazza, amelyet egyébként éppen Matthissontól tanult el,¹⁹ hogy ti. saját honi vidékének képeit töltsse bukolikus táji reminiscenciákkal. Ha *Az Est* ihletforrásai közt is szereplő *Beruhigung* (Megnyugvás) című versben Matthisson „valóságos német tájat fest szikla-óriásokkal, sőt várromokkal és bagolyhuhogással”, Berzsenyi a valós természeti képet „beilleszti egy árkádiai táj szépségének motívumai közé”.²⁰ Hogy valóságos magyar táj változott itt át árkádiai vidékké, arról legföljebb a jegenyék, a tölgyek, a „setét bükk” jelenléte árulkodik (bár a „setét bükk” meg éppen Matthisson verséből való).

¹³ Lásd: „Én gyakran ki-fejtem magamat a' Város' szövevényei közül. s magános vidékeket keresek. Ott vonja-le a Természet' szépsége mindazt a' tsömört, azokat a' visszas Ízlesek, mellyek a' Város' kerítésénn belől gyötrötték. El-ragadtatva gyönyörködésembenn bődög vagyok olyankor mint az arany-idő' Pásztorra s gazdagabb mint egy Király.” *Gessner' Idylliumi*, Fordította Kazinczy Ferenc, Kassán, Fűskúti Landerer Mihály' költségével és betűivel, 1788 = KAZINCZY Ferenc *Művei: Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig: Önállóan megjelent fordításkötetek*, s. a. r. BODROGI Ferenc Máté, BORBÉLY Szilárd, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009, 39.

¹⁴ Kazinczy fordításában: „a' Természettől való szerencsétlen el-távozás”, KAZINCZY, *i. m.*, 39. („die unglückliche Entfernung von der Natur” *An den Leser = Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*, Zürich bei [Salomon] Gessner, 1756, 7.) Lásd BÄTSCHEMANN, *i. m.*, 11.

¹⁵ KAZINCZY, *i. m.*, 87.

¹⁶ YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Idylle und Gefährdung: Zwei aspekte schweizerischer Landschaftsdarstellung im 18. und frühen 19. Jahrhundert = Idyllik im Kontext von Antike und Moderne: Tradition und Transformation eines europäischen Topos*, hg. Nina BIRKNER, York-Gothert MIX, Berlin – Boston, DeGruyter, 2015, 138.

¹⁷ KAZINCZY, *i. m.*, 88.

¹⁸ Lásd Merényi Oszkár jegyzetét: BERZSENYI Dániel *Költői művei*, s. a. r. MERÉNYI Oszkár = BERZSENYI Dániel *Összes művei*, Bp., Akadémiai, 1979, I, 311.

¹⁹ Lásd KERÉNYI Károly, *Az ismeretlen Berzsenyi*, Bp. – Debrecen – Pécs, A debreceni Ady-Társaság kiadványa, 1940, 13–14.

²⁰ BERZSENYI, *i. m.*, 313.

Elmozdulást jelent A' *Balaton* című vers, amelyet Berzsényi Matthissonnak ajánlott,²¹ *Der Genfersee* című verse apropóján; költőnk arkadizált magyar tájképpel válaszol a Genfi-tó vidékének „görögösített” leírására, amelyben a vidék mint „az isteni természet csodaműve” („Wunderwerk der göttlichen Natur”) jelenik meg. Berzsényinél már a „kék hegyek”-en is „Nectár tsorog”, azaz szőlőt művelnek – aztán a nyájakat legeltető „szilaj Arcasok” (pásztorok) motívuma nyomán belopózik a versbe a megművelt természet témája; a sárga mezőn „dús búza kalász hullamos tengere játszik” – s a „barnult arató”, a bukolikus hangulatnak megfelelően, „víg dal”-t énekel, miközben „hoszszu képét [búzakeresztet] rak”. A vers mitológiai kulcsfigurája Tellus, a föld termékenységét jelképező római istennő, ki „kosarit mosolygva üríti”. S ha Matthisson verse zárlatában népét dicsérve azt írja, hogy „a róna a szorgalom jutalmát hirdeti” („die Flur des Fleisses Lohn verkündet”), Berzsényi ezt indíttatásnak érzi, hogy a földművelést mint a bukolikus életforma elemét Helvéciára is visszavetítse: „boldog Helvetia népe örömmel Szántja szabad földjét”. A *cultura* bevonása a tájképbe nem áll meg itt; ahogyan Vergiliusnál a Nápoly környéki látványnak része a „sok, magas ormon emelt, ember-keze- rakta bástyafok”, úgy illeszkedik Berzsényinél a balatoni tájba „sok régi erős vár”, omladozó falaival. Az omladékok képét itt nem a divatos romkultusz idézi meg, hanem a tájba beiródó múlt csodálata („el nyeli a' döbbsent elmét a' fényes előkor”), ami Vergilius „hősök erős népé”-re tett utalását is felidézi. A termékenység immár a dicső múlt szemtanújaként megidézett táj attribútuma – s mindkét mozzanat céloz a tájban élő emberre, a magyarságra: „Itt a századokat látott vadonok feketednek Mellyek ezer meg ezer göbölt [hízott marhát] kényünkre nevelnek”. S ha a svájci nép szabadsága Matthissonnál a bukolikus tájhoz kapcsolódik, Berzsényinél a vers zárlatában megjelenő szabadság és törvény a tájat is alakító *cultura* betetőzése.

Bukolikus és „georgikus” tájbrázolási hagyomány keveredik itt tehát, ám az utóbbi Berzsényi a homéroszi felfogáshoz közelíti – megszüntetve *natura* és *cultura* el-lentétét; az ő verséről is elmondhatjuk, hogy „Itt a föld termékenysége hozzátartozik az eszményi tájhoz”, ahogyan Curtius jellemezte Odüsszeusz leírását a kies szigetről. Egyáltalán, ez a felfogás teszi lehetővé, hogy a megművelt természet képe beleiród-hasson a bukolikus tájba.

A *Keszthely* témáját a *Magyar Ország* című versben veti fel Berzsényi. A nyitó tájleírás valójában a *Fertilitas Pannoniae* toposzt részletezi; ezúttal maga a *cultura*, a föld megművelése, nem jelenik meg *expressis verbis*. Jellemző azonban, hogy az arkadikusnak tekintett tájban („Itt Arcádia zöld halmi nyillanak”) az itt „honos” Pánhoz képest nagyobb szerepet kapnak a föld termékenységét jelképező mitológiai alakok: Bacchus mellett Ceres, és ismét csak Tellus („Bachus tölt poharat”, „Céresnek koszorús homloka illatoz”, az Olümposz ura bőven hint az országra „Minden jót,

²¹ A Berzsényi verseiből vett idézetek nem a kritikai kiadásból, hanem az alábbi, korszerűbb textológiai elveket érvényesítő kiadásból származnak: BERZSENYI Dániel, *Verssek*, kiad. ONDER Csaba, Bp., Raabe Klett, 1998.

valamit Tellus az emberi Taplálásra teremt néked”). Innen a vers a *cultura* magasabb régiói felé halad – „Törvény nem hatalom kénye uralkodik Rajtad” –, s így következetesen jut el a zárlatban a szellemi műveltség megidézéséig – pontosabban e műveltség hiányának megállapításáig:

Óh! bár vajha kies gyöngy koszorud között
Még egy illatozó rósa fakadna ki:
Szállnának le reád Grecia Isteni,
Kik hajdan le hozák Attika földre
A' nagy Mestereket 's bölcs tudományokat.

A *Keszthely* című vers mindebben rokon a *Magyar Országgal*, mégis alapvetően különbözik tőle.²² Újdonsága, hogy benne a leírás és a reflexió a vers egészét átfogó, egységes lírai szituációnak van alárendelve, amelyet a szöveg szerkezeti középpontjában álló aposztrophé hoz létre („Jöjtek, oh szelíd Áon' Szüzei!”). Azt a művelődési programból fakadó óhajt, amelyet a beszélő a *Magyar Ország* című vers zárlatban megfogalmazott, ezúttal a Múzsák nyájas invitálásának lírai gesztusába rejti el, közvetlen, személyes kapcsolatot teremtve így önmaga, a táj és a Múzsák között. (Jegyezzük meg: a Múzsák megszólítása annyiban tekinthető „aposztrophé”-nak, vagyis „elfordulás”-nak, amennyiben a szöveg rejtett címzettje az olvasó; a vers valójában azt célozza, hogy a befogadó a Múzsák szemével lássa a tájat.) A lírai szituáció egységét, a személyes jelenlét folytonosságát a versben végighúzó többes szám második személyű szóalakok biztosítják (jöjtek, verjete lakást, nézzétek, leltek, nézzétek, menedék-váratok, ott vár titeket). A beszélő személyes jelenléte – ahogyan mintegy végigkalauzolja a Múzsákat Keszthely görögösített vidékén – a leírás valóságosságát is fokozza.

A vers retorikai szerkezetét az aposztrophé és a hozzá kapcsolódó, három részre tagoló argumentáció alkotja; utóbbiak közül egy megelőzi, kettő pedig követi a megszólítást. A verskezdő tájleírás megismételt deixise („Itt”) – amellet, hogy a beszélő jelenlétét tanúsítja – a magyar és a hellén táj azonosítását szolgálja, akárcsak a *Magyar Országban*. Ha a Balaton-part termékeny, megművelt vidékét leíró első öt sor az „arany világ” hasonlata által kínálja fel az azonosítás lehetőségét, a 6–7. sor a deixis megismétlésével végre is hajtja a két táj azonosítását. Nem véletlen azonban, hogy a *Magyar Országban* szereplő Árkádia helyett ezúttal a Helikon, a Múzsák lakóhelye tűnik fel; a tájakat azonosító leírás így – a rá következő megszólítás felől olvasva – a Múzsákat invitáló érvelés részévé válik. Aki itt beszél, arról kívánja meggyőzni „Áon' Szüzei”-t, hogy költözzenek e vidékre („verjete itt lakást!”), hiszen itt ugyanúgy otthon érezhetik magukat, mint boiótiai lakóhelyükön. Az aposztrophét követő, a tájat mitológiai

²² Merényi Oszkár érvelését elfogadva feltételezem A' *Balaton*, a *Keszthely* és a *Magyar Ország* c. versek szoros – kronológiai és poétikai – összefüggését (lásd BERZSENYI, i. m., 359.), megjegyezve, hogy a három vers közül közvetett érvek alapján a *Keszthely* címűt tartom a legkésőbbinek.

alakokkal benépesítő leírás az azt megelőző, ugyancsak leírásba rejtett érvelés folytatása. A matthissoni módszer (görög mitológiai alakok belevetítése a saját tájba) nem egyszerűen az „Ideallandschaft” megteremtését szolgálja, hanem a lírai szituáció kiteljesítését: a beszélő újabb érvekkel csábítja a Balaton partjára a Múzsákat, az otthonosság élményét ébresztvén bennük. Az itt szereplő mitológiai alakokat is a magyar és a görög táj (ezúttal Thessalia) azonosítása hívja elő; mind Néereusz és a Néereidák (tengeri nimfák, Néereusz ötven leánya), mind Árion alakja a tengert járó hajósokhoz kapcsolódik. Ez már a vers végén megidézett Festetics Györggyel állhat kapcsolatban, aki az 1790-es években kezdett nagyszabású hajóépíttetésbe a Balatonon.

Az érvelés két eleme, a megművelt táj – aposztrophét megelőző – leírása, illetve a mitológiai alakokkal benépesített érintetlen természeti környezet – aposztrophét követő – bemutatása ugyanúgy *natura* és *cultura* egységét sugallja, mint *A' Balaton* című vers. Míg azonban ott az volt Berzsenyi célja, hogy a matthissoni módon arkadizált tájba belopja az (agri)kultúra elemeit, ezúttal a természetet átalakító *cultura* kétféle eljárásának összekapcsolásáról van szó; ha a földművelés a maga módján tette emberivé, kultúrtájjá a természetet, a görög mitológia és a belőle táplálkozó költészet (ugyancsak a maga módján) a természetet isteni lényekkel benépesítve teszi meg ugyanezt.

Ami aztán magát a Helikont illeti, említést érdemel, hogy Festetics György épp a vers keletkezésének valószínű idején, 1799–1801 között építtetett különálló épület-szárnyat a kastélyhoz, az egyre gyarapodó könyvtár elhelyezése céljából; így a „csendes Helikon emelkedik” kifejezés ugyanúgy illelheti a tájat, mint az épülő könyvtárat (utóbbi esetben szó szerint értve az „emelkedik” igét).²³ A Múzsák újabb megszólítása – az érvelés harmadik tétele – nyilván erre a mozzanatra utal: „nézzétek, hol amár már feketült falak Látszatnak, menedék-váratok ott vagyon!”. Mi sem természetesebb tehát, mint hogy a vers végül magát Festetics Györgyöt idézze meg, aki a könyvtárnak a kastély falai közt biztosított helyet, s ezzel „menedék-várat” emelt a Múzsáknak. Jegyezzük meg: azt is a Helikon két jelentése közti játék tette lehetővé Berzsenyinek, hogy Festetics alakját az aposztrophéhoz kapcsolva illessze be az érvelésbe, s ezáltal a vers műfaji-szerkezeti egységét biztosító lírai szituációba („Ott vár titeket egy Bölcs”).

Mielőtt a vers záró szakaszának elemzésére térnénk, utalnunk kell a háttérben meghúzódó általános európai gondolkodástörténeti összefüggésekre. Az a racionalista doktrína, amelyet Descartes neve fémjelez, nemcsak az értelem, a tudás elsőbbségét hirdette a természettel szemben, de a tudás általános rendjét is meghatározta: eszerint a világról alkotható tudás az azonosságok és különbségek időtlen rendjébe illeszkedik, ahol a besorolást az azonosságok és különbözőségek megállapítására

²³ A kastély könyvtári szárnyának építéséről lásd TAMÁSKA Istvánné, *Magyar főúri könyvtárak: A keszthelyi Helikon Könyvtár*, Bp., Kadmos, 2008, 30. (A könyvtár csak a 20. század közepén kapta a Helikon nevet, az 1817–19 között megrendezett helikoni ünnepségek után, lásd *uo.*, 38.) Merényi emlékeztet rá, hogy a Helikon név a Festetics által támogatott Magyar Minerva nevű kiadói vállalkozás kapcsán is feltűnik, lásd BERZSENYI, *i. m.*, 360.

szolgáló ismertetőjegyek biztosítják.²⁴ Már az itt-és-most hazai, illetve az ókori görög táj azonosításának is ez az előfeltevés szolgál alapjául; ha a lényeges ismertetőjegyek egyeznek, megfeleltethető egymásnak a balatoni táj és Boiótia vidéke. Ugyanez a logika kínálja fel, hogy a keszthelyi „Helikon” emblematikus alakját, Festetics Györgyöt Periklésznek, az athéni demokrácia és kultúra felvirágzásának a korába lehessen helyezni, illetve azzal lehessen dicsérni, hogy „virágkorát Rómának ragyogóbb színre derítené”. (Az utóbbi célzás talán Vergiliusszal, a földművelés fellendítését célzó *Georgicával* kapcsolatos; az 1797-ben Festetics által alapított Georgikon nemcsak hasznos mezőgazdasági tudást nyújtott, mint a római költő tanköteménye, de arra is megtanított, hogyan kell a megszerzett tudást a gyakorlatban alkalmazni.)

A vers ritmusa ugyancsak az érvelést szolgálja; a Múzsák arról is meggyőződhetnek, hogy az alkaioszi strófa időmértékes görög metruma természetesen, kellemesen szól a hagyományos magyar versforma, a felező tizenkettős lejtésével összehangolva. Berzsenyi később, 1817-ben, az első „helikoni ünnep” után felelevenítette a *Keszthely* témáját; a *Himnusz Keszthely isteneihez* című nagy vers alapja ugyancsak a natura-cultura kapcsolat, illetve a földműves és a szellemi kultúra egymásra épülése – Ceres és „Helikon leányi” által megszemélyesítve.²⁵

Romantika *Petőfi Sándor: Az alföld*

A tájbrázolásban végbemenő változás kezdete a 18. század második felére tehető, amikor „általánossá válik a civilizált tájjal, a kerttel szemben a szabad és vad természet: a nagy erdők, a magas hegyormok, a tavak, az óceán, a csillagos ég felfedezése”.²⁶ A változás jelei már a századutó neoklasszicista bukolikájában is megmutatkoztak. Elszigetelt előzménye e változásnak a berni polihisztor, Albrecht von Haller 1731-ben megjelent *Die Alpen* című tájleíró költeménye; Haller a romlatlan paraszti élet helyszínéként fedezi fel az alpesi táj szépségét. Gessner aztán, idilljeinek fent idézet bevezetőjében (1756), „a természettől való szerencsétlen eltávolodás”-ról szól, Claude-Joseph Vernet *Pásztorlány az Alpokban* című 1763-as képén pedig, amely Marmontel egy pásztornovelláját illusztrálja, a bukolikus jelenet táji hátterét a korábban vadnak és kietlennek ítélt alpesi hegyormok alkotják.²⁷ Az alpesi táj a századfordulóra önállósul; a staffázs, általában a *cultura* eltűnik, s a látvány a természet fenségének kifejezőjévé válik – amint

²⁴ Lásd Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 170–171.

²⁵ A vers részletes elemzését lásd BÉCSY Ágnes, „Halljuk, miket mond a lekötött kalóz”: Berzsenyi-versek elemzése, értelmezése, Bp., Korona nova, 1998, 156–179.

²⁶ HORVÁTH Károly, *A romantika természetszemlélete* = H. K., *A romantika értékrendszere*, Bp., Balassi, 1997, 76.

²⁷ Lásd BÄTSCHEMANN, *i. m.*, 25.

azt Joseph Mallord William Turner 1804-ben festett akvarellje (*A reichenbachi nagy vízesés a Hassli-völgyben*) példázza.²⁸ Az ember civilizátorikus eltávolodása a természettől immár nem vívmánynak, hanem veszteségnek kezd számítani; minél inkább kibontakozik a természet Buffon által szorgalmazott birtokba vétele és átalakítása, annál vonzóbbá válik maga a természet – amelyet sem a (föld)művelés, sem a művészi beavatkozás nem alakított át.

Ismeretes, hogy külső és belső természet mély rokonsága az érzékenység irodalmának alapvető tapasztalata; legalább ennyire lényeges azonban, hogy ez a tapasztalat a természeti és a civilizált társadalmi ember – immár meghasonlasként értelmezett – kettősségének paradigmájába illeszkedik. Ember és természet affinitásának, amely az *Új Héloïse*-ban (1760) oly nagy szerepet kap, Rousseau *A társadalmi szerződésről* című tanulmányban (1762) adja meg bölcséleti értelmezését. Eszerint az ember végleg kiszakadt természeti állapotából, ezért jobban jár, ha teljes mértékben a társadalmi állapot diktálta erkölcsi törvény fennhatósága alá helyezi magát; a jelen bajaiért a két állapot konfúzióját teszi felelőssé. Hasonlóan látja a természethez való viszonyban bekövetkezett fordulat költészettel kapcsolatos következményeit Friedrich Schiller, híres tanulmányában (*A naiv és szentimentális költészetről*, 1795):

Honnan van az, hogy mi, akiket a régiek oly végtelenül felülmúlnak mindenben, ami természet, éppen itt mélyebb hódolattal vagyunk a természet iránt, bensőseggel csüggünk rajta, s még az élettelen világhoz is a legforróbb érzéssel tudunk vonzódni? Onnan, hogy nálunk az emberségből eltűnt a természet, melyet így már csak az emberségen kívül, a lélek nélküli világban találunk meg újra a maga igazságában. Nem nagyobb természetszerúségünk, épp ellenkezőleg, viszonyaink, állapotaink és erkölcsaink természetellenessége készítet bennünket arra, hogy az igazság és egyszerűség iránt ébredő ösztönt [...] a fizikai világban juttassuk a morális világban nem remélhető kielégüléshez.²⁹

Schiller következtetése közel áll a Rousseau-éhoz: nincs visszaút a naiv árkádiai idillhez – a szentimentális művész csak a vágott elíziumi idillben lelhet nyugalmat. Mindez azonban csupán a Descartes óta uralkodó antropológiai dualizmus átértékelését jelenti: megmutatkozott, milyen nagy ára van az emberben is munkáló természettől való elszakadásnak, amit a civilizáció idézett elő.

A tájbrázolás gyökeres változását a romantika fordulata hozta meg, amely az antropológiai dualizmus felszámolásával járt. A romantikusok számára Descartes helyett Spinoza lett a kiindulópont; a Descartes-tal szembeforduló filozófus szerint

²⁸ Uo., 49–50.

²⁹ Friedrich SCHILLER, *A naiv és szentimentális költészetről* [1795], ford. PAPP Zoltán = F. SCH., *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Bp., Atlantisz, 2005, 278.

egyetlen szubsztancia létezik: Isten, s a gondolkodás és a kiterjedés e szubsztancia két attribútuma. Az „Isten avagy a természet” („Deus sive natura”) spinozai formulája azt jelenti, hogy Istenből mint teremtő természetből (natura naturans) ered a teremtett természet (natura naturata); ha az embert két tényező, a test és az elme alkotja, a kettő egységét (s így gondolat és érzet megfelelését is) az biztosítja, hogy az ember mint natura naturata maga is az egységes szubsztancia, a natura naturans teremtménye. Szellemi és fizikai lét egységének tanát a koraromantika nagy filozófusa, Schelling dolgozta ki, *A transzcendentális idealizmus rendszere* című művében (1800); a természethez való újszerű viszony szempontjából e műnek nemcsak abban van jelentősége, hogy az élettelen és az élő természetben, illetve a fizikai és a szellemi létben ugyanazt a világszellemet látja működni, hanem abban is, hogy ennek az egységnek a megragadásában kitüntetett szerepet tulajdonít a művészetnek. Szerinte ugyanis a művészet képes arra, hogy a véges által a végtelen ábrázolja („a véges módon ábrázolt végtelen a szépség”).³⁰ A (költői) egyéniség vonatkozásában Friedrich Schlegel vonta le azt a következtetést, hogy az egyes ember, „az individuum egy végtelen szubsztancia képe”.³¹ Ha az érzékenység művészetében affinitás mutatkozott belső és külső természet között – a külső természet az érzelmi állapotok jelölőjévé válhatott –, a romantika szemléletében ez már nem metaforikus viszony, hanem valóságos azonosság – az egyén lélekállapota a természet egy rejtett minőségének feltárulása; ha a költő érzelmeiről szól, a természet rejtett hangjait szólaltja meg.

Schelling egységfilozófiáját már 1817-ben ismertette Folnesich Lajos az ekkor induló folyóiratban, a Tudományos Gyűjteményben, s Vörösmartynak is voltak felőle ismeretei.³² Nem maga a közvetlen hatás fontos azonban, hanem az, hogy ember és természet egységének romantikus koncepciója a következő egy-két évtizedben Magyarországon is beépült a közbeszéd – a diskurzus – rendjébe.

Ember és természet azonosságának romantikus elvét Herder hatása is befolyásolta; ő nem az egyén és az univerzum egységéről beszélt, hanem arról, hogy az egyes népek-nemzetek jellemét természeti környezetük alakítja. Az emberi faj számára adott képességek közül, úgymond, azok fejlődnek ki egy közösségben, amelyeket természeti környezetük előmozdít;³³ eszerint az azonosság egy táj és egy nép jellegében-jellemében mutatkozik. Ez a felfogás vezetett oda, hogy a romantika korában „a költő, az író és a festő egyaránt a táj és ember egységének, karakterük összefüggéseinek szemléltetésére

³⁰ Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Gondolat, 1983, 394.

³¹ 1800/1801 téli szemeszterében Jénában tartott előadása a transzcendentálfilozófiáról, idézi Manfred FRANK, „Unendliche Annäherung”: *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1997, 931.

³² Lásd HORVÁTH, *i. m.*, 75–76.

³³ Johann Gottfried HERDER, *Az emberi művelődés újabb történetfilozófiája: Adalékok a század számos adalékához*, ford. RAJNAI László = J. G. H., *Értekezések, levelek*, szerk. RATHMANN János, Bp., Európa, 1983, 49.

törekedett”³⁴ Ami Magyarországot illeti, ebben a viszonylatban az Alföld kapott kiemelt jelentőséget; az ide látogató nyugati művészek „szinte kivétel nélkül párhuzamba hozzák a végtelenség érzetét sugalló pusztai tájat és lakóinak korlátozást nem ismerő tulajdonságait” – a magyaroknak tulajdonított jellemvonásokat (szabadságvágy, bátorság, nyíltság) ebből a természeti környezetből eredeztetik.³⁵ Számukra ez persze egzotikus tapasztalat, amely találkozott a „titokzatos kelet” iránti vonzalmukkal (orientalizmus). A költészetben ezt az egzotizáló Alföld-kultuszt az osztrák lírikus, Nikolaus Lenau 1820-as években írt versei képviselik, aki (Byrontól indítatván) a polgárias nyugati életformából kiábrándulva fordult a magyar Alföld témájához.

Petőfi 1844 nyarán írt verse, *Az alföld* olyan szintézisnek tekinthető, amelyben összeolvad természet és egyén egységének, illetve táj és nép jellembeli egyezésének szempontja. Az Alföld határtalan vidékének és a szabadság fogalmának kapcsolata, amely a vers középpontjában áll, azt a szemléletet idézi, amely táj és nép jellemének egységén alapul; innen nézve a vers beszélője az orientalizmus ihlette művészek Alföld-képletének tipikus magyarja. Csakhogy a táj Petőfi versében nem a nemzetkarakter forrása, és a beszélő sem annak megtestesítője. *Az alföld* ugyanis a romantikus egyéniség szuverenitását kinyilvánító Petőfi-versek közé tartozik; nem a táj–nép azonosságán alapul, nem is a természet–Én azonosságán, hanem táj és Én szoros kapcsolatán. (Ez a viszony persze feltételezi ember és természet egységét, s a háttérben az Alföld sajátosan nemzeti jellege is kirajzolódik.)

A verskezdet akár provokatívnak is mondható: meglepetést kelthet, hogy a végtelen felé vágyó személyiség nem a „fenyvesekkel vadregényes” tájban talál rá önmaga és a természet azonosságára. Holott az európai költészetben eddigre már elterjedt a magas hegyek romantikus kultusza – „a havas, kopár, jeges hegycsúcsokon a költő közelebb érzi magát a végtelenséghez, a csillagok világához”.³⁶ Ez a szemlélet jellemzi a korabeli magyar útleírásokat, s Petőfítől sem idegen; ha a „zordon Kárpátok”, a „fenyvesekkel vadregényes” kifejezés, a „tán csodállak” kitétel rejtett vonzalmat árul el a hegyvidék iránt, egész verse is van, amelyben a hegyvidék idézi fel a végtelenség érzetét:

Kinn vagyok a természetben,
Fönn magasra nőtt hegyekben;
Magas e hely, itt pihen meg
Koronként a vándor felleg,
S ha itt volnék éjjelenként,
Csillagokkal beszélgetnék.

(Hegyek között, 1848. szept. 8.)

³⁴ SINKÓ Katalin, *Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és hazai képzőművészetben*, Ethnographia, 1989/1–4, 124.

³⁵ *Uo.*

³⁶ HORVÁTH, *i. m.*, 85.

Az alföldi puszta és a szabadság kapcsolata mégis jellemzőbb költészetére (a hegyvidék kultuszával szemben egyébként ez is egyre nagyobb teret kapott az 1830-as évek magyar irodalmában³⁷) – „Puszta, puszta, te vagy a szabadság képe, És, szabadság, te vagy lelkem istensége!” (*A csárda romjai*, 1845. okt. 8–16 között; nota bene, itt a szabadság már politikai jelentést is kap). A hegy- és síkvidék kontrasztja is megjelenik egy későbbi versben (*A gólya*, 1847. jún. 1–10.):³⁸

Szeretem a pusztát! ott érzem magamat
 Igazán szabadnak,
 Szemeim ott járnak, ahol nekik tetszik,
 Nem korlátoztatnak,
 Nem állnak körülöm mogorva sziklák, mint
 Fenyegető rémek,
 A csörgő patakot hányva-vetve, mintha
 Láncot csörgetnének.

Az alföld értelmezésének kulcsát a második strófa kínálja. Ez nevezi meg a vers két alapfogalmát, az *otthonosságot* („az alföld tengersík vidékin” „vagyok honn”) és a *szabadságot* („Börtönéből szabadult sas lelkem”). Az köti össze őket, hogy mindkettő a tájhoz fűződő személyes viszonyból fakad. Ami az előbbit illeti, nem a hazaszeretet általánosabb fogalmáról van szó – csupán arról, hogy „Alföld-szülőföld-otthon: neki [Petőfinek] egyet jelent”.³⁹ A szabadság fogalma is mentes az elvontabb, politikai vonatkozásoktól – „a léleknek semmi nyügöt nem tűrő, korlátatlan, szilaj cselekvő akaratát”-t, „a lelki élet egyénileg szabad teljességé”-t fejezi ki;⁴⁰ ez a romantika expanzív humán modelljével, a személyiség szabad kibontakozásának eszméjével áll eredendő rokonságban.⁴¹

A két fogalom kapcsolata, amely a második versszakban még jelöletlen, a tájleírás során szemlélhetővé, s ezáltal szorossá és összetetté válik. A táj leírása azért lesz alkalmas erre – azért lírizálódik –, mert valójában nem leírás, hanem emlékezés, ami „szubjektum és objektum távolságának hiánya”-t, „lírai egymásban-létét” jelenti.⁴²

³⁷ Lásd HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Bp., Akadémiai, 1978 [1928], 239–246.

³⁸ Ezeket, további párhuzamokkal együtt, lásd SZAPPANOS Balázs, *Az alföld = FRIED István, SZAPPANOS Balázs, Petőfi-versek elemzése*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987, 55–62.

³⁹ HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Bp., Pallas, 1923, 104.

⁴⁰ *Uo.*, 105.; vagy ahogy Szappanos Balázs ugyancsak találóan fogalmaz: „a szinte klausztrófiára emlékeztető irtózás mindentől, ami a kibontakozni kívánó személyiséget korlátok közé szoríthatja”. SZAPPANOS, *i. m.*, 61.

⁴¹ A romantika expanzív humán modelljéről lásd Virgil NEMOIANU, *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1984, 28.

⁴² Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1971, 47.

Petőfi röviddel utolsó otthoni (dunavecsei) tartózkodása után, Pesten írta a verset; a friss emlékezettől támogatva idézi fel benne a táj – gyermekkora óta bensőségesen ismert – elemeit.⁴³ Nemcsak a különböző nap- és évszakokból származó képek – benső indítékok alapján történő – kiválogatása és összeillesztése tanúskodik az emlékezés alakító munkájáról,⁴⁴ de a tájat láttató perspektíva változása is, amely az emlékezésben gyökerező lírai beállítódás két alapfogalma közti elmozdulásból következik.

A vers központi elemét alkotó fiktív tájképben ugyanis rejtett, alig észrevehető perspektíva-váltás történik.⁴⁵ Bár nem lehet egyértelműen elkülöníteni a két nézőpontot, bizonyos, hogy a táj megidézése során a „felhők közelé”-ből a föld síkjára kerülünk. A szabadság fogalma a „leírás” kezdetén a vertikális perspektívát – a „börtönéből szabadult sas” *madártávlatát* – érvényesíti,⁴⁶ míg az otthonosság témája utóbb a horizontális, (talaj)közeli nézőpont révén bontakozik ki.

Kezdetben nemcsak a „Délibábos ég alatt” kolompoló, az egész Kis-Kunságban szerte legelésző „száz kövér gulya” látványa és hangja utal rá, hogy „a Dunától A Tiszáig nyúló róna képe” tárul elénk, nagy távlatával, de a V alakot leíró „Széles vályu kettős ága” is fentről lefelé irányuló tekintetet valószínűsít. A ménések nyargaló futásának zúgását a szél hozza közel (a *zúg* ige a szél megszokott kísérője), s ha a hangok közt érzékletesen elkülönül a lovak patáinak dobogása, a csikósok kurjantása, a hangos ostorok pattogása, a „hallik” ige utal rá, hogy mindezek távoli, egységes benyomásként hatnak. Bizonyos, hogy még a 6. versszak is magaslati látványt ír le („a kalászos búza” „A környéket vígan koszorúzza”), ugyanis a búzaföld csak felülről nézve rajzolhatja ki a koszorú formáját.

A perspektíva-váltást a hetedik versszak jelzi („Ide járnak szomszéd nádasokból A vadlúdak esti szürkületben”). Már a strófa elején álló „Ide” határozószó közelre mutat, a „szomszéd” jelző pedig, amely a „nádasok” mellett áll, már nemcsak közeli, de nyilvánvalóan horizontális perspektívát feltételez, s a következő versszakban feltűnő csárda is „A tanyákon túl a puszta mélyén” áll. A kilencedik versszak képe aztán („A csárdánál törpe nyárfaerdő Sárgul a királydinyés homokban”) már csak földközlelől látható: a királydinye apró, ritkás, sárga virágait a magasból nem lehet azonosítani, s a „törpe nyárfaerdő” amúgy is takarná őket. (Nota bene, a „törpe” nem az erdő, hanem a nyárfa jelzője; s bár az erdő nyilván a magasból is látható, a jelző, a kis méretre utalva, mégis a közelség érzetét kelti.) Már a nyárfa, királydinye megnevezése is az ismerősség érzetét sugallja – aztán egyre közelebb, egyre meggyengőbb képek

⁴³ „Nem szemlélet, nem egy helyről való széttekintés, hanem elképzelés, emlékkép”, írja a versről HORVÁTH János: *Petőfi Sándor, i. m.*, 104.

⁴⁴ PETŐFI Sándor *Összes költeményei* (1844. január–augusztus), s. a. r. KISS József, RATZKY Rita, SZABÓ G. Zoltán = PETŐFI Sándor *Összes művei*, szerk. KISS József, Bp., Akadémiai, 1983, II, 363.; Szappanos Balázs állapítja meg, hogy Petőfi „az emlékezés törvényei szerint rendez el, építi föl magában a látványt”. SZAPPANOS, *i. m.*, 63.

⁴⁵ Ezt már Szappanos Balázs megfigyelte, lásd SZAPPANOS, *i. m.*, 68.

⁴⁶ *Uo.*

következnek, mint „a gyermekektől nem háborgatott” „visító vércse” (a kép nyilván kisgyermekkorú emléket idéz), az „árvalányhaj”, a „kék virága a szamárlenyernek”, melynek „Hús tövéhez déli nap hevében Megpihenni tarka gyíkok térnek”. A nyolcadik versszakban szereplő „szomjas betyárok”-at aztán, akik a kecskeméti vásárra tartanak, már ebből a horizontális – vagyis otthonos – perspektívából látjuk, s ez természet és ember, természet és kultúra szempontjából is lényeges. Tudjuk, a vers második szakaszában szereplő „börtön” kifejezés háttérében Petőfi pesti szerkesztői életformájának negatív élménye is meghúzódik;⁴⁷ a „tájleírás” embert megidéző szakaszában viszont nyoma sincs a civilizáció (például Lenaura jellemző) elutasításának. Ahogy az Alföldön otthonos betyár be-belátogat a városba (Kecskemétre), úgy rajzolódik ki a tizenegyedik versszak tájképének távoli horizontján („Messze, hol az ég a földet éri”), a homályból kéklő gyümölcsfák orma *mögött* (horizontális nézőpont) „Egy-egy város templomának tornya”.

A fiktív leírás két szakaszának összefonódását erősíti, hogy az első rész is telítve van bensőséget idéző nyelvi elemekkel, s a második rész legapróbb részletei is őrzik kapcsolatukat a nagy távlatokkal. A perspektívaváltás azért sem szembeütő, mert két nyelvi sajátosság elejétől a végéig érvényesül a leírásban. Az egyik az igék, cselekvést jelölő főnevek halmozása; minden él, mozog, s az élettelen az élő, az élő a személyes felé tart – mint Homérosz metaforáiban.⁴⁸ A száz gulyát „Széles vályu kettős ága várja”; a „kalászos búza” „ringatózik” és a környéket smaragdszínével „vigan koszorúzza”; a vadlúdak úgy járnak ide a szomszéd nádasból, ahogyan a „szomjas betyárok” látogatják a „dölt kéményű csárdá”-t, s ha a nád meglebben a széltől, ijedve „kelnek légi útra”; a szamárlenyer hús tövéhez „Megpihenni tarka gyíkok térnek”; „A homályból kék gyümölcsfák orma Néz”.⁴⁹ Mindez jelen időben, itt és most; a sas képében a táj fölé emelkedő lélek maga is része az élő-mozgó-antropomorfizált tájnak – mint ahogy része a tájban megjelenő ember is, csikóssal, betyárral, csárdával, tanyával, várossal együtt. A másik nyelvi sajátosság a jelzők, határozók halmozása: ez a részletek konkrétságát szolgálja és a beszélő bensőséges odafordulását fejezi ki. Központi szerepe van a 11. sor *mosolyogva* határozójának, amely a legtágabb perspektívát nyitó sorra vonatkoztatva teremt bensőséges, személyes kapcsolatot táj és Én között, kettős értelművé téve a „róna képe” szintagmát (látvány–arc).⁵⁰ Ha Berzsenyi versében azért „mosolyog” „minden” a Balaton partján, mert a kultúra (földművelés és költészet) kedves arculatot kölcsönzött a vidéknek, ebből a megszemélyesítésből hiányzik a közvetlenül személyes vonatkozás. Az alföldi táj megszemélyesítésében

⁴⁷ PETŐFI, *i. m.*, 362; Pest és az Alföld kontrasztját a vers annyiban jeleníti meg, amennyiben a paratextus utal a keletkezés helyszínére.

⁴⁸ Lásd ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., Gondolat, 1982, III. könyv, 11. fejezet, 1411b–1412a 10, 201–202.

⁴⁹ Az igék dinamizáló és megszemélyesítő szerepére MAKAY Gusztáv hívta fel a figyelmet: *Petőfi Sándor: Az alföld = M. G., „Édes hazám, fogadj szívedbe...”*: *Versértelmezések*, Bp., k. n., 1993, 166.

⁵⁰ SZAPPANOS, *i. m.*, 63.

– „mosolyogva néz rám” – viszont olyan érzelmi kölcsönösség fejeződik ki, amilyen szülő és gyermek viszontlátását jellemzi.

Az Alföld lírai megidézése Petőfi vesében reflexiós keretbe illeszkedik. Míg az első versszakban a beszélő (provokatív akcentustól sem mentesen) saját viszonyát határozta meg az alföldi tájhoz, a másodikban pedig azt a két fogalmat – az otthonosságot és a szabadságot – írta le, amely e tájhoz köti, a zárlat nyilvánvalóvá teszi, hogy az Én abban a tájban érzi otthon magát, abban a vidéken gyönyörködik, amelytől személyisége legfőbb vonását, „faculté maîtresse”-ét, a szabadságvágyat kapta,⁵¹ s ezért önmagára ismerhet benne („Szép vagy, alföld, legalább nekem szép!”). Mi sem természetesebb ezután, mint hogy a halálhoz a szülőföldre való visszatérés óhaja asszociálódik; a *Szózat* motívuma („bölcőd az ’s majdan sírod is”) morális dimenzióból az alföldi tájban konkretizálódó természeti közegbe helyeződik át.

Az *alföld* című versben tehát Schelling tétele érvényesül, herderi modulációval: a – megszemélyesített – alföldi tájban és az Alföld szülte személyiségben ugyanaz a szellem, a szabadság szelleme él és hat. A vers ezt az azonosságot tudatosítja és ünnepli; a tájat megelevenítő, megszemélyesítő ábrázolásmód tehát nem egyszerűen az érzékletesség, szemléletesség szolgálatában álló költői fogás, hanem ember és táj egylényegűségének színre vitele.

A koramodernség mint „romantikátlanított romantika” Vajda János: Nádas tavon

Hugo Friedrich a modern líra kialakulásáról írt monográfiájában Baudelaire kapcsán állapítja meg: „A modern költés romantikátlanított romantika [entromantiszierte Romantik]”.⁵² Baudelaire esetében ennek egyik legjellemzőbb sajátossága az „üres idealitás”. Friedrich példája az *Élévation* (Felemelkedés) című vers, amely a romantikusok módján, pontosan követi a misztikus ascensio, elevatio sémáját, csak éppen a felemelkedés vég- és célpontja, Isten hiányzik belőle. Ugyanígy képez üres ellenpontot a sivár valósággal szemben a halál mint az „új” ígérete a *La Voyage* (Az utazás) című versben, amely *A Romlás virágait* zárja.⁵³ A régi sémák átöröklődtek, az általuk felidézett tartalmakat azonban felőrölte a dezillúzió.

Vajda János kései tájverse, a *Nádas tavon* (1888) a romantika hagyományát követve teremt szoros kapcsolatot természet és Én között. Verse mögül azonban hiányzik az eredendő azonosság előfeltevése és „a természet titkosírását” megfejtő romantikus költő magabiztos attitűdje. Természet és Én kapcsolata alkalminak mutatkozik, s a

⁵¹ Szappanos Balázs több Petőfi-verset is említve szól arról az „alkati rokonság”-ról, amelyet a költő „önmaga személyisége és a szülőföldet jelentő alföldi táj között feltételezett” *Uo.*, 58.

⁵² Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, erweiterte Ausgabe, hg. Ernesto GRASSI, Hamburg – München, Rohwolt, 1976, 30.

⁵³ *Uo.*, 47–49.

hangulat közegében bontakozik ki. A vers kivételes pillanat ajándéka; egy olyan pillanaté, amelyben a szubjektum egybeolvad a természettel, s tudatos énjét ennek az elementáris tapasztalatnak engedi át. Ez a beállítódás a hangulattal telített leírásban tárul fel; az élmény intenzitása azonban reflexiókat – szóképeket, fogalmi sémákat – is mozgósít. Ezekből a reflexiókból viszont hiányzik az élmény bizonyossága, s így nem is lépnek fel a rejtélyes természet megfejtésének igényével; spontán asszociációk, amelyek a „megbűvöltség” tudatosodását jelzik, s belesimulnak a leírásba.

A cím és az első három versszak összetett hatás eredményeként alkotja meg a vers hangulati közegét. Tudjuk, hogy a helyszín Vajda kedvelt pihenőhelye, a palicsi tó Szabadka közelében, ahol valószínűleg 1888 szeptemberében is eltöltött néhány napot.⁵⁴ A cím azonban kerüli a földrajzi megnevezést; s ha nyelvtanilag az alanyt-állítmányt nélkülöző helyhatározós szerkezetre korlátozódik, a statikus és hermetikus tájhangulatot készíti elő.

Az összetett hatás mindjárt a verskezdő mondatban érvényesül („Fönn az égen ragyogó nap”). A jelen idejű állításból hiányzik az igei állítmány; ez a hangulat egyik fő mozzanatát, az állapotszerűséget készíti elő, s a jelen pillanathoz az időtlenséget társítja, a mondat alanya pedig, a „ragyogó nap”, ezt a tapasztalatot a tájélmény központi eleméhez kapcsolja. A sor a versritmust is intonálja: a trocheussal színezett felező nyolcas ritmushatását nemcsak a következő sorok egységes ritmikai karaktere erősíti fel, de a harmadik versszak utolsó sorának „Ringatózom” állítmánya is – ez az ige, amely hangsúlyos ütem és trocheusi dipódia egyszerre, jelentésével visszhangozza saját (és az egész vers) ritmusát. Eddigre a háromsoros versszakok összecsengő rímeinek hatása is kialakul az olvasóban.

Ezt az intenzív, egységes tájhangulatot a vers alanyának megjelenése sem töri meg. Valójában kezdettől fogva jelen van, hiszen a táj személytelen leírása eleve a lírai alany hangoltságát tárgyiasítja – a csónak „leng” „mondhatatlan[ul] andalító hangulatban”, s a hasonlatban is el van rejtve, hogy a tó „csillanó tükrén” lengő csónak azért válik hasonlóvá a vízen ringó árnyékhoz, mert így a benne ülő maga is a táj elemévé válhat. A beszélő jelenlétére „a csónak” határozott névelője utal először – bár alig észrevehetően; ezt követi a 8. sor birtokos személyragja („Fegyveremmel”). A fokozatosságot biztosítja, hogy a 9. sor egyes szám első személyű állítmánya – „Ringatózom önfeledten” –, a 3. sor („leng a csónak”) variációja; első személyű igeragot s egy állapothatározót fűz a korábbival rokon értelmű, ritmikailag-hangulatilag „kicsinyítő tükör”-ként működő állítmányhoz. Az „önfeledten” határozó az egész vers beszédmódját megalapozza; az önfeledtség, a belefeledkezés, a „megbűvöltség”⁵⁵ mint a beszélő állapota nem engedi, hogy a versbeszéd eluralkodjon a reflexió. Bár a további versszakokban reflexió és leírás váltakozik, a fel-feltűnő reflexiók csupán a táj rejtett

⁵⁴ VAJDA János, *Kisebb költemények 1861–1897*, s. a. r. BOROS Dezső = VAJDA János *Összes művei*, szerk. BARTA János, Bp., Akadémiai, 1969, II, 330–331.

⁵⁵ BARTA János, *Vajda János: Nádas tavon (Verselemzés)* = B. J., *Klasszikusok nyomában*, Bp., Akadémiai, 1976, 315.

többletének hatását, a beszélő egzisztenciális megérintettségét jelzik, s nem fejlődnek egységes gondolatmenetű, önálló létértelmezéssé; a rondószerűen visszatérő alaptéma a táj, a tájhangulat marad.⁵⁶

A reflexiós készlet a negyedik versszakban jelenik meg. A „Nézem” állítmány nem egyszerű szenzuális aktust jelöl; a beszélő minősíti a látványt, s varázslatos szépsége mellett arra is utal, hogy a táj kínálta megannyi „bű báj” jelentése rejtve marad előtte („mily talányok”). Ahelyett azonban, hogy a „talányok” megfejtésével próbálkozná, mindjárt visszatér a tájélményhez – sőt, szinte teljesen kikapcsolja a tudatos reflexiót, amikor az első sor nominális mondatát újrafogalmazva-kibővítvé megkettőzi a napot, a tó vizén megcsillanó tükörképe révén („Nap alattam, nap fölöttem, / Aranyos, tüzes felhőben, / Lenn a fénylő víztükörben”).⁵⁷ A hatodik versszakban aztán mégiscsak teret kap a „bű báj” kifejezés által elindított reflexió – ég és föld közelségéhez („Itt az ég a földet éri”) a szerelmesek csókjának képét, a tündérmesék csodás világát társítja a beszélő. Annál határozottabban fordul ezután ismét az élmény, a tájhangulat felé a hetedik versszak; a „megyünk” ige talányos többes szám első személye („Mi megyünk-e”) nemcsak általános alanyra vonatkozhat⁵⁸ – úgy is értelmezhető, hogy „valamelyikünk” megy (én a csónakkal, a felhő, vagy a „lengé déli szellő”), vagyis az alanyok felcserélhetők egymással, ami megint azt szorgálja, hogy az Én beleíródhasson a tájba.

A nyolcadik versszak újra a reflexióé – sőt, ez egyszer maga a „gondolat” értelmezi a látványt („Gondolatom messze téved / Kék ürén a semmiségnek”); a végtelen kék égből azért lesz űr és semmiség, mert a szemlélő hiába keresi benne a túlvilági „rév” jeleit. A kilencedik versszak újabb visszatérés a leíráshoz – ezúttal az is nyilvánvaló, hogy a beszélő változtatja helyét, hiszen megtudjuk, hogy csónakjából a nádligetek széleit látja eltűnedezni, megjelenni; a két ige „tempója” persze megfelel annak a lassú, szelíd mozgásnak, amelyet a hetedik versszak jelenített meg. A reflexiók jellegét tekintve a versszak záró sora a legbeszédesebb: amikor a nádas széleinek látványát a „forgó jelen” képeként azonosítja, ez sem a lassú mozgásokkal jellemzett vershelyzethez, sem a többi reflexióhoz nem kapcsolódik értelmileg – az önfelelt szemlélő ötletszerű asszociációja csupán, amely csak hangulatilag érintkezik a földi élet révbe jutását latolgató kérdéssel.

Ha a „Megyünk” az alanyok (Én / felhő, szellő) felcserélhetőségét sugallta a hetedik versszakban, a tizedikben a nap megállása az égen már nyilvánvalóan az alanyok cseréjéből adódik; a csónak, amely még az előző versszakban is a nádligetek szélei mentén haladt, most megáll, s a benne ülőt eltölti a látványból sugárzó mozdulatlan fenség

⁵⁶ „A vers legfőbb bravúrja, hogy ami filozofikum van benne, az teljesen a hangulatba szívódik fel. A költő egy mozdulatnyira sem szakad el a környezettől és varázsától, hogy a táj-keltette gondolatokról elmélkedjen” *Uo.*, 317.

⁵⁷ A vers ilyen mozzanatait alighanem indokolt az impresszionizmussal rokonítani, lásd SERES József, *Vajda János: Nádas tavon* = SERES József, SZAPPANOS Balázs, *Verselemzések*, Bp., Tankönyvkiadó, 1970, 118., illetve SZÉLES Klára, *Vajda János verseinek minőségi fokozatai (Természeti-filozófiai lírája)*, Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, 26, Szeged, 1994, 39.

⁵⁸ BARTA, *i. m.*, 315.

élménye. Valójában a kezdősor és a 4. versszak nominális mondatainak képe bontakozik itt ki, az időtlenséget ezúttal nem az ige hiányával, hanem a „megáll” állítmánnyal kifejezve. Ez a két versszak (10–11.) azért alkothatja a vers csúcspontját, mert leírás és reflexió összeér bennük; a fenséges pillanat időtlen teljességének konkrét tapasztalata kínálja fel az óvatos következtetést, hogy „múlt és jövőndő tán együtt van Ebben az egy pillanatban”.

Az utolsó két versszak is arra tesz kísérletet, hogy a lehető legközelebb hozza egymáshoz a tájélményt és a hozzá fűzött reflexiót. Ezúttal nem csak „a vad alszik a berekben” – ahogy a hangulatot felvázoló verskezdet jelezte –, immár „minden alszik”; a lélek pedig ugyanúgy „ring” egy „méla sejtelemben”, ahogyan a csónak leng s a benne ülő vadász ringatózik a nádas tavon. A záró strófa („Hátha minden e világon, / Földi életem, halálom / Csak mese, csalódás, álom”) mégsem tekinthető a tájélmény önmagából kinövő értelmezésének. Nemcsak azért, mert ismert kultúrtoposzt idéz (hindu filozófia, Calderón, Schopenhauer), hanem azért sem, mert szemantikai ellentmondásokkal terhes. A reflexiót megfogalmazó beszélőre nem vonatkozhat a „minden alszik” állítás, az „élet álom” toposz tehát nem illeszkedik a beszédhelyzetbe; a „mese, csalódás, álom” pedig nem illethet mindent „e világon”, hiszen a nádas tó mint a kijelentést ihlető intenzív valóság is „e világ”-hoz tartozik. A verset záró reflexió tehát ugyanolyan laza asszociációként kapcsolódik a leíráshoz, mint a korábbiak. Mégis adekvát lezárása a versnek: a „sejtelem” azt fogalmazza meg, hogy a természettel való egybeolvadás elementáris, végtelenbe ragadó tapasztalatához képest minden úgynevezett valóság „csak mese, csalódás, álom”.

Ezek után fölvetődik, hogyan is értsük, hogy a *Nádas tavon* a „romantikátlanított romantika” értelmében véve (kora)modern vers? A kérdés megválaszolásához induljunk ki Kantnak a természet fenségére vonatkozó tételéből. Eszerint „a természet azokban a jelenségekben fenséges, amelyeknek szemléletével együtt jár végtelenségének eszméje. Ez pedig egyedül úgy történhet, hogy egy tárgy nagyságbecslésében a képzelőerő a maga legnagyobb törekvése közepette is meg-nem-felelőnek bizonyul”, vagyis a természet kínálta tapasztalat túlnyúlik azon, amit a képzelőerő át tud fogni.⁵⁹ A romantikus jelképkalkotás abból a bizodalomból fakadt, hogy az alkotó zseni képes leküzdeni a képzelőerő korlátait – a véges (a jelkép) által képes a végtelent (a természetet) ábrázolni (lásd Schelling megállapítását, amely szerint „a véges módon ábrázolt végtelen a szépség”). Vajda verséből viszont hiányzik a romantikának ez a magabiztossága; a reflexiók ugyan magukban hordják a jelképkalkotás lehetőségét, de rendre elbizonytalanító, a hozzárendelést tudatosító nyelvi elemek – módosítószók, kérdő mondatok, bizonytalanságot kifejező szavak kísérik őket („Tán szerelme csókját kéri”, „Földi élet, hol a réved?” „Képe a forgó jelennek”, „Múlt jövőndő tán együtt van Ebben az egy pillanatban?” „a lelkem Ring egy méla sejtelemben” „Hátha minden e világon [...] Csak mese, csalódás, álom?”). A reflektáló mondatoknak ez az esetlegessége, szubjektív feltételezettsége arról

⁵⁹ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Bp., Ictus, 1997, 174–175.

tanúskodik, hogy a tudatos én nem képes megragadni a vers alapjául szolgáló intenzív, elemi tapasztalatot, s így nem is próbálja azt a többletet eltalálni, amely által a természeti látvány meghaladta képzelőereje léptékeit. Asszociációs aktivitásával csupán annyit jelez, hogy megérintette a lírai szituációból fakadó elemi tapasztalat. A „talány” azonban talány marad – a költői nyelv lemond arról, hogy birtokába vegye a mindenséget.

* * *

A fenti elemzések nem kívántak átfogó képet, történeti áttekintést nyújtani a 19. századi magyar tájlíra alakulásáról. A három vers bemutatása arra igyekezett felhívni a figyelmet, hogy egy műfaj, egy verstípus alakulásában milyen szerepe van a stílustörténeti közegnek, amelyben az egyes versek megszületnek. Amikor neoklasszicizmusról, romantikáról, koramodernről esett szó, a stílusnak a legtágabb, kultúratudományi horizontú fogalmát tartottuk szem előtt; ez a René Wellek romantika-felfogására visszavezethető stílusfogalom olyan, irodalmi-esztétikai, bölcséleti, antropológiai stb. előfeltevések hálózatát jelöli, amelyek egy-egy korszakban meghatározzák irodalmi szövegek létrehozását és befogadását.⁶⁰ Egy műfaj, egy verstípus alakulása jó alkalmat teremt arra, hogy ezeknek az előfeltevéseknek a rendszerszerű érvényesülését, illetve átrendeződését, hálózatuk újraszövődését szemléltessük.

S. VARGA PÁL

egyetemi tanár

DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

varga.pal@arts.unideb.hu

Poem Types and Style History: Three Versions of Hungarian Topographical Poetry
 (“Keszthely”, “Az alföld”, “Nádas tavon”)

Abstract: Topographical poetry is the characteristic lyrical text group of 19th century Hungarian literature; its history illustrates the impact of the contemporary style and norms defining the creation and reception of literary works and its changes on the formation of certain types of poems. In the background of the poem titled “Keszthely” and written by Dániel

⁶⁰ Wellek olyan „normarendszerek”-ről beszél, melyek „a történelmi folyamat meghatározó szakaszaiban” „az irodalomban uralkodóak”. „»Normán« – úgymond – a konvenciók, témák, filozófiák és hasonlók összességét értem, »uralkodón« pedig egyes normarendszerek túlsúlyát a múlt normarendszereivel szemben.” René WELLEK, *A romantika fogalma az irodalomtörténetben* [1964], ford. ELEKES Dóra = *Újragondolni a romantikát: Koncepciók és viták a XX. században*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., Kijárat, 2003, 106.

Berzsenyi between 1799 and 1803 we can discover the classicistic natural theory, supported by Descartes's anthropological dualism, in which the distinction between Nature and Culture is essential; this gives the basis in the poem to identify the picturesque and agriculturally rich area around Lake Balaton with Helicon, the home of the Muses. Sándor Petőfi's poem, "Az alföld" ("The Great Plain") (1844) follows the unity theory of romantic anthropology and it uses the expansionist human model of romanticism. The poem presupposes the innate relationship of landscape and Self: the narrator loves his native land, the Great Plain with endless possibilities, because he received his fundamental characteristic from it, the desire for freedom. The poem "Nádas Tavon" ("On a Lake with Reed") (1888) by János Vajda preserves the romantic relationship between the landscape and the Self but it renounces the interpretation of this relationship and by that it realises the limitations of poetic language.

Keywords: topographical poetry, neoclassicism, romanticism, early modern; nature/culture, expansionist human model, "unromanticised romanticism"

DOI: [10.37415/studia/2019/3-4/120-139](https://doi.org/10.37415/studia/2019/3-4/120-139).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



ARATÓ LÁSZLÓ

A vigasz három variánsa

Babits három „önmegszólító” verse

Tárgyválasztásom, műválasztásom eleve erősen módszertani indíttatású. Az összevetés révén történő értelmezés mint eljárás hatástörténeti vizsgálódásokra is alkalmat ad, de nagyjából egyidejű művek egymás általi megvilágítására is alkalmazható. A hasonlóságok és különbségek észrevétele az emberi megismerésnek, észlelésnek egyébként is alapvető, természetes módja, így a (diákok számára) a műelemzés is természetesebb folyamatnak tűnik, melynek során mintegy a párhuzamosan elemzett művek kölcsönösen kínálnak szempontokat egymás befogadásához, értelmezéséhez. Az egymás mellé helyezéssel létrehozott, manipulált minikontextus még a fogalmi elemzés előtt önmagában beindítja, katalizálja a megértési folyamatot. Ugyanakkor tudatában kell lennünk, hogy minden összevetés irányítja az olvasást, beszűkíti horizontját. Ezért folyamatosan figyelni kell arra, hogy az adott műnek az összehasonlítás által homályban hagyott sajátosságai is előtérbe kerüljenek. Újból és újból arra kell biztatnunk tanítványainkat, hogy vegyék észre az összevetés során létrejött vakfoltokat, mutassanak fel minél több olyan jellemzőt, kérdést, amely az „egybeolvasás” során nem kapott figyelmet. A különbségek keresése persze eleve ebbe az irányba mutat, de nem azonos ezzel, hiszen benne marad a viszonyítás mechanizmusában, keretében. Az első módszertani megfontolás tehát az összehasonlítás gyakorlásának lehetővé tétele. Azonban azzal a fontos szűkítéssel, hogy ez a három vers valóban egyazon/hasonló verstípusba tartozik, sőt, igen hasonló grammatikai-retorikai-stilisztikai megoldások figyelhetők meg bennük. Azaz az összevetés az iskolai gyakorlatban megszokottnál indokoltabb és a versek több rétegére kiterjedő lehet.

Az összevetésre és elemzésre kiválasztott három vers feltűnő közös sajátossága az egyes szám második személy dominanciája: a megszólított „te” pedig érzékelhetően a beszélő énnel azonos. E versek olyan egyoldalú dialógusok, amelyekben egyazon versalany, versszubjektum két oldalának, két aspektusának egyike szólal meg, szólítja meg a másikat. Az ilyen verseket Németh G. Béla immár több mint ötvenéves, nagy hatású tanulmánya *önmegszólító* verseknek nevezte el.¹ A terminus mind a szakirodalomban, mind a tankönyvekben elterjedt, meggyökeresedett, ugyanakkor néhány fontos tanulmány a fogalom, annak Németh G. Béla általi definíciója, illetve elemzési gyakorlatban való alkalmazása iránti kételyének adott hangot. Kulcsár Szabó Ernő² és Kulcsár-Szabó Zoltán³ tanulmányainak kiindulása Németh G. Béla megközelítése

¹ NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról = Mű és személyiség*, Bp., Magvető, 1970, 621–670.

² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Honnan és hová? Az „önmegszólító” vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén* = K.-Sz. E., *Költészet és korszakküszöb*, Bp., Akadémiai, 2019, 15–38.

³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = K.-Sz. Z., *Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK – Kijárat Kiadó, 1997, 41–52.

és terminusa, csak éppen ezeket – az irodalomtudomány újabb felismeréseinek, illetve nézőpontjainak fényében – újragondolják, felülvizsgálják. A verstípussal kapcsolatos elméleti kérdésekre, illetve a „te”, az aposztrophé szerepére hamarosan vizsgatértek, azonban előtte folytatatom az összevetés indoklását és remélt hozadékának körvonalazását.

A második, az önmegszólító jelleggel összefüggő módszertani megfontolás az, hogy e verstípus különösen alkalmas lélektani és világmépi elemek nyelvi-retorikai-poétikai sajátosságokkal való összefüggésének vizsgálatára. Annak felfedeztetésére, hogy egy adott szemléletmód, lelki helyzet egy adott verstípushoz kapcsolódhat, ami pedig meghatározott nyelvi kifejezőeszközök dominanciájával jár, Németh G. Béla jesperseni kifejezésével élve: hasonló *magmondatok*⁴ köre épül. A magyar tudós a magmondatot – részben átalakított, kitágított jelentéssel – a versre jellemző *alapmondat*nak nevezi. Ugyanakkor itt már komoly elméleti problémák jelentkeznek, ugyanis Németh G. Béla – az elemzésben és a tanításban igen gyümölcsöző, de külön tanulmányban össze nem foglalt – elképzelése szerint a *versek, verstípusok, műfajok egy-egy köznapi beszédfajta besűrítései, megemelési*. Németh G. Béla éppen ennek a koncepciónak a jegyében, illetve következményeképpen szívesebben beszél (önmegszólító, létösszegző, idő- és értékszembesítő) verstípusokról, mint műfajokról, miközben a műfajokhoz, valamint a verstípusba nem sorolt lírai művekhez is igyekszik alapmondatokat rendelni, ezzel együtt pedig a bennük valamilyen nagyon *célirányos, centrum köré rendeződő és köznapi beszédfajta épülő nyelvi szerveződést* kimutatni. Ezzel a szerkezeti-poétikai koncepcióval és az ebből következő (erős és mintegy kötelező) olvasási móddal az újabb – a dekonstrukción iskolázott – poetológia nem ért egyet. Kulcsár-Szabó Zoltán így ír erről *Metapoétikájában*:

[h]a – mint arra Jacques Derrida felhívja a figyelmet – az irodalmi szövegek műfajisága kiszabadul a természet adta beszédhelyzetek egyszerű reprezentációjára épülő organikus modellekből, aligha gondolható el másként, mint olyasfajta, egymást átjáró vagy szennyező viszonyok szövevényeként, amely egyben a műfajelmélet konvencionális modelljeit is kikezdi.⁵

Derrida, illetve Kulcsár-Szabó állítása megfontolandó igazságot tartalmaz, s amennyire tudom, igyekszem a továbbiakban alkalmazni, azonban metodikai adaptációja igen nehéz.

A középszintű irodalomoktatás ma is gyümölcsözően alkalmazhatja Németh G. félszázados modelljét, sőt e modell – bármily meglepő – bizonyos szempontból még ma is újdonságot jelenthet. Tudniillik, miközben a tankönyvek használják a magyar líraelemzés klasszikusának verstípus-elnevezéseit és konkrét elemzéseit, nemigen

⁴ NÉMETH G., *i. m.*, 650, 615.

⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, Bp., Kalligram, 2007, 80.

tudatosítják az e mögött lévő lírafelfogást, illetve versépítkezési elméletet.⁶ Úgy vélem, hogy a fentebb jelzett, a szerző munkásságában jórészt implicit, azonban az előbb explicitté tett általános verskonceptió magasabb szintre emelheti az iskolai líraelemzést, illetve annak reflektáltságát. Másrészt nem vagyok meggyőződve arról, hogy Németh G. Béla elképzelése a „műfajelmélet konvencionális modelljeit” képviselné, illetve, hogy e konvencionális modellek valóban „a természet adta beszédhelyzetek egyszerű reprezentációjára” épülnének, amint azt Kulcsár-Szabó Derrida nyomán állítja. Maga a verstípus fogalma is a hagyományos műfaji csoportosítás, a műfajelmélet konvencionális modelljének meghaladására való törekvésre utal.⁷ Ahol a műfaji fogalmak kulcsszerepet játszanak az elemzésben, ott jellemző és a magyar líraértést és líratanítást befolyásoló módon a szerző szinte mindig kevert műfajokról beszél: elégiko-ódáról, ódához emelt dalról stb. Itt persze egy komolyabb elméleti vita esetén meg kellene vizsgálni a „természet adta beszédhelyzetek”, illetve az „egyszerű reprezentáció” fogalmainak az idézett szerzők által használt jelentését. A nyelv, a jel materialitásának önmozgása, vagy materialitás és fenomenalitás szétmozgása, pontosabban ezek vizsgálata magától értetődően nem fér össze a Németh G. Béla által megfogalmazott versleírással és olvasásmóddal, így az előbbi, dekonstrukciós, Paul de Man-féle szemlélet alapján formálódó elemzéseknek, Kulcsár-Szabó Zoltán, illetve Kulcsár Szabó Ernő témánkhoz kapcsolódó elemzéseinek csak egy-két, az újraolvasást izgalmasan motiváló, új kérdésirányt nyitó részmegállapítását fogom az összevetés során bevonni a vizsgálatba.

A harmadik módszertani megfontolás, hogy ez a három vers a személyesebb, a „forróbb” Babitsot mutatja meg, nem csupán a tárgyias bölcséleti líra költőjét. Természetesen a nyíltabb személyesség a halálközeli versekre (*Balázsolás, Ősz és tavasz között*) is igaz, de ez az önmegszólító (?) vershármis tematikusan közelebb áll az identitáskriszist megelő kamaszokhoz, kettő közülük (*Zsoltár férfihangra, Tremolo*) az önerősítés és a vigasz lehetőségét kínálja, a harmadik (*Csak posta voltál*) pedig az önkeresés folyamatának színrevitelével a „Ki vagyok én?” nagy kamaszkori kérdését járja körül. A romantikus, illetve nietzschei zsenikultusszal, az egyéniség páratlanságával, feltétlen eredetiségével való leszámolása révén segítséget nyújthat egy tárgyilagosabb és tárgyiasabb, elfogadóbb, belátóbb önszemlélet kialakításához. (Természetesen ez csak egy, akár a verssel való szembenállást artikuláló dialóguson

⁶ Érdekes módon miközben Németh G. ezt a koncepciót alkalmazza két nagy verstípus-tanulmányában, majd például Arany-, Babits-, Balassi-, József Attila-, Komjáthy-, Kölcsey-, Petőfi-, Vajda-elemzéseiben – vagyis verselemzéseit döntő hányadában –, azok elméleti kitérőiben elszórt bőséges általános megállapításoknál jóval szegényesebb teoretikus összefoglalójában, az *Interpretáció és elemzés* címűben ezt a vers- és elemzéskoncepciót nem fejt ki. Lásd NÉMETH G. Béla, *Interpretáció és elemzés* = N. G. B., *Küllő és kerék*, Bp., Akadémiai, 1981, 316–327.

⁷ Tudomásom szerint Németh G. elemzéseit közül egyedül József Attila *A Dunánál* című versének értelmezése épül a tiszta műfajiság (az óda műfaja) köré. Lásd NÉMETH G. Béla, *A klasszikus óda megújításának mesterpéldája (József Attila: A Dunánál)* = N. G. B., *7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 207–228.

keresztül jöhet létre, hiszen az egyediségre, eredetiségre való törekvés fontos minden kamasz fejlődésében.) A mai középiskolai gyakorlatban és tankönyvekben a három vers közül egyedül a *Csak posta voltál* szerepel. Ennek befogadását is nagyban segíti az összevetésre felkínált másik két vers.

Ami közös a három költeményben

Közös az egyes szám második személy dominanciája. A *Zsoltár* 32 sorában 42 egyes szám második személyre vonatkozó nyelvi elem van: igei személyragok, névmások, birtokos személyjelek. A *Tremolo* 14 sorában 14 ilyen elem van, a *Csak posta voltál* 42 sorában 53. Később majd vizsgálunk kell, hogy a „te” megszólítás, az aposztrophé melyik versnél mennyire tekinthető valóban önmegszólításnak.

Mindhárom vers az egyes szám második személyben „te”-ként megszólított „én”-ről, személyiségről állapít meg, mond el valamit, Kulcsár-Szabó megfogalmazásával a hang (E/1), sőt az egész versszöveg a „te” arcát hozza létre,⁸ mégpedig összegző, általánosító jelleggel. Ez a „te” – legalábbis végkifejletében – nem alkalmi arc a versekben, nem egy narratív szituáció szereplője, hanem általánosítva egy személyiség képe, lényege, világbéli helye, szerepe. A különböző mértékben és módon általános alanyként olvasható „te”, illetve az „én” szerepe, mivelta általánosítva az ember, a személyiség szerepéről, mivoltáról mond el valamit.

Mindhárom versre igaz, amit Németh G. Béla a verstípus egyik meghatározó jegyének tart, hogy

stiliztikai alapformája a dialógus. Olyan dialógus azonban, amelynek csak az egyik felét halljuk. [...] A dialógus hallott fele azonban mindig úgy összegez, hogy a vívódás, a belső vita dialektikájának egész folyamata újra átélve reprodukálódik. Csak az egyik felét halljuk, de amit hallunk, abból feltárulnak a legyőzendő, a meghaladni szükséges ellenérvék is.⁹

Rendkívül izgalmas lenne – az iskolai irodalom- és nyelvtanítás szempontjából is – Jan Mukařovský dialogikus nyelvfelfogásával szembesíteni a verstípust. A cseh szemiotikus szerint ugyanis

a lehétköznapi nyelvgyakorlatból is ismert a „magában beszélés” jelensége, amikor is az individuum az elgondolt vagy ki is mondott nyelvi megnyilatkozásban magához fordul. A „magában beszélés” során tehát egyetlen pszicho-

⁸ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Z., *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez*, i. m., 42, Vö.: „az önmegszólító versben az »arc« a »te« attribútuma” *Uo.*, 45.

⁹ NÉMETH G., *Az önmegszólító verstípusról*, i. m., 632.

fizikai individuum hordozza a nyelvi megnyilatkozáshoz szükséges *mindkét* – aktív és passzív – szubjektumot. Ha a nyelvi megnyilatkozás [Mukařovský szerint mindig] dialogikus jellegű, akkor lehetséges, hogy egyetlen individuum ugyanazon hangja által megvalósított két szubjektum váltakozik, úgy fordul egymáshoz, mint „én” és „te”. [...] Már csak a „dialogikusság” fogalmát kell ehhez hozzátennünk, amely a két vagy több jelentéskontextus váltakozásának potenciális tendenciáját jelenti, azét a tendenciáét, amely nem csupán a dialógusban, hanem a monológban is megjelenik.¹⁰

A magunkban beszélés jelenségének nyelvészeti-poétikai megközelítését az órai ráhangolódásban, a „te” és az „én” váltakozásának kontextusok váltakozásaként történő felfogását pedig magában az elemzésben, jelentésteremtésben használhatjuk fel.

Mindhárom versben az olvasás egyik alapkérdésként vetődik fel *az én és a te viszonya, az „én” kilétének kérdése, az a kérdés, hogy a hang is kap-e arcot. Az „én”-ből a „te”-re, a „te”-ből az „én”-re következtethetünk, a vers a kettő játékának folyamata. De elkülönül-e, külön arcot kap-e a „te” és az „én”, vagy, ahogy Kulcsár-Szabó mondja, „az önmegszólítás esetében az olvasást egy (az »én« és a »te« között) oszcilláló aposztrophéként lehet csak elgondolni».*¹¹A beszélő hang, az „én” mindhárom versben *fel kívánja világosítani, meg akarja győzni* valamiről a „te”-t. *Didaktikus, önszuggesztív* versek ezek, melynek eszközei az ismétléssel nyomatékosított egyes szám második személyű megszólítás, a felszólító mód,¹² a katekizmus-jelleg és/vagy a *magyarázó-tanító példázatszerűség, az érv- és ítéletismétlések, illetve az axiomatikus-szentenciózus megfogalmazások.*

Lássunk példákat a felszólító igék után a katekizmus, illetve a példázatos jellegre. A *Zsoltárban* például: „Kinek színezte a hajnalt, az alkonyt, az emberek arcát? Mind teneked”. A *Tremolóban* a katekizmus nem jellemző, annál inkább a példázatos jelleg, néven nevezve is: „Halljátok a talpra riasztgató, élni biztatgató, vigasztaló példázatokat”. Ezután pedig szinte az egész verset idézhetnénk. A katekizmus jelleg, a kérdés-felelet váltakozása viszont a *Csak posta voltál* egész szerkezetét határozza meg a „Kérdezd [ki vagy]?” – „Ez vagy / te” részeknek a keresés dinamikáját kiépítő rendszerével. Ugyanakkor a vers kiemelt képei (posta és meder),¹³ illetve a vers végén összefoglaló hasonlatban ismét megjelenő lábnyom hagyta por a szőnyegen („amit hoztál, csak annyira tied / mint a por mit lábad a szőnyegen hagy”) erősen példázatszerűek: elvont megállapításokat köznapi helyzettel, történettel világítanak meg. Az erős didaktikusság zavaró is lehetne a versekben, egyenként kell megvizsgálni, hogy melyik versben miért nem lesz az.

¹⁰ Jan MUKAŘOVSKÝ, *Dialógus és monológ*, ford. BEKE Márton, BENYOVSZKY Krisztián = J. M., *Szemiotika és esztétika*, Pozsony, Kalligram, 2007, 257, 270.

¹¹ KULCSÁR-SZABÓ Z., *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez*, i. m., 45.

¹² *Zsoltár*: „hidd el”, „ne gondold”; *Tremoló*: „ülj csak”, „ne bánd, remegj csak!” „nézd”; *Csak posta*: „menj ki”, „kérdézd”, „olvasd”, „keresd tovább”.

¹³ Vö. NÉMETH G., *Az önmegszólító verstípusról*, i. m., 641–642.

Módszertanilag a fenti közös vonások együttes (először pár-, majd frontális munkában történő) felfedezése után e „felfedezéseket” alátámasztó, árnyaló elemzési feladat az uralkodó nyelvtani személyt (E/2) kifejező eszközök, a kérdések (katekizmus jelleg), felszólítások, szentenciák, aláhúzással való kiemeltetése lehet. Természetesen a ráhangolódás és a versek felolvasása, illetve közös verstípusba való tartozásuk, a megszólító-megszólított viszony grammatikai megállapítása után azonnal is következhet a fenti, a grammatikai s egyben retorikai eszközök azonosítására, kigyűjtésére vonatkozó feladatcsoport.

Ami különbözik

(*Önmegszólítás?*) Mindhárom versben megkülönböztethető egy megszólító, beszélő „én” és egy megszólított, hallgató „te”. Azonban mind a „te”-k, mind az „én”-ek különböznek, ahogyan viszonyuk is. Mindháromban súlya, nyomatéka van a megszólítás gesztusának, az aposztrófé retorikai alakzatának. Azonban a „te” egyik versben sem azonosítható egy másik, az éntől különböző megszólított személlyel (például a kedves-sel, a baráttal). A *Zsoltár* „te”-je a másik két vers megszólítottjánál könnyebben fogható fel általános alanyként, nincsenek specifikus, személyes jellemzői, élettörténete, megkülönböztet(het)ő életrratívája. A belső, lelki-érzelmi mozzanatok – öröm és bánat, derű és ború, szerelmek, bűn és gyász – általánosak, személytelenül személyesek maradnak, nem konkretizálódnak jobban, nem képviselnek alsóbb, partikulárisabb létszintet, mint a kozmogónia, a mindenség teremtése vagy a világ működési rendje, szerkezete (a kozmológia) vagy a történelmi korok. Ugyanakkor a sorokban felhangzó vigasz és biztatás a személyes önbiztatásként, az „én” önmagát biztatásként való olvasást sem zárja ki, illetve az olvasónak is felkínálja, hogy a „te”-t önmagára vonatkoztassa, önmagaként olvassa. Azaz az olvasás során a „te” három jelentés, három lehetséges vonatkoztatás között oscillál, ha az általános alany tűnik is dominánsnak.

Másfelől a *Zsoltár* esetében nem beszélhetünk exponált „magatartás- vagy szereplés-válság”-ról.¹⁴ Az emberkép és a világkép válságáról, az *értelemhiányról mint cáfolatot kívánó világtapasztalatról* igen, de ez szövegszerű utalások nélkül, csak feltételezett háttérként képződhet meg az olvasásban. Éppen a meggyőzésben alkalmazott retorikai „erőszak”, s annak eszközei, a fatikus elemek (főleg a személyes névmások) kiugró, szokatlan gyakorisága, a szentenciák¹⁵ és metaforák provokatív túlzásai, a hiperbolák sora¹⁶ utal a legyőzendő ellenség, a rend- és értelemhiány erejére: a vers válasza erre az alapélményre a tökéletes és értelmes rend hirdetése. A vers retorikai teljesítményének fontos összetevője a triviális és a fenséges képek és stílusregiszterek keverése, váltogatása.

¹⁴ *Uo.*, 631.

¹⁵ Például: „Az Istent sem értheti meg, / aki téged meg nem ért.”

¹⁶ Például: „messze Napokban tennen erőd / ráng és a planéták félrehajlítják pályád előtt / az adamant rudakat”, vagy „eónok zúgtak, tengerek száradtak, hogy a lelked: legyen”.

A vers alaprétege a fenséges-kozmikus,¹⁷ s ebbe ékelődnek a meghökkentően köznapi elemek: „mindent a lelkedre mért / öltöny gyanánt”, vagy: „mint látásodból kinőtt szem-med és homlokod”, ahol is a személy hétköznapi érzékelnél nagyobb, potenciálisan távlatosabb voltát, illetve a lélek individuum fölötti mivoltát az a profán, hétköznapi hasonlat érzékelteti, hogy az ember, szemben más testrészeivel, nem látja a saját szemét és homlokát. A *Zsoltár*, mint korábban jeleztem, nem számvetés és nem körvonalazódik benne valamilyen konkrét személyes válságélmény.¹⁸ Márpedig Németh G. Béla a visszatekintő-számvető jelleget, a beszélő és a megszólított kettéválását valamilyen válságélménynek tulajdonítja. Emiatt valószínűleg három versünk közül csak az általa is elemzett *Csak posta voltál* címűt nevezné igazi önmegszólító versnek, a másik kettőt a „nem tiszta, nem teljes, kevert változatban”¹⁹ előforduló példák közé sorolná.²⁰ (A *Tremolóban* felidéződik a válságélmény, de a visszatekintő jelleg ott sem lesz jellemző.) Ugyanakkor mindhárom versben vitathatatlanul jelen van a hasonlóságok között már említett egyoldalú dialógus, „amelyben feltárulnak a legyőzendő, a meghaladni szükséges ellenérvek is”.²¹ A *Zsoltárban* azonban a meghaladni szükséges ellenérvek csak a fentiekben jelzett indirekt módon, a retorikai eszközök „erőszakossága” révén jelennek meg, míg a másik két versben közvetlenül, explicit módon is.

A *Zsoltár* én-te viszonyára visszatérve következzen a beszélő „én” értelmezése. Részben a „te” körvonalatlansága miatt az „én” is elvont marad. Itt semmiképpen nem beszélhetünk személyes énről. Hanghordozása tanítói, kinyilatkoztató magabiztossága és látomásos képei miatt szinte *profétai*. A *Zsoltár* cím mint műfajmegjelölés²² is *kollektív*

¹⁷ Meghökkentő tévedésnek látom, hogy Rába György könyvében azt állítja, hogy a vers „szókinccse [...] egyszerű, képei keresetlenek”. Lásd RÁBA György, *Babits Mihály költészete (1903-1920)*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 536.

¹⁸ Bár valamilyen korábbi közös probléma, közös válsághangulat, amelyre válaszként fogható fel a vers, talán igen. Az 1918 áprilisi keletkezés, a történelmi korok és a háború említése miatt Rába György Babits háborús versei közé sorolja, de már nem a háború okozta válság, hanem az azon felülemelkedő gondviselés- és észhit költeményeként értelmezi. (Uo., 528–536, különösen 528, 535.) A háború azonban éppen csak felsorolásban említett motívuma a versnek, azaz az „én” tanítását nehéz a „te” háborúélményére adott válaszként értelmezni. Ha válasz, akkor – mint arról fentebb már szó esett – a sokkal egyetemesebb *bizonytalanság- és értelemhiány-érzetre* adott válasz. Azonban a vers, mint ahogy már erről is szó volt, szövegszerűen, szemantikailag, a szavak fenomenalitásának szintjén ezt az általános válságélményt sem idézi fel.

¹⁹ NÉMETH G., *Az önmegszólító verstípusról*, i. m., 641.

²⁰ Ebben bizony egyfajta modellalkotó dogmatizmus mutatkozik meg, hiszen az önmegszólítás beszédhelyzete (s így a megnevezés jogosultsága) sokkal több versre érvényes, mint ahány kielégíti a „tiszta”, „teljes” változat kritériumait. Érdekes módon Kulcsár Szabó Ernő és Kulcsár-Szabó Zoltán idézett tanulmányaikban nem tárgyják, hanem inkább tovább szűkítik a fogalom használati körét. Előbbi például Kosztolányi *Ha negyvenéves* című, korszakküszöböt reprezentáló verséről szóló remek elemzésében bizonyítja – részben Németh G. Béla kritériumaival, részben saját de Man-i dezantropomorfizáló olvasatával –, hogy az valójában nem önmegszólító költemény.

²¹ NÉMETH G., *Az önmegszólító verstípusról*, i. m., 632.

²² Nemes Nagy Ágnes is hangsúlyozza, hogy a világháború alatt „[e]rősödik a versek vallásos hangoltsága, talán úgy kellene mondani, keresztény jelzésrendszere”. NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, Bp., Magvető, 1984, 191.

beszélőt, kollektív előadásmódot feltételez, illetve olyan egyént, aki közösségi szöveget szólaltat meg. Monográfiájában Rába György Babits háborúban született verseiről, így a *Zsoltárról* is a *Kóruslélek költészete* cím alatt beszél. A vers formáját, ritmusát is a karénekekkel kapcsolja össze, igaz nem a zsidó-keresztény templomi énekével:

[a] *Zsoltár férfihangra* amúgy is csak látszatra szabad vers – valóságosan a görög karének önállóan fölfogott változata, anapsztusokkal szöktetett, meg is nyújtott hét-nyolc lábú jambusai keltik az élőbeszéd benyomását, a tágas periódusok pedig, halk ragrímeikkel, távoli, tompa asszonáncaikkal az igehirdetés kijelentő magatartásához illő kinyilatkoztatások.²³

Mindehhez hozzá kell tenni, hogy a megszólító és a megszólított személytelenségét esztétikai élvezetet teremtve izgalmasan ellensúlyozza a fatikus, a kapcsolattartó elemek rendkívüli sűrűsége, amely nem hagyja a „te” általánosságát uralkodni, mintegy grabancon ragadja a megszólítottat. Márpedig grabancon ragadni csak konkrét valakit lehet. A vers 32 sorában 42-szer fordul elő egyes szám második személyre utaló morféma: igerag, birtokos személyjel vagy – legfeltűnőbbben – névmás. Példaként lássunk két versszakot.

Tudod hogy érted történnek mindenek – mit busulsz?
A csillagok örök forgása *néked* forog
és *hozzád* szól, rád tartozik, érted van minden dolog
a *te* bünös lelkedért.

Ó hidd el nékem, *benned* a Cél és *nálad* a Kulcs
Madárka tolla se hull ki, - ég se zeng, – föld se remeg,
hogy az Isten *rád* ne gondolna. Az Istent sem értheti meg,
aki *téged* meg nem ért.

Természetesen ez a kivételes hangsúlyt kapó grammatikai-retorikai sajátosság összefügg a vers világgépével, a személyközpontú teleológia, a személyközpontú kozmogónia és kozmológia Szent Ágoston-i forrású világgépével is, mely szerint minden az emberi lélekért, a lélek létesüléséért van. Ez minden természeti és társadalmi történés célja, telosza.²⁴ Nem véletlen, hogy az ezt kimondó tételmondatot a sor kiugró hosszúsága (23 szótag) és a négysoros szakaszok közötti kivételes, szakaszalkotó magában állása, valamint meglepően köznapi szóképe háromszorosan is kiemeli. A megelőző, rövid sorral együtt idézem: „mindent a lelkedre mért // öltöny gyanánt: – úgy van! éonok zúgtak, tengerek száradtak, hogy a lelked: legyen”.

²³ RÁBA, *i. m.*, 531.

²⁴ *Uo.*, 531–534, ill. BABITS Mihály, *Ágoston = Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, I, különösen a 479. lap jegyzete, ill. 486, 490–492.

A *Zsoltár* egyfajta énközpontú teodicea,²⁵ amely arról kívánja a „te”-t meggyőzni, hogy minden a világban létező, az Isten által az emberre bocsátott rossznak értelme és célja van, minden rossz („világ nyomorát, inséget, háborút” [...] „császárok vétkeztek, seregek törtek, hogy megkapd azt a bút, amit meg kellett kapnod”) a lélek létrejöttét és gazdagodását szolgálja. A *Tremolóban* az önmegszólításban létesülő „te” és „én” jóval személyesebb. A megszólító beszédnek a másik két verstől élesen eltérő sajátossága, hogy az első kétsoros szakaszban nem egyes szám, hanem többes szám második személy szerepel („ne szégyelljétek”, „halljátok”). A megszólított itt szinekdoché jellegű, az „én” a megszólítás által megszemélyesített lelki jellemzői, pszichés folyamatai: „érzékenységeim”, „gyermekfélelmeim remegései”. Az „én” és a „te” a három vers közül ebben van a legközelebb egymáshoz, nem jelent gondot egyazon szubjektum részeiként látni őket. Az „én”-t és a „te”-t időbeli távolság, visszatekintő nézőpont és magatartás sem különbözteti meg: a vers igéi végig jelen időben állnak. Az én és a te azonosságát az is exponálja, hogy a vers kulcsszava, a 16-szor előforduló „remegés” mind az „én”-re, mind a „te”-re vonatkozik, ahogy a versnek keretet adó *kései gyermekfélelmek* is: az indításban „kései gyermekfélelmeim remegései”, a zárásban „kései gyermekfélelmeid remegései”. Itt tehát pszichés jellemzők kötik össze, azonosítják szinte a beszélő „én”-t és a hallgató „te”-t.

Akkor tehát az aposztrophé alakzatán, a megszólítás formáján kívül miben jelentkezik „én” és „te” különbsége, mi indokolja az önmegszólítást? Az, hogy a „te” az *el-szenvedő én*, aki (itt használható az *aki*, mert ez a hang szemben a *Zsoltár* beszélőjével arcot ad ennek a „te”-nek), míg az „én” a személyiség reflektáló összetevője. Az „én” a remegés átélője, aki szégyenkezik túlérzékenysége, szorongásai, neurózisa miatt. A „én” nyugatója, vigasztalója a „te”-nek, egyfajta különös *terapeuta*. A belső dialógus két résztvevője a „remegés” kulcsszó értékelésében válik el egymástól. A *Tremolo* a remegés tizenhatszor elhangzó kulcsszavának, a félelemnek, a *szorongásnak az átértékeléséről* szól. A vers olvasása során a befogadóban ez a folyamat elevenedhet meg. A terápia eszköze rendhagyó módon a *példabeszéd*. A példázatok a remegést egyrészt az élettelen-séggel állítják szembe, másrészt a szépség és a remény forrásaként jelölik meg.

Remeg a vonat alattad, addig remeg, míg szalad, azért remeg, mert nem áll.
 Ül csak remegő párnádon: koporsód párnája majd nem fog remegni már.
 Mennél jobban reszket, annál jobban csillog, sűrűbb ezüsttel a nyárfalevél.
 Remeg a csillag míg ég, a gép míg dolgozik, a szív amíg él.

²⁵ A teodicea gondolata kapcsán Rába monográfiája érthető módon a vers ágostoni és kanti ihletettsége mellett a leibnizit is felveti (RÁBA, *i. m.*, 535–536.), azonban talán igaza van Balassa Péternek, aki Rába-recenziójában ezt írja: „Kérdésem számomra, hogy a vers jelentésének állandó filozófiai hatásokkal, illetve párhuzamokkal való megfjtése, szemben a vers immanensebb, poétikai megközelítésével, nem vezet-e időnként szükségképpen túlfeszítésekhez, túlkomplikálásokhoz?” (BALASSA Péter, *Rába György: Babits Mihály költészete (1903–1920)* = B. P., *Magatartások találkozója: Babits, Kosztolányi, Móricz*, Bp., Balassi, 2007, 59.)

Remegsz, ne bánd, remegj csak! remeg a párna alattad, a nyárfasor elrohan.
Gyerekségem, idegességem, remegj csak, a remegésben a remény is benne van.

Kis csúsztatással azt mondhatnánk, hogy a terapeuta arról győzi meg a páciens, hogy a szorongás, a neurózis erő, erőforrás: „Mennél jobban reszket, annál jobban csillog.” Ezt a reményteli, életlendületet adó reszketést szolgálják a versben az anapesztusokkal vagy choriambusokkal derített sorzárlatok: például „sűrűbb ezüsttel a nyárfalevél”, „dolgozik a szív, amíg él”, „az ég kerekét”.²⁶

A *Tremolo* szemléleti rokonságban áll a *Zsoltárral*, rá is jellemző egyfajta teleologikus szemlélet: a dolgoknak célja van, a rossz is ezt a jó cél szolgálja, mondja mindkét vers a teodicea logikájával. A remegés is jó célt szolgál. Csak míg a célokság elve a *Zsoltárban* kozmogóniai és kozmológiai szinten van jelen, addig a *Tremolóban* elsősorban pszichológiai szinten. Azaz, ez sem egészen igaz, mert a *Tremolo* utolsó három szakasza elmozdul a világrend egységének gondolata felé, s a verszáró tagmondatban a remegés teremti meg az én és a világ, a kint és a bent egységét: „kései gyermekfélelmeid remegései közt veled remeg a nap”. Azaz a végkicsengésben itt is megjelenik a személyiségközpontú teleologikus kozmológia, a személyiséget a teremtett világ céljának és középpontjának tekintő látásmód.

A *Csak posta voltál* felel meg leginkább Németh G. Béla verstípus-definíciójának, nem véletlen, hogy korszakalkotó tanulmányában az itt tárgyalt három költemény közül önmegszólító versként éppen ezt elemezte. Itt – első pillantásra legalábbis – több szempontból is világosan elkülöníthető és ellátható arccal mind az „én”, mind a „te”. Egyrészt időbeli távolság van köztük: az „én” a kérdező jelen nézőpontjából idézi fel a „te” által átélt múltat. Másrészt az „én”, a hang keresésre, önvizsgálatra, magával, múltjával való szembenézésre szólítja fel a „te”-t: „kérdézd”, „menj ki”, „olvasd”, „keresd tovább!” Itt az utasítások, felszólítások nem az én (= „te”), a személyiség (meg)erősítését szolgálják, mint a másik két versben, nem nyugtatják, vigasztalják, hanem zaklatják, nyugtalanítják a „te”-ben arcot öltő „én”-t. A vers tendenciája nem a *consolatio*, hanem a *desolatio* – a levertség értelmében véve. (Itt a *Consolatio mystica*, azaz a *Zsoltár* alcíme helyett talán a *Desolatio rationalis* állhatna alcímként.) Bár a záró szakasz lemondó hangvételű elfogadása értelmezhető megnyugvásnak vagy az új személyiségkép, individuum-felfogás jegyében új feladat megtalálásának is. Mindenképpen *feloldás*, a faggató keresés végpontja, nyugvópontja. Kulcsár Szabó Ernő Kosztolányi *Ha negyvenéves* című versével szembeállítva beszél nyugvópontra jutásról, „a hatástörténeti megelőzöttség felszámolta eredetiség melankolikus” belátásáról.²⁷ Ugyanakkor ezt a melankóliát józanságnak és egy új személyiség- és költészetfelfogás kezdetének is tekinthetjük. Bár a lemondó hangnem nehézzé, a kép szépsége viszont lehetővé teszi, hogy új *szerepként*,

²⁶ Vö. RÁBA György, *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1983, 293. „*Tremolo*: ez a külön vers fedí föl, a sorokat zaklató, nyugtalan remegés nemcsak a költői hang egyéni színezete, de mondanivalójának is létjegye.” *Uo.*

²⁷ KULCSÁR SZABÓ E., *i. m.*, 29.

méltóságként, feladatként érzékeljük az én–te, a múlt–jövő közötti közvetítést: „Életed gyenge szál amellyel szőnek a tájak s mult dob hurkot a jövőnek”. (A tanórán a két értelmezést érdemes vitára bocsátani. S talán ennek a versnek a kapcsán lehet beszélni a filozófiai hermeneutika ember- és műfelfogásáról.)

Az első három versszak saját jelentős és összetéveszthetetlen individuuma és eredeti műve keresésére biztatja a „te”-t, mégpedig ironikus-önironikus, fölényes hangnemben, míg a negyedik versszaktól a vers végéig, azaz a hetedik versszakig az életút állomásain, illetve a személyiség mibenlétének stációin tekint végig az „én”, kioktatva a „te”-t arról, hogy mindenütt csak a környezete visszhangja, múltjának emléke volt, sohasem valami eredeti és oszthatatlan-osztatlan (in-dividuum) entitás. A kérdezésre, keresésre biztatott „te” Németh G. Béla szerint „a romantikus-liberális egyéniség- és zsenikultusz jegyében fogant” alkotó: „a világban nyomot hagyni vélőnek kell kérdeznie”.²⁸ A megszólító „én” tehát az, aki már tudatosította egy személyiség- és művészetfelfogás bukását, igaz, (ön)ironikus hanghordozása jelzi a korábbi elképzeléssel való leszámolás fájdalmasságát. A „te” pedig az, akit fel kell világosítani illúziója téves voltáról. A „te” tehát egyfajta életrajzi én, míg az „én” a keserű intellektuális felismerés birtokosa. Izgalmas sajátossága a versnek, hogy nem az „én” kérdez (mint például a *Karóval jöttélben*), hanem a „te”-t biztatja kérdezésre. Az én pedig válaszol azokra a kérdésekre, amelyeknek a feltételére a „te”-t kényszeríti. Azaz a kérdés-válasz viszonyok mintegy kimozdulnak a helyükről, nincsenek szinkronban az „én”-„te” relációval. Azaz az „én” és a „te” közötti szerepmegosztás korántsem könnyen átlátható, és a vers folyamatában változik. Erre a versre tehát valóban érvényesnek tűnik és termékenyen alkalmazható Kulcsár-Szabó Zoltán már idézett állítása: „az önmegszólítás esetében az olvasást egy (az »én« és a »te« között) oszcilláló aposztrophéként lehet csak elgondolni”.²⁹ Ugyanakkor a három vers közül ennek a dialógusban megteremtett szubjektuma tűnik a legkonkrétabb személynek, legvilágosabban kirajzolt arcnak. Ez a „te” tekinthető a legkevésbé általános alany. Bár a vers nem marad az alanyi-életrajzi személyesség szintjén, még ha fel is használja azt. Ahogyan Németh G. írja: „[sz]élsőségesen egyedi életrajzi élményeket arra kényszerít itt [Babits], hogy egy bonyolult gondolatélmény kifejezői, elemeinek jelképei legyenek”.³⁰

* * *

A három vers szemléletmódja gyökeresen eltér. A *Zsoltáré* kozmológiai-antropológiai, a *Tremolóé* pszichológiai, a *Csak posta voltál* című személyiségelméleti-antropológiai-ontológiai.

²⁸ NÉMETH G., *Az önmegszólító verstípusról*, i. m., 642.

²⁹ KULCSÁR-SZABÓ Z., *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez*, i. m., 45.

³⁰ NÉMETH G., *Az önmegszólító verstípusról*, i. m., 643.

A három vers didaxisa lényegileg különbözik. A *Zsoltár* a megszólítottat arról kívánja meggyőzni, hogy a teremtésben minden a kedvéért van, hogy a világ célja az egyéni lélek, annak létrejövése. A *Tremolo* arról, hogy félelmei, remegései, szorongásai pozitív és az univerzummal összhangban lévő erők. A *Csak posta voltál* arról, hogy a személyiség nem valami kivételes, csak az adott szubjektumra jellemző, egy és oszthatatlan entitás, hanem az élelmények összessége, az életösszefüggések, személyes és történelmi múltak valamiféle summázata, terméke, találkozási pontja.

Az önmegszólítás beszédmóddal összefüggő lokúciós aktusa a *Zsoltárban* és a *Tremolóban* az önszugesztio, a *Csak posta voltálban* az önfaggatás, ön-dekonstrukció. Az illokúció szintjén az első két versben a megerősödés, míg a harmadikban az attitűd- és önszemléletváltozás, a melankolikus-sztoikus elfogadás a „te”-t célba vevő beszédaktus hatása. A versek olvasói értelmezései persze szerteágaznak. A *Zsoltárban* az én világcentrum volta olvasható narcisztikus módon, és olvasható az emberméltóság adta kötelesség kijelöléséért. A *Tremolo* olvasható egyszerű öngyógyításként, a neurózis önigazolásként, és olvasható általánosítható lélektani felismerésként. A *Csak posta voltál* olvasható egy személyiség és művészetfelfogás lerombolásaként, és olvasható egy másik felépítésének kezdeteként.

Az összehasonlításnak ki kellene még térnie a három vers markánsan különböző versmondattanára és képvilágára, illetve verszenéjére. A *Zsoltár* hosszú mondatok és felsorolások, áthajlások ellenére is magabiztosságot sugárzó, ismételten nyugvópontokhoz vezető mondatvezetésére, ahol a nem túl sok áthajlás többek között a majdnem-szabadvers jelleg miatt nem okoz feszültséget. A *Tremolóban* a sorok, sorpárok és versmondatok egybevágásának párrimekkel erősített biztató nyugodtságára. Azaz a két consolatio-vers összességében – és egymástól eltérő módon – nyugalomsugárzó versmondattanára. A *Csak posta voltál* az előző versek mondattanával szembenálló feszítő-nyugtalanító, a keresést továbbmozdító soráthajlásaira. Az irodalomórán ezek a szempontok is lehetnek egy-egy csoport – esetlegesen tanári kalauzzsal segített – feladatai.

ARATÓ LÁSZLÓ

gyakorlóiskolai vezetőtanár, ELTE Radnóti Miklós Gyakorlóiskola
elnök, Magyartanárok Egyesülete
aratoolaaszloo@gmail.com

The Three Variants of Comfort
Babits's Three, Lyrical Address Poems

Abstract: My paper is basically methodological, I use comparative poem analysis strategies to read Mihály Babits's three poems: "Zsoltár férfihangra" ("Psalm for Male Voice"), "Tremolo" ("Tremolo"), and "Csak posta voltál" ("You Were Just a Letter"). The ostensible

characteristic of the three poems chosen for interpretation is that the addressed “you” is clearly the narrator himself, thus all three poems can be understood as lyric addresses. On the other hand, the approaches of the three poems are completely different: the “Psalm for Male Voice’s” is cosmological-anthropological, the “Tremolo’s” is psychological, and the “You Were Just a Letter’s” is personality theoretical-anthropological-ontological. The poems could be interpreted successfully by secondary students as well, since the lyric address poem trio is thematically close to the teenagers experiencing identity crisis: two of the poems (“Psalm for Male Voice” and “Tremolo”) offer opportunities for self-asserting and comfort, the third one (“You Were Just a Letter”) stages the process of self-investigation and it explores the great question of teen age: “Who am I?”

Keywords: comparative poem analysis, lyrical address poem, Mihály Babits

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/140-152.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



Nevelődés, beavatás, mese

Tamási Áron *Ábel a rengetegben* című regényének műfaji elemzése*

A Tamási-recepció tanúsága szerint az értelmezők körében egyértelmű konszenzus alakult ki arra irányulóan, hogy poétikai szempontból az életmű legjelentősebb művének az Ábel-trilógia, azon belül pedig a bevezető kötet tekinthető.¹ Stablnak tűnő kanonikus pozícióját jelzi többek között az is, hogy az *Ábel a rengetegben* egyrészt az egyik legtöbbet elemzett Tamási-alkotás, másrészt pedig az általános iskola felső tagozatán is gyakran szerepel a kötelező olvasmányok között. Az értelmezések többsége hasonló kérdésekkel igyekezte szóra bírni a regényt: ezek sorában a műfaji problémákat, a mitizáló szemléletmód poétikai következményeit, illetve a székelység sorsának, mentalitásának példázatos olvashatóságát vizsgáló megközelítéseket egyaránt találunk. Jelen elemzés kiindulópontjait tekintve alapvetően nem tér el a recepció vissza-visszatérő problémafelvetéseitől, hiszen a műfaji olvashatóság lehetőségeinek keretei között érinteni fogjuk a korábbi értelmezésekben artikulálódó kérdéseket. Miközben azonban a legtöbb interpretáció az alkotásban feltáruló fiktív világ nyelvi, szerkezeti, világképi egységességében és összhangjában ismerte fel a regény erényeit, addig a vázolni kívánt olvasat arra igyekszik rávilágítani, hogy akár a mesei vágyteljesítés, akár a próbákkal teli, ám végül sikeres nevelődés, vagy épp a kisebbségi sorsot felvállaló helytállás parabolájaként olvassuk a szöveget, elsősorban nem az egyértelműen dekódolható példázatos tanulságok didaxisában, hanem a jelentések sokszólamúságának tematikus, motivikus és nyelvi-retorikai szinten való érvényesítésében ragadható meg az alkotás poétikai teljesítménye.

A regény bevezetése mint szövegolvasási javaslat

Az *Ábel a rengetegben* műfaji kontextusainak átfogóbb tárgyalását megelőzően érdemes a regény nyitányát részletesebb vizsgálat tárgyává tenni, mivel a bevezetésben elbeszélte történések olyan kicsinyítő tükörnek is tekinthetők, amelyek a szöveg

* A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

¹ Két jellegzetes példa a regényt méltató értékelések sorából: „Az *Ábel a rengetegben*, az Ábel-trilógia első darabja, mindmáig legtöbbször tartott regénye Tamási Áronnak. Tudatosság és intuíció, etikai szándék és megformálás egyetlen művében sem került ilyen zavartalan egyensúlyba, mint ebben a »pikareszk keretbe foglalt lírai vallomásban«, mely úgy lett »a székelység ábrája«, hogy emberi sorsképletként is megállja a helyét.” (Cs. SZABÓ Annamária, *A játék komolysága: Az etikai és az esztétikai minőségek összefüggése Tamási Áron Ábel a rengetegben c. regényében*, Műhely, 1988/1, 33.). Görömbei András hasonló vélekedése pedig a nemzeti-közösségi tematika felől közelít a regényhez: „Egy nemzeti közösség gondjainak vállalásával akart az egész emberiség számára életérdekvé érveket találni, kedvet gyűjteni az élethez. Regényben legnagyobb művészi sikerrel az Ábel-trilógiában sikerült ez neki.” (GÖRÖMBEI András, *Az ábeli létforma titkai: Ábel a rengetegben*, Alföld, 1974/12, 48.)

egészének befogadását irányító olvasási javaslatként nyerik el értelmüket. Két olyan szövegrészlet kommentálásával mutatható ez meg legnyilvánvalóbban, amelyek két különböző aspektusból válhatnak az olvasás (és elemzés) lehetséges kiindulópontjává: az egyik a kisebbségi/közösségi sors példázatos jelentésteremtésének metaforikus/allegorikus megfeleltetéseire irányítja rá a figyelmet, míg a másik a regény egészét meghatározó elbeszélői stratégia működésére világít rá.

A regény recepciótörténete során több elemzésben is megfogalmazódott az az allegorizáló interpretációs javaslat – anélkül, hogy a szöveg egészére vonatkozóan átfogó elemzés tárgyát képezte volna –, miszerint Ábel történetében a székely nép Trianon utáni sorsának reprezentációját fedezhetjük fel: „Tamási Áron az *Ábel*-ben a székelységet akarta megírni, egy sokat szenvedett nép jellemmitológiáját szándékozta megrajzolni, fölvázolni a misztika elemei nélkül. [...] Ábel emberré fejlődése a székelység történelmi útjának is szimbólumává lett.”² Részben ezzel az elgondolással függhet össze, hogy a regény(trilógia) főhősének magatartását – vagyis az adott szituációhoz alkalmazkodó találékonyosságát, az éleselméjűséget bizonyító, nyelvi kétértelműségek humoros-ironikus kifordítására irányuló kommunikációját – olyan személyiségjegyként szokás azonosítani, amely általában a székelység jellemkarakterológiájának sztereotip megfeleltetése is egyben.³ Az ilyen jellegű allegorizáló olvasásmód sok esetben a túlinterpretálás lehetőségét rejtí magában, ami az értelmező önkényes jelentéstársításait a szövegek alapján nem, vagy csak korlátozott mértékben teszi igazolhatóvá. Az *Ábel a rengetegben* esetében azonban e megközelítést az indokolhatja, hogy a regény szövege a lehangsúlyosabb helyen, vagyis a nyitómondatban teremti meg a metaforikus azonosítás lehetőségét:

Abban a nevezetes ezerkilencszáz és huszadik évben, vagyis egy esztendőre rá, hogy a románok kézhez vettek minket, székelyeket, az én életemben még külön is igen nagy fordulat állott bé.⁴

² GÖRÖMBEI, *i. m.*, 51.

³ Ebben a vonatkozásban külön vizsgálat tárgyát képezhetné, hogy az az utóbbi évek anyaországi kulturális nyilvánosságában különösen megerősödő és sokféle forrásból táplálkozó mitizáló szemléletmód, mely a székelységet az autentikus magyarsággal/hazafisággal azonosítja (lásd ehhez részletesebben György Péter kapcsolódó tanulmányait: György Péter, *Állatkert Kolozsváron: Képzelt Erdély*, Bp., Magvető, 2013.), mennyiben eredeztethető az Ábel-trilógiában körvonalazódó hősformalás narratív mintázataiból. Az talán így is megköckéztatható feltételezés, hogy Tamási életművében és különösen az oeuvre legismertebb figurájában, Ábelben nem egyszerűen csak reprezentálódtak a székelység karaktervonásai, hanem a szépirodalmi szövegekben teremtődő fiktív szereplőformálás az erdélyi kisebbségről kialakult képnek és emlékezetnek mintaadó médiumává is vált egyben. Hasonló meglátásra figyelmeztet Balázs Imre József is: „Tamási erdélyi, mert az erdélyiségből táplálkozik, abba született bele, azt közvetíti. És Tamási erdélyi, mert Erdély önmagára ismer benne. [...] Így Tamási művei nem a tökéletes másolatot – mondjuk, a néplélek tökéletes másolatát – jelentik, hanem valaminek a megteremtését.” (BALÁZS Imre József, *Dialógus a világgal: Tamási Áronról*, Irodalmi Magazin, 2015/4, 15.)

⁴ TAMÁSI Áron, *Ábel a rengetegben*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 5. (A további regényhivatkozások oldalszámait az idézetek után, zárójelben közlöm. – B. N.)

A „nevezetes” évszám nyomatékositása ugyan látszólag csak arra szolgál, hogy az elbeszélő időben elhelyezze a regénybeli történeteket, ám legalább ennyire hangsúlyos, hogy az erdélyi magyar (székely) kisebbség történetében sorsfordítónak tekinthető 20. századi dátum a főhős életútjának radikális megváltozásával kerül párhuzamba. Ráadásul a két eseményben könnyen felfedezhető az analógia, miszerint mind Ábel, mind a székely nép egésze magára marad, amikor kénytelen elszakadni a számára addig megszokott közegtől. A szöveg visszaemlékező narrátora a továbbiakban ugyan nem tesz markáns jelzéseket az egyén elbeszélte ifjúkori eseményei és a közösség egészének kisebbségi léthelyzete közti metaforikus megfeleltethetőségre vonatkozóan, azonban Ábel hargitai megpróbáltatásainak egy részében felismerhetővé válnak újabb lehetséges analógiák. Az elemzés épp ezért a továbbiakban ezt a „kettős kódolást” folyamatosan figyelembe véve igyekszik megfogalmazni következtetéseit.

A regény nyitányának folytatásában elbeszélte történetek más összefüggésben is meghatározónak bizonyulnak a szöveg olvasására vonatkozó interpretációs ajánlatként. Az első rész elején az elbeszélő egy olyan, több fázisra tagolódó, hosszabb dialógust jelenít meg, amely a kilenc napnyi távollét után hazaérkező apa és Ábel között bontakozik ki. Már az első szóváltásokból nyilvánvalóvá lesz az a regény egészében jellegzetes dialógusforma, amely a szavak figurális jelentéseinek többértelműségéből fakadó játékos versengésre, szópárbajokra épül.⁵ A narrátor azonban a jelenet kezdetén világossá teszi – ekkor még bármiféle magyarázat nélkül –, hogy a derűsnek, humorosnak tetsző szóváltás ellenére az apját valami bántja:

Láttam, hogy nincs valami erős jókedvében, s ezért még ügyesebben kezdek egy nagy csövön jártatni a kezemet, de feltettem magamban, hogy biza én sem szökdösöm az örömtől, hanem tartom magam, ahogy az egy munkásemberhez talál. (7.)

⁵ Valaczka András rövid elemzésében a párbeszédetek struktúrájának vissza-visszatérő retorikai megoldásait az alábbiakban összegzi: »A« valami nehezen értelmezhető dolgot tesz vagy mond, mire »B« magyarázatot kér. »A« válaszol ugyan, de továbbra is homályosan, mire föl »B« ismét rákérdez, leginkább egy miérrel. »A« nem is késlekedik: csattanós válaszával egyszerre világossá teszi a korábbi rejtélyeskedés értelmét, egyúttal az abban rejlő szellemességet is.” (VALACZKA András, *Ábel = V. A., Prousttól Márquezig: Regényértelmezések*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 105.) Éltető József rövid, középiskolai segédanyagként készült elemzésében a regény dialógusainak verbális küzdelmét a távol-keleti harcművészet, az aikido szemléletével lépteti párhuzamba. Ennek megfelelően a párbeszédekben Ábel az ellenfél nyelvi támadásainak „energiáit” visszafordítva használja ki a szavakban rejlő többértelműséget (ÉLTETŐ JÓZSEF, *Tamási Áron: Ábel a rengetegben = Ötven nagyon fontos regény: műismertetés és műelemzés*, Bp., Lord, 1994, 250–256.). A dialógusokban ily módon megmutatkozó feleselő szerkezet azonban nemcsak egyszerűen a nyelvi játékok bravúros megoldásaiként értelmezhető, Balázs Imre József például a főhős (és a regény) szemléletmódjának kulcsát látja bennük: „a világgal való dialógikus viszony kialakításáról van itt szó voltaképpen, annak a lehetőségnek a megmutatásáról, hogy a világ különböző nyelvi alakzatokban létezik, hogy a nyelvben a feje tetejére állítható sok minden: ilyen értelemben a nyelv a világ kritikáját is nyújtja az Ábel párbeszédeiben.” (BALÁZS, *i. m.*, 17.)

Beszélgetésük egy pontján Ábel kimegy a házból, hogy vizet hozzon apjának, amikor is felfedez egy el(r)ejtett nyúltetemet, amelyet feltételezése szerint az édesapa szándékosan hagyott ott. A főhős úgy értelmezi, hogy „mókázás akar lenni az egész, s vízért is csak azért küldött apám, hogy találjam meg a nyulat, s hazudjam azt, hogy az én fogásom”. (9.) A továbbiakban apa és fiú egy sajátos (nyelvi természetű) játékba kezd, és egymással folytatott dialógusuk révén egy olyan imaginárius (szöveg)világ konstruálódik, amely a valódi történések, vagyis a mindkettejük számára ismert valóság alternatívájaként kezd el működni. Ábel először ugyanis úgy tesz, mintha semmit nem talált volna odakinn, majd tudatosan úgy tereli a beszélgetést, hogy megteremtse a lehetőséget apja megtréfálására:

Mért sóhajt akkorát – kérdeztem –, mintha elfutó nyulat látott volna?

– Hát én hol láttam volna nyulat? – fogta meg apám a szalmaszálat.

– Odafenn az erdőn. Hát ott nincs elég?

– Ott szemnek elég van.

– Pedig a hasnak kéne – játszottam tovább.

– Ha kéne, fogj! – mondta apám is hegyesen.

– Ha erdőn volnék, fognék is.

– Hát itthon nem tudsz?

– Itthon bajos.

– Hát fogj bajosan!

Úgy tettem, mintha erősen tusakodnám, aztán nagy elszántságot mutattam hirtelen.

– A parancs: parancs! – mondtam, és kifelé indultam.

– Hová mész? – kérdezte apám.

– Édesapám parancsolatjára megpróbálok nyulat fogni.

– Tán nem ment el az eszed?

– Nekem lehet, hogy el – feleltem –, de hátha jó egy nyúl, s az visszahozza! (10.)

A folytatásban Ábel – miután behozza a kint hagyott nyulat mint általa elejtett vadászsákmányt – egy csodás elemektől tarkított mesei történetet is kreál annak magyarázataképpen, hogy miként sikerült ilyen gyorsan szert tennie a vadra. Vagyis miközben apa és fiú egyaránt tisztában van a „valós” történésekkel (miszerint a nyulat az édesapa szándékosan hagyta kinn), mégis az általuk kialakított nyelvi létesítésű játék szabályait fogadják el igazságként, s ennek megfelelően szövik tovább – szinte véget nem érően – közösen kreált, fiktív történetüket. Az így kibontakozó „elbeszélés” azonban nem csak a regény elemzői körében vissza-visszatérően hangsúlyozott humort és derűt hivatott érzékeltetni, mivel az apa által kezdeményezett játék valójában arra szolgál, hogy felkészítse fiát az előtte álló, nem várt feladat, vagyis a hargitai pásztorság elfogadására:

- Hát ez a nyúl mért lett volna követ? – tudakozódtam.
 - Ez azért, hogy hívjon téged az erdőre.
 - Hát oda mért?
 - Oda lakni.
 - Még oda is elmehetek – mondtam.
 - Te el – ravaszkodott apám –, ha nem félnél ott egyedül lenni.
- Semmire sem voltam olyan rátartós, mint a bátorságomra; s most is felugrott bennem rögtön a hős.
- Sok mindent üsmerek – mondám kereken –, de a félést nem. Akármekkora erdőn is keresztülmennék, s még lagnám is benne bátron, tiszta egyedül!
- Éppen ezt várta apám, mert abban a percben leborított, mint a madarat:
- Emmá beszéd! Holnap kimegyünk, s lakjál benne. (15.)

A történetek közösen kialakított értelmezése, a nyelv által megképződő játéktér ily módon része lesz Ábel későbbi nevelődésének, amint arra Cs. Szabó Annamária is felhívja a figyelmet: „A nyúl körüli játék úgy hat ebben a kontextusban, mint egy »alkalmassági vizsga«, felnötté válási szertartás, bizonyos fokig: az »áldozat játékos bemutatása« ironikus színezettel, de a háttérben a komolyság árnyaival.”⁶ A nyúlfo-gás köré teremtődő fantáziajáték tehát, ami – felülírva a benne résztvevők valóságra irányuló tudását – láthatóan mesei narratívába helyezi a történeteket, úgy is értelmezhető, mint a nehézségeket, (megélt vagy várható) szenvedéseket elfedni igyekvő létértelmező stratégia. Ez pedig a regény egészének narrációját meghatározó szemléletmóddá válik, hiszen Ábel, amikor elbeszéli ifjúkorának eseményeit, ezt a narratív mintát érvényesíti az egykori történetek felidézése során is. Ennek köszönhető, hogy miközben a történet szintjén számos olyan eseményről olvashatunk, amely a főhős félelméről, megaláztatásáról, veszteségeiről ad számot, addig szinte minden elemzés a regény derűs szemléletmódját, idillt idéző hangulatát jelöli meg a szöveg hatásmechanizmusának leginkább érvényesülő jegyeként.⁷ Vagyis az *Ábel a rengetegben*

⁶ Cs. SZABÓ, *i. m.*, 35.

⁷ Az, hogy a szövegbe foglalt szenvedésekkel teli történetek ellenére a regény hangulatát, szemléletmódját a derű és a játékosság határozza meg, az iskolai tanítási gyakorlatban többek között a *Légy jó mindhaláliggal* való összevetés nyomán tehető világossá. Móricz és Tamási regényének főhősei számos szenvedésnek válnak megtapasztalójává (amelyek persze más természetűek), de míg Nyilas Misi sorsának elbeszélését tragikusabbnak, lehangolóbbnak tartják a (diák)olvasók, addig az *Ábel a rengetegben* hangulatához a derűs, játékos humort kapcsolják. (Bár nem érdemes a kétféle szenvedést egymáshoz méricskélgni, de azért árulkodó, hogy Nyilas Misinek az iskolai meghurcoltatásához képest – ami ráadásul végül szerencsésen tisztázódik –, Ábelnek át kell élnie édesanyja és a hozzá közel álló barát, Márkus halálát.) Mindez élesen rávilágít arra, hogy nem önmagában a történetek, hanem azok elbeszélése határozza meg az olvasó értékítéletét. A két regény megítélésének különbsége döntően abból fakad, hogy míg Móricz narrátora a századelő gyermekirodalmának szecessziós-érzelmes hangján szólal meg, addig Tamási elbeszélője a népmesék és a pikareszk regények tréfás hangneméhez közelíti a beszédmódját. Még egy apró, ám annál beszédesebb aspektus: a mai diákolvasók Nyilas Misivel szemben érzett idegenkedésének egyik gyakori magyarázataként szokás említeni a főhős túlzott érzékenységét, aminek köszönhetően a legkülönbözőbb

esetében világosan látszik, hogy a retrospektív történetmondásban nem a valóság, az egykori emlékek hiteles, realizisztikus igényű felidézése, hanem sokkal inkább az elbeszélés által formálódó imaginárius világ nyelvi létesítése kerül a középpontba. A továbbiakban azt a kérdést kell körüljárjunk, hogy a regény elbeszélői visszaemlékezését meghatározó narratív stratégia milyen összefüggéseket mutat a szöveg lehetséges műfaji olvashatóságával.

A nevelődés lehetőségei a regényben

Az *Ábel a rengetegben* elemző tanulmányok általában többféle műfajjal kapcsolják össze Tamási alkotását. A leggyakrabban a fejlődés- vagy nevelődésregény, a mese, a pikareszk és a robinzonád került elő olyan lehetséges műfaji kontextusként, amely alapján a különféle olvasatok körvonalazódtak. Jelen elemzés a felsorolt alternatívák közül elsősorban a nevelődésregény és a mese műfajára fókuszál, illetve hozzájuk kapcsolódóan a beavatástörténetként való olvasás kerül az értelmezés homlokterébe.

Az elsőként vizsgált műfaj, a nevelődésregény (*Bildungsroman*) már önmagában is számos olyan elméleti kérdést vet fel, amelyet jelen keretek között nem – vagy csak korlátozottan tudunk – érinteni. Nemcsak az bizonytalan ugyanis, hogy mit is jelöl pontosan a műfaj sokféle konnotációval rendelkező központi fogalma, a Bildung, hanem az is, hogy a műfaj eredetének tekintett *Wilhelm Mesiter tanulóvein* kívül van-e egyáltalán olyan regény, amelyben problémátlanul érvényesül a társadalomba való beilleszkedés, a nevelődés akadálytalan elbeszélése (arról nem is szólva, hogy a német és az angol műfajelméletek nem egészen azonos módon értelmezik e fogalmat).⁸ Az mindenestre megállapítható, hogy amennyiben a regényt a Bildungsroman felől megközelítve próbáljuk értelmezni, Ábel hargitai erdőpáztorkodásának néhány hónapos történetét látszólag minden különösebb nehézség nélkül meg lehet feleltetni azoknak a tematikus és poétikai jellegzetességeknek, amelyeket e műfajhoz leggyakrabban szokás társítani.⁹ A nevelődésregények többségére jellemzően Tamási

helyzetekben elsírja magát. Ez kevésbé szokott gondot jelenteni Ábel esetében, a nehézségekben önmagát mindig feltaláló személyiségként írnak le, holott a történet során összesen tizenkét (!) alkalommal sírja el magát.

⁸ Lásd ehhez részletesebben CSENGEI Ildikó, *A Bildungsroman mint a Bildungsroman elolvashatatlansága: Jane Eyre, egy szüzsé és a Bildungsroman elméletei*, Studia Litteraria, 1999, Tomus XXXVII, 7–25; TOBIAS BOAS, *Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends*, Literature Compass, 2006/2, 230–243.

⁹ A Bildungsroman műfaji jegyeiként leggyakrabban azokat a sajátosságokat szokás azonosítani, amelyek az első teoretikus megfogalmazásokban láttak napvilágot. Az egyik leggyakrabban hivatkozott leírás Wilhelm Dilthey 1906-os *Das Erlebnis und die Dichtung* című munkájából való, amely egy olyan fiatalember történeteként határozza meg a műfajt, „akinek élete a boldog tudatlanság állapotával kezdődik, majd aki rokon lelkeket keres, megismeri a barátságot és a szerelmet, harcol a világ kegyetlen valóságával, és ily módon felfegyverkezve a különböző tapasztalatokkal felnőtté válik, megtalálja helyét és küldetését a világban”

alkotásában is retrospektív énelbeszélés viszi színre a gyermek- és felnőttkor határán álló, tizenöt esztendőes főhős történetét, aki számos megpróbáltatás nyomán felismer egy olyan életcél, amely a tudatos, felnőttként gondolkodó személyiségformálódás sikeres végbemeneteléről árulkodik. A nevelődésregényként való olvashatóságot a szöveg mindemellett azáltal is erősíteni igyekszik, hogy Ábel mint narrátor úgy mutatja be a vele megesett egykori eseményeket, mint amelyek kezdettől fogva egy tanulási folyamat részét képezik, oly módon, hogy a főhős az átélt tapasztalatokból folyamatosan általánosító következtetéseket von le. Nem véletlen, hogy az erdészkunyhóba kerülése után nem sokkal megfogalmazódik benne egy olyan életcél, amelyet a továbbiakban a mindennapokat irányító normaként próbál érvényesíteni saját maga számára:

A jövőre nézve azt határozom, hogy a magam fejtől akarok ember lenni. Ez azt jelentette, hogy többet senkinek sem hagyom, hogy engemet térengessen, hanem a magam belátása és akarata szerint fogok cselekedni. S a céloom nem lesz más, hanem először a kötelesség, aztán pedig az én gyarapodásom s a házam felvirágoztatása. (33–34.)

Az Ábelrel történt hargitai események olyan nehézségekkel együtt járó tapasztalatok sorozataként olvashatók, amelyek a felnőtté válás példázatos történetének előfeltételeivé válnak, bár a műfaji hagyományoktól némileg eltérően „a kalandokat Ábel nem keresi, hanem azok úgy jönnek eléje, hogy nem tud kitérni sem előlük”.¹⁰ Természetesen a nevelődés ily módon értelmezett példázatosága magában az elbeszélésben artikulálódik, hiszen a narrátor az őt ért legnagyobb sérelmeket is próbáknak tekinti, amelyeknek a tanulságát igyekszik önmaga (és persze közvetetten a befogadó) számára megfogalmazni:

Frissiben akartam ringatni magomot a boldog egyedüllet örömeiben; s frissiben akartam a Sergyélán uralkodását is számba venni, de részrehajlás nélkül, s legfőképpen azért, hogy lássam: mit is tanulhatok belőle a jövőre nézve. (158.)

Kérdéses persze, hogy ez az érzelmi elfogultságtól mentes, racionális megállapítás az elbeszélő ifjúkori én belátása, vagy inkább azonosítható a felnőtt narrátor utólagos ismereteit színre vivő emlékezés munkájaként. Az egykori események felidézésekor Ábel alapvetően a múltbeli énjének nézőpontjához igazodik, ám helyenként egyértelműen

(idézi: CSENGEI, *i. m.*, 8.). Hasonlóra figyelmeztet az *Encyclopedia Britannica* 1910-es tömör, általánosító meghatározása is, amely a műfaj első angol nyelven megjelent „definíciójában” olyan regényként jelöli meg a Bildungsromant, amelynek „fő témája egy ember formálódásának éve és szellemi nevelődése”. (idézi: BOAS, *i. m.*, 231.) Bár a későbbiekben sokat árnyalódott és módosult a különböző elméleti megközelítések nyomán a műfajról való gondolkodás (lásd ehhez részletesebben: BOAS, *i. m.*), az említett tematikus jegyek mint elvárások mindvégig meghatározóak maradtak a recepcióban.

¹⁰ GÖRÖMBEL, *i. m.*, 51.

jelzi az elbeszélő/visszaemlékező én többlettudását.¹¹ A Bildungsromanként való olvasás alapján mindenesetre a regény zárata jelentené a főhős felnőtté válásának tetőpontját, amikor is Ábel, immár elhagyva a hargitai kunyhót, útnak indul, és megfogalmazza azt a célt, küldetést, amely a továbbiakban irányítja majd életét:

Amíg ő odajárt, azalatt én Bolhával elmentem az édesanyám sírjához, s ott a sírhantnál megfogadtam, hogy a szegények és az elnyomottak zászlaját fogom hordozni, bármerre vezéreljen is az utam. (201.)

Bár látszólag problémátlanul megfelel a regény a műfaji elvárásoknak, azonban a szöveg alaposabb szemrevételezése arról győzheti meg olvasóját, hogy Tamási műve legalább annyira elbizonytalanítja a nevelődés maradéktalan érvényesülésének lehetőségét, mint amennyire elsőre megerősíteni látszik azt. Egyfelől kérdéses, hogy a történet folyamán mutatkozik-e bármiféle változás a főhős személyiségében. Mint arra Csengei Ildikó is rámutat, az elbeszélő és a felidézett én viszonyának mibenléte eleve a Bildungsroman értelmezésének egyik sarkalatos és igen problematikus kérdése: „Az én elbeszélése automatikusan elváltást okoz magában az énben, amelynek éppen folyamatosságát és integritását kívánta a narrátor elmondani, hiszen az elbeszélő én és az elbeszélte én szerepei (értelmező és értelmezett) a narráció aktusában születnek meg. Így tehát a narrátor, azáltal, hogy az ént mint folyamatos egységet kívánja elbeszélteni, a koherens én lehetetlenségéről ad számot.”¹² Az *Ábel a rengetegben* esetében leginkább csak a felismert „tanulságok”, az újrafogalmazódó életcélok tekintetében mutatkozik változás, a főhős látásmódja, személyisége azonban változatlan marad, mint arra Lakner Lajos is felhívja a figyelmet: „viselkedését mindvégig az otthoni értékrend szabja meg, s bár az eszerint való tájékozódás és az otthonosság teremtsének igénye többször is kudarcot vall, Ábel szemlélete nem változik.”¹³ Nemcsak a főhős/elbeszélő személyiségformálódásának bizonytalansága szembeűnő azonban, hanem azoknak a szentenciózus igazságoknak, életcéloknak az érvényessége is, amelyek Ábel nevelődésének sarkalatos pontjaiként tűnnek fel a regény lapjain. Érdemes

¹¹ Az utóidejűségéből fakadó elbeszélői többlettudás leginkább azokban az apró előreutalásokban mutatkozik meg, amelyek révén a narrátor időben későbbi eseményekre irányítja rá a figyelmet: „Tréfás ijesztésnek gondolván, amit mondott, akkor még nem is foghattam fel szavainak igaz értelmét, de bezzeg felfogtam később, mert Surgyélán olyant cselekedett a kecskével, ami engemet egészen gyászba borított.” (124.) Más helyütt pedig még egyértelműbben jelzi az események egykori és későbbi nézőpontból történő megítélésének különbségeit: „S egyszerre úgy éreztem, hogy az egész világ megváltozott. Ez a váratlan kudarc dolog megváltoztatta. Pedig későbbi szemmel minő apróság ez! Űgyszólván semmi, például egy háborúhoz képest, vagy bárminő halálhoz képest; vagy még ahhoz képest is, amikor az embert a szerelem megtalálja, s amidőn elhagyja! De akkor s ott a Hargitán, a csendőr árnyékában, ott nagyobb volt mindezeknél, mert valóság volt, ami belékiáltott az életembe.” (116–117.)

¹² CSENGEI, *i. m.*, 10.

¹³ LAKNER Lajos, *Az alakformálás Tamási Áron regényeiben*, A debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1992/1993, 436.

ennek kapcsán röviden újra visszatérnünk az erdőpásztori munka kezdetén megszülető, korábban idézett kettős életcélnak a megfogalmazásához, amely az önállóvá válást, a kötelességteljesítést és a saját gyarapodást jelölte meg követendő életelvként. Egyrésztől sokatmondó, hogy az ábeli elhatározás kinyilatkoztatását egy olyan szituációba ágyazza a narrátor, amelyben a szemlélődés épp a valós és képzeletbeli megkülönböztetésének, ily módon pedig valamelyest a jelentésképzés egyértelműségének a lehetetlenségét sugallja:

A két tejes fazekat elhelyeztem az asztalon, aztán Bolhát kicsaltam egy nap-sütéses helyre, s ott leheveredtünk mind a ketten a földre. A fejemben olyan forgalom indult meg, amilyent addig nem tapasztaltam soha. S a gondolatok hamarosan úgy elsodortak, hogy már azt sem tudtam, hogy mi a valóság és mi a játék. (33.)

Még ennél is árulkodóbb Ábelnek a megfontolt, felnőtt mentalitást idéző fogadalom utáni első cselekedete: szembesülve azzal, hogy a kunyhót az apja rendezte be, mindeféle józan megfontolást nélkülözve dühösen felforgat mindent, amit csak talál:

Valami erősen bántott, de még nem tudtam, hogy mi. Későbbben elébújt a sérelem is a ködből, s ez nem volt más, hanem az, hogy apám rendezte bé nekem a szobát. Szokatlan haragra gerjesztett az a gondolat, hogy pásztor-nak lám jó vagyok, s jó arra is, hogy árva egyedül lakjam ebben a rengetegben, de arra már nem voltam jó, hogy a bérendezést is én vigyem véghez! Nyomban nekiálltam, s mindent lehajigáltam a falról, amit apám aggatott oda. A padból is kiraktam az eleséget, s egyáltalában mindent felforgattam, ahogy csak tudtam. [...] A kutya vackát is kidobáltam a ház elé, s nem irgalmaztam a macskának sem, aki éppen akkor talált jönni, a száját nagy pirosan nyalogatva. (34.)

A leírás egyfelől az önállóság iránti igény radikális megnyilvánulásának jeleként is felfogható, amiként arra Bertha Zoltán is utal elemzésében: „Ábelt az apja vezeti be saját világába, s a kisleány – küszködve félelmével, szomorúságával – lassan önbizalmat nyer, és hozzáedzódik, hozzáemelkedik új feladatához s az egyedüllét és a felnőtt-ség addig ismeretlen kínjaihoz, keserűségeihez. Apró jelenetek során válik apjával egyenrangúvá; jelképes értelmű az a lelki tusakodás is, amelynek eredményeképpen a maga tetszése szerint rendezi be kalyibáját, nem fogadván el az apja által nyújtott mintát.”¹⁴ A felforgatás radikalitásának racionalitást nélkülöző jellege – ami még az Ábel számára különösen kedves állatait sem kíméli –, inkább a gyerekes lázadás megnyilvánulásaként teszi ironikussá a korábbi életcélok fogadalmának bölcs belátásait.

¹⁴ BERTHA Zoltán, *Léttudat és meseregény: Szempontok Tamási Áron világgépéhez*, Alföld, 1987/9, 62.

Ennek az ironikus szubverzióknak a betetőzése az az elbeszélői megjegyzés, melyet az eseménysor végén olvashatunk:

Amikor a felfogatással készen voltam, az egyik fazékból mind megittam a tejet, hogy most már csillapodjék bennem a hő. Ez meg is tette a magáét, mert ennyi tejet meginni nem vallott sem gyermekre, sem kicsi hősré. (34.)

Azzal, hogy Ábel a gyermekséggel, a gyermeki léttel metaforikusan társítható tejivást hősi cselekedetként értelmezi, világossá válhat, hogy a felnőtté válását jelezni kívánó, korábban kifejtett életcéljai nem a nevelődés megvalósulásának meggyőző jeleiként nyerhetik el értelmüket.

Ezt az elgondolást – és ezáltal az ábeli felismerések, fogadalmak nevelődést bizonyító jelentéseinek bizonytalanságát – a továbbiakban az is megerősíti, ahogyan a szöveg nyilvánvalóvá teszi, mennyire nem képes a főhős megfelelni az általa megfogalmazott életelveknek. Először is feltűnő, hogy a kötelességteljesítés elsődleges célja több ízben is kudarcot vall. Egyrészt Ábel rájön, hogy az eladásra szánt ölfákából a hivatalosan számon tartott mennyiségen túlmenően valójában több is van, ezeket pedig – etikailag némileg kétséges döntéstől vezéreltetve – magának „tulajdonítja”. Másrészt nem sokkal a már említett életcélok megfogalmazása után olvasnivalóként cserébe fát ad egy fuvarosnak, amit az elbeszélői én maga is csalásként említ a későbbiekben. A meglehetősen kétes üzletből származó ponyvafüzetek – Nick Carter- és Buffalo Bill-történetek – más szempontból is aláássák a kötelességteljesítés ábeli normáját. Az első, virradatig elnyúló olvasás során a főhős olyannyira belemerül a kötetek világába, hogy teljesen megfeledkezik a feladatairól:

Ott virradtam meg a füzetek mellett, melyek közül tizenkettőt olvastam el. Mérgemben, hogy az éjszakámat így elrabolták, jól a földhöz vertem őket, de aztán mégis felszedtem, és elrejtettem a kanapé fenekére. Kecskéfejes közben jutott eszembe, hogy ott a pócegek összerághatják. Hamar letettem hát a fazekat, s a füzeteket felraktam a gerendára. Amikor onnét visszajöttem, ámulva vettem észre, hogy a kecske oda van bújva a fazék fölé, s issza a saját tejét. (44.)

Ez különösen annak fényében válik összetetté, amit korábban Ábel történetmondásának elbeszélői stratégiájáról megállapítottunk. Miközben a regényben a történetek felidézése az események megszínésítésének, nyelv által történő átalakításának fikciós eljárásai alapján formálódik, a jelenet alapján úgy tűnik, hogy az elbeszélés(ek) által konstruálódó imaginárius világokba való belefeledkezés maga válik a nevelődés akadályává. Vagyis miközben az elbeszélő folyamatosan egy olyan fikciós narratív keretbe helyezi az elbeszélteket, amely a tanulságok levonására épül, kérdésessé válik, hogy maga a (nevelődés- és bármilyen más) regény képes-e ilyen szerepnek megfelelni.

Mindezt még inkább erősíti, hogy a kötelességteljesítés kívánalma a regény további eseményeiben is gyakran kétségessé válik.¹⁵

Ennek fényében a regény zárlatában olvasható, az ábeli nevelődés végpontjaként elgondolt és szociális indíttatású küldetesként artikulálódó életcél is más megvilágításba kerülhet. Amint láthattuk, a történet elején megfogalmazódó szentenciák érvényessége – s ezáltal maga a Bildung lehetősége is – megkérdőjeleződött, így bizonytalan, hogy a regény végének példázatos befejezése a nevelődés betetőződésének tekinthető-e, vagy inkább a nyitott, bizonyos fokig lezáratlan történet egy újabb állomás a felismerések végeláthatatlan sorában. Ez utóbbi esetben a regény sokkal inkább arra figyelmeztet, hogy a nevelődést bizonyító erkölcsi tanulságok, illetve a társadalmi beilleszkedést jelezni hivatott életcélok nem alkalmazhatók maradéktalanul a mindennapi tapasztalatok és a személyközi viszonyok meglehetősen kusza világában, vagyis – másként fogalmazva – mint nyelvi maximák ki vannak szolgáltatva a jelentések bizonytalanságából fakadó folyamatos ironizálódásnak. A továbbiakban azt kell szemügyre vennünk, hogy az egyén nevelődésének kérdéseire koncentráló megközelítést milyen módon gondolja tovább a szövegnek a beavatástörténet és a mese alapján történő olvasása.

A nevelődés mint beavatástörténet

Az *Ábel a rengetegben* sokféle műfaji beszédmódot idéző szövegvilágának értelmezésekor minden bizonnyal a beavatástörténetként való olvasás megalapozottsága körül merülhet fel a legtöbb kérdés. Miközben a Bildungsroman és a mese sem rendelkezik világosan körülírható és markánsan megragadható műfaji jegyekkel, a beavatástörténet esetében még az is bizonytalan, hogy mennyiben beszélhetünk egyáltalán különálló műfajról a fogalom kapcsán. Mircea Eliade beavatástípusokat vizsgáló könyvében tér ki arra, hogy a beavatási rítusok – pontosabban inkább azok emlékei – hogyan élnek tovább az irodalmi szövegekben. A középkori történeteket – főként az Arthur-mondakör irodalmi reprezentációit – vizsgálva Eliade arra a következtetésre jut, hogy miközben maguknak a beavatásoknak a gyakorlata szinte már teljesen feledésbe merült a korabeli Európában, a rítusok motívumait és

¹⁵ Az ábeli kötelességteljesítés kudarcra, amikor a főhős, bombákat találván, robbantással pusztít az erdőben, mivel – az előzetes megegyezés alapján – a természeti erők által kidöntött fák a fiú tulajdonát képezik. Eleinte Ábel még az anyagi haszon reményétől vezéreltetve elégedettséget érez, és tettét a korábban megfogalmazott életcéljainak felelteti meg („Olyan boldog voltam, mintha csakugyan aranyat találtam volna.” – 43; „Második a magam gyarapodása, amely legfőképpen abból állott, hogy szeredán s pénteken istenes vihart támasztottam egy-egy bombával.” – 50.). Később azonban visszatérve a robbantás helyszínére, lelkiismeret-furdalása lesz, és megbánja tettét: „Szomorúan feküdtek a kiszaggatott fák. S mellettük kisebbek és kisebbek, egész az ártatlan csemete fáig. Mint valami népes család, amelyre halált küld az ember és nem temeti el. [...] Úgy elszomorodtam, hogy a könnyem kiesett. Ez a könny pedig azt jelentette, hogy több vihart én már nem csinállok, hanem azt a nagy természetre bízom.” (101–102.)

„forgatókönyvét” újramondó irodalmi alkotások töretlen népszerűségnek örvendtek. Mindennek magyarázata, hogy „a beavatási forgatókönyvek már csupán a képzeletet táplálják, csakhogy az emberi lény pszichikai teljessége számára a képzeletbeli élet, akárcsak az álombéli, ugyanolyan fontos, mint a nappali élet”.¹⁶ Az elemzés azonban sajnos nem tisztázza azt a kulcsfontosságú kérdést, hogy egy-egy szöveg beavatástörténetként való olvasása milyen értelmezői stratégia mentén épülhet fel (másként fogalmazva: vannak-e az ilyen olvasásnak műfajként meghatározó poétikai-retorikai karakterű jegyei). Az *Ábel a rengetegben* elemzésekor két elvi megfontolást igyekszünk érvényesíteni ezzel kapcsolatban. Egyrészt számba vesszük, hogy melyek a történetnek azok a fordulatai, illetve motívumai, amelyek a beavatási rítusok emlékét idézik, másrészt arra keressük a választ, hogy a nevelődésregény és a mese műfajának megfeleltethető szemléleti sajátosságok hogyan válnak árnyaltabban érthetővé a beavatásként való olvasás fényében. Ilyen értelemben Tamási regényének értelmezésekor a beavatástörténetet úgy fogjuk fel, mint ami egyfajta kapcsolatot, átmenetet képezhet a két, látszólag távoli műfaj között.

A beavatásokat vizsgáló elemzések számos beavatási formát tartanak számon, amelyek közül az egyik legjobban dokumentált és legtöbbet vizsgált típus a serdülőkorból a felnőttkorba való átlépést kísérő rítus. Arnold van Gennep sokat hivatkozott, etnológiai kutatásait összegző munkájában körvonalazza az átmeneti rítusok (*rites de passage*) fogalmát, amelyet egy három szakaszból álló folyamatként ír körül: az elválasztó rítusok (*rites de séparation*) egy kiinduló állapottól szakítanak el, amelyet az átmeneti periódust jelölő határhelyzeti rítusok (*rites de marge*) követnek, majd a befogadó rítusok (*rites d'agrégation*) immár az új státuszba történő belépést hivatottak kísérni.¹⁷ Természetesen a felnőtt létbe való beavatódási szertartások is e hármas rituálé szerint írhatók le, ami egyben megfelelő támpontokat és értelmezői távlatot kínálhat számunkra az *Ábel a rengetegben* beavatástörténetként való olvasásához.

A korábbi fejezetben felvázolt olvasat, mely a nevelődés lehetséges fázisait követte nyomon, számos ponton mutat azonosságot a felnőtté válás beavatási rítusainak mozzanataival. Nem véletlen, hogy a recepciótörténet a regény poétikai teljesítményét épp a modern prózai törekvések és az archaikus népi elbeszélés összjátékában látja:¹⁸ a két

¹⁶ Mircea ELIADE, *Misztikus születések: Tanulmány néhány beavatástípusról*, ford. SALY Noémi, Bp., Európa, 1999, 246–247.

¹⁷ Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, Bp., MTA Néprajzi Kutatóintézete – PTE Néprajz–Kulturális Antropológia Tanszék – LHarmattan, 2007, 48–50.

¹⁸ Ennek talán a legalaposabban átgondolt és kidolgozott koncepciója Bertha Zoltán tanulmányában olvasható. Véleménye szerint „a Tamási-regény eredendően a mítosz és a mese felől közeledik a realista epikához, a népi-kollektív műformák és szemléletminőségek felől a regényszerű elbeszéléshez. [...] S ez pedig a »polgári eposziát« megelőző korszak művészi és tudatformai szellemiségéhez társul, egy eleven népi és mesei hagyomány felől a realista elbeszélésmód felé tartó állapothoz, s nem egy jellegzetesen huszadik századi mitologizáló intellektualizmushoz.” (BERTHA, *i. m.*, 55.) Lakner Lajos viszont arra mutat rá, hogy más szerzők esetében miért vált sok tekintetben felszínese a kétféle olvasásmód összekapcsolásának gondolata: „A Tamási-kritika kezdettől fogva hangsúlyozza, hogy művei a regény és a folklór konvencióinak együttes

műfaj a felnőtté válásnak épp e két világlátás színreviteleként, narratív mintázataként fogható fel, amennyiben a nevelődésregényben a modernség, a beavatástörténetben pedig az archaikus kultúra szubjektumának társadalomba való beilleszkedése válik az elbeszélés tárgyává.¹⁹ Mint már korábban is hangsúlyoztuk, a főhős a gyermek- és felnőttlét határán áll, ilyen értelemben pedig a beavatási rítusok liminális identitásának azok a sajátosságai jellemzik elsősorban, amelyeket Victor Turner ír részletesen körül elemzéseiben.²⁰ Ábel hargitai tartózkodása – így a regény történéseinek egésze – egy olyan liminális állapotot jelző átmeneti rítusként is felfogható, amelyben a gyermek kénytelen elszakadni addigi otthonától, hogy a korábbi életét felforgató próbatételek sorát követően, egy új identitást elnyerve lehessen része a felnőtt társadalomnak. A felnőtté válás átmeneti rítusának első mozzanataként van Gennep azt jelöli meg, amikor „az avatandót elválasztják a korábbi környezetétől (kiviszik az erdőbe, s ezzel elkülönítik)”.²¹ Az elkülönítés konkrét helye pedig nagyon gyakran egy kunyhó, amely az addigi (családi) közegetől való szeparáció tereként nyeri el funkcióját a beavatási rítusban. Ábelnek a hargitai erdőben található – az elbeszélő megállapítása szerint háznak nemigen nevezhető, igénytelen, rossz állapotú – kunyhója így válik a főhős számára a felnőtté válás előfeltételeiként szolgáló próbák terepévé. Áruklodó az is, hogy amikor a főhős először magára marad, a rá törő félelemtől sírva fakad, amit pálinkaivással próbál meg orvosolni (a beavatási rítusok egyik gyakori mozzanata egyébként az avatandó leitatása). Ábel történetének beavatásként való értését azonban nemcsak az elbeszéltek térpoétikai elrendezése, hanem az események időmegjelölései is megerősíthetik. A történet ősztől tavaszig tartó időszakot ölel fel, az évszakok váltakozásának illetően elrendezéséhez pedig az elmúlás–feltámadás jól ismert motivikus-archetipikus jelentései társíthatók. Ez a beavatási rítusoknak azzal a mozzanatával mutat analógiát, amely szerint a beavatottnak szimbolikusan meg kell halnia és új életre kell kelnie ahhoz, hogy elnyerhesse új, a visszafogadó közösség számára elfogadható identitását.

ismeretében értelmezhetők. Mégis vagy nem vették elég komolyan e megállapítást, s a magyar realista regényhagyományt vették viszonyítási alapul, vagy csak általános jellemzőként emlegették a mesei, mítoszi stb. jelzőket, s nem vizsgálták meg, hogyan mutatkozik meg ez a regények szerkezetében, világmetszetében és az alakformálásban.” (LAKNER Lajos, *A teremtett világ: Tamási Áron regénymodellje*, Életünk, 1991/5, 459. – kiemelés az eredetiben)

¹⁹ Franco Moretti – más szerzőkre is hivatkozva – nevezi a nevelődésregényt a „modernitás szimbolikus formájának.” Ebben a megfeleltetésben a modernség a mobilitás és a belső nyugtalanság ifjúkorra jellemző tulajdonságaival azonosítódik, mellyel összefüggésben a hagyomány által felhalmozott tapasztalatokat elvető, „folyamatos forradalomként” is értelmeződik egyben. (FRANCO MORETTI, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, trans. Albert SBRAGIA, London, Verso, 1987, 5.)

²⁰ Turner az alábbiakkal összegzi a liminalitásnak, illetve a beavatási rítusok liminális személyiségeinek a sajátosságait: „A liminalitás vagy a liminális *personae* (»közömbemberek«) jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hiszen ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak vagy átfolyanak az osztályozások azon a hálóján, amelyik rendes körülmények között meghatározzák a kulturális térben elfoglalt állapotokat és pozíciókat.” VICTOR TURNER, *A rituális folyamat: Struktúra és antistuktúra*, ford. OROSZ István, Bp., Osiris, 2002, 108.

²¹ VAN GENNEP, *i. m.*, 102.

A beavatás eme átmeneti szakaszát általában próbák sorozataként szokás leírni, bár, mint arra René Guénon figyelmeztet, a hétköznapi szóhasználat gyakori fordulatoként emlegetett próbatétel nem egyszerűen csak nehézségeket, megpróbáltatásokat jelöl, mivel „a próbák magát a beavatást megelőző vagy előkészítő rítusok; formájuk annak szükségszerű bevezetője, úgyhogy maga a beavatás mintegy ezeknek a konklúziója vagy közvetlen eredménye”.²² Az ilyen értelemben vett próbák a megtisztulás lehetőségét biztosítva járulnak hozzá a sikeres, felnőtt létbe való beavatódáshoz. A hargitai tartózkodása során Ábel számos olyan szituációnak lesz részese, illetve elszenvedője, amelyek – műfaji kontextustól függően – nevelődésének vagy beavatásának előfeltételeként azonosíthatóak. A beavatási rítusok egyik fontos momentumja az anyától való elszakítás, ami nemcsak egyszerűen egy fájdalmas tapasztalat az avatottak számára, hanem magával a halállal válik analóggá: „Az avatandók azonban mindenesetre *meghalnak a gyermekkor számára*, s az anyák érzik, hogy soha többé nem látják őket olyannak, mint amilyenek a beavatás előtt voltak: az *ő* gyerekeiknek. [...] [A]z anyák úgy siratják el az avatandókat, ahogyan a halottakat szokás.”²³ Ábel a regény kezdetén még csak az otthonról való távozás révén, később azonban a szó valódi értelmében is elveszíti édesanyját, ami felnőtté válásának e rituális kontextusban történő értelmezhetőségére irányuló reflexióként is olvasható.

A további próbák sorában kiemelt jelentőséget kap Ábel visszaemlékezéseiben a Fuszulán és Surgyelán személyéhez kapcsolható fenyegetettség, amelyben az egyén jóhiszeműségét kihasználó csalás, a hatalmi pozícióból fakadó, elnyomó erőszakmechanizmusok egyaránt tetten érhetőek, és amelyek a lehetséges reakciók tekintetében a kockázatot rejtő nyílt ellenállás és a kényszerű alkalmazkodás dilemmájával szembesítik a főhőst. Nem véletlen, hogy Ábel beavatástörténetében mind a főhős rituális halálának, mind szimbolikus feltámadásának elsősorban hozzájuk van köze: előbbi a sasevést követő megbetegedés, utóbbi Márkus halálához és az azt megelőző prédikációjához köthető. Mielőtt azonban még e két kulcsfontosságú epizódnak a részletesebb, szövegközeli vizsgálatára sort kerítenénk, egy rövid kitérő erejéig szükségesnek mutatkozik az azzal való számvetés, hogy a beavatástörténetként való olvasás lehetséges jelentései miképpen hozhatók összefüggésbe a regény nyitómondatának elemzésekor vázolt metaforikus interpretációval, miszerint a főhős története a közösség sorsának reprezentánsaként is elgondolható.

Mint arra már korábban utaltunk, a regény nyitányában az otthoni közeg kényszerű elhagyása a kisebbségi léthelyzetbe került székelység sorsának analógiájaként olvastatja az Ábellel történt eseményeket. Ennek megfelelően az önálló, felnőtt létállapotba való átmenetet előkészítő egyéni próbák – amelyek egyben a megtisztulás lehetőségét hordozzák magukban –, ezen analógia jegyében a közösségi (kisebbségi) identitás

²² René GUÉNON, *Megjegyzések a beavatásról*, ford. BARANYI Tibor Imre, VIRÁG László, Debrecen, Kvintesszencia, 2002, 181.

²³ ELIADE, *i. m.*, 27. (kiemelés az eredetiben)

formálódásának lehetséges módozataiként nyerhetik el értelmüket. Ebből a szempontból különösen nagy jelentőséggel bír, hogy Ábel számára a legnagyobb szenvedéseket jelentő próbatételeket okozó személyek mind román származásúak. Nagyon fontos Surgyelán regénybeli szerepe is, akinek mint az állam megbízásából érkező csendőrnek az volna a feladata, hogy megvédje Ábelt a Fuszulán jelentette fenyegetéstől. A hargitai események legrészletesebben bemutatott epizódjában azonban az válik nyomatékos-sá, hogy a csendőr – visszaélve a fizikai erőfölényéből és társadalmi státuszából egyaránt fakadó hatalmával – tönkreteszi mindazt, ami Ábel számára fontos. Amennyiben ezeket a történéseket a közösségi allegorézis lehetséges összefüggései felől próbáljuk értelmezni, úgy tűnhet, mintha ez a szövegrész a román államhatalom kisebbségekhez való viszonyának bíráló számvetéseként fogalmazódna meg. A regény egészének jelentésintencióit figyelembe véve azonban közel sem látszik érvényesnek ez a leegyszerűsítő megfeleltetés. Ha egyrészt Ábel történetét beavatástörténetként olvassuk, akkor a nehézségek, próbák az újjászületéshez szükséges olyan előfeltételek, amelyek nélkül nem lehetséges az új identitás kialakítása. Mindez a közösség egészére irányuló szenvedéseket is olyan átmeneti állapotként értelmezi, amely egy célirányos (üdv)történeti narratívába helyezheti a székelység történetét. Másrészt feltűnő, hogy Ábel személyközi kommunikációja, magatartása kezdettől fogva arról árulkodik, hogy a főhős nem hajlandó tudomást venni a hatalmi viszonyok okozta esetleges nemzetiségi konfliktusról:

- Hány éves vagy? – kérdezte.
- Tizenhat.
- S már ilyen bátran beszélsz?
- Nem látok ellenséget.
- De én román vagyok! – mondta leső szemekkel Fuszulán.
- Tőlem lehet, mert én nem fogadom el.
- Mit nem fogadsz el?
- Magát ellenségnek. (93.)

Ennek a szemléletmódnak köszönhető az elbeszélésnek az a többször is visszatérő szólama, amely – minden elszenvedett sérelem dacára – a Surgyelán elfogadására, viselkedésének megértésére irányuló törekvést hangoztatja.²⁴ Mint arra Dani Erzsébet

²⁴ Először a közösen megfékezett sas tűzbe vetésekor érez Ábel rokonszenvet a csendőr iránt: „Ebben a nagy kopasztó buzgalomban Surgyelánt is kezdtem megszeretni, ami ugyan egy kicsit még idő előtt volt, mert egy karóval kihengerítvén a tűzből a megperzselt madárállatot, s futólag meg is vizsgálván tollazata tövét, azt a rendeletet adta nekem, hogy gyomláljam meg rögtön.” (136.) Nem sokkal később az elfogyasztott döghús kiváltotta rosszullet készletti együttérzésre a főhóst: „Szívből megsajnáltam, ha nagy zsarnok is volt.” (139.) Surgyelánnak a betegség mint közös sors nyomán megmutatkozó „gondoskodása” pedig a hála érzését váltja ki belőle: „Tudtam, hogy a közös betegség és a ránk ömlő tél tanították meg így beszélni, de ez nem számított abban a bajlításban semmit. Hanem csak azt láttam, hogy ember van mellettem, akivel egyazon földön és egyazon sorsban küszködöm; s akivel a közös szükségben egyforma betegséget ettem.” (140.)

elemzése is rámutat, Ábel „mindenkihez emberként közelít, az útjába kerülő »másság«-ot sem másságnak érzékeli, illetve az érzékelt másságot sem kezeli »más«-ként. [...] Nem érti, de érzi, és a maga tréfás módján próbálja kezelni ezeket a nemzetiségi konfliktus-helyzeteket, amikor először találkozik velük»²⁵ Ahhoz, hogy mindezekon túlmenően is világossá váljék, milyen módon gondolható el a kisebbségi létállapot metaforikus értelmezéseként körvonalazódó olvasat, vissza kell kanyarodnunk annak az említett két epizódnak a vizsgálatához, amelyek ezen jelentések és a főhős beavatástörténetének szempontjából is kulcsfontosságúnak bizonyulnak.

A felnőttségbe átlépő rítusok átmeneti fázisának meghatározó szakasza, az addigi (gyermeki) én szimbolikus halála a regény beavatástörténetként történő interpretációja alapján a sas megevését követő betegséggel látszik leginkább megfeleltethetőnek. A döghús elfogyasztása olyan rituáléként értelmezhető ebben az összefüggésben, amelynek nyomán Ábel a halál állapotának közvetlen közelébe kerül, amint ezt a perszifikáció alakzatát érvényesítő tájrepresentáció apokaliptikus konnotációkkal társított jelentés-vonatkozásai is előrevetítik:

Künn az egek még jobban kezdték gyúrni a havat. S mintha a téli arkan-
gyalok riadót fújtak volna, az egész természet munkába állott: a hullámzó
mezőkön buksi fejfel táncoltak a borókabokrok, a hegyek morogtak, az erdő
részegen énekelt, és a szelek lobogó fehér hajjal kergették egymást. (140.)

Ez a jellegzetes liminális státusz, mely a halál küszöbén való léttel azonosítja az elbeszélő én helyzetét, az eddigi életével való számvetésre készíti Ábelt:

S miközben odakünn folyt a nagy téli lakodalom, én a pokróc alatt életem
sorsán gondolkoztam. Feladtam magamnak a kérdést, hogyha most ettől
a dögsastól meg találok halni, akkor marad-e valami érdemleges utánam?
Bizony, házat nem építettem; nagy hőstettet végre nem hajtottam, tűzből s
vízből senkit ki nem mentettem! Ellenben egy jó pajtásomnak a fejét két
esztendeje bétörtem, megholt nagyanyámtól három piculát elloptam; s itt
a Hargitán pedig tizenkét öl fát a magam hasznára eladtam... Mindezekre
nézve az Egektől bocsánatot kértem, azzal támogatván esdeklésemet, hogy
amikor lehetett, emberrel s állattal mégis jót tettem, az igazságot legtöbbször
szem előtt tartottam, s a szüleimet oktalanul nem búsítottam. (140–141.)

A vétkek és az erényes cselekedetek számbavétele, illetve a bűnbánat-bűnvallás gesztusa a gyónás keresztény rituáléját idézi, amit követően a főhős elalvása mintegy a halál állapotába való átlépés szimbolikus jelölőjeként azonosítható. Ezt erősítheti az ezután olvasható (utólagos) álomelbeszélés is, amelyben Ábel éjszakai, látomászerű álmáról

²⁵ DANI Erzsébet, *A kolonizálhatatlan székely: Ábel, Székelyföld*, 2014/11, 49.

számol be Surgyélánnak.²⁶ Az álombeli történések kiindulópontja az édesanya halála (Ábel a regénynek ezen a pontján még csak megbetegedésének híréről értesül), ami a beavatási rítusokhoz kapcsolódóan is lényeges momentum. Az álom folytatása azonban – némiképp a mesei történetmondást is felidézve – a halált nem végleges állapotnak mutatja, azáltal, hogy az elbeszélés a feltámadás lehetőségéről ad számot:

De sőt, a furcsábbik fele most következik, mert ugyanis apám, a halál órája után, egy trombitát vett elé, s hozzám így szólt: – „No, Ábel, te nézzed, hogy az eredmény mikor mutatkozik!” – s azzal fújni kezdte a trombitát, hogy édesanyámat feltámassza. Fújta-fújta, s hát egy darab idő múlva csakugyan látom, hogy kinyílik anyámnak a szeme, és mosolyog nekem. – „Ne fújja tovább, mert feltámadott!” – szoltam oda apámnak, aki erre azt felelte, hogy most már nem hagyja abba, mert éppen kezdi a trombita fortélyát megismerni. Erre édesanyám és én, nagy örömmünkben, elmentünk ketten a templomba, s amikor onnét hazatértünk, hát egy sereg feltámadott ember áll a ház körül. (142.)

A látomásszerű leírásban a halál az álommal kerül párhuzamba, amennyiben a trombita hangjára történő feltámadás az álomból való ébredésre emlékeztet. Hangsúlyos azonban, hogy a feltámadás lehetősége nemcsak az édesanyára, hanem mindenki másra is érvényesnek mutatkozik. Az újjászületés bibliai-keresztény motívumokkal átszőtt reményteli víziója a folytatásban azonban némileg ironikus színezetet nyer. Mint kiderül ugyanis, az élők Ábel apjától a trombitálás befejezését követelik, mivel a holtak a hivatalokból, birtokaikból kiszorítják őket. Így a trombita a hargitai kunyhóba kerül, és mint az álomelbeszélés folytatásából kiderül, ezt követően Ábel és Surgyélán együttműködése válik az újjászületés lehetőségének feltételévé:

Mi aztán ketten megtaláltuk itt a trombitát, s azon tanakodtunk, hogy melyiké legyen? Végre úgy osztozkodtunk meg, hogy maga a trombita a magáé lett, a hangja pedig az enyém. Igen de akkor újabb nehézség állott elé, mert én a trombita nélkül is tudtam trombitálni, maga pedig a trombitával sem. Azonban mi segítettünk ezen is, mégpedig olyanformán, hogy örökös együttlétre barátságot fogadtunk egymásnak. S ebben a barátságban eligazodott a trombita dolga is, mert ugyanis maga fújta süketen a trombitát, én pedig szolgáltattam hozzá a hangot. (142–143.)

Eszerint a halál végességét felülírni képes feltámadást az álomleírásban körvonalazott, elnyomó zsarnok és a hatalmi alávetést elszenvadó főhős közötti örökös barátság

²⁶ Az álmoknak a regény világában kiemelt jelentőséget biztosít, hogy ezek leírása (illetve az elbeszélői kommentárokkal kísért értelmezése) a transzcendens világ érvényességének mesei motívumokkal átszőtt elbeszéléseként funkcionál, s mint ilyen önértelmező jelleggel bír a történet egészére vonatkozóan. Az álom regénybeli szerepének részletesebb interpretációja azonban egy külön elemzés részét kellene képeznie.

teszi csak lehetővé. Az álom ilyen értelemben mint vágyott ideál mutatja fel a kölcsönös elfogadás morális kívánalmát, ami individuális és kollektív jelentéstulajdonításait tekintve is az egyén és a közösség újjászületésének alapjává kellene váljon. Árukkodó azonban, hogy Surgyélán gyanakodva és értetlenül fogadja Ábel beszámolóját, némileg megkérdőjelezve az egymás megértésére irányuló törekvések létjogosultságát.

Ennek az elgondolásnak visszatérő mozzanata – és egyben a beavatástörténet alapján történő megközelítésnek másik fontos vonatkoztatási pontja – a regény végén olvasható jelenet, amelyben a halálos beteg Márkus Ábel jelenlétében beszédet intéz az őt hallgató Fuszulánhoz és Surgyélánhoz:

– A könyörületes Úr nevében! A maradék gyertya köszönő lángja lebbenjen felétek, akik a gyarló és szenvedő emberiség követei vagytok, megtévedt testvéreim! Megtévedtetek, hogy annál többet tudjatok szenvedni. Az Isten vezetett titeket erre az útra, mert mindenkit Isten vezet mindenüvé. Nem tudhatjátok, hogy a bűn mikor változik erénnyé; mint ahogy nem tudjuk, mikor és hogyan változik át ama kenyér és bor, amelyről Jézus mondá az ő igéit. Céltalan testvéreim! Szakállatok van, mint a bölcseknek; testetek van, mint az állatoknak. De lelketek van, mint a Szentléleknek! És mégis, hogy előttetek mi van, azt nem akarjátok tudni. Pedig a megtérés várakozik rátok, és a nyugalom. Mert maradhat-e rossz mind az élete végéig az, aki édesanyától született, s aki ennek törvényén sohasem lehet más, csak gyermek? Gondoljatok hát az édesanyára, aki bűneinkért szenved. Gondoljatok rá, és akkor könnyű lesz nektek jót cselekedni. (197–198.)

Márkus rögtönzött prédikációjában a keresztény üdvösségtan megtérésre hívó szövege a közös emberi sors gondolatát nyomatékosítja akkor, amikor gyermekként azonosítja a hallgatóságot. Ez volna hivatott felülírni azokat a lehetséges – akár személyes, akár nemzetiségi vonatkozású – ellentéteket, amelyek Ábel szenvedéseket okozó próbatételeiként váltak a főhős visszatekintő elbeszélésének részévé. Ennek megfelelően véli úgy később Ábel, hogy Fuszulán és Surgyélán az elhangzott prédikáció kiváltotta hatás következtében adták fel magukat a csendőrségen. A főhős regény végén megfogalmazódó elhatározása e tekintetben nemcsak a nevelődés, hanem a beavatás végpontjának is tekinthető: nem véletlen, hogy az elnyomottaknak szenvedést okozó „káinok” felkutatását hangsúlyozó, bibliai és szociális motívumokkal értelmezett életcél megfogalmazásában nyoma sincs nemzetiségi konfliktusra utaló konnotációnak. Azonban az interperszonális és interetnikus viszonyokban a kölcsönös megértésre irányuló elképzelés – ahogyan azt a nevelődés végcéljaként való értelmezhetőség kétegye kapcsán is érintettük már – inkább vágyott ideál, mint végérvényes bizonyosság a regény zárlatában: vagyis az ábeli emlékezés/narráció valóságot felülírni igyekvő, és ezzel a nehézségeket, szenvedéseket elfogadni és elfogadtatni próbáló narratív stratégiájának következményeként kell tekintenünk rá. Végezetül arra a kérdésre kell még

választ keresnünk, hogy ezek az elbeszélői törekvések miképpen függenek össze az-
zal, hogy az egykori történések felidézése a nevelődésregény és a beavatástörténet
mellett a mese műfaji kódja szerinti olvashatóságot is működésbe lépteti.

A mesei vágyteljesítés narratív aspektusai

Az a belátás, miszerint az *Ábel a rengetegben* visszaemlékező elbeszélése a mese műfaji
jellegzetességeire rájátszva formálódik, a regény szinte minden korábbi szövegelem-
zésének egybehangzó értelmezői megállapítása. Természetesen az előző fejezetekben
tárgyalt két műfaj és a mese között – főként tematikus vonatkozásban – találunk ro-
kon vonásokat (például egy ifjú hős próbákkal teli útja, mely a nehézségeket köve-
tően a boldogulás/nevelődés felé vezet), a mesei történetmondás mégis inkább a
beavatástörténettel mutat szorosabb kapcsolatot. Bódis Zoltán a mesét mint kommuni-
kációs aktust vizsgálva mutat rá arra, hogy a mese a nyelvbe való beavatás médiumának
tekinthető, „[a] meseszöveg tehát egyfajta nyelvi beavatási struktúráként jelenik meg,
egy tudás előtti és egy tudással rendelkező állapot között, s így talán a leglényegesebb az
átmenet rítusai (*rites de passages*) között”.²⁷ Boldizsár Ildikó pedig arra a következtetésre
jut, hogy a közös szimbólumrendszer használatán túlmenően három ponton lehetséges
megragadni a (tündér)mese és a beavatás kapcsolatát: a (mese)hős útjának elbeszélé-
sében, a történet(ek) befogadásának hasonlóságaiiban és a mesemondó szerepében.²⁸
Tamási regényének meseként való olvasásakor jelen elemzés ez utóbbi kapcsolódási
alternatívák közül az első kettőre koncentrálna, és csakúgy, mint a korábbi fejezetekben,
nem (csak) a műfaji jegyek pusztá számbavételével igyekszik megvalósítani az értelme-
zés feladatát, hanem arra próbál választ keresni, hogy a műfaj mint az olvasást irányító,
illetve az olvasásban feltáruló (művészi) kommunikáció, miként határozza meg a befo-
gadó számára a szöveg lehetséges jelentéseit.

Az *Ábel a rengetegben* esetében a meseként való azonosítást a főhős kalandokkal,
próbákkal teli (élet)útjának tematikus megfeleltetésén túl a szöveg egyéb narratív-nyel-
vi megoldásai is alátámaszthatják. Lakner Lajos Tamási prózaművészetét vizsgálva fi-
gyel fel arra, hogy „a regények nem közvetlenül a tapasztalati övezetre utalnak, hanem
a folklór formaalkotó elvei szerint már eleve megformált, fiktív eredetű, »ösképszerű«
tárgyiasságokra”.²⁹ Ebből következik az, hogy a szövegek egy részében – így az *Ábel a
rengetegben* esetében is – „a szereplők elrendezése leginkább a mesék *funkció és szerep-
kör szerinti elrendezésére* emlékeztet. Az alakok nem a jellemzés révén mutatkoznak
meg, hanem emblemikus jellegűek, jelképiek”.³⁰ A szereplőformáláson túl a regény

²⁷ BÓDIS Zoltán, *Mese és szakrális kommunikáció = Közelítések a meséhez*, szerk. BÁLINT Péter, Debrecen, Didakt, 2006, 73.

²⁸ BOLDIZSÁR Ildikó, *A mese mint beavatás*, Pannonhalmi Szemle, 2005/4, 64.

²⁹ LAKNER Lajos, *Valóságfogalom, regény és művészetszemlélet összefüggése Tamási Áronnál*, ItK, 1993/5–6, 670.

³⁰ LAKNER, *Az alakformálás, i. m.*, 432. (kiemelés az eredetiben)

szövegében a (székely) nyelvjárás jellegzetes fordulatai, a mondatformálás egyszerre archaizáló és népnyelvi megoldásai a népmesei elbeszélsmódot imitáló narrációs eljárásoknak tekinthetők, amelyet helyenként a mesék ismert frazeológiájának nyelvi megidézései színesítenek.³¹ Az alkotás interpretációja szempontjából ezeknél a tartalmi-formai jegyeknél azonban sokkal fontosabb annak számbavétele, hogy a mesei elbeszélés által közvetített világgép és létszemlélet milyen módon határozza meg a történetformálás lehetséges jelentéseit.

A műfaj elméleti kérdéseit kutató értelmezések alapján a mese nem egyszerűen csak a gyermeket mint célközönséget megszólító, szórakoztató, de egyben példázatos tanulságot közvetítő történet, hanem olyan elbeszélés- és kommunikációs forma, amelynek létrejötte antropológiai szempontból a metafizikai bizonyosság iránti szükséglettel magyarázható. Mint arra Lovász Andrea rámutat, ez abból a vágyból fakad, hogy „kell legyen egy olyan végső alapelv, egy minden létezés, minden törvényt garantáló felsőbb hatalom, aki/ami biztonságot ad. [...] Ennek megfelelően a metafizika iránti igényünket az emberben születő vágyak széles skálája határozza meg: a biztonságérzet, a tárgyaltalan szorongás legyőzésének, a menekülésnek, a vigasznak, a rendnek, a világ áttekinthetőségének és ellenőrizhetőségének vágya.”³² A mese ilyen értelemben az elbeszélés létrehozta imaginárius világ által végbemenő vágyteljesítésnek és a valóságból való menekülésnek egy sajátos formája: „A mese: egy a lehetséges menekülésformák közül. Olyan beteljesülésekre ad lehetőséget, melyek a valóságban korlátokba ütköznek. Jellemző a nyomor, a betegség, a fájdalom elől való menekülés. [...] Az ember az őt körülvevő valóságot és önnön saját valóságát is transzcendálja, így lesz ez menekülés, a szó pozitív értelmében.”³³ A regényt ennek alapján olyan (mesei) elbeszélésként érdemes szemügyre vennünk, amelyben a felnőtté válás nehézségeinek, a főhős szenvedéseinek története a metafizikai létmagyarázat iránti vágy kontextusába helyezhető.

Az Ábelt körülvevő világ (és ilyen értelemben a visszaemlékezés tárgyát képező ifjúkori események maguk is) a meséket jellemző transzcendáló létszemlélet jegyében válik elbeszélhetővé. Ennek egyik beszédes megnyilvánulása a regény egészét végigkísérő narrációs megoldás, amelynek köszönhetően a tájreprezentációban a természet folyamatosan az eseményekkel analóg megszemélyesítések révén „kel életre”.³⁴ Ez eset-

³¹ Akár a legegyszerűbb (tag)mondatkapcsolások esetében is találkozhatunk olyan megoldásokkal, melyek a népmesék nyelvi fordulatait idézik: „Vártam, hogy mi lesz, s hát kopogtatnak az ajtón.” (60, kiemelés tőlem) Más esetben a narrátor a mesemondás helyzetét imitálja az elbeszélés jelenidejűségét feltételező deiktikus jelölés(ek) révén: „Halottak napjánál hagytam félbe az *előbb*, s azt mertem mondani, hogy az időjárás is bánatosra változott azon a napon” (52, kiemelés tőlem)

³² Lovász Andrea, *A mesélő ember = Közéltések a meséhez, i. m.*, 46, 48.

³³ *Uo.*, 51.

³⁴ Egy példa a sok közül: „Körülnéztem, hogy mit csinál a nagy természet, de vígan érezte magát, mert a gyenge holdvilágon táncoltak a fák, s a hegyek urazgatták ormányaikat, mint a képzelt elefántok. Barátságom jeléül én is kereken forogtam az égtájakat, aztán az üveget ráköszöntem a holdra, aki csonkán vérzett szegény a legelő fölött.” (27.) A további lehetséges hivatkozások sorából kiemelendő az a szövegrészlet, mely az egyértelmű megfeleltetések révén hívja fel a figyelmet az ember és a tárgyi-természeti világ analogikus azonosításának retorikai műveleteire: „El is gondoltam ott magamban, ahogy nehéz

ben sem csupán annak a jól ismert mesei klisének a szövegbe történő átemeléséről van szó, miszerint „a magyar népmesékben például minden lélekkel bír, legyen az kő, fa, virág, állat, nyereg, patkó, vakaró”.³⁵ Sokkal inkább azt konstatálhatjuk, hogy Ábel mint narrátor úgy formálja meg elbeszélését, mint amelyben ember és természet szétválaszthatatlan (metafizikai értelemben vett) egységet alkot. Ily módon a történetmondásra az érvényes, amit Cs. Szabó Annamária is hangsúlyoz, miszerint „ez a szürrealisztikus varázslás, melyben ember és természet egymásba áramlik a megszemélyesítések játékában, egyben »gyógyító mágia« is: praktikus »bűvölés-bájlás«, mely kibékít a helyzettel, és erőt ad az új tennivalókhöz”.³⁶ A világot átható rend és a szenvedéseket mint próbákat szavatoló metafizikai bizonyosság iránti vágy gyakorta megjelenik Ábelnek a vele történeteket értelmezni igyekvő „elmélkedéseiben” is. Beszédes azonban, hogy a felidéző narrátor ezekben a szólamokban sokkal inkább a kérdésfelvetés bizonytalanságának, semmint a meggyőző(őd)ésből fakadó érvelésnek a retorikai műveleteit érvényesíti, mint ahogyan az például Surgyélánnak a tyúkok eltűnése miatti haragja nyomán fogalmazódik meg benne:

Ahogy utána néztem, az jutott eszembe, hogy áldanom kéne az Istent, amiért a rókákat hibáztatta a tyúkok megevése miatt, s nem engemet. Aztán azon kezdtem gondolkodni, hogy vajon akkor is így jártak volna-e a tyúkok, ha Surgyélán nem jó vala a házhoz? Vagy pedig maga a Gondviselés működött itt közre, hogy helyettem leckét adjon Surgyélánnak? (126.)

Egy másik jellegzetes példaként említhető az a szövegrészlet is, ahol Ábel a barátokkal való beszélgetés során az emberi boldogságról, vágyakról és azok megértéséről kezd töprengeni:

És akit én embert eddigelé láttam, az mégis mind elégedetlen volt. S most itt van ez a rangos barát is, akiről bátran hihettem, hogy magának való boldog életet él, s hát nem más vágyódásai vannak neki is!? De bizony más, mert lám, a városból s az emberek közül a vadonba szeretne jöni, hogy egyedül keljen és fekdjék. És vele szemben itt vagyok én, aki a vadonban lakom, egyedül kelek és fekszem: s én viszont az emberek közé és városba vágyódom! Ki rendezi ezt így? Vagy ki jelöli ki az ember útjait, sohasem arrafelé, amerre ő szeretne menni? (76.)

csutak módjára ültem, hogy mégis gyenge portéka az ember, hogy ennyire hatalma alatt áll az időjárásnak. Tavasszal felkunkorodik és kinyílik, mint a virág; nyáron dalolva borul termésbe, s nem győzi szaporítani a pénzérő dolgokat, úgyszintén saját magát is; aztán ilyenkor, ősz farka felé, egyszerre kifogy az olaj belőle, mint a motorokból, s csak áll a kerekeivel és a sípjával s egész szerkezetével, mint valami haszontalanság.” (53.)

³⁵ BOLDIZSÁR, *i. m.*, 66.

³⁶ Cs. SZABÓ, *i. m.*, 37.

A vázolt műfaji sajátosságokon túlmenően a metafizikai igazság iránti (mesei) vágy jelölőjeként nyerhet értelmet a címszereplő névadása is, amennyiben az Ábel név a jól ismert bibliai történetet felidézve az Istennek engedelmeskedő, az isteni akaratot kereső magatartásnak a metonimikus értelmezőjeként olvasható. A név így már önmagában is „jelképe, felfokozó metaforája az egész regényt, s az Ábel lényét is meghatározó életbizalomnak, rend- és otthonosságigénynek”.³⁷

A meseként való olvasás vázolt aspektusai a regény nyitányának elemzésekor körvonalazott elbeszélői stratégia nyomán gondolható tovább. Amint azt a bevezetőben is láthattuk, Ábel mint történetmondó a megélt események valóságát (különösképpen annak egzisztenciális nehézségeit) a játékos, derűs szemlélethez kötődő narráció révén kívánja felülírni. Ebben a vonatkozásban pedig egyáltalán nem véletlen, hogy az egész történet elbeszélésének műfaji „választása” a meséhez kötődik. Ha figyelembe vesszük, hogy „a mese célja az – ha egyáltalán feltételezhetünk valamilyen célt az önmagáért-való-léten túl –, hogy reményt adjon: a kaotikum világában mégis helyreállítható a rend”,³⁸ akkor az elbeszélés a műfaj megidézésével – tágabb értelemben a nyelv alkotta fiktív világ létrehozásával – maga próbálja megkonstruálni azt a metafizikai értelemben vett rendet, mely a szubjektum számára az igazság érvényesülését egyéni és közösségi vonatkozásban is képes garantálni. Ennek fényében egyetérthetünk Bertha Zoltán azon megállapításával, miszerint Tamási regényében „a mese általában a töredékesnek, befejezetlennek és rendezetlennek tapasztalt és ekképpen elviselt földi létezés számára teremtett másság: a világ és az ember transzcendentális összefüggéseire épített virtuális univerzum szellemi hívása és magasztos alternatívája”.³⁹

Különösen relevánsnak tűnik a regény elbeszélésének ilyen vonatkozású megközelítése, amennyiben a mesére a szakrális kommunikáció egy lehetséges variánsaként tekintünk. Mint Bódis Zoltán megjegyzi, a szöveget létrehozó beszélőnek a befogadóhoz képest aktívabb jelenlétére utaló, így a mesei történetmondást is meghatározó szakrális kommunikáció „legfőbb célja többnyire az önazonosság előhívása. A sikeres szakrális kommunikáció kulcsa épp ez az identitásteremtés. Ez lehet mind a személyes, mind a közösségi önazonosság megteremtése”.⁴⁰ Ilyen értelemben a regényben a retrospektív (mesei) narráció révén megteremtődő egyéni (és az allegorizáló konnotációknak megfelelően a székelység egészére irányuló közösségi) identitás kialakítása így nem a nevelődés során felismert tanulságok nyomán, hanem a (mesei) elbeszélés nyelv általi létesítése folytán formálódik. Mindezt a szöveg befogadására vonatkoztatva pedig megállapítható, hogy az elbeszélte történet olyan beavatásként is felfogható, mely az olvasó számára is ugyanezt a tapasztalatot igyekszik közvetíteni és mintegy átélhetővé tenni. Ebből következik, hogy a regény poétikai teljesítményét

³⁷ Uo., 34.

³⁸ LOVÁSZ, *i. m.*, 58.

³⁹ BERTHA, *i. m.*, 63.

⁴⁰ BÓDIS ZOLTÁN, *A meseszó igazsága: Cifra János cigány mesemondó meséi*, Debrecen, Didakt, 2014, 39.

nem a sokat idézett, közhellyé vált (és általában a szövegösszefüggésből kiragadott) „tanulságok” eredetiségében kell keresnünk, hanem sokkal inkább az irodalmi nyelv teljesítőképességére való (műfaji irányultságú) rákérdezésben.

Bár a mesei vágyteljesítésnek ez az elbeszélés által megvalósuló narratív-retorikai stratégiája alapvetően a regény egészének történetmondásában érvényesülni látszik, az *Ábel a rengetegben* azonban nemcsak a más műfaji elvárások mentén (is) körvonalazódó olvashatóság révén árnyalja e megállapítást. A narrátori beszéd bölcséleti irányultságú reflexiói ugyanis rendre olyan kételyeknek adnak hangot, amelyek elbizonytalanítják mind a transzcendens létmagyarázatok, mind a belőle fakadó (lét)igazságok problémátlan hozzáférhetőségét. Ennek megvilágításaképpen két ilyen vonatkozásban beszédes szövegrészletre igyekszünk végezetül ráirányítani a figyelmet.

Az első szöveghely Ábelnek közvetlenül a Surgyéján megérkezése után megfogalmazódó gondolatait foglalja magában. A közelgő veszély előérzete (vagy valószínűsíthetően inkább a narrátornak az utólagos többlettudásból fakadó tudatos előrevetítése) épp a transzcendenst megszólítani/megszólaltatni igyekvő szakrális kommunikáció lehetetlenségét állapítja meg a gyermeki, naiv hangot idéző narrátori megszólalás révén:

Én pedig ott maradtam egyedül, pedig úgy kezdett volt már buzogni a lelkem, hogy bölcs dolgokat tudtam volna tovább is mondani. Azonban nem sokat ér bármiféle bölcs gondolat, ha nincs, akinek megmondja az ember. Még a felettünk állón, kit a Mindenek Urának neveznek, még Órajta is csodálkozni kell, hogy akkora világmozgató tudománya s annyi teremtő gondolata van, s mégis meg tudja állani, hogy előszóval nem mondja senkinek! (114.)

A(z emberi) bölcsesség továbbadásának lehetetlensége a transzcendencia „némaságára” irányuló megállapítással kerül párhuzamba, aminek köszönhetően nemcsak bármiféle erkölcsi, bölcséleti tanulság közvetítésének elvi lehetősége válik kérdésessé (mint azt a nevelődés sikerességét elbizonytalanító jelentések kapcsán más összefüggésben már érintettük), hanem magának a szakrális kommunikáció sikerességének kialakíthatósága is (ami viszont a mesei vágyteljesítés elbeszélői stratégiájának szemléleti alapjaként volna azonosítható). Nem véletlen, hogy a folytatásban a gondolatmenet végkövetkeztetése az igazság egyértelmű megragadhatóságának lehetetlenségét hangoztatja:

– Hát hol van az igazság? – kérdeztem tünődve. [...]
 – A tejben, aki ahhoz pártol, aki leghamarább megissza? A kecskében, akit akárki megfejhethet?! Bolha kutyámban, aki nem ugathatja meg azt, akit ugatásra érdemesnek talál?! A fekete bombában, aki a tolvajt és a megváltó embert egyformán szaggatja széjjel?! Fuszulánban, aki csal és mégis megmenekül?! Az igazgatóban, aki olcsó pénzen embereket tud megvenni, hogy azok sok mindent elvégezzenek, amit neki kéne elvégezni?! Vagy az édesanyámban,

aki engemet szült s nem egy királyfiút?! [...] Mert a legokosabb, amit ki lehet deríteni, az talán csak annyi, hogy *az igazság is széjjel van szórva, amiként az emberiség a földkerekségén. S ahogy az embereket nem lehet egy akolhoz terelni, azonképpen az igazságot sem.*” (115, kiemelés tőlem)

A másik szöveghely abból a szempontból árnyalja tovább a mesei elbeszélés révén kialakítandó metafizikai irányultságú vágyteljesítés narratív stratégiáját, hogy itt maga az elbeszélő reflektál egyfelől ennek a törekvésnek a működési mechanizmusaira, másrészt pedig céljának illuzórikus mivoltára. Az édesanyja megbetegedésének hírére Ábel ugyanis a következőképpen reagál:

A lelkemnek nagyon jó vigasz lett volna elhinni azt, hogy a betegség Isten dolga, de én úgy gondoltam, hogy nem egészen úgy van, mert ha a szegénység nem kergeti vala reggeltől estig édesanyámat, akkor még most is vígan lehetne. De milyen a szegény ember! Olyan, hogy a sok baj miatt, ha már rászakadott a betegség, akkor a nehéz órákban az Istent veszi elé, s mint egy őszi bokorban, az ő bölcsességében megadással nyugszik, ámbár a betegségét a földi élet igazságtalansága okozta. (122.)

A kétféle magyarázat világosan elkülöníti a betegség valódi okait (ami a szegénységből fakadó nélkülözéssel, szenvedésként dekódolható megpróbáltatásokkal azonosítódik) és annak a vigasztalódás, a könnyebb elfogadás érdekében kialakított, fiktív természetű indoklását (ami viszont az isteni akaratnak tulajdonítja a történeteket). Ilyen értelemben a transzcendens világrend működőképességét feltételező önértelmezés (ami, mint láttuk, a regény egészét áthatja) olyan nyelvi létesítésű fikciónak mutatkozik, amely képes elfogadhatóvá tenni (és ezáltal felülírni) a szenvedést. Árulkodó azonban, hogy míg a szöveg egyik pontján a *szegény ember* erősen általánosítható megjelölésével ennek a létmagyarázó fikciónak a működőképességéről ad számot a narrátor, aközben az idézetsor első mondatában, magára vonatkoztatva, lelepleződik a vigaszként értelmezett fikcióképzés imaginárius magyarázatokat létrehívó, nyelvi természetű munkája.

A regény egészének narratív stratégiája ennek fényében megpróbál a mesei történetmondásból eredő vágyteljesítés, a felnőtté válás, a nevelődés, a társadalomba való beavatás sikeréből fakadó megújulás reményteli elbeszéléseként megmutatkozni, miközben e törekvés illuzórikus jellegére is ráirányítja a figyelmet a nyelvi létesítésű fikcionálás reflexív színrevitele révén. Bár az életműben kétségtelen, hogy vannak még jelentős szövegek, azonban mivel sem a trilógia másik két darabjában, sem az író más műveiben nem igazán sikerült ilyen összetettséggel megmutatni a fikcióteremtés, a műalkotás és a művészi nyelv mibenlétének a műfaji hagyományok sokoldalú párbeszéde révén megmutatkozó poétikai jellegzetességeit, továbbra is nehezen látszik vitathatónak, hogy az *Ábel a rengetegben* Tamási Áron legfigyelemreméltóbb prózai alkotása.

BARANYAI NORBERT
egyetemi adjunktus
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
baranyai.norbert@arts.unideb.hu

Education, Initiation, Tale
Genre Analysis of Áron Tamási's Novel, Ábel a regetegben (Abel in the Forest)

Abstract: This paper attempts to reinterpret Áron Tamási's most significant novel, *Ábel a renetegben (Abel in the Forest)*. The interpretation approaches the text from genre reading, according to which the analysis understands the text's exemplary meanings based upon the genres of Bildungsroman, tale and initiation story. The paper sets out to demonstrate that the text's poetic achievement can be best understood as the polyphony of meanings in themes, motifs as well as in linguistics–rhetoric, regardless its understanding as wish fulfilment in tales, or as successful educational process filled with tests, or as the parable of minority fate.

Keywords: genre, bildungsroman, tale, initiation story, parable

DOI: [10.37415/studia/2019/3-4/153-177](https://doi.org/10.37415/studia/2019/3-4/153-177).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



Leleplezett prosopopeia, megrekedt szinekdoché

Műfajpoétikai kérdések Dragomán György *A fehér király* című művében*

Dragomán György 2005-ben megjelent, második regénye, *A fehér király* a kortárs magyar irodalom élvonalába emelte szerzőjét, és az azóta harminc nyelvre lefordított szövegből hamar világsiker lett. A meg nem nevezett kelet-európai diktatúrában boldogulni kényszerülő, apa nélkül felnövő kisfiú, Dzsátá története nemcsak a kritikusok, de a közönség osztatlan tetszését is elnyerte, és a megjelenése óta eltelt tizenöt évben olyan gyorsan a kánon fősodrába került, hogy több középiskolában érettségi tételként is tanítják. Tekintettel a szöveg összetettsége ellenére is jól érthető nyelvezetére, a középiskolás korú főszereplőre és a regény helyére a kortárs magyar irodalomról szóló nemcsak szakmai, hanem populáris közbeszédben is, ez mindenképp szerencsés és üdvözlendő döntésnek tekinthető. Jelen értekezés célja az, hogy a szöveg műfajpoétikai jellemzőinek, műfaji besorolhatóságának dilemmáján keresztül olyan kérdéseket, esetleges új szempontokat vessen fel, melyek akár a középiskolai órai elemzésekre is termékenyítően hathatnak.

2016-ban *A fehér király*ból készített angol-magyar koprodukciós film egyik budapesti premierjén maga Dragomán György is megjelent. A film után a legelső nézői kérdés valami olyasmi volt, amire az író elmondása szerint nagyon gyakran rá szoktak kérdezni az olvasói: „És mi történt végül az édesapjával?” Dragomán udvariasan mosolyogva elmondta, hogy ő mindössze a gyerekkori becenevét kölcsönözte a főszereplő Dzsátának, az ő édesapját egyetlenegyszer vitték be, de akkor is kiengedték néhány óra után. Meggyőződésem, hogy *A fehér király* esetében egy ilyen kérdést nem lehet egyszerűen azzal figyelmen kívül hagyni, hogy a szöveg naiv, autobiografikus félreolvasását adja. Ehelyett inkább a regénynek azokra a jellegzetességeire érdemes figyelni, melyek lehetővé teszik az olvasó számára, hogy önéletrajziként (is) értse a szöveget. Nagyon lehetséges ugyanis, hogy nem csak a szerző közismert beceneve és a nyilvánosság előtt gyakran részletezett magánélete adtak alapot ahhoz, hogy egyes olvasók a regény énelbeszélőjének a hangját az íróéval azonosítsák. Sőt, *A fehér király* körül kibontakozó műfaji problémák mind a regény kronotoposzáinak referencializálhatóságát, mind pedig az autobiografikus olvasat lehetőségét új megvilágításba helyezik.

*A fehér király*t illető műfaji dilemmák egy része azokat a besorolási nehézségeket ismétli, amelyek a Dragomán-regény szellemi elődjének tekintett¹ *Sinistra körzet* recepciójában felvetődtek a mű megjelenésekor, 1992-ben. A Bodor-szöveghez hasonlóan a kritikai érdeklődés fókuszpontja itt is arra irányul, hogy novellafüzérrel avagy

* A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

¹ Lásd például BÁNYAI Éva, *Torzóban maradt szobrok*, Tiszatáj, 2007/5, 102–106.

fejezetekre bontott regénnyel van-e dolgunk. A lazább szövegkoherencia irányába mutat az a filológiai tény, hogy mind Bodor, mind Dragomán több fejezetet is megjelentetett munkájából novellaként, a regényszerűséget pedig *A fehér király* esetében már a kötet önmeghatározása, a tizennyolc fejezet azonos gyermek-narrátora, illetve az – apa elhurcolását mint origót használó – lineáris időrendiség is erősíti. A másik, a műfajiságot középpontba helyező probléma *A fehér király* kapcsán a regényműfaj szűkítésére vonatkozik. Az oly gyakran elhangzó „aparegény” meghatározás mellett akár olyan besorolásokkal is lehetne itt élni, mint a „fejlődésregény” vagy „disztópia”, esetleg „diktatúraregény”. A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy Dragomán György regényének szoros olvasásával szemléltessem a szöveg műfaji meghatározhatóságának képlékenységét. Amellett érvelek, hogy *A fehér király* esetében egymásból következik és szétszalazhatatlanul összefonódik az „aparegény”, a „fejlődésregény”, illetve a disztópia/diktatúra-regény műfaji meghatározása.

Ahogy Esterházy Péter egy interjúban nyilatkozta, „[a]z aparegény [...] nem műfaj, ellenben az apa, az műfaj. Az európai kultúrában az apa egy főműfaj. Minden az apáról szól, ez egy apakultúra, és az apa nagyon erős tabu alatt áll, az apa érinthetetlen.”² Az apának, az apafiguráknak tehát kitüntetett szerepe van a kultúránkban, s ekként az elmúlt évtizedek magyar irodalma is egyre-másra termeli ki az olyan szövegeket, amelyeket könnyedén lehet ebbe a kategóriába sorolni. Ide tartozik Nadas Péter *Egy családregény vége* című kisregénye (1977), Esterházy Péter *Harmonia caelestise* (2000), illetve a két évvel később megjelent *Javított kiadás* (2002), emellett pedig a „Péterek nemzedékének”³ harmadik tagja, Lengyel Péter *Cseréptörés* című regénye (1978) ugyancsak ide sorolható. Tamás Zsuzsa a témát mélységében elemző tanulmányában ezeken kívül például Györe Balázs *Halottak apja* (2002), Kukorelly Endre *Tündérvölgy* (2004), Jánossy Lajos *Hamu és ecet* (2006), Solymosi Bálint *Életjáradék* (2007), illetve Háy János *A gyerek* (2007) című regényét sorolja az aparegény műfajába.⁴ Tamás szerint ezeknek a szövegeknek közös jellemzője, hogy elvárjuk tőlük „a vallomásos, önéletrajzi jelleget, és a szerző és olvasója közti Philippe Lejeune-féle »önéletrajzi szerződés« értelmében némi játékot a szerző tulajdonnévvel – a családi névvel –, hogy az olvasó mindenképp részesüljön egy irodalmon túlmutató, nem is »aha«-, inkább »tényleg?«-élményben.”⁵ Ebből a szempontból egyáltalán nem járt túvúton az a „naiv” néző/olvasó, aki Dragomán Györgytől az édesapja hogyléte felől

² VICKÓ Árpád, *Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok: Beszélgetés Esterházy Péterrel*, Üzenet, 2000, július-szeptember. <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/51/esterhazy.html> (Letöltés ideje: 2019. július 26.)

³ NÉMETH Zoltán, „Péterek” nemzedéke: A posztmodern prózafordulat értelmezéséhez, Irodalmi Szemle, 2010/7. <https://irodalmiszemle.sk/2010/07/nemeth-zoltan-peterek-nemzedeke-a-posztmodern-prozafordulat-ertelmezesehez/> (Letöltés ideje: 2019. július 26.)

⁴ TAMÁS Zsuzsa, *Elapátlanodva: Az „aparegények” mint rendszerváltó regények*, Prae, 2008. január 1. <https://www.prae.hu/portfolio/4180-elapatlanodva-az-quot-aparegenyek-quot-mint-rendszervalto-regenyek/> (Letöltés ideje: 2019. július 26.)

⁵ *Uo.*

érdeklődött. Sőt, éppen azon a finom, éppen csak kitapintható mezsgyén haladt, amelyet az aparegény műfaji konvenciói a referencializálható valóság és a fikció közötti senkiföldjén jelöltek ki. Ahogyan Paul de Man is felveti,

minthogy az itt működni vélt mimézis csupán egyetlen figurációs mód a többi közt, kérdés, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, azaz többé nem tisztán és egyszerűen referens, hanem valami olyasmí, ami közelebb áll a fikcióhoz, méghozzá egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységére?⁶

A fent rögtönzött listából már kitűnhet, hogy az aparegény-műfaj apafigurái ugyanazok, akiknek nevéhez a hetvenes évek végén beálló „prózafordulaton”⁷ szokás kapcsolni: ez összhangban van Kulcsár Szabó Ernő azon meglátásával is, miszerint a próza fordulat szövegeiben a személyesség újfajta módozata valósul meg.⁸ Kránicz Gábor mindezt azzal magyarázza, hogy „egy aparegény tulajdonképpen maga az apa-fiú dialógus, mely állandóan az alakulás, a folytonosság és a megszakítás (megszakítotttság) távlatában értelmezhető.”⁹ Az aparegények mint apa-fiú dialógusok dinamikáját az adja, hogy ezek a szövegek kivétel nélkül a valamilyen okból elérhetetlen (hiányzó, elhunyt, érzelmileg vagy fizikailag hozzáférhetetlen, vagy, mint *A fehér király* esetében is, elhurcolt) apa után maradt úrben jönnek létre, elsődleges tétjük tehát az apa hiányának feloldása, az apa alakjának meg- vagy újrateremtése.

A fehér király esetében az apa alakjának újrateremtése, az apa szimbolikus vagy tényleges visszaszerzése tekinthető az egész kötet tétjének, ahol, bár egyes fejezetek/novellák felcserélhetők, vagy akár elhagyhatók is lehetnének, a kötetstruktúra sarokkövei már-már mérnöki precizitással, minden esetben párokban, egymás tükörképéül jelzik az apa visszaszerzésére irányuló küldetés különböző stációit. Ebből a szempontból párfejezetnek tekinthető az első és az utolsó szövegrész (*Tulipánok* és *Temetés*), a negyedik, *Csákány* című fejezet és a tizenhatodik, *Alku* című szöveg, illetve a kilencedik és tizedik fejezet a kötet szimmetrikus közepén: *Háború* és *Afrika* címmel. Az apa visszaszerzésére irányuló kísérletek között központi szerepet tölt be ez utóbbi, az *Afrika* című fejezet, amely az anya azon törekvéseit mutatja be, hogy Dzsátá édesapját valahogy hazajuttassák a Duna-csatornai munkatáborból.

⁶ Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 94.

⁷ A korszakolhatóság árnyalásához lásd például SZILÁGYI Zsófia, *Honnan hová? A próza fordulat és az irodalomtörténeti hagyomány = Próza fordulat*, szerk. GYÖRFFY Miklós, KELEMEN Pál, PALKÓ Gábor, Bp., Kijárat, 2007, 13–30.

⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az elbeszélés néhány kérdése új íróink regényeiben* = K. Sz. E., *Műalkotás – szöveg-hatás*, Bp., Magvető, 1987, 270.

⁹ KRÁNICZ Gábor, *Apukalipszis: Regényre írt apák = Próza fordulat*, i. m., 55.

A cselekmény egy nagykövetnél tett látogatás körül forog, akit Dzsátá édesanyja női vonzerejével igyekszik cselekvésre bírni, bár a szöveg kisfiú narrátora számára sem világos a nagykövetnél tett látogatás tényleges célja.

[É]pp akkor akartam megkérdezni, hogy akkor most azért megyünk, hogy elintézzük, hogy hazaengedjék apát, vagy csak azért, mert anya meg akarja tudni, hogy pontosan mi is történt vele, de még ki se nyitottam a szomat, anya rögtön rám szól, hogy hallgassak, most csendre van szüksége.¹⁰

Emellett az *Afrika* szimbolikusan is az apa visszaszerzésére irányuló kísérletek csúcspontjának tekinthető, hiszen „az egész fejezet a megszerzés-visszaszerzés kódja mentén szerveződik.”¹¹ A saját visszaszerzése az idegentől, ez a hermeneutikainak tűnő, és tökéletesen nyilván nem végrehajtható küldetés tehát nemcsak a cselekmény kézenfekvő szintjén jelenik meg a szövegben, hanem a fejezet szinte valamennyi eleme ugyanebbe az irányba mutat.

A négy lakásból összegyűrt nagyköveti rezidencia leírásában szembeötlő, hogy egy rendkívül maskulin, fenyegető és idegen térről van szó:

hallottam, hogy egymás után kétszer csattant mögöttünk a jálézár, [...] és akkor bementünk a nagyszobába, és eléggé meglepődtem, mert a szoba egészen olyan volt, mint egy múzeum, a falak tele voltak állatróféákkal, egymás mellett, össze-vissza lógtak a preparált kisebb-nagyobb antilopfejek, bivalyok, fekete medvék, leopárdok, sakálok... (138.)

A nagykövet valamivel később figyelmezteti is Dzsátát, hogy „végül is elég nagy ez a lakás, nem volna jó, ha eltévednék, úgy, mint annak idején ő a dzsungelben” (ismét a fenyegető idegenség markere), majd áttessékeli a kisfiút abba a szobába, ahol a par excellence kísérteties automatont/„néger bácsit” (141, 143.) kell egy sakkjátszmában legyőznie neki. A sakk kicsinyítő tükörként viszi színre az egész fejezet logikáját, hiszen ezen a szinten Dzsátának éppúgy az idegenséget kell kijátszania a saját megszerzéséért, ahogyan az édesanyja is igyekszik a nagykövet játékszabályaihoz igazodni, hogy visszakaphassa a férjét. A sakkjátszma saját-idegen alapfelállását a színek leosztása is erősíti, mert míg az automaton nyit a fehérrel, addig Dzsátának a fekete marad, pedig ösztönösen úgy érzi, hogy ennek fordítva kellene lennie: „mondani akartam, hogy az lenne a jó, ha én lehetnék a fehérrel és ő a feketével, végül is ő a néger, de aztán nem mondtam mégsem.” (145.) Dzsátá és édesanyja egyaránt kudarcot vallanak abban, hogy a rendszer hatalmi dinamikája, azaz a játékszabályok szerint eredményt érjenek

¹⁰ DRAGOMÁN György, *A fehér király*, Bp., Magvető, 2014, 136. (A további regényidézetek oldalszámait a citátumok után, zárójelben közlöm. – R. Zs.)

¹¹ KRÁNICZ, i. m., 68.

el. Míg az anya gúnyos nevetéssel tudja legalább morális fölényét megerősíteni, mikor a nagykövet feltehetőleg megpróbálja megerőszkolni, addig Dzsátá szabálytalan lépéssel szerzi meg a kötet-címadó elefántcsont fehér királyt (hiszen a sakkban a királyt nem lehet leszedni, csak bemattolni); lekapja, és a zsebébe süllyeszti. A szabályok felrúgásával a fehér király a nagykövet jelölőjéből („a fehér király figurájának az arca meg épp olyan volt, mint a nagyköveté”, 145.) az apa lehetséges helyettesévé alakulhat, hiszen Dzsátá eleve vezérnek szánja a háborús játékban, ahol a figurák elkészítése a harmonikus apa-fiú viszony (vagy legalábbis a jelen lévő apa) jelölőjeként működik:

... menjek már, ne ellenkezzek, pedig nem is akartam ellenkezni egyáltalán, mert meg akartam nézni, hogy az ólomkatona, amit az iskolában szereztem, tényleg jó lesz-e a páncélhoz [...], mert egyedül nekem nem volt igazi komoly vezérem a háborús játékhoz, amit a lépcsőházban játszottunk a többi fiúkkal, a Feri vezérét külön az apja öntötte ki neki ólomból, és még kifesteni is segített neki, de nekem nem volt, aki segítsen ... (131.)

A fejezet végén Dzsátá, immár a fehér királlyal a birtokában úgy érzi, sikerült pótolni, de legalábbis befoltozni az apa hiányát: „benyúltam a nadrágom zsebébe és erősen megszorítottam a fehér királyt, a hideg elefántcsont nagyon jól belesimult a kezembe, és tudtam, hogy senki se fog legyőzni a háborús játékban, mert ehhez a vezérhez képest még a legszebben festett ólomkatona is csak picsafüst.” (148.)

A kötetben közvetlenül az *Afrika* előtt elhelyezkedő, *Háború* című fejezet ugyan csak a saját idegentől való visszaszerzésének dinamikájával operál; ebben az értelemben ikerfejezetnek tekinthető. A *Háború* a *Pál utcai fiúk* gyermekháborúinak hagyományait követve¹² két banda közti csatát jelenít meg, melynek során Prodánék bandája, melyhez Dzsátá is tartozik, vissza akarja szerezni a közös labdájukat Frunza Romulusz és Frunza Rémusz bandájától, akik a szomszéd utcában laknak. Ebben az esetben tehát a labda funkcionál a visszaszerzendő „saját”, az apa jelölőjeként. Groteszk módon a szimbolikus hiány feloldását a tényleges hiány beismerése jelentené: miután Dzsátá kiáll egy bátorságpróbát, a Frunza-testvérek azt ajánlják neki, hogy elmondják, hol találja a túsul ejtett labdát, ha beismeri, hogy ő maga is árva, mint Romulusz és Rémusz.

[A]kkor Frunza Romulusz azt mondta, hogy jól van, [...] most már csak be kell valljam magamnak az igazat, hogy árva vagyok, hogy árva vagyok, hogy nekem sincsen apám, annyit kell csak mondjak, hogy tudom, hogy meghalt, és nem fog sose hazajönni, és akkor ő azonnal megmondja, hogy hol a labda.” (122.)

¹² DARVASI Ferenc, „*hol zsarnokság van...*”, Irodalmi Jelen, 2006. január. <http://gyogydragoman.com/?p=47> (Letöltés ideje: 2019. július 26.)

Az *Afrika* fejezethez hasonlóan Dzsátá számára az egyetlen út itt is a szabályok ki-
játszása: nem tagadja meg az édesapját, viszont hirtelen rájön, hogy hova rejtették az
ellopott ereklyét.

A hiányzó apa „visszahozása”, az apa alakjának újraalkotása mint a regény/novel-
lafüzér végső tétje párhuzamba állítható Kránicz Gábor azon meglátásával is, amely
szerint az aparegények mindig dialogicitásuk által igyekeznek a prosopopeia alakza-
tát működtetve arcot és végső soron hangot adni a hiányzó apának. De Man a követ-
kezőképpen határozza meg a prosopopeiát:

egy hiányzó, holt, vagy hang nélküli létező fiktív megszólítása, mely a meg-
szólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a vá-
laszadás lehetőségét. A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez
a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában:
prosopon poiein, maszkot vagy arcot (prosopon) adni.¹³

Dragomán György regénye viszont a prosopopeia lelepleződésének folyamatát viszi
színre: azt mutatja be, hogy az apa újraalkotása csak illúzió, hogy az apa *arcának* előhí-
vása nemhogy az újra jelenvalóvá tételét nem jelenti, de még a *hangadás* teljesítményét
sem lehet hozzákapcsolni. Ezt a belátást a legjobban a negyedik (*Csákány*) és tizenha-
todik (*Alku*) fejezet szemlélteti. A két szövegrész a cselekmény szintjén is összekapcso-
lódik, sőt, az elbeszélő az *Alku*-ban vissza is utal arra az esetre, „amikor a földmunkások
egyszer önkéntes társadalmi munkára fogtak,” és „tréfából azt hazudták nekem, hogy
ő az apám, és csak azért nem ismerem meg egyből, mert elvitte az arcát a fekete him-
lő, és én majdnem el is hittem, mert nagyon vártam haza édesapámat a munkatábor-
ból”. (205.) Ezenkívül összeköti őket Csákány alakja, valamint – ami jelen szempontból
a leginkább lényeges – a roncsolt, felismerhetetlenné vált, visszahozhatatlan apai arc
motívuma.

A *Csákány* című fejezetben a címszereplő érkezése pontosan ezt a hiányt viszi színre:
„és elől a tetején ült valaki, egy pokrócba volt burkolózva, és egy hosszú bottal hajtotta a
szamarakat, és akkor kiesett az ásó a kezemből, és azt az alakot néztem, egy ellenzós bá-
nyászsik volt a fején, és az arcát nem láttam, és a tartása egyáltalán nem volt ismerős.”
(49.) Ahogyan szó volt róla, de Mannál a prosopopeia, az arcadás gesztusa a megszólí-
tás, azaz az aposztrophé retorikai alakzatára épül. Amikor néhány sorral lejjebb Dzsátá
megpróbálja az ismeretlenben felfedezni az ismerőst, egy kudarcba fulladt aposztrophé,
egy működtethetetlen életre keltési kísérlet leírását olvashatjuk.

és én a szemét akartam csak látni és a száját, és akkor már tudtam, hogy nem
az apám, nem az apám, nem lehet az apám, de mégis léptem egyet felé, és
mégis megszólaltam, és azt mondtam, hogy édesapám!, pedig tudtam, hogy

¹³ de MAN, *i. m.*, 101.

nem az apámat látom [...] de mégis kimondtam, és attól, hogy ezt kimondtam, egy pillanatra azt éreztem hogy lehet, hogy tévedek, hogy mégiscsak az apám az, mert még mindig mosolygott, és ettől még jobban megijedtem. (49.)

A tizennegyedik, *Alku* című fejezetben ugyanez a Csákány, aki első találkozásukkor *képtelen* az apa érvényes jelölőjeként megjelenni, ezúttal éppen azáltal rendelődik a hiányzó apa mellé és tűnik fel apafiguraként, hogy az elveszett arc visszahozhatatlanságát beismeri. Míg a *Csákány* című fejezetben épphogy csak említés szintjén jelenik meg Dzsátá édesapjának fiatalkori fotója („össze volt már piszkolódva a sok fogdosástól, de azért jól látszott még mindig az arca”, 45.), az *Alku*-ban Csákány fotóját hosszas ekphraszissal írja le a szöveg:

rossz, fekete-fehér kép volt, Csákány legfeljebb ha tizenhét éves lehetett, amikor készült, a haja oldalt szépen el volt választva, és mosolygott, kigombolt nyakú fehér ingben volt, látszott, hogy nagyon kiáll az ádámcsutkája, [...] az arcát néztem, a száját, az orrát, a szemét, a vonásait, a sima, tiszta bőrét, hiába mosolygott, mégiscsak volt az arcában valami elszánt keménység, a szája élesen görbült felfelé [...] Ahogy azt a fiatal arcot néztem, valahogy az apám jutott eszembe, az apám és az apám fényképe, amit a régi katonakönyvből vettem ki. (218–219.)

Amikor Dzsátá elfogadja Csákány fényképét, és a belső zsebébe süllyeszti a fehér király mellé, ezzel különös jelölői láncot nyit meg: bár Csákány ifjúkori arca mint kép nem állhat Csákány mint arcát veszített ember helyett, éppen a feloldhatatlan veszteség, az arc roncsolódása miatt az apa érvényes jelölőjévé válik.

Ezzel párhuzamosan az *Alku* című szövegrészben a prosopopeia varázslatát idéző, kvázi mágikus aktus leírása visszhangozza a *Csákány* fejezet sikertelen aposztrophéját. Az *Alku*-ban Csákány elmondja, hogy ő tud „tükrön át a távolba nézni” (219.) és egy madár feláldozásával agyagemberkét készít, amellyel megmutatja Dzsátának, hogy éppen mit csinál az édesapja. Ezek szerint Csákány mágiája jelenvalóvá teszi az édesapát, azonban mindezt csak a képesség szintjén képes véghezvinni: „és akkor a kép fordult, és egyszerre megláttam az apámat, nagyon sovány volt, egy rámpán ment felfele, a vállán cementes zsák volt, [...] na, és akkor a kép elkezdett megint úgy hullámozni, mint a víz, aztán elhomályosult, és megint csak a fényt láttam meg a tükröt.” (221.)

Ezután köttetik meg a fejezet címét adó alku, azaz hogy „el fogok veszteni valakit azok közül, akiket szeretek, de az apám haza fog jönni.” (222.) Az utolsó, *Temetés* című fejezetből azonban kiderül, hogy ez az alku, csakúgy, mint a prosopopeia, alapvetően illuzórikus. A nagyapa temetésére valóban hazaengedik Dzsátá édesapját, itt azonban világossá válik, hogy az apa arca és az apa egésze között nem áll fenn szinekdochikus viszony: az arc nem állhat az apa helyett, mindössze egy maszkról van szó, ami mögött még nyilvánvalóbbá válik a tényleges apa hiánya.

Lassan felemelte a fejét és felnézett, és akkor megláttam az arcát, és éreztem, hogy összerándul a gyomrom, apa arca szürke volt a borostától, nagyon lesoványodott, de nem ettől ijedtem meg, hanem attól, ahogy nézett, egészen üres volt a tekintete, tudtam, hogy most látnia kell, látnia kell anyát is, és nagymamát is és engem is, de az arca teljesen kifejezéstelen maradt, olyan, mintha egyáltalán nem is tudná, hogy hol van, a szemét néztem, úgy csillogott, mintha üvegből lett volna, és akkor az villant az eszembe, hogy ez nem apa, ez, akit látok, már nem apa, nem emlékszik már rám, és anyára se, és semmire se, és magáról se tudja már, hogy kicsoda. (248–249.)

A regény végére tehát bebizonyosodik, hogy a hiányzó édesapa nem pótolható, a prosopopeia lelepleződik: kiderül, hogy az *arc* visszahozása nem tudja újra megszólaltatni az apát, nem tud hangot adni neki, s ezáltal újra életre kelteni. A *hangadás* szempontjából érdemes áttekinteni azokat az alkalmakat is, amikor Dzsátá gyermekkori, gyakran téves tudását felvonultató, minden párbeszédet függő beszédként bekebelező, többoldalas mondatai (a nyelv mint szimbolikus rend uralására tett kapkodó, hadaró kísérletek) olyasmire térnek ki, amit az elbeszélő édesapja *mondott*. Ilyenből mindössze kettő van a regényben, és azok is inkább hívják fel a figyelmet az apa hiányára, mintsem hogy jelenlétének illúzióját varázsolnák elő. Az első ilyen alkalom rögtön a regény első lapjain bekövetkezik, amikor a *Tulipánok* fejezetben Dzsátá igyekszik apját pótolni a szülei házassági évfordulóján, és édesanyjának tulipánokat lop. Eközben idézi fel az utolsó mondatokat, amelyeket apja az elhurcolása előtt mondott neki: „hogy vigyázzak anyára, legyek jó fiú, mert most én leszek a férfi a házban” (9.) – így jelöli ki az apa hiányt, amit aztán a fiának kell(ene) kitöltenie. A másik alkalom, amikor a szöveg arról ad hírt, hogy Dzsátá édesapja mondott valamit, az *Alku* című fejezetben található: az elbeszélő Csákány kérdésére egy történetet mesél el az édesapjáról, amelyben a ködben mennek hazafelé, és az apa Amundsenről beszél, aki egyszer két méterrel az úticélja előtt fordult vissza a ködben. Az egész jelenet álomszerűnek tűnik, nem utolsósorban azért, mert a köd és Dzsátá emlékezete már eleve nem teljesen jelenlévőként írja le az apát: „akkoriban szinte soha nem jött értem, nagyon elfoglalt volt”, „a kezét se akartam megfogni,” és „[a]pám hangja akkoriban nagyon érces volt a sok éjszakázástól meg a cigarettától, de a köd szinte lággyá tompította, olyan volt, mintha nem is az apám hangja lett volna.” (215.) A hangadás e két mozzanata tehát, bár sikeresen megszólaltatja a hiányzó apát, mindkét esetben a hiánnyal, az apa távollétével fonódik össze, és az apával szemben érzett büntudathoz kapcsolható: az első fejezetben felidézett búcsú, amely a szöveg jelen ideje előtt fél évvel történt,¹⁴ folyamatos megbánásra ad okot Dzsátának, míg az *Alkuban* elmesélt történet utolsó tagmondatai explicitté is teszik ezt az érzést:

¹⁴ „és ahogy becsapódott apám mögött az ajtó, indultak is, én meg felkaptam az iskolatászkámat, és megfordultam, [...] nem maradtam ott, és nem is integettem, és nem néztem a furgon után, nem vártam meg, hogy eltűnjön az utca végén.” (9.)

„mire felértünk a negyedekre, ahol laktunk, már majdnem sírtam, annyira bántam, hogy egy pillanatra kételkedtem az édesapámban”. (215.) Mintha a *Tulipánok* fejezet elmaradt búcsúját pótolnák az utolsó fejezet záró sorai:

egy pillanatig az jutott eszembe, hogy csak képzeltem az egészet, és nem is hozták haza apát, de akkor a ravatalozó mögül kikanyarodott egy szürke rabszállító és lassan elindult végig a temető fősétányán, és akkor én azt kiáltottam, hogy álljon meg, várjon, és futni kezdtem utána, és tudtam, hogy mindjárt gyorsítani fog, és akkor a hátsó ajtó rácsai mögött megláttam az apa csontfehér arcát, és akkor azt is tudtam, hogy mehet akármilyen gyorsan, úgymint utol fogom érni, utol fogom érni, igen, és a fejem fölé emeltem a feszítővasat, és úgy rohantam, egyre gyorsabban, egyre gyorsabban és gyorsabban és gyorsabban a rabszállító után. (252–253.)

A fehér király annak a története, hogy mi történt Dzsátával és Dzsátában, aminek köszönhetően végül megértette, hogy miért érdemes és kell az apját elszállító rabomobil után szaladni: összességében tehát azt a folyamatot írja le, melynek során Dzsátá megtalálja a saját helyét egy olyan világban, amely alapvetően ellenséges iránta, és megérti ennek a világnak a működését. Ebből a szempontból *A fehér király* az elsődleges „aparegény” műfajmeghatározás mellett nevezhető fejlődésregénynek is, és mivel Dzsátá lelki-intellektuális alakulásának hermeneutikai munkájával párhuzamosan derül fény az olvasó számára a meg nem nevezett, de azért nagyrészt (részben a szerző életrajzából, egyfajta kvázi-referenciális olvasat formájában) a nyolcvanas évek Romániájaként beazonosítható kelet-európai diktatúra működésének finommechanizmusaira, Dragomán György művét diktatúraregényként vagy disztópiaként is érthetjük.¹⁵

Felmerülhet, hogy bizonyos tekintetben minden aparegény egyben fejlődésregény is, hiszen az apa történetének elmondhatóságától függ a fiú identitása: valamiféle elszámolnivaló, befejezetlen ügy húzódik megszólító és megszólított, a beszélő fiú és a hiányzó, hallgató apa között. Ahogyan Kránicz Gábor írja,

[a]z aparegényben megjelenő apa-fiú viszony egy olyan kölcsönös aposztrofikus aktus következménye, mely által e kapcsolat két résztvevője egymás arcát formálja meg, másrészt a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően lehetővé válik a két személy jelenlétének együttes illúziója, mely kifejezetten benne van a prosopopeia katakretikus funkciójában.¹⁶

¹⁵ A kettő közötti különbséget éppen a referencializálhatóság jelenti. Ez a névtelen diktatúra ugyanis a hibrid nevek és az olyan, beazonosíthatónak tűnő események, mint a csernobili atomreaktor 1986-os katasztrófája ellenére *nem egészen* egyezik Ceaușescu Romániájával. (*A fehér király* világában például néhány évvel a cselekmény előtt polgárháború volt, Romániában ilyesmi nem történt.) A két lehetőség – diktatúraregény vagy disztópia – közötti feszültséget dönti el például a regényből készült film a vizuáliák szintjén az utóbbi javára.

¹⁶ KRÁNICZ, *i. m.*, 65.

A *fehér király*ban azonban Dzsátá párhuzamosan két, ellentétes nevelődési folyamatban vesz részt: egyrészt arra vágyik, hogy az állam ellenségeként elhurcolt édesapjához hasonljon, másrészt viszont beleszocializálódik abba a rendszerbe, amelyet az apa-fia viszonyt társadalmi szinten leképező, agresszív apaszerű figurák (edzők, tanárok) és az általuk is használt, rendszerszintű erőszak jellemez, és amelyet elsősorban Dzsátá nagyapja jelképez. Az édesapához való hasonlítás, sőt, szimbolikus azonosulás vágyát már a legelső fejezet is színre viszi:

apára gondoltam, hogy ő is valahogy így csinálhatta minden évben, ő is így vághatta a tulipánokat minden tavasszal, [...] minden április tizenhetedikén hatalmas csokrokkal lepte meg, reggel, mire felébredt, mindig ott várták a virágok a konyhaasztalon, és én tudtam, hogy ez a mostani pont a tizenötödik évfordulójuk lenne, és azt akartam, hogy anya akkora nagy csokrot kapjon, amekkorát még eddig soha. (10.)

Szintén az apával megélt különleges kapcsolatot és a hasonlítás óhaját tükrözi a *Szelep* című fejezet is, melyben Dzsátának – annak ellenére, hogy kizárták a „Haza Védelme” órákról az apja miatt – álnéven kell részt vennie egy lövészversenyen, de mivel az eredmény már előre eldöntött, a kiváló lövőnek gyenge eredményt kell produkálnia. „Én igazából löni szerettem, tényleg, még apám tanított meg légpuskával bálni, amikor kicsi voltam, sokszor elvitt a céllövöldébe, és ott akkor ketten mindent eltaláltunk” (76.) – mesél Dzsátá a szenvedélyéről. Amellett, hogy az elbeszélő itt explicit módon kifejti, hogy a lövészet számára az édesapjához kapcsolódik, ebben a fejezetben először (és az utolsó *Temetésig* utoljára) fordul elő az, hogy nyíltan megpróbál szembeszállni a rendszerrel: csak azért is maximum pontszámot lő – aminek, ahogy később kiderül, a pontozásban valójában nincs semmi jelentősége.

A volt magas rangú pártfunkcionárius nagyapa két fejezetben kap jelentős szerepet, melyek közül az első a közvetlenül a *Szelep* után következő, ugyancsak a lövészetet tematizáló *Ajándék*, melyben Dzsátá közös nevük napján meglátogatja nagyapját, aki pertut iszik unokájával, majd megtanítja revolverrel löni. A revolveres lögyakorlat és az apához kapcsolódó céllövöldés gyakorlások között nem csak az a különbség, hogy ez a pisztoly „nem gyerekjáték, [...] mint amivel a Haza Védelme foglalkozásokon szoktunk bohóckodni”, (96.) de az is lényegi eltérés, hogy míg édesapjával mesterséges célpontokra lőttek, addig nagyapja egy macskát lövet győn Dzsátával:

és akkor nagyapámra néztem, ő meg mondta, hogy gyorsan lőjem már fejembe, ne hagyjam szenvedni, [...] és meghúztam a ravaszt, és a pisztoly megint majdnem kiugrott a kezemből, [...] és aztán végre csend lett, és a macska nem mozdult többet, [...] és akkor nagyapám átkarolta a vállam, és kivette a kezemből a fegyvert, [...] aztán letépett a kabátjáról egy kitüntetést, a kezembe nyomta, közben mondta, hogy ez a legkedvesebb érdemrendje, [...] de nekem adja, mert igazán kiérdemeltem. (98–99.)

Dzsátá tehát azért kap kitüntetést a nagyapjától, mert megtanult ölni – képes használni azt a típusú agressziót, amelyre *A fehér király*ban ábrázolt egész rendszer épül, a szadista fociédzőtől a kegyetlenkedő tanáron és az egymást terrorizáló gyerekeken át egészen odáig, hogy valamennyi játék, amit Dzsátá játszik, az erőszak egy-egy szimbolikus leképezését adja: különböző háborús játékok figurákkal, háború a szomszéd utca gyerekeivel, de az iskolában propagált lövészet és foci is ugyanebbe a kategóriába tartozik. Ezek miatt is írhatta M. Nagy Miklós, hogy *A fehér király* „antropológiai tanulmány is az erőszak természetéről: arról a furcsa erőszakról, amely a koszlott diktatúrák sajátja.”¹⁷ És bár Dzsátá legtöbbször a félrenézés, szándékos vakság (mint Miki bácsi esetében a *Muzsika* című részben) vagy hallgatolagos bűnrészesség (mint a *Bőség* fejezetben) túlélési stratégiáit választja, az *Alagút* fejezetben arra is látunk példát, hogy hasonló verbális és fizikai erőszakot alkalmaz a kisebb és gyengébb ellen, mint amit másoktól lát: „és akkor mondtam neki, hogy menjen a brantba, mert ha nem, lelököm a lépcsőn, [...] és akkor én meglöktem a kölyköt, de nem esett el, hanem csak hátralépett és megfogta a korlátot”. (177–178.) Ezzel Dzsátá, amellet, hogy minden erejével az édesapja mintáját szeretné követni, mégis a diktatórikus rendszer erősen hierarchizált, erőszakkal átítatott logikájával azonosul.

Dzsátának az a törekvése, hogy az édesapjához hasonlítson, a már elemzett, *Afrika* című fejezetben is megjelenik:

és a nagykövet elvtárs bólintott, hogy nagyszerű, nagyszerű, úgy hívnak engem is, mint a nagyapámat, és hasonlítok is rá, bizony hasonlítok, még sokkal jobban is, mint az apámra, és én erre csak hallgattam, de magamban azt gondoltam, hogy [...] én igenis az apámra hasonlítok, és nem a nagyapámra. (138.)

Ahogy jóval korábban, a *Csákány* című fejezetben írja, „egyszer sokáig néztem magam egy zsebtükörben úgy, hogy mellé tettem az apám képét, és tényleg láttam, hogy az állam meg a szám pont olyan, mint az övé.” (45.) A tükör motívuma az önmagát és a világban elfoglalható helyét kereső kamasz önismereti utazásában kitüntetett jelentőségű. Az előbbi zsebtükrös jelenet mellett ugyancsak az apa (megsokszorozódó, szétszóródó) alakjához köthető a már szintén említett mágikus alku, melyben Dzsátá Csákány közbenjárásával a tükrön keresztül vethet egy pillantást az édesapjára, és ugyanez a tükör pecsételi meg azt az alkut is, melyben – ahogy utóbb kiderül – szándékolatlanul bár, de nagyapja életét ajánlja fel édesapja hazatéréséért. A regényben szereplő további tükrök azonban meglepő módon sokkal inkább a nagyapa, mint az apa személyéhez, és az általa képviselt világlátáshoz kapcsolódnak. Ilyen a döntéshelyzetbe került és megalkuvásra kényszerített Dzsátá tükröződő arca Vasököl, a biológiatanár pecsétgyűrűjében, (80.) illetve a fiú utolsó találkozása a nagyapjával, majd az idős férfi temetése. A *Kilátás* című fejezetben Dzsátát napok óta követi egy furgon, amelyről kiderül, hogy a nagyapját rejti:

¹⁷ M. NAGY Miklós, *Bildungs(?)roman(?)* (*Dragomán György: A fehér király*), Jelenkor, 2006/9, 915.

„a furgon hátsó ajtajának tükörüveg ablakában már messziről láttam magam, ahogy fehér tornatrikóban és fekete rövidnadrágban szaladok, a tükör eltorzított, hol nagyon magasnak, hol nagyon alacsonynak láttam magam.” (224–225.) Hasonlóképpen az (akár szó szerinti) távolságtartás gesztusait figyelhetjük meg a következő passzusban, az utolsó fejezetben, egy olyan tükröződő felülettel kapcsolatban, amelybe végül Dzsátá nem hajlandó belenézni: „a koporsó csillogó lakkozását néztem, tudtam, hogyha elég közel mennék a feketére festett fához, megláthatnám a tükrében a saját arcomat, és ettől elszorult a torkom.” (243.)

Hiba volna azonban annyival feloldani az apa és a nagyapa karakterének különbségét, hogy míg az apa a lázadást képviseli, addig nagyapára marad a rendszerhű pártkatonára szerepe, aki saját karakter és jellem nélkül egy az egyben a diktatúra értékrendjét reprezentálja. A *fehér király*ban távolról sem ilyen egyszerű a nagyapa–apa–fiú–hármasság dialektikája. Ez ellen szól már az *Ajándék* fejezetben a nagyapa első felbukkanásának leírása is, ismét egy tükör által:

a visszapillantó tükörben pont látszott nagyapám szája, az ajka fölött az egyik oldalon volt egy kicsi seb, biztos borotválkozás közben vághatta meg magát, és fájhatott neki, mert többször is megnyalta, én meg egész úton a száját figyeltem, [...] egyszer láttam, hogy elmosolyodik, és akkor észrevettem, hogy a szája pont olyan, mint apáé, és ezt majdnem meg is mondtam neki, de szerencsére időben eszembe jutott, hogy egyáltalán nem szabad neki apát emlegetni. (90.)

Amellett, hogy Dzsátá bizonyos tekintetben tart a nagyapjától, sőt, néha viszolyog is „undorító levendulaszagot” (90.) árasztó kenőcsös arcától, mégis úgy tűnik, hogy vágyik az elismerésre (ezt bizonyítja a titokban hazacsempészett kitüntetés), és alkalmanként érdemi időt tudnak együtt tölteni kölcsönös zavaruk ellenére is. Ráadásul a nagyapa karakterének árnyalására érthető módon sokkal több lehetőség adódik, mint az apáéra, akit csak hiányként, kitöltetlen úrként ismerhet az olvasó. Ez a nagyapa nemcsak „titkár elvtárs”, ahogyan Dzsátának a regény első felében szólítania illik, hanem egyúttal egy vívódó, ezer szempontot mérlegelő, önmagával meghasonlott ember, akinek ennek megfelelően a Dzsátá számára érvényes jelölői is sokkal személyesebbé válnak, mint az elbeszélő édesapja esetében. Míg Dzsátá az apját az apa pozíciójára (sakkfigura, vezér) vagy az apa arcára (fénykép, Csákány) utaló szimbólumok helyettesítési láncolata segítségével tudja jól-rosszul visszaidézni magának, addig a nagyapára vonatkozó emléktárgyak (kitüntetés, két söröskupak) rendkívül személyesek, és kettejük közös referenciapontjait jelentik.

2007-ben egy rádiós vitában Reményi József Tamás és Szilágyi Zsófia arról beszélgetett, hogy szükségszerűen rendszerváltó regényeknek tekinthetők-e az aparegények?¹⁸ Bár Reményi és Szilágyi egyetértettek abban, hogy korlátozó lenne pusztán az aparegények ilyen aspektusát figyelembe venni, azért Szilágyi hozzátette, hogy „nem

¹⁸ Idézi TAMÁS, *i. m.*

mondhatjuk, hogy aparegények mindig is voltak”,¹⁹ még akkor sem, ha a feszültséggel terhes apa–fiú kapcsolatok valóban nem hely- vagy időspecifikusak. Az adott történeti kontextus és a rendszerváltás logikája tehát jellegzetesen a huszadik század utolsó harmadának kelet-európai²⁰ műfajává avatja az aparegényt. Dragomán György *A fehér király* című regénye bár ehhez kapcsolódva, de mégis másként tekinthető műfaji határhelyzetben lévő szövegnek. Aparegényként az apa-prosopopeia leleplezését hajtja végre, és ebből adódik további műfaji besorolhatósága is. Fejlődésregényként az apa és a nagyapa széttartó, ambivalens modelljeihez mért egyidejű alakulásról ad számot, „rendszerváltó regény” helyett pedig sokkal inkább tekinthető „rendszerregénynek” – a „disztópia” vagy „diktatúraregény” terminológia is ilyesmire utalna – hiszen Dzsátá nemcsak apjához és nagyapjához hasonul, de abba is beletanul, hogyan érdemes létezni egy végtelennek tetsző, magát meg nem adó rendszerben: hogyan kell az ellenállás/idealizmus és konformizmus/pragmatizmus elegyét patikamérlegesen kimérni. Az aparegény műfajának ismerősége itt a disztópiák alapvető idegenségével párosul.

O. RÉTI ZSÓFIA
 egyetemi adjunktus
 DE Angol-Amerikai Intézet
 reti.zsofia@arts.unideb.hu

Exposed prosopopeia, Fixed Synecdoche
Genre Poetical Questions in György Dragomán's The White King

György Dragomán's second novel, *The White King*, while being extremely popular with literary audiences, also gained considerable critical acclaim. The story of Djata, the young boy who has to grow up without his father in an unnamed Eastern European dictatorship has been translated to thirty languages due to its powerful images and complex, yet easily readable language, which works well with adolescents as well. Using close reading, the present paper focuses on the genre related dilemmas of the novel. The paper uses Paul de Man's understanding of prosopopeia and the concept of dysfunctional synecdoche to argue that the genres of "father novel", bildungsroman and dystopia are each other's logical consequences and as such are intermingled in *The White King*.

Keywords: father novel, bildungsroman, dystopia, prosopopeia, György Dragomán

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/178-190.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



¹⁹ Uo.

²⁰ Az aparegény fogalma angol nyelvterületen nem létezik. Természetesen léteznek apa–fiú kapcsolatokról szóló szövegek, azonban ilyen jellegű műfaji meghatározás (és/vagy társadalmi allegorizáció) nem kapcsolódik hozzájuk.

FENYŐ D. GYÖRGY

Nyelviség, szociologikum és kulturális tradíció Tar Sándor *Szilvia* című novellájában

Különféle tradíciók találkozása

Amikor az 1980-as és 1990-es évtizedben kiteljesedett a magyar posztmodern irodalom, sokáig úgy tűnt – erről beszéltek írók és kritikusok –, hogy ennek lényege a történet megszűnése, a szövegirodalom, amelyben jelentőségüket veszítik a hagyományos epika olyan meghatározó elemei, mint a cselekmény, a jellemek, a szereplők sorsa, lélektana és motivációja, helyettük pedig a szöveg megalkotottsága, megformáltsága válik a prózai művek elsődleges meghatározójává és értékmérőjévé. Azóta, újabb három-négy évtized elteltével, már azt látjuk, hogy a próza posztmodern fordulata valóban lényeges újdonságokat hozott, de nem a cselekmény megszüntetése volt a meghatározó eleme ennek – a magyar irodalomban azóta is izgalmas, fordultatos, olvasni érdemes történetek egész sora született meg, melyeket sok szempontból szintén a posztmodern vonulathoz sorolhatunk. A posztmodern próza legfontosabb jellemzői és eredményei véleményem szerint ugyanis nem a cselekmény megszüntetésében rejlenek, hanem a művek szöveg-mivoltának hangsúlyozásában, a narráció jelentőségének felértékelésében, az elbeszélő hangjának, látásmódjának középpontba állításában, a mindentudó elbeszélő és a hiánytalanul kerek narratíva, vagyis a nagyelbeszélés leértékelésében, a rendkívül tudatos nyelvhasználatban, a különböző nyelvi regiszterek és rétegek egymás mellé helyezésében és tudatos változtatásában, a roncsolt és a hétköznapi nyelvhasználat tudatos beépítésében, a standard nyelvváltozat alatti nyelvi rétegek felértékelésében és felhasználásában, a nyelvhasználat által történő jellemzés és érzékeltetés lehetőségének kiaknázásában, az irónia felértékelésében, az idézetek és rájátszások tudatos használatában, vagyis az intertextualitás jelentőségének felerősítésében, ezzel együtt az irodalom autoreferencialitásának hangsúlyozásában.

Tar Sándort éppen ezért a kritika bár a posztmodern szövegirodalom alkotói közé sorolta, mégis minduntalan hangsúlyozta, hogy nála megmaradt a történet, hősei klasszikusan jellemezhető emberek, illetve ezek a szereplők pontosan azonosítható társadalmi háttérrel rendelkeznek. Az a kettősség, ami a róla szóló szakirodalomban éppen ezért sokáig érezhető volt – hogy egyfelől posztmodern, másfelől modern alkotó –, talán éppen azáltal válik meghaladhatóvá, hogy ma már a posztmodern fogalmát nem olyan szűken érthetjük, mint néhány évtizede.

Az alábbi tanulmányban azt szeretném bemutatni, hogyan áll össze szerves egységben a posztmodern által középpontba állított narráció és nyelvhasználat, a modernitásban középpontba állított emberi személyiség, továbbá az irodalmi tradíció

nagyon tudatos felhasználása mind a tradíció folytatásában, mind a tradícióval való vitában. E három elemet fogom megvizsgálni Tar Sándor egy novellájában. A dolgozat felépítésében azt kívánom megmutatni, hogy egy irodalmi elemzés hogyan fordítható át tanítási anyaggá, hogy mindazt a tudást, amely a magyartanár elemző munkájának eredménye, hogyan lehet egészen másképp, átstrukturálva, más rendszerben és más fókuszokkal tanítási órává alakítani.

Többféle beavatástörténet

Tar Sándor *Szilvia* című novellája *A térkép szélén* című 2003-as kötetéből való. A történetben egy tizennégy év körüli fiú, Zoli beavatását látjuk, pontosabban a novella egyszerre mutat be egy elvetélt, valamint egy sikeres beavatástörténetet. Az elvetélt beavatástörténet Zoli általános iskolai magyartanár-osztályfőnökéhez, Recsegihez kötődik, a sikeres beavatástörténet egy Zoli számára is szinte ismeretlen, nála csak néhány évvel idősebb lányhoz, Szilviához.

Az *elvetélt, sikertelen beavatástörténet* a tudás és a tanulás világába való beavatás lenne. Zoli befejezte a nyolc általánost, és bár a család eredetileg tovább akarta taníttatni, középiskolába adni, mégsem íratják be, mert, ahogy az apja megfogalmazza „ruhát nem tudunk neki venni, cipőt, lassan enni sem lesz mit, hát miből?”¹ Az osztályfőnök azonban olyan fontosnak tartja, hogy ezt a különlegesen tehetséges gyereket taníttassák, hogy személyesen elmegy a családhoz – mint megtudjuk, életében először megy el egy tanítványa családjához –, hogy meggyőzze őket a tanulás szükségességéről, azért, hogy a család másképp döntsön. A felajánlott segítséget Zoli minden magyarázat nélkül, egyértelműen visszautasítja: „majd én ruházom az enyémből! Azt hiszi, felvenné, kérdezte az apa kis csend után, majd a gyerekekhez: Zoli! Felvenné? Nem, mondta a fiú akkor is az ablakpárkányon”. (161.)

A tanulás világában ugyanis semmi sem vonzó. Recsegi sikertelen ember, a tönk-revert gégejével, a recsegő hangjával, a megalázkodásával, a kissé ellenséges iskolai mondataival: „Kiss Zoltán, recsegte Recsegi, a magyartanár másnap, miután kijavította, osztályozta a dolgozatokat, a tiédet, már megbocsáss, nem tudtam értékelni, ezeken a lapokon semmi nincs, csak radír. Ami a rádiózást illeti, ötös, a tartalom nullás” (159.), majd az ehhez képest túlzóan közeledő gesztusaival a családlátogatáskor: „Nincs a gyerekek keresztapja? Meghalt, mondta az apa, akkor lehetnék én is, mondta váratlanul Recsegi”. (161.) Már a családlátogatás ténye sem más a gyerek szemében, mint durva beavatkozás abba az életbe, amelyben ő él, és amelyhez az iskolának, a tanárnak semmi köze. Nem véletlen, hogy a fiú az ablakpárkányon ül egész idő alatt, amíg a tanár náluk tartózkodik, és hiába van szó az ő életéről és jövőjéről,

¹ TAR Sándor, *Szilvia* = T. S., *A térkép szélén*, Bp., Magvető, 2003, 160. (A további novellaidézetek oldal-számait a citátumok után, zárójelben közlöm. – F. D. Gy.)

nem száll le onnan. Bent is van, kint is van, befelé hallgathat, kifelé nézelődhet, együtt tartózkodik a konyhában a szüleivel és a tanárával, de annak a térnek a peremén. Miközben a tanár a tudás és tanulás fontosságát hirdeti, egyre többet iszik a kannás borból, elsírja magát, egyre szerencsétlenebbnek tűnik. S ha Zoli nem tudja is, hogy az általa elismételt angol mondatot rossz angolsággal mondta a tanár, és nem látja a látogatást követő jelenetet sem, amikor Recsegi az autóbuszban elalszik, és lehányja a buszt, mégis látja a tanár szánandóságát. A tanulás lehetőségét végleg és kegyetlenül utasítja vissza: „ne jöjjön ide többé, mert kilököm a negyedikről. Világos?” (162.) Feltételezhetjük, hogy e mondat brutalitása önmagának is szólt, annak, hogy ha nincs lehetősége tanulni, akkor ezt könnyebb úgy elviselni, ha ellenséges erőnek állítja be az iskolát és a tanárát, de azt is feltételezhetjük, hogy megérezte, az ő világából nincs átjárás más világok felé.

A tanulás éthoszának erre a totális elutasítására még visszatérünk, de előbb vegyünk szemügyre a másik beavatást. A *sikerés beavatástörténet* Szilviához kötődik, az öntudatlanságig részeg (esetleg részeg és drogos) fiatal lányhoz. Szilviát Zoli nem ismerte, segíteni ment oda hozzá, látva, hogy öntudatlan, de a lány felajánlkozott a még szűz, de már nagyon férfias tizennégy éves Zolinak:

Zolinak sötétbarna, dús haja, az alatt kissé sárgásan barna bőr adta meg az arc karakterét, a szája durcás-duzzadt, mint az anyjáié, a szeméit az apjától örökölte, a tengerzöld, mindig hunyorgó szemeket ritkás szempillák takarták, a fiú gyűlölte az arcát, lányosnak találta, a lányok félték tőle, már férfias volt, az ilyenbe mindenki szerelmes, ő senkibe. [...] akarod, hogy megrontsalak? Akarom, mondta a fiú, és tényleg akarta. Izgatott lett, szinte vibrált. [...] Szilvia is segített, majd felhúzta magán a szoknyát, ne oda, sóhajtott a később rekedten, fentebb! (160, 165, 166.)

A szexuális beavatás sikerességét Zoli tárgyilagosan állapítja meg: „Férfi lettem, állapította meg tárgyilagosan, mint egy férfi”. (166.) Első szexuális aktusa animális volt, egy félig öntudatlan, félig alvó nővel közösült, a másik személyének ismerete, mindenféle érzelmi háttér vagy előzmény nélkül. Olyanok voltak, mint két üzekedő kutya a parkban – nem véletlen, hogy ennek a párzásnak a két kutya a szemtanúja, Zoli pedig velük kommunikál közben: „a két szomszéd kutya ült a faház előtt és viczorogva morogtak. A fiú elszántan visszamorgott rájuk, az ő hangjukon, aztán még egyszer, erősebben”. (166.)

A befejezés ezt a folyamatot viszi végig, egészen radikálisan: Zoli előző délután még csak ráuszította a két kutyát a tanárra, éjszaka már morogva kommunikált velük, megszerezve előlük a nőt: „a két kutya riadtan elinalt. Győztem, futott át a fiú agyán”. (166.) A reggelen először ismét kommunikál velük („ma ugyanott morgott, viczorogott a szomszéd két kutyája. Zoli is morgott egyet, de most másképp, vidáman, játékra készen”, 166.), utána maga is négykézlábra ereszkedik („négykézlábra ereszkedve

a kutyákhoz ment. Farkcsóválva, ugrándozva fogadták a közeledését”, 166.), végül ugyanúgy lerágja az emberektől meghagyott csontokról a húst, mint a kutyák: „[é]s délben is, mikor a csontokért ment”. (166.) A kutyákkal való azonosulás folyamata párhuzamos a Szilvia-féle beavatás folyamatával, illetve beteljesíti azt. „Le kell menni kutyába” – énekelte a Hobo Blues Band a *Kopaszkutya* című albumon az 1980-as években, és a novella mintha ennek a története volna.

Zoli otthoni élete és a park, a lány, a kutyák világa folyamatos, nincs közöttük olyan hasadás, amint Zoli élete és az iskola világa – Recsegi tanár úr, a tudás, a továbbtanulás világa – között. Az a kannás bor, amit otthon isznak, és amit utána levisz Szilviának („hozok, mondta, várj egy kicsit”), ennek a két világnak a folyamatosságát fejezi ki. A munkanélküli szülők és a parkbeli drogosok világa egylényegű; ha elolvassuk a park leírását, az egyértelművé teszi:

A tér valaha játszópark volt, új lakótelepeken építettek ilyeneket annak idején, csúszdával, mászókával, homokozóval, libikókával, a fák között mókás faház, mint egy elől-hátul nyitott kunyhó, [...] a fák közben hatalmasra nőnek, a bokrok összefonódva szövik be egymást, a tér később mégis lassan elvadul, pusztul minden, olyan, mint az élet. (164.)

Ezért elmondhatjuk, hogy a második, a sikeres beavatástörténet egyúttal *leépüléstörténet* is, egy tehetséges és ígéretes kamasz gyerek perspektíváinak bezáródásáról szól, életének rögzüléséről mindazon körülmények közé, amelyek között addig élt, amelyek között a szülei élnek, vagyis a lakótelep, az éhezés, nélkülözés körülményei közé.

A novella *radikálisan vitatkozik* egy másik magyar novellával, azzal, amelyik a tanulás, a tudás, az iskola, a tanári élethivatás éthoszát fejezi ki gyönyörűen: Móra Ferenc *Szeptemberi emlék* című novellájával. A Móra-novella arról szól, hogy nincs pénze a szegény családnak arra, hogy a tehetséges, tanulni vágyó diákot taníttassa, de a kisfiú minden reggel belopózik az iskolába, és a tanterem nyitott aajtán keresztül hallgatja a tanári magyarázatot, és mindent önmagától tanul meg. Ebben a századeleji írásban a gyerek tanulni szeretne, a szülei mindent elkövetnek azért, hogy iskolába adhassák, a tanárok segíteni szeretnének, végül pedig a latintanár oldja meg a helyzetet, és intézi el, hogy a szegény, de tehetséges gyerek tanulhasson. A novella minden szereplőjének azonos az értékrendje, az, hogy a tanulás jó dolog, érték, és hogy a tudás utat nyithat a felemelkedéshez. Minden szereplő egyöntetűen ezt képviseli, akár segít, akár nem.

Tar Sándor novellája az iskolának és a tudásnak ezt az éthoszát radikálisan visszavonja. A tanár, Recsegi maga is kicsit szárnalmas, kicsit komikus, nagyon esendő figura, az életének a tudás nem adta meg a kiteljesedést. Nehéz lenne őt követni, követendő példának tekinteni. A szülők élete olyan kilátástalan, hogy ők érdektelenül állnak a tanulás kérdéséhez: ha lenne pénzük rá, beíratnák Zolit a középiskolába, de mivel nincs, hát hagyják, hogy ne tanuljon tovább. A gyerek sem lát perspektívát a

tanulásban, megy iskolába, ha kell, és kimarad, ha nem kell járnia. Az a tanári segítség pedig, amely Móránál úgy nyilvánult meg, hogy Eyszrich tanár úr a két karjában vitte be az iskolába a rettegő gyereket, Tar Sándornál groteszk és félszeg módon úgy szólal meg, hogy Recsegi felajánlja a ruháit és azt, hogy Zolinak keresztapja lesz, de ezt a gyerek azonnal és félreérthetetlenül elutasítja. Mindemögött Móra világában az isteni gondviselés feltétlen jelenléte áll, gondoljunk csak a latinból fordítandó mondatra: „Unus es Deus. Egyedül te vagy az Isten.”² Tar Sándornál azonban nincs effajta gondviselés, novelláiban teljesen magukra hagyott emberek iparkodnak az életüket rendben tartani, vagy egyszerűen csak élni.

Három apró mozzanattal szemléltethetjük ezt a különbséget. A továbbtanulás kulcskérdése Móránál vagy a pénztelenség igazolása (a szegénységi bizonyítvány), vagy a pénz előteremtése. Mindaddig, amíg a magasabb igazság nem győzedelmeskedik, és a tanárok segítsége, továbbá az isteni gondviselés hatására nem járhat iskolába a kisfiú, még a nagyon kevés pénz előteremtése is illúzió. Tar Sándor novellájában a tanár letesz az asztalra kétszáz forintot. De a kétszáz forint előteremtése ironikus fénybe állítja a pénz előteremtésének lehetőségét: a tanár úgy adja ezt, mint aki megtéríti a bor árát, a szülők megörülnek a pénznek, és minden napra meghívják Recsegit, igyon velük.

A másik mozzanat az, hogy mennyire tudnak alternatívákat megfogalmazni, lehetőségeket kínálni a gyerekeknek. Móra novellájában a baj beköszönte után a család folyamatosan azon dolgozik, hogy előteremtse a pénzt vagy az igazolást. Elmennek legkülönbözőbb emberekhez, hivatalokhoz, majd amikor ezek a lehetőségek bezáródtak, új koncepcióval állnak elő, mesterségeket ajánlanak a gyerekeknek: előbb csizmadiának, majd könyvkötőnek taníttatná ki. Tar novellájában ennyi szerepel a további lehetőségekről:

a fiú látszólag megrendülés nélkül vette tudomásul, hogy nem tanulhat tovább, mindössze egy dolog foglalkoztatta: hát akkor mit csináljak, kérdezte az apjától. Majd csak kitalálunk valamit, válaszolta a szótlanná lett férfi, a fiú nem hitte, ti sem csináltok semmit, mondta, majd lement a térre unatkozni. (160.)

A szülők nemcsak a helyzetüket adják át a gyerekeknek, hanem perspektívtalanságukat és cselekvőképtelenségüket, tanult tehetetlenségüket is.

Móra Ferenc gyerekhőse bízik a felnőttekben, mindenekelőtt a szüleiben, de a tanáraiban is, és bár azt tapasztalja, mintha az egész világ összefogott volna ellene, mégsem kérdőjelezi meg azt a bizalmi viszonyt, ami a világhoz és a felnőttekhez fűzi. Zoli reakciói egészen mások: amikor Recsegi

² MÓRA Ferenc, *Szeptemberi emlék* = M. F., *Daru utcától a Móra Ferenc utcáig*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 27.

váratlanul elsírta magát, [a szülők] pedig vigasztalták, semmi baj, ide jöhet bármikor, jól elbeszélgettek, ugye, milyen jó ez a bor, ezt isszák, olcsó, tele tápanyaggal, lehet tőle aludni, a fiú pedig megint felhúzta a lábait maga alá az ablakpárkányon, közönyösen nézett kifelé, és azt mondta a már kissé kapatos tanárnak, ne jöjjön ide többé, mert kilököm a negyedikről. Világos? Világos, mondta a tanár, és némi dulakodás után, mert a szülők nem akarták elengedni, kitámolygott az ajtón. (162.)

Nemcsak nem járnak utána a lehetőségeknek vagy a lehetséges segítségeknek, de egyáltalán nem akar elfogadni semmiféle beavatkozást, mert a gyerek viszonya a világhoz nem a bizalmon alapul.

A novella nyelve

Háromféle szövegtípusból áll össze a novella nyelvezete: a mindentudó elbeszélő narrációjából, a szó szerinti idézetekből, továbbá a szabad függő beszéddel megidézett szövegekből. *Szó szerinti idézetet* általában akkor szokás használni, ha az elhangzottak olyan markánsan vannak megfogalmazva, hogy csak egyenes idézésük adhatja vissza teljes tartalmukat és hangulatukat, vagy olyan jelentőségteljesek az elhangzott mondatok, hogy érdemes megőrizni őket eredetiben, esetleg olyan a megfogalmazásmódjuk, hogy azzal jellemzik az elmondójukat vagy azt a szituációt, amelyben elhangoztak. Nézzünk meg néhány szó szerinti idézetet a novellából: mit tart idézésre érdemesnek az elbeszélő.

„Kiss Zoltán, [...] a te agyad egy kompjúter”. (159.) Ez a mondat talán alkalmas arra, hogy valahogy felidézze a helyzetet, különösen szembeállítva Recsegi tanár úr előző bekezdésben idézett mondatával: „Kiss Zoltán, [...] a tiédet, már megbocsáss, nem tudtam értékelni, ezeken a lapokon semmi nincs, csak radír. Ami a rádiózást illeti, ötös, a tartalom nullás”. (159.) Vannak azonban olyan párbeszéddek is, amelyekben ennél sokkal kevésbé érvényesül az idézet megidéző, a nyelvhasználattal jellemző funkciója: „Akkor most mi lesz? Ki takarít?”; „ennyi elég?”; „Eleg kevés, [...] de megoldjuk. Szálljon le, és tűnjön el.” (163.) Valamelyest megidézi ugyan az idézet a hangulatot, a helyzetet, a két szereplő közötti hatalmi különbséget, Recsegi elveszettségét, mégis olyan egyszerűen, hogy az önmagában talán nem is indokolhatná a szó szerinti idézést.

A szabad függő beszéddel megidézett párbeszéddek hasonlóak: „Akkor is a konyhában ültek, bemehettek volna a szobába, de *ott sötét van; az ágy vetetlen, itt pedig olyan otthonos*, Recsegi már arról beszélt a harmadik vagy negyedik pohár kannás bor után, hogy *nem a zene a lényeg. Hanem hogy a nyelvtanuláshoz például zenei hallás kell.*” (161–162., kiemelés tőlem) Az első kiemelt részben a deiktikus *itt* egyértelművé teszi, hogy a szituációban elhangzott mondatot idéz az elbeszélő szabad függő beszédben, vélhetően a szülők mondhatták, vélhetően szabadkozásuképpen, amiért nem vezetik be a szobába a vendéget, és egyszerűen jellemzi a helyzetet és a lakást. A második kiemelt részletet a

tanár mondhatta, az idézés során a mondathatárok részben eltűntek, részben megmaradtak, benne maradt a töltelékfunkciójú *például*, és egy társalgási és pedagógiai közhelyet is mond a tanár: *a nyelvtanuláshoz zenei hallás kell*.

Az *elbeszélő* mindent tud, de nem mindent akar elmondani, gyakran késleltet, illetve sokszor átveszi a szereplő tudását, nézőpontját, motivációját:

A fiút csak a kutyák érdekelték, a drogosok elvoltak magukban. De a kutyák! Azt már tudta, ha támadnak, mély hangon ugatnak, ha feladják vagy lemondanak a zsákmányról, elfordítják a fejüket, figyelnek azért, de már nem kívánnak harcba bocsátkozni, vagy nem érdekli őket az egész. Viszont a kábszeresek rendre otthagytak valakit, mindig ugyanazt. Ők furán libegő járással, ahogy jöttek, el is imbolyogtak, az pedig elnyúlt a padon vagy csak ült, fejét az ölébe lógatva, ritkán mozgott, mint aki félig alszik, félig ébren van. Dzsekit viselt, a csuklyát is a fejére húzta, pedig nyár volt, hőség. Zoli tudta, hogy a drogosok mindig fáznak, de nem érdekelt, egyszer mégis odament ahhoz az alakhoz, mert nyöszörgött, letolta a fejéről a csuklyát. Egy lány volt. Szilvia. (164.)

Az idézett részletben eleinte elég pontosan azt látjuk és olyan perspektívából, ahogy és amennyire Zoli láthatja és dekódolhatja az eseményeket. Később azonban olyan elemet is hozzátesz a narrátor, ami a gyerek gondolkodását értelmezi: „de nem érdekelt”, majd olyat, amelyet az *elbeszélő* tudhat, de a szereplő abban a pillanatban még nem, csak később: „Szilvia.” Hogy mindentudó az *elbeszélő*, azt sokkal korábbról már tudjuk: egyrészt nyomon követi Zolit is, Recsegit is, másrészt sokat tud Zoli szüleiről, előéletéről, és ismeri Recsegi történetét is. Igaz, mindenről nagyon keveset árul el, éppen annyit, amennyit akár egymásról is tudhatnak az emberek, ami kicsit kulcsot ad egymáshoz, nem nagyon mélyen, de mégis értelmezi a másik embert: „A tanárnak valamikor azért verték nyomorékká a gégéjét, mert nem beszélt, nem azt mondta, amit vártak tőle, pontosabban nem mondott semmit.” (161.) Illetve Zoliról: „De hogy az esztét, tehetségét kitől örökölte, az rejtély maradt, apja marós volt a Vagongyárban, az anyja takarítónő, a nagyszülők parasztok valahol vidéken, fél-analfabéta fél-alkoholisták, ahogyan az apja is az lett, miután elveszítette az állását. Aztán az anyja is.” (160.)

Az *elbeszélés*mód erejét, lendületét, megkérdőjelezhetetlen mivoltát nem is e három szólam megléte és elkülöníthetősége adja, hanem *e három folyamatos egymásba fonódása*, az a narráció, amelyben – miközben egészen pontosan azonosítható, kinek a szavait halljuk, és melyik szituációban hangozhattak el azok a szavak – észre sem vesszük, hogy különböző *elbeszélés*módok váltakoznak, és hogy a nézőpont is folyamatosan változik. Ám a teremtett világ olyan egylényegű, a különböző elemekből álló nyelv olyan egységes és lendületes, hogy azzal egyetlen pillanat alatt bevonja az olvasót a helyzetbe, a szereplők világába: folyamatosan azt érzi az olvasó, jelen van abban a fizikai és nyelvi térben, amelyben a szereplők.

A szereplők által használt nyelv kopott, egyszerű, rövid mondatokból áll. Ha például a Szilviával való megismerkedésről szóló bekezdésből kiválogatjuk a szereplői mondatokat, akkor a következő kvázi-párbeszédet kapjuk:

„itt jobb neked, nem látnak, aludd ki magad.”

„Ricsi, te vagy az?”

„Nem”

„hát akkor ki a fene vagy? Bandi?”

„Én vagyok. Ittál?”

„Ittam, de téged nem ismerlek. Szeretsz engem?”

„Nem. Büdös vagy és részeg.”

„Igaz, de azért még szerethetnél. Engem ilyenkor szeretni szoktak. Van, hogy ketten is.”

„Nem is látlak, csak a szagodat érzem.”

„Nem kell látni, Szilvia vagyok, érezni kell csak, hány éves vagy?”

„Tizennyolc”

„hazudsz, de nem baj. Hozzál valami innivalót, és magamhoz fogok térni.”

„Nem hozok, nem kell az már neked.”

„Ha nem hozol, lehet, hogy meghalok. Nézd meg, ráz a hideg.”

„hozok, várj egy kicsit.” (165.)

Logikus, hétköznapi párbeszéd, amelyben az idézett részletek nem bírnak olyan jelentőséggel – sem jellemző erővel, sem egyéni ízzel, sem megjegyezhető vagy megjegyezni érdemes fordulatokkal –, hogy azokat szó szerint kellene idézni. Talán két ok indokolhatja mégis a szó szerinti elbeszélésmódot. Egyrészt megidézi azt a köznapi elbeszélésfajtát, amikor a beszélgető fél nem tudja áttenni közvetett beszédmódba az elhangzottakat, hanem minden helyzetet, jelenetet, mondatot szó szerint idéz (például: „mondom a szomszédasszonyomnak, hogy jövök ám hamar haza, de erre ő azt mondja, hogy várj csak, Icu-kám, már múltkor is én vigyáztam a házatokat amikor a postást vártátok”). Ez a lényeges és lényegtelen, az idézésre érdemes és idézésre nem érdemes elválasztásának képtelenségét mutatja. A másik indok erre az elbeszélésmódra az lehet, hogy az elbeszélő mégis jellemzőnek érzi a szereplők beszédmódjának lecsupaszított, kopár, érzelemmentes és tömönatos mivoltát, a történekek drámaisága ebben a nyelvi közegben tud teljességében kibontakozni.

A szöveg olyan elemeket is nagy számban idéz, amelyek nem az írott, hanem az élőszóbeli kommunikáció részei: ilyenek például a megszólítások („Kisfiam, gyere le a párkányról”; „Uram, [...] maguk most [...]”; „Ricsi, te vagy az?”, 159, 160, 165.), vagy az élőbeszédszerű szófordulatok: „maguk most, már ne haragudjanak, de apránként elisszák a gyerek jövőjét”; „áldja meg magát az Isten!” (160, 161.) A szókinccs hétköznapiságát nem egyes elemek jelölik elsősorban, hanem a nyelv egészének kopottsága. Mégis egyes szavak és főleg kifejezések esetében látható, hogy milyen módon képesek és nem képesek kifejezni magukat a novella szereplői: „jöhetne mindennap, énekelhetnénk feszt, mi ráérünk, és nekünk is jó hangunk van”; „akkor hát ki a fene vagy”;

„Csókolj meg [...] ne undorodjál”. (161, 165.) Ez a kopottság azokon a helyeken a legfeltűnőbb, ahol érzelemkifejezést várnánk: a gyerek csak közli a tanárral, hogy ha nem megy el azonnal, kilöki az ajtón, a lány úgy adja át magát egy számára ismeretlen fiúnak, hogy bort kér, és az „akarod, hogy megrontsalak” félmondatot mondja neki. Amikor Zoli nekikészül a közösülésnek, egyszerűen megállapítja, hogy a lány időközben elaludt: „Így is jó, gondolta, így is jó.” Egyfelől feltűnő lehet a mondat egyszerűsége, a ténymegállapítás, másrésztől egy nagyon hangsúlytalan, jellegtelen mondatot ismétel meg a szöveg, ami nyilvánvalóan egy köznapi félnéma-félhangos, elmormogott mondat lehet.

A narráció, idézet és függő beszéd bonyolult egymásba fonódását a mondatfelépítés erősen kiemeli. A mondathatár és az idézetek határa ugyanis nem esik egybe, nem mondhatjuk, hogy az egyik mondatot idézi, a másikat mondja az elbeszélő, hanem ezek folytatólagosan következnek egymásra, egymásba fonódnak. A következő idézetben a kétféle kiemelés a két beszélgető felet jelzi:

Én szeretem azt a fiút, mondta a szigorú sofőrnek és egy másik, rosszarcú, hivatalos embernek, mikor a végállomásnál felrázták, *mert zseni. Pont olyan, mint én voltam valaha. Láttunk már ilyet*, mondta a sofőr, továbbra is morgorván, *mi azért maradunk a nőknél. Akkor most mi lesz? Ki takarít? Recsegi egy ötszázast talált valahol a zsebében, ennyi elég? Elég kevés*, mondta a hivatalos ember, *de megoldjuk. Szálljon le, és tűnjön el.* (162–163.)

Világok találkozása

A novella kezdése azonnal egy konkrét szituációba helyezi az olvasót, a lehető legradikálisabban alkalmazza az in medias res technikát. Az első mondattal – „Kisfiam, gyere le a párkányról, már számtalanszor mondtam, ne ülj oda.” (159.) – egy furcsa, féloldalas családlátogás helyzetébe kerülünk, és ezt a nagyon feszengő helyzetet mutatja be az első két bekezdés, majd bontja ki a novella bő első fele. A harmadik bekezdés eleje mutatja be az első főszereplőt, Zolit, majd kanyarodik vissza az elbeszélő szituációhoz. Az ötödik bekezdés eleje a második főszereplő, a tanár bemutatásával kezdődik, majd szintén visszakanyarodik a családlátogatás helyzetéhez. Mindkét jellemzés elmond sok mindent, és titokban hagy legalább ugyanannyit. Zoliról például az elbeszélő azt állítja, hogy „az eszét, tehetségét kitől örökölte, az rejtély maradt” (160.), ami lehet egy külső megállapítás, de lehet az iskola, a tanárok, az osztályfőnök nézőpontja is. Recsegi élettörténetéről is megtudunk valami nagyon lényegeset, azt, hogy „valamikor azért verték nyomorékká a gégéjét, mert nem beszélt, nem azt mondta, amit vártak tőle, pontosabban nem mondott semmit” (161.), de hogy ez pontosan mikor, hogyan és miért történt (az ötvenes években? ötvenhat után? már a hatvanas években?), nem tudjuk meg. Véltetően ugyanennyit tudnak róla a kollégái,

tanítványai, ezt szokás rebesgetni róla. Vagyis mindkét jellemzés erősen a másik főszereplő nézőpontjához nagyon közeli fókuszról van megírva. A két főszereplő között párhuzamot teremt a nevük, az alliteráló Radír és Recsegi. A fiúnak ismerjük a polgári nevét is, a tanárnak nem, és a csúfnév-becenév mindkettejükről egy-egy tulajdonságot emel ki, a furcsa, recsegő hangot és a folyamatos rádiózást. Hogy a rádiózás milyen személyiségképhez illeszkedik, nem tudjuk: kényszeresség, perfekcionalizmus vagy autizmus?

A novella harmadik szereplője a novella utolsó harmadában jelenik meg, holott a cím őt nevezi meg főszereplőként. Az ő sorsát egyáltalán nem ismerjük meg, annyit tudunk róla, amennyit Zoli lát belőle, semmivel sem többet. A novella nem ábrázolja a háttérét, családi helyzetét, múltját, és a Zolival folytatott félajult párbeszédén kívül csak részleg magatehetetlenségét és szexuális gyakorlottságát látjuk. A keresztnév mintha kicsit megemelné az alakját, nem is a – szintén gyakori – becenevén mutatkozik be (Szilvi), hanem a kicsit választékosabb teljes keresztnevén. Különösen kiemeli ezt, hogy neve mellett minden fiúnak a becenevét halljuk: Ricsi, Bandi, Zoli. Hogy miért Szilvia a címszereplő, nehezen megválaszolható. Talán mint a főszereplő Zolit a felnőtté válásba beavató nőt akarja hangsúlyozni a novella, talán várakozást kelteni az olvasóban, talán mint életlehetőséget akarja kiemelni.

Az életlehetőségek között több világ is megjelenik: az otthon (az apa és az anya), az iskola (Recsegi tanár úr) és a tér (Szilvia) világa. De ha egészen pontosak akarunk lenni, akkor a kutyává válás történetét is mint egy lehetséges világ megjelenését kell értelmeznünk. A kutyák először akkor jelennek meg, amikor Zoli ráuszítja őket a félrészeg, félig menekülő Recsegire, utána az ételre várakozó állatokat látjuk, ott már Zoli belső gondolatmenetét és fizikai reakcióit követve („hogy azokon még rengeteg hús van, és összefutott a nyál a szájában”); „ezeken a nyílásokon bárki bebújhatott”, 163.). A két kutya először akkor jön elő a kerítés mögül, amikor Zoli közöszül a lánnyal: ott vannak a kis faház előtt, először „vicsorogva morogtak”, majd Zoli kutya gesztusát megértve („elszántan visszamorgott rájuk”) elinalnak, az erősebb, a győztes állatnak adva át a terepet. Itt válik fontossá az a korábbi megfigyelés, amikor a kutyák viselkedését követte az elbeszélő, szintén Zoli nézőpontjához igazodva:

A fiút csak a kutyák érdekelték, a drogosok elvoltak magukban. De a kutyák! Azt már tudta, ha támadnak, mély hangon ugatnak, ha feladják vagy lemondanak a zsákmányról, elfordítják a fejüket, figyelnek azért, de már nem kívánnak harcba bocsátkozni, vagy nem érdekli őket az egész. (164.)

Másnap reggel, a szexuális beavatást követően Zoli először szintén a kutyákat látja meg: „ma ugyanott morgott, vicsorogott a szomszéd két kutyája.” Ezután két olyan gesztust tesz a fiú, amelyek a kutyákkal való szótértés, sőt, azonosulás gesztusai: morog egyet, majd négykézlábra ereszkedik. A kutyák részéről pedig a befogadás gesztusait látjuk: „Farkcsóválva, ugrándozva fogadták a közeledését”. (166.)

Itt érkezünk el a novella utolsó mondatához: „És délben is, mikor a csontokért ment.” (166.) Tar Sándor sok-sok novellájában megfigyelhetjük, milyen kemény, előkészített és mégis váratlan, lezáró, ugyanakkor a történetet másfelé kinyitó, a történet logikáján belül maradó, mégis az egész történetet értelmező záró mondatokat tudott írni. Itt is látszólag a kutyák viselkedéséről szól a mondat: „és”, „is”. Az, hogy a gyerek elmegy délben a kifőzött, gőzölgő csontokért, hogy leehesse róluk a húst, hogy együtt fog rágni a két vad kutyával, csak a mellékmondatban szerepel. Logikus és meghökentető, ugyanakkor zeneileg nagyon szép ez a mondat. Zoli látszólag háromszor is győztesként hagyja el a terepet – ráusztítja a tanárra a kutyákat, a kutyákat elkergető gesztus után ő marad ott egyedüli kanként a nőstény előtt (még egyszerűbben: ő párzik), az ebédre kirakott csontokból a kutyákkal együtt ő is részesül.

A valamilyen módon és okból kisodródott, perifériára került emberek világában játszódik a novella. Zoli családjáról azt tudjuk meg, hogy a nagyszülők parasztok voltak, a szülők szak- vagy betanított munkások (marós, illetve takarítónő), de mindketten régóta munkanélküliek. Nemzedékről nemzedékre öröklik át az alkoholizmusukat is, ezért fontos, hogy a novella befejező pillanata előtt, mielőtt Zoli négykézlábra ereszkednék, még „nagyot nyelt a kannás borból”. (166.) Holott azt tudjuk, hogy előtte nem ivott, először Szilviának sem akart adni belőle, és nehezen, csak a lány intésére nyelte le az első kortyot is („rohadt volt”). A tanárt szociológiailag alig helyezi el a novella, csak azt tudjuk, hogy nehezen és szegényen végezte el az egyetemet, és hogy a saját sorsa és Zoli elképzelt továbbtanulása között éppen abban lát párhuzamot, hogy neki is nehéz volt elvégeznie az iskolákat. Sorsát tekintve annyit tudunk, hogy „nyomorékká verték a gégejét”, és habár az elbeszélő az általános alany mögött nem jelez semmiféle konkrét személyt vagy intézményt, de éppen ez a személytelenség valószínűsíti, hogy valamilyen politikai okból, talán a rendőrségen verték nyomorékká. Félzségségéből, sérülékenységéből, a nagyon méltatlan autóbuzos jelenetből úgy sejthetjük, hogy saját maga is elrontottnak tartja az életét.

A novella egy lakótelep szélén játszódik, Zoliék a negyedik emeleten laknak, a nagy házzal szemközt, „a tér túlsó oldalán még családi házak voltak”, és a lakótelepnek ezen a szélén pedig egy kis játszótér áll. „A tér valaha játszópark volt, új lakótelepeken építettek ilyeneket annak idején, csúszdával, mászókával, homokozóval, libikókával, a fák között mókás faház, mint egy elől-hátul nyitott kunyhó, amolyan eső-menedék, gondosan elkerített kispályás foci-grund”, de ezt a lakótelepi játszótérret már lehasznált állapotban látjuk, „a tér később mégis lassan elvadul, pusztul minden”. (164.)

Értelmezési lehetőségek

Hogyan összegezhető mindaz, amit a novellában felfedezhetünk, hogyan állíthatók össze értelmezésekké a megfigyelt elemek? Első szinten a novella szólhat a rendszerváltás utáni Magyarországról, a munkanélküliség és a kilátástalanság élethelyzetéről. Második

szinten már nemcsak a rendszerváltás utáni állapot van benne, hanem a rendszerváltás előtti Magyarország hagyatéka is a lakótelepekkel és a tönkrevért életsorsokkal: vagyis nemcsak egy kilátástalan állapot leírása, hanem a kilátástalanság elemzése is. Harmadik szinten azt mondja, hogy a mélyszegénységből csak lefelé vezet út, fölfelé nem. Végül pedig, negyedszerre annak a nagyon közkeletű és nagyon rokonszenves gondolatnak a megkérdőjelezése, hogy a szegénységből és reménytelenségből a tanulás, a tudás megszerzése által lehet kikerülni.

Mindez azzal az elbeszélésmóddal társul, amelyben a szereplők maguk is megszólalnak, és nyelvi regiszterük egyszerűsége, kopottsága maga is jelentésteremtő erővé válik. Az elbeszélő azért sem különbözteti el a saját mondatait és saját nyelvi regiszterét a szereplőitől, mert azt akarja jelezni, hogy nem áll fölöttek, hogy belülről ábrázolja azt a világot, amelyet szereplői élnek, vagy még radikálisabban fogalmazva: ami a szereplőinek az élete. Rendkívül tudatos nyelvhasználata és elbeszélésmódja képes egy világot felépíteni.

Kérdések és feladatok a novella iskolai feldolgozásához

Az alábbi kérdés- és feladatsor a novella középiskolai elemzéséhez használható segédlet. Lényegében nem más, mint a fenti elemzés átalakítása úgy, hogy az oktatási gyakorlatban használható legyen. A válaszokat nem tartalmazza, azért sem, mert a tanulmány korábbi részeiből következik a válaszok egy része, és azért sem, mert nem kívánjuk lezárni a műelemzés nyitott és kreatív voltát. Feltételezhetjük ugyanis, hogy más elemzők mást figyelnek meg (vagy: mást is megfigyelnek) egy műben. A kérdések sorrendje nem esetleges, hanem egy iskolai logikát követ, ám mégsem zárt kérdéssort készítettem, hanem szinte bármi felcserélhető, kihagyható, lerövidíthető vagy kibővíthető. Emellett nem jelöltem a munkaformákat sem, hanem feltételezem, hogy a kérdéssort alkalmazó kolléga a kérdésekhez, a szöveghez és az osztályához adekvát munkaformákat meg fogja találni.

- Olvassátok el a címet! Mit várunk attól a novellától, amelynek ez a címe?
- A novella szövegében a következő nevek szerepelnek: Recsegi, Radír, Kiss Zoltán/Zoli, Szilvia, Ricsi, Bandi. Mit vártok ezek alapján? Csoportosíthatók-e ezek a nevek, megfogalmazhatók-e támpontok arra nézve, hol, mikor, kik között játszódik a történet?
- Dolgozzátok fel a szakaszos felolvasás módszerével a történetet! Minden részlet után fogalmazzatok meg a kifejeleti jóslatokat!
 1. részlet: 1-3. bekezdés
 2. részlet: 4-8. bekezdés: „Recsegi, az osztályfőnök...”-tól
 3. részlet: 9-11. bekezdés: „A tér valaha játszópark volt...”-tól
 4. részlet: 12-13. bekezdés: „Odafönt nem találta meg...”-tól
- Gyűjtsétek össze a cselekmény terére vonatkozó részleteket a szövegből! Ezt a fizikai teret hogyan lehet társadalmi térként megfogalmazni?

- Gyűjtsétek össze a Zolira és Zoli családjára vonatkozó elemeket! Rokonszenves volt-e nektek Zoli, ha igen, miért, ha nem, miért nem? Fogalmazzátok meg, milyen utat jár be Zoli a novella folyamán!
- Gyűjtsétek össze a Recsegi tanár úrra vonatkozó elemeket! Rokonszenves volt-e nektek Recsegi, ha igen, miért, ha nem, miért nem? Fogalmazzátok meg, mit tudunk róla és mit nem!
- Gyűjtsétek össze a Szilviára vonatkozó elemeket! Mit tudunk meg a lányról és mit nem?
- Gyűjtsétek össze a kutyák motívumát: hol, hányszor, hogyan kerülnek elő?
- Gyűjtsétek össze, milyen kommunikáció zajlik Zoli és a kutyák között! Miért fontos ez?
- Hogyan értelmezték a novella utolsó mondatát?
- Válogassátok szét a novella 1. bekezdéséből
 - a) azokat a szavakat és mondatokat, mondattöréseket, amelyeket egy szereplő hangosan kimond, és amit az elbeszélő szó szerint idéz;
 - b) azokat a szavakat és mondatokat, mondattöréseket, amelyeket egy szereplő kimondott, de amelyeket az elbeszélés nem szó szerint, hanem függő beszédként idéz;
 - c) azokat a szavakat és mondatokat, mondattöréseket, amelyeket az elbeszélő maga mond el!
- Gyűjtsétek ki a novella 6. bekezdéséből („Akkor is a konyhában...”) azokat a részleteket, szavakat, mondatokat, mondattöréseket,
 - a) amelyeket egy szereplő gondolhat;
 - b) ahol az elbeszélő valamelyik szereplő nézőpontjából ír – a külső elbeszélőt halljuk, de a szöveg mégis valamelyik szereplő nézőpontját tükrözi;
 - c) ahol látszik, hogy mindentudó elbeszélővel van dolgunk!
- Értelmezzétek a novellát Zoli beavatástörténetként úgy, hogy
 - a) Szilvia a beavató;
 - b) Recsegi a beavató!
- Melyik a sikeres, melyik a sikertelen beavatástörténet? Milyen világba, életformába, értékrendbe avatta (volna) be Szilvia a főhóst, és milyenbe Recsegi? Miért sikeres az egyik, miért nem sikeres a másik?
- Olvassátok el Móra Ferenc *Szeptemberi emlék* című novelláját! Hasonlítsátok össze a két szöveget! Milyen rokon problémát dolgoznak föl? Milyen eltérő végeredményre és megoldásra jutnak? Véleményetek szerint miért?
- A novella Tar Sándor *A térkép szélén* című novelláskötetében jelent meg 2003-ban. Hogyan értelmezhető a kötet címe a novella ismeretében? Olvassátok el további novellákat a kötetből!
- Gyűjtsétek további szempontokat, megfigyeléseket az elbeszélés elemzéséhez! Állítsátok össze: hogyan és hányféleképpen tudjátok értelmezni a szöveget? Mennyire távoliak vagy közeliek az osztályban megfogalmazott értelmezések? Van-e magyarázatotok az értelmezések különbségeire?

FENYŐ D. GYÖRGY

gyakorlóiskolai vezetőtanár, ELTE Radnóti Miklós Gyakorlóiskola
alelnök, Magyar tanárok Egyesülete
feno.gyorgy@t-online.hu

Linguistic usage, sociology and cultural tradition in Sándor Tar's "Szilvia"

Abstract: The study approaches the short story of Sándor Tar, "Szilvia" with two specific aims. The first is scientific, to identify the linguistic components of the short story and to interpret its language and narration. The analysis is also about how the short story reflects on the literary tradition, especially the tradition of the initiation-stories and the short stories of Ferenc Móra from the beginning of the 20th century. The second aim is educational: to show how a certain literary analysis can be applied in schools.

Keywords: Sándor Tar, narration, linguistic layers, physical and social space, initiation story, Ferenc Móra

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/191-204.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



KOVÁCS SZILVIA

Kortárs novella az irodalomórán

Tóth Krisztina *Pixel* című kötetének értelmezési lehetőségei*

A Pixel olvasási tapasztalatai

A gimnáziumi irodalomtanításban a kortárs magyar irodalom direkt módon a 12. évfolyam végén jelenik meg. Az esztétikai nevelésre, a látásmód formálására, a műértelmező készség fejlesztésére irányuló tanítási-tanulási folyamatnak az irodalomtörténet ad keretet. Indirekt módon azonban, mint például szövegek párbeszédbe léptetésével, motivikus összefüggések feltárásával folyamatosan bevonhatjuk a jelenkori szövegeket az olvasóvá nevelésbe. A középszintű érettségi vizsgakövetelményei mind a kompetenciafejlesztés, mind az ismeretkörök összefüggésében elvárják a nyelvi, kommunikációs és irodalmi ismeretek alkalmazását a szövegértelmezés folyamatában, valamint a széleskörű olvasottságon alapuló – természetesen komplex szempontrendszer szerint, így például a műfajpoétikai, retorikai, tematikus összefüggések felismerésével megfogalmazható – véleménykifejtő, elemző megnyilatkozást. Az írásbeli érettségi feladattípusai között közép- és emelt szinten is szerepel a műértelmező fogalmazás megalkotása egy adott szempont alapján, illetve az összehasonlító műértelmezés a középszintű vizsgán választható feladat. A tananyag elrendezését tehát nem csupán az irodalomtörténet tanítása határozza meg, hanem az érettségi kimeneti szabályozása is. A műértelmező fogalmazások prózai, lírai szövegekhez, illetve drámarészletekhez is kapcsolódhatnak. A prózai szövegek értelmezése jellemzően egy-egy novellára vonatkozóan valósul meg. A műfajpoétikai, narratológiai szempontú értelmezés tanításának folyamatosan jelen kell lennie az irodalomórákon, hiszen a kimeneti elvárások teljesítésére is felkészítjük a diákokat. A kortárs szövegek megismerése is támogatja a nyelvi-retorikai, műfajtipológiai összefüggések tanítását, így a reflektált nyelvhasználat formálásának lehetőségét nyújtja. A kortárs kisprózai írások bevonása az irodalomórákon zajló látásmódformálásba, elemző gondolkodásba alkalmat ad egyrészt arra, hogy a novella műfaji összefüggéseit didaktikusan megtervezzük az irodalomtörténet tanításának keretei között, másrészt arra, hogy a jelenkori irodalom jellemző témafelvetései megjelenessenek, valamint az irodalmi nyilvánosság beszédterei megnyílhassanak a diákok előtt.

Tóth Krisztina *Pixel* című kötete tematikus súlypontjaival – például a társadalmi tabuk vagy a nagyvárosi lét sztereotípiáinak felvetésével – különösen érkedfeszítő olvasmány lehet a 12. évfolyamos diákoknak. A jelen írás arra vállalkozik, hogy felmutasson olyan értelmezési szempontokat, melyek a tanórai tanulási folyamatban a fent említett célok megvalósulását tartják szem előtt, valamint bemutasson olyan tapasztalatokat,

* A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

melyek a kötet tanítása során születtek. A kötetkompozíció kortárs recepcióra támaszkodó értelmezése mellett megjelennek olyan módszertani célkitűzések, melyek bizonyos szövegekre fókuszálva szeretnék közelebb vinni a tanárjelölteket annak a narratopoétikai szempontrendszernek a reflektált használatához is, melynek segítségével kialakítható a szövegközeli olvasásra is hagyatkozó reflektált nyelvhasználat. Mindemellett a tanulmány megpróbál reflektálni a szöveg(ek) újraolvasásán nyugvó hermeneutikai olvasástapasztalatnak a tanórán kialakítható folyamataira is. A tanulmány a novellafüzérként olvashatóság és az egészből kiragadott szövegértelmezés egyidejűleg elképzelhető lehetőségét az elbeszélői pozícióra, a narratív logika és a metaforikus ívű történetmondás kölcsönösségére, valamint bizonyos motívumok történetformáló dinamikájára fókuszálva kívánja feltárni. Az elbeszélői pozíció kialakításának stabil pontjai, illetve elbizonytalanító mozzanatai a *metalepszis* narratív alakzatai mentén mutatkoznak meg.¹ A narráció és a diegézis szintjének határátlépéseit feltáró értelmezés szintén a rész-egész viszonyok mentén haladva próbálja megnyitni az olvasás útjait az alcímbe szövegtestként megnevezett szövegvilág felé. A narratív logika oksági rendje mellett pedig a tér és az idő nem lineáris összefüggéseit követő történetsszerveződés és történetmondás fonalán haladva kívánja megközelíteni a szöveg(ek) jelentésteremtő folyamatait. Az írás(ok) motívumai között a szövegtest egysége felé mutató, ugyanakkor azt éppen részekre bontó szimbólumok például a folt, az üveggömb, a tükör vagy a gyűrű, melyek felbukkanását követve a kötet olvasata ugyancsak gazdagodhat mind poétikai, mind tematikus összefüggéseit tekintve.

A mű kortárs recepciója rendszerint rámutat a kompozíció jelentésformáló szerepére. Balajthy Ágnes tanulmánya a kötet fő szövegszervező elveként említi a metonimikus összefüggéseket a fejezetek, így a testrészek történetei és a szövegtest, vagyis a kötet történetegésze között.² Az értelmezés kiemeli a novellafüzeryszerű és a regényszerű olvasás kettősségét fenntartó ismétlésalakzatok dinamikáját, és a fragmentáltságot mint az összefüggőség ellenében ható poétikai jellemzőt. Takács Tímea elemzése a perspektívaváltásokra épülő narráció epizodikus történetsszövésében szintén meglátja az egyidejűleg szét- és összetartó textúra kettősségét.³ Albert Kinga a történetek kohéziójának megteremtésében meghatározó mozzanatként említi a térbeliség rendezőelvét: szerinte

¹ „Metalepszisen többnyire azt a jelenséget értjük, amikor a szerző beleszól (vagy valamiképpen belenyúl) az általa elmesélt történetbe, vagyis átlépi azt a határt, amely őt az elmesélttől elválasztja. [...] A metalepszis – mint Genette írja – alapvetően helyettesítési alakzat: [...] »az előzménnyel helyettesítik a következőt, midőn valamely leírás helyett a leírás tételezte eseményeket vetítik a szemünk elé« – vagy másként, a beszélő behelyezkedik mindabba, amiről beszél, részesévé válik a saját maga által elmondottaknak. Vagyis a két keret – az »elbeszélés« eseménye mint keret és az »elbeszél« esemény mint keret – összenyílik, határsértés történik.” KÁLMÁN C. György, „*Evvel a dalban*”, *Literatura*, 2007/2, 204. A jelenségről részletesebben lásd Gérard GENETTE, *Metalepszis*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

² BALAJTHY Ágnes, *Kockára tett életék = A Fausttól a Szívlapáig: kortárs könyvek a középiskolában*, szerk. BALAJTHY Ágnes et al., Pozsonyi Pagony Kft., 2019, 283–295.

³ TAKÁCS Tímea, *Mozgó képekben a világ (Tóth Krisztina tárcanovellái) = Befejezetlen könyv*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2012, 183–195.

az epizódok – az időbeli linearitás helyett – az ismétlődő helyszínek és az ezen epikus mozzanatok ismétlődő szöveghelyek hálózatában szövik, illetve bontják le az összefüggő történetet.⁴ A szereplői testek és a szövegtest ebben az összefüggésben egyaránt narratív konstrukció, ami a szövegrészek egymáshoz rendelésének és egymástól való különállásának kettősségét teremti meg. Horváth Csaba elemzése pedig novella és regény átjárhatóságának kérdését a fejezetek közti kapcsolatrendszer felől vizsgálja meg a deleuze-i rizómaszerű hálózatos szerkezet jegyében.⁵

A középiskolai magyartanítás gyakorlatában a felvetett értelmezések mindegyike támpontot adhat a kötetkompozícióból kiinduló értelmezés számára. Ezek a kompozicionális megközelítések a szoros szövegolvasásban is segítenek tájékozódási pontokat találni a történetek és a narráció szövedékében. A következőkben a tanulmány arra vállalkozik, hogy alapvetésnek tekintve a metonimikus utalásokból szerveződő szövegstruktúrát, különböző megközelítések – mint például a családtörténet, a női léthelyzetekből fakadó látásmódok, a társadalmi sztereotípiák – mentén születő értelmezési kísérleteket kínáljon fel a továbbgondolás, az újraolvasás számára.

Egy különös családtörténet képpontjai

A *Pixel* olvasható különös családtörténetként, melyben az egyes fejezetek a test organikus egészének képpontjaiként úgy rendeződnek el, ahogyan az első fejezetben születő csigavonal egymásra rakódó rétegei. Az ugyanabból a pontból kiinduló, a tőle távolodó, majd ugyanoda visszatérő vonalvezetés folyamatosan megerősíti és újrarajzolja önmagát. A síkbeli formából térbeli kiterjedést nyerő test születik majd a végtelenségig folytatódó körözés által. Ahogy a gyermek keze nyomán a vonalak újrarajzolódnak, úgy bontakoznak ki a fejezeteket alkotó narrációban az egymáshoz közeledő, egymástól mégis távolodó szereplők történetei. A fejezetek képpontszerűen, a test szinekdochikus jelölői mentén illeszkednek ugyan egymáshoz, de csak az elbeszélő távlati (olykor felülnézeti, máskor az időbeli distanciát kihasználó) pozíciójából látszanak családtörténetnek. A – *szövegtest* – alcím a családtörténet paratextusaként a klasszikus családregényekből ismert, fastruktúraként elképzelhető családi kapcsolatokat önmagukba visszatérő körkörös vonalak egymásra íródó rétegeiként generalja. Az első fejezet, az elengedett kéz története a nevek összekuszálódó szövevényét meg sem próbálja lineáris, genealogikus folytonosságban elképzelhető családtörténetként reprezentálni, ehelyett az elbeszélői reflexiók – mintegy a szöveg metafikciós alakzataiként – párhuzamos történetvilágok egyidejűségét feltételezve rajzolnak újabb

⁴ ALBERT Kinga, *Testpoétika és hiányalakzatok Tóth Krisztina Pixel című művében = Szövegek között 18.*, szerk. FRIED István, KOVÁCS Flóra, Szeged, 2013. <http://www.complit.u-szeged.hu/szokoz/wp-content/uploads/2013/11/Albert-Kinga-Testpoetika.pdf> (Letöltés ideje: 2019. szeptember 25.)

⁵ HORVÁTH Csaba, *A lehetséges valóságok inventáriuma = H. Cs., Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*, Bp., L'Harmattan, 2018, 77–96.

rétegeket az első pillantásra akár alapozó történetként is olvasható, krétával vonalakat rajzoló hatéves fiú történetére.

Az elbeszélő önreflexív gesztusában, mely szerint mindent egyszerre szeretne elmondani, egy sajátos omnipotencia mutatkozik meg: az állítása szerinti „összevissza” beszédet a történet megújuló folytonossága hitelesíti az „így is történhet”⁶ létmódjában, amit csak az elbeszélő tapasztalhat, a szereplők nem. Az elbeszélői mindentudásnak a sors jelöli ki a határait, mely – több fejezet metafikciós utalása szerint – a történesek lehetőségei közül a legrosszabbat választja. Az első fejezet a képpontok képpé, a részek egészé formálódásában annak ellenére kiindulóponttá válik, hogy a széttartást, az ellenőrizhetetlenséget, az összevisszaságot teszi meg a történetet alakító, az elbeszélőt is magával ragadó erővé. A fejezet ugyanis a kéz funkcióját nem csak a körkörös újrírásban tárja fel, hanem abban is, hogy „segít eltakarni a szemet”. (5.) A rajzoló kéz magához ragadja a történetvezetés fonalát, miközben ellehetetleníti a látás útján történő eligazodást a világban, vagy azt, hogy a körkörös vonalakban a látás révén keressünk tájékozódási pontokat. A rajzoló kéz megfosztja vagy inkább megkíméli a szereplőt attól, hogy szembesüljön saját döntéseivel, illetve képzeivel; attól, hogy átlásson történetének szövedékén, vagy attól, hogy az adott pillanatban átélje az önreflexió fájdalmát. Ezért nem szembesül *a nyak történetében* a nő a piros ruhában saját kisszerűségével, s így nem igazolja vissza a szemtől szemben találkozás a gyermekbántalmazó anya szerepét *a fiúl történetében*, vagy a tisztátalan frottírtakaró látványa Ági undorral vegyes gyanakvását *a szív történetében*. A felkutatni kívánt Kozma Áron sírfelirata is láthatatlan marad *a fenék történetében*, így a csigavonalakat rajzoló hatéves fiú nevét viselő David nem találhatja meg azt a nyomot, mely a családtörténetet egyenes vonalú leszármazástörténetként tenné kibogozhatóvá.

A genealógia egyetlen önazonos családtörténetként való értelmezhetőségét ironiával vonja be az elbeszélő, amikor elárulja, hogy a név azért nem látható, mert azt a sírt borító moha és David gyermekének anyja a fenekével eltakarja. A látás olykor az elbeszélőt is félrevezeti: *a szem történetében* párhuzamos történetek egyidejűsége cáfolja egymást, mivel az elbeszélő megpróbált hitelt adni a szemmel láthatónak, holott a szem pusztán sztereotípiák alkotására ad lehetőséget. A megbámult nő keze órát visel, az óra pedig az irodalomban gyakran előforduló klisé: a linearitásából kizökkent idő, illetve a párhuzamosan feltételezhető másik lehetséges világ toposza. Azt, hogy a nő vagy a mérő órája jár-e pontosan, semmilyen viszonyítási pont nem igazolja, a körkörös vonalak mentén elbeszélődő történetben nem is létezhet ilyen. Így nem lesz hiteles a fejezet zárómondata sem, mint ahogyan a többi sem az: a lány „tulajdonképpen nem is szereti az anyját” (17.) állítás csak annyira illik a vitázsrúddal utazó asszony történetébe, mint feltételezett vakságának feltételezett oksági összefüggései. *A szem története* azáltal, hogy az elbeszélőt szereplőként lépteti fel, a diegézis és a narráció síkját egymásba nyitja, és

⁶ TÓTH Krisztina, *Pixel*, Bp., Magvető, 2011, 6. (A továbbiakban a kötetből vett idézetek oldalszámait a citátumok után, zárójelben közlöm. – K. Sz.)

a szereplő-narrátor onnipotenciája korlátozottá válik – sztereotip látása ellehetetleníti őt az utazó nőről szóló történet elbeszélésében. A fejezetben az elbeszélő a tanú pozíciójából veszíti el mindentudását, ami a metalepszis narratív szintek közötti határátlépésének következménye. E fejezetben az elbeszélő is tükörbe néz, melyben azonban nincs lehetősége önreflexióra: a kéz, mely órát visel, eltakarja előle az egymásra rajzolódó történetfonalak közötti eligazodás útját.

Az önreflexióra képes látás egy másik történetben utóhatásként nyer létjogosultságot: a piros ruhás nő huszonkilenc év múlva, a ruhát próbáló lányát látva döbben rá korábbi helyzetének másképp is érthető összefüggéseire; Ági Klárka társkereső szalonjában apja fényképét felismerve szembesül azzal, hogy az apjáról is léteznek párhuzamos történetek, melyek nem azonosak a férfiről a gyermek helyzetéből születő történettel. Pedig Ági még ekkor sem tudja azt, amit az elbeszélő a *láb történetében* elmondott: az apa azért nem hívta fel a lányát telefonon, mert el kellett volna mesélnie azt, amit szégyell magáról elmondani.

A *Pixel* sajátos családtörténete nem olvasható leszármazástörténetként, inkább az elbeszélés mindenkori jelen idejében az összetartozás lehetőségeit kereső szereplők történeteivel találkozunk, melyek egymásba kapcsolódása a diegézis szintjén kevésbé történhet meg, mint inkább a narratív metalepszisek és a szövegtest szinekdochikus szövedékében. Ilyeténképpen nem is családtörténetről, hanem családtörténetekről lehet beszélni. Az egyes szereplők családi kapcsolatai az elbeszélői utalások mentén ismerhetők fel. Az egy családot alkotó szereplők jellemzően nem tűnnek fel ugyanabban a térben, nincs olyan történet, melyben együttes jelenlétükből és az abból fakadó interakciók mentén bontakozna ki a sors- vagy emlékezetközösséget szövő eseménysor. A szereplőknek nincsenek közös emlékei: a megöregedett doktornő a fölkében ruhát próbáló – az elbeszélő későbbi megjegyzéséből kikövetkeztethetően Edit nevet viselő – lányának nem mondhatja el, miért rohan ki az áruházból, hiszen a lánya nem ismeri a *nyak történetét*. Nem ismerheti, mert az anyja nem mesélheti el neki, hiszen az a család elől eltitkolt házasságtörésről is szól. Az akkor még röntgenes tanársegédnő – átlépve az őt minden tekintetben körülvevő világ határain túlra – a piros ruhával együtt felpróbált egy másik nőszerepet is, a lopott csókot pedig lopott kendővel takarta el, és ebben a jelmezben másnak látta az őt állítólag fürkésző tekinteteket, mint ahogyan huszonkilenc évvel később a lánya nőszerepén keresztül is. Ugyancsak Edittel találkozunk az *áll történetében* apósa temetésén. Edit ekkor fedezi fel azt az öröklődő testi jegyet, mely a férje, pontosabban az anyósa révén kitörölhetetlenül benne van az ő gyermekei genetikai állományában is: ők is a mókusfejűek közé tartoznak. Ez a felismerés a tőle különböző másik pozíciójába billenti át a saját gyermekeit. Az anyós állcsúcs nélküli mókusarca magában foglalja Editnek mindazt a tapasztalatát, mely a szigorban összegződik, a szigor pedig a családtörténet epizódjai szerint a következőket jelenti: dönteni mások helyett, rendelkezni mások ideje felett, ajándékokat csakis a praktikusság jegyében választani. Az elbeszélő Edit felismerésének tragikumát két szóban mutatja meg: „menthetetlenül, félreérthetetlenül”. (113.)

A szereplők közötti testvéri kapcsolatok is csak az elbeszélő gyakran emlegetett felülnézeti pozíciójából fedezhetők fel. Edit nem szerepel egy történetben testvérel, Ágival. Ági jellemzően az apához való viszonya által, illetve a társkereső nő szerepében jelenik meg, mindkét esetben a magányos nő élethelyzetében. Azok a terek, melyekben feltűnik, nem otthonosak: nem otthonos a lakás, melyben él; visszatartó számára Klárika közvetítőirodája, a Szívek szalonja; a fülbelövés felirat mindig is riasztó volt számára, de a Jyrantól ajándékba kapott fülbevalóval mégis elmegy a kozmetikai szalonba. Ezekben a helyeken mindig mások életeseményeinek fültanúja, saját történetét egyik helyen sem tudja megélni, illetve a szemmel látható tapasztalat mindig különbözik attól, amit a hallottak alapján elképzeli. A szomszéd lakásból átszűrődő hangok miatt a gyermeket a bántalmazó anyától megmentő szerepében próbál cselekedni, de sikertelenül, ugyanis a fiatal nő hangja a találkozás alkalmával mást mond, mint a falon keresztül. Ági a közvetítőirodában nem találja meg a házasságra alkalmas társhoz vezető utat, viszont megismer az apjáról egy olyan történetet, melyet kívülről hallva ismét a magányt éli meg: az apjáról mint férfiről hallott információk teljes mértékben hiteltelenek a leánygyermek számára. A fülbelövéskor a függöny mögött csak hallhatta azt, amit aztán látott is: Jyran ájultan feküdt a földön. Ági nem tudhatta, miért, hisz sem ő, sem mások nem láthatták a függöny mögül a történeteket, illetve Ági nem ismeri Jyran másikat, Jean Philippe-pel megélt történetét. Rejtve maradt előtte az, amit csak az elbeszélő tudhat: a szőr borította gyantacsík látványa undort keltett a férjben, akinek erőteljes testszörzetében egy másik történetben Jean Philippe gyönyörködött. A testhez való viszony meghatározza Jyran identitását. Bár Jean Philippe-pel való szakítását a biológiai testtel kapcsolatos társadalmi elvárásokra utalva mondta ki, a szőrtelenített női test látványát nem tudta befogadni. A történeteket újraolvasva válik beszédessé mindez: Jyran férfiak iránti vonzalma miatt hagyja el Ágit, távozása nincs oksági kapcsolatban mindazzal, amit a lány közelében, illetve a fülbelövés közben átélt, hisz az is pusztán csak következménye a rejtve maradó összefüggéseknek. Ági történetei mindig magukban hordoznak egy-egy másik lehetséges történetet, a köztük teremthető ok-okozati kapcsolatok pedig csak a történetek szövegközi kapcsolatainak terében fedezhetők fel, de magának az adott történetnek az eseményrendjében, az adott szereplő nézőpontjából nem beláthatóak. Az elbeszélő, aki a függönyön innen és túl, a fal mindkét oldalán vagy épp felülnézeti pozícióból mindent lát, (látszólag) szert tud tenni a mindentudásra, így előre- vagy visszautal a szereplők számára rejtve maradó összefüggésekre, melyeket azonban velük nem, csak az olvasóval oszt meg.

A családtörténetek palimpszesztként egymásra íródó szövegekből születnek, melyek hol emlékeznek egymásra, hol felejtésre ítélnék bizonyos eseményeket. Az egész történet a maga teljességében sohasem ragadható meg. A narrátor egy fejezetnyi történet elbeszélésébe beleszó olyan eseményeket, melyek az adott történetben epizodikusak, ugyanakkor az újraolvasás során olyan fragmentumokként értelmezhetőek, melyek a szövegemlékezet, illetve a családtörténet képpontjai. A történet szövetén, a

palimpszeszt felső rétegén áttetsző, a narratív logika okozatiságát az elbeszélés mindenkor jelenében megtörni látszó jelenetek ugyanakkor a törlés aktusai is. Olyan történetmozzanatokról van szó, melyek csak az elbeszélő mindentudása révén ismerhetők meg, csak a heterodiegetikus elbeszélő feljegyzésének köszönhetően őrződnek meg, ugyanakkor a szereplők látóterébe nem kerülhetnek be, így nem teremthetik meg számukra a családtörténet folytonosságát. *A láb történetében* mankóval bicegő férfi, Ági apja behúzza a függőnyt a lakásban, hogy a beszűrődő napfényben ne lehessen észrevenni a koszt. Az elbeszélő azonban belát a függőnyön túlra, mint ahogyan abban a történetben is, amelyikben Ági a közvetítőirodában keresi a családalapításhoz szükséges férfit, és a tekintete beleütközik az apja fényképébe. A függöny szimbolikusan elválasztja Ágit és az apát is a külvilágtól, bezárja őket saját látóterükbe, ahol mindent magányos léhelyzetük igazolásaképpen látnak: jelenbéli elesettségük tapasztalata felől a harmincadik születésnap sorsfordító eseménytelenségét, a köszöntés hiányát identitást létesítő viszonyítási pontként értelmezik. Ági akkor ki is törli telefonjából az apja számát. A törlés az apa részéről a függöny behúzásával történt meg: a függöny mögé húzódó férfi – mint már tudjuk, hisz nekünk elárulta az elbeszélő – azért nem hívta fel a lányát, mert szégyellte volna elmondani, mi van vele. Az elbeszélő fed fel az olvasó előtt az egymásra íródó történeteket, mivel a családi kapcsolatok lineáris összefüggései a diegézis szintjén ellehetetlenülnek. Az eltávolodást, a töredékességet, a hiányt megélt szereplők a családot nem tapasztalják meg térbeli-időbeli folytonoságként, és narratíváik is csupán egymást kitakaró, illetve fel-fedő történetek szövedékén keresztül tudják elbeszélni a családtörténeteket.

Ági családjának történeteiben mellékszereplőkként tűnnek fel azok a szereplők, akik körül újabb és újabb eseményszálakból szövődnek történetek. Azt a mankót, melyet Ági apja otthagy az utcán, az a cigányfiú találja meg, aki súlyos sérüléseivel egy buszon utazik Nórával, és aki összeverekedett Misivel, a biztonsági őrrrel, aki belehal a sérüléseibe. Ez a Misi pedig az az egykori lúdtalpas kisfiú, aki *a talp történetében* együtt utazgatott az apjával a buszon. Ugyancsak átszövik egymást Helga, a szeretője és annak feleségének az életeseményei, melyek között az átjárókat a férj története építi meg. Ezek az átjárók szimbolikus tárgyak emlékezetére hagyatkozva vezetnek át egyik történetből a másikba. A határátlépés nemcsak a diegézis, hanem a narráció szintjén is megtörténik. A narráció hidalja át azt az időbeli távolságot, mely a szereplők előtt láthatatlanná próbálja tenni az élettörténetük törésvonalaiként is értelmezhető eseményeket. A törésvonalak a szereplők számára azonban az aktuálisan megélt történetben, az aktuális jelen kitáguló pillanatában nem láthatóak. A szimbolikus tárgyak azonban mementókként tolokodnak be a pillanatba: a testből származó, annak megcsonkításából születő relikviák, a hajtincsek olyan eseményekre emlékeztetnek, melyekre a szereplők nem tudnak vagy nem akarnak emlékezni. Helga levágott haja szimbolikusan helyettesíti a feleség által a férjtől kért, de megvásárolni elfelejtett karácsonyi angyalhajat. A karácsonyi várakozás a férfi számára nem a megváltás, hanem a titok őrzéséből fakadó kettős élet terhének a cipélése. A férfi az anyja hagyatékát

pakolászva megtalálja azt a hajtincset, melyet az asszony a gyermekkor emlékeként őrizgetett, és amely most viszont a férfi számára visszataszító a maga romló anyagiságában. A hajtincs a felnőtt fiú számára nem rendelkezik azzal a nem testi, nem anyagi jelentésszimbólummal, mely anya–fiú történetet megalapozó mítoszt teremthetne; a hajfürt sokkal inkább a riasztónak, az idegennek felejtésre ítélt megtestesítője. Helga és a feleség is valaki másnak a történetében él, így nem tudja megteremteni a sajátját: ez a történet a férj története, melyben a női szerepeket a szerető és a feleség pozíciójából töltik be. A két nő tud egymásról, de nem beszélnek, így nincs közös történetük. A két nő egyidejű, párhuzamos jelenléte a férj történetében csak a hallgatás által, mintegy egymás előtt eltestetlenedve igazolható. Csak a hajfürt–angyalhaj szimbolikus megtestesülésében, illetve az ezt elbeszélő szövegtest dimenziójában kapcsolódhat össze Helga és a feleség története. A kenyér szimbóluma szintén a történetek határátlépésének lehetőségét teremti meg: a férj éppen akkor akar Helga utcájában a feleségének kenyeret vásárolni, amikor a nő öngyilkosságot követ el. A feleség még emlékeztetőül fel akarja hívni a férjét telefonon, de végül lemond erről. A kenyér mint életszimbólum átlényegül az életről való lemondásra utaló anticipációs nyelvi jellé: amíg a férj a szeretője testét öleli, a kenyér a feleségre utalva traumatikus eseményt jelöl. Mindezt csak az elbeszélő mindentudására hagyatkozó olvasó láthatja, hisz a férj nem tud az elmulasztott telefonhívásról, és arról sem, hogy a feleség arra gondolt, a férje biztosan elhagyja őt, mert az anyja halála után már nincs szüksége rá.

A *Pixel* szövegeiben visszatérő motívum a folt: a tiltott csók nyoma látható a *nyak történetében* az akkor még röntgenes tanársegédnőn; foltot hagyott a kislány által gyűlölt férfi tenyere a mandala számára megtisztított ablakon; visszataszítón gyanús pöttyök láthatóak a frottír WC-ülöketaikarón Klárika szalonjában; a defloráció vérfoltja „batikolja” a fiú pólóját a *comb történetében*, ugyanis ő így nevezte az első együtt megélt szexuális élmény nyomát. A foltok a történetekben nyomok. Olyan események hagyták őket, melyek kívül esnek az eseményt legitimáló pillantáson, vakfoltjai a látásnak: a tanársegédnő azt hiszi, hogy néhány nap alatt elmúlik, és majd nem derül ki, hogyan keletkezett. A nő csak azután takarja el a nyakán lévő foltot a selyemkendővel, mikor látja, hogy a kendő jól áll neki – a kendő, mintegy mellékesen, elfedi a foltot. A piros ruhában a tükörben magát néző tekintete a vonzó nő szerepének megteremtésére irányul, figyelmen kívül hagyja a foltot. Ahogy elrejtette, fedésre ítélte a kendő az eseményt, úgy hozza felszínre is azt: a nő évtizedekkel később egy másik próbafülkében, a lánya viselkedésében és szavaiban úgy néz tükörbe, hogy meglátja azt, amivel nem akart szembesülni: átlépte a számára legitim világ határait. Ezt akkor nem, most viszont szégyenként éli meg. Persze egyáltalán nem biztos, hogy valóban úgy látták őt akkor Ulmban, ahogyan most képzelet, vagyis a lopott kendő és a tiltott csók teremtette szerepben. A felpróbált nőszerep láttatásához a magát mindentudóként felépítő elbeszélő nem teremti meg azt a nézőpontot, ahol az akkori tekintetek találkozoznának a nő jelenbeli, múltat felidéző látásának horizontjával. A szégyenérzetként megélhető felismerésre egyedül az az elbeszélői gesztus utal, hogy

a nőt öregasszonynak nevezi. Ezt követően viszont omnipotenciája arra szorítkozik, hogy a nő önreflexióiba betekintést enged, de nem helyezkedik bele a konferencián résztvevő tekintetekbe, így nem fogalmaz meg kommentárt sem.

A *tenyér történetében* a tenyér nyomot hagy a lány arcán, mikor az anyja pofonvágja, majd a nő szeretőjének tenyérlenomata kerül a gyerekszoba ablakára. A lány az anyjától kapott pofon nyomát az arcára szorítja, de szó nélkül hagyja. Bár a pofon hatására egy pillanatra ellenszenvesnek látja az anyját, de szótlan marad. Az elbeszélő előreugrik az időben, két hetet figyelmen kívül hagyva. Tekinthető az átlépett idő a pofon vakfoltjának: sem a lány, sem az anyja nem látható vagy hallható ebben az időben, az elbeszélő sem engedi látni, hallani őket, mintha érdektelen vagy esetleg tapintatos lenne. A kihagyás éppúgy lehet a fájdalom elhallgatása vagy az említésre sem méltó eseménytelenség, mint a közöny a szereplők vagy az elbeszélő részéről, illetve az elbeszélői mindentudás korlátja. A hétvégét a lány az apjánál, a nő a lakásban a szeretőjével tölti. Amikor a férfi becsukja az ablakot, tenyere nyomot hagy rajta, melyet később a lány azonnal meglát, míg az anya csak közelebb hajolva veszi észre. Ez a tenyérynem is felforgatja a gyermeket, de most nem marad szótlan, mint a pofon után. Először csak személytelenül nevezi undorítónak, amit látott, majd rögtön a többes számú „[u]ndorítóak vagytok. Szemetek vagytok!” (32.) mondatban folytatódik érzelmi kitörése. Saját szobája ablakának megtisztított felülete szennyeződött be. Az ablakot előkészítette, hogy mandalát rajzoljon rá, és most nem tudja folytatni. Az anya-gyermek, illetve az apa-gyermek kapcsolatokat különböző helyeken tudja megélni a lány, de mégis megtapasztalja: van bennük szeretet, hirtelen harag, megvásárolható öröm, vagyis létező kapcsolatok. A saját szoba az a tér, melyben minden tapasztalat megőrződik, a szoba az a saját világ, melybe be kell kopogni az anyának is, ha mondani akar valamit; a szobára a lány visel gondot, neki kell kiszellőztetnie; a gyermek a szobába rohan vissza, miután feldúltan kikiabálta magát. Itt akarja megalkotni a mandalát, itt akarja ugyanúgy folytatni az üvegfestést, mintha el sem ment volna, de a tenyérynem ebben megakadályozza, a folytonosság megszakad. A tenyérynem megszünteti a látás vakfoltját, ami eddig láthatatlan volt, most látható lesz: anya és lánya szemben találja magát azzal az élethelyzettel, melyről nem beszélnek. A szótlanul maradt pofon indulata most kap hangot, mert már van tárgya: a többes számba bevonódik az anya és az idegen férfi is, de csak az elutasított férfi immár reprezentatív jelenléte váltja azt ki. A lenyomat által megtestesül az, amivel a lány nem akart szembesülni. Az anya reflexióival nem találkozunk, az elbeszélő csak annyit árul el, hogy a nő első pillantásra nem vett észre semmit, csak akkor, amikor közelebb hajolt. Az elbeszélői kommentár is elmarad, a narrátor mindentudása ismét korlátokba ütközik: a családban tabuként elhallgatott problémákba. A történet vége felől újraolvasva lesz problematikus a pofon után következő két hét elhallgatása.

A töredékekből épülő családtörténetben visszatérő motívumként találkozunk a homokfújt gyűrűvel. A gyűrű az a szimbolikus tárgy, melyhez a társvalasztás, a házasság, az összetartozás jelentése kapcsolódik, itt azonban éppen a másiktól való eltávolodás,

az idegenség, a társtalanság jelentésével töltődik fel. Először a *szem történetében*, a metron utazó, az elbeszélő által vaknak vélt nő ujján látható. Az ékszer az elbeszélő nem tudja egyértelműen kategorizálni: jegygyűrűnek látja, de annak túl széles. Az egyébként sztereotip látás csapdájába eső elbeszélő itt mérlegel, kételkedik az ékszer jegygyűrű voltában, annak formája miatt. A vizslató tekintet szinte leltározva közelíti meg az útítársat, ebbe a leltárba kerül bele a gyűrű, amit – mivel nem hozható összefüggésbe a feltételezett vakságot igazoló egyéb kellékekkel – a továbbiakban az elbeszélő nem fűz bele a történetbe, ám a gyűrű feltűnik még a *fej történetében* a diagnózisra váró férfi ujján is. Itt megerősítést nyer az ékszer jegygyűrű volta, melyet a férfi csak azért visel, mert már nem szereti a feleségét. Ez az elbeszélői utalás kapcsolatot teremt a *szem történetében* utazó nő és az itt jelen lévő férfi között. Ez az a gyűrű, mely a doktornőt zavarja szeretkezés közben, de udvariasságból elhallgatja. A gyűrű megjelenése a metaforikus ívű⁷ narrációnak egy olyan toposza, mely a sztereotip jelentéstulajdonításokat relativizálja, lebontja, és a jelentéssé válást a szövegtérben lehetséges asszociációknak engedi át. A hűség, az összetartozás helyett az elválasztottság tapasztalata kapcsolódik hozzá, illetve kiüresedett jelölővé válik, mely az egyes történetekben más-más jelentésre tesz szert; elveszti a jegygyűrű-jelentést, pusztán szokatlan formájú tárggyá változva. A gyűrű egyik másolatát vásárolja meg egy tanárnő egykori tanítványától, az ékszerkészítő nőtől, aki – bár jegygyűrűként nevezi meg azt – más dekoratív tárgyak közé helyezve kínálja fel megvásárlásra. A tanárnő a gyűrűt először az unokahúga gyermekének születése alkalmából szeretné ajándékolni választani, majd magának veszi meg. Az ékszerész nő könnyezve csomagolja be, hisz ő csak másoknak készít ilyet, neki nincs vőlegénye: a gyűrű ismét kilép a neki szánt szerepéből, és az egyedüllet attribútuma lesz. A homokfűjt szögletes gyűrű már formájával elbizonytalanítja neki szánt státuszát. Az újra és újra felbukkanó tárgyat az elbeszélő mindig mintázatának és formájának szinte körülményeskedő megnevezésével említi. A tárgy a diegézis és a narrátori szólam szintjén is a széttöredező emberi kapcsolatokat foglalja történetbe, a széttöredező emberi kapcsolatok metanarratív alakzataként értelmezhető.

A kötet szövegeit megközelítő értelmezési szempontok még tovább gazdagíthatók lehetnének, például a narrátori szólam önreflexív alakzatainak vizsgálatával, a látszólagos és a látható dimenzióinak nyelvhasználati analízisével, a tapintható és a látható tapasztalat egymásra utaló vagy egymást ellehetetlenítő kapcsolatainak taglalásával. Az e szempontok mentén haladó olvasás meglátásom szerint megerősíti a fragmentumokként, illetve füzéreként való olvashatóság tapasztalatát.

⁷ A metonimikus és a metaforikus ívű narrációról lásd KULCSÁR Szabó Ernő, *Metaforikusság és elbeszélés*, Jelenkor, 1983/2, 146–157.

Összegzés

A tanulmány a *Pixel* olvasására azzal a céllal vállalkozott, hogy megmutassa, hogyan lehetséges a szöveget különös családtörténetként értelmezni, és hogyan lehet beilleszteni azt a középiskolai irodalomtanításba. A családtörténet, illetve az elbeszél gyermek-szülő kapcsolatok vagy a gyermek és a felnőtt látásmódjának párhuzamaira és különbségeire épülő szövegek gyakran jelennek meg a tananyagban számító irodalmi alkotásokban, és többször fordultak már elő az érettségi feladatlap önálló műértelmezésre szánt szövegei között. A *Pixel* történetei ebben az összefüggésben is tervezhetően építhetők be az irodalomtanításba. Az elbeszélői pozíció, a perspektíva-kezelés jelentésteremtő szerepének, valamint a tér-idő szerkezetnek, a narráció metonimikus és metaforikus ívének módszertani tudatossággal megtervezett tanítása támogatja a műértelmező készség fejlesztését. A középiskolai irodalomórak feladata amellet, hogy az elemző tevékenység számára fogalomhálót alakít ki a műfajpoétikai, narratopoétikai vagy a szövegközeli olvasásra is épülő motivikus értelmezés számára, mindenképpen megmutatkozik abban is, hogy felvállalja az olvasóvá nevelést. A *Pixel* felvétele a középiskolai olvasmányok közé – bár nem készült erről olvasásszociológiai felmérés – az elmúlt három tanév tapasztalatai alapján a műértelmező tevékenységet segítő döntésnek bizonyult. A kötet olvasását műfajpoétikai és elbeszéléstechnikai szempontból bekapcsolhatjuk abba a hagyomány-összefüggésbe, melyet a középiskolai irodalomtanításban Mikszáth Kálmán *Tót atyafiak* és *A jó palócok* kötetei, valamint Kosztolányi Dezső Esti Kornél-történetei képviselnek. A tanulmány tehát azokra az olvasási tapasztalatokra támaszkodott, melyek a tanítási folyamatban formálódtak, illetve olyan szempontokat vetett fel, melyek utakat nyithatnak a továbbgondolás számára.

KOVÁCS SZILVIA

gyakorlóiskolai vezetőtanár

DE Kossuth Lajos Gyakorló Gimnáziuma és Általános Iskolája

kovacs.szilvia@kossuth-gimn.unideb.hu

Contemporary Short Story in Literature Class

The Interpretational Possibilities of Krisztina Tóth's Pixel

Abstract: In secondary school literary education contemporary Hungarian literature directly appears at the end of 12th grade. *Pixel* by Krisztina Tóth can be an exceptionally interesting reading for students with its thematic emphases like social taboos and the proposal of the stereotypes of city life. This paper sets out to introduce the interpretational possibilities that were the outcome of the teaching process. Besides the interpretation of the volume composition

based upon contemporary reception, I also propose methodological objectives that, if applied to certain texts, can help teacher trainees use the perspective system of narratopoetics in a reflected way. This paper wishes to explore short story series as interpretational possibility, as well as the understanding of certain excerpts taken out of the text based upon narrative position and logic, metaphoric storytelling, and the plot constructing dynamics of certain motifs.

Keywords: literature teaching, contemporary Hungarian literature, narratology, metalepsis, family story

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/205-216.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Egy novella komplex megközelítése: szoros olvasás és kontextusteremtő értelmezés

(William H. Gass: *Rovarok rendje*)*

Amennyiben egy műértelmező tanulmány módszertani mutatóként is helyt kell, hogy álljon, megfelelő mértékben általánosíthatónak kell lennie. Vagyis azon túl, hogy az értelmezendő szövegről mond valami érdemlegeset, arra vonatkozó útmutatással is kell szolgálnia, hogy miként reprodukálhatók a benne foglalt műveletek más anyagon, más szövegeken. Ez persze az értelmező munka esetében nem magától értetődő dolog, mivel nincsen olyan vonalszerű, módszeres eljárásrend, amelynek alapján szövegek tetszőlegesen kijelölt körének megértése, értelmező feldolgozása megvalósítható lenne.¹ Minden azon múlik, hogy sikerül-e megtalálni (létrehozni) azokat a kontextusokat, amelyen belül a szöveg értelemléhetőségei és az olvasó előzetes megértése valamilyen termékeny összjátékba léphetnek egymással.

A középiskolai tanulmányokat záró érettségi vizsga egyik sztenderd feladattípusa az „egy szöveg értelmezése”, amelynek során a vizsgázónak jellemzően – bár nem mindig – kisprózai elbeszélő szövegről kell fogalmazást írnia. A szöveg az esetek túlnyomó részében olyan magyar irodalmi mű, amellyel az átlag vizsgázó nem – vagy legfeljebb véletlenül – találkozhatott tanulmányai során. A feladat tehát nem egy korábban megismert értelmezés rekonstrukciója, hanem egy ismeretlen szövegről szóló fogalmazás megírása olyan interpretációs modellek és stratégiák felhasználásával, amelyeket a vizsgázó korábban más műveken gyakorolt be. A feladat tehát feltételezi az értelmezési minták átvihetőségét – arra épít, hogy egy adott műfajban vagy szövegtípusban gyakorlott olvasó az adott műfajhoz tartozó más, számára ismeretlen (és olykor ismeretlen szerzőtől származó) szövegről is képes értelmező fogalmazást alkotni.

A bölcsészeti területeken továbbtanuló egyetemisták azután gyakorta ezzel szinte ellentétes gyakorlattal találják szemben magukat, amikor az irodalomtörténeti szemináriumokon olyan utasításokat kapnak, hogy házi dolgozataikban az összegyűjtött és feldolgozott szakirodalom alapján fogalmazzanak meg állításokat irodalmi művekről. Tapasztalataim szerint sok hallgató, így sok leendő magyartanár számára

* A tanulmány megírását az NKFI K-132113 kutatási pályázat (Biopoétika a 20-21. sz. magyar irodalomban) támogatta. Az értelmezés didaktikai menetének kidolgozásában sokat segítettek egyetemi hallgatóságom az ELTE BTK, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem, valamint a McDaniel Budapest szemináriumain, nekik is köszönettel tartozom.

¹ A versértelmezés módszertanához írt tankönyvében erre a hermeneutikai alapelvre hivatkozik HAUBER Károly is, miközben természetesen mégis kidolgoz egy lehetséges szempontrendszert, amely lehetővé teszi a verselemzés aspektusainak szisztematikussá szándékos bevonását. Lásd *A verselemzés iskolája: Iránytű és kalauz a lírai művek megközelítéséhez*, Veszprém, Szülőföld, 2019, 27.

is nehézséget okoz összhangot teremteni a szövegértelmező tevékenység és a filológiai háttér föltérképezése között, egymásra vonatkoztatni és egyben látni ezt a két tevékenységet. A „szövegközpontú elemzést” hajlamosak egészében szubjektív és a szakmai ismereteiktől független tevékenységként látni, miközben másfelől úgy vélik, hogy a szakmai jellegű, filológiai vagy tudományos összefoglalóba nem férhetnek bele az irodalmi szövegről adott olyan értelmező állítások, amelyek nem közvetlenül a másodlagos irodalomból származnak. Amennyiben nem sikerül a képzés során hídakat verni a két, csak látszólag ellentétes tevékenységi forma közé, annak a tanítás jövőjére nézve is hátrányos következményei lesznek. A megalapozatlan vélekedésekre és első benyomásokra épülő, azokkal meg is elégedő „interpretáció” éppolyan kevésbé kívánatos a tanórán, mint a tankönyvi „megoldásokba”, betanult értelmezési sémákba való görcsös kapaszkodás. A valódi feladat inkább az volna, hogy az ismeretek bővítésén, újabb stratégiák elsajátításán és kontextusok felépítésén keresztül sajátítsák el a diákok a szövegértelmezés művészetét.

A fentiekből kiindulva megkísérlem egy talán kevésbé ismert, ám remek novella lehetséges értelmezésének lépéseit olyan módon rekonstruálni, hogy a lépések tükrözzék az ismeretek és kontextusok elmélyítésének fontosságát, ugyanakkor azt is mutassák, hogy mi várható el egy értelmezéstől az adott összefüggésrendszer ismeretében, és mely értelmezési lépések megtételéhez van szükség további ismeretekre vagy kutatásra. Az utóbbi lépések értelemszerűen nem várhatók el egy érettségi vizsga vagy zárthelyi dolgozat keretében, viszont egy házi dolgozat, szemináriumi dolgozat vagy egyéb projektszerű munka esetén lehetséges szempontjai lehetnek az interpretációnak.

Az első lépésben tehát nem érdemes sokat foglalkoznunk a mű történeti kontextusával, elég annyit tudni (ez akár egy érettségi feladat lábjegyzetében is szerepelhetne), hogy egy 20–21. századi amerikai író, William H. Gass (1924–2017) művéről van szó, amely eredetileg 1961-ben jelent meg.² A novella címe: *Rovarok rendje* (Order of Insects). A keletkezés és első közlés időpontja fontos információt hordoz, amennyiben szeretnénk megérteni a szöveg világát: minden bizonnyal az Amerikai Egyesült Államokban vagyunk, és feltehetőleg valamikor az 1940–50-es években. A szövegben a hétköznapok maguktól értetődő kellékeiként megnevezett háztartási gépek (porszívó, mosógép) miatt bizonyos, hogy már a 20. század közepe felé járunk. Mivel itt nem magyarul íródott szövegről van szó, érdemes felhívni a figyelmet a fordító kilétére: a kezünkben tartott magyar szöveg Hernádi Miklós munkája. A fordítás kellőképpen pontos és kifinomult is ahhoz, hogy az interpretáció alapjául szolgáljon, viszont a

² Az első közlés helye a *The Minnesota Review* című folyóirat volt (vö. *The William H. Gass Reader*, New York, Knopf, 2018, 163; a továbbiakban: *Reader*), majd 1968-ban a szerző első elbeszéléskötetében, az *In the Heart of the Heart of the Country* (Az ország kellős közepének kellős közepén) című kötetben is helyet kapott. A kötet címét adó elbeszélést és a mi szövegünket HERNÁDI Miklós fordította magyarra, mindkettő elolvasható az *Entrópia* című kötetben (szerk. BART István, Bp., Európa, 1980). A főszövegben hivatkozott lapszámok erre a magyar kiadásra vonatkoznak.

bővebb kifejtésben talán egy-két helyen érdemes lesz az eredeti szöveghez fordulni. A mű az európai irodalmi hagyományból ismerős motívumokkal is eljátszik, így összekapcsolható a magyar középiskolában gyakran tanított művekkel és témákkal. Angol tagozatos vagy angolul jól tudó diákoknak néhány szöveghely összevetése is megfelelő kihívást jelenthet.

Az értelmezés kiindulópontja lehet műfaji. Tétélezzük föl, hogy a diák már találkozott a novella mint jellemzően valamilyen fordulóntra, állapotváltozásra kihegyezett kisépikai forma meghatározásával, és azt is megértette, hogy a modern, a 19–20. század fordulóján előtérbe kerülő novellában a fordulópontra nem feltétlenül külső eseményt, hanem sokszor inkább egy lélekállapot, hangulat megváltozását, reflexióját jelenti.³ Ebben az esetben a *Rovarak rendje* értelmezésének alapkérdése lehet az, hogy

1.) *Milyen élethelyzetet, az elbeszélő életében bekövetkezett állapotváltozást mutat be a szöveg?*

Ez a kérdés viszonylag könnyen megválaszolható magából a szövegből, illetve a szöveg bizonyos implikációinak felfejtésével. A novella egyes szám első személyű elbeszélő monológja. Az elbeszélőről a szöveg második lapján tudjuk meg egyértelműen, hogy nő, amikor először beszél a „férjem”-ről: a saját identitását tehát a házasságán keresztül határozza meg. A beszédhelyzet nem egyértelmű: a férjét ugyan látszólag megszólítja („Ó, férjem”, 181.), de később egyértelművé válik, hogy a megszólítás csak képzeletbeli („Felkiáltanék, férjem, ó férjem”, 183.). A szöveg tehát inkább belső monológ,⁴ amely az elbeszélő tudati állapotát, saját magával folytatott párbeszédét mutatja be.

Külső eseményként az első mondatban megnevezett költözést lehet megnevezni, ez azonban pusztán a valódi történések előtörténete. A család előző lakását csótányok lepték el: valószínű, de nem egyértelmű, hogy emiatt költöztek új helyre. Az új lakásban is felbukkannak az ízeltlábúak: ám itt nem élő példányokkal, hanem mindig már csak tetemekkel találkozunk az elbeszélő. A valódi állapotváltozás az elbeszélőnek a rovarok iránti magatartásában látható: eleinte undorodik a rovartetemektől („Eleinte úgy reagáltam, ahogy kell”, 176.), amit a saját nemi identitásával is kapcsolatba hoz: „nem nőknek való ilyesmivel foglalkozni... bogarakkal”. (176.) Később azonban szenvedélyesen érdeklődni kezd a csótányok iránt, gyűjteni és tanulmányozni kezdi őket, és egészen lefoglalják a képzeletét: „a képzeletem már nem is az enyém”. (179.) A szinte tudományos, intellektuális tevékenység nyomán magában is új energiákat fedez föl, a vizsgálódás és elmélkedés a háziasszonyi teendőkhöz képest mélyebb átélést tesz lehetővé. A lelkiállapotában bekövetkezett változás értelmezéséhez továbbra is

³ Lásd THOMKA Beáta, *A pillanat formái*, Újvidék, Forum, 1980, 73–74.

⁴ Lásd Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, II, 94–97.

nemi kódokat hív segítségül: „No de mégis, ocsúdtam fel, hiszen ez csótány... te meg nő vagy” (179.); „Nem is tudom, mi a meglepőbb: ilyen rendet találni egy csótányban, vagy ilyen gondolatokat egy nőben. Nem tudtam lerázni magamról ezt a szemléletet, akármilyen beteges volt is, és férfias szenvedéllyel kezdtem tanulmányozni őket.” (182.) Az elbeszélő egyrészt képtelen alkalmazkodni a számára kiszabott nemi szerepekhez, másrészt viszont saját szerepidegen szenvedélyét „betegesnek” minősíti, más helyen is a rovarok terjesztette „ragályként” hivatkozik rá. (179.) A szóhasználat mély belső ellentmondást sugall, különösen annak fényében, hogy egy korábbi szöveghelyen így nyilatkozik: „életem egész változása, átalakulása abból eredt, hogy végre közelségbe kerültem valamihez”. (179.) A szöveg zárlatában a nő megkísérel kommunikálni a férjjel, beszámolni neki a benne lezajló változásról, ám visszariad ettől.

A rovertani tanulmányok révén megtalált isteni nézőpont – pontosabban „egy isten nézőpontja” (183.) – valamiféle béke és rend ígérését hordozza, ám az elbeszélő, bevallása szerint női mivoltából adódóan, képtelen azonosulni ezzel a nézőponttal. A novella utolsó mondata a hétköznapi teendők, gyakorlati problémák világába vezet vissza a háziasszonyt és az olvasót. Az állapotváltozás, amelyet az elbeszélő felismer és amelyre reflektál, tehát kizárólag az elbeszélői tudatban, azon belül is csak ellentmondásosan valósul meg.

A novella efféle parafrázisához viszonylag kevés külső ismeretre van szükség. Műfaji alapvetésből indultunk ki, némi elbeszéléstechnikai megalapozásra is szükség lehet, valamint nem árt, ha legalább felületesen értjük az 1950-es évek Amerikájára jellemző nemi sztereotípiákat, amelyek persze Magyarországon sem ismeretlenek. Az *első olvasatban* a szöveg fő témájaként a háziasszonyi teendők közé zárt nő elégedetlenségét, ebből a bezártságból való kitörési vágyát nevezhetjük meg. Ezt a kitörési vágyat testesítik meg valamiféleképpen a vizsgálódás tárgyát képező rovertetek, amelyek a sztereotíp női undorodáshoz képest másféle magatartást hívnak elő az elbeszélőből.

A novella szövegét áttekintő célzott parafrázis után felmerülhet a kérdés, hogy

2.) Miként viszonyul a szöveg címe a szövegben bemutatott állapotváltozáshoz?

A szöveg címében is megjelenített *rend* a hétköznapi mechanikus tevékenységével szembeállítható, mélyebb kíváncsiságot, intellektuális elmélyülést sugall. A magyar szöveg utolsó mondatában az elbeszélő magát „rendes és pontos” (183.) háziasszonyként nevezi meg, így a rend képzetét a dolgos, praktikus hétköznapiakkal is összekapcsolja. (Az angol eredetiben ezen a szöveghelyen a „tidy and punctual”⁵ kifejezés szerepel – az „order” szó itt konkrétan nem jelenik meg, a szembeállított pólusok közötti átjárás tehát kevésbé nyilvánvalóan valósul meg, mint a magyar fordításban.)

⁵ *Reader, i. m.*, 163. A szöveg első oldalán a magyar verzióban „akkurátus” (175.), (az angol eredetiben „meticulous”, 158.) háziasszonyként jellemzi magát az elbeszélő, ez a szóhasználat ugyancsak rokonítható a rend képzetével.

A szöveg első felében többször hangsúlyt kap a tény, hogy a rovarok döglöttek, és ez az élettelenység teszi lehetővé, hogy az elbeszélő közelebbről megvizsgálja őket. Az előző lakás nyüzsgő csótányaihoz és a férj által indított hadjáratban ellenségként feltűnő vöröshangyákhoz képest a csak holtukban megismert rovarok békességet és nyugalmat sugároznak, élettelenységükben felfedezhető a külső forma arányos és tetszetős felépítése. „Sosem élő fajként gondolok rájuk, hanem a szőnyegünkön heverő döglött példányok összességként” (177.); „Ezeknek a bogaraknak a pusztulása pompás” (178.); „Csodálatos formájuk van; az összetett szem bogara [buttons⁶] is oly mértani pontosságot mutat, hogy képtelen vagyok a korábbi módon elszörnyedni. Nem lehet undorodni efféle rendtől”. (179.)

A *rend* tehát első megközelítésben az élettelen forma szépségével hozható összefüggésbe. A rovarok vizsgálata gyűjtéssel kezdődik, a háziasszony írógépszalag-dobozokban gyűjti a kitinpáncélokot (ez később más szempontból is fontos lehet). A rovarok külső vázának megőrizhetősége az ízeltlábúak és a gerincesek testi pusztulásának ellentétére hívja fel a figyelmet. A rovarokról így nyilatkozik az elbeszélő: „hiába szárad ki idővel a testük, pusztul ki belőlük a hús, vonásaik maradandók”; ezzel szemben az emberre gondolva „sírni támad kedvem, mert csontjaink titkosan, utoljára tárulnak elő, így hát azt kell szeretnünk, ami elvész: izmokat, nedveket, hájat”. (178.) A rovargyűjtés az élet és a halál rendjének értelmezését teszi lehetővé egy egyszerű megfordítás (inverzió) segítségével: a rovarok külső formája egybeesik a holtukban is megmaradó vázzal, míg a gerincesek, köztük az ember „tartós lényege” életükben rejtve marad, és csak a külső forma elbomlása után válik láthatóvá. *A rend egyik szövegbeli értelmezése szerint tehát a külső (felszíni) forma és a tartós (lényegi) váz közötti viszonyt jelenti.* Ebben a tekintetben a rovarok felépítése harmonikusabb, mint az emberé, mivel a forma és a tartószerkezet egybeesik. Ez készíti elő azt a felismerést, hogy az ember voltaképpeni „lényege” rejtve van, nem az érzékelhető formában keresendő. Az „egyiptomi eltökélttség” (178.) és a „keleti misztérium” (181.) felidézése a balzsamozás, mumifikálás szokására is utal; arra, hogy az emberi test maradandósága csak mesterséges, a rovarok rendjét utánzó módon szavatolható (itt a skarabeusra mint az óegyiptomi kultuszok szent állatára is gondolhat az olvasó).

Az elbeszélő nyílt bevallása szerint a hétköznapi tevékenység, az élet ideje rendszertelen („az időt mindig félbeszakítja valami. Mindig azt hittem, hogy a szeretet nem ismer rendet, s maga az élet csupán kavargás, zűrzavar” [182.]), ezt a feltételezést ellenpontozza a rovarok tanulmányozása során felfedezett időtlenség. A rovarpáncél külső harmóniája – az ember ezzel ellentétes, belső strukturáltságának gondolatán keresztül – egy láthatatlan, belső rend feltételezésére vezet, amely a természeti törvények tudományos vizsgálatához közelít. A szöveg vége felé már az élő természet vizsgálata is örömet okoz az elbeszélőnek, a teljesen „az emésztés erőfeszítésében lüktető” hernyók szemlélete is arra mutat, hogy „mászás közben görbületeik kecses

⁶ *Reader, i. m.*, 160. A magyar szövegben található szójáték a véletlen vagy fordítói szándék műve lehet.

törvényeket követnek”. (182.) Vagyis az elbeszélő a tudományos gondolkodás határához közelít, a szemléletmódjából adódóan növesztett „borzasztó szemei” nemcsak a rovarszemoptikára utalhatnak, hanem nyíltan megidéznek Galileit is,⁷ aki „észrevette az inga merev szándékosságát [fixed intent]”. (183.) *A vizsgálódó tekintet az esetleges, kaotikus, önző életmegnyilvánulásokban a természet láthatatlan, kikerülhetetlen és kecses (mert matematikai szabályokra redukálható) törvényeit látja meg.* A háziasszony ezt a szenttelen, intellektuális szemléletmódot tudja nehezen összeegyeztetni a tőle elvárt odaadó, ösztönös, tevékeny magatartással.

Az elbeszélő egyfajta rovertani bevezetésen keresztül kerül közel a tudományos-intellektuális szemléletmódhoz. Ennek egyik jele a szövegben kétszer is idézett francia rovertani kézikönyv (amelyet a magyar fordítás magyarra fordít, noha az angol eredeti franciául idézi!). A rovertani hivatkozások arra csábíthatják az olvasót, hogy maga is utánanézzon bizonyos utalásoknak, amelyeknek az elmélyültebb értelmezésben további szerepük is lehet. Első megközelítésben a legfontosabb, hogy noha a *rend* (latin: ordo; angol: order) maga is rendszertani kategória, a rovarok nem rendet alkotnak, hanem az ízeltlábúak törzsén (phylum) belüli osztályt (classis, class). A rend alacsonyabb kategória, a rovarokon belül például a szárnyas vagy szárnyatlan rovarok rendjéről lehet beszélni.⁸ Ennek leginkább abból a szempontból lehet jelentősége, hogy a szerző egyszerre „téveszti el” a rendszertani kategóriát és idéz vonatkozó szakirodalmat. Ebből következik, hogy a tévesztés szinte bizonyosan szándékos, és arra utal, hogy a *rend* fogalmát nem egyszerű rendszertani, taxonómiai értelemben kell felfognunk, hanem valamilyen átvitt, jelképes értelmet tulajdoníthatunk neki.

Mivel az eddigiekben a magából a szövegből kibontható jelentésszűfűgések kerültek szóba, ezért a hangsúly a szövegvilág koherenciáját biztosító elemek parafrázisára, voltaképpen klasszikus szövegmagyarázatra esett. Noha látható, hogy a szöveg számos vonatkozásban kimondottan explicit, az interpretáció fölépítése előtt mégis számos kihívás áll, elsősorban szerkezeti okokból. Mivel a novella nem cselekményes, a belső állapotváltozást felvázoló narratíva is akadozó és nem-lineárisan bomlik ki, ezért a szövegmagyarázat sem a szöveg elejétől a végéig halad, hanem különböző, a szövegben

⁷ „A természet több, mint a szabályai. Galileo borzasztó szemeivel követi a pisai katedrális lengedező lámpásait, de nem a fény és árnyék túlfolyása, nem a láng fényköre vonzza. Az energia mennyisége, a dologban rejlő elv érdekli. Így aztán minden alkotó, aki a számok világának konkrét megjelenítésére tör, meg kell találja azokat az érzéki minőségeket, amelyek megtestesítik a számokat. Nem elég, ha megnevezi a minőségeket, mivel nem diagramot, hanem világot alkot, és alkotásának élnie kell. A lengő mozgásnak van törvénye, de a lengő mozgás törvénye előtt jönnek a lengések.” *Reader, i. m.*, 645–646. (Idézet Gass *A filozófia és az elbeszélés formája* [Philosophy and the Form of Fiction] című esszéjéből). Ez az idézet már előrevetíti, hogy az elbeszélőben nemcsak intellektuális érdeklődést, tudást, hanem kimondottan művészi ösztönzést is felfedezhetünk.

⁸ Lásd a Wikipédia *Állatrendszertan* szócikkét és a további vonatkozó szócikkeket, például <https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%81llatrendszertan>; <https://en.wikipedia.org/wiki/Insect>. (Letöltés ideje: 2019. november 21.) További szakirodalom: Bruce F. ELDRIDGE, John D. EDMAN, *Medical Entomology*, Dordrecht, Springer, 2004.

felismert témák mentén gyűjti össze az adott témához tartozó szöveghelyeket, utalásokat, és igyekszik azok implikációit egymásra vonatkoztatni. A szöveg koherenciája ezen a módon bizonyítható, ellenpróbája a létrehozott értelmezés koherenciája lesz.

A cselekményparafrazist és a novella formális koherenciáját bizonyító magyarázatot követően sor kerülhet olyan kérdésekre, amelyek a teljes szöveg beszédmódját, a hozzá kapcsolható kritikai attitűdöket is érintik. Így például jogosan merülhet föl a kérdés, hogy

3.) *Miért éppen a rovarok tanulmányozása váltja ki az elbeszélő magatartásának megváltozását? Mi a rovarmotívum közelebbi jelentése?*

4.) *Milyen átvitt jelentéseket, értelmezési lehetőségeket sugall a rovarok rendje? Milyen világszemléletet sugall a mű?*

Ezeknek a kérdéseknek a pontosabb megválaszolásához már komplexebb értelmezői műveletek és a szövegen túlmutató ismeretek is szükségesek lehetnek. Egyrészt érdeemes lesz közelebbről figyelembe venni az elbeszélő nem-közlésszerű nyelvi megnyilatkozásait, másrészt pedig más szövegekre és hagyományokra való utalásokat is nyomon kell követnünk. Először figyeljünk fel néhány szétszórt elbeszélői közlés közötti látnens összefüggésre.

Már láttuk, hogy az elbeszélő egy ponton életének „egész változásáról, átalakulásáról” beszél. (179.) Egy kicsivel később az „aranyló nimfa” közelebbi tanulmányozásáról számol be (179.); két oldallal korábban a francia kézikönyvből megtudja, hogy a lakásban található rovarnak két alakváltozata van, és már mindkettőhöz volt szerencséje: „a felnőtt példányhoz, meg a nimfához is. Nimfa. Uramatyám, micsoda szavaink is vannak!” (177.) A felnőtt példány a nimfához képest csúfnak és sötétnek tűnik. Az „Uramatyám, micsoda szavaink vannak” fordulat még egyszer előkerül, méghozzá az „ártatlan” szó összefüggésében. (181.) Milyen következtetések adódhatnak ezen közlések és felkiáltások összeolvasásából?

A még kifejtetlen csótány megnevezésére, a *nimfa* szóra külön hangsúly esik az elbeszélő felkiáltása révén. Ezzel a rovar alakváltozásának, metamorfózisának mitológiai vonatkozásai is a szöveg jelentésképző terébe kerülnek. A *nimfa* és az *ártatlan* szavak közvetve egymáshoz rendelődnek, ezzel az átalakulásnak a nemi érissel való összefüggése is nyilvánvalóvá válik. Az *elbeszélő saját állapotváltozása is kapcsolatba hozható a metamorfózis egyszerre mitológiai és biológiai képzetével*. Innen nézve feltűnő, hogy az elbeszélő életének „egész változásáról, átalakulásáról” szólva az eredetiben sem a *metamorphosis*, sem a *transformation* szót nem használja, hanem valamivel körmönfontabban, a *change* és az *alteration* szavakkal utal saját belső életvilágának megváltozására. Az utalás tehát felismerhető, de áttételes; a rovarotani szövegkörnyezet teszi lehetővé, hogy a belső változás jelentőségét valamivel pontosabban értsük.

Mindezek a hivatkozások egy egész klasszikus szöveghagyománnyal, az Ovidius *Átváltozások* (Metamorphoses) című művében összegzett mitológiai történetekkel

hozzák távoli összefüggésbe a novellát. Ennek vonatkozásai szerteágazók lehetnek, itt talán elegendő arra utalni, hogy számos metamorfózis-történet főszereplője olyan nő, aki egy isten szexuális fenyegetése elől menekülve változik növénné vagy állattá: ezzel a hagyománnyal a novella végén bejelentett „isteni nézőponttól” való reszketés mutat szoros kapcsolatot. A rovarmetamorfózis motívuma azonban természetesen egy még szorosabb intertextuális kapcsolatra utal: Kafka *Átváltozás* (Die Verwandlung) című elbeszéléséhez köti a Gass-szöveget. A Kafka-mű értelmezéstörténete önmagában is olyan bonyolult képleteket mutat, hogy ezek végigkövetése túlmutatna jelen kísérlet keretein: a rovarszerűségnek a modern élet mechanikusságához, az elidegenedéshez való kapcsolása talán megfelelő kiindulást biztosít egy összehasonlító értelmezéshez is.⁹

A két szöveg első összevetése tematikus kontrasztot tárhat fel: míg Gregor Samsa rovarrá változik, addig a Gass-novella névtelen főhősnője egy ehhez képest elvontabb átváltozásra tesz kísérletet: *rovartanásszá változna*. Metamorfózisa tehát ebben a tekintetben „meta-metamorfózisnak” nevezhető, saját átalakulása az átalakulást végző rovarok tanulmányozásából adódik. Ez a felfogás jól illik Gass életművének egyik legismertebb vonatkozásához. A posztmodern elbeszélő irodalom kapcsán ma már közhelyszerűen használt „metafikció” terminus ugyanis szerzőnk egy korai esszéjéből származik:¹⁰ Gass általában is az önmagára többszörösen visszamutató, reflexív, hangsúlyosan *irodalmi* irodalom képviselője. Van azonban a kontrasztnak egy másik, további következményekkel járó vonatkozása is. Míg ugyanis Samsa a cselekmény szintjén rovarrá változik, addig a Gass-hősnő átváltozása inkább *a korábbi életében* megmutatkozó állati, rovarszerű mozzanatok domborítja ki. Ezek a mozzanatok elsősorban nem a cselekmény, hanem az elbeszélés nyelvének és motívumrendszerének szintjén érzékelhetők.

Most is kiindulhatunk a szöveg néhány elszórt jelzéséből: az elbeszélő kezdeti idegenkedése a rovarok érintésétől „pókszerű visszahőkölésre” készíti (181.); az elbeszélő állkapcsa éjszaka ugyanúgy kinyílik, mint az általa tanulmányozott nimfáé; az elbeszélés végén a félálomban hozzá szóló férj „kis csigámnak” nevezi a feleséget; ő pedig arról képzeleg, hogy úgy hagyja hátra jelenlegi énjét, mint a kabóca a páncélját. (183.) Ezek a nyelvi jelzések már mutatnak valamit a hétköznapi élet és az állat- vagy rovarszerűség összekapcsolódásából, azonban a szöveg ennél mélyebb összefüggéseket is rejt. Ezeket a szövegben megjelenített *érzékerületek* és egyéb motívumok viszonyai tartalmazzák.

Míg a részleges átváltozást követő tudományos-intellektuális szemléletmód főképp a *látáshoz*, a formák és törvényszerűségek áttekintésére építő isteni *nézőponthoz* tartozik, addig a ház körüli tevékenységek és a rovarok vonatkozásában *a zajok és zörejek*

⁹ A magyar irodalomtanításban MADOCSAI László *Irodalom IV.* című tankönyve (Bp., Tankönyvkiadó, 1994, 98–110.) tárja föl legösszetettebb módon a Kafka-elbeszélés értelmezési lehetőségeit. Fontos vonatkozást képvisel Nabokov híres előadásszövege, amelyben a mély rovartani ismeretekkel is rendelkező orosz-amerikai szerző bebizonyítja, hogy Gregor Samsa nem csótánnyá változik. Lásd Vladimir NABOKOV, *Lecture on „The Metamorphosis”*, The Kafka Project, Special Issue: The Metamorphosis, <http://www.kafka.org/index.php?aid=209> (Letöltés ideje: 2019. november 21.)

¹⁰ Ugyancsak *A filozófia és az elbeszélő forma* című esszéről van szó: *Reader, i. m.*, 655.

kerülnek előtérbe. Ezek elsősorban a háztartási gépek mechanikus zajával azonosíthatók. A szövegben többször is előfordul a porszívó csövében zörgő rovartestek és az ehhez a zajhoz társítható viszolygás motívuma: „Ma is bennem van az iszony, ahogy egyikük zörögve haladt át a szívócsövön” (176.); az elbeszélő rémálmában „a szívócső rettenetes gumialagútja vett körül, és már hallottam őket magam körül; száz és száz test zizegett a pizsokban” (177.); az elsőként felszippantott rovar „[f]émként csörgött a szívócsőben is, élesen, mint egy marék gombostű. Összerázkódtam a csörömpöléstől”. (180.) Itt még ugyan a mindennapi aggodalmakhoz is a látás képzele kapcsolódik, de a látás inkább a nem-látott dolgok elképzelt felnagyítását jelenti („mindig azt látom, amitől éppen tartok” – uo.). A mosógép ellenben ugyanolyan értelmetlen zajokat kelt, mint a porszívóba került rovartestek; a varrógépnek pedig „félelmetes karma” van (182). A hétköznapi, háziasszonyi lét és a háztartási gépek diszharmonikus zörejei a rovarvilágra jellemző jelentéstelen zajokat idézik föl.¹¹ Ezzel az élet „kavargás, zűrzavar”-jellegét domborítják ki, amivel szemben érdekes módon éppen a rovartesteket és mozgásukat megfigyelő tudományos szemlélet kínálja fel a rendszeres tudás és megértés lehetőségét.

Vagyis az elbeszélő metamorfózisa ebben az értelemben egy alacsonyabb, rovarszerű létből emelné őt föl egy magasabb, intellektuális lét felé. Ez a belátás a novella címét is megvilágíthatja: a rend nem csak a biológiai osztályozás értelmében gondolható el, hanem egy klasszikusabb és átvittebb értelemben is, az adott lénynek a létezők nagy láncolatában betöltött szerepére utalva. A „rovarok rendjével” szemben így például az „angyalok rendje” állítható szembe, mely kifejezés Rainer Maria Rilke *Első duinói elégiájának* nyitómondatában szerepel („Wer, wenn ich schriie, hörte mich aus der Engel Ordnungen?”).¹² Gass saját bevallása szerint naponta olvasott Rilket,¹³ 1999-ben egész esszékötetet jelentetett meg Rilke olvasásáról, melynek egy tanulmányában összevetette az *Első elégia* nyitó sorainak számos angol fordítását. *The Tunnel* [Az alagút] című regényében (melyet az 1960-as években kezdett írni, de teljes alakjában csak 1995-ben jelent meg) szintén számos helyen idézi meg Rilke költészetét. Amennyiben elfogadjuk

¹¹ A rovarlét és a hangzóság, a zörejek és a kommunikáció összefüggéseire lásd Rosi BRAIDOTTI, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, UK, Polity Press, 2002, főként 154–155, valamint Jussi PARIKKA, *Insect Media: An Archeology of Animals and Technology*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2010. Mindkét elmélet izgalmasan használja föl a poszthumán kultúraelmélet keretében a rovar motívumát: Braidotti inkább feminista/identitásfilozófiai szempontból, Parikka a rovar és a gép analógiájának kultúrtörténetére összpontosítva. A jelenlegi értelmezés kevésbé érinti a novella ilyen lehetséges filozófiai-kultúratudományi olvashatóságát, valamivel bővebben van szó ezekről itt: Gábor Tamás MOLNÁR, *Towards a Literary Entomology: Arthropods and Humans in William H. Gass = Life After Literature: Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*, ed. Zoltán KULCSÁR-SZABÓ, Tamás LÉNÁRT, Attila SIMON, Roland VÉGSŐ, Heidelberg, Springer, 2020, 241–260.

¹² Nemes Nagy Ágnes fordításában: „Hogyha kiáltanék, ki hallana engem / az angyalok rendjéből?” Vö. H. L. HIX, *Understanding William H. Gass*, Columbia, SC, University of South Carolina Press, 2002, 44–47. Ez az értelmezés teljes egészében a rilkei (és kisebb részben a karkai) szövegkapcsolatokra épít.

¹³ A William STAFFORD által készített interjú (Modern Fiction Studies, 1983/4) idézi Roberta MAIERHOFER, *Die ungestillte Sehnsucht: Suche nach Ordnung in William H. Gass' fiktionsphischer Theorie der Literatur*, Heidelberg, Winter, 1999, 111.

a rovarok és az angyalok rendjének efféle összekapcsolását, akkor ebből kiindulva állítható, hogy a főszereplő-narrátor átváltozása egy fölfelé törő mozgást jelenít meg. A háziasszony tudatlan, földhözragadt, „rovárszerű” tevékenykedését magasztosabb szellemi tevékenység: a gondolkodás és önreflexió váltja föl, melyek révén néhány fokozattal „följebb lép” a létezők hierarchiájában, közelebb kerülve az angyalok által megjelenített rendhez.

A rilkei összefüggés alapján az sem egészen meglepő, hogy a szöveg az öntudatlan létből való kilábalást, *a világ megértését nem csak a racionális tudás értelmében* mutatja föl.¹⁴ Az elbeszélő olyan megértés felé is elindulni látszik, amelynek következményeitől maga is „pókszerűen” visszahőköl. Ezt a tudást a tudattalannal, a nemiséggel és annak mélylélektanával lehet leginkább összekötni. Számos olyan motívum fordul elő a szövegben, amelyeket szexuális tartalmú jelként is olvashatunk. Így a rovarok nem csupán a porszívó csövében zörögnek, hanem „a nedvesség a ház csöveiben” hajtja őket a lakásba. (180.) Az „ártatlan” szót illető meghökkenését követően az elbeszélő az élővilág valóságosságától való rettegéséről is számot ad, és így fogalmaz: „inkább dugnám a kezem láng közepébe, mint nedves, pókhálós üreg sötétjébe”. (181.) A megértett titok valamilyen közelebről ki nem fejtett módon az elbeszélő elfojtott szexualitásával is összekapcsolható, ezért válhat a rovarok rendje „a világ sötétlő lelkéről” (180, 181.) való tudássá, „keleti misztérium” letéteményesévé. (181.) A világ sötétlő lelkének megérezése „szépséges, rémületes érzésként” keríti hatalmába az elbeszélőt, és „rúddá merevíti” a férje mellett. (180.)

Ennek a nemiségre vonatkozó áttételes motívumsornak a legérdekesebb példája az a szöveghely, amelyben az elbeszélő beismeri életének „egész változását, átalakulását”. A szöveg terjedelmi középpontjához közel eső szöveghelyen az elbeszélő a rovarok egy anatómiai jellegzetességét kommentálja: „Kettős villa mered ki törként a farukból. Azt hiszem, sosem fogom megismerni a funkcióját. Az effajta tudás nem kelt bennem érdeklődést. Eleinte le kellett szükítenem a látóteremet, és mai fejemmel már tudom, hogy életem egész változása, átalakulása abból eredt, hogy végre közelségbe kerültem valamihez.” (178–179.) A szövegrész többszörösen is jelzésértékű. Az elbeszélő nem-tudásáról ad számot, ám a továbbiak azt jelezhetik, hogy inkább elhallgatja azt, amit megtudott vagy megsejtett („az efféle tudás nem kelt bennem érdeklődést”), a következő mondatban pedig beismeri, hogy később kitágult az eleinte mesterségesen szükített látótere (még egy vizuális metafora, az angolban az „I had to screw my eyes

¹⁴ Ehhez szolgálhat kontextusként az a művelődéstörténeti megfigyelés, amely szerint a 18–19. századi „klasszikus” ontológiában a rovarok és az angyalok rendje mintegy egymásba ér, egymásra vonatkozik, megbontva a szigorú hierarchiát. Ehhez nyújt érdekes adalékot a kortárs angol író, A. S. Byatt *Angels and Insects* című könyve, amelynek első részéből, a lepkefajról elnevezett *Morpho Eugenia* című elbeszélésből 1995-ben film is készült – ezt a magyar mozik is játszották *Angyalok és rovarok* címen. Az angyali ártatlanság, a rovartematika és a szexuális rejtélyek összefüggése ebben a műben nyilvánvaló szerepet játszik, az *insect* (rovar) és az *incest* (vérfertőzés) szavak anagrammatikus viszonyán keresztül. Byatt művét is említi, valamint a rovarok és az angyalok lételméleti összemosódását tárgyalja PARIKKA, i. m., 4–5.

down” kifejezés szerepel), és végül ennek a horizonttágulásnak köszönhetően került közel valamihez. Ennek alapján nehéz elhinni, hogy az elbeszélő végig fenntartotta tudatlanságát.

Amennyiben az olvasó utána néz a csótányok anatómiájának, azt találja, hogy a farkból kimeredő villás töröket *cercinek* nevezik, és bizonyos fajoknál szexuális funkciójuk is van. Ennél is beszédesebb talán, hogy a hím csótányoknak két pár ilyen szervük van, és a csak a hímekre jellemző pár latin neve *styli*,¹⁵ ami a toll, írószerszám megnevezésére szolgáló *stylus* többesszáma. A hivatkozás követése megmutathatja, hogy az elbeszélői megnyilatkozás nem azonosítható a szöveg jelentésével: a novella olyan jelentéseket is tartalmazhat, amelyeknek az elbeszélő nincsen tudatában, vagy amelyeket szándékosan elhallgat. Mivel azonban a szöveg az elbeszélő belső monológját közvetíti, az efféle jelentések csakis áttételesen, az elbeszélői közlés implikációinak kibontásával vagy a szövegen kívülre (más szövegekre, más forrásokra) vonatkozó utalások követésével bonthatók ki.

A hím csótányok nemi szervének és az írásnak az összekapcsolása többféle értelmezést is lehetővé tesz, amelyek nem minden tekintetben békíthetők ki egymással, noha össze is kapcsolódnak. Az egyik lehetséges irány a korlátozó nemi szerepeket, a női szexualitás tabuját, valamint a rovarszerűségnek és a metamorfózisnak eleve a női princípiummal való szoros összefüggését hangsúlyozná. A *stylus*-ra vonatkozó „titkos” utalást ennek alapján annak a híres, Sandra Gilbert és Susan Gubar nagy hatású feminista irodalomtörténetének elején olvasható kérdésnek a fényében olvashatnánk, mely szerint „vajon a toll [pen] metaforikus hímtag [penis]?”¹⁶ Az írás ennek megfelelően a férfikiváltságok közé tartozik, a háztartási alkalmazott szerepét betöltő asszony pedig ki van zárva az irodalmi írás szellemileg felmagasztosító tevékenységéből. Ennek a jeleként olvasható az is, hogy a nő a rovartetemeket írógépszalag-dobozokban tárolja, miközben a szöveg semmilyen más módon nem utal arra, hogy írna. Ebben az összefüggésben a női elbeszélő férfiszerző általi megjelenítése is izgalmas fényben tűnik fel. Vajon a szöveget a feminista kritika inkább dicsérné a nemi szerepek korlátozottságának bemutatásáért, vagy inkább kárhózzátná a női hang „kisajátításáért”? Gass más műveiben is megszólal női hangon vagy női szereplő tudatára fókuszálva. Két jellemző példa: a *Willie Master's Lonesome Wife* (Willie Master magányos felesége) című „neo-avantgárd” könyvmű 1968-ból, illetve az *Emma Enters a Sentence of Elizabeth Bishop's* (Emma belép Elizabeth Bishop egy mondatába) című elbeszélés már az 1990-es évekből. Már ezek a példák is jelezhetik, hogy a női szereplők és hangok az életműben más fontos motívumok, témák kontextusában jelentek meg.

A szerző egyes saját nyilatkozataiból arra következtethetünk, hogy tisztában volt a *Rovarok rendje* feminista olvashatóságával, bár igyekszik nem azonosulni ezzel a

¹⁵ ELDRIDGE, EDMAN, *i. m.*, 74.

¹⁶ Sandra GILBERT, Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1980, 3.

megközelítéssel.¹⁷ A szöveg domináns értelmezései – ideértve a szerző elszórt nyilatkozatait is – a művésznovella műfaja felé mutatnak.¹⁸ Eszerint a háziasszony kvázi-metamorfózisa a hétköznapiak praktikus világa és a művészet éteribb szférája közötti átjárást testesíti meg; a nőiségre utaló motívumok inkább egyfajta allegória alkotóelemeiként foghatók fel. A rovarok rendje a művészet magasabb rendjét jeleníti meg a szétszórt, kaotikus hétköznapiakban és azokkal szemközt. Ez az allegória összeolvasható Gass saját esszéinek jellemző témáival, és született már olyan monográfia is, amely a „rend keresését” nevezi meg a szerző életművének fő motívumaként.¹⁹

A szerző gondolatmenetei közül talán az kapcsolódik legszorosabban ehhez a témához, amelyben Gass a *szó átalakulásáról* beszél az irodalmi nyelvben. A modernista esztétika, azon belül is az amerikai Új Kritika szemléletmódjához köthető értekezés szerint a szó – amely a hétköznapiakban leginkább praktikus közlésfunkcióban áll – a művészi nyelvben átlényegül, és új kontextusában függetlenedik gyakorlati szerepétől és elsődleges jelentésétől. Ezt az elméletet a szerző a hőemberépítés humoros analógiájával szemlélteti: ahogy a répa nem a hőember orrát jelképezi vagy helyettesíti, hanem *orrá változik*, úgy a művészi szövegben szereplő szó sem egy jelentés, fogalom vagy meggyőződés megnevezésére szolgál, hanem mintegy ott változik át önmagává.²⁰ Ez az átváltozás – akárcsak a szövegbeli háziasszonyé – mindig befejezetlen: Gass annyira nem idealista, hogy a szó teljes önazonosságát állítsa, de mégis meghatározó számára a „zenei hang” elvi idealitása felé való törekvés, vagyis a nyelv közlésfunkciójának felfüggesztése.²¹ A metamorfózis motívuma tehát ezzel a gondolattal is kapcsolatba hozható: a rovarok rendjében a hétköznapiak zörejeitől egyfajta hangtalan, időtlen rend felé mutató *átalakulást* észlelő nő maga is *átalakuláson* megy keresztül, ezzel a gyakorlatiasságtól

¹⁷ „Azt, hiszem, ez nem egy feminista darab” – mondja saját művéről a szerző egy interjúban. Lásd *Games of the Extremes: An Interview with William H. Gass = Conversations with William H. Gass*, ed. Theodore G. AMMON, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, 109. Ugyanitt Gass megerősíti, hogy a hősnő „a művész szemével látja a világot, miközben egy olyan világ csapdájában él, amely nem engedi meg neki ezt a látásmódot”. A szerző egyébként több nyilatkozatában a legjobb műveként nevezi meg ezt a novellát, leginkább a tömörségre hivatkozva. (Lásd például *William Gass: The Art of Fiction LXV = Conversations*, i. m., 35.) A legszellemesebben ugyanennek az interjúkészítőnek fogalmazott egy másik beszélgetésben: „Azért szeretem, mert sokkal rövidebb a többinél. Kevesebb az esély a rontásra. Mint egy rövid életű gyerek. Meghal, mielőtt bűnözővé válhatna.” Thomas LECLAIR, *An Interview with William Gass*. Idézi MAIERHOFER, i. m., 44.

¹⁸ Lásd Hix főntebb már idézett fejezetét, valamint korábról: Arthur M. SALTZMANN, *The Fiction of William Gass: The Consolation of Language*, Carbondale – Evansville, Southern Illinois University Press, 1986, 88. „[Az elbeszélő] kölcsönveszi, majd igyekszik továbbfejleszteni és átfogalmazni a természettudományok lenyűgöző strukturális szigorát, hogy intenzíven személyes művészi renchez jusson.”

¹⁹ MAIERHOFER, i. m.

²⁰ A vonatkozó esszék: William H. Gass, *Carrots, Noses, Snow, Rose, Roses = Reader*, i. m., 813–833, valamint egy későbbi: Uő., *Transformation = Tests of Time*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, 295–319. Ez utóbbiban Rilke mellett Kafka és Gregor Samsa is megjelenik, méghozzá a Gass-féle „ontológiai átalakulás” (ellen)példájaként: Uo., 311.

²¹ Ennek bonyodalmairól szól például a *The Music of Prose* című esszé = *Reader*, i. m., 705–715.

egyfajta művészi szenzibilitás irányába mozdul el. A novella saját cselekménytelensége, a motívumok elszórt szöveghelyekről való összegyűjtésének szüksége, az értelmezhetőség belső ellentmondásai mind olyan jelek, amelyek ennek a nyelvfelfogásnak a szövegen belüli megvalósulásában játszhatnak szerepet.

Következtetésképpen leginkább azt érdemes levonni, hogy a szöveg értelmezését irányító kérdés egyszerre adódott műfaji (a modern novella mint állapotváltozást, belső átalakulást bemutató műfaj) és tematikus (a metamorfózis mint vezérmotívum) sajátosságokból. Ez az egybeesés nem véletlen, hanem a szöveg önreflexív építkezésének bizonyítéka – már amennyiben a kérdés nyomán kibontott gondolatmenet koherensnek mutatkozik. A szövegkoherencia és motivikus összetettség felvázolása inkább a szöveg belső viszonyrendszerének feltérképezését igényli, noha már ebben a fázisban is nélkülözhetetlenek kontextuális ismeretek – melyek azonban bizonyára nem rögzíthetők valamely előre adott sémába. Az értelmezés kibontása ebben az esetben két látványosan eltérő irányba mutat. Egyfelől a gender és általában az identitás szempontjára érzékeny, a klasszikus feminizmus felől a poszthumán irányába elmozdítható interpretáció bontakozhat ki; másfelől egy, a szerző saját esszéire és irodalomelméleti nézeteire alapozott, a művésznovella hagyománya felől a metafikció irányába kibontható értelmezés rajzolódhat ki. A két értelmezési vonulat egymáshoz való viszonyítása már olyan elméleti feladat, amely meghaladja egy műértelmezési mutatvány lehetőségeit. Annak a jelzése azonban mindenképpen szükséges, hogy a jelek szerint egy szöveg alapmotívumainak feltárásához már szükséges egy megfelelő vezérlő kérdés, az értelmezés kontextusba helyezése pedig olyan mértékben függ az értelmező saját horizontjától (előzetes megértésétől, történeti szituáltságától, olvasottságától, világnézetétől), hogy az eltérő értelmezési utak teljes összehangolása aligha lehetséges. Az alapos és figyelmes olvasásban azonban mindig megtalálható legalább valamilyen közös alap.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

egyetemi docens

ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

molnar.gabor.tamas@btk.elte.hu

*A Complex Approach to a Short Story: Close Reading and Context Defining Interpretation
(William H. Gass's "Order of Insects")*

Abstract: This article offers an interpretation of the short story "Order of Insects" by the American writer William H. Gass. The interpretation is intended as a methodological demonstration of short story analysis, as it shows a way to develop a close textual analysis from a few guiding questions. The opening question is simultaneously generic and thematic, as readers are encouraged to trace the mental transformation of the narrator-protagonist

throughout the text. The central ontological theme of the story is identified in the contrast between a mechanical, insect-like existence and an artistic, intellectually inclined mentality. Images and motifs deepening and complicating this dichotomy are explicated. These include the significance of different sensual impressions (hearing/noises vs. sight/vision) and various implications of the term *order*. In the conclusion, possible critical-theoretical contexts for interpretation are outlined: a potential feminist and a potential posthumanist reading are contrasted to an interpretation grounded in the author's own view of literature as "ontologically transformed" language.

Keywords: short story, framing questions, close reading, text and context, critical theory, metafiction

DOI: [10.37415/studia/2019/3-4/217-230](https://doi.org/10.37415/studia/2019/3-4/217-230).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



BÉNYEI PÉTER

Az irodalmi szövegértelmezés határos határtalanságáról*

Az egyetemi és a középiskolai irodalomoktatás gyakorlatában mind a mai napig alapvető szerepet tölt be az irodalmi szövegek interpretációja, amely ideális esetben az irodalmi művek poétikai feltérképezését, valamint a befogadás távlataiban felvetődő kérdések körbejárását jelenti: sok kontextust/nézőpontot mozgató, nyitott dialógust feltételez tehát, a kész jelentések rögzítése vagy száraz tényanyag közvetítése helyett. Ezért az oktatási szituációban zajló szövegértelmezés egyik legfontosabb tanári feladata a diákok/hallgatók műértelmező képességének a fejlesztése, ám ennek gyakorlati megvalósítása közel sem egyszerű. Egyszerre igaz ugyanis, hogy a szöveginterpretáció bizonyos fogásait lehet „tanítani”, ahogyan az is, hogy sok mindent nem, hiszen „nincs olyan egyszer és mindenkorra érvényes szabálykészlet, amellyel minden szöveg minden időben felnyitható lenne”.¹ A tanulmányom ebben a kontextusban viszonylag szerény feladatra vállalkozik: a bő egy évtizede tartott proszemináriumi kurzusom szövegelemző foglalkozásának tapasztalatára támaszkodva azt vizsgálom, hogy egyfelől milyen nehézségekkel szembesül egy kezdő szakmai értelmező az irodalmi szöveg megszólaltatásakor, másfelől pedig milyen bevésődött interpretációs sémákkal igyekszik áthidalni ezeket az akadályokat, melyek viszont gyakran inkább berekesztik, mintsem megnyitják a szövegről kialakuló dialógust. A két vizsgált szempont szorosan kapcsolódik a műértelmezés két általánosabb dilemmájához – az első részben ezeket tárgyalom.

A műértelmezés néhány dilemmája

1. Szabadság és „határkijelölés” az értelmezésben

A szöveginterpretáció – és a szövegről zajló csoportos dialógus – folyamatának kettős dinamikája van, s ez a két tendencia gyakorta feszültségbe kerül egymással. Az egyik oldalon az olvasói szabadság tűnik fel minden értelmezés alaphelyzeteként, míg a másik oldalon belép az értelmezői szabadságot valamelyest korlátozó reflexióra késztetettség.² Alapvető kérdés ugyanis, hogy az értelmezés előrehaladásában tényleg

* A dolgozat megírását a Debreceni Egyetem EFOP-3.4.3-16-2016-00021 pályázata tette lehetővé.

¹ Manfred FRANK, *Mi az irodalmi szöveg, és mit jelent annak megértése?* ford. WEISS János = M. F., *A stílus filozófiája*, Bp., Osiris, 2001, 112.

² Stanley Fish a szöveginterpretációk négy dilemmájáról beszél, ebből a negyedikre fogok kitérni a bevezető fejezetben: „A szöveg státusa, az értelmezői tekintély forrása, a szubjektivitás és objektivitás közötti kapcsolat, az *értelmezés korlátai* – ezek azok az alapvető kérdések, melyek újra és újra előkerülnek, [...]” Stanley FISH, *Bizonyítás vagy meggyőzés: a kritikai tevékenység két modellje*, ford. BECK András = *Az irodalom*

lehet-e bármit állítani egy szövegről, vagy a gondolatébresztő, kreatív felvetések mellett vannak hasznavehetetlen, félrevezető interpretációkezdemények? A befogadói szabadság és az értelmezői reflektáltság kettős dinamikája természetesen más súlypontokkal esik latba a szakmai és a mindennapi olvasás esetében. Anders Pettersson több írásában is hangsúlyozza, hogy az irodalmi művek „azért íródtak, hogy olvassák és élvezzék azokat; s egészen bizonyosan nem azért, hogy az irodalomtudományos vizsgálódás tárgyai legyenek”, ezért szerinte „a szakmai olvasás érdekeltsége nagyban különbözik a hétköznapi olvasásától”.³ „Ennek fényében számomra természetesnek tűnik, hogy alapvető különbséget tegyünk egyfelől a hétköznapi olvasáshoz [...] kapcsolódó interpretáció, másfelől a szakmai, különösen a tudományos igényű interpretáció között”.⁴ A jelentéstulajdonítások érvényességéről vagy érvénytelenségéről leginkább csak ez utóbbi kontextusban beszélhetünk. Viszont valahol a hétköznapi és a szakmai értelmező gyakorlat határvidékén helyezhetők el az irodalomórák csoportos szöveginterpretációi, hiszen ideális esetben a diákok szabadabb olvasási élményére támaszkodnak, ugyanakkor az oktatási szituáció szakmai keretet is ad a folyamatnak: az órai dinamikában a tanárnak például mérlegelnie kell, hogy továbbviszi-e vagy sem a hallgatók egy-egy felvetését.

Értelmezői szabadság és reflektáltság dilemmája egy másik aspektusban is megragadható. A szöveginterpretációk hermeneutikai alapállása szerint az irodalmi szöveg nem rendelkezik belehelyezett értelemmel („mondanivalóval”): az mindenkor a szöveg és az olvasó között létrejövő dialógusban teremődik meg, így ugyanahhoz a szöveghez elvileg végtelen számú jelentés is rendelhető a különböző olvasói aktualizálásoknak köszönhetően. Ugyanakkor már az irodalmi hermeneutikában megjelennek a jelentésképzés szabadságát korlátozó gesztusok. „A szövegben vagy a műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése azonban nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat” – írja Gadamer az *Igazság és módszer*ben, aki ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy az irodalmi hermeneutika egyik alapkérdése, „[h]ogyan lehet egy szöveget előre megvédeni a félreértésektől”, illetve, „hogyan lehet megkülönböztetni

elméletei, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, III, 25. (kiemelés tőlem) Az interpretáció határait (és határtalanságára) Fish egy paradoxonban igyekszik rámutatni: „Az interpretációt – tévesen – olyan tevékenységnek tekintik, amelynek korlátokra van szüksége, holott az interpretáció éppenséggel a korlátozások rendszere”. *Uo.*, 5.

³ Anders PETTERSSON, *Meaning in literature*, Neohelicon, 2010/2, 435. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – B. P.)

⁴ Anders PETTERSSON, *Five Kinds of Literary and Artistic Interpretation = Types of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*, eds. Staffan CARLSHAMRE, Anders PETTERSSON, Montreal – London, McGill-Queen’s University Press, 2003, 53–54. – A nem-professzionális és a szakmai olvasók/olvasás megkülönböztetése természetesen jóval komplexebb kérdéskört takar: Pettersson alapján pusztán arra akartam rámutatni, hogy a hétköznapi olvasáshoz nem feltétlenül társul a fókuszált interpretáció aktusa. A laikus olvasásról lásd a *Laikus olvasók?: A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei* című kötet (szerk. LÓRÁND Zsófia et al., Bp., L’Harmattan, 2006.) tanulmányait, főleg KÁLMÁN C. György (*uo.*, 12–19.) és RÁKAI Orsolya (*uo.*, 20–31.) írásait.

a megértést biztosító *igaz előítéleteket*, melyeket megértünk, a *hamis előítéletektől*, melyek félreértésekhez vezetnek”⁵ A szöveg beszéde, saját igazságigénye az olvasói előfeltevések folyamatos reflexiójára késztet az értelmezés előrehaladásában, amely valamifajta nehezen kijelölhető határt szab az elemzésnek.⁶ Más okokból, de az olvasónak már korábban nagyobb szabadságot igénylő Új Kritika szoros olvasás gyakorlata is gátat igyekezett szabni a szövegek kétértelműségeiből fakadó végtelen jelentés-tulajdonításoknak. A *close reading* főbb teoretikusai (I. A. Richards, William Empson stb.) is úgy vélték, hogy a „többjelentések feltárásán túl [...] egy ezzel ellenirányú munkát is el kell végeznie az értelmezőnek: a széttartó elemek egységbe rendezését és minden részlet helyének meghatározását a feltételezett *műegészben*”. Minden irodalmi műalkotásban érvényesül ugyanis egy olyan „összetartó erő, amely korlátozza a jelentésszóródást, és amelyet szintén fel kell tárnia az értelmezőnek”.⁷ A szubjektivitás, a szabadság, az olvasói előfeltevések dominanciája az értelmezésekben vagy a lassú olvasás gyakorlata sem feltételezi tehát azt, hogy bármit mondhatunk egy irodalmi szövegről. „Vagyis egy műről elvben végtelen sok mindent lehet mondani, de nem lehet bármit” – hangsúlyozza Kappanyos András is, aki szerint egyfelől „semmilyen módon nem korlátozható egy adott műalkotás értelmének megragadására irányuló kísérletek száma: sohasem lehet bizonyossággal állítani, hogy például a *Hamlet*ről már mindent elmondtak. Másfelől az is általános tapasztalat, hogy vannak téves, ostoba, rossz, helytelen, sőt káros interpretációk”⁸

A határkijelölés ugyanakkor rendkívül nehéz, mind a szakmai, mind az órai dialógusban realizálódó interpretáció során. Az előbbi jól mutatja az Umberto Eco revideált felfogása körül kialakult vita. Eco nagyhatású interpretációelméleti munkájának (*Nyitott mű*, 1962) alaptézisét⁹ vizsgálta felül a ’90-es években írt tanulmányai-ban. Úgy véli, hogy bármennyire is fontos szerepe van az interpretátor aktivitásának az irodalmi szövegek megszólaltatásában, a szöveg és az olvasó dialógusa nem lehet végtelenített folyamat: „a határtalan szemiozsis fogalmából nem következik, hogy az interpretációnak ne lennének kritériumai. Az az állítás, hogy az interpretáció (mint

⁵ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Osiris, 2003, 333, 302, 334. (kiemelés az eredetiben)

⁶ Hans Robert Jauss szerint „az interpretációk horizontváltása alapján különbséget lehet tenni, legalábbis az önkényes és a konszenzusképes, a pusztán eredeti és a normateremtő értelmezések között. Az a fundamentum in re, amire ez a hipotézis épül, csakis a szövegek esztétikai karakterében lehet, ami regulatív elvként lehetővé teszi, hogy valamely irodalmi szöveghez interpretációk egész sora kapcsolódhat”. Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = H. R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997, 330.

⁷ SZEMES Botond, *A szoroson túl: A close reading módszere és lehetséges alternatívái*, Prae, 2018/3, 75. (kiemelés az eredetiben)

⁸ KAPPANYOS András, *Az interpretáció érvényessége*, Helikon, 2001/4, 475.

⁹ „Minden műalkotás, még ha nyíltan vagy burkoltan a meghatározottság poétikája szerint hozták is létre, virtuálisan végtelen számú lehetséges olvasat felé nyitott; ezek mindegyike a személyes távlattól, ízléstől, kivitelezéstől függően ad életet a műnek.” Umberto ECO, *Nyitott mű*, ford. DOBOLÁN Katalin, Bp., Európa, 1998, 103.

a szemiózis alapvonása) potenciálisan határtalan, nem jelenti, hogy az interpretációnak nincs tárgya, vagy hogy a saját kénye-kedve szerint »hömpölyög«.¹⁰ Ezért a szerzői vagy az olvasói intencióval szemben az értelmezés legfontosabb viszonyítási pontjaként a szöveg intencióját jelöli ki,¹¹ amely egyfelől irányítja az olvasó figyelmét, másfelől viszont valamelyest be is határolja a jelentésképzés lehetőségeit, gátat szab a végtelen asszociációknak. Ugyanakkor Eco maga is jelzi, hogy a szerzői vagy a befogadói intencióhoz hasonlóan a szövegintenciók sem objektíválhatók: a szöveg nyelvi utalásrendszere, poétika eljárásai, vélt/valós koherenciája – vagy az odaértett szerzői tudathoz („minterszerzőhöz”) kapcsolódó stratégiák¹² – stb. is csak az olvasó közreműködésével nyernek értelmet. „A szöveg szándéka nem mutatkozik meg a szöveg felszínén, vagy ha megmutatkozik is, akkor is az ellopott levél értelmében. [...] Ezért a szöveg intenciójáról úgy beszélhetünk csupán, mint az olvasó találgatásainak következményéről. Az olvasói kezdeményezés alapvetően a szöveg intencióira történő találgatásokban áll.”¹³

Eco felfogását több jogos kritika is érte,¹⁴ ugyanakkor interpretációs gyakorlatomban (vagy a szövegértelmező egyetemi foglalkozásokon) támogatom és követem is ezt az elgondolást. Amikor saját értelmezői ötleteimet vagy a hallgatói felvetéseket teszem mérlegre, mindig arra támaszkodom, hogy mennyiben igazolja vissza a szöveg több más pontja az állítást; vagy mennyiben nyitja meg a szöveget más értelmező kontextusok (filozófiai, történeti, lélektani stb.) felé, melyekből merített szempontok, kapaszkodók, gondolatok aztán újra a szövegintenciók mérlegére helyezve aktivizálhatók. Amennyiben a kérdésfelvetés által kezdeményezett hermeneutikai kör nem futtatható végig problémátlanul, ha az adott kérdésre (az általam vélelmezett „szövegintenciók” szerint) nem ad választ a szöveg, elvetem vagy vitatkozom a másik fél álláspontjával. A szöveghez való állandó vissza-visszafordulás az a végső kontrollinstancia, amely keretben tartja az interpretáció széttartó folyamatát.

Ugyanakkor nehéz nem egyet érteni az Ecót kritizáló ellenvéleményekből kirajzoló interpretáció-felfogásokkal. A „túlinterpretálás” védelmére kelő Jonathan Culler szerint például azok az interpretációk érdemelnek figyelmet, melyek „más intellektuális tevékenységekhez hasonlóan annyiban lesznek érdekesek, amennyiben szélsőségesek

¹⁰ Umberto ECO, *Interpretáció és történelem*, ford. VANKÓ Annamária, Helikon, 2001/4, 490.

¹¹ „Legfrissebb írásaim némelyikében azt sugalltam, hogy a szerzői intención kívül (amelyet nagyon nehéz megfejteni, és amely sokszor irreleváns is a szöveg értelmezésekor) és az értelmezői intención kívül (amely Richard Rorty szavaival »a saját céljainak megfelelő formára pofozza a szöveget«) létezik egy harmadik lehetőség. *A szöveg intenciója.*” *Uo.*, 491. (kiemelés az eredetiben)

¹² Így például a stílus, az elbeszélői stratégia, a szövegbe kódolt utasítások összessége stb. Lásd Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. SCHÉRY András, Gy. HORVÁTH László, Bp., Európa, 2002, 25–27.

¹³ Umberto ECO, *Szövegek túlinterpretálása*, ford. VANKÓ Annamária, KEMÉNY Ágnes, Helikon, 2001/4, 516–517.

¹⁴ A vita magyar nyelvű összegzését és kommentálását lásd KAPPANYOS András, *Interpretálás és túlinterpretálás*, Helikon, 2001/4, 533–549; POGONYI Szabolcs, *Az értelmezés szabadsága: Richard Rorty és Umberto Eco vitája*, Világosság, 2003/11–12, 83–88.

[*extreme*]. A mértéktartó [*moderate*] értelmezések, melyek egyfajta konszenzust fejeznek ki, bizonyos szempontból értékesek, ám kevésbé érdekesek¹⁵. Ez egyben azt is jelenti, hogy az interpretátor olyan kérdések, felvetések sokaságát is nekiszegezheti az irodalmi műnek, melyek a vélelmezett szövegintenciók alapján kevésbé vagy egyáltalán nem relevánsak. Éppen ezért Culler az *interpretation* és az *overinterpretation* egymást kizáró ecói fogalom párjával szemben (s egyben vitatva a túlinterpertálás jelenségét) – Wayne C. Booth gondolatait követve – az *understanding* és (a magyarra nem igazán átültethető) *overstanding*¹⁶ fogalmi kettősét állítja, melyeket egymást kiegészítő értelmezői gyakorlatként határoz meg. Egy szöveget megérteni (*understanding*) „azt jelenti, hogy olyan kérdéseket teszünk fel neki, melyekre az valóban súlyt helyez”. Ezzel szemben az *overstanding* stratégiája „olyan egymást követő kérdéseket tartalmaz, melyeket a szöveg nem tesz fel a mintaolvasójának”.¹⁷ A szövegintenciók követése helyett/mellett legalább olyan termékeny tehát az az interpretációs gyakorlat, amely nem arra figyel, hogy mit mond, hanem arra, hogy mit hallgat el, vagy mit vesz túlzottan magától értetődőnek egy írás.¹⁸ S legalább annyira fontos, amit – nem közvetlenül Cullerre hivatkozva, de az ő szellemében – Kálmán C. György fogalmaz meg: az „értelmezőnek meg kell, hogy legyen a felfogatáshoz való joga”.¹⁹ Az ilyen túlinterpertálásnak bélyegzett gyakorlat legnagyobb hozománya Culler szerint, hogy „kísérletet tesz arra, hogy az egyes szöveget a narráció, a figuráció, az ideológia stb. általános szerkezeteihez tártsítsa”.²⁰ S szintén ez a szemlélet vezethet – más megközelítések, értelmezéseméletek belátásaira is támaszkodva – egy olyan olvasási gyakorlathoz, amikor is „az interpretáció egyik fontos feladata lehet az ismerősben és a magától értetődőben megmutatni a véletlenszerűt, a különöst vagy az idegent”.²¹

Az oktatás gyakorlatára – tehát a csoportdialógusban zajló értelmezés esetére – vetítve is több tanulással szolgálhat az interpretáció körül zajló szakmai vita. A Culler-féle felfogás (távoli) analógiájaként leginkább azokra a hallgatói felvetésekre

¹⁵ Jonathan CULLER, *In defence of overinterpretation = Interpretation and overinterpretation*, ed. Stefan COLLINI, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 110. – A vita harmadik résztvevője, Richard Rorty pragmatista szempontból kritizálja Eco felfogását: szerinte ugyanis nem lehet különbséget tenni egy szöveg interpretációja és használata között. Rorty úgy véli, hogy Eco „nem nagyon gondolkodott el a szöveg nem interpretáció-jellegű használatának a lehetőségéről”, pedig „akárki akármit csinál valamivel, az nem más, mint használatba vétel. Értelmezni valamit, tudomást szerezni róla, eljutni a lényegéhez stb., mindezek csak különböző módjai annak, ahogyan a használatba vétel folyamatát megragadjuk”. RORTY, *The pragmatist's progress = uo.*, 93.

¹⁶ Molnár Gábor Tamás magyarázata szerint az *overstanding* művelete „a szövegnek nem »aláálló«, hanem a szöveg működésmódját mintegy kívülről vagy felülről is megvizsgáló attitűd”. MOLNÁR Gábor Tamás, *Az irodalomértelmezés hasznáról és káráról = M. G. T., Visszacsatolások: Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Debrecen, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019, 89.

¹⁷ CULLER, *i. m.*, 114.

¹⁸ Lásd *uo.*, 115.

¹⁹ KÁLMÁN C. György, *Interpretáció-mitológiák*, 2000, 1991/3, 61.

²⁰ CULLER, *i. m.*, 114.

²¹ MOLNÁR, *i. m.*, 15.

asszociálhatunk, amelyek a szöveg kiváltotta érzelmi hatás, gondolati benyomás spontán-asszociatív reakciójaként hangzanak el, a saját szubkultúrából merítő kontextusokat is mozgósítva. Ezzel kapcsolatosan jegyzi meg Arató László, hogy egy szövegközpontú, az irodalmi megértés folyamatára is reflektáló csoportos értelmezés felé tett első lépés éppen „azáltal lehetséges, ha a laikus olvasást-értelmezést nem elfojtjuk a tanítási folyamatban, hanem szóhoz juttatjuk mind iskolán kívüli tárgyait, mind iskolán kívüli premisszáit, hallgatólagos axiómáit”.²² Ugyanakkor reális gyakorlati-módszertani kérdésként vetődik fel, hogy meddig és hogyan érdemes teret engedni az ötletek áradásának, mikor és hogyan szükséges halványan kijelölni azokat a határokat, melyeken túl az irodalmi szöveg – témája, poétikai felépítettsége, kommunikációs stratégiája alapján – már kevésbé válaszképes, még egy tágan értett, hallgatói élményeknek, benyomásoknak szabad teret engedő dialógus kontextusában is.

Komoly dilemma persze, hogy miben is látjuk az irodalomoktatás, s azon belül a szövegekkel folytatott értelmező párbeszéd funkcióját, „feladatát”. Ennek a komplex kérdéskörnek legalább három aspektusa levezethető Hansági Ágnes egy interjújában elhangzott gondolatmenetéből. Szerinte a könyvolvasás legfontosabb hozománya, hogy

[r]á tudok csodálkozni, és ez örömet okoz. Óriási ajándéka a sorsnak, ha valaki tud és szeret olvasni. Az olvasó embereknek sokkal jobb minőségű az élete, mint azoknak, akik ezekhez a nagyszerű szövegekhez (amit irodalomnak hívunk), nem férnek hozzá. Hiszek abban, hogy az olvasás, az irodalom hozzásegít bennünket a körülöttünk lévő világ, az emberek (és értelemszerűen önmagunk) megismeréséhez vagy egyszerűen a figyelem képességéhez. Ahhoz, hogy a (nyelvi és más) komplexitásokkal tudjunk mit kezdeni.²³

Az irodalmi szövegek értelmező olvasásának első lényegi funkciója az elemi olvasási képesség elsajátíttatása, és ezen keresztül (mindenfajta) írott szöveg megértési készségének a fejlesztése. Az olvasási-megértési és kommunikációs rutin megszerzése ugyanis nagyban befolyásolja az egyén tájékozódási és érvényesülési lehetőségeit a világban.²⁴ Az olvasási rutin aztán kaput nyithat az irodalmi szövegek élményszerű befogadása felé: ez a tapasztalat egyfelől az örömrész/rácsodálkozás felszabadultságát hozhatja el, másfelől pedig egy kreatív gondolkodási folyamat kiindulópontja lehet, s ebben az esetben „az irodalom értelmezése mintegy terepgyakorlatként szolgálhat a világ dolgainak megértéséhez”, mivel „az irodalom megértésekor azt értjük meg,

²² ARATÓ László, *Manipulált minikontextusok avagy milyen szöveg(világ) is van a magyarórán? = Laikus olvasók?, i. m., 121.* (kiemelés az eredetiben)

²³ *Mentések: Hansági Ágnes*t Farkas Evelin kérdezte, SZIFONline, 2017. január 03. http://www.szifonline.hu/index.php/interju/1755-Ment_sek (kiemelés tőlem) (Letöltés ideje: 2019. december 12.)

²⁴ Vö. FÜZFA Balázs, *Élményközpontú irodalomtanítás a harmadik évezredben = Élményközpontú irodalomtanítás: Kreativitás, produktivitás, kultúrakezelés a digitális korban*, szerk. BODROGI Ferenc Máté, Szombathely, Savaria, 2016, 13.

hogy mi történik velünk egyébként a világmegértés során”.²⁵ S itt jutunk el a harmadik lehetséges aspektushoz, amely – bármennyire közhelyes is – az ön- és világmegértés felcserélhetetlen médiumában jelöli ki az értelmező olvasás funkcióját. Nem véletlen, hogy még az élményközpontú irodalomtanítás gyakorlata is arra törekszik, hogy az olvasás során felszabaduló fiziológiai érzetek, érzelmek második lépésben hermeneutikai kaput nyissanak a szöveg komplexebb megszólaltatása felé is.²⁶

Ez a három funkció akkor érvényesülhet maradéktalanul, ha a csoportos interpretáció nem zárt keretekben történik, s nem feltétlenül tekinti elsőleges feladatának a kizárólagos értelem- vagy jelentéstulajdonítást, hanem inkább az olvasási élményhez kapcsolódó kérdések, felvetések reflektált körbejárásában érdekelt. „Az efféle interpretáció – írja Molnár Gábor Tamás – *nem elsősorban egy szöveg tulajdonképpeni jelentésére vagy értelmére kérdez rá, hanem annak értelmezhetőségére*.”²⁷ Gumbrecht szerint pedig „a tanítást, amennyire csak lehet, az élmény (*Erleben*) módusában gyakoroljuk”, s ennek szellemében beszél a „jó tudományos tanításról”, amely „a komplexitást viszi színre, a hallgatók figyelmét összetett jelenségekre és problémákra irányítja rá, ahelyett, hogy előírná, hogyan kell adott problémákat megoldani és hogyan kell végül megbirkózni velük”. Az irodalomtanítás ezen funkciója viszont csak az olvasás erőteljesen új felfogására alapozódhat Gumbrecht szerint, s az „ilyen *olvasás*, könyvek olvasása és a világ olvasása egyaránt, nem pusztá jelentéstulajdonítás”.²⁸ Fontos hangsúlyozni, hogy csak mindezek figyelembevételével beszélhetünk az értelmezői szabadság ellenpólusán szóba hozott „határkijelölésről”, reflexióra készíthettségéről. Az árnyalt gondolkodás, az empátikus – a másakra is ügyelő – megértés médiuma lehet ugyanis a szöveg igényeire figyelés az olvasás során, vagy a vélemények ütköztetése egy csoportos interpretációban. Éppen ezért a csoportdialógusban a tanárnak érdemes törekednie a szubjektív asszociációk mérlegre helyezésére, akár megkérdőjelezésére is. Fel kell vállalni tehát azt a közel sem egyszerű feladatot, hogy úgy igyekezzen minél nagyobb teret engedni a hallgatói élménynek és kreativitásnak, hogy közben nem tekintélyelvű, de mégis irányító szólamként termékeny vitába szálljon a szöveg intencióihoz (elsőleges

²⁵ MOLNÁR, *i. m.*, 81.

²⁶ Vö. BODROGI Ferenc Máté, *Az irodalom, a kreativitás és a „nem-hermeneutikai”* = B. F. M., *Soráthajlás*, Szombathely, Savaria, 2016, 172–173.

²⁷ MOLNÁR, *i. m.*, 13. (kiemelés az eredetiben) – Roland BARTHES posztstrukturalista interpretáció-felfogásában is központi ez a belátás („az értelmezés nem [többé-kevésbé megalapozott, többé-kevésbé szabad] értelemtulajdonítást jelent, hanem éppen ellenkezőleg, annak a felbecslését, hogy milyen jellegű a szöveg pluralitása” – *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 16.), valamint a saját interpretáció-oktatói gyakorlatáról beszámoló Antoine Compagnon is azzal zárja gondolatmenetét, hogy „azt próbáltam a hallgatóim fejébe vétni, hogy mindig legyenek tudatában: amit helytálló jelentésként próbálnak rögzíteni, az soha nem az, amire vártak, ezért mindig ébernek és készen kell maradniuk alternatív megoldásokra”. Ahogy korábban – Montaigne-t parafrazeálva – szentenciózusan megfogalmazta: „az iskolánk a vadászatot részesíti előnyben a vad elejtésével szemben; azaz, az öröm a vadászatban magában rejlik, nem a fogásban”. Antoine COMPAGNON, *The Resistance to Interpretation*, *New Literary History*, 2014/2, 274, 273.

²⁸ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás*, ford. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2010, 104, 105.

kontextusához, témájához, poétikai felépítettségéhez stb.) kevésbé társítható ötletekkel – közben persze mindvégig kijelölve ezen felvetések továbbgondolásának lehetőségét is. Ha valós olvasói élményből fogan, akkor ugyanis nincs igazán rossz vagy hibás ötlet, sőt, a „hibás előfeltevések számos esetben helyes felismerésekhez vezetnek”:²⁹ a mögötte húzódozó motivációk, előfeltevések mérlegelése vagy a különböző szöveghelyek játékbá hozása mindig új távlatokat nyithat a szöveg megszólaltatásában. S persze arról se feledkezzünk el, hogy az irodalmi szövegek jelentős része nehezen befogadható a diákok számára, így egyáltalán nem vált ki sem érzéki élményt, sem önmegértésre irányuló reflexiókat: a szöveggel szembeni ellenállás, a hallgatók ötletnélkülisége (az *under-* és/ vagy *overstanding* hiánya) is valamifajta irányított értelmezést igényel a tanár részéről, amely a határkijelölés gesztusával (is) járhat.

(*egy példa a „határkijelölésre”*: Semmiért Egészen) A tanulmányom egyik nagyobb egysége részletesen foglalkozik majd ezzel a kérdéskörrel, de előtte megidézek egy oktatói gyakorlatomból merített egyszerű példát a szubjektív asszociációkkal létesített „határkijelölő” vita kezdeményezéséről. Egyetemi képzésünk negyedik évében kerül sor egy hallgatói mikrotanítást is magában foglaló műelemzés szemináriumra, melynek keretében az adott foglalkozás első egységét a hallgató által megtartott „középiskolai” szövegelemző óra teszi ki, melyet az óra tanulságainak a számbavétele, illetve más interpretációs lehetőségek körbejárása követ. Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen* című versének mikrotanításakor az egyik hozzászóló hallgató annak a spontán ötletének adott hangot, hogy a „Mint lámpa, ha lecsavarom, / ne élj, mikor nem akarom” sorban a (feltételezett férfi) beszélő részéről a szeretetteljes odafordulás rejtett gesztusa is megmutatkozik: a lámpa metaforájához kapcsolódó képzetek (fény, melegség, otthonosság) ugyanis az intimitás érzeteit idézik meg, s a „lekapcsolás” gesztusának – a másik semmibevételének – az ellenpólusán a „felkapcsolás” (intimitás) lehetősége is bele van kódolva a megszólalásba. A felvetést a mikrotanítás tanári pozíciójában lévő hallgató megdicsérte, majd mindenfajta reflexió nélkül fordult is rá a következő ötlet meghallgatására.

Az értékelő részben két rövidebb kritikai megjegyzést is fűztem az elhangzottakhoz: egyfelől jeleztem, hogy az ominózus szövegrész intenciója nem feltétlenül támasztja alá a felvetést, másfelől pedig elmaradt az ötlet átbeszélése a versbeszéd egészére vetítve, ami termékennyé tehetné volna ezt az amúgy kreatív ötletet. A szituáció ott lett igazán érdekes, amikor a mikrotanítást tartó hallgató dacosan a szememre vetette, hogy én is ugyanúgy korlátozom az értelmezés szabad kibontakozását, ahogyan egy korábbi kritikai megjegyzésemben őt vádoltam, nyomatékosan jelezve neki, hogy a házasságtörő Szabó Lőrinc életrajzi mátrixára felhúzott, a szerző morális megítélésére (férfisovinizmus) leegyszerűsített olvasat nagyon leszűkíti a versbeszéd komplexitását. Válaszomban igyekeztem kerülni a vita szubjektív-személyes irányba mozdulását, így mellőzve azt a kézenfekvő reflexiót, hogy az órátartó hallgató nem igazán érzékelte saját,

²⁹ KAPPANYOS, *Az interpretáció érvényessége*, i. m., 483.

életrajzközpontú-moralizáló szemlélete és a hozzászóló ötlete mögött húzódó előfeltevés gyökeres különbségét. Inkább Stanly Fish egyik direktíváját igyekeztem szem előtt tartani válaszom retorizálásakor, mely szerint „az értelmezés egyéni és privát konstrukciók dolga”, ami az oktatásban azt jelenti, hogy „nincs válaszuk annak a diáknak, aki azt állítja, hogy az én értelmezésem is van olyan érvényes, mint a tiéd”³⁰ – tehát a tanár csak meggyőzően érvel saját álláspontja mellett, nem tekintélyelvű gesztussal veti el a diákok felvetését.

Első körben a szövegintenciókra és a vers néhány poétikai aspektusára hivatkoztam érvelésemben. Ha szorosabban megnézzük az ominózus verssort, láthatjuk, hogy ott nem elsősorban a lámpa, hanem a „lecsavart lámpa” dehumanizáló képe kap metaforikus többletet.³¹ A mondat egésze inkább egy erőteljes, a másik igényeit, érzéseit megsemmisítő, személyiségét önkényesen leuraló performatív aktus. Ha ténylegesen valamilyen konkrét cselekvésre fordítjuk le a „ne élj, mikor nem akarom” verbális formulát, akkor a teljes elzárkózástól a verbális (vagy akár testi) erőszak legkülönbélebb formáira is asszociálhatunk. Önmagában is olyan durva és megszegényítő ez az illokutív beszédaktus, hogy nem igazán engedi be az azt ellenpontoszó asszociációkat. A versbeszéd tágabb kontextusa is szinte kizárólag ebbe az irányba tereli az olvasó figyelmét: a trópusokban szegényes, de dinamikus versbeszéd több szöveghelye is a másik önálló létének megkérdőjelezése („Ha szeretsz, életed legyen / öngyilkosság, vagy majdnem az”), vagy a másik eltárgyasítása felé mozdul el: „én többet kérek: azt, hogy a / sorsomnak alkatrésze légy”; „míg magadra gondolni mersz, / míg sajnálsz az életed, / míg nem vagy, mint egy tárgy, olyan / halott és akarattalan”. Egyetlen szöveghelyen beszél a lírai én a saját gyengeségéről, valamint a másik szükségességéről („Félek mindenkitől, beteg / s fáradt vagyok; / kívánlak így is, meglehet, / de a hitem rég elhagyott”), ám a nyeglén odavetett ’meglehet’ formula itt is fenntartja a beszélő igényelt/demonstrált párkapcsolati dominanciáját. A szöveg intenciói tehát nem igazán támasztják alá azt a felvetést, hogy az ominózus verssorban az intimitás lehetősége is felderengene.

Ugyanakkor a hallgatói felvetés több szempontból is továbbgondolható. Ha a vers szakmai recepciójának dialógusterébe helyezzük ezt a spontán ötletet, azonnal az interpretáció egyik alaplémájához kerülünk közel. „[A] kritikai méltatás – különösen a *Semmiért Egészen* esetében – folytonosan arra kényszerült, hogy mintegy az emberi méltóság tagadásának hallgatólagos vádjá alól tisztázza a vers üzenetét” – jegyzi meg Kulcsár Szabó Ernő, hiszen a vers a másik ember eszközként való használatát

³⁰ Stanley FISH, *Van szöveg ezen az órán?*, ford. KÁLMÁN C. György = *Testes könyv*, szerk. Kiss Attila Atilla et al., Szeged, Ictus, 1996, I, 279. A „meggyőzés-modell” mibenlétéről az irodalomtudományos diskurzusokban, valamint az oktatási gyakorlatban részletesen lásd Stanley FISH, *Bizonyítás vagy meggyőzés*, i. m., 16–26.

³¹ Akárcsak Szabó Lőrinc másik két versében is: „A test [...] így például a (költői) leírás számára idegen: a *Te meg a világban* visszatérően a természeti tájhoz, illetve géphez hasonlítottat (a testi lét megszűnése ebből a perspektívából például ismételtlen a »lecsavart« lámpa metaforájában jelenik meg: *Halálfélelem*, *Két sárga láng*, *Semmiért Egészen*), hangsúlyosan nem emberi alakot ölt tehát.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „*Sötétben nézem magamat*”: Az individualitás formái Szabó Lőrinc *Te meg a világ című kötetében*, It, 2005/1, 81.

demonstráló állításaival akár az emberi jogok (humánértékek) tagadásának a gyanúját is felkeltheti.³² A vers tényleg nem egyszerűsíthető le a maskulin felsőbbrendűség lírai kinyilatkoztatására vagy a párkapcsolati intimitás elutasítására – bár közel sem irreleváns az ilyen megközelítés, hiszen egy érzelmileg kizsákmányoló kapcsolat körvonalai is felsejlenek a megszólalás hátterében. A performatív versbeszéd hatókörének tágítását az teszi leginkább lehetővé, hogy nincs konkrét utalás sem a vers beszélőjének, sem a megszólítottjának a nemi identitására. Így a vers – minden radikalitása dacára – lehetőséget teremt a két pozíció felcserélhetőségére: a lírai én nemcsak a saját követelését fogalmazza meg, hanem „a vele különbözve összetartozó Te idegen igényének *igazságos* megszólaltatás[át]”³³ is magában foglalja. Így viszont az intimitáslíranak egy olyan változata jön létre, amely a párkapcsolatot nem a szerelmi szenvedélyek színre vitelében vagy a beteljesülés kommunikációjának a távlatából ragadja meg, hanem egy attól merőben különböző nézőpontból láttatja: „az összetartozás feltétlenségét az elválasztottságon keresztül teszi láthatóvá”³⁴ a vers.

Olyan antropológiai meghatározottságból fakadó feszültségre irányítja tehát a figyelmet az indulatos versbeszéd, amellyel valamennyi tartós párkapcsolatnak szembe kell néznie. A mindennapos együttélés gyakorlatában mindkét fél igényli a saját személyisége önállóságának a fenntartását: ez tudatos és tudattalan célok, egoisztikus cselekedetek vissza-visszatérő – kisszerű vagy komoly téttel bíró – konfliktussorozatához vezet, amely, ha reflektálatlan marad, tartósan mérgező viszonyhoz (vagy rossz váláshoz) vezet, reflektált és kommunikált változatában viszont egy hosszú távon működőképes kapcsolatot (vagy „jó” válást) teremthet meg. Az intimitáslírából teljességgel kiszorul ez a mindkét félre komoly terhet helyező alapaspektus. A „két önzés titkos párbajaként” színre vitt párkapcsolat természetesen olyan tapasztalatokat feltételez, melynek sem a 16-17 éves középiskolai diák, sem a huszonéves egyetemista még nem lehet birtokában. Ugyanakkor éppen az ilyen – szubjektív olvasói igényeket megfogalmazó és/vagy a szerelmi líra bevett konvencióit érvényesítő – felvetések tehetik lehetővé a szöveg komplexebb gondolatiságának a megnyitását a hallgatók felé. Egy-egy értelmezői felvetés érvényességének megkérdőjelezése (a határkijelölés gesztusa) is elősegítheti a kreativitás kibontakozását, a megértés műveleteire történő reflexiót. Talán nem mindent mondhatunk egy irodalmi szövegről, de szinte minden felvetéssel lehet és érdemes valamit kezdeni.

2. Hogyan kezdjük el a műértelmezést?

Az eddig fókuszpontba kerülő – a jelentésképzés határtalanságára/határaitra irányuló – gondolkodás némileg homályban hagyja azt az interpretációt érintő gyakorlati dilemmát, amely végső soron az értelmezői rutin fejlesztésének a legfontosabb kihívása

³² KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A „szerelmi” líra vége: „Igazságosság” és az intimitás kódolása a későmodern költészetben*, Alföld, 2005/2, 48.

³³ *Uo.*, 51. (kiemelés az eredetiben)

³⁴ *Uo.*, 52.

is egyben. Azt gondolom, hogy az irodalmi szöveginterpretáció mibenlétét, folyamata-
tát jóval magától értetődőbbnek tartjuk, mint amilyen az valójában.³⁵ Az értelmező
szabadsága, kreativitása, felforgatáshoz való joga ugyanis gyakran már a kezdőpon-
ton elakad: nem redukálható egyértelmű szabályszerűségekre, hogy mit is csinálunk
valójában, amikor irodalmi szöveget értelmezünk. Egyetértek Manfred Frankkal,
aki szerint a „szöveg és az olvasó közötti közvetítési kísérletet sokkal inkább megte-
remtendőnek, mint adottnak kell tekintenünk”.³⁶ Kellő rutin és szakmai felkészültség
nélkül ugyanis alapvető kérdésként vetődik fel, hogy honnan indul, hogyan zajlik és
hová tart az irodalmi szöveginterpretáció: mit mondhatunk és mit nem egy szöveg-
ről, hogyan artikuláljuk a benyomásainkat, milyen lépésekből álljon az elemzés stb.?
Túllépve az élvező megértés hatókörén (amikor is nincs szükség a benyomások hiva-
talos keretek között zajló megosztására), értelmezni kívánva a szöveget, kezdetben
sokkal erőteljesebb a bizonytalanság érzése, a gátak (lefagyás) megtapasztalása, mint
az értelmezői felszabadultság öröme. Oktatói tapasztalatom, hogy még a negyedéves
hallgatók is – poétikai alapozó kurzusok, irodalomtörténeti szemináriumok, előadá-
sok-vizsgák sokasága után – a mikrotanítás órán komoly kihívásként szembesülnek
azzal, hogy (leendő) tanárként immár úgy kell elkészíteniük egy szöveginterpretációt,
hogy az egy átfogó beszélgetés kiindulópontja lesz. S ilyenkor jönnek a szocializációs
sémák, melyeket legjobb szándékaink dacára sem sikerül sok esetben felülírunk: a
vázlatos, tényadatok életrajzi felvezetők, a műértelmezést kiváltó irodalomtörténeti
folyamatleírások, a műfaji-poétikai-stílustörténeti kategóriák rugalmatlan és gyakran
pontatlan, mechanikus érvényesítése stb.

Tanulmányom második nagyobb egysége éppen ezért ebből a pozícióból (az értel-
mezés megnyitásának és felépítésének a távlatából) igyekszik immár jóval gyakorla-
tiasabban reflektálni az eddig érintett dilemmákra. A konkrét alapszituáció innentől
kezdve annak az elsőéves irodalom szakos hallgatónak a helyzete lesz, aki először
szembesül a szakmai jellegű szöveginterpretáció kihívásaival. Immár bő tíz éve tar-
tom az *Irodalomtudományi prosezeminárium* című bevezető-alapozó kurzust, amely
egyfelől megismertet az irodalomtudomány legalapvetőbb fogalmaival, a szaktudo-
mányos források hozzáféréseivel és alkalmazásával, másfelől gyakorlatias jellegű: a
foglalkozások egy részében a szakmai szöveginterpretáció elkészítésének folyamata
(bibliográfiakészítés, kijelölt szaktanulmányok olvasása/kijegyzetelése, vázlatírás) ke-
rül fókuszba, amely aztán egy rövidebb irodalmi szövegértelmezés megírásával zá-
rul. Ezt a feladatot egy műértelmező foglalkozás is igyekszik segíteni a félév során.

³⁵ Hasonló felvetéssel indítja egyik interpretációelméleti monográfiáját Wolfgang Iser is: „E könyv az értelmezés mibenlétével foglalkozik, azzal a céllal, hogy cáfolja azt az általánosan elterjedt nézetet, hogy az értelmezés magától értetődő tevékenység, amely természetesen igazodik az értelmezés tárgyához, és nem szorul magyarázatra.” Wolfgang ISER, *Az értelmezés világa*, ford. LAJOSI Krisztina, Bp., Gondolat, 2004, 7.

³⁶ FRANK, *i. m.*, 118.

A szemináriumi órán Ambrus Zoltán *Ninive pusztulása* (1892)³⁷ című novelláját interpretáljuk közösen: a foglalkozást megelőzően a hallgatóknak egy bő fél oldalas esszészzerű elemzést kell írniuk és elküldeniük, s ez kiegészül néhány olyan nyitott kérdés megfogalmazásával, amely a szövegolvasás folyamatában vetődött fel bennük. A feladat hangsúlyozottan önálló (tehát szakirodalmi munkák mellőzésével készül), ám reflexív interpretációt (tehát nem olvasónaplót, szubjektív ötletelést) kér. A továbbiakban – a szakmai és „naiv” olvasat határvidékén született – bő 250 hallgatói értelmezés és kérdéssor tanulságaira reflektálok,³⁸ a műértelmezés dilemmáinak eddig ismertetett összefüggésrendszerében.

Két szempont alapján rendszerezem a tapasztalataimat. Első körben arra ügyelek, hogy melyek azok az előzetes értelmezői beidegződések, amelyek visszatérő (és hasonló) módon rekesztik be az olvasást, némítják el a szöveg beszédét. A legtöbb tipizált esetben nem félreolvasásról van szó, sokkal inkább az interpretáció akaratlan elkerüléséről: berögzült sémák mechanikus alkalmazásáról, a szöveggel létesített párbeszéd elmaradásáról. Leginkább talán „alulinterpretálásként” (*underinterpretation*) lehetne jellemezni ezeket a stratégiákat, amikor is „az interpretáció kudarca abból adódik, hogy nem mozgat meg kellő számú elemet a műből”.³⁹ Nem a hallgatói „hibák”, „tévedések” lajstromozása a célom: a tendenciaszerűen alkalmazott értelmezői panelek mögött húzódo előfeltevésekre igyekszem rámutatni elsősorban, s közben arra is figyelek, hogy ezekben a sémaszzerű felvetésekben milyen továbbgondolható potenciál rejlik. Ez a gondolatmenet a határkijelölés műveletének a problémakörét járja körül: nemcsak abban az értelemben, hogy mit lehet és (esetleg) mit nem lehet mondani egy irodalmi szövegről, hanem hogy az értelmező bizonyos felvetéseivel milyen esetekben húz saját maga számára is egy határt a szöveg megszólaltatásában.

Második körben pedig arra az alapidilemmára próbálok egy gyakorlati példát hozni, hogy milyen módon lehet átlendíteni az interpretáció ellenállásán a kezdő értelmezőt. Itt a recepcióesztétika olvasáselméleti modelljének az alkalmazásából le-szűrhető tapasztalatokat összegzem: közismert – az értelmezői gyakorlatban és az irodalomtanítási módszertanban gyakran mozgósított – eljárásról van szó, ezért a hallgatói értelmezések/kérdésfelvetések konkrét példáival pusztán demonstrálni szeretném az erre a modellre felfűződő, csoportos értelmező dialógus egy lehetséges gyakorlati megvalósulását. Olyan, kiemelkedően nagy százalékban visszatérő hallgatói kérdésfelvetéseket idézek majd, melyek segítségével több szálon is elindítható az interpretáció. Saját *Ninive*-értelmezésemet ezen felvetések távlatában építem majd fel, szorosan lekötve és továbbgondolva azokat. A legfontosabb célom, hogy

³⁷ AMBRUS Zoltán, *Ninive pusztulása* = A. Z., *Giroflé és Girofla: regény és válogatott elbeszélések*, Bp., Szépirodalmi, 1959, 266–291. (A novellából vett idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm. – B. P.) A *Ninive pusztulása* digitalizált formában a Magyar Elektronikus Könyvtár honlapján is elérhető: <https://mek.oszk.hu/11200/11268/pdf> (Letöltés ideje: 2019. december 12.)

³⁸ A továbbiakban a hallgatói dolgozatokból vett citátumokat kurziválva, anonim módon fogom idézni.

³⁹ CULLER, *i. m.*, 112.

folyamatában mutassam meg az értelmezés létrejöttének egy lehetséges modelljét, amely akár zsinórmértékül is szolgálhat ahhoz, hogy a kezdő értelmezők más esetekben is átlendüljenek a dialógus legnehezebb pontjára.

Küzdelem az értelmezéssel

1, kitérés az értelmezés elől: tartalomismertetés

Az irodalmi szöveg tartalmi összegzése az interpretáció megkerülésének leggyakoribb formája, s egyben az értelmezés nehézségeivel való szembesülés legjellemzőbb tünete is. A hallgatói értelmezések közel 30%-a (70/257) pusztán tartalmi kivonatot foglal magában, de legalább a felében figyelhető meg, hogy egy-egy értelmezői felvetést indokolatlanul hosszas tematikai leírás követ.⁴⁰ A mozaikos cselekményösszegzéssel azonban nem csak az a probléma, hogy eltakarja a szöveg komplexebb beszédét. Egy lírai költemény esetében például ez eleve lehetetlen vállalkozás: József Attila szerint „a költeményt kivonatolva nemcsak, hogy nem kapok ihletet, hanem azt egyenesen megölöm, fogalmat, azaz a jelenvolt ihlet nemlétét kapom”.⁴¹ A tartalmi kivonatolás azonban még egy tízoldalas novella beszédét is kifogatja. Általában csak mozaikos, töredékes leírás születik,⁴² s gyakorta kissé „más történetet” kapunk, mint amely az adott műben jól érzékelhető módon elbeszélésre kerül. Kulcsfontosságú jelenetek, történetfordulatok maradnak ki, s előfordul az is, hogy „továbbíródik” a történet a tartalmi leírásban, tehát bekerülnek olyan cselekménymozgások, melyek nincsenek benne a műben.⁴³ Kétség-

⁴⁰ Szakirodalmi kontextusban a tematikus olvasás gyakorlatára alapozva mondja ki a *Ninive pusztulása* egyik első recenziója, Lázár Béla a novelláról zajló beszédet évtizedekig meghatározó vádat, mely szerint az Ambrus-mű Anatole France *Thaisz* című regényének utánzásaként született, s nélkülözi az írói eredetiséget. „Anatole France e nagyszabású alkotása nélkül Ambrus novellája soha meg nem született volna. Nemcsak hangra, hanem tárgyra nézve is közös tulajdonságokat ismerhetünk fel.” Dr. LÁZÁR Béla, *Irodalmi hatás és eredetiség*, Nemzet, 1895. szeptember 18., 1. A tematikus olvasás egyoldalságából fakadó állítást Kiczenko Judit a szöveg poétikai megalkotottságára hivatkozva cáfolja: „Meglepő, hogy még az 1970–80-as években írott munkáknak is a Thaisz-Ninive kérdés volt a központi szempontja, anélkül, hogy a mítosz, az ismétlés/ismétlődés, a motívumok, toposzok, archetipusok, az előszövegek szerepe, az intertextualitás szempontjai előtérbe kerültek volna.” KICZENKO Judit, *A mítosz ironikus vigasza: Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájáról = A XIX. század vonzásában*, szerk. KICZENKO Judit, THIMÁR Attila, Piliscsaba, PPKE BTK Magyar Irodalomtudományi Intézet, 2001, 115.

⁴¹ JÓZSEF Attila, *Ihlet és nemzet: [26] [...az esztétika éppen ezért nem juttathat el...]* = JÓZSEF Attila *Összes tanulmányai és cikke*, hálózati kritikai kiadás, s. a. r. BARTA András et al., ELTE, Gépeskönyv, 1999. <http://magyar-irodalom.elte.hu/ja/tartalom.htm> (Letöltés ideje: 2019. december 12.) – Vö. MOLNÁR Gábor Tamás, *Élmény, olvasói tapasztalat, értelmezés* = M. G. T., *A figyelem művészete: Bevezetés az irodalmi művek értelmezésébe*, Bp., Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2015, 127–128.

⁴² Például: „Történetünk Lilith alsóvárosba való mesés utazásával indul, amikor is nagy zaj hallatszik a vásártér felől, s később kiderül, hogy egy eszelős bolond kelti a zűrzavart, aki a világ végét hirdeti, de az emberek bolondnak nézik.”

⁴³ „Egy másik réteg, az árusok éltek addigi életüket és megpróbálták hasznot húzni Jónás jelenlétéből, hiszen a »bolond« odacsábította az embereket, akik előbb utóbb vettek is valamit.” „A novella a ninivei király lá-

telenül az értelmezői tapasztalat hiánya váltja ki ezeket a megoldásokat: ugyanakkor – s erre mindjárt részletesebben is kitérek – némi reflexív figyelemmel a tartalmi kivonatosítás művelete is az interpretáció *kezdőpontja* lehet.

A tartalmi összefoglalók többségében vésszen elszegényedik az irodalmi szöveg, főként azért, mert – a prózai művek esetében – háttérbe szorul az elbeszélés többlete, mindaz, amit a szöveg nem közvetlenül kommunikál, hanem nyelvi-poétikai megalakotottsága révén közvetít a befogadó felé. Ez a „többlet” teremti meg a szöveg pluralitását, s ugyanúgy közremunkál az olvasói élmény (érzéki tapasztalat) kiváltásában, ahogyan a jelentésképződés egészen eltérő irányait is kijelöli. Ezeket a belátásokat az orosz formalizmus prózafelfogásának alapvetésével szoktuk demonstrálni az alapozó kurzusokon, amely különbséget tesz egy prózai szöveg fabulája és szüzséje között. A „fabula” (story) a szöveg cselekményét, történetének az anyagát („tartalmát”) foglalja magában, míg a „szüzsé” (discourse) azon poétikai és narratív műveletek összességét jelenti, ahogyan ez a történet elbeszélésre kerül. Márpedig ugyanazt a történetet nagyon sokféleképpen el lehet beszélni, attól függően, hogy milyen narrációs technikát, jellemteremtési stratégiát stb. mozgósít a szöveg odaértett szerzői tudata, vagy, hogy a történetmozzanatok rögzítő nyelvi jelölők milyen más funkcióban aktivizálódnak (metaforikus utalások, szövegközi párhuzamok, műfaji kódok stb.) a szövegben. Minden egyes téma a megírtság, a megalkotottság közremunkálásával kap tehát jelentésképző potenciált: egy regény vagy novella fabuláris összegzése nem képes közel kerülni a szöveg pluralitásához.

Jó példa erre Móricz Zsigmond két novellája, az 1909-es *Tragédia* és az 1933-ban publikált *Egyszer jóllakni*. Móricz a bő húsz évvel később írt művében lényegében ugyanazt a fabulát – legalábbis nagyon hasonló elemekből felépülő történetet – beszéli el, ám az elbeszélés műveletei módosulnak, s egy másképpen kommunikáló szöveget kapunk. Míg a *Tragédia* elbeszéltsége (a falusi világ reprezentációja, ironikus narratori magatartás, megidézett intertextusok, Kis János beállítása stb.) fokozatosan eloldja az olvasó-értelmező figyelmét a 20. század eleji falusi élethelyzet konkretizációjától, s lezárja a szorosán társadalomkritikai értelmezés lehetőségét (Kis János figuráját a ’felesleges ember’ antropológiai képlete felé mozdítja el⁴⁴), addig a nagyon hasonló tematikai alaphelyzetre (szegény ember vendégségbe hívása a módos földesúrnál) felfűzött *Egyszer jóllakni* erőteljesebben irányítja a figyelmet a társadalmi egyenlőtlenségből fakadó megszegényítés aktusaira. Kis János itt már életszerűbb (nem a felesleges ember toposzából kreált) figura, akit a feleségét elcsábítani óhajtó

nyának, Lilith bemutatásával kezdődik.” „Részletes képet kapunk arról, hogy miként epekednek Lilith után a fejedelmek és a királyok.” „Mivel a novella világa mesés elemeket is tartalmaz, nem túlzás arra gondolni, hogy természetfölötti forrásból származik Lilith vagyona. Véleményem szerint magával az Ördöggel kötött üzletet a lány, később átvette annak szerepét.”

⁴⁴ „Irtózatosságon végződött hangtalanul a földön, míg csak végleg el nem csendesedett. Senki se vette észre, hogy eltűnt, mint azt sem, hogy ott volt, vagy azt, hogy élt.” MÓRICZ ZSIGMOND, *Tragédia* = MÓRICZ ZSIGMOND *válogatott novellái*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 112.

fiatal gróf nyilvánosan megaláz, s aki kiszolgáltatottságában a mellé rendelt csendőrbé szúrja a kését.

Az elmondottak ellenére ugyanakkor óva intenek attól, hogy teljesen elveszük a tartalmi összegzés stratégiáját, amennyiben az interpretációt *elindító* aspektusként tekintünk rá:⁴⁵ főleg akkor, ha nincs meg a kellő interpretációs rutin. A *Ninive pusztulásának* például sok olyan tematikai markere van, melyek pusztula leírása automatikusan ráirányítja a figyelmet az elbeszélés poétikai műveleteire is. A novella címe például azonnal sejteti, hogy az ószövetségi Jónás könyve irodalmi parafrázisával lehet dolgunk: ha valaki az intertextuális eljárás leírásával indítja a tartalmi összegzést, azonnal a szöveg egészét látóterbe helyező értelmezési folyamatban találja magát. (A hallgatói elemzések majd mindegyike ezzel a felütéssel kezdi az értelmezést, akár kivonatolásba, akár árnyaltabb interpretációba fut ki aztán a gondolatmenet.) A novella nyitányában jól felismerhetők a mese narratív megoldásai, melyek később is visszaköszönnek az elbeszélés különféle regiszterein. Ez a tartalmi összegzésekben is rendre felbukkanó szempont máris egy fontos értelmezői dilemmát generál: hogyan is lakható be egy olyan teremtett világ, melyben „reális”, mesei és mítoszi valóságszintek keverednek?

Ebben az összefüggésben érdemes kitérni az irodalom idealizálásával kapcsolatos jelenségre, amely az irodalmi műveket olyan mélyenszántó érzések-gondolatok tárházaként állítja be, melyek megszólaltatására kizárólag különleges tudás vagy érzékenység birtokában vagyunk képesek. Anders Pettersson – a hétköznapi és a szakmai olvasás érdekeltiségének megkülönböztetésére alapozva – elkülöníti egyrészt a szöveg „nyelvi jelentését” (*linguistic meaning*), mely a történet és az abban színre vitt világ tartalmi letapogatását jelenti (kivonat); a „célszerű, hasznosítható jelentést” (*applicatory meaning*), melyet az „az olvasó szövegre adott kognitív és érzelmi reakciójából” összeálló tapasztalat aktivizál; valamint a „kritikai jelentést” (*critical meaning*), amely a szöveg megalkotottságára ügyelő, tudományos apparátust érvényesítő jelentéstudajdonításokat fedi.⁴⁶ Csak ez utóbbi igényel szakmai előképzettséget és értelmezői rutint. Amikor Pettersson arra mutat rá, hogy az irodalmi szövegeknek nincs „egy jelentése”,⁴⁷ nem a jelentésképződés elvi lezárhatatlanságára utal, hanem arra, hogy az interpretáció csak egy „használati módja” az irodalmi szövegeknek, melyek sok más regiszteren is kommunikálnak az olvasóval. Hasonló a sugallata Umberto Eco egyik állításának, aki szerint az „irodalmi művek az értelmezés szabadságát kínálják

⁴⁵ Egyetértek Molnár Gábor Tamás megállapításával, aki szerint az „[e]lbeszélő művek értelmezésének egyik kézenfekvő első lépése, hogy megkíséreljük rekonstruálni a cselekményt. [...] A rekonstrukció és annak reflexiója során ugyanis lehetőség nyílik annak mérlegelésére, hogy honnan, milyen forrásból származnak értesüléseink az egyes cselekménymozzanatokról, azok oksági vagy egyéb összefüggéseiről.” MOLNÁR Gábor Tamás, *Hangtalan olvasás? Füst Milán A cicisbeo című novellájáról* = M. G. T., *Visszacsatolások*, i. m., 229.

⁴⁶ PETERSSON, *Meaning in literature*, i. m., 435.

⁴⁷ „[E]l kell vetnünk azt az általános felfogást, hogy van olyan, hogy *a* jelentése a szövegnek [*the meaning of the text*]”. Uo., 436. (kiemelés az eredetiben)

nekünk, mert több szinten olvasható szövegeket tárnak elénk, és felhívják figyelmünket a nyelv és az élet kétértelműségeire”.⁴⁸ Bármennyire is túlbonyolított nyelvi jelrendszer az irodalmi szöveg,⁴⁹ a több szinten olvashatóság Eco gondolatmenetében egy ezzel ellentétes tendenciára ugyanúgy ráirányítja a figyelmet: az irodalmi mű közvetlenül (is) kommunikál, belevonja az olvasót a történet közvetlenségébe, a cselekmény érzelmi dinamikájába.⁵⁰ Még egy inkább szakmai érdekeltségű olvasás esetében sem érdemes azonnal a szöveg komplexitásánál megragadni az értelemképzést, hiszen az a kezdő értelmezőknél könnyen frusztrációhoz vezethet. Bartis Attila *A nyugalom* (2001) című regénye például egy időrendjében, elbeszéltségében, metaforikus utalásrendjében valóban komplex regény, mégsem tudok teljes mértékben egyetérteni Szilágyi Zsófia interpretációjának azzal a passzusával, mely szerint

bár a könyv olvasmányosságához, sikeréhez nyilvánvalóan jelentősen hozzájárul, hogy benne egy igen jól felépített, nyomasztó fiktív világgal szembesülünk, amelyet a betegesen végletes érzelmekre és viselkedésre képes hősök egyikének elmondásából ismerünk meg, *A nyugalom* legfőbb értékét véleményem szerint *nem* a fiktív világ különössége, a szereplők pszichológiai „ábrázolása”, egymáshoz való viszonyuk (időnként talán túlzottan is) patológikus jellege, a narrátor-főhős „feltárulkozása” adja, hanem a szöveg ennél sokkal részletesebb vizsgálatot is megérdemlő [...] kimunkáltsága, ami feledtetni képes a szereplők egymással folytatott párbeszédeiben néhol felfedezhető döccenőket, túlzásokat, megbicsaklásokat is.⁵¹

Szilágyi a szakmai interpretáció fókuszáltsága érdekében (részben) zárójelbe teszi az olvasói tapasztalat első evidens regiszterét, a fabula szintjén megragadható benyomásokat. *A nyugalom* jól dekodolható módon vezeti be az olvasóját egy harmincas éveit eljárt férfi tudati-emocionális világába, akinek a mozaikos emlékezés-elbeszélésében úgy tárulkoznak fel gyermek- és felnőttkorának epizodikus élettörténetei, hogy közben a negatív anya-gyermek viszony személyiségformáló lenyomata (önértékelés zavarai, párkapcsolatra képtelenség, szexualitás perverz kilengései stb.) is kirajzolódik az elbeszélésben. Ebből a közvetlen tematikus tapasztalatból a szakmai olvasás természetesen

⁴⁸ Umberto Eco, *Az irodalom néhány funkciója*, ford. GECSER Ottó = U. E., *La Mancha és Babel között*, Bp., Európa, 2004, 12.

⁴⁹ „Mivel azonban mindaz, ami nyelviileg megfogalmazódik, másként is megfogalmazható, az irodalom tehát a dekonstruáló alternatívák konstruálásában legalábbis latensen állandóan részt vesz, arra hajlik, hogy a nyilvánvaló dolgokat viszonylag gyorsan kiiktassa.” K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, ford. KERÉKES Amália, Bp., Magyar Műhely Kiadó – Ráció, 2005, 80.

⁵⁰ Azzal analóg módon, ahogyan Barthes az irodalmi szövegek egy-egy mondatának értelmi áttetszőségéről beszél: „Mert hiszen bármilyen jelentéseket szabadítson is fel a későbbiek során egy mondat, kiejtésakor nem valami végtelenül egyszerűt, szó szerintit, eredendőt látszik-e mégis közölni? Valami igazat, melyhez képest minden egyéb (ami azután, ráadásul jön) irodalom.” BARTHES, *i. m.*, 21.

⁵¹ SZILÁGYI Zsófia, *Az iszapba ragadt idő*, Bárka, 2002/3, 116. (kiemelés az eredetiben)

elmozdulhat a szöveg megalkotottságának alapos feltárása felé (ahogy Szilágyi színvonalasan teszi), de akár egy pszichológiai érdekeltségű interpretáció felé is, amelynek viszont ugyanúgy ügyelnie kell a szöveg poétikai-nyelvi kimunkáltságának bizonyos – családdinamikai helyzeteket árnyaló – műveleteire az argumentációjában. Ez utóbbi olvasat létjogosultságát lehet cáfolni, de ez nem indokolja a „tematikus jelentés” háttérbe szorítását a Bartis-regény szakmai olvasataiban – még a pszichológiai értelmezéssel szembeni aggályok érvényesítése esetében sem.⁵²

Egészen más módon támogathatja egy irodalmi szöveg komplexebb interpretációját a tematikai aspektusokra ügyelés Örkény István *Tótékja* (drámaaváltozat, 1967) esetében. Itt alig lehet egy leegyszerűsítő formulát találni a tematikai jelentés megragadására, hiszen a drámai jelenetkezés komikus-groteszk hangoltsága magával ragadja az olvasó (színházi néző) figyelmét. Részben ebből is adódik, hogy – például a már említett mikrotanítás órán – a szakirodalmi ismeretekkel felvértezett hallgatók szinte azonnal az allegorikus jelentés felfejtésével kezdik az interpretációt: eszerint a mű a szocialista rendszer célirányos kritikáját fogalmazza meg. Árnyaltan kifejtve ez releváns interpretációja a tragikomédiának, viszont a szöveg teremtett világa, szereplői viszonyrendszere, groteszk jelenetkezése stb. egyáltalán nem direkt módon kínálja fel ezt az olvasatot: az alaptémából komplex drámapoétikai eljárások mozgósítása révén épül fel egy több regiszteren is kommunikáló szöveg, melynek csak egyik lehetséges olvasata a zsarnokság allegorizése. A történet tematikai alapszituációja szerint a második világháború idején egy kis magyar faluba érkezik egy pszichés zavarokkal küzdő (a poszttraumás stressz-szindróma tüneteit produkáló) katonatiszt, aki humoros/tragikomikus élethelyzetekbe keveredik egyik katona beosztottja szüleivel, akik mindenben alkalmazkodni igyekeznek irracionális igényeikhez. Az alaphelyzetből két „irányba” építkezik a dráma. Egyfelől az Őrnagy PTSD-jének valamennyi tünete (rémálmok, emléketörések, ismétléskényszer, szélsőséges érzelmi állapotok) a jellem- és helyzetkomikum legkülönbözőbb változatait hívják elő, ahogyan a család alkalmazkodásának a mozzanatai is. A humoros hatásra, groteszk látásmódra kiélezett jelenetek dinamikája pedig közvetetten átfordul a zsarnoki rendszer működésének modellálásába, anélkül, hogy erre bármilyen konkrét utalás történne a drámában.⁵³ Másfelől viszont

⁵² Ezért veti el a pszichológiai megközelítés létjogosultságát Szilágyi Ákos: „Leírható lenne», de egy irodalmi alak esetében egy ilyen leírás értelme és szellemi hozadéka vajmi csekély. Persze, ha a művet mint pszichikai tünetet az empirikus szerzőre vonatkoztatjuk, vagy ha pszicho-szexuális problémák példatáraként használjuk fel egy pszichiátriai előadásban, akkor más a helyzet. Ebben a helyzetben azonban nem a mű kritikai elemzésére és megítélésére kerül sor, hanem a helyes diagnózis megállapítására és a páciens ellátására vagy kezelésére.” MARGÓCSY István, *Bartis Attila: A nyugalom*, 2000, 2002/3, 61. (Szilágyi Ákos „margináliája” a 30. lábjegyzetben.)

⁵³ Még Cipriani rendszerkritikai áthallásokkal teli „rezonőr” monológja is belesimul a teremtett világ hétköznapiságának groteszk módon elrajzolt történéseibe: „Nekem ugyanis az a meggyőződésem, hogy az, ami most van, nem tart örökké. [...] Annak, ami most van... egyszer vége lesz. Ennek az átkozott háborúnak és ennek az egész, átkozott világnak is vége lesz! [...] És akkor a maguk őrnagyát fel fogják akasztani. A maguk őrnagyának a parancsnokát is fel fogják akasztani...” ÖRKÉNY István, *Tóték* = Ö. I., *Drámák*, Bp., Palatinus, 2001, I, 274.

a *Tóték* a doni katasztrófa emlékezetét is aktivizálja, melyet a groteszk-komikus hangoltság ugyanúgy háttérbe szorít, mint az allegorikus jelentésképzés: pusztán a darab tematikai aspektusainak – valamint a szerzői előszó figyelmes olvasásának⁵⁴ – köszönhetően realizálódhat a befogadóban. A drámaszöveg tehát lehetővé teszi, hogy az Örnagy alakját egyszerre lássuk a kommunista rendszer jelképes hatalmasságaként, valamint a világháború magyar áldozatainak reprezentánsaként.

A *Tóték* kiválóan demonstrálja, hogy az irodalmi szöveghez gyakran egymással alig összeegyeztethető jelentésregiszterek is társíthatók, de összességében jól példázza azt is, hogy mit jelent az irodalmi alkotások „több szinten” olvashatósága: egyrészt miért lehet akár a legegyszerűbb szintről (a tematikus parafrázisból) kiindulva felépíteni egy komplex szövegelemzést, másrészt pedig miért nem helyettesíthető egy szöveg interpretációja annak pusztá tartalmi kivonatával. Jól megragadja ezt a kettősséget az olvasás mibenlétéről elmélkedő Paul de Man, aki szerint az olvasó mindig bizonytalan abban, hogy „vajon egy irodalmi szöveg *arról* szól-e, amit leír, megjelenít vagy kijelent. [...] Az olvasásnak a szószerintiség és a gyanakvás efféle bizonytalan vegyülékében kell kezdetét vennie”⁵⁵.

2, a szakmai értelmezés mechanikussága: a poétikai interpretáció egyoldalúsága

A hallgatók különböző előképzettséggel kezdik el magyar szakos alaptanulmányaikat, de azzal mindannyian tisztában vannak, hogy az irodalmi szövegek bizonyos szabályszerűségeket követve épülnek fel, s ezek a poétikai-műfaji komponensek az értelmezés műveleteinek főbb szempontjaiként is mozgósíthatók. A szakmai elemzés elvárása előhívja ezek kissé görcsös mozgósítását, ami a poétikai eljárások mechanikus lajstromozását eredményezi, s ugyanoda vezet, mint a szöveg alakítottságára alig ügyelő tartalomösszegzések: a szöveg beszédének elszegényítéséhez, az értelmezés felfüggesztéséhez. A poétikai-műfaji szempontok – de a stílusirányzatok kategóriáinak, az irodalomtörténeti korszakolás fogalmainak stb. – pusztá lajstromozása az irodalmi szövegek eszközszerű használatát eredményezi, ami néhány szabályszerűség és kategória lenyomatává csupasztítja a műveket. A poétikai olvasás ugyanis csak akkor fordul át szorosabb interpretációba (vagy az élvező megértés szakmaibb jellegű narrativizálásába), ha a műfaji-poétikai stratégiák szövegbeli aktualizására is ügyel: milyen funkcióval ruházódnak fel ezek az eljárások; milyen olvasói alapállást jelölnek ki; hogyan szervezik az értelmezői figyelmet stb.?

⁵⁴ „1943. január 13-án, a Don-kanyarban, elkezdett lefelé görögni az a szikla, mellyel a magyar hadsereg sziszüphoszi sorsa elvégeztetett. [...] Hatvanezer ember fagyott meg ott, abban az aknatűzben, a jeges szélben, a hóban. [...] A *Tóték* nem róluk szól, vagy nemcsak róluk, sőt, talán egészen másról, de én írás közben mégis mindig rájuk gondoltam. A legtöbben ülve fagytak meg, s ahogy ott ültek, márványba fagyott arccal, még most is hátamban érzem a tekintetüket.” *Uo.*, 205.

⁵⁵ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus, 1999, 82. (kiemelés az eredetiben)

A hallgatók csak egyszerű prózapoétikai szempontokkal dolgoztak az elemzéseikben: sokan kitértek a műfajiságra, a kompozíció felépítettségére, a teremtett világ idő és térbeliségére, a szereplők felsorolására és rövid jellemzésére.

„Ambrus Zoltán műve megfelel a novella követelményeinek, rövid, kevés szereplőt tartalmaz, egy cselekményszálon fut. A helyszín Ninive, Jérib király uralkodása alatt. Az elbeszélő kívülálló, E/3-ben. Hat kisebb részre van tagolva.” „Ez a szöveg novella formában íródott, amire a szöveg terjedelme és elrendezése lehet bizonyíték.” „A mű hat fejezetre tagolódva írja le a történetet, mely Ninive városában játszódik, ahol él egy lány, Lilith, akire mindenki csodával tekint fel.” „Az első fejezetben megtörténik a város és a lakók leírása. Itt szemlélteti a szerző, hogy milyen pazarló életet folytatnak.” „A cselekmény leírása részletes, több helyszínen és több napon keresztül játszódik a történet. A narrátor részletes leírást ad a novella szereplőiről.”

A dolgozatok 10%-a (25/257) épült erre a sémarendszerre, de ilyen típusú megnyilatkozások a dolgozatok kétharmadában előfordultak, nagyon hasonló beállítással és retorikával. Közös jellemzőjük, hogy a poétikai aspektusok felsorolásszerű rögzítését – természetesen jó néhány kivételtől eltekintve – nem követi az aktualizált poétikai funkciók kibontása és értelmező aktivitásba helyezése. Mindez persze nem várható el a magyar szakos képzést éppen csak elkezdő hallgatónál, az órai foglalkozáson ezért külön hangsúlyt fektetünk a poétikai szempontok reflexív körüljárására. Például arra, hogy a kompozíció esetében nem a hat fejezetre osztottsága, hanem a novella műfajának kompozíciós dinamikája (drámai jelenetezés a „csattanóig”) érdemel olvasói figyelmet: jelenetről jelenetre kapunk betekintést Ninive világába, Jónás törekvésebe, a két felfogás párbeszédébe, s annak végkimenetelébe, a város egyszerre várt és váratlan pusztulásába. A novella kronotoposza, az „ókori” Ninive esetében egyaránt fontos, hogy a narratori leírásokból, a szereplői megnyilatkozásokból *milyen módon rajzolódik ki* egy markáns életviteli mintázatokkal jellemzett társadalom képe; illetve, hogy ugyanezen eljárások *milyen módon relativizálják* a teremtett világ realitáseffektjeit. A szereplők pedig nemcsak morálisan megítélhető hús-vér emberek, hanem egy elbeszélői stratégia révén megformálódó figurák: a mesei tipizálás, a mítoszi figurák aktualizálási módja például ugyanúgy érvényesül a *Ninive* jellemteremtési eljárásában, mint a polifonikusság, hiszen a kitüntetett szereplők egy-egy magatartásformának a képviselői. A sort lehetne folytatni, de valamennyi fontosabb poétikai aspektusra részletesen kitérek majd a tanulmány novellaelemző részében.

Persze nem lehet eléggé hangsúlyozni, mennyire elengedhetetlen a legalapvetőbb poétikai-műfaji ismeretek elsajátítása az irodalomtanári pályára készülők számára. Az egyetemi irodalomoktatás lényegi feladata a gyakorlati helyzetekre is konvertálható szakmai tudás átadása: a szorosabb szövegértelmezés területén ez a poétikai/műfaji ismeretek reflektált, történeti kontextusokban is felmutatott, funkcionális szemléletű

közvetítését jelenti. A *Ninive*-elemzések esetében szándékosan nem gyűjtöttem egybe a poétikai ismeretek hiányát demonstráló állításokat, hiszen az elemzések írói még a szakmai képzésük legelején jártak. A tárgyi tudás elsajátítása az egyetemi képzés során viszont „nem öncél, [...] létoka a megértés képességének fejlesztésében áll”.⁵⁶ Ezért az a középiskolai tanár, aki nem képes magabiztosan tájékozódni a prózai művek változékony poétikai szabályszerűségeiben, az nem képes felismerni ezeknek a tendenciáknak az egyes művekben megmutatkozó realizációját, s így nagyobb eséllyel lesz hajlamos a száraz tankönyvi interpretációk átadására, vagy kevésbé tud rugalmasan reagálni a diákok szubjektív felvetéseire. Ám legalább annyira fontos, hogy a poétikai olvasás ne csapjon át az ellenkező végletbe, tehát ne strukturális leírások, definíciók, uralják el az irodalom oktatását – mondjuk a nyitottabb gondolkodás fejlesztésének a rovására. „Miért tanuljuk az irodalmat, hogyha az irodalom nem más, mint az irodalomtanulás eszközeinek az illusztrációja?” – teszi fel joggal a kérdést Tzvetan Todorov az irodalom mibenlétéről írott tanulmányában.⁵⁷

3, reflektálatlan irodalomszemlélet: kapaszkodók, bevett értelmezési panelek keresése

A hallgatók – az értelmezői nyelvhasználat vehemens keresése közben – gyakorta kísérletet tesznek egy-egy meggyőző „jelentés” rögzítésére is: ezek alátámasztására pedig olyan kézhez álló ideológiai/pszichológiai/morális stb. téziseket mozgósítanak, melyek legtöbbször még a középiskolai irodalomoktatásban alkalmazott értelmezői szempontrendszer halvány, sablonos emlékezeti maradványaként lép működésbe.⁵⁸ Az Ambrus-novella egy-egy mozzanatára születő asszociációként aktivizálódnak ezek a panelek, melyek anélkül demonstrálják a szöveg lehetséges „jelentését”, hogy a novella más szöveghelyei látótérbe kerüljenek. Szoros szövegolvasás helyett tehát „azonnal az emberi tapasztalat vagy a történelem általános kontextusába”⁵⁹ helyezkedve igyekeznek értelmet adni egy-egy szövegrésznek vagy olvasói élménybenyomásnak ezek a kísérletek: nem igazán mérve fel az állítás – szöveg egészére is érvényes – létjogosultságát. Az ilyen jellegű általánosítások mögött az irodalmi szöveghez társuló, jó szándékú alapelvárás húzódik.⁶⁰ eszerint az irodalmi művek valamilyen

⁵⁶ MOLNÁR Gábor Tamás, *Néhány megjegyzés az irodalomértelmezés „tudományosságáról”* = M. G. T., *A figyelem művészete*, i. m., 67.

⁵⁷ Tzvetan TODOROV, *What Is Literature For?*, *New Literary History*, 2007/1, 13.

⁵⁸ Arató László szerint „a laikus olvasás sem előfeltételmentes, és sokszor régebbi professzionális olvasásmódok folklorizálódásának terméke”. ARATÓ, i. m., 68. Ennek szellemében tépázza meg az olvasói szubjektivitás mítoszát Roland Barthes is: „Úgy tűnhet, a szubjektivitás tökéletesen teljes, kerekded képzet, melyet koloncként a szöveg nyakába akasztok; látszólagos teltsége azonban csupán az engem alkotó kódok nyoma, úgyhogy alanyiságom végső soron sztereotípiák általánossága.” BARTHES, i. m., 21.

⁵⁹ Paul DE MAN, *Visszatérés a filológiához*, ford. GYURIS Norbert, *Filológiai Közöny*, 2002/1–2, 14.

⁶⁰ Egy ismeretterjesztő írásában Jonathan Culler például így írja le ezt az alapelvárást: „Az ember akár anekdotát mesél a barátjának, akár regényt ír az utókornak, gyökeresen mást csinál, mint ha mondjuk tanúskodik a bíróságon: olyan történetet próbál kreálni, amit »megéri« végighallgatni vagy elolvasni, aminek lesz valami tanulsága, értelme vagy jelentősége – ami szórakoztat vagy örömet okoz. [...] Sok látszólagos

mély, rejtett tudást hordoznak, legyen szó akár mai vagy valamikori társadalmi viszonyokról, akár történelmi eseményekről/folyamatokról, akár az emberi lélek bensőséges területeiről vagy a létezés filozófiai megértéséről – de leginkább és elsősorban a társadalom kritikájáról van igazán mondanivalójuk, mint azt a következő alfejezetben láthatjuk.

3/a, a társadalomkritikai olvasás reflektálatlansága

A *Ninive*-interpretációkban relatíve nagy számban (45/257) történik határozott utalás a novella társadalomkritikai aspektusaira, annak ellenére, hogy a mesei-mítoszi valóságszinteket is magában foglaló teremtett világ, a narrátori szólam ironikussága, a történelek előrehaladása stb. nem igazán tereli az olvasót egy társadalmi reprezentációra érzékeny olvasás felé. Általában szakmainak tűnő, ám könnyen előhívható interpretációs panelként aktivizálódik ez a szempont, például ezekben a felvetésekben:

„A hölgy nem kiemelkedő eszmei képességei által került hatalmi pozícióba, és már szinte abszurd, hogy egy egyszerűen gyönyörű nő előtt meghajlik mindenki. A nép társadalmi igényeinek hiányát teszi markánsná ez által az író.” „A társadalomra utaló ironia *Ninive* felosztásában jelenik meg. Két szinten élnek: felsővárosban (az elit, az arisztokrácia jelképe) és alsóvárosban (a szegény rétegek, a munkásréteg szimbóluma).” „Társadalomkritikát is megfogalmaz a mű, hisz bemutatja az alsó és felsőváros közti különbségeket, valamint kiderül, hogy *Lilith* is az alsó városból származik, de szépsége miatt fel tud kapaszkodni.” „*Ambrus* a jelenkor társadalmát mutatja be, és kinyilatkoztatja érzéseit, véleményét: *Mi sem érdemlünk többet, mint a niniveiek.*” „A mű ironikus elemekkel van tarkítva, melyekkel elsősorban *Jónást* illeti az elbeszélő, de átfogóan olyan tükör tárul élénk, amely akár a mai társadalomra is érvényes bírálatot tartalmaz.”⁶¹

A „nép társadalmi igényei” formula gyaníthatóan a marxista irodalomtörténet-írás távoli fogalmi áthallásaként idéződik meg a hallgatói elemzésben, melynek alapvetése szerint az irodalmi szövegek rámutatnak a műben reprezentált társadalmi rend

értelmetlenséggel megbékél az ember, ha tudja, hogy irodalomról van szó. Az olvasók alapnak veszik, hogy az irodalmi nyelvhasználatban végül is lesz egy kommunikációs cél, amit a bonyolult és mindennapitól eltérő megoldások szolgálnak, és aminek a megértéséért megéri megküzdeni. [...] Az »irodalom« egy intézményes címke, ami azt jelzi, hogy az adott szöveget »megéri« elolvasni.” Jonathan CULLER, *Mi az irodalom, és számít ez egyáltalán?*, ford. PIKÓ András Gáspár, FÜZI Péter, Tempevölgy, 2020/1, 64. (kiemelés az eredetiben)

⁶¹ A szakmai interpretációk közül Lőrinczy Hubánál jelenik meg hangsúlyosan ez a szólam: „Élménymagból sarjadt a novella is, s benne nem csupán a két főhős alakja és kapcsolata, hanem – sokszoros áttétellel, stilizáltan persze – bizonyos beállítások, hangulatok, helyszínek is a századvég Budapestjét mintázzák. Egyebek között az »alsó- és a felsőváros« életmód- és mentalitáskülönbségére, az élvezetkultuszra, a kufárszellem elúrhodására és az erkölcsi közömbösségre, a »prófétát« vásári mutatványossal azonosító léhaságra gondolunk.” LŐRINCZY Huba, *Élmény és parafrázis (Ambrus Zoltán: Ninive pusztulása)*, ItK, 1984/1, 68.

visszásságaira, az elnyomottak érdekeire, s egy igazságosabb társadalmiság igényét jelentik be. Ehhez egy olyan – a mindennapos befogadásban is meghonosodott – „rejtjelező olvasásmód” („*symptomatic reading*”/tüneti olvasás) társul, amely arra kondicionálja az olvasót, hogy mindig jelképes értelmet keressen az amúgy kézenfekvőnek/egyértelműnek tűnő tematikus és poétikai aspektusokban. Ez az interpretációs metódus „az elnyomott, felszínen hozzáférhetetlen aspektusokat tekinti a szöveg legérdekesebb részének, s Fredric Jameson szerint ezért az interpretátornak a »nyilvánvaló [*manifest*] beszéd mélyén meghúzódó lappangó [*latent*] jelentést kell keresnie»⁶² S persze ott rejlik a hallgatói felvetések mögött a marxista beállítódás jóval szelídebb, s időben kiterjedtebb irodalomszemléleti változata, amely a „valóság ábrázolásában” látja az irodalom legfőbb funkcióját, s a mimetikus-ábrázoláselvű olvasás rutinját hívja elő még azoknál a szövegeknél is, melyek inkább ellenállnak egy ilyen irányú kérdésnek. A *Ninive pusztulása* többé-kevésbé belevezeti az olvasóját egy Kr. e. 8. századi ókori város mozzanatszerűen feltáruuló hétköznapijaiba, ám látványosan el is rajzolja a hétköznapi valóságtapasztalat határait: ilyen eljárás az ószövegségi próféta, Jónás szerepeltetése, vagy még szembetűnőbb Mikimóki alakja, akinek a neve feltűnően mesei hangzású (Recepicéhez és Veresbegyhez hasonlóan, de a szintén mítoszi allúziókat megidéző Dáthántól, Abirontól vagy Lilithtől eltérően⁶³), ráadásul a teremtett világ „reális” történéseinek a síkján bánatában eltörik, összeragasztva viszont új életre kel.⁶⁴

Érdekesebb egy másik hallgatói felvetés szerkezete: a Jónásra irányuló elbeszélői ironia felvetését egészen váratlanul egy társadalombírálatra vonatkozó formula („*olyan tükör tárul elénk*”) aktualizálása követi, amely – a novella „társadalmi” hasznosságát demonstrálva – villámgyorsan lezárja a gondolatmenetet. Nem arra irányul tehát a figyelem, hogy a novella teremtett világa milyen társadalmi világot épít fel, hogyan teszi ezt és milyen módon vezeti be az olvasóját ebbe a világba, hanem az értelmezők társadalomkritikai attitűdöt feltételeznek a történések mögött (vagy a „*szegény sorból a gazdagságba kerülő*” Lilith felemelkedésének példázatértékét hangsúlyozzák):

⁶² Stephen BEST, Sharon MARCUS, *Surface Reading: An Introduction*, Representations, 2009/1, 3. – Susan Sontag értelmezésellenes esszéjének egyik fő argumentuma is a '*symptomatic reading*'-típusú olvasásmódok ellen irányult: „Az értelmezés régi fajtája csökönyös volt ugyan, de tiszteletteljes: tevékenysége abban merült ki, hogy újabb jelentést emelt a szó szerinti jelentés fölé. Az értelmezés modern formája leás a mű mélységeibe, miközben sikerül lerombolnia magát a művet. Lehatol a szöveg »alá«, hogy ott megtalálja azt a »mélyebb« szöveget, amely szerinte voltaképpen a valódi. A két legünnepeltebb és legnagyobb hatású modern tan, a marxizmus és a freudizmus voltaképpen nem egyebek, mint gondosan kidolgozott hermeneutikai rendszerek, erőszakos, se istent, se embert nem ismerő értelmezési elméletek.” Susan SONTAG, *Az értelmezés ellen*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa, Látó, 2000/7. <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=118> (Letöltés ideje: 2019. december 12.)

⁶³ Az alakok mítoszi előképéről részletesen lásd KICZENKO, *i. m.*, 121–122; HORVÁTH Edit, *A mítosz írói átalakítása Ambrus Zoltán Ninive pusztulása című novellájában*, ItK, 1996/5–6, 709. – A Lilith-mitologémát a hallgatók kb. 10%-a felismerte, s bevonta az értelmezésbe.

⁶⁴ A hallgatók egy jelentős része Lilithet „királylánynak” vagy „hercegnőnek” nevezi az elemzésében, javarészt a meseként olvasás túlkapasásként, ritkábban tematikus félreolvasásnak köszönhetően.

viszont ezek az állítások mindig ugyanabban a formulában fogalmazódnak meg, semmilyen egyediségét nem mutatják fel a szöveg társadalmi reprezentációjának. Elég egy-két aprócska nyom (például Ninive alsó- és felsővárosra különültsége, de főképp a „gazdagokra” és „szegényekre” utalás), amely gombnyomásra beindítja a társadalomkritikai panelek aktualizálását,⁶⁵ akár igényli ezt a szöveg, akár – mint a *Ninive* esetében – nem. Előfordul, hogy a nyomatékositás kedvéért a hallgatók egy-két olyan tematikai motívumot is beleszőnek a leírásukba, amely nem szerepel a novellában.⁶⁶ Itt is a szöveg beszédének a berekesztéséhez jutunk el: amennyiben megvan egy markáns „jelentés”, nem kell tovább bíbelődni a novella más helyeivel.

Ugyanakkor elvitathatatlan, hogy a prózai szövegeknek érdemes a „társadalom” és a „valóság” reprezentációjával kapcsolatos kérdéseket feltenni: milyen világot létesít a szöveg, s hol húzódnak a teremtett valóság határai? A történetek mennyiben vonatkozthatók történeti vagy jelenkori társadalmi formációkra, folyamatokra? Milyen aspektusát és hogyan ragadja meg ezeknek a jelenségeknek a szöveg? Kirajzolódik-e a társadalom megújításának, megváltoztatásának a szándéka? A prózai művek többsége a második kérdéstől már nem feltétlenül válaszképes, de még ezekben az esetekben is kaphatunk valamilyen közvetett rálátást társadalmi jelenségekre. Arany János *Tengerihántása* például nem a társadalmi problémafelvetései miatt érdekes olvasmány, ugyanakkor a ballada sűrített nyelvezete, többszintű narrációja, kisebb történetek sokaságát megnyitó utalásai nagyon sok mindent megmutatnak a magyar paraszti társadalom évszázadokra visszanyúló hagyományából: rutinszerű munkatevékenységekről, szokásrendről, morális felfogásáról – önkéntelen emlékezeti munkára (is) készítetve olvasóját. A más összefüggésben már szóba hozott *Tragédia* is betekintést ad a 20. század eleji parasztság világába, ám – a *Tengerihántáshoz* hasonlóan – a Móricz-novella is inkább a paraszti életforma megerősítő aspektusait, vitális oldalait mutatja fel,⁶⁷ s nem a társadalmi rendszer visszasságait: a munkától idegenkedő Kis János „tragédiája” éppen abból adódik, hogy képtelen identifikálódni a számára autentikus közegben.

A *Ninive pusztulása* teremtett világának történései viszont nem akarnak hozzászólni az ókori despota társadalmak *konkrét* jelenségeihez, s meggyőző módon bajos lenne visszavetíteni azokat Ambrus korának *konkrét* társadalmi folyamataira. Az viszont

⁶⁵ „A felsőváros pompája éles ellentétben áll az alsóváros szegénységével, és a kettő közötti egyetlen összekötő kapocs Lilith személye, akinek sikerült az utóbbiból az előbbibe feljutnia szépsége segítségével.” „A főszereplő Lilith egy szegény származású, szépséggel megáldott lány, akit a jóserencse kiragadott a nyomorból és gazdaggá tette.” „A beszélő ellentéteket állít fel a buták és tudósok között: aki gazdag az tudós, aki pedig szegény az buta.”

⁶⁶ „Erkölcsei züllés is jelen volt a társadalomban, az emberek viselkedésmódja elfajult. A gazdagok tárgyként, tulajdonként kezelték és folyamatosan megalázták szolgálóikat, akik nap mint nap ellátták őket, és kiegészítették a pompát, melyben éltek.”

⁶⁷ „A nagy sárga mezőn vidáman izegtek-mozogtak ezek a hangya szorgalmú emberek, s az embertelen nagy munka közben, amely úgy tetszik, mintha végtelen és határtalan volna, örömet találtak abban, hogy a karjukat mozgatták, szájukat jártatták, és a legények meg a lányok olyan kacagva csipkedték meg egymást szóval és kézzel, mintha ez volna az élet fő tennivalója.” MÓRICZ, *i. m.*, 106.

lényeges, hogy Ninive novellában realizálódó (mesei és mítoszi valóság-effektekkal igen gazdagon tarkított) képe térben és időben elhelyezhető, akár referencializálható is: így például a „nyitó mondatban megidézett Jérib király, II. Jerobeám királlyal (Kr. e. 783–743) azonosítható; az ő uralkodásának idejére esik az Ószövetség szerint Jónás próféta működése”.⁶⁸ Nagyon halvány nyomokban kirajzolódik egy despota társadalom képe is a novellában, ahol a kiváltságosok fényűző életet élnek (Lilith Mikimóki apjának tartott kedvese, palotában él és szolgálok lesik minden óhaját⁶⁹), s valóban alá-fölé rendeltségre épülő hierarchia szervezi az emberek mindennapjait. Ez utóbbit a bevezető rész leírásai hozzák testközelbe, amikor is a fehér leopárdok vontatta hintón megjelenő Lilithről kapunk képet, közösségi távlatokat megszólaltató idézett/elbeszélte monológok formájában: a szegények és a gazdagok – más-más nézőpontból – de egyaránt méltatják Lilith szépségét. Ezek a mese bevett nyelvi fordulatait is mozgósító, a ninivei társadalom rétegeinek a nézőpontját megnyitó szövegrészek⁷⁰ azonban értékrendjében harmonikus egészként mutatják fel Ninivét, amelyben a szépség, az érzékiség, a testiség adják az életviteli minták legfontosabb eligazodási pontjait: ennek társadalmi gyakorlatba átvitt negatív aspektusait (vagyonhiány, egyenlőtlenség, átmeneti mobilizáció Lilith kurtizánsága révén stb.) senki sem teszi kérdéssé. A narrátor hangulatszimbolikus leírásai is ezt a harmóniát, egységet ragadják meg, amikor a város hétköznapiságának a hangulatiságát állítják az előtérbe, a zeneiség, az illatok, az érzékiség vitális dominanciáját hangsúlyozva:

De a levegő most is oly édes meleg volt, mint akár az Egymást Kereső Szeretők éjszakáján. Egy-egy kövér, bársonyos szellő elhozta utánuk az alsó város orgonailátát, s néha, két kocsidübörgés lármája közt hallani lehetett a távolból az utolsó fülemilék nászénekét. A tó ezüstmezején hattyúpárok lebbentek tova s a bokrok között szerelmes fénybogarak kergetődztek. (273., lásd még 268–269.)

A niniveieknek látszólag nincs olyan – magatartásmintákat, erkölcsi szabályokat egységesítő – vallási hitrendszerük, mint a próféta Jónásnak: ám az érzékiségre és

⁶⁸ KICZENKO, *i. m.*, 121.

⁶⁹ Lilith mint ókori hetéra életmódja a fennmaradt források alapján történetileg szintén hitelesnek mondható. Lásd *uo.*, 122–123.

⁷⁰ „Lilith a felső városban lakott, malakhit-kőből épült, hűvös palotában. De azért ismerték őt az alsó városban is. És mikor, estenden, rózsaszekerén, melyet négy fehér leopárd húzott, kihajtatott a tujaligetbe: a mezítlábosok kiállottak az utcaajtóba és így beszéltek róla: – Ez Lilith, aki közülünk való. Az öreg asszonyok pedig a kéklő és pirosuló házak tetőzetén üldögélve, sokáig követték a tekintetükkel, s így emlegették: – Nemrég rongyoska volt s piszkos, mint a szegény ember malaca; most mindennap új rózsaszeker kell neki. Hét kertész, hét bogárnér sűrűg érte folyvást, hogy a harmat meg ne rongosítsa lába fehérségét. Az öreg emberek okosabbak voltak s nem szóltak semmit. Csak ennyit gondoltak magukban: – A Lilith lába nem arra való, hogy járjon vele. A Lilith lába arra való, hogy játsszék vele az ember. [...] S ha az alsó városban csak annyit tudtak Lilithről, hogy rózsaszekerén jár, a gazdagok tudták azt is, hogy miért jár rózsaszekerén. Lilith azért járt rózsaszekerén, mert Lilithnek nagyon szép szeme volt.” (266–267.)

vitalitásra épülő mindennapi élet mögött markáns ideológiai nézetek húzódnak (ezt Abiron fejt ki), s az ismétlődő rítusrendek és ünnepek (például az Egymást Kereső Szeretők éjszakája) azt sugallják, hogy léteznek a közösségi tudatot egybetartó hiedelemrendszerek. A *Ninivében* korlátozottan érvényesülő társadalmi reprezentáció éppen ezeknek az ideológiai, eszmei, gyakorlati etikai sajtószerepeknek az életszerű megragadásában érdekelt, s nem a társadalmi egyenlőtlenségek, rétegvizonyok, belső ellentmondások aprólékos felmutatására fókuszál.

Kevés hallgatói interpretáció érinti ezeket a tendenciákat,⁷¹ pedig a novella értelmezése szempontjából fontos Ninive markáns „társadalmiságának” az érzékelése, melyet a narrátor a nézőpontok folytonos mozgatásával is nyomatékosít. Egyfelől Ninive távlatából íródik újra a Jónás-történet, másfelől pedig a próféta és a niniveiek találkozásában, Jónás elcsábulásában, majd a prófécia váratlan beteljesülésében eltérő ideológiák, gyakorlati etikák többszintű párbeszédébe vezet be a novella. Ehhez a távlatához a szöveg társadalmi reprezentációjára ügyelő olvasás is elvezethet, amennyiben nem az általánosító társadalomkritikai formulákkal próbálunk gyorsan túllépni a szöveg furcsaságain, hanem a novella megalkotottságát lekövetve kíséreljük meg „rekonstruálni” a mű különös társadalmiságának az aspektusait.

3/b, a moralizáló olvasás változatai

A moralizáló olvasás kifejezést átfogó kategóriaként használom azokra az értelmezői kijelentésekre, melyekben szubjektív olvasói benyomásoknak hangot adó, megítélő attitűd dominál, elsősorban az irodalmi mű hőseire vonatkozóan. Az ilyen felvetések a kevésbé reflektált élvező megértés (naiv-laikus olvasás) folyamatából lépnek elő: az irodalmi hős ebben a befogadói megközelítésben személyiséggel, biográfiával rendelkező „szereplőként” jelenik meg az olvasói tudatban, olyan, „mintha létezne, mintha jövővel, tudatalattival, lélekkel bírna”.⁷² Nem pedig nyelvi jelek sűrűsödési pontjaként, tehát olyan „figuraként”, ahol a hős elsősorban „a tulajdonnév alatt összefogott személytelen szimbólumháló”.⁷³ Az élő személyként felfogott szereplő megszólalásai, cselekedetei morális ítéletalkotásra készítetik az olvasót. Ilyen esetekben elmarad a „figura” vizsgálata, azoknak a nyelvi-poétikai összefüggéseknek a számbavétele, melyek meghatározzák a szereplő létesülését: az ilyen kijelentések ezért (javarészt) a szöveg beszédét korlátozó olvasásmóddhoz vezetnek.

⁷¹ „Az olvasó idillérzetét felsőváros gazdagságának és alsóváros szegénységének szembenállása zavarhatja meg, ám a mű szereplői csendes elfogadással viselik a különbségeket.” „Ebben a társadalomban tehát a szépség az egyik legnagyobb erőny.” „»Nincsen bűn, Jónás. Azért születünk, hogy élvezzünk.« Ez számukra a boldogság forrása. A szabadelvűség, a szabad akarat, a mindent megtehetek.” „Látnunk kell azonban, hogy ez is egy világ, amely a maga szerkezetében koherens: a városlakóknak meg sem fordul a fejükben, hogy esetleg máshogy is élhetnének, s pláne az nem, hogy jelenlegi életmódjukért az Isten elpusztíthatja őket.” (15/257)

⁷² BARTHES, *i. m.*, 125.

⁷³ *Uo.* Szereplő és figura megkülönböztetésére lásd még *uo.*, 93–94.

Elsősorban a novella női főhősének, Lilithnek a megítélésében csúcsosodnak ki ezek a moralizáló attitűdök a hallgatói értelmezésekben: meglepően sok elemzés (65/257) tartalmaz Lilithet önzőnek, bűnösnek stb. bélyegző véleményt, a legszélsőségebb retorikai megfogalmazásoktól az enyhébb verziókig. Az előbbiekből idézek néhányat:

„Lilith kisasszony, aki nem is annyira bájos, mint ahogyan első benyomásra tűnik. A történetből ugyanis kiderül, hogy egy önző, goromba nő, akit csak saját jó léte érdekel.” „Főlényes, erkölcstelen, uralkodó embertípus, aki mindent és mindenkit meg akar szerezni magának.” „Lilith szőke haja az ártatlanság látszatát kelti, de amint megismerjük, látjuk, hogy a novella gonosz szereplője. Jónást elcsábítja.” „A gonoszságot, a dorbézolást és a bűnököt Lilith testesíti meg.” „Ez a bódítóan szőke nőszemély a fellelhető összes pompát, dicsfényt és hiúságot magáénak tudja, ő maga a sátán.”⁷⁴

A Lilithre irányuló morális felháborodás aztán többé-kevésbé berekeszti az olvasást, hiszen Jónás és Lilith kényes és komplex viszonyát is egyirányúsítja (a gonosz Lilith elcsábítja az istenhívó Jónást⁷⁵), s rengeteg utat lezár az értelmezés kibontakozása előtt. Igaz, Lilith több megnyilvánulása joggal válthatja ki az olvasó ellenszenvét: kiktartott nőként él fényűző életet, ráadásul átmeneti társadalmi státusa sok hatalmi cselekvésgeisztusra ragadtatja (kacér játék a három hódolóval, háromnapos kislibákkal ápolt test stb.) Viszont mindezek mélyen beágyazódnak társadalmi környezetének értékrendszerébe: szépségének és testiségének köszönhetően lépi át ideiglenesen a hierarchia határait, de – mint láthattuk korábban – az érzékiség mindenki által elfogadott, „morális” érték a halványan kirajzolódó ninivei kultúrában.

Ugyanakkor Lilith jóval komplexebb „figuraként” teremődik meg a szöveg világában. Egyfelől ő az egyetlen a niniveiek közül, aki számot vet a „köves országból” érkező Jónás fenyegető próféciájával: bármennyire is értelmezhetetlen az a saját fogalmaik távlatából. A piactéri találkozást (melyen látszólag hidegen hagyja Jónás beszéde: „próféták unalmas, menjünk”) követően elgondolkodik a jóslat létjogosultságán („Milyen furcsa volna – suttozta, belenézve az éji homályba –, ha csakugyan vége lenne a világnak! ...”, 274.), s csak saját hitrendszere – babonás természetérzékelése – nyugtatja meg végül.⁷⁶ Érdemes felfigyelni azokra a szöveghelyekre, ahol a hatalmaskodó, kacérkodó

⁷⁴ Ilyen moralizáló megítélés ritkán a szakmai interpretációkban is felbukkan: „Lilith maga is egy modern hisztérika, egyszerre zsarnok és szeszélyes.” HORVÁTH, *i. m.*, 710. „Sekélyes lélek ő, nem megtérni, csábítani kíván. Idegen tőle a szenvedély, a végletek vágya, hirtelen szeszélyek igazgatják. Nem csoda, hogy Jónás – ha nem is véglegesen – kitépheti magát vonzásából.” LŐRINCZY, *i. m.*, 71.

⁷⁵ „A nő behálózta a megtérést hirdető prófétát, és ráerőltette a niniveiek romlott életét, amit Jónás prédikációiban annyira ellenzett.”

⁷⁶ „Hátá vetette fejét rózsáira, s felnézett a fátyoltalan, csillagos égboltra. A göncöltől nem messze egy piciny, nyugodtfényű égitest ragyogott: az ő csillaga volt az. – Kis csillagom, aranyszemű kis csillagom, mondd, ugye hogy nem igaz? A kis csillag oly békésen, oly szelíden nézett arany szemével ... Lilith mosolygott.” (274.)

Lilith intellektuális fölénye is megmutatkozik: például amikor a ninivei kultúra világlátási evidenciáinak a távlatából fogalmaz meg antropológiai kritikát Jónás hittételei ellenében és a sajátja védelmében: „De lásd, az, akit te az Úrnak hívsz, azt akarta, hogy éljünk; s az élet csak így szép, ahogy én élek. Porfirfürdővel, kábító borokkal, rózsaszékkel, illatokkal és sok, sok bolonddal.” (287.)

Másfelől a bűnösség morális bélyege már csak azért sem aggatható Lilithre, mert saját hitrendszerében nem létezik a bűn fogalma: a cselekedetek morális megítélhetősége kizárólag az érzékiséget hitelveiben elutasító, próféta Jónás kapcsán vehető fel. Lilith tendenciózus elítéléséhez éppen azért társulnak gyakran a Jónást felmentő belátások,⁷⁷ hogy az ítéletalkotás mögött húzódó szemléleti háttér – a keresztény morál attitűdkészlete – sértetlen maradjon. (Természetesen többségben voltak a Jónás bűnösségét firtató hallgatói felvetések,⁷⁸ de még ezek között is nagy számban voltak olyanok, amelyek nem kérdőjelezték meg a büntetés létjogosultságát, csak Jónás felelősségét hangsúlyozták abban.⁷⁹) Ezek a moralizáló értelmezői állítások összességében nem elsősorban az interpretáció szubjektív hangoltságára irányítják a figyelmet, hanem arra, hogy mennyire befolyásolhatja az értelmezést a közösségi-kulturális elvárásoknak, közhiedelmeknek való megfelelni akarás. A Lilithre zúduló jelzők mindegyike (bűn, gonoszság, ördög, dorbézolás, önzés, testi örömök élvezete stb.)⁸⁰ a keresztény morál szótárából lép elő, pedig a fentebb citált mondatok mögött nem feltétlenül érzékelhető az olvasó vallási elfogultsága. Az európai kultúrkörben a keresztény emberképhez kapcsolódó normák (testiség, vitalitás, érzékiség alábecsülése vagy megvetése) akkor is jelen vannak bizonyos cselekedetek, emberi attitűdök megítélésében, amikor már régen kiszorultak a hétköznapi gyakorlati etikájából, a társadalmi gyakorlat előíró és ellenőrző mechanizmusaiból. Egyfajta megfelelési kényszer érvényesül ezekben az értelmezői gesztusokban is, akárcsak a korábban szóba hozott társadalomkritikai klisékben vagy a poétikai szempontok mechanikus lajstromozásában: megfelelés a konszenzusos hitrendszernek, az irodalom haszonelvű felfogásának vagy éppen a szakképzett olvasó-értelmező ideáljának stb. A vélelmezett előzetes elvárásoknak való megfelelés gyakran leblokkolja a szöveggel folytatott dialógus szabadabb kibontakozását, elnyomja az oly

⁷⁷ „Egyetlen pozitív figura a műben Jónás próféta, de a bűnös élet őt is kísértésbe ejti.” „Jónás akaratereje, ha nem is közvetlenül, de legyőzi az Ördögöt és minden úgy történik, ahogy azt Isten elrendelte.” „A történet remekül illusztrálja, hogy egy elkorcsosult világban mennyire szenved egy magasabb értékrenddel bíró személy.” (25/257)

⁷⁸ „Jónás, mint a titok tudója, az Ige hirdetője, megbukik előttünk.” „Jónás nem hű próféta, gyöngye, megfedkezük Istenről, a jövődőlésről, és legfőképp a bűnbocsánatról.” „Valóban Jónás hiteltelen próféta, üvölt, nevetégesen viselkedik, úgy hangoztatja a megtérést, de közben ő is elcsábul, s abbahagyja az ige hirdetését.” (50/257)

⁷⁹ „Talán azért pusztult el a város, mert Jónás maga is bűnbe esett, nem bírt ellenállni Lilith csábításának.” „Jónás vállán nagy volt a felelősség, de nem bírt együtt élni a teherrel és feladatát sem tudta ellátni. Megingása maga után vonta Ninive pusztulását is.” „Ha Jónás nem csábult volna el, Ninive sem pusztult volna el.”

⁸⁰ A niniveiek általános megítélésében is: „Niniveben azonban virágzik az élet, s ezzel együtt a bűn, a léhaság, a bujaság is.” „Ninive rendkívül erkölcsstelen hely, ahol az emberek is ugyancsak erkölcsstelenek és bűnösök, de mit sem törődve ezzel, élvezik és habzsolják az életet.”

sokszor emlegetett szubjektív véleménynyilvánítást az értelmezés gyakorlatában. Részen ezzel kapcsolatban hangsúlyozza Jonathan Culler, hogy amikor a tanárok „arra biztatják a tanítványaikat, hogy legyenek őszinték”, akkor a diákok „[t]udják, hogy ez nem őszinteség kérdése. Megértették, hogy irodalmi műveket olvasni és értelmezni annak elképzelését jelenti, amit »egy olvasó« érezne vagy értene”.⁸¹

A moralizáló előfeltevések mindenesetre leszűkítik az értelmezés terepét, már csak azért is, mert az ilyen típusú állítások az irodalom létmódjával helyezkednek szembe: az irodalmi szövegek nézőpontok sokaságát nyitják meg bizonyos életjelenségek, élethelyzetek, etikai dilemmák, emberi kapcsolatrendszerek stb. megértéséhez és megítéléséhez, tehát sohasem képviselnek kompakt módon lezáruló világnézetet vagy etikai állásfoglalást.⁸² Az irodalom ezért elsősorban „ráneveli az olvasót az összetett erkölcsi kérdések elemzésére, az elsietett ítélelhozás helyett a viselkedésminták (köztük a sajátja) vizsgálatára”.⁸³ Még a látszólag didaktikusabb hangoltságú irodalmi művek – mint például a 19. századi irányköltészeti alkotások – esetében is elbizonytalanítja, vagy többszólamúvá teszi a színre vitt ideológiai tézisek zártságát a szövegek nyelvi-poétikai komplexitása, ironikus hangoltsága.⁸⁴

A moralizáló olvasói attitűdök számbavételekor persze nem feledkezhetünk el arról sem, hogy a nem szakmai érdekeltsgű olvasásban létesülő „műélvezetnek legtöbbször vannak morális és világképi összetevői is”.⁸⁵ Ebben az esetben minden „sikerés” (a szöveg teremtett történéseibe belemerülő) olvasási tapasztalat személyes élményeket is felszabadít, s olyan gondolkodást indít el, amely a személyes élet reflexiójára készít, függetlenül attól, hogy a szöveg intencióinak megfelelnek-e ezek a szubjektív tapasztalatok kiváltotta értékítéletek. A 18–19. század fordulóján például a népszerű „románok” befogadása szorosan behelyeződő olvasás volt: szenvedélyes azonosulás a kitalált szereplőkkel (vagy azok elutasítása), a történések saját életre vetítése jellemezte, s ez a naivnak tűnő – találóan olvasásdühnek nevezett⁸⁶ – olvasói beállítódás részben ma is

⁸¹ Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, ford. MÓDOS Magdolna, Bp., Osiris, 1997, 93.

⁸² „Egy irodalmi mű – mint amilyen a *Hamlet* – jellemzően egy fikciós szereplő története: úgy állítja be magát, mint ami valami módon példászerű (mi másért olvasnánk el?), de közben visszautasítja saját példászerűsége kiterjedésének meghatározását. [...] Önmagukban a regények, versek és színművek nem határozzák meg, *mit* is példásznak pontosan, de hívnak minden olvasót, hogy részesüljön az elbeszélők és szereplők helyzetében és gondolataiban.” CULLER, *Mi az irodalom*, i. m., 71. (kiemelés az eredetiben)

⁸³ *Uo.*, 72.

⁸⁴ VÖ. HANSÁGI Ágnes, *Irónia és identitás I.: A romantikus regény lappangó hagyománya (Eötvös József: A falu jegyzője)* = H. Á., *Az Ixión-szindróma*, Bp., Ráció, 2006, 37–65; SZAJBÉLY Mihály, *Az irányregény irányvesztése (Eötvös József: A falu jegyzője)*, Irodalomismeret, 2016/1, 24–31.

⁸⁵ MOLNÁR, *Néhány megjegyzés*, i. m., 65.

⁸⁶ „Olvasóját hatalmában tartja a szöveg, amelyben ő maga is otthon van: azonosul a személyekkel, és saját életét a cselekmény fikciójának kulcsában értelmezi. Az újfajta »intenzív olvasás« a teljes érzékenységet mozgósítja. Az olvasó – sőt egyre inkább az olvasónő – nem tudja visszafogni sem szenvedélyeit, sem könnyeit; teljes megrendültségében maga is tollat ragad, hogy hangot adjon érzelmeinek, s főként, hogy írjon az írónak, aki műve révén valóságos lelki vezetőjévé vált.” Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER, *Bevezetés*, ford. SAJÓ Tamás = *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER, Bp., Balassi, 2000, 32.

érvényesül. Ugyanakkor ezek az olvasói érzelmekből (s ebben az esetben hangsúlyozottan nem a közhiedelmeknek, elvárásoknak megfelelésből) táplálkozó morális megítélések továbbgondolva akár a szöveg komplexitásához is elvezethetnek. Ennek alátámasztására egy szakirodalmi példát hozok. Veres András például a moralizáló olvasás didaktikusságát olvassa rá Horváth János *Az apostol* interpretációjának egyik állítására. Horváth „erkölcsi bénaságban szenvedőnek”, „holdkórosnak”, „dühös rajongónak” nevezi a népboldogítási törekvései miatt családját feláldozó Szilvesztert.⁸⁷ Veres szerint Horváth vétett az interpretáció tudományos tárgyilagossága ellen, hiszen

nem Szilveszter forradalmi indulatait, hanem (például családjával szembeni) felelőtlen viselkedését kifogásolta – azaz ellenvetései nem politikai, hanem *morális* természetűek [...] . [H]a *Az apostolt* költeménynek tekintjük és nem életténynek, s ha irodalomtörténeti távlatból kívánjuk megítélni és nem morális magaslatról, akkor nem az a kérdés, hogy Szilveszter „erkölcsi bénaságban szenved”-e vagy sem, hanem az, hogy milyen művészi célszerűséget képvisel, milyen költői életérzés mozgatja.⁸⁸

Kritikai megjegyzését követően Veres kísérletet tesz a „morális felháborodás” szakszerű továbbgondolására, amikor a szentimentális hős alakzatának felelteti meg a Horváth által szubjektíven megítélt szereplői cselekedetek sorát.⁸⁹ Véleményem szerint ennél jóval lényegesebb funkciója van ennek az aspektusnak: Szilveszter viselkedése és világmegváltó tetteinek valódi végkimenetele (például újrateremtí önmaga szerencsétlen sorsát árván hagyott fiában) megbontja a társadalom megjobbításának szándékát középpontba állító mű ideológiai egyoldalúságát, megkérdőjelezi a főhőssel és eszméivel azonosuló narrátor szólamának hitelességét, valamint a népmegváltó kultuszára alapuló forradalmi út történelemformáló szerepét. A morális érzékenységből fakadó állítás tehát egy olyan lényeges nyomot hozott a felszínre, amely láthatóvá teszi az irányzatos műben érvényesülő ironikus alakzatokat.⁹⁰

3/c, az értelmezés eszmei-ideologikus (vallásos) túlhangoltsága

A moralizáló olvasat jóval markánsabb változata, amikor jól felismerhető eszmei-ideológiai beállítódások jutnak érvényre az értelmezői gyakorlat szempontrendszerében.

⁸⁷ „Erkölcsi bénaságban szenved mindazt illetőleg, ami az embernek legközelebbi emberi kötelessége. E holdkóros, sőt dühös rajongónak szeme láttára hal éhen gyermeke; hogy eltemethesse, jegygyűrűjét adja el, de árát az utolsó garasig a temetésre költi, áttalván belőle csak egy falat kenyeret is venni magának. Hát másik éhező gyermeke?” HORVÁTH JÁNOS, *Petőfi Sándor*, Bp., Pallas, 1922, 481.

⁸⁸ VERES ANDRÁS, *Az irodalmi szöveg és az olvasó = Az irodalomértés horizontjai*, szerk. KABDEBŐ LÓRÁNT, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1995, 205–206. (kiemelés az eredetiben)

⁸⁹ *Uo.*, 206.

⁹⁰ Ezekről részletesen lásd Z. KOVÁCS ZOLTÁN, *Profécia és irónia között: A példázatos értelmezés lehetőségei Petőfi Sándor Az apostol című művében* = Z. K. Z., „Vanitatum vanitas maga is a humor”: az irónia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában, Bp., Osiris, 2002, 106–121.

Ennek a kérdéskörnek az átfogó tárgyalása természetesen nagyon messzire vezetne. Itt a hallgatói interpretációk kapcsán pusztán arra térek ki, hogy az ószövetségi történetet újraíró, s azt több lényeges ponton módosító (például a niniveiek nem térnek meg, ezért Isten elpusztítja a várost) Ambrus-novella milyen módon teszi próbára és készletti reflexióra a keresztény vallásban nevelkedett olvasót. Az elemzések kb. 15%-a (37/257) tartalmazott ilyen kijelentéseket:

„A Ninive pusztulása című mű egy bibliai történeten alapul. Isten hatalmas erejéről számol be, és a hit fontosságát tárgyalja.” „A novella üzenete az, hogy higgyünk Istenben, próbáljunk meg vezetelni, bűnök nélkül élni, s ha vétkezünk, feltétlenül tartsunk bűnbocsánatot.” „A lány maga a Bűn megtestesítője: származását, egyszerű földi életét latba vetve úgy él, mint valami királynő. Jónás ez által kétszeresen kiválasztott lesz, nemcsak Isten, hanem maga a Bűn által is.” „Csak egyetlen dolog mentheti meg a népet és a várost, a bűnbocsánat. Isten gondoskodó szeretetét nyilvánítja ki azáltal, hogy elküldi a prófétát. Nem a rosszakarat irányítja, sőt Ő az, aki valóban törődik a város sorsával.”⁹¹

Mint látható, a novella idézett tematikus rekonstrukcióiban egyfelől az Ambrus-szöveg feloldódik az ószövetségi történetben, elveszíti az irodalmi parafrázisból fakadó radikális másságát, másfelől pedig az értelmezői távlat Jónás nézőpontjával azonosul (Isten akaratából bűnbocsánatra kényszerülő bűnös város). Az ideológiai előfeltevések és vallási elfogultságok érvényesítése ráadásul a szöveg egyik legfontosabb dilemmáját némítja el, amely éppen az isteni cselekedet jogosultságát teszi kérdésessé. Isten „gondoskodó szeretete” ugyanis már ott megkérdőjeleződhet a novella olvasójában, amikor az aszketikus életeszményt hirdető prófétáját egy olyan világba küldi, ahol csírájában sincs meg ez a fajta vallásos beállítódás. A niniveiek nem ismerhetik Jónás Istenét és erkölcsét: a történet jelenetése különösen nyomatékosítja ezt a belátást. Jónás alakja ugyanis először nem is testi mivoltában, hanem csak hanghatásként jelenik meg Ninive világában.⁹² Próféciját nem retorizált formában halljuk, hanem „vajlogató sirámként”, amely idegen hangként töri meg a város érzéki harmóniáját:

Csak a vásártér felől hallatszott egy különös, idegen zaj. Valami hosszas, vajlogató sirám, melyet mintha a tömeg bruhahája kísért volna. S minél kö-

⁹¹ Horváth Edit *Ninive*-interpretációjának több belátásában is érezhető a keresztény szemlélet elfogultsága: Ninive világa „teljesen Isten nélküli, materialista világ, ahol mindenki elfeledkezett a transzcendensről, az abszolútról. Ezért nincs erkölcsük sem. [...] Istennek tehát ezért kell elpusztítania Ninivét. Az Úr a keresztény gondolatkörben az etika alapja, az etika alapján ítél, választja szét a jót és a rosszat, így, amiért Babitsnál megkegyelmez a városnak, mert egy-két ember szívében kicsírázott a szó, itt ugyanezért el kell pusztítania, mert egy igaz sem találtatott. Ninive Ambrus véleménye szerint menthetetlen.” HORVÁTH, *i. m.*, 709, 711.

⁹² Vö. KICZENKO, *i. m.*, 126–127.

zelebb értek a tujaligethez, ez a hang annál inkább erősödött. Lilithnek úgy tetszett, mintha egy megböszült sakál ordítását hallaná, vad röhejjel keverten, mely néha túlharsogta a panaszos hangokat. (269.)

A Jónást megvető, s következetesen „eszélőnek” nevező tömeg kacaja persze a niniveiek „bűnös” eltévelyedését is sugallhatja a világnézetileg elfogult olvasó számára; ráadásul Jónás próféciaja a történet zárlatában szinte szó szerint – már-már epifániaszerűen – teljesül, ami újra előhívhatja a vallásos reflexeket. A ninivei nézőpont dominanciája viszont azt közvetíti a befogadó felé, hogy nincs valódi lehetőségük a fenyegető prófécia megértésére, élettevékenységük, rítusaik felülvizsgálatára és újra-gondolására.⁹³ A nézőpontok, értékrendek sokaságát mozgató és ütköztető, azokat gyakran szereplői tudatokhoz társító irodalmi szövegek legfeljebb egy-egy markáns szólamban demonstrálhatják valamely vallás tanítását, világ- és életfelfogását: az értékrend bármiféle afirmációja már kívül esik az irodalmi kommunikáció hatókörén. Az Ambrus-novella *Jónás könyve* parafrázisa sem arra törekszik, hogy Isten mindenhatóságát demonstrálja, ráadásul éppen annak az ószövetségi történetnek az irodalmi újrárásával, amelyben a zsidó Isten megbocsátó, az idegenek felé nyitott oldalát szinte egyedülálló módon mutatja fel. A hypertextus ilyen irányú átírása, a szöveg poétikai aspektusai (narratív megoldásai, polifonikus stratégiája stb.), valamint a zárlat váratlansága és brutalitása éppen ellentétes irányú értelmezői asszociációk felé mozdít, melyek érintőlegesen akár vallási tabukat is fessegethetnek. Jogos kérdésként vetődik fel ugyanis, hogy az az Isten, akinek a prófétája sem tud következetes lenni a szigorú morális elvekhez, milyen jogon söpri el a föld színéről a parancsolatait eltérő hiedelemrendszere miatt felfogni képtelen Ninivét?⁹⁴ Milyen jogon tekint eltűntetendőknek az emberi viselkedés, életvitel bizonyos aspektusait: az érzékiségét, a vitalitást és a köré épülő közösségi szokás- és rítusrendeket?

Persze fontos hangsúlyozni, hogy a novella nem konkrétan Isten létéről vagy nemlétéről, igazságosságáról vagy igazságtalanságáról nyit vitát.⁹⁵ A mesei és mítoszi valóságsszintek beléptetése a teremtett világ történéseibe valamelyest „híhetővé” teszik az isteni beavatkozást, de a szöveg elbeszéltségének következetes ironiája, játékossága felfüggeszti a transzcendens távlatok szószerintiségét. A szöveg sokkal inkább egy allegorikus értelemképzés irányába mozdítja el az olvasóját, melynek fókuszpontjába

⁹³ Több hallgatói felvetés is utal erre: „Hogyan lenne elvárható a város lakosaitól, hogy hallgassanak Jónás-*ra, amikor egy olyan isten nevében beszél, amiben nem is hisznek és azon hit ellen cselekedjenek, ami eddigi életüket befolyásolta, mégpedig ez a hit az, hogy az életet élvezni kell ameddig lehet?*” „A kérdés az, hogy bűnös volt-e Ninive, lehetett-e bűnös úgy, hogy nem ismerte Jónás Istenét?” (10/257)

⁹⁴ Csak egyetlen hallgatói dolgozat tartalmazta ez a felvetést: „Milyen isten az, aki elpusztít egy egész várost, mert nem követik tanait, és nem hallgatnak prófétájára, miközben ezek az emberek még csak a nevét sem ismerik?”

⁹⁵ A novella recepciójában először Faludi István nyomatékosította, hogy „ez nem a bibliai Ninive és nem a bibliai Jónás, az elbeszélés hangulata és nyelve a többi szimbolikus mesére hasonlít”. FALUDI István, *Ambrus Zoltán elbeszélő művészete*, Szeged, [k. n.], 1941, 65.

a zárlat váratlan epifániája által felszínre hozott antropológiai dilemma kerül. Jónás és Ninive párbeszédének a kudarca arra mutat rá, hogy az ember életgyakorlatában képtelen összeegyeztetni az alapadottságaiból fakadó tendenciákat: az ösztönkésztetések szabadabb megéléséből fakadó törekvéseket, illetve azok kulturális szabályozottságából eredő korlátozását. Ennek a feszültségnek az érzékelését viszont elzárja a vallásos beállítódás aktivizálása az értelmezésben.

Természetesen az irodalmi szövegek interpretációjának hermeneutikai szituációjában az előzetes tudásunk, világnézetünk, kulturális meghatározottságunk, előítéleteink stb. alapjaiban irányítják olvasásunkat:⁹⁶ a jelentéstulajdonítás elvi lezárhatatlanságának ez az egyik fő forrása. Ugyanakkor az irodalmi szövegek interpretációjának „egyik tétje éppen az, hogy saját nézőpontunk korlátaira sikerül-e legalább részben rálátást szereznünk”.⁹⁷ Gadamer is abban látja az irodalmi megértés legfontosabb mozzanatát, hogy az interpretáció előrehaladásában folytonosan rákérdezzünk az olvasás közvetlenségében mozgósított előfeltevéseinkre:

a megértés csak akkor éri el igazi lehetőségét, ha az előzetes vélemények, melyeket mozgósít, nem tetszőlegesek. Ezért jó oka van annak, ha az értelmező nem közvetlenül közelíti meg a dolgot meglévő előzetes véleményével, hanem kifejezetten megvizsgálja előítéleteinek legitimitását, azaz: eredetét és érvényességét.⁹⁸

Sőt, az interpretáció kérdésfelvetéseinek reflektáltsága olyan beállítódások, ideológiai elfogultságok felismeréséhez is elvezethet, melyeknek nem feltétlenül vagyunk tudatában.⁹⁹ Ezek a közhelyes belátások számtalan módon realizálódhatnak az irodalom-oktatási szituációban, hiszen az értelmezést koordináló tanárnak ugyanúgy figyelnie kell a szövegben komplex módon kirajzolódó világnézeti sugallatokra, a hallgatói megnyilatkozások mögött húzódó szemléleti aspektusokra, mint a saját eszmei-ideológiai előfeltevéseire. Éppen ezért szakmai olvasóként és tanárként is törekednünk kell arra, hogy az interpretációinkat mozgató előfeltevések reflektálttá váljanak számunkra. A szöveg intencióira ügyelés mellett ezért érdemes saját megközelítésünk

⁹⁶ „Nem létezik univerzális, időn és téren kívüli megnyilatkozás, illetve olvasó: minden elképzelhető olvasó meghatározott háttérrel közelít a szöveghez, bizonyos dolgokat tudnak, más dolgokat nem tudnak.” Walter J. ONG, *A szöveg mint interpretáció*, ford. SCHREINER Orsolya = *Szöbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Krisztof, SZÉCSI Gábor, Bp., Áron, 1998, 145; „Senki nem lehet relativista, mert senki nem távolodhat el saját hiedelmeitől és feltevéseitől úgy, hogy ennek eredményeképpen számára ezek ne bírijanak több autoritással, mint mások hiedelmei és feltevései.” FISH, *Van szöveg ezen az órán?*, i. m., 280.

⁹⁷ MOLNÁR Gábor Tamás, *Bevezetés* = M. G. T., *A figyelem művészete*, i. m., 9.

⁹⁸ GADAMER, *i. m.*, 301.

⁹⁹ „Könnyen lehet, hogy még a legkiválóbb metafizikai okfejtés sem több utólagos (és hajánál fogva előranciaigált) igazolásnál: csupán arra szolgál, hogy mint felfogható és elfogadható kulturális produkció szalonképessé tegye eredendő, magunk előtt is ismeretlen és csak töredékesen felfedhető elfogultságainkat.” VERES, *i. m.*, 201, 203.

miértjére is visszakerdezzünk: a *Ninive pusztulása* például kiváló alkalmat teremt egy erősebben vallásos beállítódás (de akár egy markánsan ateista, anyagelvű szemlélet) és a hozzá kapcsolódó értékítéletek reflexív felülvizsgálatára.

A recepcióesztétika olvasáselméleti modellje (Hans Robert Jauss)

Korábban már jeleztem, hogy nem adható minden műre érvényes interpretációs képlet, ugyanakkor az értelmezés elindításához és a folyamat áttekintéséhez felvázolhatók jól megragadható minták. Ezek közé tartozik a recepcióesztétika olvasáselméleti modellje, amely a *Ninive*-értelmezés elméleti keretétül szolgál. Hans Robert Jauss Gadamer hermeneutikai triádját (megértés–értelmezés–alkalmazás) mozgósítja saját olvasáselméleti modelljének a megalkotásakor. Ennek megfelelően az olvasás/értelmezés három fázisát különíti el. Az első fázis az „esztétikailag érzékelő olvasás” („élvezve megértő olvasás”) szakasza, amely nem más, mint az irodalmi szöveg elolvasásának a folyamata: a kérdés itt az, hogy mire fókuszál a befogadó és mi játszódik le benne az olvasás előrehaladásában? Jauss szerint a befogadónak „a még nyitott, a szöveg által mintegy »partitúráként« vázolt jelentést kell követnie az érzékelés folyamatában”,¹⁰⁰ ezért az érzékelő olvasás egyik elemi tapasztalata a szöveg „idegenségeivel” történő szembesülés,¹⁰¹ illetve az azok áthidalására tett kísérletek. Az olvasó rengeteg olyan szövegmozzanattal találkozik, melyek értelme vagy logikai helye a szöveg tágabb kontextusában nem világos. Ezek a benyomások különböző asszociációkat indítanak el, s így folytonos elvárásokat ébresztenek (majd azok ismétlődő korrekcióját generálják) a befogadóban, melyek irányítják a figyelmét az olvasás előrehaladásában, különböző érzelmi impulzusokkal (meglepetés, csodálkozás, megerősítés, csalódás stb.)¹⁰² társítva a folyamatot. Az egyszerűbb vagy komplexebb elvárások az

¹⁰⁰ JAUSS, *i. m.*, 323.

¹⁰¹ Az irodalmi hermeneutika abból indul ki, „ami az olvasás során idegennek bizonyul. [...] Ha az idegen megértése során nem rögtön valami közös felfedezése, az idegenben fellelhető saját egyszerű megerősítése, hanem ennek kibővítése és gazdagítása a feladat, akkor először a lehető legerőteljesebben elő kell hívni az idegenség ellenállását, ami csak ezután válhat leépíthetővé a rekonstruktív és az applikatív hermeneutika kölcsönjátékában”. Hans Robert JAUSS, Jónás könyve – az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = H. R. J., *Recepcióelmélet, i. m.*, 373, 374.

¹⁰² Jauss érintőlegesen utal ezekre az érzelmi aspektusokra, de ettől függetlenül jogos Culler kritikája, aki szerint „[a]zok a tapasztalatok és válaszok, melyekre a modern, olvasóorientált kritikusok hivatkoznak, általában inkább kognitív, semmint érzelmi jellegűek: nem borzongásról, együttérző könnyezésről vagy elragadtatásról van szó, hanem arról, hogy az ember elvárásai hamisnak bizonyulnak, megérthetetlen kétértelműségekkel viaskodik, vagy megkérdőjelezi azokat a feltevéseket, melyekre korábban hivatkozott”. CULLER, *Dekonstrukció, i. m.*, 51. Hasonló okokból kérdőjelezi meg (mindenfajta) olvasáselmélet létjogosultságát Barthes egy 1975-ös esszéjében: „még azt sem tudom, szükség van-e egyáltalán az olvasás elméletére; nem tudom, nem széttartó folyamatok, visszavezethetetlen hatások plurális mezője-e az olvasás a legalapvetőbb szinten is, s ebből következőleg lehet-e más az olvasás olvasata, a metaolvasat, mint gondolatok, félelmek, vágyak, örömök, elfojtások kirobbanása, amelyeket szépen sorra veszünk a maguk

érzékelő olvasás lezárultáig megválaszolatlanul hagyott kérdésekben realizálódhatnak: ezek a nyitott kérdések az értelmezés első kapaszkodói is lesznek egyben.¹⁰³ Ezért nyomatékosítja Jauss, hogy az irodalmi hermeneutika először

a lehetséges értelem megfejtésének felfüggesztését javasolja, hogy előbb láthatóvá tehesse annak a világnak és befogadóknak a másságát, akik számára a szöveget megalkották. [...] Ez igazolja azt az eljárást is, amely az olvasás első menetében lehetőleg gondosan számba veszi a szöveg meglepetéseit, és nem fejt meg egyből a homályos helyeket, hanem meghagyja azokat nyitott kérdéseknek.¹⁰⁴

Ez a megközelítés természetesen más interpretációelméleti munkákban is komoly nyomatékot kap. „Lépésről lépésre haladó kommentár” formájában írja le a szöveginterpretáció folyamatát Roland Barthes is, aki szerint ez az eljárás „szükségképpen megújítja a szöveg bejáratait, elkerüli a veszélyt, hogy túlstrukturálja a szöveget, hogy – valamely pedáns, iskolás értekezés modorában – ráaggassa a struktúra azon többletét, mely a szöveget berekeszteni; kommentárunk nem tömbösíti a szöveget, hanem csillagokká repesztí szét”.¹⁰⁵ Az amerikai Új Kritika interpretációs gyakorlatának a fő törekvése is az volt, hogy a szöveg saját maga tárja fel beszédének a sajátosságait a szoros olvasásban, mindenfajta bölcséleti, élettapasztalatbeli stb. előfeltevés előzetes befogadói érvényesítése nélkül. Paul de Man a szöveg által kiváltott olvasói zavart emeli ki, amikor felidéz egy általa látogatott – az Új Kritika praxisára alapozódó – egyetemi kurzus metodológiáját. Szerinte a szoros szövegolvasásra készített

hallgatóknak abból a *kezdeti, zavart állapotból* kellett kiindulniuk, melyet a hangnem, a kifejezésmód és a képhasználat egyedi fordulatai eredményeznek azokban az olvasókban, akik elég figyelmesek ahhoz, hogy észrevegyék őket, és akik be merik vallani, ha nem értik azokat a készen kapott gondolatokat, amelyeket az irodalom tanítása során az egyetemes emberi tudás kifejezéssel illetünk.¹⁰⁶

sokféleségében”. Roland BARTHES, *Az olvasásról*, ford. BABARCZY Eszter = R. B., *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996, 56. (kiemelés az eredetiben)

¹⁰³ „[A]z értelmezés csak olyan jelentéseket konkretizálhat, melyek az interpretátor számára az előző olvasás horizontjában lehetőségként felmerültek vagy felmerülhettek volna.” JAUSS, *A költői szöveg*, i. m., 323.

¹⁰⁴ JAUSS, Jónás könyve, i. m., 374, 375.

¹⁰⁵ BARTHES, *S/Z*, i. m., 25. – Hasonlóképpen modellálja az értelmező olvasás folyamatát Stanley Fish, aki szerint az nem más, mint „az olvasó fokozatosan kibontakozó válaszai az időben egymást követő szavakra. [...] Az, hogy mi játszódik le az olvasóban, az mindig arra utal, hogy éppen mi történt az olvasás adott pontjáig”. Stanley FISH, *Is there a text in this class?*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1980, 27.

¹⁰⁶ DE MAN, *Visszatérés*, i. m., 14. (kiemelés tőlem)

A hermeneutikai olvasás második fázisát Jauss „*retrospektív, értelmező olvasásnak*” („reflektáló értelmezésnek”) nevezi: ez a szakasz egyfajta újraolvasásként is felfogható, amikor is az érzékelő olvasás átadja helyét a fókuszált szöveginterpretációnak, amely már tudatosan kezdi el rendszerezni az első fázisban szerzett benyomásokat. Dialógus-jellegű kommunikációs forma, egyfajta kérdés-válasz logika jut érvényre az értelmező megértés második aktusában, amikor is az interpretátor „egy bizonyos jelentést valamely kérdésre adott válaszként aktualizál”, s ezzel a gesztussal egyben a „költői szöveg értelemtöbbletét egyik lehetséges állítására redukálja”.¹⁰⁷ Az irodalmi szövegek értelmezése rengeteg kérdést előhívhat, ám az olvasói szabadságnak nehezen kijelölhető határai is vannak: a befogadás eleveenségében születő kérdésselvetések csak abban az esetben „lehetnek hermeneutikailag érvényesek [...], ha csak olyan kérdések kerülhetnek szóba, amelyekre a szöveg egy eddig fel nem ismert választ tart készenlétben, olyanok viszont, amelyekre nem képes válaszolni, nem”.¹⁰⁸

Ez a passzus már átvezet az olvasás harmadik fázisába, a „*történeti olvasás*” szakaszába, amely szorosan összefonódik a másodikkal, és az értelmezés fő csapásirányának a kijelölését jelenti.¹⁰⁹ Jauss szerint a szöveg interpretációja (reflektáló értelmezése) két irányra választható szét: megkülönbözteti a „rekonstruktív és az applikatív hermeneutikát”, bár jelzi azt is, hogy „ezek kezdettől fogva egymást feltételezik”.¹¹⁰ A rekonstruktív hermeneutikai értelmezés (a történetileg rekonstruáló olvasás) a „mű korának és genezisének feltételeit tekinti az interpretáció alapjának”,¹¹¹ tehát elsősorban azokra a kérdésekre keresi a választ, hogy mit jelenthetett a szöveg a keletkezésének korában. Ez a szöveg elsődleges kontextusának filológiai igényű feltérképezését igényli: azt vizsgálja, hogy a megírás korának nyelvi, poétikai, irodalmi, társadalmi stb. sajátosságai milyen kérdésirányokat jelölnek ki a (főként) szakmai interpretátor számára. Az applikatív hermeneutikai aktus (tehát a tisztán esztétikai megértés) pedig arra fókuszál, hogy milyen jelentéseket kínál fel az olvasó saját jelene számára a szöveg. Melyek azok a kérdések, melyekre a keletkezése idején nem volt válaszképes a szöveg, de az olvasó mindenkori jelenében sajátos értelmet nyer. „Az, hogy e kérdések a szöveg létrejötte idején még nem léteztek, nem teszi őket történetileg érvénytelenné, jelenkori érdekek (naiv aktualizálásban megvalósuló) egyszerű visszavetítésévé.”¹¹² Ugyanakkor a szöveg modernné olvasása során ügyelni kell arra, nehogy „a jelenkor előítéletei és értelemelvárásai naiv módon asszimilálják a régi szöveget”,¹¹³ tehát a jelentéstulajdonítások csak

¹⁰⁷ JAUSS, *A költői szöveg*, i. m., 323, 324. – Gadamer szerint minden megértésben megfigyelhető „a kérdés és a válasz logikája”: „[t]ehát aki érteni akar, annak kérdezve vissza kell mennie a mondottak mögé. Válaszként kell megértenie őket egy kérdés felől, melyre válaszolnak”. GADAMER, i. m., 410.

¹⁰⁸ JAUSS, *Jónás könyve*, i. m., 374.

¹⁰⁹ „Az értelmezés e második lépésének az a döntés kell, hogy a célja legyen, hogy a szöveg mássága vajon már csak idegenként és múltként jelenik meg számunkra, vagy képes új választ adni egy legitim, a szöveg értelmét eltaláló kérdésre.” *Uo.*, 375.

¹¹⁰ *Uo.*, 374.

¹¹¹ JAUSS, *A költői szöveg*, i. m., 328.

¹¹² JAUSS, *Jónás könyve*, i. m., 374.

¹¹³ JAUSS, *A költői szöveg*, i. m., 328–329.

abban az esetben lehetnek érvényesek, ha „a rekonstruált múltbeli értelem marad az a kontrollinstancia, amely a jelen kérdésését (a természetes átsajátítással) igazolja.”¹¹⁴ Jauss *Jónás könyve* olvasata a rekonstruktív hermeneutika kontextusában arra fut ki, hogy ez a sajtósági prófétatörténet már megelőlegezi az európai kultúra egyik legnagyobb fordulatát, a partikularista vallásfelfogásból az univerzalista hit felé fordulást.¹¹⁵ Míg ezt a filológiai igényű, poétikai aspektusokat is mozgató történeti olvasást Jauss komplex módon viszi végig a tanulmányában, addig az applikatív hermeneutika távlatában inkább csak lehetséges kérdésirányokat oszt meg:

Mindebből következik immár javaslatom azoknak a kérdéseknek a megfogalmazására, amelyekre a szöveg a maga korában még nem jelentett választ, a mi korunkban viszont elgondolkodtató választ nyújthat: hogyan lehetne – teoretikusan szólva – Isten elgondolni, ha azt akarná korunk számára demonstrálni, hogy mennyire más is lehet az autoritás? Hogyan lehetne – gyakorlatiasabb fogalmazással – megtörni egy túlbuzgó pártember dogmatizmusát és konszenzust létesíteni, ha a feygelmezetségre vagy az értelemre való hivatkozás csődöt mond?¹¹⁶

A *Ninive* hallgatói értelmezéseihez kapcsolódó kérdések elsősorban az első – érzekelő-észlelő – olvasás fázisához kapcsolódnak: olyan érzelmi benyomásokat, asszociatív ötleteket, értelmezői nyomokat rögzítenek egy-egy nyitott kérdés formájában, melyek az olvasás előrehaladásában vetődtek fel bennük, s közvetlenül az olvasás lezárulása után a legfontosabbnak tartottak. A tanulmány utolsó részében azokat a hallgatói „nyitott kérdéseket” fűzöm tovább a reflektáló-értelmező olvasás kibontásakor, melyek feltűnően nagy számban köszöntek vissza a válaszokban, szinte természetes módon kínálva fel az értelmezés megnyitásának a kezdőpontját.

Szöveginterpretáció (Ambrus Zoltán: *Ninive pusztulása*)

A *Ninive pusztulása* sok olyan tematikus elemet és poétikai stratégiát mozgósít, amely a novella befogadásának az első fázisában (az esztétikailag érzekelő olvasás során) idegenségként, meglepetésként hathat az olvasójára, s folyamatosan játékban tartja a benyomások keltette elvárásokat. Ezek nagy részére már utaltam korábban. A cím

¹¹⁴ JAUSS, Jónás könyve, *i. m.*, 374.

¹¹⁵ „Alig gondolható el nagyobbnak a távolság a partikularista hit megmentése érdekében Jónást igazoló legenda és a bibliai Jónás könyve között, amely Jónást problematizálja, hogy ezzel bevezesse az univerzalista hithez való fordulást. A *Jónás könyvében* megy végbe a fordulat annak a hitnek a dogmatizmusától, amelynek Istene a pogányokat idegenként zárta ki Izraellel kötött szövetségéből ahhoz az Istenhez, aki a jövőben be akarja vonni őket irgalmába.” *Uo.*, 393–394.

¹¹⁶ *Uo.*, 388.

például azt sejteti, hogy a bibliai Ninive-történet irodalmi parafrázisáról lehet szó: az elvárás Jónás megjelenésével igazolódik be, s válik az olvasás egyik fókuszpontjává.¹¹⁷ Innentől kezdve az ószövetségi történettel párhuzamos/eltérő aspektusok végig éberrel tartják a figyelmet, ráadásul egészen a zárlatig függőben marad, hogy a cím-ben tényszerűen közölt esemény valóban bekövetkezik-e: a Jónás történetről birto-kolt előzetes tudásunk¹¹⁸ alapján ennek az ellenkezőjét sem zárhatjuk ki.¹¹⁹ A novella mesei hangoltsága is a lelegejtől szembetűnő,¹²⁰ s kifejezetten meghökkenítő módon mutat rá a szöveg mesei kódolására Mikimóki neve, széttörése és összeragasztása. Jónás prófétai bukása, elcsábulása, időleges átsodródása a testiség és az érzékiség vilá-gába szintén idegenségtapasztalatként csapódhat le az olvasóban, nyitott kérdések sorát vonva maga után.

1. „Miért éppen Abiron?”

A felsorolt jelenségek természetesen rendre felbukkannak a hallgatói kérdésekben,¹²¹ statisztikailag azonban közel sem ezek valamelyike dominál. Kiugróan nagy számban (az elemzések közel felében: 125/257) egy olyan kérdésfelvetés fogalmazódik meg visszatérő módon, amely a novella zárlatának egyszerű tematikai mozzanatára irá-nyítja a figyelmet: „*miért csak Abiron lett az egyetlen túlélője Ninive pusztulásának?*”¹²² Az érzékelő olvasás fázisában konszenzusszerűen felbukkanó nyitott kérdés jól mu-tatja, hogy a műfaji stratégiák – gyakran ösztönös – olvasói aktualizálása milyen természetes módon segítheti az értelmezés kapaszkodóinak a kijelölését. A novella ugyanis erősen hatásközpontú műfaj: az olvasói várakozás folytonos feszültségben tartása jellemzi, ami a zárlat valamilyen fokú meglepetésében éri el a csúcspontját, s egyben feloldását. Az Ambrus-novella „csattanója” Ninive várt/váratlan pusztulása, ám valódi olvasói meghökkenést nem az isteni haragként realizálódó természeti ka-tasztrófa, hanem az eseményt átvészelő Abiron túlélése váltja ki. Ehhez társul gyakran

¹¹⁷ A novella elbeszéltsége tudatosan játszik az olvasó előzetes tudásából szerzett elvárásokkal, hiszen „[k]edélyes, néhol látszólag ártatlanul ironizáló mesélés keretében ismerkedünk meg a novella ninivei hőseivel, oly részletezőn, hogy valóban hihetővé válik, ők ennek a történetnek a főszereplői, ez a ninivei történet nem a Jónás-féle történet”. KICZENKO, *i. m.*, 129.

¹¹⁸ Babits Mihály *Jónás könyve* adaptációja (1932) gondoskodik róla, hogy mind a mai napig széles olvasó-kör eleven emlékezetében maradjon ez az ószövetségi prófétakönyv. *Vö. uo.*, 117–118.

¹¹⁹ „Bár számítottam rá, hogy Ninive elpusztul, hisz Jónás nem tett meg mindent annak érdekében, hogy az embereket meggyőzze, és rávegye őket a megtérésre, ugyanakkor mégis azt vártam volna, hogy ha a bibliai történetben a város megmenekül, akkor biztos itt is meg fog.”

¹²⁰ „Az elbeszélő megismerteti velünk a ninivei lakosokat, életüket, felfogásukat, de mindezt meszeszerűen mutatja be. Az olvasónak olyan érzése van mintha egy népmesét olvasna.”

¹²¹ „Milyen párhuzamok és ellentétek fedezhetőek fel a novella és a bibliai történet között?” „Szabad-e a Biblia egy történetét ennyire más megvilágításba helyezni?” „Miért olyan a mű eleje, akár egy mese?” „Mit takar Mikimóki eltérése és összeragasztása?” „Jónás bűnbeesése miért következik be?”

¹²² A kérdésnek természetesen számos változata született: „Mi a jelentősége annak, hogy Abiron életben marad?” „Miért pont a tudós éli túl Jónás mellett?” „Tulajdonképpen miért hagyta életben az Úr Abiront?” „Miért tartotta életben az író Abiront?”

a zárás másik meglepetéseként Jónás kissé érzélgősre sikeredő Lilith-siratása,¹²³ valamint ritkábban, hogy miért nem számol be az elbeszélő Lilith haláláról?¹²⁴

Az órai foglalkozásokon rendszerint ebből a kérdéskörből kiindulva kezdjük a novella értelmezését, a hermeneutikai kör módszerét alkalmazva. Előbb olyan kontextusokat keresünk a novellában, ahol Abironra és Jónásra, s kettejük viszonyára vonatkozó történetmozzanatok találunk: ezeket immár az elbeszélés poétikai megalkotottságára is ügyelve olvassuk újra, lépésről-lépésre bevonva egyre több szöveghelyet, így jutva el a novella egészére is kiterjeszhető (lehetséges) jelentéstulajdonítási kísérlethez. S persze mindvégig ügyelve arra is, hogy minél árnyaltabban lássuk a szövegben kibomló történetet, hiszen a „hermeneutikában a kör összeköti a nyilvánvalót a burkolttal, a föltártat az elrejtettel és a lappangót a megnyilatkozóval”.¹²⁵ A két központi figura zárlatbeli párbeszéde (ahol Abiron indulatosan felelősségre vonja a pusztulás hírnökét¹²⁶) első lépésben annak a korábbi párbeszédjelenetnek a vizsgálatához vezet el, ahol az otthonosságtudatának fölényéből megszólaló Abiron leereszkedő magabiztossággal cáfolja a piacon prédikáló Jónás jóslatát.

(*Abiron és Jónás jelleme, szerepköre*) Mindkét alak jelleme először ebben a situációban körvonalazódik. A „bölc Abiron” – szemben az eltérő attribútumokkal tipizált „vitéz” Dáthánnal és Mikimókival¹²⁷ – elsősorban Ninive ideológusaként mutatkozik meg a történetben. Ő az, aki az érzékiség és a vitalitás szellemében szerveződő társadalom legfontosabb eszmei-ideológiai tájékozódási pontjait, gyakorlati etikáját megfogalmazza. S ő az, aki ezen elvek képviselőjeként vitába száll a „köves országból” érkező próféta vallásos hit- és életfelfogásával. Jónás jellemének legfontosabb markere tehát az idegenség, s ezért alakja is részben a niniveiek távlatából épül fel: külső megjelenésében egy koszos, toprongyos, elesett figura, aki érthetetlen/fenyegető beszéde miatt eszelősnek tűnő, nevetséges/ellenszenves alak. Megszólalásában, majd későbbi cselekedeteiben természetesen szövegének önelvűsége is hangot kap. Egyfelől Abironhoz hasonlóan ő is ideológus, aki prófétaként saját Istene tanítását

¹²³ „Azért sírok, mert olyan nagyon szőke volt.” (291.) – „Miért sírt a mű végén Jónás?” „Miért Lilith haját siratja Jónás?” „Miért sírt Jónás, amikor beteljesült a jóslat?” (70/257)

¹²⁴ „Miért nem tudjuk meg, hogy mi történt Lilithtel a földrengés alatt és után?” (20/257)

¹²⁵ ISER, i. m., 22.

¹²⁶ „Te átkozott kuvik! – kiáltott fel – te szörnyű halálmadár, hát te élsz?! Te, aki ezt a kárhazatot hoztad városunkra, élsz és pityeregsz?! De hisz táncolnod kellene s vigadnod, hogy ennyi szerencséd volt, s hogy alávaló jóslatod ilyen szépen betelt! De hát miért pityeregsz, átkozott sirásó, miért sírsz, halál fattya, mondd?” (291.)

¹²⁷ A bölc Abiron, a vitéz Dáthán és Mikimóki (aki összetörik) – kiegészülve az aszketikus Jónással – a férfi attribútumok paródiáját nyújtják, s érintőlegesen ahhoz a korabeli prózában markánsan jelenlévő tendenciához kapcsolhatják az Ambrus-novella értelmezését, amely a férfi identitás modernkori válságát tematizálja. A hallgatói elemzésekben és kérdésfelvetésekben (érintőlegesen) rendre visszatér ez a szempont, amely az interpretáció egyik mellékszálaként alaposabban kibontható lenne. „*Abiron a tudós, Dáthán a vitéz és Mikimóki, aki mindig másoktól függ és ő reagál a legérzékenyebben a történésekre: három különböző jellem, a férfi három archetípusa, Lilith pedig mint csábító női alak jelenik meg, aki uralkodik a férfiakon.*” (45/257)

hirdeti állhatatosan. Másfelől hittérítő szándéka látványosan megbicsaklik, amikor a niniveiek otthonos világa (Lilith érzei közeledésében) beszippantja rövid időre, elveszti önmagasságát, ám hamarosan hitében megerősítve tér vissza prófétai identitásához és feladatához.

(*a két szereplőhöz kapcsolódó ideológiai-eszmei markerek*) Két ideológus marad tehát életben, s a kettejük párbeszédét színre vivő jelenetben két markánsan eltérő világnézet és életvezetés ütközik össze. Ez a reflektáló értelmezés első válasza a „*miért éppen Abiron...?*” típusú kérdésre, ám ez a válasz újabb – a novella más részeit, jeleneteit is mozgásba hozó – kérdéseket nyit meg: például, hogy milyen világnézeti alapállások rajzolódnak ki a történetben, vagy, hogy mi is a tétje és végkimenetele a közöttük kibontakozó párbeszédnek?¹²⁸

Az Abiron és Jónás megszólalásaiban megmutatkozó világnézet, életfelfogás kulcsfogalmi, antropológiai konzekvenciái könnyen beazonosíthatóak a novella olvasása folyamán. Jónás feltételezhetően a zsidó nép hitrendszerének képviselője, de világnézeti előfeltevései a keresztény hit alaptételeinek is megfeleltethetőek.¹²⁹ Megszólalásaiban és cselekedeteiben egy hitelvű világmagyarázat és gyakorlati etika előfeltevései rajzolódnak ki: a világot Isten teremtette, aki láthatatlan módon közreműködik a világ eseményeiben és az egyes ember sors történeteiben. Prófétaian keresztül üzen („Engem az Úr küldött [...] Én halottam az ő hangját.” 271.), mindenhatósága pedig követendő morális szabályokat ró az általa teremtett emberre: többek között elítélendő bűnként tekint a testiség örömeire, valamint az erre alapozott életvitelre. A törvények áthágása súlyos, akár egész közösségeket érintő büntetést vonhat maga után,¹³⁰ míg a morális elvek betartása az aszketikus embereszmény megvalósításában jelöli ki az ember célját (Jónás hordóban él, alig eszik, koszos). A niniveiek felfogása elsősorban talán kevésbé könnyen rekonstruálható, de az órai foglalkozások során általában ez nem okoz gondot a hallgatóknak. Abiron megszólalásában (és a niniveiek cselekedeteiben, rítusaiban) egy markáns anyagelvű világmagyarázat, valamint egy hedonista ember-és életeszmény szemléleti távlati nyílnak meg. A világot a természeti törvények irányítják, melyek mögött nem húzódik meg felsőbb akarat („Akit te uradnak nevezesz, az nem létezik”, 271.). A természeti lényként felfogott (s ebben az értelemben örök mulandóságra ítélt) embert nem foghatják vissza morális törvények („Nincsen bűn,

¹²⁸ Átgondoltabb hallgatói kérdésfelvetésekben előkerül ez a szempont: „*Mire világít rá a tudós és a próféta beszélgetése, milyen különbségek vannak a két felfogás között?*” „*Mit képvisel a tudós és mit a próféta, milyen két különböző világfelfogást? Melyik győzedelmeskedik végül?*”

¹²⁹ Annál is inkább, mivel a novella teremtett világában Jónás zsidó nemzetisége és az általa hirdetett zsidó ortodoxia istene nem tematizálódik közvetlenül, csak az intertextuális kapcsolódás alapján tételezheti ezt az olvasó. Kiczenko Judit erre alapozva úgy véli, hogy „nem a partikularitás vagy a zsidó ortodoxia istene pusztítja el Ninivét a novella szövegének hipotézise szerint. Jónás nem ismeri nemzetiségét, Istent nem köti a zsidósághoz, tehát az ószövetségi prófétával ellentétben nem tekinthető egy »törzsi isten« (Jauss kifejezése) küldöttének”. KICZENKO, *i. m.*, 119.

¹³⁰ „Bánjátok meg bűneiteket. [...] Mert bizony mondom neked, ha meg nem tértek, az Úr egy leheletére vége lesz Ninivének!” (272.)

Jónás. Azért születünk, hogy élvezzünk.”): éppen a benne rejlő vitális indíttatások szabad érvényesítése ad értelmet a végső mulandóság felé haladó életének.

Ez a világ öröktől fogva való [...], s ami megvan, nemvész el soha. Csak mi halunk meg, korábban vagy később, és mi is csak átváltozunk. Az okos embernek azonban sehogy sem tetszik ez az átváltozás, s addig élvezzi az életet, amíg teheti. Bizony mondom, Jónás, csaló vagy te és nem próféta. (272.)

Ugyanakkor ez az anyagelvű felfogás az egyéni és közösségi tudatot alapjaiban meghatározó hitrendszerként és ehhez társuló gyakorlati etikaként is megmutatkozik a niniveiek hétköznapjaiban. Ninive patriarchális társadalmi berendezkedése szigorú alá-föle rendeltségi viszonyokat jelöl ki, de rítusaik-ünnepeik mindenki számára lehetőséget teremtenek az érzéki-hedonista késztetések kibontakoztatására (pl. Egymást kereső Szeretők éjszakája).

A reflektáló értelmezés valódi dinamikáját viszont az határozza meg, hogy mit kezdünk a két markáns felfogással: a történet egésze hogyan teszi mérlegre ezek teljesítőképességét, valamint milyen pozíciót kínál fel az olvasó számára a két világfelfogás megítélésében? A tanulmány első egysége arra hozott példákat, hogy bizonyos vallási-kulturális előfeltevések reflektálatlan érvényesítése gyorsan berekesztheti az interpretációt: a keresztény kulturális meghatározottságunk etikai elveinek érvényesítése egyrészt Lilith és a niniveiek határozott morális megvetéséhez, másrészt a bűnbe eső Jónás (és a következetességében is következetlen Isten) felmentéséhez vezethet. De ugyanígy lezárna az értelmezés kibontakozását, ha valaki mondjuk inkább egy vitalista-anyagelvű szemlélet távlatából kritizálná a keresztény felfogást: harsányan megítélve a nem létező isten bosszúálló kegyetlenségét, vagy a testi vágynak engedelmeskedő próféta hiteltelenségét. (Erre nem volt példa a hallgatói elemzésekben.) Valójában viszont mindkét oldalon ugyanúgy megmutatkozik a saját igazsága, ahogyan a saját teljesítőképességének a határa is a novella történései folyamán: egyik vagy másik megítélése helyett a közöttük létesülő párbeszéd téjére érdemes tehát fókuszálni, akár annak árán, hogy saját elfogultságainkat is mérlegre helyezzük az értelmezés során.

(*poétikai olvasás: polifonikusság mint szólamok párbeszéde*) Ezen a ponton azonban már óhatatlanul át kell lépünk a novella poétikai aspektusainak a szorosabb tárgyalására, hiszen ez elengedhetetlen a reflektáló értelmezés további lépéseinek a megtételéhez. Az eddig elmondottak alapján az Ambrus-novellában a polifonikus szövegszervező eljárás dominál, abban az értelemben, amelyben Mihail Bahtyin Dosztojevszkij regényeinek egyedi vonását felmutatja: „egyenrangú tudatok és világlátások sokasága kapcsolódik itt össze valamilyen esemény egységében, anélkül hogy ezáltal a közöttük húzódó éles határok elmosódnának”.¹³¹ Abiron/Lilith/Ninive és Jónás szólama (ideológiája, eszméje, világlátása stb.) egyenrangúként kap hangot, a novellában

¹³¹ Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Osiris, 2001, 11.

(legalábbis a zárlatig) nem teremődik meg olyan nézőpont, amely egyik vagy másik szólam igazságát előbbre helyezné, vagy valamelyik felülkerekedne a másikon, tehát újragondolásra készítené a másik önképét, életgyakorlatát. Viszont dialógusba lépnek egymással, így időlegesen mérlegre kell tenniük saját világfelfogásuk érvényességét: az olvasóra van bízva, milyen értelmi képzeteket társít a párbeszéd döntő mozzanataihoz és lezárultának módjához.¹³²

(*poétikai olvasás: polifónia és narrátori irónia*) A szólamok dialógusának gondolati terét elsősorban a szereplői hangokat kontextualizáló, az eseményeket elbeszélő, kommentáló narrátori megszólalások alakítják ki. Az auktoriális narrátor megnyilatkozásainak legszembetűnőbb vonása az ironikus magatartás, a játékoság, valamint a gyakorta felvett mesemondói allűr:¹³³ sokszor az az ember érzése, hogy komolytalanlannak állítja be a természeti katasztrófába torkolló történetet, összezavarva például a teremtett világ „valóságosságának” a határait. Ez a kizökkentő narrátori magatartás (amely a beleélő-azonosuló olvasást szinte ellehetetleníti¹³⁴) kvázi meseolvasói pozíciót is felkínál a befogadó számára, így allegorizáló olvasásra készítet: arra ösztönöz, hogy a világnézetek, magatartásformák közötti dialógusnak általánosítható konzekvenciáit is keressük, tehát ne csak Isten igazsága/kegyetlensége vagy a testiség bűnösége/elsőrendősége stb. oppozíciókra fókuszáljunk. Ugyanolyan fontos, hogy a narrátori irónia mindkét fő szólamra kiterjed: a narrátor nem köteleződik el egyik mellett sem, s ehhez a távolságtartáshoz a világ- és életfelfogások alapelveinek a kiforgatása, nevetségessé tétele a legkézenfekvőbb út. Az irónia kettőshangzatának köszönhetően viszont a kifigurázás aktusai egyszerre teszik lehetővé a két szólam önelvű felmutatását, valamint a felfogások vakfoltjainak felszínre kerülését is.

Ninive világának ironikus/mesei stilizálása a hedonista hatalmi gesztusok ijesztő aspektusait is felmutatja: Lilith rózsaszekerét négy fehér leopárd húzza, s egy kis fekete majom a kocsisa; Lilith testét a „cselédei háromnapos libafiókákkal törölgették”, szolgálóinak „akasztott ember bőréből való” ostorral parancsol stb. Ninive történeti valóságreferenciáit még ennél is látványosabban mossa el a narrátor két – egymásnak

¹³² Néhány hallgatói elemzés egy-egy felvetése közel kerül a polifonikus struktúra deklarálásához: „Két egymással ellentétes világnézet, felfogás ütközik a műben. Jónás, a próféta Isten igéjét hirdeti, az embereket megtérésre, bűnbánatra ösztönzi, szónokol, megszegényíti magát az »ügy« érdekében. Ninive népe viszont nem vevő Jónás prédikációjára, kinevetik, nem hisznek abban, amit mond, szerintük Ninive nem pusztulhat el, hiszen nincs senki, aki elpusztíthatná: az ember azért van a világon, hogy élvezze az ott eltöltött életet.” (15/257)

¹³³ Kiczénko Judit szerint „az elbeszélő álnaiva, az élőbeszédben előadott mesélést imitáló elbeszélői attitűdje teszi lehetővé” a novellában egymásba játszatott valóságsszintek, műfajok, hangnemek egységbe foglalását is. KICZENKO, i. m., 125.

¹³⁴ „A meglepő fordulatok, meseszerűség, fikció néha ledöbbsentett és az értetlenségemet váltotta ki.” „Az irónia, a gúny és a mesés elemek mind-mind hozzájárulnak ahhoz, hogy az olvasó úgy érezze, a történet komolytalanlanná válik, súlya odalesz, és az igazi tragédia, a katarzisz élménye elmarad.” „Bár az emelkedett nyelvezetet meghagyja, mégis olyan abszurd képekkel, fogalmakkal él, ami kizökkenti az olvasót, nem engedi, hogy azonosulni tudjon a történettel, annak világával.” „A különös, meseszerű, ironikus elbeszélés módnak, valamint a szimbolikus ábrázolási módnak köszönhetően egy másfajta látás és olvasásmódot kell követnie/bevetnie az olvasónak.” (20/257)

tökéletesen ellentmondó – banális bölcselkedése („tudományosabbak voltak a régi időkben is. [...] Az emberek bolondok voltak már az ókorban is.”; 267.), amely az elbeszélő szavahihetőségét is felfüggeszti. A tudós Abiron bölcsességét (s annak közösségi elismertségét) sem kíméli a narrátor játékos iróniája, amikor finoman azt sugallja, hogy egy idegen számára Abiron is olyan „eszélősnek” tűnhetne, mint a niniveieknek Jónás: „[m]eglehet, a madarak beszédét is értette. Madarakkal beszélni ugyan senki se látta, de annál többet látták beszélgetni magában, s ezért nagy tiszteltben állott.” (268.)

A szubjektív-eltávolító narrátori irónia mellett Ninive önelvűségét felmutató elbeszélői megnyilatkozások sokaságát is olvashatjuk. Korábban idéztem, hogy Ninive természeti vitalitását, érzékiségét – már-már beleélő-azonosuló – hangulatszimbolikus leírásokkal hozza közel az olvasókhoz a narrátor, s néhány alkalommal a niniveiek világlátásának nyelvi evidenciái is átjárják az elbeszélői megnyilatkozásokat, amikor szimbolikus-metaforikus képekben ragadja meg az ember és a természet eleven kapcsolatát:

Lilith párával teli levegőben mintha látta volna az éjszaka fekete szárnyainak rebbenését. (274.); Ahogy [Lilith] fel s alá járt a gyertyánfa-ligetben, a sötétség manói csúszva-mászva sompolyogtak fehér ruhája után. (276.) Hajnal felé az üvegházi terem mely a malakhitpalota kertjére nyílt, tele volt suttogással, sóhajjal és csókok neszével. A szökőkút vize szünetlenül, egyhangún locsogott; s az Égő Szerelem vérvörös virága nehéz, bódító illatot árasztott a pálmásátor körül. (279–280.)

Az ironikus szólamok, mesei stilizációk ugyanúgy Ninive másságát, életének, értékrendjének a sajtyszerűségét mutatják fel, mint ezek a belehelyezkedő narrátori megnyilatkozások: nyomatékosítva egyben azt is, hogy nem feltétlenül mesehősök pusztulnak el a történet végén.

Talán még szembetűnőbb Jónás szólamának narrátori ironizálása,¹³⁵ amely a prófétai identitás és megszólalás egyoldalúságát sem kíméli: „Jónás nem fukarkodott a szóval; a próféták szeretnek beszélni” (281.) – kommentálja már önmagában is ironikus helyzetben lévő, a Lilith bűvkörében prédikáló Jónást, majd nem sokkal később újfent kiforgatja a hivatását vakon követő próféta nyelvi gesztusait: „Bármerre induljunk – szólt a próféta – oda jutunk, ahova Ő rendel” – magyarázza világnézetét Jónás Lilithnek, a narrátor pedig így hasonítja ironikusan beszédébe a szavait: „Délfelé a vásárosok zaja fölkelte a Jónás szundikáló lelkiismeretét. – Mennem kell – szólt – hirdetni a vezeklést. De meg volt írva, hogy sohase az történjék, amit Jónás akart.”

¹³⁵ „A már említett irónia Jónásra vonatkozik: prédikál a keresztényi magatartás mellett, ám ő maga is bűnbe esik – ami nem csoda, hiszen ő is ugyanolyan ember, mint bárki más.” „A történet fő iróniáját azonban az adja, hogy maga a prédikáló is bűnbe esik.” (25/257)

(281.)¹³⁶ A narrátor Jónás jellemzésében gyakorta átadja a hangot és a nézőpontot a niniveieknek, ugyanakkor a próféta szólamának önelvű megmutatkozását ugyanúgy támogatja, mint a niniveiek esetében. A ninivei életvitel visszásságainak felmutatásakor – például a vak kislány, Veresbegy énekének a kommentálásakor – Jónás nézőpontja érvényesül: „Lilith poharával kocogott a zenéhez. Jónásnak kalapálni kezdett a szíve. Úgy rémlett neki, mintha ebben a szörnyű, vak leányban Ninivét látna maga előtt, amely fejét vesztve tombol, s nem látja, hogy az Úr él és parancsol.” (285.) A narrátor áthasonítja Jónás próféciájának történetsemáját és metaforikus aspektusait is saját beszédébe a természeti katasztrófa leírásakor. Ugyanúgy vízőzön, s földrengés végez a niniveiekkel, ahogy Jónás jósolja, amelynek a végén szerinte „Ninivéből nem lesz egyéb, mint egy szörnyűséges iszaptemető” (272.); a narrátor szinte ugyanezzel a képpel zárja a természeti katasztrófa leírását: „Ahol előbb Ninive pompázott, ott nem volt egyéb, csak egy nagy temető”. (290.) Az egyetlen különbség az esemény metaforikus elbeszélésében, hogy a narrátor leírásában nem Isten a cselekvő ágens, hanem „egy megbőszült, óriási, bömbölő vadállat”: a pusztítás kegyetlenségének színre vitelére így beleíródik a niniveiek látásmódja is, mintha a saját „istenük”, a természet fordult volna ellenük.

(*reflektáló értelmezés 1.: a szólamok párbeszédének konzekvenciái*) A polifonikus szövegszervező stratégia tehát nem egyik vagy másik szólam dominanciáját helyezi a középpontba: sokkal inkább a két világlátás és magatartásforma párbeszédébe vonja bele az olvasóját, melynek kettős eredménye lesz. Egyrészt időlegesen úgy tűnik, hogy mindkettő megerősítést nyer saját álláspontjában, hiszen kölcsönösen affirmálják egymás beállítódását. Jónás a testi szerelem katartikus megtapasztalása ellenére elfordul az érzékiség és a hatalom nyújtotta örömtől: önmagát visszanyerve hitelesebb próféta lesz, hiszen immár közvetlen tapasztalatot szerzett a bűnként aposztrofált életviteli mintákról. Lilith és a niniveiek – bár nem lépnek át a Jónás-féle életgyakorlatba¹³⁷ – végső soron saját világukba (ideológiájukba, rítusaikba, magatartásformáikba) vetett hitük otthonos magabiztosságában utasítják el a Jónás képviselte világ elvárásait. Lilith számára logikus antropológiai argumentummal írja felül Jónás aszkézisba hívó szavait („De lásd, az akit te az Úrnak hívsz, azt akarta, hogy éljünk; s az élet csak így szép, ahogy én élek”, 287.), majd egy gúnydalban erősíti meg saját

¹³⁶ A kinyilatkoztató prófétai szó komolysága a szerzői stratégia regiszterén is ironikus fénytörést kap: a ’bizony mondom néktek’ jellegzetes (krisztusi) fordulata ugyanis nemcsak Jónás szólamában jelenik meg („Mert bizony mondom neked, ha meg nem tértek, az Úr egy leheletére vége lesz Ninivének!”, 272.), hanem Abiron és Recepice megszólalásában is: „Bizony mondom, Jónás, csaló vagy te és nem próféta.”; „Bizony mondom neked, szépséges tubarózsám, bolondabb bolond az, mint te gondolod, bolondabb, mint minden eszelős a világon.” (272, 277.) – Egy hallgatói kérdésfelvetés is felfigyelt erre az eljárásra: „A »bizony mondom (neked)« jellegzetes bibliai idézetet miért lehet a niniveiek megszólalásaiban is észrevenni? (Abiron, Recepice)”

¹³⁷ Hiába kérleli erre Lilithet Jónás: „Gyere velem a remeteségbe; jobb ott. Hagyd itt függökterdet, drágaságaidat s utálatos bolondjaid hadát. Kövess engem s közelebb vezetlek az Úrhoz. Elmegyünk a mocsoktalan forrásokhoz, ahová emberi láb még nem hatolt el, közben hirdetni fogjuk a megtérést vagy Ninive pusztulását.” (286.)

életviteli mintázatainak előbbrevalóságát a próféta távozása után.¹³⁸ (A hedonista életvitel logikája szerint előbb-utóbb ő maga szabadult volna meg tőle.)

Másrészt viszont a novella meglepő zárata, Ninive elpusztulása nem engedi érvényesülni az értékrendek, viselkedésformák történésekben megtestesülő pluralizmusát: ez a mozzanat pedig a két világ párbeszédének a kudarcát nyomatékosítja az olvasóban. Ebből a távlatból mindkét önelvű szólam érvényessége felfüggesztődik: a zárlat történései, a bekövetkező katasztrófa kérdésessé teszi a magabiztos és/vagy megújuló önaffirmációkat, s helyette az önmagukban teljesnek és elégségesnek mutakozó felfogások korlátaira irányítja a figyelmet. A határokat nem a narrátori szó jelöli ki, s félrevezető lehet a történések végkifejlete által generált morális olvasói ítékezés is. Nem Isten mindenhatósága és szigorú életviteli morálja győzedelmeskedik a zárlatban, hiszen a hitelvű-vallásos beállítódás képviselője, Jónás az, akinek Lilith-siratása megkérdőjelezi a pusztítás létjogosultságát: rámutat arra, hogy valami lényeges veszett el a világból, s ezzel a gesztussal egyben saját felfogásának a részlegességével szembesül. Ugyanebbe az alaphelyzetbe kerül a katasztrófát nyomorékan túlélő Abiron is: kétségbeesett vádaskodása sem mentheti fel az alól, hogy az elemmentaris pusztítás szembesítse az ember testiségére alapozódó *carpe diem* életfelfogás sebezhetőségével. A mindent maga alá temető földrengésben és árvízben az a természet fordul a niniveiek ellen, amellyel látszólag teljes harmóniában éltek, s vitális életfelfogásuk közvetlenül megtapasztalható alapja volt. Ha azt állítjuk, hogy nem Isten fölénye és a vallásos életvitel felsőbbrendűsége revelálódik a zárlatban, akkor ugyanez elmondható a másik szólam igazságáról is. Ninive sem csak áldozata egy másik világ önkényének: az idegen nézőpont teljes elutasítása, a párbeszéd kerülése mögött a saját határok fel nem ismerése, a megújulásra képtelenség is feltételezhető.

Nem Isten és nem is a narrátor ítélik tehát a zárlatban: a traumatikus eseményt átélő-elszenvedő szereplőknek maguknak kell kimondani az utolsó szót életük, világuk érvényességéről. Bahtyin felfogásában a polifonikus regény hőse „a világnak és önmagának sajátos szemléleti módja, az ember meghatározott értelmezési és értékelési pozíciója, amelyből önmagát és a környező valóságot megítéli”. A történetben színre vitt szereplői életek, felfogások leírása ezért mindig arra kell, hogy alapozódjon, ami a hős „tudatának és öntudatának végső összegezése, végeredményben tehát *a hős utolsó szava önmagáról és világról*”.¹³⁹ A *Ninive pusztulása* olvasója is csak ennek a távlatából „ítélkezhet”, illetve gondolkodhat el azon, hogyan is fordítsa át a saját életébe a szöveg nyújtotta tapasztalatot. A két „ideológus” párbeszéde azért revelatív a novella végkifejletében, mert mindkettő a saját érinthetetlennek hitt világa, életfelfogása érvényvesztésének tapasztalatával szembesül, egy olyan helyzetben, amikor már nincs lehetőség a saját felfogás újragondolására.

¹³⁸ Lilith „ezzel a travesztiával, gúnyos »ráolvasással« semmisíti meg a csak prófétaágában létező Jónást”. KICZENKO, *i. m.*, 132.

¹³⁹ BAHTYIN, *i. m.*, 62. (kiemelés tőlem)

(a kör bezárulása, reflektáló értelmezés 2.: egy antropológiai olvasat kontúrjai) Az interpretációnak ezen a pontján tehát visszakanyarodtunk a nyitott kérdések (Miért marad életben Abiron és miért sír Jónás?) által elindított gondolatmenet kiindulópontjához: a lezáruló hermeneutikai kör egyben a jelentésképzés lezárásának lehetőségét is felkínálja. Ennek kulcsmozzanata a két szólam – a vallásos-hitelvű és a hedonista-materiális felfogás – párbeszédének kudarcában megmutatkozó antropológiai mozzanat. Jónás beállítódásában olyan civilizációs attitűdök dominálnak, melyek a vitális ösztönkésztetések megzabolázását, morális törvények betartását tartják elsőrendűnek az ember önkiteljesítése és közösségi túlélése szempontjából. A ninivei kulturális attitűdök viszont éppen a vitális meghatározottságok kiélésében látják az ember egyéni és közösségi boldogulásának a titkát: szabályaik, rítusaik ezt támogatják. Látszólag tehát két eltérő szimbolikus értelemvilág néz szembe egymással, melyeknek működése összemérhetetlen.¹⁴⁰ Közelebbről nézve azonban nem kulturális antropológiai különbségekről van szó, hiszen mindkét attitűd lényegében a (mindenkori) ember egy-egy alapvető (filozófiai) antropológiai beállítódására, civilizatorikus igényére támaszkodik: vitális energiáinak kiélésére és morális korlátozására. A novella történései azt sugallják, hogy az egyik attitűd nem létezhet a másik nélkül: az Isten pusztító közbeavatkozásaként elszabaduló agresszió nem a kultúrák összeférhetlenségéből fakad, hanem egyazon kultúra ön maga ellen forduló erőit szimbolizálja.

Hogyan is értsük, s hogyan mozgósítsuk az értelmezésben ezt az antropológiai dilemmát? A kérdés kibontásához érdekes analógiát kínál a novellában parafrázelt ószövetségi *Jónás könyve* Jauss-féle olvasata. Ahogy más összefüggésben már utaltam rá, Jauss szerint a *Jónás könyve* egy olyan gyökeres korszakváltást előlegez meg az emberiség történelmében, amikor is az elkülönülő népek partikuláris világ- és hitfelfogását az emberek egyetemes közösségét (is) feltételező univerzális hitfelfogása váltja fel: a büntető istenképzet helyett belépő gondviselő istenképzet már azt feltételezi, hogy a saját és az idegen (barbár) elemi összeférhetlenségét a(z európai) kultúrák párbeszéde, közös világa váltja fel. Az európai történelemben hasonló léptékű változást a 18. század végétől datálódó modernitás korszaka hozott, amikor is az új „életformák minden hagyományos társadalmi rendszert eltüntettek, meglehetősen példátlan módon. A modernitásban létrejövő változások mind kiterjedésükben, mind tartalmukban meghatározóbbak, mint a legtöbb változás a korábbi korszakokban”.¹⁴¹ A gyökeres változás analógiája mindenképpen elindíthat egy olyan gondolkodást, amely a modernitás egy sajátos allegóriájaként teszi olvashatóvá a novellát, még ha ezt a kísérletet kétségkívül próbára teszi a zárlat hangsúlyos tematikai mozzanata, amely egy archaikus Istent éleszt fel látszólagosan a fikció teremtett valóságában. A modernitás alaptapasztalata ugyanis éppen a kötöttségek alóli felszabadulás,

¹⁴⁰ A szimbolikus értelemvilágokról lásd S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai*, Bp., Balassi, 2005, 39–40.

¹⁴¹ Anthony GIDDENS, *A modernitás következményei*, ford. SZEMES Botond, Helikon, 2017/3, 382.

a szabadságjogok kiterjesztése, világnézetek pluralizmusa: mit kezdünk ezen alapértékeket, eligazodási pontokat elsöprő zárlat mozzanatával az allegorikus olvasás regiszterében? Milyen módon és milyen értelemben olvashatjuk egyfajta modernitásallegóriaként a novellát?

2. „*Miért kellett elcsábítania Lilithnek Jónást?*” „*Miért csábult el Jónás?*”

A reflektáló értelmezés egy lehetséges lezárása előtt érdemes még egy domináns nyitott kérdést körbejárni, ami némileg árnyalja az eddig elmondottakat. Kiemelkedően nagy százalékban tért vissza a hallgatói feladatlapokban (75/257) a 'miért csábítja el Lilith Jónást?; és/vagy a 'miért enged a csábításnak Jónás?' kérdéspár. Mindkettő alapvető olvasói dilemmákat visz színre, több okból is. A két figura ugyanis saját értékrendje ellen cselekszik: nemcsak a hitét időlegesen feladó Jónás, de látszólag a szépség, a testi üdeség és vitalitás attribútumaival jellemzett Lilith is, amikor az ápolatlan és testileg visszataszító Jónást „kívánja meg”. Ugyanakkor nem kapunk sem narratori, sem szereplői magyarázatot a csábítás-elcsábulás konkrét okára, belső motivációira, ezért az olvasónak egy-két kulcsfontosságú jelenetre fókuszálva kell megfogalmaznia a válaszait. Gyakran tévedünk erre az ingoványos terepre az interpretáció során, amikor is a szövegintenciók csak távoli támpontot adnak állításaink alátámasztására, ezért csak egy vékony határmezsgye választja el az önkényesen szubjektív asszociációkat és a többség által elfogadható felvetéseket. A novella sűrítő beszédmódja, elhallgatásai, egy-egy utalásba rejtett (lehetséges) történetei gyakran provokálnak ki ilyen értelmezői gesztusokat. Jónás és Lilith viszonya ugyanakkor a leglényegesebb történése a két világ párbeszédére épülő novellának, hiszen éppen kettejük között bontakozik ki valódi dialógus: az eltérő felfogások önelvűsége, valamint a párbeszéd kudarca leginkább ebben a kontextusban ragadható meg.

(a „*csábítás lélektana*”: a testiség és az intimitás kitüntetett szerepe a szólamok dialógusában) A „csábító” Lilithet a hedonista vágyak kielélese, a testi értelemben vett másság megtapasztalása ugyanúgy motiválhatja Jónás elcsábításakor, mint a baljóslatú idegen okozta szorongás enyhítésének a szándéka, a sajátot fenyegető másság megzabolozása. Az előbbire a Jónással való első találkozás jelenetezése utal sejtelmesen: Lilith szinte végig a háttérből követi az eseményeket, s csak kétszer szólal meg. A találkozás elején felméri az idegen testi adottságait, hogy aztán a jelenet végén látszólag csalódva távozzon:

- Nini, föld van a szakállában! – vigadott Mikimóki. – *Az ám, szép fekete szakállá van* – szólta Lilith. – Milyen nagy kamasz! – káromkodott Dáthán – és ahelyett, hogy dolgoznék, óbégat! – *Az már igaz, hogy jól meg van teremve* – válaszolt rá Lilith. [...]
- Engem az Úr küldött – ismételte Jónás. Dáthán, haragjában ki akarta rántani a kardját, de ebben a pillanatban Lilith megszólalt: – Elég volt. Bolondok unalmas. Menjünk tovább. (271, 272, kiemelés tőlem)

Nincs konkrét utalás valamifajta (perverz) testi vágy felébredésére Lilithben, ám a niniveiek hedonista beállítódása, Lilith domináns nőisége ebbe az irányba mozdítja el az esetleges megszólalások értelmezését. Ugyanez igaz az idegentől való félelem leküzdésének motivációjára. Már jeleztem, hogy Lilith az egyetlen, akit valamelyest elbizonytalanít Jónás prófétálása: nem véletlen, hogy a Jónás ideiglenes lakhelye (hordója) felé tartó Lilithet ugyanaz a csillag kíséri, amely első alkalommal megnyugvást hozott a számára.

Kihajtatott a vásártérre, melynek elhagyott sátraira lanyha, édes éj borult.
Egy falevél se rezdült; s az ég teli volt hintve csillaggal. Felpillantott a Göncöl
tájékára; a kis csillag bizalmaskodva nevetett odafenn. (278.)

Innen nézve Lilith szándéka nem kizárólag a másik másságát agresszívan felszámolni igyekvő törekvés: próbálkozik a megértéssel is. Figyelmesen hallgatja Jónást,¹⁴² de nem képes saját világába integrálni a hitelű világnézet egyetlen mozzanatát sem, hiszen a próféta tagadja életfelfogásának létjogosultságát, alternatívaként pedig a teljes szembe fordulást kínálja fel: „hirdetni fogjuk a megtérést vagy Ninive pusztulását”. (286.) Lilith számára így nem marad más megoldás, mintsem, hogy eltüntesse az idegenséget, a saját világa részesévé tegye Jónást. A prófétát viszont nem vonzza a bor és a mulatozás („Jónás ivott, mint a gödény. [...] De győzte a bort, s nem lett tőle vidám.”, 283.), zavarja a pompa és visszaretten a hatalmaskodás ninivei gyakorlatától. Pusztán egyetlen közös metszéspontja jön létre a két gyökeresen eltérő életvitelnek: ez pedig az intim testi szerelem megtapasztalása. A női test vonzása kivetkőzteti hitéből Jónást, s szinte vallásos áhítattal közelít Lilithhez („Leborult a földre, s azt rebegte: Imádlak.”, 286.): a szépség és az intimitás terében érez rá természeti készletére, s átmenetileg képes lesz belehelyeződni a niniveiek látásmódjába (Lilith hajának megpillantásakor „egy erdőt látott napsugárból”, 286.). Lilith végig ezzel tartja vonzásában az elvágódó Jónást, viszont éppen ezen a ponton lehetetlenül el a – másikat átlényegítő – dialógus: Lilith számára ez a kapcsolat csak az önfelmutatásra (a niniveiek rítusrendjének reprezentatív demonstrálására¹⁴³) irányul, nem valódi odafordulás; Jónás pedig csak vallásos rajongása tárgyát cseréli le rövid időre, nem kap és nem keres lehetőséget másfajta viszonyra.

Itt ragadható meg Jónás „motivációja” a testi kapcsolat felvállalásában. A szexualitás Jónás hitelvei szerint halálos bűn, civilizációt fenyegető vétek, melyet kerülni kell: ennek szellemében a próféta ugyanúgy könnyedén ellenáll Recepice verbális agressziójának,

¹⁴² „Mikor elmondta, hogyan kezdte üldözni az Úr hangja a pusztában, Lilith remegett; mikor elmesélte, hová, merre bujdokolt a parancs elől, Lilith közelebb simult hozzá; mikor elbeszélte a tengeri vihar történetét s a hajósok haragját, Lilith felkiáltott: »De hát mért nem ölted meg őket?!« – s mikor végül elpanaszolta, mennyit szenvedett a hal gyomrában, Lilith elnevette magát.” (281.)

¹⁴³ Kiczenko Judit szerint „[e]bben a jelenetben a kultusz és a szertartás elemeivel ötvözőtt rítus keretében történik meg Jónás beavatása”. KICZENKO, *i. m.*, 135.

mint a Lilith szépségéről áradozó verbális csábításának,¹⁴⁴ ám a nő érzéki közelségével nem tud mit kezdeni. A testi igényeit aszkézisbe törő próféta a vonzó női test látványára elveszti az irányítást hirtelen rátörő szexuális késztetési fölött. Rendkívül humoros-ironikus az a jelenet, amikor a hordójából előmerészkedő Jónás hittérítő retorikája darabjaira hull Lilith érzéki közelségében:

– Igazán meg akarsz térni? – kérdezte a próféta. – Azt akarom, amit te akarsz – szólt Lilith. – De gyere hozzám. És felnyitotta a szempilláit. A két zafir vakítóan csillogott az éjben, s Jónásnak hirtelen kábító, meleg szél csapta meg az arcát. A gáton túl, odaát, halkán susogott a víz. – Asszony, te gonosz akarsz velem. – Igaz, hanem azért csak gyere – suttozott Lilith. – Megyek – szólt Jónás. (279.)

A szélsőségig vitt testzabolázás tehát visszaüt: az ismeretlen testi késztetések ellenállhatatlanul ragadják el Jónást a másik oldalra, hiszen ezek is emberi meghatározottságának részei. Az elcsábulásban, az időleges hitfeladásban ugyanúgy életvitelének fenyegető egyoldalúsága mutatkozik meg, mint a Lilith-siratásban. De ugyanez igaz Lilithre is: ő sem képes Jónás másságát felismerve megélni a testi intimitás érzékiségét.

(*antropológiai olvasat 1.: a modern ember képe*) Lilith és Jónás kapcsolatában jól megragadható a novella egy markáns antropológiai sugallata. Az állhatatos ragaszkodás – főként a másik nézőpontjának megtapasztalása után – egy világfelfogáshoz, életviteli mintához óhatatlanul visszacsap: a kölcsönös meg nem értésből, elutasításból végül mindkét fél vesztesen jön ki. Ez a tapasztalat teljességgel idegen a novellában megidézett ókori társadalmiság vagy a mítoszi előképben érvényesülő archaikus tudat felfogásától.¹⁴⁵ a novella meghatározó poétikai eljárásai – a meseiség, a narrátori irónia stb. – viszont éppen azért rajzolják el a teremtett világ valóságosságának a határait, hogy a történetben színre vitt antropológiai távlat konvertálható legyen a modernkori olvasó számára. Az ószövegségi prófétakönyv parafrázisa így elsősorban a modernitás korának egyik alapélményébe avatja be az olvasóját, amikor is gyökeresen átformálódik a világ szerkezete és megváltozik a szubjektum helye ebben az átalakuló világban. A világok kölcsönös megnyílása, a multikulturalitás fokozatosan aláássa a mindenki által elfogadott, zárt, egységes világmagyarázó elvek érvényességét, megszűnik a közösségi

¹⁴⁴ „Te féreg, te szennyesingű, te sáros lábú koldus, aki földi gyökérből élsz, aki a vizet a tenyereddel mered. [...] Te bolhák vacsorája, te világ csúfja, te ész nélkül való bögőmajom: te mered azt mondani, hogy nem jössz, amikor a felső város fehér csillaga hív, a zafírszemű lány. [...] Aztán még közelebb hajoltam hozzá s a furulya lágy, hízelgő, alattomos hangján suttoztam a fülébe a tudós szerelem rejtelmes, mondhatatlan örömeiről. Azt mondta rá: »Az Úr azt rendelte, hogy vezekeljünk bűneinkért, s hirdessem Ninive pusztulását.«” (276, 277.)

¹⁴⁵ Ez a belátás két hallgatói értelmezésben is megfogalmazódott: „A novella szereplőinek cselekedetei nem összeegyeztethetőek annak történeti kereteivel, ez az egész mű során feszültséget generál az olvasóban.” „Olyan mintha a szöveg a bibliai tanításokat egy meseszerű környezetben megelevenítené, mai szereplőkkel, akiknek a világnézete túlságosan eltér a korabelitől.”

konszenzus a világ jelenségeinek a megítélésében, s helyét a relativizmus alaphelyzete veszi át: az egymással versengő világnézetek más-más mintákat kínálnak fel az életviteli formák kialakításához, s a korábbi társadalmi-morális kötöttségek nyomása alól felszabaduló ember többé-kevésbé szabadon dönthet egyik vagy másik beállítódás mellett. 1853-ban publikált regényelméleti esszéjében a folyamatban benne álló érzékenységgel beszéli el ezt a tapasztalatot Kemény Zsigmond.¹⁴⁶ Kemény viszont arra is nyomatékosan felhívja a figyelmet, hogy az individuum világnézeti felszabadulásának ára van: a modern ember immár képtelen teljesen elköteleződni egyik vagy másik beállítódás mellett, hiszen a másik állandó megtapasztalása folyamatos reflexióra készíti. Kemény a 19. század két nagy világmagyarázó sémája, a hit- és az anyagelvűség modelljén demonstrálja belátását:

Ha materialisták vagyunk, átvesszük elvünket cselekedeteinkre nyomni; ha vallásos, szellemi erkölcsi kötelességeket ismerünk el, gyakorlatba vételüket bizonyos pontokon túl szégyelljük s kinevetjük. Egyik irány felől sincs mély hitünk. Mindeniknek kémljük gyengeségeit. Mindeniknek ellenkezőjébe objektíve sokszor beleéltük magunkat. Majdnem egyenlő gyönyörrel olvasuk nézeteink megtámadtatását, mint védelmezését; s majdnem egyenlő érveket tudunk felhozni magunk mellett, mint ellen.¹⁴⁷

Sőt, a modernitás világában az egyetlen világnézeti hitelvezetékhez kötődő ember („vaskövetkezetességű jellem”) immár képtelen lesz a másik megértésére vagy az egyre komplexebbé váló társadalmi folyamatok átlátására. Az egyéni boldoguláshoz folyamatosan felül kell vizsgálnia a saját pozícióját, s egy olyan „engedékeny érzületet” kell mozgósítania,

mely midőn tetteinek igazolásával tisztában van is, szünetlenül követeli: *audiatur et altera pars*, hallgattassék ki a másik fél is. Mert hátha az is szintén képes magát igazolni, hátha az eszmék és indulatok ellenkező pólusánál is van valami tárgyilagos igazság, melyet saját szempontjából érteni, sőt dicsérni sem lehetetlen.¹⁴⁸

Ez a fajta figyelem a másik hangjára, nézőpontjára teljességgel hiányzik a novella szereplőiből, ami rendben is lenne, ha a történet ironikus karaktere, állandóan

¹⁴⁶ „Aztán az újabb európai események s az óriás közlekedési eszközök a nemzeti és egyéni sajátságokat is kezdik gyengíteni, míg a kereskedelmi és szellemi közös érdekek által az egyetemesség érzését és a világpolgárság előkészítő eszméit hintegetik szét.” „Az előítéletekkel együtt, melyeket eszünk szétboncolt s tartalmatlanságuk miatt megvetett, csökkent keblünkben a hit az igazságok iránt is. Nem a szám- és természetani, de az erkölcsi, politikai s társadalmi igazságokat értem. Vizsgálunk és kételkedünk.” KEMÉNY ZSIGMOND, *Eszmék a regény és dráma körül* = K. Zs, *Élet és irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 192, 193.

¹⁴⁷ *Uo.*, 192.

¹⁴⁸ *Uo.*, 193–194.

felfüggesztett, elrajzolt realitáseffektjei nem löknék ki folytonosan az olvasót a teremtet világ mítoszi-történelmi kontextusából. A *Ninivében* viszont épp a mitikus túlzás – Isten pusztító közbeavatkozása – irányítja arra a figyelmet, hogy hova vezet, ha továbbra is az önmagába záródó ideológiák uralkodnak, s nincs törekvés a másik nézőpontjának a részleges integrálására: a kölcsönös megértés hiányában az egyik felszámolja a másikat, s egyben önmagát is.

A novella modernitásallegóriaként olvasása a recepcióban is rendre felbukkant,¹⁴⁹ bár az általam felvázoltaktól némileg eltérő súlypontokkal. A novellaciklus egyik első recenzense, Béla Henrik szerint az „egész történeten végig ó-ázsiai levegő hullámszik, – de nem ilyen-e, ilyen állhatatlan, legerősebb érzéseiben is nem ily megbízhatatlan-e a mai ember?“,¹⁵⁰ s szintén az életviteli minták közötti sodródás kortünetét – a „kényszeres ingamozgást az antinómiák között” – véli felfedezni Jónás alakjában Lőrinczy Huba is. Szerinte Jónás „előbb a küldetést, a célelvű aszkétaéletet hagyja oda az álom, a szépség és a szerelem szavára, a gyönyörökbe merülve a szegénység, az elhivatás, a prófétamisszió után sóvárog, hogy futása s a város sorsának betelte után Lilith mesés szőkeségét sirassa”.¹⁵¹ Véleményem szerint viszont nem ennyire közvetlen a modernitásélmény reprezentációja. A sodródás oka nem az állhatatosság hiánya, hanem inkább az, hogy Jónás (akárcsak a niniveiek) nagyon is ragaszkodik a saját hitelveihez: inkább a megértésre/elfogadásra képtelenség okozza talajvesztését. Szintén a 19. század végének életérzésével hozza összefüggésbe a novellát tanulmánya zárlatában Kiczenko Judit, aki viszont – Lőrinczyvel ellentétben – úgy látja, hogy a *Ninive* teremtet világának „teljességeképzete” a modern kor relativizmusának, bizonytalanságának alternatívájaként olvasható. Kiczenko szerint Ambrus

a 80-as, 90-es évek fordulóján szembesül jelen idejének (korának) számára elfogadhatatlan jellemzőivel, elementáris vágyát az elvesző Egész iránt, lázadását a minden anyagiasítása, szekularizálása ellen a Midász- és a Jónás-típusú mítosz (és a mesévé „lesüllyedt mítosz”) révén nyilvánítja ki. Olyan korszakban él, amelyben minden abszolútum hitelét veszítette, ahol a szkepszis válik vallássá, olyan gondolkodóként, akinek nagyon is sokat jelentenek a hagyományos világ(kép) elemei, a transzcendens dimenziói, az erkölcs kategóriái, a világ ismerhetősége és kiismerhetősége. Szinte kétségbeesetten ragaszkodik ezek átmentéséhez, [...].¹⁵²

¹⁴⁹ Egy esetben a hallgatói elemzésekben is: „A próféta, Jónás egy olyan alak a Bibliában, aki még a próféták közt is az esendőséget szimbolizálja. Akár a modern ember életérzésének is mondhatnánk azt a bizonytalanságot, amely elfogja a küldetése hallatán. Hisz ki tudja azt, hogy mi végre van a világon?”

¹⁵⁰ BÉLA HENRIK, *Ambrus Zoltán*, Budapesti Hírlap, 1895. május 31., 2.

¹⁵¹ LŐRINCZY HUBA, *A novellista Ambrus Zoltán indulása*, ItK, 1986/4, 366. Ezért is nevezi Lőrinczy Ambrus ifjúkori novellisztikáját „prózába transzponált válságköltészetnek”: „a racionalista-pozitivistá, sztoikus és a vitalista felfogás szembesül, perel, keveredik egymással e művekben, tükröként a századvég egyensúlyát veszített, meghasonlott életérzésének és világképének.” *Uo.*, 367.

¹⁵² KICZENKO, *i. m.*, 136.

Ilyen teljességképzetek viszont nem teremődnek meg a *Ninive* lapjain, tehát nem ennyire közvetett és eltávolító a modernitásélmény színre vitele. Ezt éppen Kiczenko példaértékűen komplex és szakszerű tanulmányának egymást követő argumentumai demonstrálják leginkább: a novella „szimultán időszerkezete”, műfajötvtvő eljárásai, az elbeszélői ironia, a mítosziparódia műveletei stb. A *Ninive* teremtett világa nem a modernitás tapasztalatának ellenpontja, hanem – áttételekkel bár – belevezeti olvasóját ebbe a tapasztalatba.

(*antropológiai olvasat 2.: kultúrkritikai attitűd*) A történeti olvasás felé valamelyest elmozduló jelentéstulajdonítás jóval radikálisabb kontextusokat is mozgósíthat a modernitásélmény általánosító aspektusai mellé: főként, ha a novellában revelálódó Isten – az emberi létmegélés egyik részét elsöprő – tetteire fókuszálunk. Innen nézve erőteljes kultúrkritikai attitűd társítható a szöveghez: a keresztény morál elmentmondásos diadala a keresztény gyakorlati etika szekularizált előírásait továbbra is érvényesítő modern polgári társadalom kulturális normakészletének defektusaira irányítja a figyelmet, amelyek kizárnak, elítélnak vagy teljességgel ellehetetlenítenek bizonyos beállítódásokat, késztetéseket, s komoly nyomást helyeznek az egyes emberre – még a modernitás korában is. A *Ninive* történéseihez társítható asszociációk ezért közel kerülnek Nietzsche meghatározó kereszténységkritikájának fő téziséhez, mely szerint a

„világgal” szemben táplált gyűlölet, az érzelmekre-indulatokra szórt átok, a szépségtől és az érzékitől való félelem, a túlvilág, amit azért eszeltek ki, hogy e földi világot még jobban rágalmazhassák, a végső soron a semmibe, a végbe, a pihenésbe, a „szombatok szombatjába” való elvagyódás – mindez, akárcsak a kereszténység feltétlen igénye, hogy *kizárólag* morális értékeket fogadjon el, a „pusztulás akarásának” valamennyi lehetséges formája közt mindig is a legveszélyesebbnek és a legriasztóbbnak tűnt nekem, de legalábbis a rendkívül súlyos megbetegedés, a fáradság, a csüggedtség, a kimerültség, az életben való elszegényedés jelének: mert a morállal (kivált a keresztény, vagyis a feltétlen morállal) szemben az életnek mindig és elkerülhetetlenül a rövidebbet *kell* húznia, és sosem lehet igaza, hiszen az élet, az valami esszenciálisan nem morális – így hát a megvetés és az örökös Nem súlyától elnyomorodott életet végül is méltatlannak *kell* éreznünk arra, hogy kívánjuk, hogy értéket lássunk benne.¹⁵³

A „pusztulás akarásának” nietzschei víziójaként is olvashatóvá válik Ambrus novellája, hiszen a szépség és az érzékiség radikális elutasítása, az élet és létmegélés pusztán morális szemlélete, a vitális tendenciák kizárása – s közvetetten az elnyomott aspektusokból

¹⁵³ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre, Bp., Európa, 1986, 15. (kiemelés az eredetiben)

előtörő agresszió – jut érvényre a novella zárlatában. Az európai embert még a modern korban is megnyomorító vallásos tudat kritikájaként is értelmezhető tehát a novella. Ugyanakkor persze a szöveg polifonikussága ennek a kultúrkritikai hevületnek is hátráltat: Abiron nyomorúsága azt is sugallja, hogy vallásos hittapasztalat nélkül sem teljes az élet, ráadásul a testi érzékiség korlátlan megélése (Lilith szabados szexualitása) ugyanúgy kizárja a bensőséges intimitás megtapasztalását, mint annak elfojtása, majd kényszerű elutasítása Jónás részéről. Az allegorizáló tendenciák tehát nem válnak példázattá az Ambrus-novellában, nem ragadható meg egyértelmű tézisekben a szöveg mögött rejlő gondolatiság, amelyre meglepően sok hallgatói értelmezés utal is.¹⁵⁴

* * *

A hallgatói kérdésfelvetések ívét lekövető interpretációm meglehetősen didaktikus formát öltött, és számos kézenfekvő értelmezési stratégiát vagy szempontot mellőzött.¹⁵⁵ Ahogy korábban jeleztem, a legfontosabb szándékom az értelmezés egy lehetséges logikájának a felmutatása volt, egy olyan – végig reflektált – szövegolvasás demonstrálásával, amelynek egyes logikai lépései átemelhetők akár más (próza)értelmezési szituációba is. Hasonlóképp nem lehetett teljes a *Küzdelem az értelmezéssel* fejezet lajstroma sem a bevéődött kezdő értelmezői panelekről. Egy más típusú/műfajú szöveg értelmezése ugyanúgy részben eltérő tendenciákat hozott volna felszínre, ahogyan nyilván más konzekvenciákat is eredményezett volna, ha a hallgatóknak egy átfogóbb, részletesebb, átgondoltabb interpretációt kellett volna készíteni. A novella kiválasztásának köszönhetően (szándékosan egy kevésbé közismert szerző szövegét adtam ki elemzésre, mindenféle szakmai forrás használata nélkül) például nem kerülhetett be a felsorolásba az írói életrajz tényszerű elemeire ráhagyatkozó stratégia vagy más szerzőelvű megközelítésmódok, melyek visszatérő sémák a kezdő értekezők elemzéseiben. S persze arról sem szabad elfelejtkezni, hogy a hallgatói értelmezésekből levont, tendenciaszerű konzekvenciák artikulálásában a saját előfeltevéseim, értelmező érzékenységem is nagyban közreműködhetett. A legfontosabb szempont mindkét fejezetben a hallgatói, kezdő értelmezői távlatba történő behelyezkedés volt: amennyire lehetett, ezt a felkínált lehetőséget igyekeztem minél átfogóbban és következetesebben kiaknázni.

¹⁵⁴ „A zárlatot nem tudjuk példázatszerűen értelmezni, hiszen nincs tanulsága a történetnek.” „A Biblia parabolisztikus szövegeivel ellentétben a novella vége nem szolgál erkölcsi példázattal, ami követendő lehetne az olvasó számára.” „A mű végén azt várnánk, hogy egy tanulságot tudunk levonni az egész, újraértelmezett szövegből, ám ez nem történik meg.” (20/275)

¹⁵⁵ A didaktikai reflexiónak is nagy teret szán, de szakmaibb jellegű, szisztematikusabb és átfogóbb mintát ad a novellák értelmezéséhez MOLNÁR Gábor Tamás Füst-elemzése (*Hangtalan olvasás?, i. m., 229–261.*), valamint HORVÁTH Kornélia Ottlik-interpretációja: *A poétikai szempontú novellaelemzés taníthatósága (Ottlik Géza: Minden megvan) = Az irodalomoktatás új kihívásai*, szerk. ERDÉLYI Margit, Bp., Gondolat, 2014, 125–145.

BÉNYEI PÉTER
egyetemi docens
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
benyei.peter@arts.unideb.hu

On the Unlimited Limitedness of Literary Interpretation

Abstract: The interpretation of literary texts still hold a pivotal role in the practice of university and secondary literary education, thus in the case of text analysis in educational situation one of the most important responsibilities of the teacher is to improve the interpretative skills of students. My paper undertakes two important tasks in this context. Based upon my experiences with my text analysis seminar course for first-year university students I examine, on the one hand, the fixed patterns with which the amateur interpreter tries to overcome the difficulties of interpretation, which tend to hinder rather than support the dialogue about the text. On the other hand, because it is impossible to create an interpretational formula for all literary works, my most important aim is to introduce how a possible model of interpretation is produced in the process, which can serve as a means for amateur interpreters to overcome the more difficult parts of a dialogue. In both cases I use Zoltán Ambrus's short story titled "Ninive pusztulása" ("The Demise of Nineveh") (1892) and its student interpretations from the past decade.

Keywords: literary education, interpretation, short story, Zoltán Ambrus

DOI: 10.37415/studia/2019/3-4/231-283.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



