

STUDIA LITTERARIA

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XXXVII.

Redigunt:

I. BITSKEY et L. IMRE

STUDIA LITTERARIA IUVENUM

(**Fiatalkutatók tanulmányai
a kortárs irodalomelméletek jegyében**)

DEBRECEN, 1999

A kiadványt összeállította:
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF
tudományos segédmunkatárs, **KLTE**

Lektorálta:
SZILÁGYI MÁRTON
kandidátus, **ELTE**

ISBN 000 000 000 0

ISSN 0000–0000

Felelős kiadó: **DR. BAZSA GYÖRGY** rektor
Felelős szerkesztő: **DR. BITSKEY ISTVÁN**
Készült a **KLTE** Könyvtárának sokszorosító üzemében

TARTALOM

CSENGEI ILDIKÓ: A Bildungsroman mint a Bildungsroman elolvashatatlansága	7
ASZTALOS ÉVA: Az identitás dinamikus lehetőségei a nyelvi reprezentációban (<i>Kölcsey korai lírájáról és a Katona-versekről</i>)	26
CSOPÁK ZSUZSANNA: A Csongor és Tünde genetikus kapcsolata az Árgirus-széphistóriával	39
BÉNYEI PÉTER: A történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek meghatározási kísérlete	55
KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT: A múltban szóródó szubjektum poémája (<i>Kassák Lajos: A ló meghal, a madarak kirepülnek</i>)	90
JÁSZBERÉNYI-KAMRÁS ORSOLYA: A polgár nyomában (<i>Márai Sándor: Egy polgár vallomásai</i>)	98
TAKÁCS JUDIT: Vágy és hiány, a vágy hiánya, a hiány vágya (<i>Ottlik Géza: Iskola a határon</i>)	115
FODOR PÉTER: Elbeszélés és emlékezet (<i>Mészöly Miklós: Az atléta halála</i>)	124
KÁLAI SÁNDOR: A kalandos utazás (<i>Tar Sándor: Minden messze van</i>)	138
MAKSA GYULA: A diskurzuskeveredés módosulásai a Garaczi-olvasásban	149
A kiadvány szerzőiről	169

INHALT

ILDIKÓ CSENGEI: The Bildungsroman as the Unreadability of the Bildungsroman	7
ÉVA ASZTALOS: Dynamic possibilities of the identity in the linguistic representation	26
ZSUZSANNA CSOPÁK: The Genetic Relations Between Vörösmarty's (<i>Csongor és Tünde and The Epic Song of Árgirus</i>)	39
PÉTER BÉNYEI: Attempt to define the conventions of the genre of historical novel	55
BÉLA LÓRÁNT KOVÁCS: The poem of the subject dispersing into the past (<i>Lajos Kassák: A ló meghal a madarak kirepülnek</i>)	90
ORSOLYA JÁSZBERÉNYI-KAMRÁS: Auf der Spur dem Bürger (<i>Sándor Márai: Egy polgár vallomásai</i>)	98
JUDIT TAKÁCS: Sehnsucht und Mangel, Mangel der Sehnsucht, Sehnsucht nach dem Mangel (<i>Géza Ottlik: Iskola a határon</i>)	115
PÉTER FODOR: Narration and memory (<i>Miklós Mészöly: Az atléta halála</i>)	124
SÁNDOR KÁLAI: Le voyage aventureux (<i>Sándor Tar: Minden messze van</i>)	138
GYULA MAKSA: Les modifications du mélange des discours dans la lecture de Garaczi	149
About the Authors	169

A *Studia Litteraria* jelen kötetét a szerkesztőség a legfiatalabb debreceni irodalomkutatók bemutatkozási alkalmának tekinti. Doktori ösztöndíjasok, végzős hallgatók, fiatal tanárok és kutatók a szerzői a közreadott tanulmányoknak, amelyek így együttesen képet adnak arról a sokszínű kritikai és elméleti érdeklődésről, amely a szakterület legifjabb nemzedékét jellemzi. A kötet összeállítására a szerkesztőség Jászberényi Józsefet, intézetünk volt doktori ösztöndíjasát, jelenlegi tudományos munkatársát kérte fel, jelen válogatás az ő odaadó munkájának eredménye, ezért neki a szerkesztőség ezúton is köszönetét fejezi ki. Bízunk benne, hogy a most közreadott írások szerzői olyan tudományos pályán indultak el, amelyen a jövőben még számos értékes eredményt fognak elérni, mind a magyar és összehasonlító irodalomtudomány, mind pedig az irodalomelméleti kutatás terén. Ezzel a kívánsággal indítják útjára a „fiatalok kötetét” az új évezred küszöbén

a szerkesztők.

CSENGEI ILDIKÓ

A BILDUNGSROMAN MINT
A BILDUNGSROMAN
ELOLVASHATATLANSÁGA¹: JANE EYRE,
EGY SZÜZSÉ ÉS A BILDUNGSROMAN
ELMÉLETEI

I.

A *BILDUNGSROMAN* MINT DEKONSTRUKTÍV DISKURZUS

A *The Way of the World* című könyvében Franco Moretti felteszi a kérdést, hogy vajon miért csak néhány szöveget tudunk besorolni a *Bildungsroman* műfajába, és vajon miért is volt olyan rövid a *Bildungsroman* élete. Válasza az, hogy talán túl tökéletes volt ez a műfaj (72). Ha a *Bildungsroman*ról írt kritikai írásokat közelebbről megvizsgáljuk, Moretti második kérdését kicsit másképpen is megválaszolhatjuk, mégpedig úgy, hogy a *Bildungsromantól* elvárták, hogy tökéletes legyen, ezt az elvárást pedig az irodalomkritika támasztotta e műfaj számára. A *Bildungsroman* mint műfaj definíciók által született meg, amelyeket XVIII. századi német regények (köztük a *Wilhelm Meister tanulóévei*) (félre)olvasása nyomán adtak a kritikusok. A *Wilhelm Meister tanulóévei* azóta is a műfaj prototípusának számít.

¹ A Paul de MAN által használt *readable* és *unreadable* fogalmakat Bókay Antalt követve *elolvashatónak* és *elolvashatatlan*nak fordítom (l. BÓKAY, *Irodalomtudomány* 424) megkülönböztetve ezzel őket a barthesi *lisible* (*olvasható*) és *scriptible* (*írható*) terminusok magyar fordításától. A Paul de Man-i elolvashatatlanság a szöveg olvasatainak lezárhatóságát kérdőjelezi meg, és azt is magában foglalja, hogy a szöveg létrehozhat különböző, egymásnak ellentmondó olvasatokat is. Az olvasás lezárhatatlansága, egy végső „referencia” megtalálásának lehetetlensége a nyelv figuratív természetéből következik. A szöveg figuratív természete miatt minden olvasat tartalmaz vakfoltokat, de ezeket csak egy újabb, az olvasat által generált olvasat láthatja meg. Bár minden szöveg megkérdőjelezi saját referencialitását figuratív természete miatt, a referencialitás mégis létrejön annyiban, hogy minden szöveg olvasható úgy, mint saját referenciális bizonytalanságának „portréja” (l. Paul de MAN *Allegories of Reading* 204–5, és uő, *Blindness and Insight* 105–6.). De Man elolvashatatlan szövege hasonló a barthesi írható szöveghez annyiban, hogy mindkettő a jelölő végtelen játékan alapul, és a jelentés, a referencia egyik esetben sem ragadható meg. A különbség szerintem főként az, hogy Barthes az írható mellett feltételezi az olvasható szövegek létezését (l. Roland BARTHES, *S/Z* 14), míg De Man szerint minden szöveg létrehozza azt a szöveget, amely saját elolvashatatlanságáról szól.

A *Bildungsroman* terminust Karl Morgenstern találta ki és használta először 1810-ben, azaz tizenöt évvel a *Wilhelm Meister* megjelenése után. Később, ahogy a *Bildungsroman* névhez egyre több definíció tapadt, létrejött egy műfaj saját elméleteivel és regényekkel, amelyek állítólag ebbe a műfajba tartoztak. A buborék addig nőtt a különböző és gyakran ellentmondó definíciók megalkotása és folyamatos pontosítása által, míg végül a kritikusok is lehetetlennek találták az egyes regények besorolását, és az általuk adott terminust maguk is használhatatlannak érezték.

Ez a dolgozat a *Bildungsromant* és elméleteit közelíti meg a posztstrukturalista elmélet, főként a dekonstrukció módszereivel, és megvizsgálja, hogyan teremtik meg a *Bildungsromant* dekonstruktív diskurzusként saját elméletei és a *Bildungsromannak* tartott regények. Az első részben a *Bildungsromant* létrehozó elméleti szövegeket e szövegek szoros olvasatán keresztül vizsgálom.

A kritikai szövegek besorolási módszere az, hogy egy adott szövegben megpróbálják megtalálni a legfontosabb „műfaj-megkülönböztető” jegyeket, amelyek alapján egy regény a műfaj képviselőjévé válhat. A *Bildungsromant* műfajként megte-remtő kritikai szövegeket a definíciókon és azokon a jellemzőkön keresztül fogom olvasni, amelyeket ezek megkülönböztető jegyekként kitüntetnek. Először tehát néhány műfaj-meghatározási kísérletet szeretnék idézni és kommentálni.

Wilhelm Dilthey szerint a *Bildungsroman* témája egy fiatalember története, „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 felnőtte válik, megtalálja helyét és küldetését a világban” (idézi Hardin, xiv). Míg ez a definíció kizárólag a hőst állítja középpontba, Dennis F. Mahoney Karl Morgenstern nyomán olyan regénytípusként határozza meg a *Bildungsromant*, amely nemcsak a hős fejlődésének bemutatását, hanem az olvasó nevelését is célul tűzi ki (101). Jeffrey L. Sammons olyan modern műveket is besorol a műfajba, amelyeket *Bildungsroman*-paródiáknak tarthatunk, tehát a művek kategorizálásánál nem tartja lényegesnek, hogy a fejlődés sikeres vagy sikertelen-e, hogy a hősnek sikerül-e beilleszkednie a társadalomba vagy sem (Hardin xxiii). A feminista kritika a műfaj határait a női fejlődéstörténetekre is kiterjeszti, hangsúlyozva azokat a különbségeket, amelyeket a nők számára korlátozott lehetőségek okoztak a *Bildungsroman* cselekmény-mintájában (Abel 11).

1991-ben megjelent egy tanulmánygyűjtemény a *Bildungsroman*ról James Hardin szerkesztésében *Reflection and Action* címmel. A szerkesztő célja az volt, hogy el-vesse a műfaj „tág” és „történetietlen” értelmezéseit, és a *Bildungsroman* terminus szűkebb használata mellett foglaljon állást, tehát olyan regényeket soroljon a műfajba, amelyek a *Wilhelm Meister* hagyományát követik. De éppen e kötet egyik tanulmánya hívja fel a figyelmet arra, hogy ebben az értelemben a *Bildungsroman* mindössze egy „fantom” műfaj, mert legfeljebb három olyan regény létezik, amely kapcsolódik a *Wilhelm Meister* hagyományához. Ami Goethe regényét illeti, a tanulmányíró megkérdőjelezhetőnek tartja, hogy beleillik a kategóriába (Steinecke 71), ami azt jelenti, hogy a műfaj megfosztható az olyannyira értékesnek tartott eredettől.

Láthatjuk, hogy az irodalomtudomány vágyott e műfajra, hiszen megteremtette és definiálta azt, de éppen a megteremtés és meghatározás folyamata által tette megfoghatatlanná a *Bildungsroman*-t. A következőkben a *Bildungsroman*-nal kapcsolatos alapvető előfeltevésekből kiindulva először néhány, e műfajról írt kritikai munkát fogok olvasni, és megvizsgálom, hogy hogyan működnek ezek az előfeltevések a műfaj meghatározása során. A kritikai szövegek által műfajspecifikusnak tartott tényezők közül ebben a részben csak a *Bildung* és a szubjektum kérdésére térek ki. Majd kiválasztok egy olyan regényt, amit ezek az elbeszélések *Bildungsroman*-nak tartanak, úgy kezelem, mint olvasatot (azaz az említett kritikai munkák olvasatát), és megvizsgálom, hogy ez a regény hogyan olvassa saját *Bildungsroman*-olvasatait.

„A BILDUNGSROMAN MINT SZIMBOLIKUS FORMA”: ÉRTELMEZÉS ÉS KOHERENS SZUBJEKTUM

A *Bildungsroman*-elméletek egyike, amelyet itt értelmezni szeretnék Franco Moretti *The Way of the World, The Bildungsroman in European Culture* című műve. Moretti elméletének kiindulópontja az, hogy a *Bildungsroman* szimbolikus forma, amelynek eredete a XVIII. századi történelmi és társadalmi változásokhoz vezethető vissza. A változások, amelyek magukban foglalják a középosztály megerősödését, hangsúlyeltolódást váltottak ki, így a társadalom számára a felnőttkor helyett a fiatalság vált a legmeghatározóbb életszakasszá (4). Moretti olyan műfajnak tartja a *Bildungsroman*-t, amely hangsúlyozza a fejlődés és a társadalomba való beilleszkedés lehetőségét, és amely ezáltal mintát nyújt a középosztálybeli fiatalságnak. A *Bildung* folyamatában az egyéni fejlődés és a társadalomba való beilleszkedés összetartoznak, és találkozási pontjukon a felnőtté, éretté válás áll. De „az is szükséges, hogy az ember ne félelemből, hanem szabad akaratából, saját meggyőződéséből fogadja el magáénak a társadalmi normákat. Az embernek ezeket személyisége részévé kell tennie, és a külső kényszert és a belső ösztönzéseket egy új egységgé kell olvasztania, míg a kettő elválaszthatatlanná nem válik. Ezt az összeolvadást hívjuk beleegyezésnek vagy törvényesítésnek. Hogyha a *Bildungsroman*-t még ma is kultúránk egy lényeges, sarkalatos pontjának tartjuk, annak az az oka, hogy a műfajnak sikerült ezt az összeolvadást olyan meggyőzőerővel és *optimizmussal reprezentálnia*, amely ezután is páratlan marad” (16, kiemelés tőlem).

Moretti értelmezésében tehát a *Bildungsroman* jel, amely sikeresen reprezentálja a külső és belső összeolvadását, azaz az egyén képességét a külső és belső közötti különbség megszüntetésére. A szimbolikus reprezentáció magában foglalja „az elidegenedés megszűnését az emberben, az ember és a világ között, valamint a tárgyak vagy formák és a jelentések között” (Cullert idézi Moretti, 61). De Moretti szerint nemcsak az elidegenedés megszűnéséről van itt szó, hanem az értelmezés megszűnéséről is. Az értelmezés Morettinél azt jelentené, hogy az elidegenedés, különbözős jelen van a szubjektumban vagy a szubjektum és a világ között, sőt

saját kultúrát hozott létre, ennek pedig nem szabad megtörténnie a fejlődésregényben. Moretti tehát a *Bildungsroman* sikeres, optimista műfajként teremti meg, amely „az egyhangú, meghatározható, totalizálható jelentés” lehetőségét ígéri, amely az elidegenedés és interpretáció eltörölhetőségén alapul. Ez pedig feltételezi a személyiség egységét és folyamatosságát (61–3). A társadalomba való beilleszkedés folyamata tehát reprezentálható, a külső belsővé tételének története elmondható.

Ez a megközelítés azonban azért problematikus, mert a *Bildungsroman* nem létezhetne elidegenedés és értelmezés nélkül. Bár nem minden *Bildungsroman* én-elbeszélés, a legtöbb fejlődésregénynek tartott műben valaki elmondja saját történetét, tehát a narráció – Gérard Genette terminusát használva – sokszor autodiegetikus (ha az extradiegetikus szinten nem is mindig, de az intradiegetikus szinten nagyon gyakran). A *David Copperfield*ben és a *Jane Eyre*-ben extradiegetikus autodiegetikus az elbeszélő, de autodiegetikus narrátor van az elbeszélés második szintjén a *Wilhelm Meister tanulóéveiben*; ilyen például az „Egy szép lélek vallomásai”-nak vagy Wilhelm gyermekkorának elbeszélője. Az én elbeszélése automatikusan elválást okoz magában az énből, amelynek éppen folyamatosságát és integritását kívánta a narrátor elmondani, hiszen az elbeszélő én és az elbeszélés 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. Az elbeszélő el kell, hogy idegenítse magát az elbeszélés éntől, amelyet értelmezésén keresztül teremt meg.²

A koherens elbeszélés én megteremthetőségében való hit minden általam olvasott *Bildungsroman*-elméletben jelen van. De miközben a személyiség egységét állítják, a kritikai szövegek ennek ellentétére is rámutatnak. Moretti azáltal próbálja bebizonyítani a *Bildungsroman* ellenállását a freudi személyiségfelfogásnak, hogy szembeállítja a *Bildungsroman* és a pszichoanalízis személyiségképét. Amíg a pszichoanalízis ellentétes erőkre bontja fel az ént, addig a *Bildungsroman* az Egot építi, és egyesíti a személyiségben rejlő ellentétes erőket (10–11). Mégis, mikor megkülönböztet négy típusú *Bildungsroman* annak alapján, hogy az Ego milyen erőkkel kerül szembe, a francia *Bildungsroman* esetében megjegyzi, hogy az Egot vagy egy túl erős Szuper-Ego, vagy egy túl erős Id veszélyezteti. Ezúttal a konfliktus nemcsak a szubjektum és a világ között, hanem a személyiség belsejében is lejátszódik. Tehát a *Bildungsroman* énképének alapjait Moretti a freudi elméletben találja meg, és maga is a pszichoanalízis által a psziché részeinek megnevezésére bevezetett terminusokat használja, akaratlanul is aláásva a hitet egy egységes szubjektum létrehozhatóságában és elbeszélhetőségében.

² Az így létrehozott én mindig szövegszerű, egy metafora, hazugság, „amellyel az ember – világértelmezését ráerőltetve az egész univerzumra – saját lényegtelensége ellen védekezik úgy, hogy hiúságának megnyugtatósára egy emberközpontú jelentésrendszert állít egy olyan jelentésrendszer helyére, amely őt pusztán átmeneti véletlenné redukálná a kozmikus rendben.” A szöveg megsemmisíti az ént, jelentéktelenségét állítja, nyelvileg azonban mégis megmenti (de MAN 111–2).

Az az olvasat, amely a *Bildungsromant* olyan szimbolikus formának tartja, ami referenciáját az én szövegszerű létrehozásában találja meg azáltal, hogy elbeszéli a külső és a belső összeolvadását, úgy is megkérdőjelezhető, ha megvizsgáljuk magának a *Bildung*nak a fogalmát, amely leggyakoribb kiindulópontja a *Bildungsroman*-elméletek megalkotóinak.

BILDUNG³

A legtöbb *Bildungsroman*ról szóló kritikai szöveg foglalkozik a szó etimológiájával és konnotációival. A *Bildung*ot általában tipikus premodern fogalomnak tartják, amely meghatározta a kor szubjektum- és kultúrafelfogását, illetve az ember és társadalom közötti kapcsolatot. A *Bildung* gondolata magában foglalja az egyén sikeres társadalmi beilleszkedésébe vetett hitet, a társadalom etikájának és kultúrájának elfogadását, amely folyamatban a külső társadalmi hatásoknak kitett én egységes szubjektumként vesz részt (Bókay 249).

A *Bildung* szónak németül több jelentése van, de ami lényegesebb, különböző kultúrtörténeti irányzatok különböző jelentésárnyalatait emelik ki. A leggyakrabban használt, „kanonizált” jelentés: ’alakulás’, ’formálódás’, ’fejlődés’⁴. Azonban ezeken az ismert és gyakran idézett jelentésárnyalatokon kívül más konnotációkat is találhatunk, amelyek képesek a terminus jelentésének homogenitását és egységét megkérdőjelezni, felforgatni. A *Bildung* és *bilden* terminusokat már a középkori német misztikusok is használták. Náluk a szó arra a megtisztulási folyamatra utalt, amelyben a lélek megszabadul tisztátalanságaitól, és az isteni minta szerint formálódik. A XVIII. században a szót világi értelemben is elkezdtek használni ’nevelés’, ’felvilágosodás’ jelentésben. Azonban ez a nevelés nemcsak kívülről, nevelők által történt, hanem önnevelést is jelentett, amely az egész embert – beleértve gondolkodást, testet és lelket – egyaránt érintette (Mahoney 109). Így a *Bildung* terminus egyrészt magában foglal egy tisztulási folyamatot, visszatérést a „természeteshez”, másrészt pedig ennek ellenkezőjét is, azaz a fejlődést és nevelődést, a természettől való elszakadást és a „veszélyes” kultúrához, a szupplementumhoz való alkalmazkodást. Érdemes megjegyezni, hogy a *Bildung* terminus későbbi magyarázatai hajlamosak megfeleldkezni a megtisztulás jelentéséről.

³ Tanulmányomnak nem (lehet) célja valamiféle átfogó, teljes fogalomtörténeti áttekintés; a *Bildungsromant* és a *Bildung* (trópus) fogalmat is a róluk szóló, elsősorban angol nyelvű kritikai szövegek értelmezése felől olvasom. A *Bildung* német vonatkozásairól lásd BRUNNER–CONZE–KOSELLECK (szerk.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch – sozialen Sprache in Deutschland* (Band 1:A–D), Stuttgart, 1972, 508–551.

⁴ A *Penguin Dictionary of Literary Terms* e konnotáció alapján definiálja a *Bildungsromant* mint fejlődésregényt, amely egy fiatal hős vagy hősnő személyiségének formálását mutatja be, amely folyamat végkifejlete a felnőtt, érett személyiség.

E jelentésárnyalat elfojtását magyarázhatjuk a természethez, a kultúrához és a nevelés ellentmondásos szerepéhez való premodern hozzáállás felől. Ez a megközelítés a természet elsődlegességét hirdeti a kultúrához képest; a természeti állapotot tökéletesnek tartja, amelyet szükségtelen bármivel is kiegészíteni és fejleszteni. „Az anyai szeretet pótolhatatlan” – írja Rousseau az *Emile*-ben. Bár a természetet, mivel önmagában teljes, nem lehet és nem is szükséges kiegészíteni, Rousseau szerint a nevelés mégis szükséges kiegészítője a természetesnek, azaz a természet pótléka. Mivel kiegészítő elem, ezért valami külső, valami rossz, olyasmi, ami a pozitívumhoz kívülről hozzáadódik. A nevelődés „veszélyes szupplementum”, hiszen magában foglalja a fejlődést, amely – mint a kultúrával való érintkezés – a torzulás lehetőségét hordozza, hiszen a gyerekek megtanulnak mások által cselekedni, a reprezentáció, az írás, a jel, a hiány által jelen lenni. Jacques Derrida *Grammatológia* című munkájában idézi Rousseau-t és megmutatja, hogy Rousseau szövege saját maga hangsúlyozza a természetes tökéletlenségét. Derrida álláspontja az, hogy ha a természet szükségszerűen kívánja a szupplementumot, akkor a természetben ott van egy eredendő, benne rejlő gyengeség, hiányosság. Ez a hiányosság először a gyermekkorban mutatkozik meg, és ennek a nevelés lesz a pótléka. Ha a természet kiegészítést igényel, hogyha maga sem tökéletes és a világot az írás és a kultúra mozgatja, akkor a vágyott és tökéletes természet a kultúra és társadalom szupplementumaként születik meg (146–7). A háttérbe szorított ’megtisztulás’ konnotáció a tiszta, tökéletes természeti állapotot illető hitetlenségről adhat tanúbizonyságot, hiszen a lelket meg kell tisztítani, a „természetes” tisztasághoz először *el kell jutni*, és csak aztán lehetséges a további fejlődés.

A *Bildung* terminus egységét szétfeszítő újabb kettősség lepleződik le Jerome Buckley egy véletlenszerű megjegyzésében: a *Bildung* konnotációi közé tartozik a ’kép’ vagy ’portré’ de az ’alakulás/alakítás’, ’formálódás’ is, hiszen a *Bildung* kapcsolatban van a *Bild*, *Bildnis* szavakkal (13–4). Az utóbbival ellentétben az előbbi konnotáció nem sugall változást vagy fejlődést, sokkal inkább utal állandóságra.

Azonban be kell látnunk, hogy akkor is ellentmondáshoz jutunk, ha a szót gyakoribb, azaz ’fejlődés’, ’nevelődés’ értelmé felől közelítjük meg. Dilthey a következő módon értelmezi a fejlődést a *Bildungsroman*-ban: a regény hőse, amint azt fentebb idéztem, a boldog tudatlanság állapotából kiindulva tapasztalatok során át megtalálja helyét a világban (Hardin xiv). Bár a tudatlanság állapota boldogság, az embernek mégis szakítania kell ezzel, és be kell lépnie a tapasztalatok világába. Morettinél az embernek a személyiség szabadságát kell szabad elhatározásából feladnia a társadalomba való beilleszkedés folyamatában. Hogyan győzhető meg a szabad személyiség, hogy hajlandó legyen a kultúrába, a „veszélyes szupplementumba” átlépni? Csak úgy, ha a szupplementummal való kapcsolat is boldogságot ígér, amely boldogság a *Bildungsroman*-ban a házasságban érhető el. Tehát a boldogság a szabadság elvesztéséhez kötődik, és megvalósulhat a Rousseau által pótléknak nevezett világban is. Megvalósítani a személyiség egységét, szakítani a boldog tudatlansággal, belépni a veszélyes szupplementum világába és ezzel együtt elnyerni a boldogságot, valóban nagyra törő vállalkozásnak tűnik. Ez a *Bildungsro-*

man-kép valóban túlságosan is tökéletes, bár ez a tökéletesség több ponton is alá-
ássa magát.

A *Bildung* tehát olyan fogalom, amely egymással ellentétes jelentésárnyalatokat foglal magába: tartalmazza a vágyott célt, amely a kezdet felől a befejezés irányába mutató folyamat, tartalmazza a (leggyakrabban boldog) befejezés elérhetőségének és a „teljes” történet elmondhatóságának ígérését. De egyúttal magában foglalja a szöveg benne rejlő tudását is egy ilyen vágy megvalósulásának lehetetlenségéről, a vállalkozás kudarcra ítéeltségéről. A *Bildung* az elemzésből homályos metaforaként kerül ki. Mikor egy jelentés felé mutat, az újabb lehetséges konnotációk irányába vezeti az olvasást. A lehetséges referenciák egymást olvassák és újabb lehetséges konnotációkat hoznak létre. Az eredmény pedig egy olyan diskurzus, amelyet belső ellentmondások feszítenek szét.

A *Bildungsroman*ról írt narratívák maguk hozzák létre a *Bildungsroman* mint képrendszer dekonstrukcióját. Úgy tűnik, a *Bildungsroman* mint tökéletes forma azon szövegek dekonstrukciójában születik meg vágyként, szupplementumként, amelyek megpróbálják megteremteni. A *Bildungsroman*ról írt elméleti szövegek által műfaj-meghatározó tényezőnek tartott pontok trópusok, amelyek a *Bildungsroman*t mint képrendszert alkotják. Amíg a szövegek által megkonstruált *Bildungsroman*-fogalmat próbáltuk értelmezni, és egy lehetséges definíció stabil pontját próbáltuk megtalálni, olvasásunk egyik trópusról csúszott tovább a másikra. A *Bildungsroman* centrumában elhelyezkedő stabil pont (az utolsó trópus, amely már nem trópus többé) megtalálása helyett olvasatunk olyan trópusok láncán haladt, amelyek egymást helyettesítik, és egyre messzebbre mutatnak a *Bildungsroman*tól. A *Bildungsroman* a kritikai szövegek dekonstrukciójában szupplementumként jön létre, amely szupplementum Paul de Man-i értelemben vett allegóriaként is olvasható, olyan allegóriaként, amely elbeszéli a *Bildungsroman* mint képrendszer homályosságát, a kritikai szövegek által megteremtett *Bildungsroman* elolvashatatlanságát.⁵ A kritikai szövegek dekonstrukciójából születő újabb szupplementáris szövegek azok a regények, amelyeket az elméleti szövegek a „tökéletes” műfaj képviselőinek tartanak.

⁵ Amikor a *Bildungsroman*ról írt szövegek elolvashatósága megkérdőjelezhetővé válik, ezek referenciát keresve korábbi szövegek (ez esetben *Bildungsromannak* tartott regények) felé mutatnak vissza (de mindhiába), míg létrehoznak egy újabb szöveget (avagy további szövegeket), amely az előző narratívák elolvashatatlanságát beszéli el. Ahogy Paul de Man írja:

„Minden szöveg paradigmája egy képből (vagy képek rendszeréből) és annak dekonstrukciójából áll. Mivel azonban ez a modell nem zárható le egy végső olvasattal, maga fog előidézni egy szupplementáris képi ráakódást, amely az előző narratíva elolvashatatlanságát beszéli el. A képeken, és végül mindig metaforákon alapuló elsődleges, dekonstruktív narratíváktól megkülönböztetett másod-, illetve harmadfokú narratívákat allegóriáknak nevezhetjük.” (205)

Az elméleti szövegek dekonstrukciójából születő lehetséges szupplementáris elbeszélések közül a *Jane Eyre*-t választottam ki elemzés céljára. Ez egy olyan regény, amelyet a *Bildungsroman*ról írt elméletek legtöbbször *Bildungsromanként* olvas, mégis, amely szöveg most újra fogja olvasni e narratívákat, és talán elolvashatóságukat is megkérdőjelezi. A *Jane Eyre* az előző szövegek által létrehozott új, még ismeretlen szöveg tehát, de értelmezéseiben már létezett barthesi értelemben olvasható, klasszikus szöveggént, amelyet a reprezentáció, a jelölt és a jelentés totalizálhatósága határoz meg. A *Bildungsroman*ról írt narratívák ezt a szöveget már megteremtették és szimbolikusan olvasták. Azonban ezen elbeszélések dekonstrukciójában a *Jane Eyre* megszületik írható (még megírható, újraírható) szöveggént, amely elutasítja a totalitás vágyát és az egyértelmű jelentést, és olyan szöveggént mutatkozik meg, amely a jelölt végtelen játékán és a különbözőségeken alapul, és amely – mint allegória – a *Bildungsroman*-narratívák elolvashatatlanságát beszéli el.

II.

A *JANE EYRE* MINT OLVASAT

EGY VÁGYOTT SZÜZSÉ

A *Jane Eyre*-t a róla szóló szövegek allegóriájaként olvasva azt fogom megvizsgálni, hogy ez a regény, amelyet a kritikusok általában *Bildungsromanként* olvasnak, hogyan követi, és egyúttal hogyan forgatja ki azt a fejlődéstörténeti *szüzsét*, amelyet a *Bildungsroman* egyik fő műfaj-megkülönböztető jegyének tartanak. A regény egyes részeit fogom most közelebbről megvizsgálni, és a szoros olvasatok által a *Jane Eyre* szövegével fogom értelmeztetni a vágyott fejlődéstörténet mintáját.

Sok kritikus igyekszik Jane szövegét *Bildungsromanként* olvasni. Helene Moglen szerint a regény a hős lelki fejlődésének története (108), amely a női személyiség integritásának kialakulását mutatja be (143). Míg ez az olvasat az elbeszélő én kiformalódását teszi középpontba, Janet H. Freeman azt a folyamatot követi nyomon, amelyben Jane elsajátítja a történetmondás képességét. „Életének saját, hatóságos szavai által való újraalkotása – írja Freeman – sokkal inkább kiteljesíti Jane történetét, mint házassága Rochesterrel: a *Jane Eyre* magától értetődő végkifejlete a *Jane Eyre*” (698).

Ezek az olvasatok azt állítják, hogy a *Bildung* a regényben kihat szellemre, testre és lélekre egyaránt, és a végén Jane a fejlődés eredményeképpen éri el a boldogság, érettség és a Rochesterrel való egyenlőség állapotát. Jane mint narrátor is hasonló módon értelmezi saját történetét. Az ilyenfajta optimista interpretációk azonban csak akkor lehetségesek, ha túlságosan megbízunk Jane saját értelmezésében, ha ezt kitüntetett értelmezésként fogjuk fel, és ha a regényt teleologikus

módon olvassuk, azaz, ha Jane személyiségének, történetének állapotát a regény végén *telosnak* tekintjük, amely annak a *Bildung*nak lenne az eredménye, amelyen Jane a történet folyamán keresztülment. Most azt fogom megvizsgálni, hogy vajon a végkifejlet, amit Jane boldogságként értelmez, valóban egy fejlődéstörténet eredménye-e. Először végigmegyek a szüzsé néhány fontosabb fordulópontján, aztán a regény végén feltételezett boldogság állapotát vizsgálom meg.

Ami a szüzsét illeti, Jane-nek sok energiájába és optimizmusába kerülhetett, hogy egy olyat hozzon létre, amely a kritikusok értelmezése szerint többé-kevésbé megfelel annak, amit Buckley tipikus *Bildungsroman*-szüzsének nevez, ugyanis Jane olyan cselekményelemeket használ, amelyek sokkal inkább a hanyatlás felé mutatnak, mint az optimista végkicsengés irányába. A cselekmény majd minden fordulópontja aláássa a főhős fejlődését, avagy, amellettt hogy előremozdítja a hőst és megpróbál hozzájárulni fejlődéséhez, egyúttal vissza is húzza őt.

Az egyik ilyen fordulat Jane távozása Lowoodból. A lowoodi részt nagyon gyakran olvassák úgy, mint olyan fázist, amelyben a főhős türelmet, hűséget és önfegyelmet tanul Helen Burnstól és Miss Temple-től (Moglen 117). Maga Jane is elismeri, de egyben meg is kérdőjelezi Miss Temple hatását:

„Magamba szívtam valamit a természetéből és sok mindent a szokásaiból, harmonikusabb gondolataiból. Fegyelmezettebbnek tűnő érzések költöztek elmémbe. Nem lázadtam már a kötelesség és a rend ellen. Csendes voltam, *úgy hittem*, elégedett. Mások szemében, és talán a magaméban is, jólnevelt, visszafogott jellemnek *tűntem*” (86, kiemelés tőlem).⁶

A beszédmód bizonytalanságát Jane később megmagyarázza. Mikor Miss Temple elhagyja az intézetet, Jane átalakulási folyamaton megy keresztül:

„...felnéztem, és úgy találtam, hogy [...] átalakultam; hogy elmém levetkőzte mindazt, amit Miss Temple-től kölcsönzött – vagy inkább ő vitte magával azt a nyugodt légkört, amelyet körülötte belélegeztem – és hogy most a magam természetes elemében hagytak, és a régi érzelmek kezdenek kavarni bennem” (86).⁷

Tehát Jane úgy lép be a thornfieldi jelenetbe, hogy érzelmi állapota hasonló ahhoz, amilyen a lowoodi neveltetése előtt volt. Tehát a lowoodi rész amellettt, hogy bemutatja, hogyan próbál Jane külső vonásokat olvasztani jellemébe, azt is

⁶ A regényből idézett részleteket saját fordításban közlöm Charlotte BRONTË, *Jane Eyre (An Autobiography)*, 1847, London, Penguin, 1994. kiadás alapján. Az oldalszámok erre a kiadásra utalnak. A megfelelő szövegrész az angol szövegben:

„I had imbibed from her something of her nature and much of her habits; more harmonious thoughts; what seemed better regulated feelings had become the inmates of my mind. I had given in allegiance to duty and order; I was quiet; I believed I was content; to the eyes of others, usually even to my own, I appeared a disciplined and subdued character.”

⁷ „...I looked up and found that [...] I had undergone a transforming process; that my mind had put off all it had borrowed of Miss Temple – or rather, that she had taken with her the serene atmosphere I had been breathing in her vicinity – and that now I was left in my natural element, and beginning to feel the stirring of old emotions.”

bizonyítja, hogy Jane ellenáll a kívülről vett értékeknek, és képtelen a külsőt és a belsőt megfelelően egybeolvasztani.

Jane legfőbb oka arra, hogy elhagyja Lowoodot, a tapasztalatlanság érzése, bezártság egy olyan közösségbe, amelybe Jane-nek sikerült beilleszkednie, ám amely a való életből kirekeszti őt. Jane megfogalmazza vágyát arra, hogy „valódi élettapasztalatot szerezzen valódi veszélyek között” (86, *to seek real knowledge of life amidst its perils*), hogy meglássa a „valódi világot” (*real world*). De miután elhagyja azt a közösséget, ahol végül sikerült elfogadtatnia magát, és ahol már úgy érezte, hogy „nem boldogtalan” (85, *not unhappy*), Jane úgynevezett élettapasztalatai magányos, a pezsgó élettől elzárt helyekhez kapcsolódnak, mint Thornfield, Marsh End vagy Ferndean. A legnagyobb közösség, ahol megfordul, egy Morton nevű falu, tehát vajmi keveset lát abból a világból, amit olyannyira vágyott megismerni. A regény zárata, amelyben Jane boldognak érzi magát, szintén egy társadalomtól elzárt helyen, egy magányos birtokon játszódik, megkérdőjelezve ezzel bármiféle társadalmi beilleszkedés lehetőségét Jane számára.

Ahogy Milech és Winkelman megjegyzi, a szüzsét nem a hősnő fejlődése vagy növekvő önismerete lendíti előre, sokkal inkább az önismeret hiánya, Jane képtelensége arra, hogy átlássa saját vágyait és hajtóerőit (14). A belátás hiánya okozza a Jane-nel történő különféle baleseteket, például amikor Jane minden pénzét a kocsiban felejt, és emiatt koldusként kell vándorolnia, amely további hanyatláshoz vezet anyagi és társadalmi helyzetében, de ilyen hiányosságnak köszönhető Jane meggazdagodása is, hiszen St. John a Jane által véletlenül aláírt kép segítségével fedi fel Jane kilétét.

A következő fordulópont Lowood után Jane szökése Thornfieldből, amelyet még Franco Moretti is úgy értelmez, mint egy olyan döntést, amely nem felel meg a *Bildungsroman*-szüzsé követelményeinek: „Minden valamirevaló *Bildungsroman* ott hagyta volna Jane-t Thornfield tövisai között. Azonban ekkor szembesültünk volna minden alapvető etikai döntés tökéletlen, vitatható, helytelen természetével. Jobb mindent újrakezdeni...” (188). És valóban, az újrakezdés az, ami Jane magatartását jellemzi minden egyes fő fordulópont után, amelyet nagyon jól illusztrálhat Jane névváltoztatása a Marsh End-i jelenetben. Az állandó újrakezdés azonban olyan tényező, amely aláássa a fejlődés folyamatosságának lehetőségét.

A Marsh End-i rész az, amikor Jane sorsa gyökeresen megváltozik, és mindaddig a történet sokkal inkább hányattatások sorozata, szenvedés és hanyatlástörténet, mint a boldog végkifejlet felé mutató fejlődés. Ami segít abban, hogy a történet még Jane számára is fejlődéstörténetnek tűnjön, az nem igazán az események új fordulata (hirtelen kiderül, hogy Jane gazdag), hanem az, hogy a narrátor Jane megpróbálja optimista módon értelmezni a vele történő dolgokat. Példa lehet erre Jane mortoni tanítóskodása. Először megalázáson tartja a mortoni munkát, ám az egyetlen lehetőség arra, hogy fejlődést tapasztaljon, nem egyéb, mint hogy rákényszeríti magát arra, hogy elfogadja ezt a munkát, és örömet találjon diákjaiban:

„Bizonyos fokig kétségbeesett voltam. Úgy éreztem – én ostoba –, hogy nagyon mélyre süllyedtem. Felmerült bennem a kétség, hogy olyan lépést tettem, amely

ahelyett, hogy felemelne, lejjebb kényszerít a társadalmi ranglétrán. [...] tudom, hogy ezek az érzések helytelenek, s ez már egy jelentős lépés. Igyekezni fogok, hogy leküzdjem őket. [...] Lehetséges, hogy néhány hónapon belül tanítványaim előrehaladásának és változásának látványa undoromat megelégedéssé változtatja majd” (355).⁸

Ha Jane nem fojtaná el megalázottságérzését és nem változtatná át ezt fokozatosan boldogságérrzéssé, akkor regénye könnyen lehetne kudarc történet. A végső boldogság a regény végén éppen olyan bizonytalan és legalább annyira függ Jane önmegegyőzésétől, mint a Mortonban érzett boldogság. A következőkben megvizsgálom azokat a tényezőket, amelyek ahhoz az állapothoz vezetnek, amelyet Jane a regény végén boldogságként értelmez. Olvasatomban követem és egyben meg is kérdőjelezem azt a teleologikus módszert, amelyet a *Bildungsroman*ról szóló teóriák alkalmaznak.

Az egyik tényező, amely az úgynevezett boldog végkifejlethez vezet, az a pont, amikor Jane meghallja Rochester hangját, és visszamegy hozzá. A kritikusok úgy értelmezik ezt a pillanatot, mint az isteni beavatkozás művét, amely előlegezi a főhős végső megjutalmazását (Hardy 63). Más értelmezők óvatosan elkerülik a Jane döntésében bujkáló morális probléma tárgyalását, amely ellentmondana annak a gyakori értelmezésnek, miszerint Jane a Marsh End-i rész végén mind erkölcsi, mind lelki fejlődésének magasabb fokán áll, mint a Thornfieldi részben. A döntésben rejlő morális probléma pedig a házasságtörés kockázata. Amikor Jane meghallja Rochester hangját és keresni kezdi, még nem tudja, hogy mi történt Rochesterrel és Berthával, miután ő elhagyta őket. Bár lelkiismerete arra figyelmezteti, hogy kérdezősködjön előbb Rochesterről a fogadóban, és ne rohanjon hozzá, ő mégis Thornfieldbe megy előbb, azt remélve, hogy Rochester ott van, ellentmondva ezzel saját korábbi döntésének, hogy elhagyja Thornfieldet és nem lesz Rochester szeretője. Tehát a feltételezett fejlődés ellenére, amelynek egy fejlődéstörténetben be kellett volna következnie a két időpont között, most úgy tűnik, hogy Jane már nem törődik saját maga erkölcsi értékelésével:

„Ó, ha csak láthatnám! De ha látom, csak nem leszek olyan őrült, hogy odafutok hozzá? Nem tudom megmondani, nem vagyok biztos benne. És ha mégis – akkor mi lesz? Áldja meg az Isten! Akkor mi lesz! Kinek ártok azzal, ha még egyszer megízlelem az életet, amit pillantása nyújt nekem?” (419)⁹

⁸ „I felt desolate to a degree. I felt – yes, idiot that I am – I felt degraded. I doubted I had taken a step which sank instead of raising me in the scale of social existence [...] I know [these feelings] to be wrong – that is a great step gained; I shall strive to overcome them. [...] In a few months, it is possible, the happiness of seeing progress and a change for the better in my scholars may substitute gratification for disgust.”

⁹ „Could I but see him! Surely, in that case, I should not be so mad as to run to him? I cannot tell – I am not certain. And if I did – what then? God bless him! What then! Who would be hurt by my once more tasting the life his glance can give me?”

Feltételezett fejlődésének egy korábbi szakaszában azonban, amikor Jane elfut Thornfieldből, mert nem akar Rochester szeretője lenni, válasza ugyanerre a kérdésre más volt, és *valóban volt* válasz a kérdésre:

„Ugyan ki törődik *veled* a világon? Kinek ártasz azzal, amit csinálsz? Mégis hajthatatlan volt a válasz: *Én* törődöm magammal. Minél magányosabb, minél társatlanabb vagyok, minél többet kell elviselnem, annál többre fogom becsülni magamat. Megtartom az isteni törvényt, amit az ember szentesített.” (314).¹⁰

Ily módon a szövegben korábban megfogalmazott nyelvtani kérdés retorikai kérdéssé alakul. Csak a sors vagy valami természetfölötti erő menti meg Jane-t attól, hogy házasságtörő viszonyba kerüljön, nem pedig személyiségének fejlett volta. Csak azután tudja meg, hogy Rochester felesége meghalt és Rochester egyedül él vakon és megcsonkulva Ferndeanben, miután hiába kereste őt Thornfieldban.

Azonban az a pillanat, amikor Jane meghallja Rochester hangját, nemcsak úgy értelmezhető, mint az isteni beavatkozás eredménye. A Gondviselésen és a sorson kívül a narráció más emberfeletti erőket is játékba hoz, olyanokat, mint a narratív koherencia törvénye avagy a szüzsé követelményeinek való megfelelés. Így tehát ahelyett, hogy azt mondanánk, hogy Jane azért ment vissza Rochesterhez, mert meghallotta a hangját, azt mondhatjuk, hogy Jane azért hallotta meg Rochester hangját, hogy visszamehessen hozzá, hogy legyen oka visszamenni; másképpen szólva, hogy megfeleljen a fejlődéstörténet-szüzsé elvárásainak. Annak tudatában, hogy házassága St. John Riverssel nem lehet boldog és Indiában a biztos halál várja, a szereplő Jane egyetlen reménye arra, hogy története átalakuljon *happy end story*-vá az, ha *meghallja* Rochester hangját, és megpróbálja beteljesíteni szerelmüket. Egy másik előnye ennek a megoldásnak az, hogy Rochester hangja válasz Jane imájára akkor, amikor Jane már majdnem meghajlik St. John akarata előtt:

„»Mutasd, mutasd az utat!« – könyörögtem az Éghez. Izgatottabb voltam, mint valaha, és hogy ami ezután következett, csak az izgatottság hatása volt-e, annak eldöntését az olvasóra bízom” (414).¹¹

Jane ily módon választ kap imájára, és mint más alkalmakkor is, ismét méltónak találta Isten figyelmére, tehát vallásos fejlődési történetét is sikertörténetként értelmezheti.

Egy másik tényező, amely Jane feltételezett boldogságához hozzájárul, az anyagi függetlenség. A pénz tehát, amit a szereplő nem megkeres, hanem hirtelen örököl, alapvető tényezője a boldogság lehetőségességének Jane esetében. Bármennyi-

¹⁰ „Who in the world cares for *you*? Or who will be injured by what you do? Still indomitable was the reply: ‘I care for myself. The more solitary, the more friendless, the more unsustained I am, the more I will respect myself. I will keep the law given by God; sanctioned by man.’”

¹¹ „Show me, show me the path! – I entreated of Heaven. I was excited more than I have ever been; and whether what followed was the effect of excitement the reader shall judge.”

re kiábrándító is ez, a *Bildungsroman*nak tartott regény hőse soha nem lehetne független e nélkül a hirtelen szerzett vagyon nélkül. Ráadásul a pénzt nagybátyja nem azért hagyta Jane-re, mert Jane ezt kiérdemelte (a nagybácsi nem is ismerte Jane-t), hanem egy családi viszály miatt, amelynek Jane csak eszköze és hasznélvezője volt. Ugyancsak, ha a szüzséből (re)konstruált fabulát is figyelembe vesszük, Jane-nek kezdettől fogva joga volt ehhez a vagyonhoz, tehát ami történt, az nem Jane felemelkedése egy alsóbb társadalmi szintről egy magasabb státusba, hanem visszatérés a kitagadottság előtti állapotba (Boumelha 72), vagy inkább a regényen keresztül tartó küzdelem ennek a szüzsé előtti állapotnak az eléréséért.

A végkifejlethez tehát Jane öröksége és morális ballépése vezet sok más tényezővel és elkövetett hibával együtt, mint például Rochester balesete, Bertha halála, Jane levele nagybátyjához. Tehát nem arról van szó, hogy a főhős *Bildung*ja kiérdemelt boldogságot eredményez a történet végén. Fejlődés, kiképződés, nevelődés helyett, úgy tűnik, inkább az ezekben rejtőző hiány, Jane azon része, amely nem formálódik ki, valamint a szerencse és a szüzsé-koherencia felelősek a végső állapot kialakulásáért. A *Jane Eyre* tehát, amelyet általában *Bildungsroman*nak tartanak, ahelyett hogy a *Bildung*ban való hitéről adna számot, és kitüntetné a *Bildung*ot mint szükséges folyamatot a hős boldogságának, személyisége teljességének eléréséhez, inkább megkérdőjelezi a *Bildung* fontosságát és szükségességét. A *Wilhelm Meister tanulóéveiben* (amelyet a *Bildungsroman* prototípusának tartanak) az egyik szereplő, Friedrich, hasonló módon értékeli Wilhelm történetét: „Úgy tűnik, az egész dolog nem szól kevesebbéről, minthogy az ember, minden hibája és melléfogása ellenére elnyeri a boldogságot, ha egy felsőbb erő vezérli” (idézi Saine 132).

A VÉGKIFEJLET

A *Bildungsroman* elméletei szerint a házasság a történet végén a hős boldogságának emblémája, amely mintegy betetőzése a hős fejlődéstörténetének (Moretti 22). A *Jane Eyre Bildungsroman*-olvasatai azt állítják, hogy Jane és Rochester boldog házassága azért lehetséges, mert a két hős végül egyenrangú lesz, viszonyukban megszűnik az alá-fölé rendeltség. Jane a boldogság trópusát metonimikusan próbálja olvasni, a boldogságot az egyenrangúsággal helyettesítve. Számára tehát a házasság csak akkor lehet a boldogság emblémája, ha a felek egyenrangúak. A szöveg azonban mást látszik mondani, mint az olvasatai, beleértve Jane szerzői olvasatát is. Korábban a szövegben Jane azt állítja, hogy nem hisz a házasságban („Nem akarok megházasodni, és soha nem is fogok” [383]), mégis a regény végén úgy érzi, házasságában sikerült elérnie a boldogságot és tökéletes összhangot:

„Tíz éve élek házasságban. Tudom, mit jelent teljesen azzal és azért élni, akit a földön a legjobban szeretek. Boldognak érzem magam, kimondhatatlanul boldognak, mert ugyanannyira az életet jelentem férjemnek, mint amennyire ő az életet

jelenti nekem. Egy nő sem volt még közelebb a párjához, mint én: soha teljesebben csont a csontjából, test a testéből” (445–6).¹²

Bár Jane egyenlőséget állít, a szöveg a bibliai teremtéstörténetre utal, ahol a nő, mintegy másodlagosan, a férfi testéből születik meg. Az első emberpárra való utalással Jane azonosul Éva szerepével, azaz a másodlagossal, a hagyományosan alsóbbrendűvel.

Jane számára Rochesterrel együtt lenni „olyan szabadság, mintha egyedül lennék, és olyan vidámság, mint társaságban” (446)¹³. Az együttlét mércéje Jane számára az egyedüllét és a társasági élet, tehát Jane-nek ezek elsődlegesek a Rochesterrel való együttléthez képest. Hasonló a helyzet a beszélgetés esetében: „Azt hiszem, egész nap beszélgetünk: az egymással való beszélgetés nem egyéb, mint élénkebb és hangosabb gondolkodás” (446)¹⁴. Jane itt is az egyéni tevékenységhez, tehát a gondolkodáshoz hasonlítja a beszélgetést, a szöveg tehát – annak ellenére, hogy Jane elégedettségét hangsúlyozza a Rochesterrel való együttlétben – magában foglalja az egyéni tevékenység elsődlegességét Jane számára. Jane az egyéni élet értékeit veszi természetesnek, és ezekhez viszonyítva próbálja meghatározni a házasság pozitívumait, amelyek ily módon másodlagosként tűnnek fel, amelyek értékei bizonyításra, meghatározásra szorulnak. Ennek egyik lehetséges oka azoknak a házasságoknak a természete, amelyeket Jane a történet során megismer. Legtöbbjük Jane tudatában a csalódás érzésével kapcsolódik össze: Miss Temple házassága, amely után a tanárnő elhagyja Lowoodot, és Jane otthontalanul érzi magát; Helen Burns apjának második házassága; Jane és Rochester első házassági kísérlete, mikor kiderül, hogy Rochesternek már van felesége; Rochester és Bertha házasságának kudarca; a házasságkötés elmulasztása St. John és Rosamond Oliver esetében; és St. John házassági ajánlata Jane számára, amely, ha Jane elfogadja, minden bizonnyal pusztulásához vezetett volna. Így a szöveg ellentmond a kritikusok állításának, amely szerint a házasság a boldogság emblémája a *Bildungsroman*-ban; a műfajelméletek által a kettő között létesített szimbolikus kapcsolat megkérdőjelezhetővé válik.

Jane számára a házasság csak akkor lehet a boldogság emblémája, ha a házasságban egyenlőség van. A nyelv azonban, amit Jane használ, megkérdőjelezi Jane olvasatát a tökéletes összhangról:

„Mr. Rochester házasságunk első két évében vak maradt. Talán ez vonzott minket olyan közel egymáshoz, ez kötött össze minket olyan szorosan. Mert én voltam

¹² „I have now been married ten years. I know what it is to live entirely for and with what I love best on earth. I hold myself supremely blest – blest beyond what language can express; because I am my husband’s life as fully as he is mine. No woman was ever nearer to her mate than I am: ever more absolutely bone of his bone and flesh of his flesh.”

¹³ „...as free as in solitude, as gay as in company”.

¹⁴ “We talk, I believe, all day long: to talk to each other is but a more animated and audible thinking”.

a szeme, mint ahogy most is én vagyok a jobb keze. Szó szerint (ahogy sokszor nevezett is) én voltam a szeme fénye. A természetet és a könyveket is rajtam keresztül látta; [...] Sohasem fáradtam bele a felolvasásba; sohasem fáradtam bele abba, hogy elvezessem őt oda, ahova menni kívánt, hogy megtegyem neki, amit kívánt. Teljes, tökéletes, bár mégis keserű örömmel töltött el ez a *szolgálat*, mert ő nem érezte szégyennek vagy megaláztatásnak azt, hogy mindegyre szüksége van.” (446, kiemelés tőlem).¹⁵

Rochester megcsönkulását és látásának elvesztését a regény végén sokan – főleg a pszichoanalitikus értelmezők – a férfierő elvesztéseként, tehát Rochester szimbolikus kasztrációjaként értelmezik, amely állapot egyúttal a hősnő boldogságának beteljesülése is. Az olvasatok ezt a helyzetet vagy egyenrangúságként értelmezik, vagy úgy, hogy Jane hatalmat, fallikus erőt nyer (vagy próbál nyerni), amely segítségével Rochester szintjére vagy fölé emelkedik (Milech 4, Gilbert 499). Dianne F. Sadoff értelmezésében a végső állapot Rochester szimbolikus kasztrációja Jane által, akinek a férfierőtől való félelme és felülkerekedési vágya kasztrálja Rochestert (528).¹⁶

Ezek az értelmezések azért problematikusak, mert ha elfogadjuk, hogy a történet végén a megcsönkított Rochester és Jane egyenlőek lesznek, ez azt jelentené, hogy Jane személyisége fejlődésregénye végén szintén nem teljes, hogyha Rochestert „kasztrálni” kellett ahhoz, hogy egyenlő legyen Jane-nel. Ebben az esetben Jane *Bildung*-ja nem lehet sikeres, hiszen ahelyett, hogy az alárendeltség állapotából az egyenlőség állapotába emelkedett volna, Rochester volt az, akit redukálni kellett.

Maga a szöveg az egyenlőség-egyenlőtlenség kérdésének másfajta olvasatát adhatja. Rochester tökéletlensége, a hiány az, ami Jane-t és Rochestert közel hoz-

¹⁵ „Mr. Rochester continued blind the first two years of our union: perhaps it was that circumstance that drew us so very near – that knit us so very close! for I was then his vision, as I am still his right hand. Literally, I was (what he often called me) the apple of his eye. He saw nature – he saw books through me [...] Never did I weary of reading to him; never did I weary of conducting him where he wished to go: of doing for him what he wished to be done. And there was a pleasure in my services, most full, most exquisite, even though sad – because he claimed these services without painful shame or damping humiliation.”

¹⁶ Barbara JOHNSON a kasztrációnak a főnti szimbolikus értelmezésektől különböző olvasatát adja. Johnson Roland Barthes értelmezésében a kasztrált az írható szöveg metaforája (144). Ezt az olvasatot követve Rochester kasztrációjának folyamatát, azaz „egész” személyből csonkává válását (vagy inkább a benne rejlő metaforikus csonkaságának lepleződését) értelmezhetjük úgy, mint az olvashatóból írhatóvá váló, avagy írhatóságát felfedő szöveg allegóriáját. Azonban a kasztráció és megcsönkítás fogalmai már önmagukban problematikusak. Értelmük magában foglalja a hiányt, megfosztottságot, de feltételezi, hogy létezik egy teljes, egy tökéletes állapot. A kasztráció, a megcsönkítás csak úgy lehetséges, ha létezik egy egész, amelyet redukálhatunk. Ugyanez a helyzet a *Jane Eyre-rel* mint „kasztrált”, írható szöveggel: ezek a jelzők magukban foglalják, megalkotják a befejezett és olvasható szöveg illúzióját.

za egymáshoz, és Rochestert függővé teszi Jane-től. Látásának és jobb kezének elvesztésével Rochester elveszti az olvasás és írás képességét.¹⁷ Jane olvassa a világot számára, és írja meg Rochester történetét is saját önéletrajzában. (Jegyezzük meg, ezeket Jane „szolgálatnak” hívja.) Ily módon Jane olyan tényező, amelyiknek ki kell egészítenie Rochestert, hozzá kell adódnia, tehát szupplementumává kell válnia. Viszonyuk hasonló a szöveg és szupplementum viszonyához: Rochester, akár a szöveg szupplementum nélkül, még a teljesség illúzióját sem birtokolhatja Jane nélkül, míg Jane és története sem létezhetnének Rochester nélkül. Jane ebben a szupplementáris állapotban, a totalitás hiányában érzi magát boldognak. Mint saját szövegének olvasója fejlődéstörténetként próbálja szövegét értelmezni. Ebben a folyamatban a boldogságot mint trópuszt más képekkel helyettesíti, mint házasság és egyenlőség, azonban saját szövege vonja kétségbe a boldogság és egyenlőség referenciális meghatározhatóságát. Nem szándékom olyan olvasatot létrehozni, amely szerint a boldogság végül mégiscsak ún. referenciát talál a szupplementaritásban; inkább azt mondanám, hogy a szupplementaritás az, ami Jane és Rochester esetében elbeszéli a boldogság mint trópus meghatározhatatlanságát, dekonstruálja az egyenlőség-egyenlőtlenség bináris oppozíciót. Jane és Rochester házassága allegóriájává válik ezen fogalmak (és az ilyen fogalmakon alapuló narratívák) elolvashatatlanságának.

Annak ellenére, hogy Jane optimista, és hisz a fejlődéstörténetben, a szöveg, anélkül hogy Jane mint narrátor észrevenné, aláássa ezt a hitet, Jane akarata ellenére. A fenti példa mellett egy másik ilyen pont a szöveg végén bemutatott boldog család fogalmának elhomályosulása. Nina Swartz megmutatja, hogyan beszél el Jane szövege az idealizált és harmonikus viktoriánus család belső ellentmondásait (549–64). Jane nem veszi észre, hogy saját boldog családjában hordozza a kudarc lehetőségét, és reprodukálja azt a torz családot, amiben ő maga is élt a regény elején. Az, ahogy Jane a kis Adèle-t kezeli, megismétli Jane pozícióját a Reed családban (mátság, kivetettség), és Helen Burns sorsát is, akit apja a második házassága miatt küldött intézetbe. Adèle-t szintén iskolába küldik, és egy idő után hasonlítani kezd a gyermek Jane-re: „Sápadt és sovány volt: azt mondta, nem boldog” (445).¹⁸ Jane családjában tehát szintén kitermeli a különbözőséget, a szupplementumot, amely magában hordozza a veszélyt, hogy egyszer elbeszéli azt a hiányt, ami a „tökéletesben” rejtőzik, abban, amihez őt magát is hozzáadták mint fölöslegesnek érzett kiegészítést.

¹⁷ Helene Moglen felhívja figyelmünket egy érdekes következtetlensége, mégpedig arra, hogy korábban (426) úgy értesülünk, hogy Rochester a bal kezét vesztette el, később pedig Jane önmagát cáfolva azt állítja, hogy a jobb kéz sérült meg (MOGLEN 141). Így Jane több értelmezést hívhat életre, mintha csak egy bal kéz elvesztéséről lenne szó. Immár lehetségessé válik a jobb kéz elvesztését az erő elvesztéseként értelmezni, amely hozzájárulhat az egyenlőség létrejöttéhez Jane és Rochester között.

¹⁸ „She looked pale and thin: she said she was not happy.”

Ha a boldogság mind önmagában, mind pedig mint *telos* megkérdőjelezhető, a sikeres *Bildung* lehetőségessége is bizonytalanná válik, ami ahhoz a gyanúhoz vezethet, hogy még azok a regények is, amelyeket a sikeres *Bildung* szövegeinek tartunk, kételkednek egy ilyen fogalom lehetőségességében. Azonban nem szabad elfelejtenuk, hogy a kételkedés mellett a kritikai szövegek és a regény is vágyik a tökéletes, optimista fejlődéstörténetre. A regény ily módon elbeszéli vágyát a *Bildungsroman*-i szüzsére, és azt is, hogy a szöveg tud egy ilyen történet lehetetlenségéről. Ezenkívül azt a folyamatot is el fogja beszélni, amelyben a sikeres forma azon szövegek dekonstrukciójából születik meg szupplementumként, amelyek megkísérlik megteremteni az ún. sikeres formát.

FELHASZNÁLT IRODALOM

ABEL, Elizabeth, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland (szerk.), „Introduction”. *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hanover and London, University Press of New England, 1983, 3–19.

BARTHES, Roland, *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest, Osiris, 1997.

BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Budapest, Osiris, 1997.

BOUMELHA, Penny, „Jane Eyre”. *Charlotte Brontë*. New York and London, Harvester Wheatsheaf, 1990, 58–77.

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*. London, Penguin, 1994.

BUCKLEY, Jerome Hamilton, „Introduction: The Space Between”. *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press, 1974, 1–27.

CULLER, Jonathan, „Fabula and Szuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions”. Susana Onega and José Angel García Landa (szerk.). *Narratology: An Introduction*. London and New York, Longman, 1996, 93–103.

DE MAN, Paul, *Allegories of Reading*. New Haven and London, Yale University Press, 1979.

DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*. Ford. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

FREEMAN, Janet H, „Speech and Silence in *Jane Eyre*”. *Studies in English Literature* 24 (1984), 683–700.

GILBERT, Sandra M, „Plain Jane’s Progress”. Ed. Beth Newman. *Charlotte Brontë. Jane Eyre*. Boston, New York, Bedford Books, 1996, 475–501.

HARDIN, James, „Introduction”. James Hardin (szerk.). *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia, University of South Carolina Press, 1991, ix–xxvii.

HARDY, Barbara, „Dogmatic Form: Daniel Defoe, Charlotte Brontë, Thomas

Hardy, and E. M. Forster". *The Appropriate Form. An Essay on the Novel*. London, The Athlone Press, 1971, 51–82.

JOHNSON, Barbara, „A kritikai különbözőség: BartheS/BalZac”. Ford. Hegyi Pál. *Helikon*, 40 (1994), I–II, 140–149.

MAHONEY, Dennis F., „The Apprenticeship of the Reader: The *Bildungsroman* of the »Age of Goethe«”. James Hardin (szerk.). *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia, University of South Carolina Press, 1991, 97–118.

MILECH, Barbara and Cecelia Winkelman, „»My Nameless Bliss«: *Jane Eyre* and the Intolerance of Difference”. Unpublished paper, presented at the conference: „The Legacy of the Brontës 1847–1997”, University of Leeds, UK 11–13 April 1997.

MOGLEN, Helene, „*Jane Eyre*: The Creation of a Feminist Myth”. *Charlotte Brontë. The Self Conceived*. London, The University of Wisconsin Press, Ltd., 1984, 105–145.

MORETTI, Franco, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London, Verso, 1987.

SADOFF, Dianne F., „The Father, Castration, and Female Fantasy in *Jane Eyre*”. Beth Newman (szerk.). *Charlotte Brontë. Jane Eyre*. Boston and New York, Bedford Books, 1996, 518–536.

SAINE, Thomas P., „Was *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Really Supposed to be a Bildungsroman?” Ed. James Hardin. *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia, University of South Carolina Press, 1991, 118–141.

SCHWARTZ, Nina, „No Place Like Home: The Logic of the Supplement in *Jane Eyre*”. Beth Newman (szerk.). *Charlotte Brontë. Jane Eyre*. Boston and New York, Bedford Books, 1996, 549–565.

STEINECKE, Hartmut, „The Novel and the Individual: The Significance of Goethe’s *Wilhelm Meister* in the Debate about the *Bildungsroman*”. James Hardin (szerk.). *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia, University of South Carolina Press, 1991, 69–97.

ILDIKÓ CSENGEI:

THE BILDUNGSROMAN AS THE UNREADABILITY OF THE BILDUNGSROMAN

In my paper entitled „The *Bildungsroman* as the Unreadability of the *Bildungsroman*” I approach the genre *Bildungsroman* from a post-structuralist perspective, and examine how it is created by its theories and by novels as a deconstructive discourse. Starting out from some basic assumptions of the genre, first I read piec-

es of criticism, that is narratives written on the *Bildungsroman*. The *Bildungsroman* was brought into existence by its theories as a genre the aim of which is to successfully represent the formation of the coherent self together with the individual's integration into the middle-class society. As opposed to the requirements of literary criticism the *Bildungsroman* seems to appear as a genre which creates the illusion that such a desire can be fulfilled and which at the same time knows about the innate failure of this enterprise. In my analysis of genre theories I work mainly with theories of deconstruction including narratives by Jonathan Culler, Jacques Derrida, Barbara Johnson, and Roland Barthes. My method of reading very much relies on that of Paul de Man in its treatment of the concept of the allegory.

In the first part of my paper I start out from reading the *Bildungsroman* as a system of figures. By taking a closer look at the texts written on this genre one may notice the elusiveness of figures like *Bildung*, self, story, happiness, nature, historical progress, etc. The metaphors the *Bildungsroman* consists of cannot find "referents", therefore the readability of the theories of the *Bildungsroman* can be questioned. At this point one may examine how novels which are considered to be *Bildungsromane* by critics interpret these theories. In the second part of the paper I explore how Charlotte Brontë's *Jane Eyre* reads the blind spots of the narratives on the *Bildungsroman*, and challenges the assumption that it is possible to create the coherent self and tell its story. Thus *Jane Eyre* presents itself as an allegory that narrates the unreadability of the above mentioned *Bildungsroman* theories. The novel becomes the portrait both of the desire for the "perfect" form and the text's knowledge of its impossibility, and also a portrait of the process in which the successful form is born as a supplement in the course of the deconstruction of the texts which attempt to create the successful form.

ASZTALOS ÉVA

AZ IDENTITÁS DINAMIKUS LEHETŐSÉGEI A NYELVI REPREZENTÁCIÓBAN

Kölcsey korai lírájáról és a Katona-versekről

„A költői beszéd [...] tudatosan átadja magát a reflexió játékának, a tükörijátékoknak, amelyekhez egyenesen hozzátartozik a beszédelvárások szétvetése”¹

(GADAMER)

„Annak reménye, hogy valaki egyszerre lehet technikájában eredeti és következtetéseiben meggyőző, nem nyer megerősítést az irodalomtudomány történetében”²

(PAUL DE MAN)

Feltehetőleg nem tévedünk nagyot, ha a témául választott Kölcsey- és Katona-lírát nem soroljuk a magyar költészet csúcsteljesítményei közé. A jelen írás mégis nem csupán tárgyát, de interpretatív beszédmódját és szempontrendszerét illetően is találna magához hasonlót a kortárs irodalomtörténet-írás diszkurzív terében. Leginkább Rohonyi Zoltán tanulmányai bizonyítják, hogy az 1810–20-as évek magyar költészetét – így Kölcsey korai líráját és a Katona-verseket is – a hatástörténeti jelen felől érkező líraelméleti kérdésfeltevések képesek megszólítani. A múlthoz fordulás érdekeltisége ebben az esetben jórészt bizonyos létérzékelési és poétikai analógiák tapasztalatából származhat, abból a belátásból, hogy már a kanti kritizmus utáni reflexiós filozófiák is implikálnak olyan – a képiség, az azonosság és az időbeliség lehetséges összefüggéseit integráló – kérdésirányokat, amelyek (a modern és) a posztmodern líra hermeneutikai szituációjában váltak kiemelt helyzetűvé. Vagyis a közvetlenül Kantot követő filozófiai teljesítmény (Fichte, Novalis, Schiller) szerepe kiiktathatatlanul látszik a nyelvi képben is rögzíthetetlen temporális meghatározottságú identitás gondolatkörének alakulástörténetéből.

Rohonyi a posztkantianus reflexiósstruktúra és az említett időszak költői gyakorlatának interakcióját valószínűsítve a monológ líra azon mozzanatait emeli ki, amelyekben a lírai én önnön pozíciójának újraértésében figyelhető meg. Az énbeszéd

¹ GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció*, ford. Hévízi Ottó. Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, h. n., é. n. 35.

² De MAN, Paul, *Szemiotika és retorika*, ford. Orsós László Jakab. Uo. 116.

ezen sajátos kommunikatív helyzete önmegszólítást rejt magában,³ a dialogicitásnak ez a foka pedig az egységes, az egész szöveg által megalkotott szuverén lírai alany helyett heterogén beszélő szubjektumot feltételez.

A többségében Csokonai, Berzsenyi, Kölcsey és Katona egymással (a hatásiszony jegyében is) dialogizáló költeményei körül megélenkülő értelmezői beszéddel párhuzamosan a romantika előtti (?) magyar irodalom betájolására irányuló kritikák és a metakritika polémiájának köszönhetően – melynek oka az eltérő nyugati klasszika- és romantikaértelmezések applikálásában keresendő – a korszakképzés retorikai alakzatai is hozzájárulnak recepciótörténetük dinamizálásához⁴.

A dolgozat arra tesz kísérletet, hogy Rohonyi kanonikus érvényűnek mondható, a pragmatikai és grammatikai módozatok önreflexív kódjaira hangsúlyt fektető értelemalkotási ajánlatát figyelembe véve a Kölcsey- és Katona-versek reflexív diskurzusának tárgyi-látványi képzeteket keltő dimenzióit, a szövegek tropológiájában és tematikájában jelenlévő, a lírai én közvetlen interpretáló megnyilatkozásait nélkülöző önértelmezés formáit megközelítse. Kísérleti jellege abból adódik, hogy a posztmodern pszichoanalízis által leírt identifikációs stratégia alapszerkezetét funkció történetileg összeveti a posztkantianus reflexióssztruktúrákkal, másrészt az összehasonlítás során nyert fogalmi keretben, a szubjektumelméleti és nyelvszemléleti analógiák poétikai implikátumait a Kölcsey- és Katona-líra bizonyos darabjaira vonatkoztatva általánosabb értelmezői mintát kíván nyújtani. Ez az olvasási ajánlat elsősorban olyan lírát céloz meg, amely mitikus-archetipikus materiából felépülő fiktív világszerű konstrukciót alkalmaz. Ezzel az expanzív értelmezői igénnyel indokolható az elméleti alapozás és a versszerű közvetítődések közel azonos mértéke.

1. DINAMIKUS IDENTITÁS

A dolgozatban működtetett szubjektum és identifikáció/identitás fogalom tisztázásához első megközelítésben Lacan és Novalis elméletére támaszkodom.

³ Vö. ROHONYI Zoltán, *A klasszicista kánon revíziója és a monológ líra. It* 1999/1., 3–12. Korábban ugyanerről: uő: *Az „én” és a „magam” – A posztkriticista tapasztalat és Katona József verseskötete. Literatura* 1995/1., 92–102.

⁴ A kritikát l.: DEBRECZENI Attila, *Az érzékenység eszmetörténeti vonatkozásai a XVIII. század végének magyar irodalmában*, D. A. (szerk.): *Folytonosság vagy fordulat?*, Debrecen, 1996, 55–67. ROHONYI Zoltán, *Romantika-szemléletünk mai kérdéséhez, Literatura* 1998/3., 228–241. A metakritika: TÖRÖK Lajos, *Felvilágosodás vagy valami más? A Folytonosság vagy fordulat? című kötetéről, Alföld* 1999/1., 97–103. Az eltérő applikációkról l. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A romantika: világkép, művészet, irodalom, Literatura* 1998/4., 339. A korszakképzésről: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „korszak” retorikája*, K. Sz. Z.: *Az olvasás lehetőségei*, h. n. 1997, 15–41.

Lacan szubjektuma transzformációk végtelen sorozatából áll, identitása a szignifikáció asszociatív láncolatában, a különböző diskurzusok változékony szabályaihoz igazodó, variatív potenciáljából létesül. Az általa megkülönböztetett *je* (pozicionális én, nyelvtani jelölő) és *moi* (ego, reflektált én) közül a *moi* áll elméletének középpontjában. A *moi* az identifikációs lánc terméke(i), amely folyamatnak a vágy az erőtere.⁵ Az önidentifikáció az azonosság-nem azonosság logikai problémakörét exponálja: az imaginárius szignifikáción⁶ keresztül kialakított képi entitást mint egyszerűnek nevezhető önreprodukción interiorizálja a megalkotója, aki (ami) így bővített reprodukcióvá válik. A vele azonosnak állított és a bővített szubjektum között keletkező differencia tapasztalata miatt a bővített szubjektum negligálja az azonosként tételezettet, a helyén keletkező hiány pedig a vágyat teremti újra.⁷ Az önreprodukción nem tűnik el *nyomtalanul*, csupán a szubjektum által asszimilálva a szubjektum számára fedődik el. A folytonos hiányérzet különbözőségeket nélkülöző önreprezentáció létesítésére készíti a szubjektumot, amelyben a vágy állandó mozgatóereje nem tevékenykedik, ám mert a szignifikáció mint identifikációs aktus minden esetben a belsővé tétel mozzanatát tartalmazva az önreflexión módján van, amely tehát a vágy-hiány szituáció megszüntethetlenségét jelenti, ezért végtelen, rögzíthetetlen azonosságfolyamattá válik.

Az önreflexión mint az önmaga létének meghatározása nem másra irányuló elhatárolódás által történik, hanem saját elemeinek önállóságát tagadva azok új szintetikus egységbe foglalása révén. Így Novalis *Fichte-stúdiumok* című munkájából kiolvasható, és Mesterházy Balázs által ki is olvasott reflexiós alakzat érthető módon figurálja oppozitumok egymást aláásó mozgását⁸. A konstituensek az azonosság implicit negativitás-mozzanata miatt ellentétesek, ezért az ellentétek viszonylagos önállóságát fenntartó egység mozgásformává lesz: „*a reflexióban rejlő eme átfordító mozzanat (ordo inversus) következtében válik a reflexivitás azonosságot kimotozó és dekomponáló mozgássá, amely mozgásban maga a tudat »nem az, amit megjelenít, és nem azt jeleníti meg, ami ő.«*”⁹

Az önreflexivitás kvázi-teljesség alakzatában a tökéletes boldogság vagy a paradicsomi teljesség (*a la recherche des paradis perdus*) metaforájával¹⁰ leírható álla-

⁵ A fogalmak bevezetése ERŐS Ferenc tanulmánya (Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája, *Thalassa* 1993/2., 29.) és Jacques LACAN munkája (A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra, ford. Erdélyi Ildikó, Füzesséry Éva, *Thalassa* 1993/2., 5–11.) alapján történik.

⁶ Imaginárius szignifikáció: az identifikáció dimenziója, amelyben az egyén kialakítja elidegenedett énjének (*moi*) végtelen láncolatát. (Vö. ERŐS: i. m. 30–37.)

⁷ Vö. TENGYELYI László, *A vágy filozófiai felfedezése*, *Thalassa* 1998/2–3., 10.

⁸ NOVALIS, *Fichte-stúdiumok*, Papp Zoltán (ford.), *Gond* 1998/17. MESTERHÁZY Balázs, *Reprezentáció, identitás, temporalitás, Literatura* 1998/4., 347–381.

⁹ Uo. 365.

¹⁰ Lacan metaforái, I.: TENGYELYI: i. m. 14–15.

pot keresésének és újramegtalálásának egyidejűsége artikulálódik. Az így értett lacani chiazmus vágygal összekapcsolódó eleme, (az elfedésből adódó) hiány ugyanis hasonlósági viszonyba hozható a reflexiós mozgások egymást negáló tendenciájának következtében keletkező *üres térrel*¹¹, amelyben az abszolútum negatív tapasztalata végbemegy.

Az identitást egyaránt dinamizált szubjektum-objektum viszonyként állító novalisi és lacani koncepció analógiái lehetővé teszik, hogy velük összefüggésben magyarázzuk a schilleri tipológiát¹² is. A tárgykört érintő szakirodalomban található olyan utalás, amely a naiv és szentimentális kategóriákat együtt az önreflexív beszédmód viszonyait mintázó pozícióként értelmezi.¹³ A schilleri reflexiósstruktúra korszakbeli költészeti megjelenésmódja megenged egy olyan értelmezést, mely szerint a naiv költő mint osztatlan érzéki egység (objektum) csupán a szentimentális költő (szubjektum) identifikációs tevékenységében tételeződik, az ekként extenzionált képzet belsővé tételekor azonban a külső önreprezentáció és az ezt interiorizálva bővülő szubjektum diszparitása miatt elfedődik az osztatlan egységként megalkotott, és ez belső érzésbeli (vágy-hiány) megosztottságot eredményez, a vágy pedig a megosztásmentes teljességre irányul ismét.

2. REFLEXIÓ ÉS ÉRZÉS

Az én szükségszerű szignifikálása, önmaga képként való megalkotásának kényszerre tematizálódhat, vagyis a képpé lett szubjektum kiszólhat a képből az elkerülhetetlen képpé válás hangján. A vakságot implikáló látás-aktus tárgyiasításában reflektálódik az identifikáció teljesültsége (látás) és szimultán hiánya (nem látás), egy paradoxon révén:

Óh te szép Kép!
[...] kínja szívemnek – nem láttalak!!!
[...] mikor látlak én tégedet,
melly mindég előttem állsz?¹⁴ (Katona: *A Képzet*)

A kép a látás potenciájával együtt a vakság potenciáját mint látási impotenciát foglal magába. „Valamit látni” elkerülhetetlenül vezet a vakság, a „nem látás” fo-

¹¹ L.: MESTERHÁZY: i. m. 367.

¹² SCHILLER, Friedrich, *A naiv és a szentimentális költészetről*, ford. Vajda György Mihály. S., F. *Válogatott esztétikai írásai*, Bp., 1960, 279–375.

¹³ Vö. DEBRECZENI Attila, „Érzékenység” és „érzékeny irodalom”. *It.* 1999/1., 22.

¹⁴ A Katona-idézetek Katona József versei, Orosz László (szerk.), Bp. 1991 alapján.

galmához: „valamit látni” ugyanis annyit tesz, mint a figyelmet egy objektum képi megjelenésére irányítani, ami a szemlélő és a szemlélt, szubjektum és objektum szétválasztottságát eredményezi, hisz a látás mindig külső tárgyba való kapaszkodás során valósul meg. A látás (a nézéssel ellentétben) hordozza a vágy és hiány chiasztikus figuráját létrehozó interiorizáló aktust, így metaforikusan az identifikáció folyamatát tematizálja. A vakság hiány, üres tér gyanánt a reflexió önnegációjának helyeként funkcionál:

csillagokat járok, hágok
érte a vágy egében.
Keresem, mind-mind gyorsabban
keresem, ez alakot,
s fájdalmimból sejtem abban
nyíllal a gyilkos vakot. (Katona: *A Képzet*)

A (hiány)érzés által előidézett önreflexív versbeszédbe (az önmagáról való beszéd [önreflexió] mindig feltételezi a vágy-hiány chiazmus meglétét) – amely az érzés kioltását célozná – ismét bekerül az önreflexió erőtereként adódó vágy. A fellépő újabb érzés a reflexió (*keresem, ez alakot*) reflexión belüli tematizálását eredményezi. A tematizált reflexióban szintén feltűnik egy érzés (*fájdalmim*), egyúttal az érzés reflexióban való megjelenésének következménye is tárgyazódik: az érzésben adódó semminek (*gyilkos vak*) találtatik (az identifikáció negligáló, elfedő mozzanata) a reflexióban megjelenttel (*alak*) szemben. A *gyilkos vak* egyidejűleg utalhat a reflexió önmagára irányuló ama negációjára is, amely azért történik, hogy az érzés semmije megint valami lehessen. A *gyilkos vak* kettős funkcióját a poétikai mikrostruktúra (rím: *alakot–vakot* [valami–semmi]) is megerősíti. A reflexiók ilyenén való egymásba gyűrűzése inkluzív (önmagába záródó)-szukcesszív (láncolatszerű) szerkezetet alakít ki.

Az önreflexió és az érzés kölcsönviszonyát figurálja a *Panaszom* szövege is, egyszerűs mind az identifikáció folyamata is kiolvasható belőle:

ámbár szüntelen e velem
játzó Képezetem hideg
mejjén csüggendezék öröm-
ittaságba merülve el
[...] S látásába' tenyészttem én
csak, mint üdvözülésre ment. (Katona: *Panaszom*)

A szubjektumot egyszerre vonzó és frusztráló objektum (*Képezetem*) interiorizálását jelenítik meg a *hideg mejjén csüggendezék örömittaságba merülve el* sorok, az önreflexió belsővé tevő mozzanatának mindkét összetevőjét – az azonosulást (*örömittaság*) és a negligálásra készítő idegenséget (*hideg mejjén*) is – hordozva, így forgatva vissza az identifikáció funkcionalitását a reflexió láncszerűségébe (s *látásába' tenyészttem én*).

Egy virágszirmon kap mítoszi távlatot az én képi lenyomata a *Hiacynthus* című költeményben:

Véredből egy gyenge virág, így szóla, piruljon,
És bársonylevelén éljen örökre jajom.¹⁵ (Kölcsey: *Hiacynthus*)

A *szóló* virág a vele való azonosulás lehetőségét kínálja fel az éneknek. A virág azonban élő halott, hiszen a halott *Hiacynthus* véredből fakadt, így az én számára eleve bizonytalan identitású tárgyként adódik. Identifikációs aktusában az én a hangját (*jajom*) nyomja a virág bársonylevelére. Az élő halott ellentéteket összefogó chiasztikus figurája, valamint a hang-kép szignifikáció a homeomorfikus¹⁶ azonosulás dinamikus folyamatát példázza.

3. A LÁTVÁNY MITIKUS-ARCHETIPIKUS LÉTESÍTŐ TÉNYEZŐI

A lacani identifikációs mechanizmus és a reflexió alapszerkezetének vázolt összefüggései világossá teszik, hogy ha a költemények látványteremtő szintjén a lírai éneknek a költői nyelv grammatikai (és pragmatikai) dimenzióiban tapasztalható – a recepciótörténetben eddig feltárt – identifikációs szituációját látjuk ismétlődni, és a képeket a homeomorfikus azonosulás eseteként fogjuk fel, akkor a látványkonstituenseinek tagadást kell hordozniuk implicite. Mint mindenkori, materialitásba kényszerített szignifikációk az önreflexió és azonosság logikai törvényének értelmében amimetikusak: „*elhagyjuk az identikusát, hogy ábrázolhassunk.*”¹⁷

A látványteremtés az aranykori teljesség mitológemájának megalkotására irányul, ez pedig kisebb mitikus, archetipikus elemekből áll össze. A dinamizált, vagyis *elvésett* állandó totalitásként értett konstrukcióban tehát a reflexiós mozgást és a mozgás hozadékát – az üres teret vagy hiányt – ezek a konstituensek hordozzák. Ezekben lelhető fel az a fontos működési elv, amely miatt az önmagát képként megalkotó én nem jut el egy rögzülő identitáshoz, ezért ennek a megmutatása igényli néhány, a mítoszokkal kapcsolatosan felvetődő probléma tárgyalását.

¹⁵ Kölcsey Ferenc összes versei, Kulin Ferenc (szerk.), Bp., 1990. A további Kölcsey-idézetek innen származnak.

¹⁶ Ez a matematikai terminus a lacani szóképletben a tárgyként tételezettel való azonosulás dinamikus folyamatát jelenti: a szubjektum az identifikáció interiorizációs mozzanatát követően az elfedett régi tárgyat egy másikra képezi le, ez a folytonos leképezés (homeomorfizmus) a szignifikáció asszociatív láncolatának mozgása. (Erről a kérdésről bővebben: ERŐS: i. m. 29–44. és LACAN: i. m. 5–11.)

¹⁷ Novalistól idézi MESTERHÁZY: i. m. 364.

A mítoszok közlési módként való applikálása eleve olyan világérzékelés megtapasztalására irányul, amelyben a lírai én létét érintő temporalitást sajátos kétirányú időperspektíva függeszti fel, olyan ideális önértelmezői helyzetnek tűnik számára, ahonnan képes belátni az őt megelőző és rajta túlmutató dimenziókat is. A mítosz recepciótörténete azonban éppen az eredetiként tételezett variáns eltűnésének története,¹⁸ vagyis a mitikus történetanyag aktuális konkretizációiból és kanonikus interpretációiból létrejövő láncolatnak csak egy szakasza fogható át a jelen befogadói horizontja felől. A lacani metafora-elmélet¹⁹ távlatából a mítosz különböző olvasatai felfoghatók olyan mozgó jelölőláncként, amelyekben azok aktualizált szignifikációk formájában váltják, helyettesítik egymást, az éppen elfedett jelölő pedig a lánc maradékához (metonimikusan) kapcsolódva marad jelen. Innen magyarázható a mítoszok jelentése – jellegzetesen önértelmezői funkciójuk miatt – a mindenkori recepciók szituációk vágyának diszlokatív trópusaként, amelyek egymástól legtávolabb eső pólusai nem jelölnek szükségképpen időbeli distanciát is.

A mítosz recepciótörténetének aktualizációiból válogató olvasói stratégia relatíve kiküszöböli az egyszerű allegorézis vagy a mítoszkritika értelemrögzítő művelését, így részesedhet a szöveg mögött nyíló szöveglehetőségek tapasztalatából, sőt esztétikai karakterüket illetően is nyereséghez juthat. Ám nemcsak az olvasói önkény minősíti a mítoszokat szemantikai alakzatokká az értelemlehetőségek pluralizálódásából keletkező belső „paralogikus” természetükre rámutatva, hanem azok szövegbeli érintkezése is. A mítoszok interakciója kölcsönöz a képalkotásnak diffúz, dereferencializált jelleget. A mítoszok szemantikai alakzatként való megkonstruálásában a sírhant, a szárnyas zefír, a hold, a szerelem és a Múzsákhoz szóló könyörgés mitológémainak referencialehetőségeit használom fel. Szinkretikus jelenlétük miatt a szövegek folyamatosan kitérnek az egyértelmű azonosíthatóságok elől, az állandó elmozdulásokban pedig kifejezésre juthat az idő történeti reflektáltsága, amely szembenáll az időtlen idill poétikai eljárásával.

4. INTRAPSZICHIKUS KRIPTA ÉS MELANKÓLIA

A sírhalom mint transzcendencia-szimbólum hermeneutikailag a halál felőli létszemlélés, a szubjektum önértelmezésének alapstruktúrájaként fogható fel. A sírmotívum alkalmazásának azonban pszichoanalitikus szempontból messzebb menő implikációi vannak: az intrapszichikus sírbolt, a *crypte* esetével szembesít, amely

¹⁸ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Oravecz Imre*, Pozsony, 1996, 99.

¹⁹ L. erről: ORBÁN Jolán: *Freud különböző olvasatai: Lacan és Derrida, Thalassa* 1997/1., 81–83.

Török Mária és Ábrahám Miklós²⁰ metapszichológus elméletében az introjekció zavaraként tételeződik. A sírbolt az inkorporáció módján keletkezik, létesülésének színtere a képzeletbeli (imaginárius), a belső képek világa, éppúgy, mint a lacani szignifikációé²¹. Az inkorporáció az introjekció megállítását szolgálná, ha annak folyamatába az egyént érintő veszteség kerül, vagyis a veszteség elutasítását célozza. Veszteség (hiány) azonban az önreflexió *adománya* is lehet, mert az identifikáció interiorizációs aktusában újból és újból megtörténő bináris megosztás folytán – amely a szubjektum és az általa belsővé tett önreprodukció(reprezentáció)val bővített szubjektum közötti differencia miatt következik be – az éniideal ismétlődően elvész, tehát az inkorporáció az introjekció szükségszerű velejárója. Talán azt sem túlzás állítanunk, hogy a lacani szignifikáció asszociatív láncolata felfogható inkorporációk végtelenített sorozataként is. A megosztottság következtében létesülő inkorporáció a melankólia tünete²², amely során a hasadt (bővített) szubjektum a „kiinduló” szubjektum helyén tátongó úrt képek segítségével próbálja pótolni.

Mi következik ebből a szóban forgó költészetekre nézve? Szinte paradigmaticusnak mondható a klasszika és a romantika határsávjában²³ (Csokonai, Berzsenyi, Kölcsey, Katona) az a líratípus, amelyet hagyományosan halálkeretet megjelenítő sírköltészetként írnak le, mindenekelőtt pedig a melankolikus jelzővel illetnek²⁴. Ez a líramodell tehát méltán hozható vonatkozásba a melankólia metapszichológiai elméletével.

²⁰ Török Mária és Ábrahám Miklós magyar származású, de Franciaországban élő pszichoanalitikusok, akik Maria Torok és Nicolas Abraham néven franciául és angolul jelentették meg írásaikat. Dolgozatomban ÁBRAHÁM Miklós–TÖRÖK Mária: *Rejtett gyász és titkos szerelem (Thalassa 1998/2–3., 123–156.)* című írásra és az elméletüket a hermeneutika és a dekonstrukció jegyében applikáló Anselm HAVERKAMP tanulmányára támaszkodom: *Kryptische Subjektivität, Archäologie des Lyrisch-Individuellen* (Haller, Hölderlin), Individualität, Poetik und Hermeneutik XIII. Wilhelm Fink Verlag, München, 1988, 347–384.

²¹ Az introjekció: az identifikáció szinonimájaként értelmezhető: az önmagát megteremtő én állandó folyamata. Az introjekció fogalmát szerencsésebbnek is gondolhatjuk abból a szempontból, hogy etimologikusan felidézi az interiorizáció (belsővé tevés) mozzanatát. Az inkorporáció bekebelezés, az introjekciót helyettesíti, mintegy pseudo-introjekcióként értendő. Valamilyen elviselhetetlen valóságmozzanat áthelyezése, de nem az introjekció útján. Erről részletesen: Ábrahám–Török, uo. és Haverkamp, uo.

²² Vö. uo. 124. A melankóliát Lacan is hasonlóképpen érti. (Vö. ERŐS i. m. 41.)

²³ ROHONYI Zoltán, a tanulmányban többször használt kifejezése, l. *A posztkantianus tapasztalati helyzet és a költői beszédnemek*, uő, „Úgy állj meg itt puszta”, Bp., 1996.

²⁴ Vö. VÖRÖS Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Bp., 1991, 85.

Az inkorporációnak identitást stabilizáló szerepe van²⁵, a rögzítés a folyamat-azonosságban való konstituálódást akadályozná meg. A kriptában ott van a veszteség tárgyi megfelelője, ez a szeretett tárgy mindig énídeálként funkcionál a szubjektum számára²⁶. Ha az intrapszichikus kriptá a beszélő ént magába záró tényleges sírboltként/sírüregként manifesztálódik egy külső reprezentációban – nevezetesen éppen egy nyelvi kép formájában és részeként –, akkor joggal feltételezhetjük, hogy az énídeál önmaga, és hogy a kriptikus szubjektivitás (Haverkamp) poétikai realizációjával van dolgunk:

akkoron virágbokorka
Nőjön sirhalmomon,
Melyen zefir kerengve játszván
Lengesse szárnyival,
Majd körbe gyűlve énekelnek
A nimfák sirhalmomon. (Kölcsey: *A Nyugalomhoz*)

A lírai én azonban csak látszólag prezentálja magát olyan hangként, amelyet a sírűreg zár körül, ugyanis a beszélő én és a megjelenített én között képződő, határozószókban kódolt temporális különbség (*akkoron, majd*) miatt éppen a sírűregnek szánt rögzítő funkció kérdőjeleződik meg. Jó példa ez a szöveghely arra, hogy megmutassa a nyelvileg megkísérelt endokriptikus identifikáció szubverzív jellegét. Az Ábrahám–Török-féle metapszichológia nyelvszemléleti következménye szerint a *crypte* célja a nyelv kifejező vagy reprezentációs képességének megzavarása: deszignifikáció. Ennek a kriptonímiának a lényege a *crypte*-be rejtett olyan mechanizmus, amely megakadályozza a jelentés létrejöttét²⁷. A szöveg a mítoszok interakcióját példázza, ami a felforgató időbeli aspektusokkal együtt a referenciális működés elzáródását okozza. Az itt színrevitt aranykor tropológiaiilag térbeliesítő és dereferencializáló tendenciája a mítosz (meta)textusának aktivizálásakor tűnik elő. Az aranykor-mítosznak éppen az általunk ismert közvetítéséből – bár az évezredekkel ezelőtti szellemi szituáció rekonstruálhatatlanságát tudomásul véve – nyerhetünk olyan kódokat, amelyek az aranykort idéző látványt felbomlasztják. A mítosz szerint ugyanis az aranykori nemzedéknek csak a végső pusztulás módján van kötődése a föld alatti dimenziókhöz: az aranykorban a halál az álmhoz volt hasonló, de semmiképpen sem jelentett eltemetést²⁸. A föld alá kerülés az aranykor kontextusában azt a megsemmisítő halált konnotálja, amely egyébként a fennálló aranykori világtól idegen elem. Az aranykor-mítosz és a sírűreg egyaránt – metonimikus viszonyuk folytán – a tragikus elmúlás és az időtlen örökkévalóság

²⁵ Vö. ÁBRAHÁM–TÖRÖK: i. m. 133.

²⁶ Uo. 138.

²⁷ Vö. uo. 129.

²⁸ Vö. KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Bp., 1977, 149.

mitológemáit mint ellentétes pólusokat egységbe fogó szemantikai alakzattá módosul. A reprezentáció tehát a reflexió ellentéteket összekapcsoló mozgásformájaként funkcionál. Mert noha a mozdulatlan aranykori teljességet célzó látványegész és az énídeál sírűregbeli reprezentációja az identifikációban keletkező folytonos hiánytapasztalatot igyekszik felszámolni, és az identitás rögzítettségét kétszeresen is biztosítani látszik, a belső hiány a reprezentáció identifikációs helyzetében üres térként újraképződik, és ugyanitt szükségképpen újrakonstruálódik a chiasmus is. A vágy-hiány belső chiasztikus figurája ugyanis mindig az önreflexió szituációját generálja újra, ami az imaginárius szignifikáció folyamatosságában nyilvánul meg. A konstituensek és a látványegész jelentésazonosságát kimozdító mozzanat – az ordo inversus – a mitológemák (transzcendencia-szimbólumok) metonimikus kapcsolatában rejlik (pontosabban szinekdochikus viszonyról van itt szó: aranykor [egész]–sírűreg [rész]).

Ha az intrapszichikus sírbolt elméletéből indulunk ki, akkor mindezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a belső *crypte* mint pszichés zárvány nem megszűnik vagy feloldódik, hanem a sírűreg – hordozva a nyelvi képet leromboló mechanizmust – megismétli azt a reprezentációban:

Be csendes az este
be bágyad a Nap,
be gyászra kifestve –
be hült ez a Lap!
Tövében elégve a déli sugártól
az ősz levelecske pörögve lepártól,
s le sem jöve vettetik a Zephir-ártól
magán nyöszörgve az ősi határtól
csak az üreg ásít!

(Katona: *Az Andál*)

Az egymás mellett megjelenő *üreg* és *Zephir-ár* jelentésdimenzióinak mozgásba hozását *metaszimbolika* segíti elő. Az aranykort szignáló Zephyros (a tavaszhírnök), a nyugati szél²⁹ az újjászületés kódját az üreggel asszociatív viszonyba kerülő, napszakszimbólumként olvasható *este* (elmúlás) kontextusába helyezi. A kép különös térszerkezetébe a nyelvi reprezentáció aktusának tere is belerendeződik: *be hült ez a Lap!* Az írásszituáció szemantikailag az *üreg* dinamizált jelentésdimenzióival kerül szorosabb kapcsolatba, ezt az *ősz levelecske* poliszémiaja bizonyíthatja. A szöveggörnyezet ugyanis lehetővé teszi, hogy „elégett papiros” és „ősz falevél” (és ebben az esetben rejtett évszakszimbolikával is számolnunk kell) jelentésében egyaránt működőképes legyen. Az *őszbe* pusztuló falevél mozgásába belejátszik az írás meddő tere (elégett papiros, hült lap), amely mintha éppen az *ásító üregbe* hullana, jelezve ezzel a rögzülő identitás iránti vágyat (kriptikus szubjektivitás), illetve annak nyelv (írás) általi lehetetlenségét (az elmúlás jelentésdi-

²⁹ Vö. uo. 135.

menziója). Az *üreg belső mélységének* Márton László is fontos szerepet tulajdonít Katona költészetében, az öllel szorosan összetartozónak véli, és a könnyesepp inverzének tekinti.³⁰

5. A REFLEXIVITÁS SOKDIMENZIÓS TERE

Nemcsak a sírűreg tekinthető poláris-dinamikus szerkezetét illetően az őt tartalmazó látványegész (aranykor) mikromodelljének, hanem a hold és a feminin figura is:

Majd körbe gyűlve énekelnek
A nimfák síromon,
Ha a magos hold andalogva
Süt arra fényivel. (Kölcsey: *A Nyugalomhoz*)

Az identitást rögzíteni „hivatott” sír a feltartóztathatatlan időfolyamatot legyőző, az örök visszatérésről tanúskodó holddal³¹ kerül metonimikus viszonyba. Az érintkezés során az idő ciklikus aspektusa beleíródik a sír által hordozott identitásba, így az legfeljebb a megállíthatatlan ismétlődés módján „rögzül”. A kölcsönviszonyban a sír időbelisége, a lét végessége a hold feminin jellegű halálos oldalát villantja meg. A hold ekként dinamizálva alkot szinekdochikus konstellációt az aranykor szemantikus alakzatával.

A szerelem képzetkörét hordozó, ezért az aranykori teljességet szignáló feminin figura és a sírűreg között viszont fordított szinekdochikus viszony létesül:

Ki sírja ez hús bükknek éjjelében,
Melyet lengő fű s kék virág fedez?
Ó vándor, ülj le bükkem enyhelyében,
Kedvesnek sírja ez. (Kölcsey: *A kedves sírja*)

Az eredetileg látványkonstituensként működő sírűreg a látványegész (aranykor) foglalja magába, így a teljesség inkorporációjának reprezentációja éppen a teljesség nemlétét (az aranykor letűnésekor kerül a föld alá) jelzi.

A mítoszi transzcendencia-szimbólumok a dinamizált teljesség-alakzaton kívüli tematikus előfordulásukkor saját metaforikus-térbeli poláris jellegükre reflektálnak:

³⁰ MÁRTON László, *Az önmagában rejtőzködő alany*, Katona József lírájáról, M. L., *Az ábrázolás iránytalansága*, Bp., 1995, 25.

³¹ ELIADE, Mircea, *Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem*, Pásztor Péter (ford.), Bp., 1993, 129.

Istenasszony! felhőd kárpítjában
Sokszor könnyes szemmel néztelek
Képét láttam arcod sugarában,
(...) Istenasszony, képed sugarától
Most elvált a kínos ideál (Kölcsey: *A Holdhoz*)

A kétarcú Hold (*képed sugarától most elvált a kínos ideál*) tematikája mellett a Múzsákhoz szóló könyörgés szituációja hordoz önállóan poláris alakzatot:

Hisz nem is én vagyok
Csak magam, aki rád
kurjogat, oh kegyes
Múza.³² (Katona: *A Múzsához*)

Itt a beszélő én válik chiasztikus figurává (én-magam), miközben a Múzsától mint felső instanciától várja saját egyedi hangjának legitimálását.

A látványegész, a mikromodelljeinek tekintett konstituensek, illetve ezekre szerkezetüket imitálva reflektáló, önállóan előforduló mitikus elemek egymásból kilépve absztrahálják egymást. Az autoreflexivitásnak ez a mértéke pedig a reprezentáció többszörös allegória voltát leplezi le: a látványegész és létrehozó tényezői olyan térként adódnak, amelyben kölcsönhatásuk során reflexiós mozgások generálódnak³³, az így létrejövő jelentéspólusok pedig a konstituenseken belül, valamint a tényezők és a reprezentáció egésze között is helyet cserélhetnek. Innen nézve értelmetlen is a Kölcsey- és Katona-versekre vonatkozóan allegória és szimbólum konfliktusáról beszélni³⁴. Dinamikus sajátosságuknál fogva az allegóriák az elemzett szövegekben olyan multidimenzionális hálózattá terebélyesednek, amelyben minden csomópontot képező létrehozó elem tartalmazza az összes többi reflexióit *ad infinitum*.

A dolgozat egy újraolvasás eredményének csupán metszetét ismerteti, erről árulkodik a példaanyag szűk horizontja. Ám ebből is kiderülhet, hogy a közhely-

³² A szöveg a Rohonyi-féle interpretáció sarkalatos pontja, l.: R. Z.: *Az „én” és a „magam”* – uő: *A posztkriticista tapasztalat és Katona József verseskötete*, i. m.

³³ MESTERHÁZY Balázs a reflexiós mozgások teremtette kiüresítés kapcsán hozza összefüggésbe a benjamini allegóriát a *Fichte-Studien*ben feltárt reflexiós alakzattal. Benjamin az allegóriát üres formaként (kert, kamra, kripta) fogja fel, az allegorikus alakokat olyan keretként, amelyben azok felcserélődnek egymással, a jelentések pedig egymás helyére lépnek. Vö. MESTERHÁZY, i. m. 378.

³⁴ S. VARGA Pál a XIX. század költészetében olyan világgépi küzdelmet lát, amelyben az objektivitás felé forduló érzéki tapasztalat és a szubjektumban föllelt eszmény harcol egymással. Ennek a küzdelemnek lenne a poétikai következménye az allegória és szimbólum konfliktusa. A konfliktus – véleményem szerint – legfeljebb az elnevezések között áll fenn. Vö. S. V. P., *Gondviselésihittől a vitalizmusig*, Debrecen, 1994, 64–69.

szerűség jegyeit magán viselő, ugyanakkor hermetikus karakterű költemények (főként Katona versei ilyenek) nyitottá válnak az olyan olvasásmód előtt, amely identifikációképző szerepet tulajdonít a mitológéákat alkalmazó reprezentációnak. Megállapítható, hogy az időtlen aranykori teljesség poétikai megjelenése éppenhogy az időbeliséghez kötődik, így a jelentés és a szubjektum identitása is folyamatos mozgásban jön létre.

ÉVA ASZTALOS

DYNAMIC POSSIBILITIES OF THE IDENTITY IN THE LINGUISTIC REPRESENTATION

The paper makes an attempt to approach the sight-stimulating dimensions of the reflexive discourse of Ferenc Kölcsey and József Katona's poems and forms of the subject of self-interpretation, present in the tropology and thematics of the texts, and lacking the direct presentation of the lyrical I. The essay takes into consideration Zoltán Rohonyi's canonical interpretative suggestion, which concentrates on the self-reflexive codes of pragmatological and grammatical modes. It is emphatically an attempt because it compares the basic structure of the identificational strategy described by postmodern psychoanalysis with post-Kantian reflexive structures, concerning the history of functions. It also intends to offer a rather general, subject- and language-related way of interpretation for the poetry of Kölcsey and that of Katona, within the frame of notions earned in the comparative process. This interpretative suggestion aims at a poetry which applies a fictitious world-like construction, being formed in an imaginary outness from mythical-archetypal material. The reader's expansive attitudes verifies the almost identical ratio of the theoretical base and the closer readings of concrete texts.

CSOPÁK ZSUZSANNA

A CSONGOR ÉS TÜNDE GENETIKUS KAPCSOLATA AZ ÁRGIRUS-SZÉPHISTÓRIÁVAL

V. J. Propp világhírűvé vált művének, *A mese morfológiájának* utószavában olvashatjuk azt az idézetet, amely Veszelovszkij folklórkutató megsejtését idézi: „Vajon helyénvaló-e, hogy ezen a téren [ti.: a mese kutatási terén; kieg. tőlem Cs. Zs.] tipikus sémákat keresünk... olyan sémákat, melyek kész formulákként hagyományozódtak nemzedékről nemzedékre, miközben megőrzik azt a képességüket, hogy eleven élettellel teljenek meg, és új formákat hozzanak létre? ... A modern elbeszélő irodalom bonyolult szüzsévilága és fotografikus valóságtükrözése, úgy tűnik, kizárja a kérdés ilyesforma feltevését; azonban amikor a késő utókor majd ugyanolyan távoli perspektívából vizsgálhatja ezt az irodalmat, mint mi az antik művészetet a történelem előtti kortól a középkorig, amikor az idő egyszerűsítő, szintetizáló munkája a bonyolult jelenségek körét az idők mélyébe vesző ponttá zsugorítja, akkor a perspektíva vonalak összeforrnak azokkal, melyek a mából az ősi költészethez vezetnek, és a rendszer, az ismétlődés a teljes hosszmeteszben uralomra fog jutni.”¹

E kívánalmat V. J. Propp nem minden ok nélkül idézi, hisz köztudott, hogy a varázsmesék területén bemutatott, az elbeszélések strukturális elemzését megelőző eljárásával nemcsak egy szerkezet elkülönítésére törekedett, hanem – még a formalista hagyományoknak megfelelően – egy (vagy az) őselv megtalálására, amelyből minden későbbi forma kifejlődhetett. A jelen dolgozatban az orosz formalizmusnak az a (továbbvitt és tovább értelmezett) szempontja nyerhet konzisztens értelmet, amely nem konvencionális, átvett sémaként gondolja el a formát, hanem olyan elidegenített és elidegenítő formaként, amely lényegénél fogva mégiscsak ismétlődés. A strukturalizmus kutatási folyamatában mindez – már az *organikus őselv* helyébe lépő *rendszer fogalma* által – absztrakt struktúrának tételeződik, amely elsősorban „aktivitása” miatt érdekelt. A posztstrukturalizmus pedig az egészszelví szöveg lemondásával, egy dinamikusabb, folyamatként és transzformációként elgondolt struktúrafogalommal él, az ismétlést a leghatalmasabb erők választásainak tekintve.² A némileg hasonló eljárási utat mutató jelen tanulmány a

¹ Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, Bp., 1999, 117. ford. Sopron András.

² Vö.: Roland BARTHES, *S / Z*, Bp., 1997, 13. ford. Mahler Zoltán.

címében megjelölt irodalmi művek vizsgálatával mindenesetre posztstrukturalista belátások jegyében próbál „artikulálódni”, kiindulópontnak tekintve Tinyanov fel-tételezését, hogy minden irodalmi mű kettős rendszerből áll: korábbi irodalmi művekhez és nem irodalmi jelölésrendszerekhez (pl. orális nyelvhasználati módok-hoz) fűződő viszonyból.³ Jómagam irodalmi műveket, orális nyelvhasználatot, szim-bolikus rendszereket a kristevai szöveg értelmében „jelrendszernek” tekintek, kü-lönösképpen, hogy a címben megjelölt irodalmi művek vizsgálatára e szövegfogal-om keretében nyílt lehetőség; ugyanakkor az irodalmi szövegek gyakorlati elemzése során az intertextualitás elméletei közül a Michael Riffaterre nevéhez kapcsolódó, lineáris és intertextuális olvasatot megkülönböztető felfogás „terében” próbálok meg a szövegközi vonatkozások leírását elvégezni.⁴

A dolgozat tulajdonképpen egy kísérleti lépés kíván lenni afelé, hogy Vörösmarty drámai költeményének lehetséges elemzésül az *Árgirus-széphistória* szolgáljon, annak ellenére, hogy a konkrét forrás ismeretlen, és Vörösmarty idejében már a ponyvairodalom klasszikusának tekinthető história tizenkilenc kiadása volt for-galomban. Az irodalmi mű tinyanovi viszonyrendszere és a kristevai szövegfogal-om függvényében azonban épp ez a körülmény „szituálhatja” a történeti olvasó számára a lehetőséget, hogy a kulturális kontextusban – az 1763-as Piskolti-féle kiadástól – töretlenül jelenlévő, sokáig fő forrásként tekintett história nyomát (leg-inkább mint valamilyen Árgirus-történet feldolgozását) előfeltételezze és „felmu-tassa” a *Csongor és Tünde* elemzése során. A szövegolvasás ezen módját az a ke-letkezéstörténeti elgondolás is erősítheti, mely az Árgirus-történet egy lehetséges útját a széphistóriától a *Csongorig* a korabeli népszínházak tündérbohózataiban véli felfedezni, ugyanis a tündérbohózatok mesekeretében az *Árgirus* sokszor bizo-nyult alkalmazott hagyománynak.⁵

Mivel nem tudhatjuk, hogy Vörösmarty az 1763 után megjelenő ponyvaváltoza-tok melyikét használhatta, az elemzés során a Gergei-féle, 1582–1589 közötti évek-ben keletkezett széphistória szövegfilológiai megállapított változatát szükséges alapul vennem. A legkanonikusabb szövegváltozattal szemben felmerülő fenntar-tásokat az interpretációs módszerek és ezek alkalmazása ellensúlyozza, mely sze-rint a nagyobb történésségeket meghatározó szereplői funkciók és a szemanti-kai jellegű szövegközötti kapcsolatok létesülésekor mint esetleges, de megingató jellegű szövegeltérés anomáliát indukálható lehetősége nem jelentkezik. (Persze mindezt a konkrét elemzésnek szükséges a továbbiak során alátámasztania.) Ugyan-akkor a história filológiai szövegváltozata, mivel részben variánsokat transzformál magába, olyan asszimiláns szöveggként is felfogható, amely épp az által, hogy több változat figyelembevételével alakított, a ponyvakiadások alapjait, kiinduló elemeit

³ L.: Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény*, Bp., 1981, 29–30. ford. Soproni András.

⁴ Michel RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, Helikon, 1996/1–2. ford. Sepsí Enikő.

⁵ L.: KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Bp., 1987, 235., 240.

tartalmazhatja, noha a história korabeliségében ebben a formájában soha nem létezett.⁶

Az elmondottakból talán már kitűnik, hogy a címben megjelölt „genetikus kapcsolat” semmi esetre sem szövegfilológiai forrásvizsgálatot jelöl, hanem azt, hogyha *a priori* minden szöveg implicit *szövegekre* utalás, akkor – Laurent Jenny megállapítását idézve – „először is genetikus szempontból van az irodalmi műnek köze az intertextualitáshoz.”⁷ Mindemellett interpretálása során a „genetikus kapcsolat” olyan *látszat* tárgyának tekinthető, amely a „struktúra” fogalom aktivitásához hasonlóan bár irányított, de érdekelt *látszata* a tárgynak, mivel az utánzott tárgy olyasvalamit mutat meg, ami egyébként az adott irodalmi művek hagyományos filológiai összevetésénél láthatatlan maradna.

(A szereplők funkciói mint szekvenciális jelentésegységek)

Propp meseelemzésében a szöveg mögötti sémákat a cselekvés végrehajtójától elvonatkoztatott és egyetlen főnévbe tömörített megnevezések alkotják, amelyek a történet elemi egységeit, a *szereplők funkcióit* hozzák létre. A szövegek generálását létrehozó, azaz egyfajta implicit szabályrendszer leírására törekvő narratológiai elméletek közül leginkább a barthes-i az, amely a szereplők funkcióinak további lehetőségét már általánosabb szinten mutatja be. Tanulmányában, a *Bevezetés a történetek strukturális elemzésében* (1966)⁸, a leírás három, *funkciók, cselekvések és narráció* alkotta szintje közül a *funkciók* meghatározása a szöveg szegmentálását jelenti aszerint, hogy a történetben mi kap funkciót, milyen mozzanatok szervezik meg az adott szöveg történetyszerűségeit.⁹ A szekvenciák mindig megnevezhetőek, és a megnevezések még jelentéktelen szekvenciáknál is végbemehetnek. Barthes szerint a történet kódjainak tekinthető, mint metanyelvi elemek az olvasón belül képződnek meg, mert az olvasó „a cselekvések logikai menetét nominális egységként ragadja meg: olvasni annyi, mint megnevezni”.¹⁰

A *Csongor* és az *Árgirus*-történet szövegközi teret létesítő helyei az esetek túlnyomó részében kapcsolatot mutatnak mindkét szövegben fellelhető funkcionális történetegységekkel, vagyis a két szöveg azonos történésegységei nem egyszer a szövegköziség integratív, de akár az olvasó figyelmét megakasztó, *nyomként* értelmezett jelenségével is együtt járnak. Az azonos, szekvenciális egységként tekintett

⁶ A história szövegfilológiai változatához szükséges megértést l.: *Régi magyar költők tára* IX. (Akadémiai Kiadó, Bp., 1990, szerk.: VARJAS Béla) c. kötet jegyzeteit (572–580.); a verset a továbbiak során e kötet szövege (371–405.) alapján közlöm.

⁷ Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, Helikon, 1996/1–2, 33. ford. Sepsi Enikő.

⁸ Roland BARTHES, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*, in: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, Bp., 1983. ford. Simonffy Zsuzsa.

⁹ Roland Barthes a funkciókat alosztályokkal finomítja tovább, de ezek a megkülönböztetések a jelen elemzés szempontjából nem relevánsak.

¹⁰ Roland BARTHES, i. m. 389.

funkciók meghatározásához a vizsgálat tárgyából adódóan elégségesnek tartom, ha a história szereplői funkcióinak meghatározása után a *Csongorban* csak az azonos funkciókat veszem számba.¹¹

Az *Árgirus-história* szekvenciafunkcióit nagy vonalakban az alábbiak alapján lehet körvonalazni.

- I. Az aranyalmafa megjelenése a család kertjében, megnevezés: adományozás.
- II. A fa termésének elhordása, mn.: a kert megsértése.
- III. A fa őrzése, mn.: próbatétel felállítása.
- IV. A hős jelentkezése, mn.: próbavállalás.
- V. A hős együtt alszik a fa alatt az adományozóval, mn.: egyesülés.
- VI. Az ellenség hajfürtlopása, mn.: károkozás.
- VII. A keresési útvonal megjelölése, mn.: útbaigazítás.
- VIII. A hős elhagyása, mn.: hiányfellépés.
- IX. A károkozó ellenség elpusztítása, mn.: bosszúállás.
- X. A hős elhagyja otthonát, mn.: útnak indulás.
- XI. A hős mellé szegődő útitárs, mn.: segítőtárs megjelenése.
- XII. A hős kérdezősködése a megadott hely után, mn.: tudakozódás.
- XIII. A hős újra bejut egy kertbe, mn.: várakozás.
- XIV. Az ellenség a hőst elaltatja, mn.: ármánykodás.
- XV. A hős hiábavaló ébresztgetése, mn.: ápolgatás.
- XVI. A segítséget nyújtó üzenet átadása, mn.: lelepleződés.
- XVII. Az áruló megbüntetése, mn.: bosszú.
- XVIII. A hős öngyilkos akar lenni, mn.: halálvágy.
- XIX. Jóslatkérés egy leánytól, illetve egy istenasszonytól, mn.: jövendölés.
- XX. A hős varázseszközökhöz jut, mn.: szerencsés fordulat.
- XXI. A varázseszközök erejének beszüntetése, mn.: megtorlás.
- XXII. A hős megházasodik, mn.: beteljesedés.

A *Csongorban* jelenlévő hasonló cselekvés-történeteket hordozó szekvenciafunkciók bizonyos változásokat persze mindenképp mutatnak, és egyelőre bármennyire

¹¹ Persze egy megfordított helyzetű kimutatás esetében a *Csongor* új funkciói az eltéréseket is megmutatnák a históriától. Ennek elhagyásával céloim nem a különbségek elfedése volt, hanem inkább az, hogy a história azon funkciói is megmutatkozzanak, amelyek a *Csongorban* már nehezebben lelhetőek fel. Persze joggal vetődhet fel a kérdés, mennyire lehet ma a *Csongor* szöveghatásától elvonatkoztatva olvasni a históriát, főleg, nem a *Csongorban* meglévő funkciókat látni dominánsan benne. A jelen pillanatban ennek elkerülésében KARDOS Tibor, *Az Árgirus-széphistória* (Bp., 1976) c. munkája segített, amely alapos elemzését nyújtva a históriának, számomra olyan funkciók meglétére mutatott rá, amelyek esetleg a *Csongor* felől olvasva, illetve az ezzel való összevetésnél észrevétlenek maradtak volna.

terméketlennek tűnik ezek számbavétele, az elemzés későbbi fázisa miatt elengedhetetlen. A fa megjelenése a kertben (I. adományozás), a kert megsértése (II.), majd a fa őrzése (III.) és a próbavállalás (IV.) már egybeesve jelennek meg. (A funkciók ilyen, asszimilációjának tekinthető jelenségének a későbbiek során jut jelentékeny szerep.) Az ugyancsak ismétlődő V., és VI. funkciók után az útbaigazítás (VII.) bár Tünde helyett Ilma segítségével történik, de a funkciókat most a cselekvés végrehajtójától elvonatkoztatott egységeknek tekintve – a vizsgálat célját egyelőre nem képező – olvasói elvárások módosulásával nem számolok. A hős elhagyása (VIII.) után a vándorlás, az útnak indulás (X.) és az útitárs megjelenése (XI.) sem marad el, szemben a károkozó ellenség elpusztításával (IX.). A *Csongorban* az érdeklődés (XII.) a három vándortól, míg az *Árgirusban* az óriástól (vagy mondhatnánk úgy is, hogy a *Csongorban* három „nagy” embertől, az *Árgirusban* a „nagy” embertől) történik; a varázseszközökhöz jutás (XX.) jóval előbb megy végbe a *Csongorban*, mint a kertbe való bejutás (XIII. várakozás), de a funkciók sorrendiségének egyezése ez esetben nem tekinthető mérvadónak. A segítséget nyújtó szóbeli üzenet (XVI.) történésegysége pedig egyenes idézetnek tekinthető. Az egymásra találás (XXII.) látszólag más-más eszközök útján megy végbe, de mindkét szövegben a hiány megszűnését a fényes palota feltűnése szimbolizálja. A közbeeső funkciók legtöbbje szintén szerepel, így a hős elaltatása (XIV.), hiábavaló ébresztgetése (XV.). A lelepleződés (XVI.) után a XVII., XVIII. funkcióknak „csak” nyomai (intertextusai¹²) lelhetőek fel, vagyis a szövegek közötti kapcsolat implikálja meglétüket; a jóslatkérés (XIX.) megváltozott módon, de ugyancsak megtalálható, és a varázseszközök erejének beszüntetése is (XXI.).

Nem kétséges tehát, hogy néhány funkció elmaradása, néhány funkciósorrend változása mellett a szövegek történetét azonos szekvenciák alkotják, persze tartalmilag oly módon telítve új elemekkel, hogy az ismétlés nyoma csak felderengni látszik eleinte. A funkciók elmaradása és átcsoportosulása pedig elég csekély ahhoz, hogy ne mondhatnánk el: a *Csongor* története nemcsak hasonló motívumrendszert, hanem hasonló szereplői, cselekvői funkciókat mutat, mint a széphistória tündérmesei története. A *Csongor és Tünde* így talán nem olyan elbeszélésként nyilatkozik meg, amely kihasználja azt az igazságot, „amely az »életet« és az ismétlődést ellentétesként akarja beállítani”.¹³ A formák, sémák lényegükönél fogva ismétlődnek, de „paradox módon” már eleget is tesznek annak az elfedő követelménynek, amely másként/különbözőségként konkretizálja őket a megelőző struktúrától.

A *Csongor* elemzése során azonban a nyelvi anyaggá váló történetet tartva elsődleges szempontnak, szándékom nem az, hogy a szöveg egyedisége egy „általános” elbeszélő szerkezet (például tündérmesei morfológia) jegye legyen, hanem –

¹² L.: Michel RIFFATERRE, i. m.

¹³ Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, Helikon 1996/1–2., 54. ford. Bónus Tibor.

a késői barthes-i szövegfelfogás értelmében – olyan különbözőség, amely „szövegek, nyelvek, rendszerek végtelenségében fogalmazódik meg – olyan különbözőség, melynek minden szöveg a visszatérése”.¹⁴ Remélhetőleg beláthatóvá válik, hogy a *Csongor és Tünde*ben megismétlődő funkciók nemcsak szekvenciális teret hoznak létre a jelentések egymásutánosságával, hanem a szöveg közötti olvasás lehetősége a jelenetek agglomeratív terét is megvalósíthatja, legalábbis ott, ahol a szöveghe-lyek más szövegbeli jelentésekkel függnék össze. Az így konstruálódó elemzésben használt formák, mint feltárt-feltalált funkciók, azt az összefüggés-lehetőséget teremtik meg az olvasat számára, amelyben tapasztalhatóvá válhat – a szövegek szuplementív viszonya révén – a struktúra parergon, keret jellege; valamint az, hogy a szöveget önmagától elválasztó intertextualitás nemcsak a szöveg heterogén természetéről szól, hanem az intertext szövegek előtti és közötti helyéről, amely a keretezés pozícióiban létesül.

(A *Csongor és Tünde* szövegközi helyei)

Az eddigiek alapján elmondhatjuk, hogy az *Árgirus históriája* és a *Csongor és Tünde* tematikailag szükségszerűen intertextuális, hisz cselekményük fő szervező-dését azonos szerepköröknek megfeleltethető cselekmények alkotják. Mindez a két szöveg interpretációja során további intertextuális hatások szerepét előfeltételezi.

A *Csongor* szövegközi kapcsolódásainak és ezek „mikéntjeinek” megtekintése előtt azonban szükségesnek tartom a sorra kerülő szövegközi elemzésben alkalmazott módszerek, eljárások – jelen irányultságból adódó – megvilágítását. Mint ahogy arról már volt szó, a kristevai „jelrendszer” fogalma az, amely egyáltalán feljogo-síthat az adott irodalmi művek ilyen jellegű vizsgálatára, de az elemzés elméleti keretétül szolgáló felfogás – bizonyos megszorításokkal – gyakorlati aspektusokkal is bírhat. Szemiotikai alapon ugyanis nemcsak a szoros értelemben vett retorikai-poétikai eljárások kapcsolata, de a szövegben bármilyen jelként felfogható, más szövegekre utaló nyelvi elem felismerése is lehetővé válik, vagyis a befogadási szituációban az intertextualitás körébe tartozhat.

Ugyanakkor a szövegközi elemzést a riffaterre-i, *intertextus nyomként*¹⁵ értelme-zett jelenséghez közelítem, megpróbálva mintegy a szöveg azon pontjaira koncent-rálni, amelyek a tematikai és más minőségű egyezésekkel egyértelművé tett szövegköziségen túl nem egyszerűen értelem- vagy jelentéstöbblettel bírnak, de ezenkívül explicit módon várnak az értelemszorosozódás megteremtésére. Ezeket

¹⁴ Roland BARTHES, *S/Z*, Bp., 1997, 13.

¹⁵ A funkciók és intertextusok irányító, befolyásoló beavatkozását semmiképpen sem az egész szövegegységre mint mű egészre kiterjedtnek vélem. Ezek a nyomok a későbbiek-ben sorra kerülő riffaterre-i intertextus fogalom alapján a rövidebb terjedelmű szeman-tikai-stilisztikai struktúrák jelentésségét (signifiance) mutathatják fel, mindig időlege-sen, de örökre.

az intertextuális nyomokat, jelentésségüket (significance) tekintve azonban sohasem vélem teljes mértékben rögzíthetőnek, hanem – ahogy a későbbiekben kifejtődik – a bahtyini szó dialogikus természetéhez hasonlóan a „jelölők játékát” indítják el.

Térjünk rá azonban a *Csongor és Tünde* „egyértelműbbnek” tekintett intertextuális szerveződéseire. A szövegek közötti kapcsolatok természetesen a funkciók első öt-hat esetében a legszembevetőbbek. Például az adományozás (I.), vagyis a fa megjelenése, és a kert megsértésének (II.) leírásakor stb. Az almatő leírása több helyen is „összecseng”, és ha csak egy-egy sort vetünk össze – „*Színezüstből van virága*” (Csongor) – „*Virága mint ezüst, olyan színű vala*” (Árgirus) – akkor is látható, hogy a szövegrészek egymásra játssza explicite nyilvánvaló, de technikai létrejöttük különösebb megkülönböztető jegy (idézőjel, utalások stb.) nélküli, nem reflexív, hanem integráló irányú. Más kifejezéssel élve, eidetikus kapcsolatot teremtenek a szövegek; a fenti esetben is ugyanazt az almafát „látjuk bele” mindkét szövegbe. Ez persze nem jelenti azt, hogy a *Csongor és Tünde* almafája új elemekkel nem töltődne fel, egészülne ki „*Csillag és földi ágból, / Három ellenző világból*”, de a pretextus egyes szövegrészeinek idézése, az egyes szöveghelyek allúziói nem idéznek elő különösebb feszültséget a dráma textusában. Mindez a romantikus intertextualitás vonásainak jellemzője, hisz az originalitás elve miatt a jelöletlenség, a nyílt idézés és utalás elhagyása általánosabb. (Mint ahogy az is, hogy a klasszikus korpusz beteltségérzete miatt megnő a népköltészet és az irodalom populáris regisztere iránti figyelem.)¹⁶ Ezek az „idézetszerű” intertextusok főleg a szereplők funkcióinak szekvenciális történésegyeségeinél észlelhetők, de korántsem találhatók meg mindegyik funkcióazonosság esetében, mint ahogy az „összecsengések” funkciókhoz még vagy már nem köthető helyeken is lehetségesek, csak elenyészőbb számban. Például az almafa „felfedezésének” hasonlóságával is már megindul egyfajta intertextualitás, allúzióteremtés: „*Ah, de mit látok? Középen / Ott egy almatő virít... / Új jelenség, új csoda.*” (Csongor, 11–12., 15.s.)¹⁷ – „*Történék azonban kertében hogy járma, / Egy szép virágos fát ott az kertben láta, / Melyet ő ezelőtt még nem látott volna...*” (Árgirus, 21–23. s.)

Itt azonban érdemesnek látszik a már említett első öt-hat funkció szekvenciális egységénél elidőzni, ugyanis joggal vetődhet fel annak a lehetősége, hogy ezeknek nem csupán egyszerű megismétléséről van szó. Az első négy funkció tulajdonképpen asszimilálódik, nem megtörténik, hanem Mirigy sajátos, Csongorral szemben familiáris és elterelő, sűrítő beszédében idéződik meg. Ezeknek a cselekvés-szekvenciáknak tartalmi kivonatát, rezüméjét kapjuk. Persze a dialógusforma megmarad Csongor rövid közbeszólásai által, de a párbeszédén túl a drámaforma másik

¹⁶ L.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás létmód és/vagy funkció?*, It, 1995/4, 527–528.

¹⁷ Az idézetek forrásai VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde*, Matúra Klasszikusok, 1992.

alapját képező cselekvések sora elmarad. Mindez nem jelenthetne – drámai költeményről lévén szó – különösebb anomáliát, ha a párbeszéd tartalmának referencialitása a jelenre vonatkozna s nem elmúlt eseményekre. Egy kimerevített állókép jelleget tapasztalunk, amelynek során, és a három azonos „elem” – Csongor/királyfi, Mirigy/szolgáló és a fa – kapcsán a história története, meséje kap hangot, mintegy képre kép rakódik; a tulajdonképpeni történet mint történés csak az álmyszerűen megjelenő hatyúátváltozással indul el.

Az intertextuális viszony ebben az esetben mind a narratív keret (cselekményszál elindítása), mind a szemantikai struktúra kialakítására alkalmas. Köztudott, hogy az allúzió mint alakzat explicite a szövegek kapcsolódására utal, vagyis a *Csongor és Tünde* erőteljesen allúzív kezdete tekinthető a mű olyan felhívóstruktúrájának, amely intertextuális olvasatot javasol. A szövegközi olvasás jelzését hasonló módon erősítheti az az egyenes idézetnek tekinthető képes kifejezés, amely a szereplők funkciói közül a lelepleződés (XVI.) eseményéhez kapcsolódik. A szép-történetben a tündérleány üzenete így hangzik: „Az kisebbik szegről vegye le szablyáját, / Az nagyobbikára akassza ő kardját...” (Árgirus, 665–666. s.). A *Csongorban Tünde* szavai: „Mondd, hogy egy szeggel magasbra / Villogó kardját akassza.” (Csongor, 2057–2058. s.) Az ilyenféle intertextualitás (idézés) csak kettős olvasást igényel, szó szerinti és emlékezetbeli, az észlelés tehát aleatorikus.¹⁸ A véletlenszerű intertextualitás mellett persze létezik kötelező szintű is. A riffaterre-i kötelező intertextualitás megmutatására törekszem majd a *Csongor* szövegisége kapcsán, de a továbbiakban nagy vonalakban jelezném azokat a helyeket, ahol integráló intertextualitás észlelhető, bár céлом igazán olyan kihágások keresése, amelyek feltűnően zavarhatják a lineáris olvasást. Tehát, nyilvánvalóbb egyezéseket mutatnak fel szöveghegyeiken az egyesülés (V.), illetve a *Csongorban* az együttalvás körülményei, a nyoszolya leírása. Az átváltozás, a királylány, illetve Tünde hatyúból emberi lényé válásának a jelenete is idézés a szövegben, mint ahogy a károkozás (VI.) cselekvésének megadása: „Szép hajában kárt teszek” (Csongor, 311. s.) – „Késit ott kirántá, hajában elmetsze...” (Árgirus, 285. s.). Tünde és a királylány közlése az ellenségről, a „közös gonoszról”, majd Árgirus és Csongor marasztaló kérése is „össze-cseng”. A keresési útvonal, útbaigazítás (VII.) azonban eltérést mutat, de az útnak indulás (X.) közbeni búcsúzkodás többnek is minősülhet egyszerű idézésnél. A varázs eszközökhöz jutásnál (XXI.) az ördögfiak öröklési problémája és ennek Árgirus, illetve Csongor általi „megoldása” is a szövegköziség kapcsolatát mutatja. Szembetűnő a szövegköziség a már említett képes kifejezés esetében, amely az üzenet átadásával a lelepleződés (XVI.) funkciót képezi, valamint az ápolgatás (XV.) funkcionál, amely még részletesebb kifejtésre vár. Az utolsó funkciók helyeinél is idézések észlelhetők, csak a hiány megszűnését jelképező palota feltűnése – „Drága nagy szép várat láta hegy tetején...” (Árgirus, 849. s.) – A *Csongorban* csak az instrukcióban kap helyet: „Kevés idő múlva nagy roppanással egy fényes palota emelkedik a tündérfa ellenében.” (Csongor, V. felv.)

¹⁸ Vö.: Michel RIFFATERRE, i. m., 68.

¹⁹ LOÓSZ István, *Csongor és Tünde*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1892.

A források, minták, hatások számbavételénél a szakirodalom – itt Loósz István kimutatására támaszkodhattam¹⁹ – a fentebb leírt szövegegyezések sokkal részletesebb számbavételét végezte el, de a jelen pillanat talán már megérett arra, hogy a felsorolás jellegű kimutatásokon túllépjen. Ezért sem törekedtem az előbbieken, ha érintettem is, minden esetben számba venni az összes lehetséges szövegegyezéseket. Egyrészt Loósz István kimutatásai miatt, másrészt pedig azért, mert talán még egy ilyen, egyetlen szövegegység felőli, leszűkített vizsgálat sem képes az összes intertextuális kapcsolat feltárására, hiszen számolnunk kell azzal a köztudomású dologgal, hogy a szövegköziség típusai teljes mértékben nem kontrollálhatók, és felismerésük a mindenkori olvasáson múlik. Épp ez implikálhat más irányú szövegközi vizsgálatot, mert ha a *Csongorban* számos, leginkább integrálóként működő szövegkapcsolat található, mindez még nem zárja ki, hogy a szöveg bármely része, egysége esetében a „véletlenszerű”²⁰ intertextualitáson kívül ne jelentkezne – ugyan efelől a szövegvilág felől érkező – olyan kötelező szintű „szövegát-hallás” is, amelyet nem tud az olvasó nem észlelni. „Az intertextusnak ez a nyoma a kommunikációs aktusban egy vagy több szintű zavar formáját ölti: lehet lexikai, szintaktikai, szemantikai, de mindig egy norma deformációjaként válik érezhetővé.”²¹

A *Csongor és Tünde* szövegében intertextuális nyomok felbukkanásával leginkább a kommunikációs aktusban, a szemantika területén számolhatunk. Az így módon nyújtott kép – a szöveg csak egyik lehetséges olvasási módjaként – elkerülhetetlenül szelektív lesz. Az ezzel járó „töredékszerűség” bizonytalansági tényezőket hordozhat magában, amely azonban nemcsak a jelen esetben állhat fenn, hanem talán minden szövegiséggel, nyelviséggel összefüggő munka fölött ott lebeghet, mivel ezek előre nem látható megállapításokat hívhatnak életre.²² Mindezek ellenére egyetlen járhatónak vélt út a riffaterre-i értelemben vett, kötelező jellegű intertextus keresése lehet, mert észlelésekor van esély arra, hogy a szemantikai-stilisztikai alakzatok mögött kifejezetten a história mesei/mítoszi világát véljük felfedezni, mint táj(kép) mögötti ismerős tájat.

²⁰ Véletlenszerű intertextualitáson most itt nemcsak esetleges és tetszőleges szövegegyezéseket, hanem reflexív és integratív intertextualitást egyaránt értünk, ha explicit jellegűek, felismerésük tehát nyilvánvaló, és ha az intertextus akár reflexív, akár integratív, de struktúrához nemigen köthető. Ugyanis Riffaterre-nél az intertextusok fluktuációi nem a véletlennek vannak alárendelve, hanem olyan struktúráknak, amelyek variánsai egyetlen invariánsra vezethetők vissza. Ebben az értelemben az Ikarus-mítoszra való célzás is véletlenszerűnek tekinthető, amelyet Ilma tesz, amikor Csongor feltartja őt a keresési útírány kérdésével az átváltozásában: „...míg hattyúvá változom, ahhoz is csak kell idő. / Aztán, jól tudod, megleben nem jó járni az egekben.” (I. felv. 440–441. s.)

²¹ Michel RIFFATERRE, i. m. 68.

²² Mindenesetre az esetleges bizonytalanságnak a legbizonyosabb erőként kell megmutatkoznia az adott, rövid terjedelmű szemantikai alakzatok kapcsán ahhoz, hogy érvényessége jelenvalóvá legyen.

Az intertextuális nyom, mint a célzás, tehát egy adott alakzathoz, részlethez kapcsolódik. A *Csongorban* legszembetűnőbbek, szinte felhívásként funkcionálóak magának a hős alakjához kapcsolódó, jelentéssel bíró és rögtön ellentmondást teremtő nyelvi megnyilatkozások, amelyek szemantikai vonatkozásban egy kontextusbeli összeegyeztethetlenség érzetét keltik. A műfajjal (amennyiben emberiségdrámaként olvassuk) szoros egységet mutató „földi ember”-ként és „ifjú hős”-ként értelmezett Csongor-alakot ellensúlyozni látszik, ha nem is a királyi, de a vitézi jelleg megléte. Először Balgától értesülünk ilyesmiről: „*de mondd, mi ez, / Amit itt pajzsodra vágsz?*” (Csongor, 972–973. s.). Csongor efféle „vitéz volta” azonban több megnyilatkozásában is tetten érhető,²³ ezek közül legérdekesebbé a harmadik felvonásbeli rész válhat, ahol a Tündével való kommunikációs kudarc szerencsétlenségéért Balgát hibáztatja: „*A szokás az, / Hogy te most letérdepelj, / Durva szolgál, mert miattad / Hány el mindenütt szerencsém.*” „*Nem letörlek / Annyi veszteségemért.*” (Csongor, 1557–1560, 1562 s.)

A megnyilatkozás kifejezésnek itt a bahtyini értelemben felfogott használata funkcionálhat termékeny módon. Mindezzel máris kitérítésre került a fentebb vázolt elméleti keret, de a módosított módszerrel egyelőre hozzáférhetőbbnek látszik a továbbra is fenntartott (riffaterre-i) szemantikai-stilisztikai „kihágások” keresése és értelmezése.²⁴ „Minden megnyilatkozásban megszólal azoknak a megnyilatkozásoknak a visszhangja, amelyekkel a beszéd folyamat adott szférájában kapcsolatban áll.”²⁵ A beszéd folyamat voltaképpen szférájának meghatározásától rövid időre tekintsünk el, és nézzük meg, hogy a konkrét beszéd folyamatban Csongor megnyilatkozása mire válaszol: „...*Illy esetben a hős / Torkon metszi a keservet, / Elsóhajt egy illyenadtát, / S szépen meghalálozik / A szokás ez –*” (Csongor, 1553–1557. s.)

A szituációra Balga által adott válaszreakció, a „torkon metszi a keservet”, azonban már korábbi kontextusbeli megnyilatkozásból származhat: „...van úgy, hogy az idegen megnyilatkozások közvetlenül átlépnek a megnyilatkozás kontextusába, máskor csak egyes szavaikkal vagy mondataikkal történik ugyanaz, s ilyenkor ezek a szavak és mondatok mintegy képviselik az őket magukban foglaló eredeti megnyilatkozások egészét.”²⁶ Balga mondatai, szavai így az *Árgirus-história* „eredeti

²³ L.: a bosszúállás (IX.) szereplői funkcióhoz köthető intertextualitást, *Csongor* 2234–2236. sorait és az *Árgirus* 713–716. sorait.

²⁴ Nem mást demonstrál ez, mint a már említett bizonytalansági tényező közbeléptét. A bahtyini megnyilatkozás-fogalommal nem „is” járhatnánk messze az intertextualitás jelenségétől, azonban tény, hogy Bahtyinnál a dialogikusság még nem intertextualitás, amennyiben a dialógust nem szövegek relációja teremti, tehát nem állapot, hanem feladat, amelyért mindig meg kell küzdeni. Lényege így nem fennállásában, hanem létrehozásában rejlik. Ezzel eljárás módunk során az intertextualitás nyomként való adottsága módosul „némi” s nem fordítva, a dialogikusság intertextussá.

²⁵ Mihail BAHTYIN, *A beszéd műfajai*, in: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, Bp., 1988, 272. ford. Kőnczöl Csaba.

²⁶ Uő, uo.

megnyilatkozás”-ra utaló replikáció, túl az epekedő szerelmesek öngyilkosságára való általános célzásnál, a pretextus számai hangzanak fel benne. Mindennek következménye, hogy Csongor válasza – áttételesen – ugyancsak egy korábbi szöveg-előzmény nyilatkozatainak visszhangja. De előbb lássuk a „torkon metszi a keserűvet” nyom „árgirusi” intertextusát. „*Jobb holtan énnékem, hogysemmint életem, / Nem láthatom többé már az én szeretőm, / Kiért én nem szánom letenni életem, / Átalütöm rajtam az ennen fegyverem.*” (Árgirus, 745–749. s.) Mondanunk sem kell, az intertextus itt is kapcsolható egy funkcióként szereplő különálló cselekvéshez: a XVIII.-hoz – a hős öngyilkos akar lenni (halálvágy). Balga visszautaló szavai erre a halálvágyra ironikus színezetet kapnak, hisz „...mind a teljes megnyilatkozások, mind pedig az egyes szavak megőrizhetik eredeti expresszivitásukat, de hangsúlyaik át is rendeződhetnek (ironikus, fölháborodott, áhítatos stb. színezetet kap)...”²⁷ Ha tehát a *Csongor és Tündét* a bahtyini értelemben felfogott megnyilatkozásnak tekintjük,²⁸ vagyis a beszéd folyamat egy láncszemének, akkor egyik oldalról a história beszédalánya is övezheti – mint megnyilatkozást, tekinthetjük az *Árgirus* megértésére adott válaszként – , másik oldalról pedig azok a beszédalanyok, amelyek az ő megértésére született válaszként jöttek létre, hisz „a műalkotás (...), mint a dialógus replikája, (...) aktív viszont-megértésre van ráhangolva”.²⁹

A *Csongor és Tünde* megnyilatkozásait az *Árgirus* visszhangjaként értelmezve további figyelemfelkeltő kijelentéseknek adódhat értelemsokszorozódása, többletjelentése. A mesedráma elején Csongor Mirígy megszólítására – látszólag még minden ok nélkül – már a gyanú észlelésével jelenti ki: „*Minden szó, mint hamis pénz, / Oly balul cseneg fülemben.*” (Csongor, 27–28. s.) Mirígy szavainak hamis pénzhez való hasonlítását a későbbiek folyamán ármánykodó viselkedése természetesen megindokolhatja, de ekkorra már az is kiderül, hogy Csongor szülei ültették őt a fa tövébe. Az olvasó cirkuláló emlékezetében akaratlanul és kiiktathatatlanul Mirígy alakjához a históriában szereplő szolga képe társulhat. A históriában azonban a vénasszonyt árulkodó módon kofaként nevezik meg, s erre a jelzésre mindenképp rászolgált, hisz jutalmat ígér a király a szolgálatért: „*Vajha ki nékem hírt fiamról mondana, / Szép ajándék lenne tőlem néki adva.*” (Árgirus, 275–276. s.) A vénasszony így jutalomért, haszonért ajánlkozik hírvivőnek. A hajfűrt levágása még indokolatlannak tűnik, szemben majd Mirígy tettevel, akinek „kiszólásaiból” rögtön észlelhető ellenséges mivolta.³⁰ Tehát a „hamis pénz” kifejezés egy újbóli

²⁷ Uő, uo.

²⁸ Uő, i. m. 259.

²⁹ Uő, uo.

³⁰ Persze nem árt tudni, hogy a história kapcsán Kardos Tibor a kofa alakjában gonosz, bosszúálló istennőt lát, aki a megbántott Démétér erinüszhez hasonló. A hajfűrt levágása pedig rítuscselekmény volt a görög házasságkötések alkalmával, kultuscselekmény az istenek tiszteletére. Elsősorban maga-átadást jelent. A cselekvésnek megismétlése, át-emelése a *Csongor*ba, így akarva-akaratlanul ismétli az évszázadokon át vándorló és így

olvasás során már nagyon is indokolt, használata és jelentése az *Árgirus-história* „nyilatkozataiból” érthető meg, mint ahogy a fentebb idézett Balga kijelentése („torkon metszi a keservet”) is hasonlóképpen működhet egy előzetes olvasottsággal rendelkező befogadó számára. Az intertextusnak ezek a nyomai ismeretlenek maradhatnak, de modalitásukban vagy logikai megokoltságukban hordoznak olyan többletet, illetve hiányt, amely „felhívó” jelként funkcionál. Ezeknek a szöveghelyeknek a jelentése már nem az, ami a históriában volt, persze a mesedramában sem töltődnek fel teljesen másszerű értelemmel, így adódik, hogy Csongor és Mirigy alakjában mindvégig érezzük a kettősség hatását: boszorkány/szolgáló, illetve ifjú hős/vitézkirály voltukat. Azonban a „hamis pénz” kifejezéshez térve vissza, talán nem lehetetlen azt feltételezni, hogy az intertextus nyom itt is meggátolja, hogy csak saját referenseire utalva működjön. A riffaterre-i elképzelést követve ez a hasonlítás akár a szociolektusból származtatható szóegyüttesek kapcsolatát is előidézheti, amellyel a szöveg referenciarendje felborul. Az anormalitás akkor állhat helyre, amikor a „kofa” megnevezéssel a hasonlítás rátalál egy lehetséges *mag-szóra* s annak mintegy holdját alkothatja.³¹

A fentebbiek során figyelmünket biztos nem kerülte el, hogy szóba kerültek Csongor szülei, noha a mesedramában egyáltalán nem szerepelnek, jelenlétük (az első négy-öt szekvenciaegység alatt) szinte eleven erőként érezhető. Azon kívül, hogy Mirigy célzást tesz arra, hogy Csongor szülei ültették őt a fa tövébe, már korábban is úgy szólítja meg Csongort, mint akit: „*Örömének, kellemének / Szült, s nevelt föl szép anyád –*” (Csongor, 34–35. s.) Mindez persze általánosságként is felfogható, ám ezt ellensúlyozza a későbbiekben Mirigy konkrétabb visszautalása a szülők bánatára, a termés elhordása kapcsán. „*Mégis ebben agg apádnak / És anyádnak haszna nincsen.*” (Csongor, 119–120. s.) Jelentőssé (és jelentéssé) azonban csak akkor nő meg a szülők „szerepeltetése”, amikor Csongor fennhangon búcsúzik el szüleitől, úgy, hogy közben sírásukat emlegeti. „*Isten áldjon, agg apám, / Isten áldjon, agg anyám, / Megsírattok tán; de többé / Engem nem találtok itt.*” (Csongor, 468–471. s.)

A „megsírattok tán” cselekvőre váró utalás olyan pontja a szövegnek, amely minduntalan megakasztja az olvasást, értelmet, jelentést a későbbiek során sem nyer a mesedramából. Egy üres „posztulátumként” keringő kihágás, amely szinte megköveteli a jelentésadás megteremtését. Az útnak indulás (X., a hős elhagyja otthonát) szereplői funkcionál lelhetünk rá arra a szöveghelyre, ahol egy hosszas

öröklődő rítusokat. Természetesen ezek konkrét jelentése már a história magyarra való „adaptálásakor” sem ugyanaz, mint a régmúlt, görög időkben volt, de paradox módon a műalkotásokon keresztül vándorló cselekvések, mint a leghatalmasabb erők választásai-ként ismétlődő cselekvések jelentéssége az adott keretek – például az *Árgirus* és a *Csongor* – esetében nem változik, nem csökken, csupán a szereplők alakjai változnak, és a körülmények.

³¹ L.: Michel RIFFATERRE, i. m. 73.

búcsúzkodásból nyerhet a „megsirrattok tán” magasztos felhangot kapott kijelentés értelmet. „Az atyja és anyja ezen csudálkoznak, / Mind a ketten sírnak ...; Sok sírást, zokogást körülölte tőnek...” (Árgirus, 361–362. s., 365. s.) Tehát Árgirus nyílegyenes földi útjához képest lehet, hogy Csongor útja bolyongás a tömkelegben, de a szülők sírásakor még mindig Acleton és szép Medena zokogása hallik fel. A zokogás, sírás itt több is, mint egy szüleit egyszerűen elhagyó ifjú utáni sírás. „Mintha halva volna, úgy keseregik vala / Nem különben mintha eltemették volna.” (Árgirus, 387–388. s.)

Az ifjú „halottként való” megsiratása nem minden ok nélkül történik, ennek a jelenségnek az értelmezésében Kardos Tibor elemzése³² segíthet, aki több ponton is kimutatta, hogy a tündérmese bizonyíthatóan misztérium, beavattatást példázó, ún. „szent beszély”; Árgirus álma a fa alatt, halottként való megsiratása, az áruló inas általi halálos álom, az ördögfiak – mind a pokoljárás illúzióját keltik fel. Eből a szempontból Csongor (fentebb idézett) kijelentése – „...de többé / Engem nem találtok itt” –, hasonló jelentéssel tölthető fel. Szintén ezt támasztja alá a hármas útra való fellépés előtt elhangzó kijelentése: „Nincs nyugalmam, életem nincs, / Míg nem bírják karjaim.” (Csongor, 476–477. s.) Így Csongor útját valóban misztériumnak, másvilágjárásnak tekinthetjük, alátámasztja mindezt a halálos álommotívumnak, a labirintusnak, az ördögfiaknak és az Éj alakjának szerepeltetése. És nem utolsósorban az az intratextuális viszony, amely Csongor szavai és az Éj monológjának egyes passzusai között létesül: „Pusztá légy s kietlen, ég, / Légy vadonná, föld” (462–463. s.) – „Sötét és semmi voltak: én valék, / Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj...” „Megnépesült a pusztá tér s idő...” (2666–67., 2679. s.)

Mindezek után persze tény marad, hogy a história világa a mitológiával és a klasszikus műveltséggel egyaránt Vörösmarty alkotóműhelyében hasonult át, lett újjá és egyedivé, számos, akár világirodalmi, akár filozófiai hatás nyomán, de a história történetét képező szövegvilág megértésére adott válaszként is létrejött. A *Csongor és Tünde* szövegekötetének ezt az aspektusát alátámasztani látszik az a felfogás, amely szerint Vörösmarty „Csongor útjában a keresztény zarándoklást (peregrinatio) laicizálta”.³³

A továbbiakban sorra kerülő szövegekzi kapcsolatok ugyancsak ezt a szempontot erősítik meg. A halálos álom motívumnak még pregnánsabb jelenléte valósul meg a XV. funkcióként jelölt történésegszínél. A hős ébresztgetése érdemel figyelmet, hisz Tünde a csalárd módon elaltatott Csongort itt csókjaival ápolgatva, vagyis „apolgatva” ébresztgeti. „Csók, szelíd galamb te, menj el, / Csak te vagy szelíd eléggé, / Mely az álmok hajnalából / Visszahíjad szellemét.” „Csongor, ébredj – mind derült ég, / Arcod olyan, napja nincs-e?” (Csongor, 1974–77., 1984–87., s.)

³² Ezek a gondolatok KARDOS Tibor idézett könyvében többször is szerepelnek.

³³ L.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása*, in: *Világkép és stílus*, Magvető, 188.

Az *Árgirus*ban ez az ébresztgetés nagy siratójelenetként szólal meg, melyet – Kardos Tibor megállapítása alapján – a kereszténység szemmel láthatóan az antik misztériumtól örökölt. „*Ez szók után földről leány felemelé, / Nyoszolyára ülvén az ölében vevé, / Sűrű könyveivel soká serkengette, / Orcáját egészen véle nedvesíté.*” „*Testét apolgatja és csókolja vala, / Mely nehezen lélek a testet elhagyja, / Ily szíve szakadva tőle nem válhatna.*” (*Árgirus*, 637–640. s., 654–656. s.) Még ennél is sokatmondóbbak azonban a felébredés után Csongor szavai: „*Mintha mély sír lettem volna, / S benne lelkem a halál...*” (Csongor, 2064–2065. s.) Csongor szavai itt ugyancsak a história egyik szöveghelyének sorát idézik fel, ahol *Árgirus* szintén: „*Mint egy holt-eleven ágyra borult vala.*” (*Árgirus*, 548. s.)

Tündének olyan kijelentése is elhangzik, amely egyrészt előreutal az Éj ítéletére, de másrészt felidéri a Tündérleány szavait: „*Kedves, ébredj csókjaim közt, / Elcseréltem ajkamat, / Elveszíttem magamat, / Kelj, találj fel karjaid közt.*” (Csongor, 1996–1999. s.) Az „elcseréltem ajkamat / elveszíttem magamat” siralom, mint jelentésségre váró üres posztulátum, a Tündérleány üzenete felől értelmezhető jól, ahol bejelenti, hogy immár a halál rabja: „*Holtig érte adom magam nagy bánatnak, / Ím lásd, fia vagyok immár az halálnak.*” (*Árgirus*, 647–6648. s.) Az *Árgirus-históriában* valószínűleg döntő fordulatú a Fekete Város közelében kijelölt, Váltakozó hely, ahol a Hattyúleány utoljára emberré válhatott. Tünde helyzete analóg a Tündérleányéval, hisz ahogy az utóbbi kész lenne letenni, tehát feláldozni magát *Árgirus*ért, úgy lesz ő képes lemondani szerelméért a Tündérházáról, „üdvnek századi”-ról.

Utolsó példaként – mert az intertextuális kapcsolatok sora akár végtelen is lehet, de az ezeket észlelőé mindenképp behatárolt –, az ember emberiségét növelő „gesztus” megjelenését érintenénk még, ugyanis itt érzékelhető jól, ahogy az intertextus nyoma inkább előfeltételezi s nem megidéri tárgyát. A mesedráma végkifejleténél (az egymásra találáskor) – Balga a következőket veti Ilma szemére: „*Hát hitetlen álnok asszony, / Így kell futnod a világon, / Mintha férjed már nem élne?*” (Csongor, 3469–3471. s.) Hasonlóképp vetette szemére *Árgirus* a Tündérleánynak, hogy nem hitte el jelenvalóságát a hívívő leányoknak: „*Az mely lehetetlen dolognak azt vélted, / Hogy én lennék akkor teelőtted...*” (*Árgirus*, 949–950. s.) A históriában mindez a háromszori arculütést teszi indokolttá. Kardos Tibor szerint a végső beteljesülésnek ez a tetőpontja. A három arculütésnek misztériumbeli, rítusszerű oka van, aminek társadalmi értelmezése olasz földön a humanizmus korában alakult ki, és nem más, mint hogy a bűnhődés, katarzisz, a szenvedések növelik az ember emberiségét.³⁴ „*Monda az szép leány: Árgire, szerelmem / Most*

³⁴ „...a Tündérkirálynő országa törvényének rabjaként nemcsak, hogy nem hitte el, miszerint *Árgirus* oda juthatott, hanem még meg is fenyítette szolgálóleányait. *Árgirus* tehát a sértést nemcsak a maga, hanem az emberi nem nevében torolja vissza. A Tündérleány végül is megbocsát, mert érzi, hogy megtisztul a bűnhődés által, s örül a tündértörvény megsemmisülésének, s az emberi igazság győzelmének. Az *Árgirus-széphistória* tehát dicsőítő költemény az emberre, aki minden akadályt legyűr és nem ismer szétválasztó törvényt...” (Kardos T., i. m. 262–263.)

látom, gonoszból hogy nem ítél engem / Ezzel nem kisebbül az én emberségem / Sőt inkább öregbül az én tisztességem.” (Árgirus, 957–960. s.) Az arcülítés cselekvés explicit megléte hiányzik a drámai költeményből, csak a rávaló utalás fedezhető fel, egyrészt Ilma panaszaiában. „*Ah! Segíts meg; a kegyetlen / Balga megjött, és veréssel, / S szidalommal üdvözöl.*” (Csongor, 3484–3486. s.) Illetve később, a megbocsátás után mondja ki: „*Most az egyszer megbocsátok, / S elfelejtem a pofont.*” (Csongor, 3505–3506. s.)

Az előzőekben tárgyalt, a szemantika-stilisztika területén észlelt anomáliák esetében az intertextus tárgyai: zokogás, ébresztgetés, halálos álom, halálvágy (ez utóbbi csak feltételesen) megtalálhatók, jelen vannak; a szöveghelyek jelentésségét a pretextus megegyező szöveghelyei – a rávaló nyomokkal – „csupán” megerősítik vagy elbizonytalanítják; játékba hozhatják, valamilyen irányban megvilágíthatják. A három arcülítés esetében azonban az idézés tárgya (a pofon) a rávaló utalás nyomán idéződik meg, s az emlékezés folyamatának beindulásával az egész történelmi cselekvés története átemelődik a *Csongorba*. Teljes jelentését az *Árgirus*ból nyerheti el, vagy esetleg, ha az olvasó nem talál rá az intertextusra, jelenléte egy ismeretlen körvonalazhat. Rátalálva azonban, Balga tettének megítélése, értelmének jelentése a szövegek kapcsolódása által teremtődő heterogenitás lesz, már nemcsak a hitetlenkedésért adott egyszerű pofon, hanem az ember tisztességét öregbítő, megtisztító cselekedet is. (Persze mindez nem zárja ki, hogy az előzőekben tárgyalt intertextusok olvasását az értelmezés előfeltételezett tárgyként nem valósíthatná meg, de mindehhez egy alaposabb szemiotikai vizsgálat szükséges, amely azonban a jelen dolgozat keretén már túlmutat.)

Elemzésem így szükségszerűen kezdetleges, de talán már ezáltal is beláthatóvá válik, hogy az ilyen s ehhez hasonló szövegek közötti kapcsolatok vizsgálata akár nem expliciten intertextuális létmódot mutató szövegek esetében is az irodalmi mű egy olyan szólamának adhat hangot, amelyet integer módon aktualizált s amelyet különböző ideológiák elfeledetté tettek. Ugyanakkor az ilyen vizsgálatok arra is rámutatnak, hogy a szövegek köziség mint nyom létmódjában érinti a *szövegeket*, az *irodalmiság* működés módját olyan alakuló folyamatként világítja meg, ahol a szöveg-univerzum ideológiáktól sohasem mentes újraaktualizálása esetleges, de nem lehetetlen. A jelen esetben az integratív szemiotikai rendszernek tekinthető funkciók átemelése a riffaterre-i (már az olvasás logikáját követő) poliszémikusba, jelentékeny ellentmondásnak tűnhet, de „paradox módon” az eltérő szemléleti korokba ágyazódott szövegek elemzése során ezek a módszerek nem kioltják egymást, hanem felerősítenek egy, az irodalmi beszéd folyamatok kapcsán szerveződő dinamikus alakulás észlelését, ahol – a tematikájukban azonos – széphistória és drámai költemény együttes szemlélete, szövegek együttes olvasása valósulhat meg, ha csak szakadékszerűen is.

ZSUZSANNA CSOPÁK

THE GENETIC RELATIONS BETWEEN
VÖRÖSMARTY'S CSONGOR ÉS TÜNDE AND
THE EPIC SONG OF ÁRGIRUS

The phrase *genetic relation* mentioned in the title does not indicate a philological examination of the sources, but the idea that literary works are genetically connected to intertextuality.

This individual interpretation aims to locate *Csongor és Tünde* in a new context with *The Epic Song of Árgirus*. Based on the poststructuralist approach to the notion of the text, the presupposition of the paper is that even in the case of texts with no explicit intertextual features an intertextual analysis can call into play and integrate a voice that has been neglected owing to different ideologies.

BÉNYEI PÉTER

A TÖRTÉNELMI REGÉNY MŰFAJKONSTITUÁLÓ TÉNYEZŐINEK MEGHATÁROZÁSI KÍSÉRLETE

I.

Kemény Zsigmond szépirodalmi életművét szembetűnő műfaji homogenitás jellemzi. Az 1851 és 1854 közötti rövid időszakot leszámítva – amikor Kemény elsősorban kisregényeket, elbeszéléseket és novellákat publikált – kizárólag egy, a kortárs irodalmi köztudatban elfogadott műfajban alkotott: történelmi regényeket írt. Munkássága elején, 1848 előtt két történelmi regénye jelent meg: a csak töredékesen ránk hagyományozódott *Élet és ábránd* és a szépíróként nevét ismertté tevő *Gyulai Pál*; míg pályája záró szakaszában három történelmi regénye látott napvilágot, melyeket a Kemény-recepció szinte egyöntetűen az életmű csúcsaként, fő reprezentánsaként értékelt és tart számon mind a mai napig: az *Özveggy és leánya*, *A rajongók* és a *Zord idő*. A műfajválasztás feltűnő kiegyensúlyozottsága persze egyben arra is utal, hogy Kemény Zsigmond rendkívül tudatosan döntött bizonyos műfaji konvenciók, nyelvi-poétikai magatartásformák mellett. Így nem hagyható figyelmen kívül annak a jelentősége, hogy esztétikai alapú létértelmezésre, átfogó világmagyarázatra Kemény elsősorban a történelmi regény műfaji keretein, lehetőségein belül tett kísérletet. Az életmű egésze inspirálja tehát az adott szövegkorpusz műfaji szempontú megszólítását: egy olyan kérdéskör kijelölését, melynek a horizontjában a gazdag és sokszínű Kemény-recepció eddig még nem fordult az öt regényhez, s így alkalmas lehet egy sajátos nézőpont és olvasási stratégia érvényesítésére, valamint a szakirodalom egyes állításainak kiegészítésére és módosítására. Vizsgálódásomat a továbbiakban irányító kérdés tehát a következő: hogyan olvashatók, interpretálhatók történelmi regényként Kemény ebbe a műfaji csoportba sorolt művei?

A kérdés gyakorlati megválaszolása, az egyes művek megadott szempontú értelmezése előtt azonban mindenképpen szükséges néhány kézenfekvő és megkerülhetetlen elméleti probléma felvetése és alapos körüljárása a kijelölt kérdéskör pontos meghatározása és létjogosultságának elfogadtatása érdekében.

Az első ilyen jellegű probléma viszonylag könnyen tisztázható, hiszen elsősorban értelmezői döntés függvénye: a műfaji szempontú vizsgálódást, kérdésfelvetést – pontosan meghatározott fogalmak, értelmezői nyelv keretei között – a magam részéről termékenynek és működőképesnek tartom, s ebben a véleményemben egyfajta irodalomelméleti konszenzusra is igyekszem támaszkodni. Szemben Benedetto Croce XX. század elején írt esztétikájának műfaji-műnemi szempontú

értelmezést kategorikusan elutasító véleményével¹, ma az irodalomelméleti iskolák többsége figyelembe veszi a műfajok irodalmi folyamatban betöltött szerepét és annak fontosságát. Ez természetesen nem merev, történetietlen normák vagy szabályok elismerését vagy számonkérését jelenti. A műfaj fogalma, az itt használt értelemben „nem a besorolás kategóriája – nem az osztályozás, hanem az alkotási folyamat eszköze”². Mint ilyen, az áthagyományozódó konvenciókhoz való, akár elfogadó, akár azokat leépítő, transzformáló kapcsolódás révén a műfajiság a szövegek konstitutív, szövegszerveződést meghatározó tényezőjévé válik³, és egyben szabályozza a befogadási műveletet, kijelöl lehetséges olvasási stratégiákat is⁴.

A műfaji szempontú kérdezéstől tehát irodalomelméleti apóriák miatt nem kell eltekintenuünk, s főleg nem az értelmezésünk fókuszában álló XIX. századi szövegek interpretációja során. A múlt században ugyanis a műfajiság, a műfajválasztás szerepe alkotói és befogadói szempontból egyaránt hatványozott jelentőséggel bírt. Ezt a kritikai elvárásokban és normarendszerekben rögzített műfaji kánon, illetve műfaji hierarchia megléte is bizonyítja. Ezért a XIX. századi történelmi regények esetében a műfajiság kétségkívül többet jelentett jól hangzó irodalomelméleti kategóriánál: a műfajhoz tartozás a szöveg megalkotását is megszabta, a műfaji jegyek pedig a befogadás tendenciáinak a hangsúlyait is kijelölték.⁵

Ezeknek a műfaji jegyeknek a pontos és érvényes meghatározása azonban rengeteg nyitott kérdést vezet be, mivel az eddig problémátlanul használt történelmi regény fogalmának értelmezésében közel sem alakult ki konszenzusos vélemény az irodalomtörténetben vagy a különböző regényelméletekben. Ezért érdemes külön tanulmányt szentelni a kérdésnek és kísérletet tenni a történelmi regény műfaji sajátosságainak a körvonalazására és ezzel egyben kijelölni azokat a szempontokat, melyek segítségével a Kemény-szövegek mint történelmi regények megszólaltathatók.

„A történelmi regény kétségkívül nagyon kényes műfajváltozat”⁶ – állapítja meg Kemény legutóbbi monográfiája, Szegedy-Maszák Mihály, akinek a műfaj problematikusságáról megfogalmazott tömör véleményét, előljáróban, néhány rövid észrevétellel próbáljuk igazolni és kiegészíteni.

Egyrészt a történelmi regény meghatározása körüli bizonytalanság nem a kritika vagy a befogadás oldalán jelentkezik először, hanem az alkotói oldalon, az alkotás tudatos reflektáltságában. A legtöbb történelmiregény-író, elsősorban a XIX. században, előszóval vagy utószóval látta el munkáját, amelyek jellege, iránya a

¹ Benedetto CROCE, *A szellem filozófiája*, Bp., 1987, 267., ford. Csala Károly; Rozsnyai Ervin.

² Paul RICOEUR, *Bibliai hermeneutika*, Bp., 1995, 86., ford. Mártonffy Marcell.

³ ANGYALOSI Gergely, *A sólyom szövegszerűsége*, Alföld, 1998/2., 52.

⁴ G. GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1–2., 86., ford. Burján Monika.

⁵ IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1996, 32–33., 43–44., 137.

⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere*, It. 1996/1–2., 31.

legtöbb esetben magyarázó, védekező szándékú volt: az olvasók és kritikusok által sokszor sérthetetlennek, szentnek tartott történelmi, nemzeti múlt regényvilágba helyezéséből adódó ellentmondások, nehézségek esztétikai megalapozású tisztázási kísérleteiből állnak.⁷

Másrészt a kifejezetten definitív szándékkal megírt értelmezések is ezt a bizonytalanságot erősítik. A Világirodalmi Lexikon történelmi regény szócikke például két meghatározást is közöl. Bár ezt a két értelmezést a lexikon műfajának egyértelműsége törekvő szelleme a fogalom szűkebb és tágabb meghatározásaként igyekszik elfogadtatni, azonban a Radnóti Sándor és Szabó Zoltán által írt, a lukácsi nagyrealista koncepcióra épülő értelmezést Szerdahelyi István szócikke tulajdonképpen lépésről lépésre lebontja (realista, romantikus; nem önálló műfajváltozat, önálló stb.), érvényteleníti⁸. Ez önmagában természetesen nem probléma, hiszen az olvasó dönthet a saját irodalomszemléletének, olvasói tapasztalatának megfelelő változat mellett, ugyanakkor a lexikonhoz a közhasználatú irodalmi fogalmak viszonylagos meghatározhatóságába vetett naiv hittel közeledő befogadóban a történelmi regény körüli apóriát teszi alapvető élménnyé. Ez természetesen nem a szócikkírók vagy a szerkesztők „hibája”: a lexikon műfajából adódó elvárások azonban egyértelműen jelzik, hogy az itt felemlített apóriák a műfaj lényegéből adódnak, s végig jelen vannak a történelmi regényről írt más elméleti munkákban is.

Csak egyetlen példát hozok fel ez utóbbi állításom alátámasztására. Egyesek Walter Scott életművét és magát a történelmi regény műfaját szinte kizárólag a romantikához, annak poétikai-világképi tendenciáihoz, eszmetörténeti áramlatához kötik⁹. Ezzel szöges ellentétben mások Scottot és a történelmi regény lényegét a realizmus áramlatában elfoglalt helye alapján értékelik¹⁰. A történelmi regény egyik angolszász monográfusa még azt az állítást is megkockáztatja, hogy Scott munkássága nem is a későbbi, sokszor gyenge utánpótlóknak teremtett műfaji mintát, hanem a XIX. század nagyrealista alkotásait, többek között Balzac és Tolsztoj életművét készítette elő.¹¹ Persze ez utóbbi esetben a realizmus fogalma inkább „általános esztétikai kategóriaként”, az ember- és társadalomábrázolás korok fölötti értelmében funkcionál és csak kevésbé történeti, poétikai kategóriaként, a két

⁷ Walter Scott például szinte valamennyi regényét hosszabb, rövidebb előszóval látta el. A legfontosabbak részletes elemzését lásd: Harold OREL, *The Historical Novel from Scott to Sabatini* New York, 1995, 6–14., David BROWN, *Walter Scott and the historical imagination* London, 1979, 173–181.

⁸ Világirodalmi Lexikon, 15. kötet, Bp., 1983, 703–706.

⁹ Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998, 265., ford. Szili József.; R. WELLEK–A. WARREN, *Az irodalom elmélete*, Bp., 1972, 353., ford. Szili József; SZANA Tamás, *A történelmi regény és Walter Scott*, Sz. T., *Vázlatok*, Bp., 1875, 42., 52.

¹⁰ LUKÁCS György, *A történelmi regény*, Bp., 1977, 33–81.; David BROWN, i. m. 1–5.

¹¹ Harry E. SHAW, *The Forms of Historical Fiction*, Ithaca and London, 1983, 23.

értelmezés közötti disszonancia azonban ennek ellenére fennáll. Sőt, a felsorolást egy olyan stílusirányzat történelmi regényekre vonatkoztatásával kell lezárunk, melyet a szakirodalom elsősorban a romantikából realizmusba való átmenet korszakaként, a romantika világnézeti és poétikai „túlzásainak” megszelídítéseként, illetve az adott kor műveiben sajátosan érvényesülő „szociokulturális jelenségként”, „érzés- és gondolatvilágként” definiál.¹² Virgil Nemoianu ugyanis Scott regényeit és a XIX. századi történelmi regényeket általában a biedermeier irodalmi jelenségeinek a körébe sorolta, meggyőzően érvelve azok „a romantika félelmetes mintáit ... a polgári élet nyájasságával és higgadt nyugalmával”¹³ összeegyeztető tendenciái mellett. Ez utóbbi véleményt ráadásul már csak azért sem szabad figyelmen kívül hagyni a XIX. századi magyar regényirodalom tekintetében, mert a sokak által az első magyar történelmi regényként számon tartott Jósika-regény, az *Abafi* értelmezésében nem nélkülözhetők a biedermeier fentebb említett jellemzői.

Az itt felsorolt apóriáknak a gyökere már a műfaj megnevezésében tetten érhető, hiszen az már eleve egy feloldhatatlannak tűnő ellentmondást hordoz magában. A történelem hagyományos, köztudatban élő fogalmát szem előtt tartva ugyanis nehéz elképzelni, hogy a történelmi jelző alapján a regény e sajátos változata hogyan és mennyiben különül el a regényirodalom más szövegeitől, s miféle másságot tud felmutatni a regény esztétikai meghatározottságú létmódján belül. Természetesen születtek válaszok erre a kérdésre is, melyek közül – némileg leegyszerűsített formában – az értelmezői hagyományban és a köztudatban a történelmi regényről leginkább meggyökeresedett két értelmezést emelem ki, hatékonyságuk és érvényességük határait is jelezve egyben.

A legkézenfekvőbb és legelterjedtebb a műfaj tematikai meghatározása, mely szerint identifikációs mássága abban áll, hogy a „benne ábrázolt események egy olyan ... időszak kereteibe illeszkednek, amely a regény megírásakor már történelminek, a múlt távlatából szemléltnek mutatkozik”¹⁴. Bizonyos szövegek műfajfogalom alá rendelésére, némi fenntartással, alkalmazható az ilyen tematikai jellegű elhatárolás, érvényessége azonban a „csoport” pusztá kijelölésén túl nem terjed. Regény a történelmi műltről: önmagában, az egyes regények interpretációja szempontjából nem túlságosan termékeny kategória. A történelmi regények mint szövegek jellegzetes szerveződéséről vagy a jelentésadás sajátos módjáról egyáltalán nem beszél, ráadásul, a befogadás szempontjait szem előtt tartva, nem ad egyértelmű kapaszkodót az olyan szövegek elkülönítésére, melyek kortársi témákat feldolgozó „társadalmi regényként” születtek ugyan, de a mai olvasó számára már „történelmiként” hatnak. Nem lehet ezen az alapon például műfajilag megkülönböztetni

¹² WÉBER Antal, *Az irodalom szerepváltása a biedermeier kultúrában*, It. 1998/1–2., 224.

¹³ V. NEMOIANU, *Az angol biedermeierről*, Helikon, 1991/1–2., 90., ford. Detre Józsefné.

¹⁴ SZERDAHELYI István, i. m. 705., vö. LACZKÓ Géza, *A történelmi regény*, Nyugat, 1937, II. 239., LICHTMANN Tamás, *Esztétikai és poétikai kérdések a történelmi regény kapcsán*, Habilitációs tézisek, Debrecen, 1997, 2.

Kemény életművében a *Szerellem és hiúságot* és az *Özvegy és leányát*: mindkettőnek konfliktusba és tragédiába forduló szerelmi történetet áll a középpontjában és mindkettő napjaink befogadásának jelenétől egyaránt jelentős időbeli távolságban játszódik. Ha azonban a történelmi regényt önálló műfajváltozatnak szeretnénk tekinteni, s egy ezen alapuló olvasási stratégiát érvényesíteni, akkor a tematikai meghatározásnál jóval lényegesebb műfajkonstituáló tényezőket kell felmutatni. Ez azonban csak úgy lehetséges, ha a megírás jelene és a történet múltja közötti időbeli távolságban szövegszerveződést, jelentésadást stb. befolyásoló jelleget találunk.

A másik közkeletű elképzelés hatóköre, létjogosultsága talán még ennél is korlátozottabb. Elsősorban egyes műelemzések ösztönös normaképző tendenciája nyomán kialakult az a felfogás, mely a történelmi regényt tények és képzelet, valóság és fikció „keveredéseként” értelmezte¹⁵: a regény egy olyan műfaji változatának tartotta, melynek belső valóságán kívül külső valóságjelölete is van. Ez az értelmezői gyakorlatban, az egyes művek interpretációja során, a történelmi valóság tényeinek regényeken való számonkérését és az írott történelmi forrásokkal való értékelő, megítélő összevetését jelentette, míg a regényelméletekben a történelmi regény egyes típusainak elkülönítéséhez (rekonstruáló, visszavetítő, áltörténelmi stb.) vezetett. Ez a megközelítés olyan irodalomelméleti előfeltevésen nyugszik, mely az irodalmiság lényegét, irodalmi és nem irodalmi szöveg különbségét a valóság és fikció oppozíciójaként írja le: ebben az értelemben a fikciónak minősülő irodalmi alkotás mint a puszta képzelet terméke „nem rendelkezik a valóság jellegével”¹⁶, tulajdonképpen lényegi léttel nem bír. A történelmi regény vonatkozásában is ez a „néma tudásunk” (Iser) működik a neki megfelelő logika szerint. Kissé leegyszerűsítve ez itt annyit jelent, hogy a történelmi regény köztes helyet foglal el az irodalom és a történelem határmezsgyéjén: afféle korcs képződmény, mely se nem regény, se nem történetírás, hanem mindegyikből valami, s így mindkettő elvárásainak megfeleltethetjük.

E felfogás önmagában sem túl termékeny, hiszen nem sokat jutunk előre a történelmi regény befogadásában, ha megtudjuk, eseményei mennyiben követik és mennyiben nem a „valóban” megtörténteket. Ráadásul ha a történelmi regényt tisztán esztétikai alapon akarjuk meghatározni, akkor teljesen el kell vetnünk ezt a feltevést. A történelmi regény ugyanis, akárcsak minden más irodalmi alkotás, meghatározott esztétikai-poétikai szabályok, konvenciók alapján szerveződő, nyelvben létező teremtett valóságként funkcionál. Mint ilyen csak önmagáért felelős és csak a befogadáson keresztül lép kapcsolatba a rajta kívüli világgal. A történelmi múlt tényei mint a külső valóság elemei már csak ezért sem kérhetők számon rajta semmilyen formában. A történelmi regény és az úgynevezett történelmi valóság

¹⁵ VERESS Dániel, „*Szerettem a sötétet és szélzúgást*”, Kolozsvár, 1978, 156.; SÜKÖSD Mihály, *Kemény Zsigmond regényrétegei*, S. M., Küzdelem az epikával, Bp., 1972, 81. stb.

¹⁶ W. ISER, *A fikcionális aktusai*, Az irodalom elméletei, IV. Pécs, 1997, 52., ford. Katona Gergely.

összetett kapcsolatára még részletesen ki fogunk térni a következő fejezetekben. Itt még az eddig elmondottak alátámasztására csak annyit említünk meg, hogy több elméletíró szerint valóság (objektívan létezők halmaza) és fikció (valótlanság) oppozíciója általában sem gyümölcöző szempont a fikcionális művek leírására, hiszen a fiktív sajátosságait elfedi a valósággal való összevetés, s ezért mindkét fogalom átértelmezésre szorul.¹⁷ A valóság fogalma is ellenállni látszik az objektív meghatározhatóságnak, hiszen maga is nyelv által konstruált és interpretációk függvénye. A fikció, a fiktív lényege pedig, leválasztva az objektívnek vélt valóság viszonyítási alapjáról, nem valótlanság, színlelés vagy hazugság többé, hanem felfogható egyrészt intencionális aktusként, mely a reálisból és az imagináriusból különböző műveletek segítségével egy önálló világot állít fel¹⁸, vagy másrészt egy kommunikációs mód modelljeként, mely szabadon jelöli az elbeszélés konfigurációját.¹⁹

Visszatérve a történelmi regény problémájához: az itt nagyon vázlatosan ismertetett értelmezési kísérletek viszonylagos kudarca, eredménytelensége ellenére sem tartom elfogadhatónak azt a szakirodalomban rendre felbukkanó véleményt, mely elveti a történelmi regény mint önálló műfajváltozat lehetőségét.²⁰ Ezt több tényező is erősen motiválja. A fogalom állandóan jelen van a különböző értelmezői diskurzusokban és használata sokkal kevésbé pótolható vagy elhagyható, mint a regény más jelzős szerkezettel illetett alműfajai esetében. A műfajfogalom elkerülhetetlen érvényben tartása mellett másik érv az, hogy Scott óta kialakult és azóta folyamatosan gazdagodik egy olyan szövegahagyomány, mely ugyan állandóan módosítja poétikailag nehezen leírható konvencióit, de kijelöli és történelmi regényként olvashatóvá teszi az irodalmi szövegek egy meghatározott csoportját. Ilyen műfaji hagyomány, kontinuitás megléte a XIX. században egyértelműen kimutatható; de hogy a XX. század irodalmi folyamataiban is termékenyen jelen van, azt tanúsítja az 1967–68-ban a Tiszatáj hasábjain lezajlott vita is, hiszen itt a kortárs történelmi regények meghatározásakor, illetve problémás pontjainak értelmezésekor nagy többségben nem kérdőjelezték meg a műfajfogalom használatának érvényességét és a vizsgálódásban a már említett hatalmas szövegahagyományt vették eligazodási, kiindulási alapul.²¹

¹⁷ Johannes ANDEREGG, *Fikcionalitás és esztétikum*, Narratívák 2. Történet és fikció szerk. THOMKA Beáta Bp., 1998, 44., ford. V. Horváth Károly; W. ISER i. m. 51., 53., Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa*, Narratívák 2., 9–10., ford. Martonyi Éva.

¹⁸ ISER, 51–85.

¹⁹ ANDEREGG, 45., Paul RICOEUR, *A hármas mimézis*, A hermeneutika elmélete, I. szerk. FABINY Tibor, Szeged, 1987, 333., ford. Angyalosi Gergely.

²⁰ LACZKÓ Géza, i. m. 240.; LUKÁCS György, i. m. 348–349.; KANYÓ Zoltán, *Az úgynevezett történelmi regényről és az irodalomtörténeti kategóriákról*, Tiszatáj, 1967/7., 658–660.

²¹ A vitát összegző tanulmány: BÁRÁNY László, Tiszatáj, 1968, 1053–1055.

Ezek alapján tehát joggal feltételezhetjük, hogy a történelmi regény önálló, csak rá jellemző műfaji sajátosságokkal bír. Létezősültséget azonban csak akkor adhatunk ennek az önálló létmódnak, ha a történelmi jelzőnek esztétikai alapon, nem a hagyományos valóságfogalom felől, hanem a művek esztétikai megalkotottságából kiindulva próbálunk értelmet adni, és így a műfajfogalom valamilyen funkcionális értelmet nyer. Külön, átfogó poétikát csak részleteiben (például a narráció vagy a jelentésadás sajátos módja tekintetében) tudunk felvázolni a műfajfogalom alá rendelt művek alapján, hiszen a történelmi regények szövegszervező eljárásainak jelentős része a regény általános műfaji jellemzőivel írható le. Különböző változatai is úgy születnek, hogy a műfajban rejlő általános lehetőségeket más-más regénypoétikához, irodalmi konvenciórendszerhez kapcsolódva érvényesítik. A történelmi regénynek tekintett szövegek strukturálódását, világképteremtését, jelentésképzését és befogadását, létmegértésben betöltött szerepét azonban alapvetően befolyásolja, hogy a regények teremtett valósága a történelmi múlt „utánképzése”²² révén jön létre. Mindezen előfeltevések részletes kidolgozása és igazolása remélhetőleg lehetőséget teremt az egyes szövegek történelmi regényként való megszólaltatására, olvasására.

Természetesen nem merev normák vagy értelmezési szabályok felállításáról van szó, csak egy olyan lehetséges olvasási stratégia kidolgozásáról, mely a művek történelmi regény voltából, a történelmi múlt utánképzéséből fakadó meghatározottságából indul ki. Ezért nem célom a történelmi regény és nem történelmi regény pontos határának a meghúzása, precíz szövegekpusz kijelölése sem: az történelmi regény, amit akként olvasunk vagy olvashatunk.

A dolgozatban elsősorban a történelmi regény negatív meghatározása a célom, márcsak azért is, mert a történelmi regényről eddig tett állítások jelentős részének a legnagyobb hiányossága az volt, hogy nem tisztázták azt a nézőpontot, viszonyítási alapot, melyek felől ezek a belátások visszaigazolhatók lehettek volna. A történelmi regény esztétikai teremttségének és hatásmechanizmusának felvázolása-kor ezért törekszem a vele valamilyen okból kapcsolatba hozható más műfajok és diskurzusok bevonására. A történelmi múltat legitimáló, közvetítő történetírás és a múltat szintén az esztétikai világteremtés alapjának tekintő eposz műfaji, poétikai ismeretelméleti, ontológiai stb. sajátosságaival összevetve, párhuzamba állítva a történelmi regény sajátos tendenciáit, lehetőséget látok arra, hogy kirajzolódjon annak csak rá jellemző mássága.

A műfajfogalom értelmezése elsősorban elméleti irányultságú lesz: a történelmi regény lehetőségeiben adott létmódjára keresi az elméleti választ, nem a történelmiregény-hagyomány hatalmas, szinte behatárolhatatlan szövegekpuszának leírása vagy osztályozása a célja. Amennyiben szükséges bizonyos állításaimat példákkal igazolnom, akkor értelemszerűen a Kemény-szövegekre vagy más XIX.

²² Kemény Zsigmond és Arany János által egyaránt alkalmazott kifejezés: alapvető fogalomként fogom használni a továbbiakban.

századi művekre hivatkozom, hiszen ennek az elméleti bevezetőnek (szinte kizárólagos) szándéka egy olyan szempontrendszer felállítása, mely segítségével ezek az alkotások megszólaltathatók.

II.

Történetírás, történettudományos múltábrázolás és a történelmi regény összevetésekor, párhuzamba állításakor két fontos kérdés kerül a vizsgáldás középpontjába.

Először is az, hogy milyen módon egzisztál az a történelmi valóság, melynek rekonstruálására, közvetítésére a történetírás hivatott. Létezik-e egyáltalán objektív múlt, valóság, és az számon kérhető-e bármilyen formában a történelmi regénytől mint esztétikai képződménytől. Itt a múlthoz való odafordulás két fajtája között fennálló hasonlóság hangsúlyozása az alapvető érdekünk.

Másodszor a mindenképpen fennálló különbségek felvázolása lehetőséget teremt arra, hogy „megtisztítsuk” a történelmi regény jelzőjének felfogását a ráragadt hagyományos történelem fogalom súlyától és új értelmet keressünk annak a műértelmezéseket sokszor félrevezető vagy leszűkítő hatása helyett. Itt azokat a lehetőségeket fogjuk kiemelni, melyet a regény műfaja nyer a múlthoz való esztétikai odafordulással, a múlt történetírástól egészen eltérő műfajú utánképzése révén.

A történelmi regény műfajának irodalmi köztudatba belépése és a történetírás önállósodása szinte ugyanabban a jelképes évben történt: 1811-ben jelent meg Niebuhr *Római történelme*, az első modern értelemben vett történetírói munka²³, míg 1814-ben látott napvilágot Walter Scott műve, a *Waverley*, melyet az irodalomszemléletében rendkívül heterogén szakirodalom egyöntetűen az első „valódi” történelmi regényként interpretál.²⁴ Az együttes indulásnak több kézzelfogható oka is volt. A legfontosabbnak és legmeghatározóbbnak ezek közül a történelem, az emberi létezés historista szemléletének elterjedése tekinthető. Az emberek, részben a felvilágosodás egyetemesítő tendenciáinak ellenhatásaként ráébredtek, hogy nemcsak a különböző kultúrák, népek szokásai, evidenciái mások, hanem saját történelmi korszakaik is alapvetően különböznek: tudatosult bennük az időbeliség gondolkodásmódokat, emberi világokat meghatározó szerepe. A másság iránti érdeklődés, illetve a kontinuitás, a hagyomány fenntartásának, megőrzésének az igénye, érdeke egyaránt motiválta a regényírói és történetírói törekvéseket.

Ugyanilyen fontos azonban az írásművészetekben ekkor létrejött szétválás, mely a közös gyökér ellenére sokáig áthághatatlanak tűnő határt vont történetírás és

²³ TATÁR György, *Történetírás és történetiség*, F. NIETZSCHE, *A történelem hasznáról és káráról* Bp., 1989, 8. (Előszó.)

²⁴ SZANA Tamás, i. m. 42., 52.; H. E. SHAW, i. m. 25.

regényirodalom közé. A történetírói munka emancipálódása ugyanis azt jelentette, hogy a XVIII. századig az irodalom egyik alműfajának tartott történetírás²⁵ önálló kutatási területté vált, és kinyilvánította az ezentúl a képzelet világába száműzött irodalomtól való elkülönülését. A radikális elhatárolódás, új önmeghatározás alapja a pozitivista tudományosság térhódítása volt. Az önmagát ettől kezdve tudományként értelmező történetírás legfőbb célja az igazság keresése lett és különböző kritikai módszerek kidolgozásával hivatottnak érezte magát a történelmi múlt eseményeinek pontos rekonstruálására, objektív, tényszerű közvetítésére: a múlt mint valóság problémátlan felmutatására. A pozitivista alapon kibontakozódó történettudomány első, de részben még ma is érvényes módszertanát a természettudományos vizsgálódás mintájára dolgozta ki. A problémátlanul tartott történeti megismerés első lépését a tapasztalatilag ellenőrizhető tények összegyűjtésében jelölte ki, a második lépésben pedig a tények között fennálló oksági kapcsolatok alapján általános törvények formulázása lett a cél. Az első nagy történetírói irányzat, a német historista iskola is, bár elvetette a spekulatívnak tartott törvények alkotását, az immanensen megközelített különböző történelmi korszakok pontos, tényszerű feltárásának lehetőségében, a dolgok, ahogyan megtörténtek közvetíthetőségében az egyes történészeknek semmiféle kételyük nem volt.

A történettudomány e deklarált objektivitásigényét több meghatározó és módszertanát, alakulását befolyásoló kritika érte. Itt csak azok közül említünk néhányat, melyek a kezdetektől tagadták az éles határvonalat irodalom és történetírás több tendenciája között. Ezért mellőzzük a kérdés eszmetörténeti áttekintését, így a szellemtörténeti iskola (Dilthey, Croce, Simmel) meghatározó ismeretelméleti kritikáját is.

Már a történettudomány indulásakor, a XIX. század elején több olyan írás született, mely azonnal jelezte a történetírás által elérhető objektivitás határait. Hegel az *Előadások a világtörténet filozófiájáról* című művében hangsúlyozta, hogy a történész a történelmi események rekonstruálásakor ugyanúgy „magával hozza kategóriáit és rajtuk keresztül látja a ténylegest”²⁶, akárcsak a filozófus, kiknek védelmére kelt az idézett passzusban. Nem léteznek tehát önmagukban híven felfogott történelmi tények: a hű és valóságos létrehozásakor a mindenkorai történész szubjektivitása is jelen van.

Hasonló következtetésekre jut Wilhelm von Humboldt az 1821-ben megjelent *A történetíró feladata* című munkájában. Ebben mindenféle kritikai szándék nélkül, afirmatív módon közelíti meg a történetírás lehetőségeit, formaproblémáit, és a vizsgálat meghatározó pontjain párhuzamba állítja a költészet néhány alapvető tendenciájával. A történetíró és a költő „tevékenysége azonban tagadhatatlanul rokon” – írja Humboldt – hiszen „a történetírónak is egyetlen egészé kell dolgoznia azt, amit talált és összegyűjtött...”, és „ezt hasonlóan a költőhöz, csupán a

²⁵ LUKÁCS János, *Történetírás és regényírás*, Történelmi Szemle, 1985/2., 282.

²⁶ HEGEL, *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, Bp., 1979, 19., ford. Szemere Samu.

képzelet segítségével teheti meg.”²⁷ A történelmi események ábrázolásában rendkívül nagy szerepe van a történetírói szubjektumnak, valamint magának az elbeszélésnek és az azt hordozó nyelvnek, hiszen annak szubjektumhoz és a hagyomány konszenzusához kötöttsége, illetve ezekből adódó gazdag mellékjelentései mindig felülírják, meghaladják, uralhatatlanná teszik a történelem tényeit.²⁸ S bár a történetírónak minden tőle telhető módon „a valóságot kell keresnie és ebben elmélyülnie”, s a történelmi igazság felkutatására kell törekednie, a történelem eseményei sohasem lesznek objektíválhatóak: mindig „a hagyomány és kutatás végső eredményei lesznek”.²⁹

Mindenféle, a XIX. században még korlátozottan, de lehetségesnek tartott történeti igazság létezésének, a történelmi múlt objektív felmutatásának a lehetőségét tagadja azonban az amerikai posztmodern történetírás-elmélet, történetfilozófia.³⁰ Részben összegezve a témáról a XX. században mondottakat³¹, radikális támadást indított a történetírás önállóságának létjogosultsága ellen, mintegy teljesen elmosva a határvonalat történelmi és irodalmi diskurzusok elbeszélésformája és igazságértéke között, a világmegértés lényegében hasonló módjának tekintve őket. A Magyarországon leginkább Hayden White tanulmányai révén ismert irányzat főbb kérdései a következők.

Többek között arra a hermeneutika által is felvetett kérdésre keresi a választ, hogy hogyan lehetséges a múlt eseményeinek objektív megismerése és rögzítése, ha azok, létmódjukból adódóan közvetlenül megtapasztalhatatlanok, észlelhetetlenek, senki számára nem hozzáférhetőek?³² Hogyan lehetséges az, hogy ugyanarról az eseményről, történelmi folyamatról, illetve azok értelmezéséről több homlok-egyenest ellenkező vélemény lásson napvilágot?³³ A történetírás, mely „a fikció keretei közt jött létre, hogyan lesz hirtelen a valóság jelévé és bizonyítékává?”³⁴

²⁷ Wilhelm von HUMBOLDT, *A történetíró feladata*, W. v. H., Válogatott írásai, 121–122., ford. Raynai László.

²⁸ HUMBOLDT, i. m. 120., vö., Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Bp., 1997, 19., ford. Braun Róbert.

²⁹ HUMBOLDT, uo.; Humboldt felfogása nem volt egyedülálló és elszigetelt a korszakban. Magát a dolgozat ötletét is Schiller egy megjegyzése adta, aki szerint a történetírónak egészen a költő módján kell eljárnia: ha felvette magába az anyagot, azt egészen újonnan kell ismét magából megteremtenie. i. m. 418.

³⁰ MAGYARICS Tamás, *Klió és/vagy Kalliopé*, A posztmodern amerikai történetírás néhány kérdése, Aetas, 1996/1., 87–97.

³¹ Elsősorban R. G. COLLINGWOOD, *A történelem eszméje* (Bp., 1987), ford. Orthmayer Imre és N. FRYE, *A kritika anatómiája* idevágó és például White munkáiban többször idézett passzusaira gondolok.

³² GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 166., 230., ford. Bonyhai Gábor; COLLINGWOOD, i. m. 188.; Hayden WHITE, i. m. 204.

³³ WHITE, i. m. 23.

³⁴ Roland BARTHES-ot idézi H. WHITE, i. m. 167.

A válaszok szerint a történettudományos munkák alapvetően ugyanúgy konstrukciók, nyelvi képződmények, mint a szépirodalmi alkotások. A történeti diskurzusok is „nyelvi fikciók, melyek tartalma legalább annyira kitalált, mint amennyire talált és amelyek formája közelebb áll irodalmi, mint természettudományos megfelelőikhez”.³⁵ A történelmi múlt csak írott diskurzus, narratíva formájában rekonstruálható, közvetíthető és így nem nélkülözheti azokat a szövegszervező eljárásokat, melyek a szépirodalmi műveket is jellemzik. A múlthoz meghatározott szubjektív érdeklődéssel forduló történész munkájában a cselekményesítés, metaforikus és metonimikus történetmondás vagy az allegorizálás eszközeihez nyúl, hogy szövege saját kérdésének, irányultságának megfelelő „jelentést” továbbítson. Mindenféle történetírói önértelmezés ellenére a történelmi elbeszélést nem lehet a történelmi tény semleges edényének tekinteni, amely természeténél fogva alkalmas a történelmi események közvetlen leírására: a történetírás nem lehet tisztán faktuális diskurzus. Tudatszerű közvetítettsége miatt a tudományos ismeretek sem közvetlen leképezései, hanem hipotézisei és fikciói a valóságnak. Nyelvtől, szubjektumtól, szövegszervező eljárásoktól függősége miatt korlátozott érvényű valóságképet, relativizált igazságokat közvetíthet csak a múlttól és az elbeszélésforma és világmegértés módja szempontjából szinte semmi sem választja el a történeti és fikatív diskurzusokat.³⁶

A történelmi regény vonatkozásában két nagyon lényeges következménye van az eddig elmondottaknak. Először is, ha nem létezhet objektívan közvetíthető történelmi múlt, valóság, akkor az nem is vethető össze értékelő jelleggel a történelmi regények utánképzett múltképeivel. Esztétikai és ismeretelméleti okokból egyaránt nem kereshetjük a művet minősítő módon a valóság nyomait a regényeken, hiszen azok maguk is a múltat tanulmányozó történészek fikciós képességének termékei.³⁷

Számunkra azonban ugyanolyan fontos, hogy megszűnik a pozitivistá tudományfelfogás által állított fal, ellentét a történetírás és (esetünkben) a történelmi regény között. Mint a múlthoz való teremtő-értelmező odafordulás két műfaja, elbeszélésfajtája, egymás mellé állíthatók, és az eltéréseik révén a történelmi regény oldalán lényeges sajátosságok bontakoznak ki.

A formai hasonlóságok ellenére ugyanis rendkívül sok, fontos különbség van a kétfajta történelmi elbeszélés között. Hayden White-tal szemben, aki a kétfajta diskurzus határainak, létmódjának szinte teljes eltörlésében érdekelt³⁸, Paul Ricoeur

³⁵ WHITE, 70. vö. 10., 27., 88., 99., 100.

³⁶ Leginkább WHITE, *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás* című tanulmánya részletezi a bekezdésben felvázolt gondolatokat. I. m. 68–102.

³⁷ WHITE, i. m. 83.; COLLINGWOOD, i. m. 308–309.

³⁸ White maga is különbséget tesz az ún. narratív történetírás és a szorosan vett történettudományos történetírás között. Amikor az irodalom és történetírás határainak teljes eltörléséről beszél, akkor elsősorban ez utóbbi felvállaltan narratív változatára gondol. I. m. 181., 255.

kevésbé radikális véleményét fogadjuk el irányadónak a továbbiakra nézve. Szerinte „bármilyen jelentős mértékben felül kell vizsgálnunk a fiktív vagy képzeletbeli és a valóságos közötti különbségtevést, a fiktív és a történelmi elbeszélés közötti különbség továbbra is fennáll.”³⁹ E másság, eltérés végső oka már Arisztotelész *Poétikájából* kiolvasható, s némi fenntartással, ez az értelmezői hagyományban klasszikussá vált különbségtétel a történetírás és költészet között mind a mai napig érvényesnek mondható.⁴⁰ A történetíró – Arisztotelész szerint – megtörtént eseményeket mond el, szemben a költővel, aki olyanokat, melyek megtörténhetnek. Ennek az elbeszélés struktúráját is meghatározó következménye van, amennyiben a történetírói munkákban az egyes történetek esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz, míg a költői munkákban azok egy egységes és teljes cselekmény köré épülnek.⁴¹ Ezekből következően az önmagát ma is tudományos alapokon értelmező történetírásnak két olyan fő, szépirodalomtól eltérő jellemzője van, mely egyértelműen meghatározza a történetírói szövegek szerveződését, befogadását és az irodalmi egészen más funkciójú diskurzust hoz létre.

Az első ilyen jellegzetesség a referencialitásigény, a valóságra vonatkoztatottság. A történetíró elsődleges célja a múlt rekonstruálása, a történelmi események értelmező közvetítése, még ha az objektív értelemben nem is lehetséges. A történetíró szövegét strukturáló elvek – kauzalitásra törekvés, jellemek történelmi nagy emberként vagy statisztikai adatként való kezelése, az elbeszélői személyesség háttérbe szorítása a narrációban – is mind erre irányulnak, ennek rendelődnek alá. A kérdésfelvetése sem lép túl sohasem a történelmi események horizontjára: nem keres választ általános emberi létkérdésekre, nem hatol be az individuális személyek titkaiba stb.⁴² Mindezek a realitás olyan jegyével látják el a történelmi elbe-

³⁹ Paul RICOEUR, *A hármas mimézis*, i. m. 333.

⁴⁰ Vö. N. FRYE, *Kettős tükrök*, Bp., 1996. 98., ford. Pásztor Péter; DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk*, Bp., 1992, 153., 157.

⁴¹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., 1994, 18., 44., ford. Sarkady János. A Poétika alkalmazhatóságával kapcsolatban említett fenntartás oka az, hogy az Arisztotelész által szem előtt tartott történetírás egészen más jellegű történet szemléletre alapozódott és így egészen más jellegű is volt nyugat-európai utódjához képest. Mivel a görög történetírás legfontosabb célja a kiemelkedő egyes esetek és egyes személyek halhatatlanságának biztosítása volt, ezért a történelmi eseményeket nem egy átfogó egész vagy egy folyamat részeként jelenítették meg, hanem a hangsúly mindig az egyedülálló példákra és az egyedülálló gesztusokra helyeződött. (Vö. Hannah ARENDT, *A történelem fogalma*, H. A., Múlt és jövő között, Bp., 1995, 49–50., ford. Módos Magdolna.) Arisztotelész elsősorban ezért beszél a történetírói munkák kompozícióját jellemző esetlegességről.

⁴² Elsősorban ezért bizalmatlanok és elégedetlenek a történelmi regényírók a történettudományos munkákkal szemben. Tolsztoj egyenesen olyan süket emberhez hasonlította a legújabb kori történetírást, aki olyan kérdésekre válaszol, melyeket nem tesz fel senki. *Háború és béke*, IV. Bp., 1976, 304.

szeléseket, mely a szépirodalmi diskurzusokra, így a történelmi regényre nem jellemző.

A történetírói szövegek másik fontos elve az igazságigény, bármennyire is nézőponthoz, nyelvhez, szubjektumhoz kötött, és így relativizált az egyes történelmi munkákból kiolvasható igazság, jelentés. Az erre való törekvés mindenképpen a szöveg meggyőző stratégiájának a része lesz, így szerepe van a történelmi művek „befogadásában” is. Történelmi munkákat olvasva értelemszerűen sajátosan elfogadó a tényállításokhoz fűződő viszonyunk. A történelemtől hagyományos értelemben vett tudásunk megalapozásában, konszenzusos nemzeti vagy egyetemes történelemkép kidolgozásában éppen ezért a történetírás kompetens.

A történelmi regény esetében egészen más a múlthoz való viszony és ezért más esztétikai funkció jellemzi: a regényíró a múlt utánképzésében egészen más érdekek vezérlik. Mivel irodalmi művek esetében nem elvárás sem az alkotói, sem a befogadói oldalon a referencialitás- és igazságigény, a regényíró a múlt esztétikai megkonstruálásában sokkal szabadabban bánhat a valamilyen konszenzus által legitimált történelmi tényekkel: nem azok visszaadása, hanem *esztétikai funkcióba helyezése* a fő célja. Mint a későbbiekben látni fogjuk, ez nem korlátlan szabadságot, hanem alapvetően más viszonyt feltételez a tényekkel szemben.⁴³ A szöveget szervező eljárások, epikus alaptényezők szerepe, a világtéremtés módja ezeknek megfelelően jelentősen módosul a történelmi elbeszélésekhez képest.

A szövegszerveződés középpontjába az egyének, a jellemek (akár éltek valamikor, akár nem) kerülnek, nem nagy történelmi személyiségekként vagy fenntartó egyénként (Hegel), hanem mint lélektanilag jellemzett, másokkal közösség- vagy közléskapcsolatba lépő személyek.⁴⁴ Ezek tágabb, adott korabeli életösszefüggésbe és emberi kapcsolat- és viszonyrendszerbe vannak állítva. A történelem egészen más tényei válnak az utánképzés tárgyává. Apró történések, sokszor jelentéktelen események vagy általában szokások, hagyományok, gondolkodásmódok a megalakítás jelenétől eltérő mássága szervezi a megteremtődő világot, még akkor is, ha ismert és jelentős történelmi esemény képezi a cselekmény alapját. Ez a múltbeli másság valamilyen konkrét cselekményben, emberi konfliktusban ölt testet, a szöveg világához tartozó elbeszélő által elmesélve, szemben a rekonstruálásra, nagy összefüggések felállítására törekvő, szerzői szándékot közvetlenül érvényesíteni kívánó történelmi elbeszélésekkel. A kompozíció cselekményszálakat és más epikus alaptényezőket egységbe szervező tendenciája révén a történelmi regény *egy zárt, teljes világot* épít fel a múlt eseményeiből: *egy működő, adott korabeli, emberi életvilágot hoz létre, ami nem történelmi éppíglétének ábrázolására, önmaga pusztá bemutatására hivatott.*

⁴³ Vö. GYULAI Pál, *A történelmi elemről a költészetben*, Gy. P., Emlékbeszédetek 2., Bp., 1902, 316.; P. RICOEUR, *A szöveg...*, i. m. 38.

⁴⁴ D. BROWN, i. m., 4., 29.; NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond és a történelmi regény kortárs nyugati mesterei*, Itk, 1990, 231.; Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága*, Narratívák 2. i. m. 188., ford. V. Horváth Károly.

E teljes világ regényben megkonstruálódó jellemzőinek bizonyos aspektusait egyértelművé teszi Nyikolaj Bergyajev egzisztencialista alapú történetfilozófiájának időről vallott elképzelése. Bergyajev szerint az emberi létezést három különböző időkategória határozza meg, az ember tulajdonképpen három különböző időben él: a természeti létezést irányító, élet-halál végtelen körforgását meghatározó kozmikus időben; az egyenesvonalúan előrehaladó, célképzetes történelmi időben; valamint, üdvözülési lehetőségként, az előző kettő súlyától megszabadítani képes, az örökkévalóság esélyét biztosító egzisztenciális időben.⁴⁵ A történelmi regény alapvető strukturális tényezője, a kronotoposz révén helyet adhat ezeknek a létteljességet felvázoló ontológiai idősíkok megjelenésének. Sőt, mivel a regények cselekménye hangsúlyozottan egy adott történelmi időben játszódik, ettől az időtől mint a történet idejétől eltérő más-más jellegű idősíkok egy-egy történésen keresztül belépése egyben különböző létminőségeket, létlehetőségeket tesz láthatóvá, lényegessé.

Ilyen például a balázsfalvi tragédia esete *A rajongók*ban. Kassai Elemér brutális meggyilkolása, a bűn és kegyetlenség más konkrét megnyilvánulásaival (Géczy kivégzése, a balázsfalvi titkos koporsó története) összekapcsolva a kozmikus idő: az elmúlás és a halál mindenhatóságát teszi örökkévalóvá és dominánssá az esztétikailag teremtett világban. Ezzel szemben egy másik létlehetőség és létminőség is kibontakozik a műben: Bodó Klára, férje elvesztése után kilép a bűn mindennapi-ságában élő történelmi időből és egy önálló világot formál magának a hétköznapi élettől távol, a keresztényi élet evidenciáinak megfelelően, a létezést metafizikailag is értelmessé tevő, megváltás lehetőségét nyújtó egzisztenciális időben. Ez egyben megszabadítja őt az egyéni létet metafizikailag értelmetlenné és kilátástalanná tevő kozmikus idő rettenetétől is.

Mindezt figyelembe véve egészen mások a történelmi regényben megkonstruálódó világ lehetséges határai. A történetírás által felállított világ, a múlt felé fordulást motiváló sajátos érdekek miatt, nem lép ki a történelmi idő horizontjából, annak kérdésfelvetéseiből: világa határait a történelmi múlt ábrázolása és értelmezése jelöli ki. A történelmi regény, még ha általános műfaji jellegéből adódóan korlátozott módon is, esztétikai létmódja miatt képes reflektálni az egyén és a világ metafizikai meghatározottságára, illetve annak hiányára. Más regények hasonló feltételezettségétől elsősorban az különbözteti meg, hogy egy adott történelmi idő, korszak hangsúlyozott jelenléte kiemeli a különböző történelmi világokban megvalósuló emberi létezés mindenkori metafizikai tágasságát, illetve koronként más-más konszenzuson nyugvó értelmezését. Sőt, jelentésszerűségbe hozza a befogadás vagy megírás jelenének evidenciáit az utánképzett múlt működő entitásaival is. Ilyen kiélezett lételméleti kérdésfelvetés természetesen csak lehetősége a történelmi regénynek és közel sem elvárás vagy minden ide sorolt művön számon kérhető sajátosság.

⁴⁵ Nyikolaj BERGYAJEV, *Az ember rabságáról és szabadságáról*, Bp., 1997, 320–328., ford. Patkós Éva.

A történetírói szövegek és a történelmi regények között fentiekben felvázolt alapvető különbségeket természetesen egyértelműen igazolják a jelentésképzés stratégiáiban jelentkező és a befogadásban megfigyelhető eltérő tendenciák is. A történelmi munkák mint magyarázó szándékú fikciók, különböző nyelvi eszközök révén a realitás látszatát igyekeznek magukra venni, arról akarnak igazsággal bíró megállapításokat tenni. Ennek megfelelően olvassuk ezeket a szövegeket, ha a valamikor megtörtént eseményekre és azok összefüggéseire vagyunk kíváncsiak.

A történelmi regénnyel szemben egy ilyen jellegű olvasási stratégia teljesen működésképtelen, illetve ellentmond az értelmezendő szöveg szándékainak, kívánalmainak. Ilyen jellegű kérdésekre a regény rosszul vagy nem kielégítően válaszolhat csak. Az eddig elmondottak leglényegesebb konzekvenciája ugyanis az, hogy a történelmi regényben a múlt nem önmagáért van jelen. *A történelmi múlt a regényben sohasem öncélúan tér vissza, nem merül ki egy előtte volt világ jelölésében, hanem valami ábrázolódik rajta keresztül.* A múlt utánképzése nem a rekonstruálás vagy múltértelmezés céljából történik és nem merül ki történetfilozófiai eszmefuttatások kifejtésében, a történelemtől való gondolkodás esztétizáló szándékában⁴⁶: mindez ellentmond a létmegértésben betöltött sokkal általánosabb szerepének. Esztétikai funkciójából adódó lényege ugyanis, hogy valamilyen általánosabb létmegismerő, létértelmező (vagy bármi más esztétikailag hitelesíthető) szándék jegyében jelentésadásra törekszik. A múlt utánképzése ebben nem végcél, hanem csak eszköz: jelzés, felhívás a művet a befogadásban realizáló olvasó felé, hogy a jelentésképzés a múlt sajátos jelenléte segítségével történik.

Az, hogy lehetséges a múlt ilyen jellegű utánképzése, azt közvetetten igazolja Rudolf Bultmann történeti hermeneutikája is. Bultmann szerint a történeti megismerést alapvetően a megismerő előzetes értelmezése, előítéletei és a történeti tárgy iránti érdeklődése irányítja: „a dolog iránti érdeklődés az értelmezés forrása, hiszen kérdésselvetésünk ebből az érdeklődésből nő ki.”⁴⁷ A kérdésfelvetések ezért értelemszerűen eltérő irányúak lehetnek, s ezek alapján Bultmann a történeti megismerés négy alapvető típusát különbözteti meg. A tudománytörténeti, a pszichológiai és az esztétikai kérdezés mellett „irányulhat az érdeklődés arra, hogy a történelmet ne empirikus lefolyásában értsük meg, hanem ama életszféraként, amelyben az emberi élet zajlik, amelyben az emberi élet megkapja a lehetőségeket és kibontakoztatja őket. Röviden úgy is gondolhatnánk, hogy az érdeklődés irányulhat a mindenkor ember megismerésére. ... A kérdezésnek ez a módja csak úgy lehetséges, ha magát az értelmezőt izgatja a saját létezését faggató kérdés”.⁴⁸ Természetesen Bultmann nem a történelmi regényre vagy más irodalmi alkotásra gondolt a történelmi megismerés e sajátos lehetőségének a felvázolásakor. Azt

⁴⁶ A történetfilozófiai kérdésfelvetést tartja a történelmi regény legfontosabb vonásának BORBÉLY István, *A történeti regényről*, Erdélyi Irodalmi Szemle, 1924, 20.

⁴⁷ Rudolf BULTMANN, *Történelem és eszkatalógia*, Bp., 1994, 126., ford. Bánki Dezső.

⁴⁸ BULTMAN, i. m. 127.

azonban egyértelművé teszi, hogy *a múlt faggatásán keresztül lehetséges tágabb létösszefüggésre, általánosabb létértelmezésre szert tenni*: a történelmi regény műfaja, a későbbiekben kifejtendő jellegzetességei miatt is, erre egyértelműen alkalmas.

III.

Hegel *Esztétikájában* modern polgári eposziának nevezte a regényt. Olyan fokozatosan meghatározóvá váló műfajnak tekintette, mely a sajnálatosan letűnt poétikus, organikus világállapot utáni új, megváltozott korszituáció kihívásaira próbál az epikai világteremtés ugyancsak jelentősen átfarmálódott eszközeivel válaszolni.⁴⁹ A történelmi folytonosság elismerése később is meghatározó maradt a műfaji változásokat értékelő, kommentáló irodalomtörténeti megjegyzésekben, áttekintésekben.⁵⁰ Főleg a történelmi regény esetében, a múlthoz, a nemzeti múlthoz való esztétikai odafordulás közössége teremtett a két műfaj között szoros kapcsolatot és sugallta a történelmi regény és az eposz közötti viszonylag töretlen folytonosságot.

Imre László nemrégiben megjelent korszakmonográfiája is hangsúlyozta a XIX. századi magyar irodalmi közfelfogás műfaji hierarchiájában élen álló, de már akkor is sok szempontból idejétmúltnak tekintett eposz, és a század harmincas éveiben induló magyar történelmi regény műfaji kontinuitásának meglétét, illetve annak lehetőségét. Véleménye szerint a történelmi regény mint „új műfaj valami olyasmire irányult (legalábbis részben), amit korábban az eposz hordozott. ... az eposziságból sok minden átkerült a továbbiakban a történelmi regénybe. ... a nemzet önazonosságához elengedhetetlennek hitt eposz funkcióját egyre inkább a történelmi regény vette, illetve vehette volna át.”⁵¹ Figyelembe véve az egyes szerzői önkomentárokat és írói szerepvállalásokat rögzítő tanulmányokat is (Jósika, Eötvös, Kemény munkáit), a magyar történelmi regény szerepe a formálódó nemzet tudat alakításában, a nemzet önmegismerési és identifikációs igényeinek kielégítésében, a közösségi érzület erősítésében vitathatatlan. Ugyanakkor a monográfiaíró mondataiban benne rejlő feltételeesség is jelzi, hogy valódi funkciótól nem lehetett szó. Ennek oka is nyilvánvaló: a regény mint rendkívüli formai szabadsággal és kötetlenséggel bíró műfaj képtelen volt megfelelni „azoknak a szigorú és emelkedett poétikai követelményeknek, amelyek a verses epika megítélésénél szokásban voltak, s fokozott igényességükkel egy féltve őrzött nemzeti műfajt óvtak az avatatlan kezeztől.”⁵² Ezért már a kortársak sem tartották igazán alkalmasnak a történelmi regényt a nemzeti reprezentáció nagy szerepére.⁵³

⁴⁹ HEGEL, *Esztétikai előadások, III.* Bp., 1956, 302., ford. Szemere Samu.

⁵⁰ FEHÉR Ferenc, *Az antinómiák költője*, Bp., 1996, 267.

⁵¹ IMRE László, i. m. 43., 138., 144.

⁵² DÁVIDHÁZI Péter, *A nemzeti nagybeszélés újjászületése*, Alföld, 1998/2., 66.

⁵³ Uo.

Hatalmas nyelvi, poétikai, világképi különbségek választják el ugyanis az eposz és az általában vett regény műfajának jellegzetességeit. A fejezet elején ezeket az alapvető műfaji eltéréseket igyekszünk felvázolni, azért, hogy felszínre hozzon számos olyan tendenciát, melyet az eposzhoz hasonlóan szintén a múltra irányuló történelmi regény sajátos létmódmeghatározásakor érvényesíthetünk.

A különböző kultúrákban és korokban írt eposzelméleteket egymás mellé állítva nagyon megalapozottnak tűnik M. Bahtyin véleménye, miszerint (a regénnyel szemben) az eposz már a kezdetektől kanonizált műfaji szabályai, törvényei évszázadok alatt szinte semmit sem változtak.⁵⁴ Bármilyen távol is állnak egymástól világnézeti előfeltevéseikben, irodalomszemléletükben és értelmezői nyelvükben az általam e fejezetben tájékozódási alapul vett eposzelméleti írások,⁵⁵ az eposz világnézeti háttéréről, poétikájáról, funkciójáról vallott nézeteik rendkívül hasonlóak. Nemcsak, hogy nincs lényegi ellentmondás a herderiánus alapon álló és korabeli magyar irodalmi szempontokat szem előtt tartó Arany János és Bahtyin, Meletyinszkij vagy akár Hegel nézetei között, de nagyjából ugyanazt a szempontrendszert, nagyon hasonló elemekkel, válaszokkal érvényesítették. Az eposz műfaji jegeit tehát teljes elméleti konszenzus ismeretében lehet felvázolni.

Az eposz egy élő hagyománnyal és konszenzusos világnézettel bíró, zárt népi közösség epikus alkotása: egy nép vallásának, mitológiájának és történelmi hagyományának esztétikai leképeződése, rögzítése; egy, a népszellem által relevánsnak tartott világ totalitásáról, kozmikus teljességéről bírt tudás esztétikai kibomlása. Összességében tehát az eposz „egy nép mondája, bibliája, első könyvei, amelyek megadják neki, mi az eredeti szelleme,”⁵⁶ mi a lényegi identitása, mi a származása, eredete. Legfontosabb műfaji funkciója ennek az átfogó világképnek, világról való tudásnak a problémátlan közvetítése: valamennyi kanonikus szövegszervező eljárása, epikus alaptényezője ennek rendelődik alá.

Az eposz kompozíciójának lekerekítettnek, zártnak és egységesnek kell lennie, hiszen csak így alkalmas a világképi totalitás modellálására. Témáját mindig a dicsőséges múltból kell merítenie.⁵⁷ A múlt ebben az esetben érték-idő kategóriát is jelöl: a kezdetek és ősidők, az apák népi identitást megadó vagy legitimáló „abszolút múlt” (Bahtyin) idejét, mely befejezett és a jelentől teljesen elszakított. Értéktelítettségét jelenből kiinduló nézőpont nem kérdőjelezheti meg, hagyomány köz-

⁵⁴ M. BAHTYIN, *Az eposz és a regény*, Az irodalom elméletei III. Pécs, 1997, 27., ford. Hetesi István.

⁵⁵ ARANY János, *Tanulmányok és kritikák*, Debrecen, 1998., *Naiv eposzunk* (75–82.), *Zrínyi és Tasso* (112–193.), *Széptani jegyzetek* (296–299.), *Dózsa Dániel: Zandirhám* (371–376.), *Bírálat a Nádasdy-jutalomra...* (376–381.), *Anya és gyermeke* (381–387.); HEGEL, *Esztétikai...*, i. m. 250–320.; BAHTYIN, i. m. 27–68.; J. M. MELETYINSZKIJ, *Az epikus költészet*, *Folcloristica*, 1971/1., 13–104.

⁵⁶ HEGEL, i. m. 255.

⁵⁷ Hegel szerint lehetőleg a saját népi-közösségi jellegzetességet kidomborító háborús konfliktusokat kell témájául választania az eposznak. I. m. 269.

vetítette tartalmát pedig történetmondói szubjektivitás nem módosíthatja, értékelheti. Ha ez megtörténik, az eposz önnön identitását számolja fel, önmagát semmisíti meg.

Minden eposz középpontjában a közösségi sorsot, entitást megtestesítő eposzi hős áll. Jelleme lelkileg zárt és állandó, az események minden fordulata ellenére is végig azonos önmagával és minden cselekedete valamilyen közösségi és isteni küldetés beteljesítésére irányul. Élete, sorsának alakulása éppen ezért végzetszerű: a megjósolt vagy az istenek által közölt halál és pusztulás biztos tudatában is bevégzi égi és földi hivatását. Az eposz egyik legfontosabb műfajkonstituáló tényezője, „az emberek sorsát intéző fensőbb hatalom akaratjának látható kifejezése”.⁵⁸ A csodás elemnek, az isteni világrend egyének és nemzetek sorsát meghatározó működésének szemléltetése azonban mindig az adott nép és kor vallási fogalmaiban kell gyökerezniük.

Így, ahogyan az eposz megalkotása és poétikája, a befogadása is problémátlan, hiszen az is a mindenki által ismert és megkérdőjelezhetetlen hagyomány által szabályozott. Aki az epikus történetet elmeséli, akiről szól és aki befogadja egy és ugyanazon otthonos világ tagja, ugyanazon lényegi entitás hordozója és részesülője.

Az eposz e kanonizált felfogása évszázadokig érvényben maradt. Sőt, az eredetmítosz és az azt rögzítő naiv eposz hiánya miatt még a XIX. századi Magyarországon is állandó volt az igény, az elvárás egy ilyen poétikájú és funkciójú eposz megírására.⁵⁹ Amikor azonban véget ér az organikus-poétikus kor, világállapot, vagy teljesen megszűnik a hagyomány folytonossága és az arra épülő közösség egysége, akkor az epikus jellegű irodalmi diskurzusokban a regény jellegadó tendenciái kerülnek az előtérbe és válnak meghatározóvá. Az a regény, melyet formai szabadságai, struktúrájának és konvenciórendszerének definiálhatatlansága miatt sokáig „rövid életűnek és alkalmi hatásúnak”⁶⁰ tartottak, ezért kezdeti történetét elsősorban az emancipálódásra törekvés jellemezte.⁶¹ Bevett és elfogadott, majd vezető műfajjá csak a XIX. század elején vált.

A műfaji, poétikai, világképi strukturálódás különbségét regény és eposz között elsősorban a világnézeti alap teljes megváltozásában kell keresnünk. A regénynek mint az „istentől elhagyott világ eposzeiájának”, a „transzcendentális hajléktalanság műfajának”⁶² legfőbb műfajkonstituáló tényezője ugyanis a világ hagyományban rögzített rendjének, otthonosságának, közösségi létmódjának elvesztése, egységének megbomlása lett. Természetesen a regény – elsősorban a XIX. századi

⁵⁸ ARANY János, i. m. 377.

⁵⁹ DÁVIDHÁZI, Hunyt..., i. m. 114–136.

⁶⁰ JÓSIKA Miklós, *Regény és regény-ítészet*, Pest, 1859, 39.

⁶¹ BALASSA Péter, *A színváltozás*, Bp., 1982, 159.

⁶² LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., 1975, 503., 540.

nagy realista vagy romantikus elbeszélés – nem szívesen mondott le valamifajta metafizikailag is igazolható létteljesség vagy világtotalitás felállításáról, az otthonosságát elveszített létezését akár nemzeti, akár egyéni szinten érvényessé tevő világmagyarázó elv felmutatásáról.⁶³ Ez azonban a legjobb esetben is csak egy megszerzett, az esztétikailag teremtett világban felépülő és csak a keretei közt érvényesülő totalitás lehetett. Éppen ezért a regény funkciójának egyik legfontosabb eleme a megismerés, keresés vagy problémafelvetés lett,⁶⁴ és nem egy önmagában, a mű világán kívül is létező világrend közvetítése, esztétikai legitimalizálása. A problémássá és magányossá vált individuum mint regényhős⁶⁵ legfontosabb célja tehát saját életét értelmessé tevő elv kutatása és ezzel összefüggésben önmaga és a világ megismerése lesz: ebben már nem segíti többé isteni vagy közösségi küldetés és elhivatottság. Önmagának kell helyét megkeresnie a kaotikussá váló világban, mint ahogy a megszerzett világmagyarázó elv sem lépheti túl saját életének, tudatának határait.

Bahtyin, a fiatal Lukács regényelméletének történetfilozófiai megközelítésével szemben, a hagyomány és közösség egységképzeteivel bíró világok eltűnésének legfontosabb következményét abban látta, hogy az emberi létezés, gondolkodás „meghatározó tényezőjévé vált a nyelvek, kultúrák, korok sokfélesége”.⁶⁶ Az ebből fakadó soknyelvűség, relativizált világlátás, többnézőpontúság magának a regénynek a műfaji struktúrájában is realizálódott. Legfőbb jellemzője az eposz zártságával szemben az értelmi lezáratlanság, nyitottság lett. A szerző szabadon választhatta meg témáit és személyes tapasztalatait, nézőpontját is az általa konstruált világ kompozicionálisan kevésbé kötött, szerves részévé tehetette meg. A hősök egyénített tudattal, nyelvvel és világképpel rendelkeznek a regényben: jellemük a történetek során állandóan alakul és formálódik. A soknyelvű tudat mellett a regény másik fő jellegadó tényezője Bahtyin szerint, hogy a regény világa „a jelenkor befejezetlen eseményével való kontaktus zónájában teremtődik meg.”⁶⁷ A jelenkor lesz a művészi orientáció új kiindulópontja: a regény kérdésfeltevései mind a befejezetlen és nyitott jelenből fakadnak és sokszor a jövőre irányulnak, szemben az eposz befejezett, abszolút múltban való érdekelttségével.

Az itt felsorolt különbségek több nézőpontból is hasznosíthatók a múlt eseményeit a regény műfaji sajátosságai alapján utánképző történelmi regény létmódjának meghatározásakor.

⁶³ „Az eposz eleve zárt létteljességet formál, a regény keresi a módját, hogy formálva felfedje és felépítse az élet rejtett teljességét.” LUKÁCS, i. m. 518.

⁶⁴ BAHTYIN, i. m. 31.; LUKÁCS, i. m. 518.; M. KUNDERA, *A regény művészete*, Bp., 1992, 16., ford. Réz Pál.

⁶⁵ LUKÁCS, i. m. 532., Walter BENJAMIN, *A regény válsága*, Angelus Novus, Bp., 1980, 597., ford. Bence Györgyi, Kőszeg Ferenc.

⁶⁶ BAHTYIN, i. m. 36.

⁶⁷ BAHTYIN, i. m. 60.

Az első szembetűnő különbség a múlt fogalmának eltérő eposzi és regényelméleti aspektusú interpretációja, ami egyértelműen jelzi, hogy a múlt eseményei egészen más jelentésképző szerepet kapnak a történelmi regényben és az eposzban. Az eposz esztétikailag utánképzett múltja – mint említettük – abszolút érték-idő múlt: önmagában jelentéshordozó és közvetlenül értékközvetítő. A történelmi regényben viszont a múlt sohasem lehet önmagáért, valamilyen nemzeti identitást hordozó teljesség reprezentálása céljából jelen. Az utánképzés tárgyául választott eseménynek egyáltalán nem fontos nemzetinek vagy akár a történelem alakulását döntően meghatározó történésnek lennie. A múlt nem kizárólag saját megkérdőjelezhetetlen és zárt entitásai közegében, hanem a világértelmezésében nyitott jelennel folytatott párbeszédben teremődik újjá. Az utánképzés tárgya itt is a múlt, a kiindulópont, nézőpont azonban már a jelené. *Jelentésképző szerepet csak úgy kap a múlt, ha a jelenből nyíló értelmező távlat valamilyen módon elrendezi, felépíti, összekapcsolja, a már eleve valamilyen szerzői stratégia alapján kiválasztott eseményeket.* A történelmi regény új lehetőséget kap a múlthoz való más jellegű viszonya révén. Esztétikailag a maga reális, sajátos másságában újratelemelt múlt ugyanis különösebb torzítások és idealizálás nélkül szabadon egy szerzői rábeszélő stratégia szolgálatába állítható. Nem kötik mereven áthagyományozott mitopoetikus konvenciók, formai elemek és a múlt nemzeti identitást biztosító tökéletességének, világnézeti teljességének bemutatási kényszere: a múlt bármely, akár jelentéktelen eseménye is jelentéssé válhat a regény esztétikai hatásstruktúráján keresztül.

A történelmi regény létmódja, mindezeket figyelembe véve, nem szűkíthető le kizárólag a megcélzott olvasói tábor nemzettudatának erősítésére, a nemzeti múlt eseményeinek példaadó közvetítésére vagy esztétikai jellegű megismerésére. A benne érvényesülő regény műfaji tendenciáinak köszönhetően a múlt utánképzése ennél sokkal tágabb és szélesebb módon képes értelmet közvetíteni. Még az olyan regényekben is, mint Kemény *Zord idője*, ahol a nemzeti lét végső kérdései kerülnek az esztétikai világteremtés központjába vagy Eötvös *Magyarország 1514-ben* című munkája, ahol szintén egy nemzeti, történelmi problematika a domináns, a felvetett kérdések mindig a történelminél tágabb, emberi-metafizikai kapcsolatrendszerben, létösszefüggésben értelmeződnek. Mint e példák is igazolják, a történelmi regény, műfaji sajátágaiból adódóan természetesen felvethet nemzeti, történelmi vagy akár történetfilozófiai kérdéseket is: azt azonban a történelmi horizontnál mindig tágabb aspektusban értelmezi. Magában a műfajban rejlő lehetőségek azonban ennél jóval gazdagabbak: sok esetben semmilyen történelmi vagy történetfilozófiai kérdést vagy problémát nem érint, nem helyez a jelentésadás centrumába a történelmi regény.

A II. fejezetben kifejtett gondolatmenetet is figyelembe véve, az eddig elmondottak alapján így összegezhethetjük a múlt műfajmeghatározó szerepét a történelmi regényben: *a történelmi események sohasem önmaguk pusztá bemutatásáért vagy valamilyen nemzeti identitás legitimizálása érdekében teremődnek újjá, hanem a lezáratlan szerzői jelennel érintkezve valami ábrázolódik rajtuk keresztül.* Ezt a gondolatmenetet még néhány lényeges aspektussal egészítjük ki a következő fejezetben.

A részletesen ismertetett különbségek mellett eposz és történelmi regény múlt-hoz való viszonyának van egy sajátosan lényegi hasonlósága is, mely kiegészíti és egyben megerősíti a történelmi regény és a történetírás viszonyáról a II. fejezetben mondottakat. Ez a közös érintkezési pont a történelmi múlt irodalmi feldolgozásának és átsajátításának a kérdéskörében mutatkozik meg. Mivé alakulnak és hogyan válnak jelentéssé a történelem történetírás által konstruált tényei az esztétikai világteremtés során?

A XIX. századi magyar irodalomban szinte ugyanabban az időben egyaránt ezzel a kérdéssel kellett szembenéznie a regényíró Keménynek és az eposzt modernizáló Aranyknak, akinek már nem állt rendelkezésére példaadó mintául a történelmi múltat és népi vallásosságot epikus formákban sajátta tevő népköltészeti hagyomány és ugyanúgy a „száraz” krónikákhoz volt kénytelen fordulni, mint Kemény. Dávidházi Péter Arany és Kemény idevágó tanulmányait egyaránt figyelembe vevő gondolatmenete, válasza az előbb feltett kérdésre érvényes a történelmi regény vonatkozásában is. Dávidházi szerint a tények átsajátítása az esztétikai világteremtés egyik központi epikus alaptényezője, a kompozíció révén történik: „a világ önmagukban közömbös tényei a műbe kerülve esztétikailag átlényegülnek, elvesztik korábbi esetlegességüket és egy belsőleg szükségszerű kompozíció részévé válnak.”⁶⁸ A műalkotás esztétikai közegébe jutva az utánképzett történelmi időszak kikerül azon kontextusból, melyet mint valóságot saját fogalmi hálójára szerint ír le és tart számon a történetírás és egy új összefüggésrendszerbe, a mű kompozicionális egységébe lép be, melynek megvannak a saját, előbbtől eltérő szükségszerűségei, törvényei, kapcsolódási pontjai. *A történelmi múlt megjelenített világa tulajdonképpen eleve ebben az új összefüggésrendszerben épül fel*, ezért elveszti minden konkrét kapcsolatát a múlt történettudomány által rekonstruált képével. A múlt realitáselemei, melyek bejutnak a szövegbe, többé már nem kötődnek a történelmi múlt valóságának szervezettségéhez, világához, amelyből vétettek. Egy művészileg újra-teremtett világ elemei lesznek, melynek célja az önmaga pusztá létén túlmutató jelentésadás, valamilyen világnézet kibontása, általánosabb esztétikai létértelmezés megfogalmazása stb. Ennek érdekében az esztétikailag átlényegült tények, történelmi események az utánképzett történelmi világ belső erőterében telnek meg célzatos jelentéssel, önnön létük felmutatásán túli értelemmel.

Jelentős lehetősége nyílik a történelmi regénynek sajátosságai kibontakoztatásában az eposz és a regény másik fő műfaji töréspontján, a világnézeti szakadás mentén, mely a regény műfaji identitását önmagában egyfajta válságszituációval hozza kapcsolatba. *A történelmi regény ugyanis minden más regénytípusnál alkalmazhatóbb különböző válságszituációk modellálására*. Két, egymástól nagyon eltérő értelmezői nyelvet beszélő regényelmélet is ezt tartja egyik meghatározó sajátosságának. Lukács György – némileg leszűkítő értelemben – a történelmi regény fő funkcióját, lehetőségét „a történelmi élet, népélet nagy válságainak ábrázolásában”⁶⁹ látja.

⁶⁸ DÁVIDHÁZI Péter: Hunyt..., i. m. 160.

⁶⁹ LUKÁCS György, *A történelmi regény*, i. m. 63., vö. 36., 42., 90., 93.

Hamvas Béla szerint viszont (az eposztól eltérően) az egyént és közösséget először nyíltan szembeállító „történelmi regény nyomán a regény kényszerül arra, hogy olyan bázist teremtsen, amely minden lehetséges válságnak megnyilatkozási terepet nyújt”.⁷⁰ A történelmi regényt mint válságregényt értelmező vélemények mellett két lehetséges érvet lehet felhozni. Egyrészt, mivel a múlt esztétikai utánképzése egyfajta relativizált világtotalitást, egy összetett, többszintű, működő életvilágot állít fel, tág létperspektívát nyújt mindenféle válságszituáció széles körű vizsgálatára. A problémássá vált individuumok mint regényhősök az élet számos aspektusával szembeesülve tehetnek kísérletet az életet értelmessé tevő elv felkutatására, a megbomlott egységségképzetek helyén újak felállítására. Másrészt, és ez sokkal fontosabb, a megkonstruálódó múlt a megírás vagy befogadás jelenétől való távolsága bármiféle szakadást, paradigmaváltást érzékletesebbé, egyértelműen körvonalazhatóvá tud tenni. A különböző történelmi narratívák, illetve a történelmi hagyomány révén ugyanis a köztudatban eleve ismert, reflektált és értelmezett formában élő korszakok, vagy történelmi események szabadon allegorizálhatók, általánosíthatók a megírás jelenének a horizontjából. Természetesen ez is csak létmódjában adott lehetősége a történelmi regénynek és nem kérhető számon általános követelményként vagy elvárásként az egyes műveken.

Mindezekén túl az eposznak és a történelmi regénynek van még egy közös érintkezési pontja. Ez utóbbi ugyanis regény mivoltából adódó formai szabadsága, lezáratlansága révén bármely más műfaj egy-egy tényezőjét, jellegzetes vonását képes szervesen, belső egysége megbomlása nélkül magába olvasztani. A történelmi regény sok esetben éppen az eposztól vesz át műfaji elemeket és építi be saját epikus világteremtésébe. Ez elsősorban (de nem kizárólag) azokra a művekre jellemző, melyek a saját nemzeti múltjuk közismert történelmi eseményeinek az utánképzésében vagy történelmi, történetfilozófiai kérdések felvetésében érdekeltek. Több történelmi regény szövegszervező eljárása, jellemteremtése, egyes világképi tendenciája kapcsolódik így szorosan az eposzhoz: a legismertebbek ezek közül a *Háború és béke*, illetve *A kőszívű ember fiai*, de Imre László meggyőzően érvel több magyar regény „eposzsága” mellett is.⁷¹

Hangsúlyozom azonban, hogy nem funkcióátvételtől, csak bizonyos epikus világteremtésben szerepet játszó egyes műfaji elemek átvételéről van szó. Ezért a történelmi regény szabadon választhat más műfaj jellegadó tényezői közül is. Egy bizonyos nagyon tág realizmus fogalmat érvényesítve például Kemény Zsigmond valamennyi történelmi regénye realista regénynek mondható. A realista nagy elbeszélésként olvasható *A rajongók*on kívül azonban, a *Gyulai Pál* a német romantika regényelméletének néhány belátására alapozza fő szövegszervező stratégiáját, az *Őzvegy és leánya* kompozíciója, tragikumá egyértelműen a tragédia műfaji logikája szerint épül fel és egyedül a *Zord idő* használ epikus világteremtésében eposzra

⁷⁰ HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum*, H. B., Arkhai, Bp., 1994, 319.

⁷¹ IMRE László, i. m. 146–155.

jellemző sajátosságokat. Ezeknek megfelelően a történelem jelentésképző funkciója egészen másképp alakul az egyes művekben.

IV.

A történelmi regény létmódmeghatározására eddig három szempontból tettünk kísérletet: a kérdéskör esztétikai alapon történő értelmezhetőségének tisztázása után előbb a történetírás, majd az eposz műfaji jellemzőit hívtuk segítségül a történelmi regény azon csak rá jellemző sajátosságainak a körvonalazására, amelyek a regény általános műfaján belül is önálló helyet és szerepet jelölnek ki a számára. Mielőtt egy utolsó, új aspektus bevonásával összegeznénk az eddig elmondottak lényegét, érdemes egy rövid kitérőt tenni a történelmi regényről eddig írt elméletek irányába. Ez a részletes recepciótörténeti áttekintéstől tartózkodó megközelítés részben új szempontot igyekszik nyitni a műfaj meghatározásában, elsősorban azonban az előző fejezetben leírtakat egészíti ki, illetve helyezi olyan értelmezői nyelvek keretei közé, melyek maguk is a történelmi regény fogalmának tisztázására törekedtek. E célok érdekében mindössze egyetlen kérdést teszünk fel az irodalomszemléletében, kérdésésének mélységében és komolyságában rendkívül heterogén szövegtörzshöz: Mi a szerepe, mi a funkciója a történelemnek a regényben? Másképpen: hogyan lehet értelmet adni a regény e sajátos alműfajának „történelmi” jelzője alapján?⁷²

Az elméletek legnagyobb része felfogásunkkal összhangban kizárólag esztétikai létmódot tulajdonít a történelmi regénynek. A különböző átfogó esztétikákra (főleg Hegelre) hivatkozó XIX. század végi, XX. század eleji elméletek hangsúlyozzák, hogy a történelmi regénynek, mint minden műalkotásnak „önmagáért kell megállnia”, hiszen „kizárólag a művészet törvényei alatt áll”, és ha egyáltalán szóba hozható vele kapcsolatban a történelmi igazság fogalma, akkor annak „a művészetből fakadónak kell lennie”.⁷³ Még a valóságtükrözés realizmuselméletét kidolgozó Lukács György történelmi regény monográfiájától is hiába várjuk, hogy a regény ismeretelméleti funkciója vagy a történelmi valóság kapjon kizárólagos érvényességet. Hatását, szerepét szerinte is esztétikai úton fejti ki a történelmi regény: a „történelmi körülmények és alakok létét és éppíglétét költői eszközökkel”⁷⁴ biztosítja. Persze a művek esztétikumának a szerepe mindössze a marxista történelemfelfogás és osztályszempontok közvetítésére redukálódik, tehát egy

⁷² Létmódmeghatározásunk központi kérdésére adott válaszok néhány csomópont köré gyűjtése természetesen nem ad lehetőséget egy-egy dolgozat gondolatmenetének, lényegi sajátosságainak a kifejtésére: ezt csak egy külön tanulmány vállalhatná fel.

⁷³ BORBÉLY István, i. m. 16.; MAKKAI Sándor, *A történelmi regény mérlege*, Esztétikai Szemle, 1939, 388.; SZANA Tamás, i. m. 51.

⁷⁴ LUKÁCS, i. m. 52.

megkonstruált és magasabb szintű valóság felmutatását és a történelmi szükség-szerűség működésének láthatóvá tételét szolgálják a „költői eszközök”.

Azonban általában jellemző az elméletek jelentős részére egy normaállítási és tipizálási kényszer, mellyel a történelmi regény hatalmas és rendkívül változatos szövegtörzskének a káoszában igyekeztek rendet tenni. Ilyenkor logikusan a regény történelmi mivoltából indultak ki, de mintegy figyelmen kívül hagyva annak esztétikai létmódját, szinte minden esetben a történelem hagyományos fogalmát vették alapul. Mikor a történelmiregény-elméletek a történelem szerepét kutatták a műfaj vonatkozásában, annak lényegét a legtöbb esetben a történettudomány által konstruált történelemhez való viszonyban vagy a történelemmagyarázás horizontján belül jelölték ki. Más-más szemléletet érvényesítve ugyan, de ezek alapján értékelték, osztályozták a történelmi regényeket. Ezt az általánosítható tendenciát figyelembe véve a legtöbbben két átfogó típust különítettek el.

Az első ilyen nagyobb csoportba a történelmi *hitelességre* vagy *rekonstrukcióra* törekvő, illetve a múlt utánképzésében ilyen szempontokat figyelembe vevő regények kerültek.⁷⁵ Itt viszonyítási-értékelési alapként a történettudomány múltképe szolgált. A típus megítélése természetesen nem egységes a különböző elméletekben. Néhányan elvárásként, normaként kérik számon a műveken: ebből a nézőpontból minden valamire való történelmi regénynek kötelessége, amennyire esztétikailag lehetséges, hűnek maradni a történelmi múlt valóságához és tényeihez, a történelmi regény írójának pedig szinte történettudósként alapos kutatómunkát kell folytatnia azok elérésére.⁷⁶ Sokan viszont elítélik ezt az igényt és törekvést, mint a regény létmódjától idegen tendenciát. De ők is elkülönítik a hitelesség szempontja alapján a regények egy sajátos csoportját, melyek szerintük kizárólagos (de elvetendő) célja csak a múlt önmagáért való felmutatása és rekonstruálása.⁷⁷

Az elméletekből körvonalazódó másik fő csoportja a történelmi regénynek az úgynevezett *visszavetítő*, *aktualizáló* típus.⁷⁸ Itt a viszonyítás, típusképzés alapja elsősorban a regényírás jelenének, történelmi szituációjának a szem előtt tartása, figyelembevétele volt. Persze ebben az esetben is megoszlanak a vélemények. A csoportot semleges tudomásul vevők mellett többen a jelen nagy történelmi kérdéseire, kihívásaira adott esztétikai válasz lehetőségében látták a történelmi regény lényegét.⁷⁹ Megint mások pedig elítélték az ebbe a típusba sorolt műveket:

⁷⁵ MAKKAI Sándor, 387.; LACZKÓ Géza, i. m. 240.; ILLÉS Endre, *A történelmi regény konjunktúrája*, Nyugat, 1933, I., 366.; POMOGÁTS Béla, *Történelmi regény és korszerűség*, Tiszatáj, 1967/5., 503.; Harold OREL, i. m. 15. stb.

⁷⁶ NAGY László, *Gondolatok a történelmi regényről*, Tiszatáj, 1968/2., 172.; NAGY Miklós: *A Tündérkert és a történelem*, Alföld, 1993/4., 50–51.

⁷⁷ MAKKAI, i. m. 387.; ILLÉS, i. m. 366.; LUKÁCS, i. m. 50., 77.

⁷⁸ ILLÉS, uo.; POMOGÁTS, i. m. 500., 503.; MAKKAI, uo.; Harold OREL, i. m. 1., 28–29.

⁷⁹ CSETRI Lajos, *Regény és történelem*, Tiszatáj, 1967/2., 157.; BOJTÁR Endre, *„Az ember feljő”*. Bp., 1986, 182.

túlzottan áttetsző, aktualizáló stratégiájuk miatt a történelmi regény elhibázott útjának tartották.⁸⁰

Persze e tipizálási kényszer az egyes tanulmányokban általában hármasságokban jelentkezett: a valamilyen módon érintett két fő típus mellett az egyes szerzők szinte mindig elkülönítettek egy olyan harmadikat, mely saját logikai érvelésük szerint lefedte a másik kettőbe besorolhatatlan műveket. Ezt a típust az első két csoportba sorolt alkotások esztétikai értékét tagadók általában a „valódi” történelmi regénynek nevezték,⁸¹ míg mások különböző kategóriákat állítottak föl: kultúr-történelmi regény, ál-történelmi regény, parabola (Pomogáts Béla, Csetri Lajos), történelmi románc (Harold Orel) stb.

Az egyedi árnyalatokat elfedő általános csoportosítási tendenciák felvázolását érdemes egy konkrét példával hitelesíteni. Erre az amerikai Harry E. Shaw *The Forms of Historical Fiction* című munkája a legalkalmasabb, annál is inkább, mivel saját bevallása szerint az angolszász értelmezői hagyomány konszenzusára támaszkodott kategóriái megalkotásakor.⁸² Gondolatmenetének a logikája szinte semmi-
ben sem különbözik a fentebb, főleg a magyar értelmezői hagyományból kikövetkeztetett általános tendenciáktól. Ő is két fő csoportot állapít meg: „There are then two main possibilities: modes in which present concerns predominate and modes in which an interest in the past predominates.”⁸³ Az alapján azonban, hogy a történelem milyen szerepet játszhat a különböző regényekben, végül ő is három kategóriát állít fel. Az első, a magyarra lefordíthatatlan „history as pastoral”. Ide olyan történelmi regények tartoznak, melyek a történelemnek az esztétikai közegben a jelen politikai, társadalmi problémáit felvető és megoldó funkciót adnak: „uses history as a testing ground for social visions focused not on the past but on the present or future...” „The novels use history... to explore contemporary political and social concerns...”⁸⁴ Ez a jellemzés teljesen megegyezik a fentebb visszavetítőnek nevezett történelmi regénytípus jellegzetességeivel.

A másik fő típus a „history as subject”. Az ide tartozó regényekben a történelem tulajdonképpen önmagáért van jelen: „history serve as the primary subject. ... They wish to use their plotted actions and characters to dramatize directly the meaning they have discovered in historical process”.⁸⁵ A Shaw által a történelmi regény számára ideálisnak tartott típus jellemzői megegyeznek a fentebb hiteles-

⁸⁰ LACZKÓ, i. m. 257.; LUKÁCS, i. m. 92., 100.; ILLÉS, i. m. 366.

⁸¹ LUKÁCS, i. m. 36.; MAKKAI, i. m. 389.

⁸² „The ways in which history has been employed in standard historical fiction fall into a small number of broad categories, which are not particularly recondite and have been individually recognized, implicitly or explicitly, by previous critics.” SHAW, i. m. 52.

⁸³ SHAW, i. m. 112.

⁸⁴ SHAW, i. m. 54., 100.

⁸⁵ SHAW, i. m. 101.

nek nevezett regények tágabb értelmével: a múlt önmagáért való ábrázolása (esetleg filozofikus értelmezése) a fő cél, még ha valósághűséget nem is vár el Shaw a regényektől. A harmadik, „kiegészítő” történelemregény-típus nála, amikor a történelem háttérbe szorul, funkciója egyedül az időtlen emberi érzelmek dramatizálása. A „history as drama” felfogása szintén nem idegen a magyar értelmezői hagyománytól. Éppen Kemény Zsigmond képviselte elméletben⁸⁶ és gyakorlatban (*Özvegy és leánya*) egyaránt a történelmi regény felfogásának ezt a lehetőségét is.

Mind az angolszász, mind a magyar történelmiregény-elméletek nagy többsége értelmezői nyelvének valamilyen formában központi eleme lett tehát a hitelesség és a visszavetés kategóriája. Ez a körülmény a két fogalom alaposabb körüljárására ösztönöz bennünket, annál is inkább, mert a különböző érdekeltségű kérdések rendkívül hasonló irányultsága valami lényegit kell, hogy feltárjon a történelmi regénnyel kapcsolatban. Ráadásul ezek a hasonlóságok azt is sejtetni engedik, hogy ennek a fontos momentumnak múlt és jelen (megírás jelene) új megközelítést igénylő viszonyában kell rejlenie.

Teljesen helytálló David Brown megállapítása, miszerint „a történelmi hűség kérdése a történelmi regény lényegéből fakad”,⁸⁷ így értelmezése megkerülhetetlen. A fogalom szakirodalomra jellemző használatának általános normaképző, tipizáló vagy művel szembeni elvárásokat megfogalmazó jellege azonban az előző fejezetekben elmondottak alapján működésképtelennek vagy leszűkítőnek bizonyul az egyes művekre vonatkoztatva. Valamennyi ugyanis – mint többször említettük – a történelem hagyományos értelméből, illetve a történettudomány legitimálta valóság fogalmából indul ki. A történelmi tények azonban, mint szintén láthattuk, maguk is konstruáltak, az esztétikai műalkotásba kerülve pedig egészen megváltozik a jellegük, funkciójuk. A történelmi regénynek ráadásul sohasem lehet kizárólagos célja a múlt értelmezése, ábrázolása, ezért a hitelesség tágabb, többek között Shaw által képviselt fogalmának érvényessége is megkérdőjeleződik. Összegzőként nagyon találónak bizonyul Northrop Frye megjegyzése, melyet a műveket hitelesség alapján értékelő kritikusokat kommentálva tett: „Nincsen olyan cél az irodalomban, mely hitelességre kényszerítené az alkotót.”⁸⁸

A történelmi hitelesség megszokott és bevett fogalmának elvetése azonban maga után von egy megkerülhetetlen kérdést: ha semmi sem kényszeríti az alkotót a történelmi tények tiszteletére és az irodalmi diskurzus és világteremtés sajátos módja lehetővé is teszi az azoktól való, akár radikális eltérést, miért ragaszkodott mégis, főként a XIX. századi írók többsége a történetírás vagy hagyomány szentesítette történelemkép követéséhez, tiszteletben tartásához? Erre a kérdésre külön tanulmányokban vagy regényelőszavakban maguk a legilletékesebbek, a XIX. századi

⁸⁶ KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és a dráma körül*, Báró Kemény Zsigmond munkáiból, Bp., 1905, 136.

⁸⁷ David BROWN, i. m. 173.

⁸⁸ N. FRYE, *A kritika ...*, i. m. 66.

regényírók adták meg a legpontosabb választ egy olyan történelmi hitelesség fogalom megteremtésével, amely egy *irodalmilag is értelmezhető valószerűség* jelentésképzésben és befogadásban betöltött szerepére koncentrálnak.

Ennek lényegét Kemény Zsigmond összegezte a legegységelműbben az *Élet és irodalom* c. esszéjében, melynek 10–14. fejezetei az első önálló magyar történelmi-regény-elméletként olvashatók. Kemény élesen megkülönböztette a történelmi hitelesség történettudományos és irodalmi szövegekre vonatkozatható értelmét. Szerinte „a történelmi regénynek nemcsak művészileg szép és igaznak, de – bizonyos később kijelölendő határokig – történelmileg hűnek és igaznak kell lennie. De az, amit történelmileg hűnek és igaznak nevezünk, az előadó történetéből a tudósok és státusférjfiak számára – kik az általánost, az irányt, a fő jellegeket keresik – elég jól merül ugyan ki, azonban a regényíró számára – kinek részletekre és árnyalatokra is nagy szüksége van – nem merül eléggé ki. Neki elemei az emlékiratok és krónikák...”⁸⁹

Ez a különbségtétel a történelmi hitelesség fogalmának lehetséges értelmezéseiben a történelmi regény két alapvető jellegzetességére utal.

Először a történelmi-regény-írónak nem a múlt száraz tényeit, konkrét eseményeit kell követnie, hanem elsősorban az adott kor szellemének, gondolkodásmódjának, erkölcsének, emberi motivációs tényezőinek sajátosságait, illetve mellékes történéseinek különösségeit. Ennek belátására, elérésére az emlékiratok szövegei adnak lehetőséget, akik a történelmi igazságot szubjektíve elferdítik ugyan, de a múlt csak rá jellemző sajátosságait kortársként benne állva közvetlenül tudják visszaadni.⁹⁰

Másodszor pedig a történelmi-regény-írónak a múlt eseményeit „a művészileg alakító képzelődés” által utánképezi: egy jelentésadásra, valamely világnézet továbbadására képes világot állít fel. Ez az esztétikai utánképzés természetéből adódóan igényli a tények részleges irodalmi átformálását,⁹¹ de legalább annyira szüksége van a múlt hangsúlyozott időbeli távolságából fakadó másságára, idegenségére és annak beszédességére is. Csak egy adott kor evidenciáit bíró életvilág esztétikai felállítására képes – egyben a művészi képzelőerőnek is határt szabva – kizárólag a történelmi regényben működtethető szerzői stratégia kibontására, „a művészt mozgató világnézet visszaadására”.⁹²

Ezt az új alapú hitelességfelfogás érvényességét motiválja egy másik irodalom belüli tényező is: az alkotás bizonyos aspektusai mellett a befogadás néhány nem elhanyagolható szempontja is. A történelmi regényt olvasók nagy többsége ugyanis bír a regényekben utánképzett történelmi korokról valamifajta előzetes tudással, és

⁸⁹ KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, K. Zs., Élet és irodalom, Bp., 1970, 156.

⁹⁰ Vö. Prosper MÉRIMÉE, *Szent Bertalan éjszakája*, Bp., 1980, 7.

⁹¹ Ezt részletesen tárgyalja Kemény az *Élet és irodalom* idevágó passzusában, i. m. 163–164.

⁹² P. RICOEUR, *A szöveg...*, i. m. 38.

ezt, mivel nem is tehet mást, előítéletként, elvárásként érvényesíti is a befogadásban. Ezt a tudást a XIX. századi szűkebb olvasói körben erőteljes konszenzus, a történelmi hagyományt szentesítő „köztudalom”⁹³ hordozta, míg a XX. századi jóval kevésbé egységes értelmezői közösségek többsége is birtokában van az eseményekről, történelmi személyekről valamifajta tudásnak. Ezzel mindenképpen számolnia kellett a szerzőnek, hiszen az attól való radikális és lényegi eltérés, a nem kellően motivált „hűtlenség” az olvasó meggyőzésére törekvő retorikai stratégiája érvényesítésében, tehát magában az irodalmi folyamatban okozhat zavart. Ez leginkább a jól ismert, a nemzeti önszemlélet „kanonizált elbeszéléseiben” rögzített nagy történelmi események utánképzése esetén áll fenn. Ekkor ugyanis a szerző – némileg a népi tudatban elevenen élő vallási, történelmi hagyományra rájátszó eposzíróhoz hasonlóan – eleve épít a befogadók bizonyos előismereteire, az események köztudatban élő előzetes értelmezésére. Mindez persze az utánképzés alapjául szolgáló időszak és esemény kiválasztásának a szerzői stratégiában betöltött központi szerepére is ráirányítják a figyelmet: a befogadást is alapvetően befolyásoló *tudatos választás* rejlik ugyanis a mögött, hogy milyen esemény (ismert vagy kevésbé ismert, a nemzeti vagy az egyetemes történelemhez tartozó) képezi az esztétikailag felállított életvilág alapját.

A múlt másságának jelentésképző szerepére, illetve a befogadásban betöltött szerepére tehát minden történelmi regénynek építenie kell. Ebben az értelemben valamilyen módon minden történelmi regénynek hitelesnek kell lenni, nem lehet ilyen alapon különbséget tenni közöttük.

Kevésbé problematikus és összetett a visszavetítés normájának a fogalma. Itt sok esetben direkt allegorizálást kérnek számon vagy ítélnék el az elméletírók a művek ide sorolt csoportján. Olyan szerzői szándékot vélnek felfedezni az utánképzett történelmi világ felépítésében, amely a múltban fennálló hasonlóságok és párhuzamok segítségével *konkrét* jelenkori politikai, társadalmi események, problémák megoldására, felvetésére törekszik. Az ilyen interpretációk mögött a legtöbb esetben a szöveg sajátosságait, felhívó struktúráját figyelmen kívül hagyó, külső szempontokat érvényesítő értelmezői döntés áll.⁹⁴ Ezért és a jelentésadásban csak történelmi összefüggésekre irányuló értelemkeresés leszűkítő volta miatt az ilyen megközelítés is idegen a történelmi regénytől. Ugyanakkor itt is hangsúlyozni kell: az alkotás aktusából, a szöveg szerveződéséből kiiktathatatlan a megírás jelenével folytatott párbeszéd, aktív kontaktus: úgy az – akarva, akaratlan – minden utánképzett történelmi világ szerves részét képezi.

⁹³ SZÁSZ Károly, *A történelmi hűségéről a költészetben*, Budapesti Szemle, 1875, 9. kötet 226.; SZERB Antal, *A regény és a történelem*, Erdélyi Helikon, 1934, 413–416.; GYULAI Pál, i. m. 316.

⁹⁴ Pl. a *Zord idő* recepciójának némely állítása: SÓTÉR István, *Világos után*, Bp., 1987, 530–31., 547.; VERESS Dániel, i. m. 173.; BENKŐ SAMU, *A helyzettudat változatai*, Bukarest, 1977, 323.

A történelmi regények hiteles (múltközpontú) vagy visszavetítő, aktualizáló (kizárólag jelenben érdekelt) normaképző tipizálása tehát több okból is működésképtelennek bizonyult. Először a csoportosítás alapja, a történelem hagyományos fogalmának figyelembevétele leszűkítőnek, illetve érvénytelennek mutatkozott az egyes művek tekintetében. Másodsor pedig a hitelesség és visszavetítés tisztán irodalmilag értelmezhető fogalmai egyaránt minden történelmi regényre jellemzőek kell legyenek, ha magukat akként akarják olvastatni.

Ez a következtetés a megírás jelene és az utánképzett múlt műben megkonstruálódó viszonyának más megközelítésére készlet bennünket, ettől remélve a történelmi regény lehetséges létmódjának összegző meghatározását.

V.

A történelmi regény létmód-meghatározásának kiindulásakor a történelmi jelző esztétikai alapú értelemadását jelöltük ki fő célként. Az eddigi fejezetek eredményeit figyelembe véve most újra feltehetjük a kérdést: a történelem hagyományos fogalmának elvetése után mit jelenthet, milyen csak rá jellemző sajátságokat takar a regény „történelmisége”, ha a regény esztétikai meghatározottsága felől közelítünk a problémához? A részleteiben már megfogalmazott választ teljessé és egyértelművé egy jól körülhatárolható hermeneutikai szempont bevonása teszi. A hermeneutika történelmi megismerésről vallott nézetei ugyanis nemcsak a művek megalkotásának a feltételeiről beszélnek jelentéssel, hanem áttételesen a történelmi regények megalkotottságának döntő sajátságait is összegezzük a segítségükkel.

Bahtyin regénypoétikai szempontokat érvényesítő nézeteit értelmezve levonhatjuk azt a következtetést a történelmi regény kapcsán, hogy a múlt utánképzésében döntő jelentősége van a jelennek, a jelen eseményeivel való kontaktus zónájának. A Bultmann kapcsán már érintett történelmi hermeneutika belátásait a történelmi regényre vonatkoztatva pedig egyértelművé válik, hogy az esztétikailag utánképzett múlt világa a *szerző jelen érdekű kérdése* révén konstruálódik meg.⁹⁵ Az így létrejött világnak szerves részévé válik ez a kérdés, hiszen ez szervezi meg, építi fel azt. A történelmiregény-író jelenben gyökerező motiváltsága nagyon sok szempontból megnyilatkozhat. Egyáltalán nem redukálható le kora történelmi problémáihoz fűződő érdekeltségre, sőt ha ez meg is történik, az mindig átfogó létperspektívába lesz állítva. Személyes élményei, tapasztalatai, megválaszolatlan kérdései, illetve jelenének általános állapota vagy válságszituációja, a létezés végső kérdései egyaránt a múlt utánképzését serkentő tényezővé válhatnak. Sőt, akár minden tu-

⁹⁵ „...a történelmi tárgyat mindig a jelen felől szemléljük, azzal ugyanis, hogy rákérdünk.” W. PANNENBERG, *Hermeneutika és egyetemes történelem*, Filozófiai hermeneutika, Bp., 1990, 118., ford. Bacsó Béla, vö. BULTMANN, i. m. 125.; H. G. GADAMER, i. m. 203., 215.

datos vagy szándékolt kérdezést nélkülözve, reflektálatlanul is sajátos távlatot nyithat maga az adott jelen meghatározott korszituációjában állás is. A szerző egy adott kor felé fordulását, azonbelül témaválasztását, a kiemelt tények kompozíció általi elrendezését, a világ felállítását ilyen jellegű kérdezés és „benne állás” egyaránt motiválhatja.

A történelmi múlt képe, felvázolt horizontja tehát a megalkotás jelenének a horizontján belül jön létre. Így a történelmi regényben két idősík olvad egybe: a múlt történései, eseményei, szokásai stb. a megalkotás jelenének távlatából állnak össze egységes világgá, jelentéses műegésszé. A történelmi regény sajátos létmódjának lényegét, „történelmiségét” múlt és jelen horizontjainak szövegbe kódolt, eleve adott összeolvadásában nevezhetjük meg.⁹⁶ Ezt a sajátosságot a befogadásban is figyelembe kell venni. A jelen érdekű kérdezés révén konstruált *múlt világa így létrejött másságán, idegenségén keresztül valamilyen jelentést, szándékolt értelmet közvetít az olvasó felé.* A befogadónak tehát reflektálnia kell a felhívásra, a műbe kódolt időbeli „kettősség” jelentésképzésben betöltött központi szerepére. E sajátos időviszony jellege azonban még további pontosításra szorul.

A történelmi regény műfaji szempontokat érvényesítő befogadása természetesen nem azt jelenti, hogy elkülönítjük a múlt utánképzett történéseitől a jelen kérdéseit, problémáit és azt mint a szerzői szándék által legitimált, egyetlen és kizárólagos jelentést mutatjuk fel. A jelen érdekű kérdezés ugyanis szétválaszthatatlanul feloldódik a szöveg poétikai megszervezésében, a múlt utánképzésében: konkrétan nincs kimondva, nem kivonatolható, csak a szöveg felhívó struktúráján keresztül érvényesül. Ráadásul semmilyen befogadásban szerzett jelentést sem lehet valamilyen szándékolt szerzői akarattal, gondolattal azonosítani, hiszen az mindig a szöveg és a szöveget létezéshez, megszólaláshoz segítő befogadó dialógusának az eredménye.

A művet jóval a megírás után realizáló olvasónak sem kell kettős vagy hármas időbeliséggel számolni: a megírás és a választott kor történetiségét egyszerre legyőzni. A történelmi regényben, újra hangsúlyozom, nem két egymástól elkülönülő idősík található: nincs külön történelmi múlt és szerzői jelen kettőssége. A szerzői jelen csak azt a kérdezőhorizontot jelöli, amely eleve meghatározza, hogyan és milyen módon teremtődik meg az esztétikailag utánképzett múlt. A múlt a maga másságával együtt (ami a jelen perspektíváltsága miatt részben azonosság is) már eleve ebben a kérdéshorizontban épül fel és mi ezzel a megkonstruált világgal szembesülünk a befogadáskor. A hitelesség fogalmának értelmezésekor már lát-

⁹⁶ A történelmi regény létmódjára közvetetten alkalmazható tehát a horizont-összeolvadás gadameri fogalma. Gadamer természetesen egészen más összefüggésben, a múlt időbeli távolságával és idegenségével szembenéző történeti megértés modellálására használta ezt a kifejezést: „a történeti horizont felvázolása csak egyik fázisa a megértés végrehajtásának, s nem merevedik egy múltbeli tudat önmagától való elidegenedésévé, hanem a jelen megértéshorizontja vonja magába.” „...a megértés mindig az ilyen állítólag magukban véve létező horizontok összeolvadása” GADAMER, i. m. 217.

hattuk, hogy ez a szövegszervező elv elsősorban abban érdekelt, hogy a múltat a megírás jelenétől lényeges elemekben eltérő másságában, amennyire lehetséges önnön horizontjának érvényességében bontsa ki. Az utánképzett múlt jelentől eltérő evidenciái, szokásai, erkölcsi stb. éppen másságuk miatt lesznek képesek sajátos jelentés(ek) hordozására, és a sajátos jelentés(ek) közvetítése miatt szerveződnek teremtett esztétikai világgá.

A történelmi regény esetében tehát egy olyan, műfaji szempontokat érvényesítő olvasási stratégiát lehet kidolgozni, mely a múlt másságának lehetséges jelentésképző szerepeit kutatja, feltételezve, hogy az utánképzett világ valamilyen jelen érdekű kérdésre született válaszként jött létre. Fontos azonban, hogy a szöveget annak nyelvi, poétikai, világképi tendenciái alapján megközelítő olvasásban maga a szöveg jelölje ki azt a nyomot, melyen ez a kérdésfeltevés elindulhat.

Ez a lehetséges olvasási stratégia a saját olvasatomban *A rajongók* esetében a következőképpen működik. Már a szöveg befogadásának első fázisában az „észlelő megértés” során egy olyan szövegvilág bontakozik ki, melynek középpontjában a jellemek mint válsághősök állnak. Olyan személyiségükben meghasonlott alakok ezek, kiknek téves önértelmezése fokozatosan lepleződik le a történések során, vagy a működő létmagyarozatot felmutatni tudó személyekkel való találkozásban, vagy a tragikus események következményeivel szembesüléskor. E céltévesztettség esztétikailag teremtett világon belüli oka is nyilvánvalóvá válik: a közösségi, vallási fogalmak, létmagyarozó elvek devalválódása a működő életvilágban, illetve tagadása vagy figyelmen kívül hagyása az egyes önértelmezésekben az, ami az individualizálódás kényszeréhez és válságához vezet.

A kibontakozó szövegvilág fő tendenciái mögött, ebben az olvasatban egy olyan kérdést lehet feltételezni, mely Kemény korának legalapvetőbb válságszituációját, a személyiség teljesen új, megváltozott helyzetének következményeit igyekezett modellálni. Az alapvetően megváltozott társadalmi-közösségi viszonyrendszer, illetve világnézeti relativizmus következtében az egyén, személy önmeghatározását, világértését új alapra kellett helyezni. A regényben egy olyan szövegszervező-értelemadó stratégia bontakozik ki, mely az individuum válságának rögzítésén, jellemzésén túl igyekszik – a főként a vallásos egzisztencializmus gondolkörében megfogalmazódó – választ is adni e kihívásra a történelmi világ esztétikai utánképzése révén. *A múlt felé fordulás érdeke* tehát ebben jelölhető ki: ebből a nézőpontból ez az a valószínűsíthető kérdés, melyre válaszként születhetett a mű.

A múlt másságának jelentésképző szerepe a személyiség válsága okainak, a szakadás egzisztenciális mélységének láthatóvá tételében nyilvánul meg. A XVII. századi Erdély világát egészen más evidenciák, más mentalitás, szokásrend jellemezte, mint a XIX. századi Magyarországot. Itt még nem relativizálódtak, nyelvi nem lehetetlenültek el bizonyos vallási-metafizikai fogalmak (hit, szeretet, babona), és létezett, működött egy közösségi hierarchiára épülő társadalmi rend is. Egy ilyen világban tisztán láthatóvá tehetők a személyiség meghasonlásának okai: a közösségi értékrendről leszakadás, egyéni érdekek dominanciája, vallási értékrend devalválódása, és egy viszonyítási alapként felsejlő metafizikai szféra létezése is relevan-

ciát nyerhet, hiszen a hősök egyaránt tételezik (előbb vagy utóbb) a világ ilyen jellegű meghatározottságát. A pozitivista világnézet valóságfogalmát és nyelvi evidenciáit beszélő világban élő Kemény számára a válság problematizálása és megoldási kísérlete a múlt felé fordulás segítségével, egy, a még egységképzetek viszonylagos meglétét, paradigmáit hordozó utánképzett világban vált lehetségessé. Így ezt a művét – akárcsak mindegyik történelmi regényét az *Özvegy és leánya* kivételével – mint egyfajta válsággal szembenezés gesztusaként születő esztétikai létértelmezést olvashatjuk, ahol is az adott válságszituációt szem előtt tartó jelen érdekű kérdés horizontjában utánképzett múlt mássága lett a jelentésképzés alapja.

Még egy nagyon fontos problémára kell kitérni a történelmi regényben megvalósuló sajátos jelen-múlt időviszony értelmezésekor. Mi és hogyan közvetítheti az utánképzett múlt másságát, hogy annak sajátosságai ne váljanak teljesen idegenné, érthetlenné a mindenkori befogadó számára? Mi biztosítja a múlt mássága jelentésképző szerepének zavartalanságát, múlt és jelen befogadásban történő áthidalhatóságát?

A történelmi regény olvasásakor a befogadó nem közvetlenül az utánképzett múlt különösségeivel szembesül, hanem a megírás jelenének műfaji-poétikai konvenciói közvetítik azt. A befogadó *A rajongók* esetében nem csak és nem elsősorban egy XVII. századi történetet, hanem egy XIX. századi regényt olvas, melyek a befogadó számára is ismert, konszenzusos, hagyomány kanonizálta irodalmi formai jegyei, műfaji, poétikai konvenciói problémátlanul közvetítik a befogadó felé az utánképzett távoli múlt jellegzetességeit, emberi-gondolkodásbeli másságait. Az epikus alaptényezők közül pedig a narrátor – főleg a XIX. századi nagy elbeszélések harmadik személyű láthatatlan elbeszélője – értelmezi, magyarázza az odaértett olvasója számára idegennek, érthetlenné bizonyuló fogalmakat, jelenségeket. A narrátornak ez a különbözőképpen működtethető metapozíciója adja a történelmi regények egyik jellegzetes poétikai alaptényezőjét.

Az irodalmi forma közvetítő szerepe mellett a XIX. századi történelmiregény-elméletek és regényírói önértelmezések az emberi létezés bizonyos történetiségtől független állandóságait, az emberi természet időtől érintetlen általános sajátosságait tartották a történelmi regény létjogosultságát, hatásstruktúráját biztosító legfontosabb tényezőnek. Az emberi létezést, az emberi természetet a XIX. századi történelmiregény-írók (Scott, Kemény, Bulwer-Lytton, Mérimée, Vigny stb.) az állandóság és változás egymást kiegészítő kettősségében fogták fel. „Az erkölcs alapeszméi – írja Kemény Zsigmond – a bűn és erényről általánosabb fogalmak majd minden korban és majd minden társadalomban ugyanazok.” De „más részről azt is meg kell vallanunk, hogy az erkölcsi alapeszmék alkalmazásában, az ige testté változtatásában az egész emberiségnél általában és minden egyes nemzetnél külön-külön a századok folyama alatt lényeges eltérések és módosítások történtek.”⁹⁷

⁹⁷ KEMÉNY Zsigmond, *Élet és...*, i. m. 161.

A nagyon hasonló véleményt valló Scott⁹⁸ esetében az angolszász kritika az emberi létállandók feltételezését a felvilágosodás hatásának tudta be, és ellentmondásosnak találta a kulturális viszonylagosság belátásából származó gondolatokat az örök emberi emlegetése mellett.⁹⁹ Valószínű azonban, hogy a történelmi regények esetében nem az emberiséget egyetlen egységnek és az emberi természet állandónak tartó felvilágosodás antropológiai nézetének hatásáról van szó. A XIX. század elején az állandóság és változás, illetve az egyetemes és nemzeti meghatározottság kettősségének gondolata az emberi létezés és antropológia tekintetében rendkívül elterjedt volt, szoros összefüggésben a felvilágosodás utáni korszak jellemzőjével, a historista szemlélet kibontakozásával, amikor is „az időbeliség klasszikus értelemben először válik a lét történelmi valóságává”.¹⁰⁰ Mindezek egyik első „szövegszerű” rögzítése Friedrich Schiller nevéhez fűződik, aki 1789-ben megtartott egyetemi székfoglalójában¹⁰¹ fejtette ki e felfogás lényegét. Schiller részletesen beszél dolgozatában a különböző korok és kultúrák lényegi eltéréseiről, másságáról¹⁰², de úgy tartja, hogy *szükséges és lehetséges* a mindenkori nemzeti vagy egyéni önértelmezések számára más korszak és kultúrák bizonyos sajátosságainak megértő elsajátítása. E korlátozott megértés és sajátta tevés lehetősége pedig „az emberi természet állandóságában rejlik, mely egység oka annak, hogy a legtávolabbi ókor eseményei a legújabb jelenségek hasonló körülményeinek összetételközvése folyamán a legújabb időkben visszatérnek; hogy tehát a legújabb jelenségekkel, melyek megfigyelésünk körébe esnek, azokra, melyek elvesznek a történelem előtti időkben, *visszafelé lehet következtetni és némiképp meg lehet őket világitani.*”¹⁰³

Többek között erre a belátásra alapozhatta Schleiermacher romantikus hermeneutikáját, Herder történetfilozófiai és antropológiai nézeteiben is ott kísért a kulturális viszonylagosság mellett az általános emberi bizonyos fokú feltételezése is¹⁰⁴, számunkra lényeges esztétikai konzekvenciákat is magába foglaló gondolat-

⁹⁸ W. SCOTT, *Ivenhoe*, Bp., 1993, 27–28.; SCOTT, *Waverley*, Bp., 1983, 42.

⁹⁹ D. BROWN, i. m. 178–180.; SHAW, i. m. 142–145.

¹⁰⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan és mivégre írunk irodalomtörténetet az ezredvégen?* K. Sz. E., A magyar irodalom története, Bp., 1994, 7.

¹⁰¹ F. SCHILLER, *Mi az egyetemes történelem és mivégre tanulmányozzuk? (Az idézeteket BLASKÓ Katalin kéziratosa fordítása alapján közlöm.)*

¹⁰² „Oly mérhetetlenül különbözőnek mutatkozik számunkra ugyanaz a nép ugyanazon a tájon, ha különböző korokban nézzük meg! Nem kevésbé feltűnő a különbség, melyet az egy időben, azonban különböző országokban élő faj mutat. Micsoda változatosság a szokásokban, alkotmányokban és erkölcsökben.” SCHILLER, i. m.

¹⁰³ SCHILLER, i. m. (kiemelés tőlem).

¹⁰⁴ Herder „műveinek fő antropológiai ellentmondását”, sajátos (és megoldatlan) kettősségét alkotta az általános emberi és az individuális (nemzeti, korhoz kötött) viszonyának a kérdése. S. VARGA Pál, „...az ember véges állat...” (A kultúrantropológia irányváltása a felvilágosodás után – Herder és Kölcsey), Fehérgyarmat, 1998, 32.

sorrá azonban igazán Hegel filozófiájában vált. Hegel szerint minden műalkotásnak „mindenképpen szüksége van ama nemzeti jelleg meghatározottságára, amelyből ered”, illetve „minden kornak megvan a maga érzésmódja, egyáltalán különös világnézete, amely éppen a költészet révén jut el legvilágosabban és a legtökéletesebben a művészi tudathoz”.¹⁰⁵ De „a népi különbségek eme sokféleségében és az évszázados fejlődés menetén azonban keresztülhúzódik közös, s ezért *más nemzettek és korérzületek számára is érthető* és élvezhető elemként egyfelől az általános emberi, másfelől a művészi”.¹⁰⁶ Bizonyíthatóan ez a XVIII. század vége óta formálódó belátás állhatott a XIX. századi történelmi regények háttérében, és így kétségtelen, hogy a regényírók építettek, számítottak a bizonyos korszakok és kultúrák viszonylagosságán túli emberi fogalmak állandóságára vagy azok történetiségétől független értelmezhetőségére. Annyiban talán jelzésértékű is ez a tendencia, s alátámasztja az eddig elmondottakat, hogy a történelmi regényt nem kizárólagosan a történelmi kérdések érdeklik, hanem az utánképzett múlt segítségével általános emberi létkérdések, végső kérdések megválaszolására is törekszik: így az esztétikai alapú létértelmezés sajátos fajtája lehet.

A történelmi regény létmódjáról elmondottak természetesen nem kizárólagos normaként vagy egyetlen lehetséges olvasási stratégiaként működnek és nem zárják ki az egyes művek bármilyen más szempontú megközelítését. Így természetesen a maga keretén belül a filológiai kutatásnak, a források, történettudományos munkák és a történelmi regények összevetésének is létjogosultsága és fontos szerepe van. Nem beszélve arról, hogy a történelmi regény mint szöveg, amelyként élénk kerül, nyitva áll bármilyen őt megszólító kérdésnek, olvasásmódnak, függetlenül a fentebb értelmezett műfaji meghatározottságától.

Valószínűleg e dolgozat is hagyott továbbra is nyitott, megválaszolatlan kérdéseket a történelmi regény fogalma körül. Célja nem is egy teljes és mindent kimerítő műfajdefiníció volt (azt hiszem, ez nem is lehetséges), hanem létmódjának néhány olyan csak rá jellemző általánosságának a meghatározása, melyek az egyes szövegek befogadásban, történelmi regényként megszólíthatóságában eligazodási pontokat nyújtnak. Esetemben e szempontrendszer érvényesítése olyan lehetőséget teremtett például Kemény Zsigmond történelmi regényeinek értelmezésében, mely néhány ponton kiegészíteni és módosítani képes a Kemény-recepció bizonyos bevett és elfogadott állításait (a történelem szerepe, funkciója a regényekben, a regények tragikumának értelmezése stb.).

Azt, hogy az egyes művek mennyire eltérően és másképp realizálják a történelmi regény műfajában rejlő általános lehetőségeket, jól példázza Kemény életműve. Kemény négy teljes terjedelmében ránk maradt történelmi regényének mindegyike egy-egy lehetséges műfajváltozatot képvisel. Egészen más a létértelmezés iránya az egyes művekben: a *Gyulai Pálban* a romantikus személyiség válsága, *A rajongók-*

¹⁰⁵ HEGEL, *Esztétikai...*, i. m. 190.

¹⁰⁶ HEGEL, i. m. 191.

ban az általában vett individuum meghasonlása, a *Zord időben* pedig a nemzeti sors végső kérdései kerülnek a középpontba, az egyetlen nem közvetlenül válságrégegyként aposztrofálható *Özvegy és leányában* pedig az emberi létezés általános tragikuma. Ezeknek szellemében mások a szövegeket szervező kérdésfeltevések, mások a műfaji átfedések, más az utánképzett múlt jelentésképző funkciója, más tragikumképletek jellemzik az egyes műveket stb. A történelmi regény lehetséges változataiként történő részletes interpretációjuk az elkövetkező tanulmányok feladata lesz.

PÉTER BÉNYEI

ATTEMPT TO DEFINE THE CONVENTIONS OF THE GENRE OF HISTORICAL NOVEL

There are two reasons to raise and solve the problem of the historical novel's genre. On the one hand, Zsigmond Kemény's considerable novels are constructed by the conventions of historical novel. The acceptance of this consideration accounts for the fact that this novels are interpreted according to the characteristics of the historical novel. On the other hand an overall theoretical study on historical novel hasn't been written in Hungarian yet, and the studies created in the last decades contain too much inconsistency, so they are not suitable to constitute a consequent reading strategy.

This present study makes an attempt to outline the most important characteristics of the historical novel in five chapters. After the Introduction, in the second chapter the historians' efforts to represent objectively the historical past are compared with the novel's fictional methods in which the historical facts and events obtain an important aesthetical-poetical function. The third chapter discusses the possibility of historical novel to model various personal and historical crisis situations by comparing it with the poetic structure, past and world conception of the oral and heroic epic. The next part treats the aesthetical function of the historical authenticity in the novels.

The Summary includes two important conclusions in relation to historical novel. The first one is that the aesthetic-linguistic representation of the past world in the novel is shaped by implications of the author's present by his personal problems or by general questions of his epoch. The second conclusion is that the temporal distance between past and present, and the duality – experienced by the reader – between the strangeness and the familiarity of the past world have an important role in the meaning process of historical novel.

KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT

A MÚLTBA SZÓRÓDÓ SZUBJEKTUM POÉMÁJA

A ló meghal a madarak kirepülnek zavarba ejtő, magányos klasszikusként jelenik meg a kortárs irodalomértés horizontján. Versbeszéde nem vált a magyar líra nyelvének integráns részévé, minthogy Kassák későbbi alkotásaiban is elmaradt hatása, az utóbbi évtizedek neoavantgárd irányzatainak pedig szintén nem szolgált mintájául. Különös benne az emlékeiben felaprózódni látszó, egykori önmagától elidegenedő beszélő, illetve azok a poétikai eljárások, amelyeket úgy működtet, hogy sem a korban nem voltak általánosan elterjedtek, sem mára nem váltak azzá. A másságban való önmegértés kihívóan nagy hermeneutikai feladatát állítja tehát elének a szöveg. Hogy ennek a feladatnak meg tudjunk felelni, vizsgálunk kell a versben megjelenő szubjektumokat, viszonyaikat emlékeikhez, hagyományaikhoz, a szöveg megformáltságát.

Első olvasásra a mű olyan életrajzi ihletésű történetnek tűnik, amely egy európai utazás térbeli és a költővé válás időbeli sorát úgy mondja el, hogy – elvárásainknak megfelelően – majd egy egységes mesélő szubjektumot teremt, *Kassák Lajost*. Ezt az elvárást a poéma azonban a végéhez közeledve egyre nyilvánvalóbban nem váltja valóra. Ennek oka az, hogy az önmagára visszatekintő beszélő nézőpontja olyan élesen elválik a múltbéli, elbeszélő én nézőpontjától, hogy szakadékok nyílnak közöttük, amelyeket nyelvi formát nyert idegenség tölt meg azonnal. Ez az idegenség meggátolja a beszélőt abban, hogy a történet töredékeit egybefogja. Helyette a költemény szubjektuma is megoszlik a versben mindig épp jelenleg beszélő és a múltba szóródó emlékek éneke között. Erre utal a vers kezdetén olvasható „leveszem rólad a szárnyaimat ó szent kristóf te sose leszel az apád fia” rész. A szöveg korábbi soraitól eltérően ez a kijelentés jelen idejű, ráadásul a címzettje is más, mint aki eddig volt. Erős érzelmi felindulásról ad hírt, hiszen magában foglal egy szerkezetileg hiányos felkiáltó mondatot („ó szent kristóf”), miközben beszélője elhatárolódik megszólítottjától, „te”-vé távolított régi énjétől. Az önmegszólítás alakzatával él itt *Kassák*, amely számára idegenné változtatja egykori lényét. Még nagyobb távolságot alakít ki történetének hőisével szemben egy következő töredékben, amely így szól: „csak menj vissza barátocskám a gyerekeidhez / a kerek többet nem fordultak visszafelé / az ember elhányja csikófogait és néz a semmibe ahol az élet beleharap a saját farkába / a semmibe / ó dzsiramári / Ó lébli

/ ó BUM Bumm”. A beszélő a lexia¹ elején egykori énjét ismét jelen idő egyes szám második személyben szólítja meg. Az ezt követő múlt idejű kijelentés azonban azt mutatja meg, hogy az előtte álló felszólítás teljesíthetetlen. Mesélője olyan hatalomként állítja elénk történetét, amely végérvényes döntéseivel örökre lezárta a többféle elmondhatóság és az ezek által megképződő párhuzamos igazságok lehetőségét. Így az önmagához intézett felszólítások értelmét kétségessé teszi. Annyira távolivá változtatja a múltat, benne pedig azt, aki volt, hogy vele a párbeszéd lehetősége szertefoszlik. Ezután nem hathat a régvoltra, tétlen szemlélője lesz csupán annak. A deklarált végérvényesség és a belőle fakadó szorongás mint általános alanyt juttatja szóhoz a beszélőt, személyteleníti, lehetőséget ad az én-disszimilációra. A beszélőnek és egykori énjének perspektíváját egymástól való szétválasztottságukban mégis a poéma következő pontján lehet legjobban meghatározni: „esküdjetek meg hogy ezután csak a tiszta gatyamadzag varázshatalmában hisztek / szólaltam meg egész váratlanul / s láttam amint a hangom errefelé jön a szomszéd udvarból”. Ennek első sorában a múltbéli *Kassák Lajos* hangját halljuk, majd a rákövetkezőben a jelenlegiét, amint azonosul azzal („szólaltam meg”), a töretlen identitás látszatát keltve. Ezt a konstrukciót azonban lerombolja a „s láttam amint a hangom errefelé jön a szomszéd udvarból” megnyilatkozás. Itt az egykori esemény úgy mondatik el, hogy a múltbéli én, aki saját hangjától elidegenült, látja azt, ahogyan a jövőben róla beszélőhöz közelít. Ez a szinesztézia így már az elválasztottságnak azt a fokát mutatja, amely mindkét fél (beszélő és elbeszélő) részéről reflektált. A szövegben tehát a két nézőpont olyan élesen elkülönül, hogy a benne megnyilatkozó a végére csak a történettel szemben identifikálhatja magát, egyetlen névre szűkítve grammatikai terét („én *Kassák Lajos* vagyok”), hiszen nem azonosulhat már mással. A tipográfiai eljárás is, amely a nevet kiemeli, kiugratja környezetéből, ezt a nézetet látszik alátámasztani. A poéma beszélője így „historiájában” végső soron a kierkegaard-i értelemben vett ironikus hős szerepét ölti magára. Ahogy az ironikus hős lerombolja a történelmet akkor, amikor a jövőnek hátat fordít és szembekerül a múlttal, úgy rombolja le saját történetét *Kassák Lajos* is. Végtelen és abszolút negativitás ő költeményében és – a filozófus szavaival – „mint ilyen lebeg, mert semmi sincs, ami ott tartaná”.² Ez a mindent megsemmisítő, ironikus szándék érhető tetten abban a részben például, amely egykori váteszköltő magatartásának lehetetlenségét írja le a következő szavakkal: „csak ezek a belga parasztok ne lennének ennyire piszkosak / ezek a sovíniszta állatok még mit se tudnak a világ folyásáról / hiába állok előttük / egyik sem látja meg homlokomon

¹ A lexia szót Barthes-tól eltérően használom dolgozatomban. Az értelmezés olyan alapegységét jelöli itt is, amelyhez nem konnotálható néhány jelentésnél több, de tőle eltérően nem osztottam föl előre megszabott számú lexiára vizsgálatom tárgyát. Ennek mód-szertani előnye, hogy így olvasásom során azokat időről időre újrendezhetem, oka pedig, hogy nem kívánok a vers minden sorához kommentárt fűzni.

² KIERKEGAARD, Sören, *Az ironia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra*, in uő: *Írásai*, Bp., 1982, 99., ford. Dani Tivadar, Valaczkai László, Veres Miklós.

a csillagot”. *Kassák* emlékeitől való távolságát nemcsak mi látjuk, de saját maga is felméri azt. Találhatunk olyan lexiákat a műben, ahol betű szerint is kifejtí hozzájuk fűződő viszonyát. Ilyen a „mindenki kattantsa be esze fölött a reteszeket / a padlón sárga tócsákban foszforeszkáltak az emlékeim / a sarkokban kinyíltak a hátizsákok és veszettül ugatni kezdtek” rész is. Itt az egykori élmények idegen tárgyiasságokként, a szobában szétlocsolts pocsoltyák alakjában jelennek meg. Nem fűzi hozzájuk térbeli kapocs a beszélőt, metaforáival is jelzi, hogy különáll tőlük.

Márpedig ha ezektől elválasztott, az őt meghatározni akaró hagyományokkal szemben, ironikus attitűdje miatt, egyenesen ellenséges. *Deklaráltan* legalábbis az. Ezt megmutatja a „hát igen mi rokonok vagyunk dosztojevszkij ördögöseivel / mi leharaptuk magunkban a szentimentalizmus hetedik fejét / és mindent le akarunk rombolni” fragmentum. Ez a megnyilatkozás sajátosan paradox azonban, hiszen szándékai ellenére önmaga jelöli meg hagyományait Dosztojevszkij ördögöseivel. Jellemző ez a poéma egészére, bizonyítva „a hatástörténeti tudat az inkább lét, mint tudat” hermeneutikai belátás igazságát. Hiába akar szembefordulni vele, a költőt ebben is meghatározza a hagyomány, semmiképpen sem szabadulhat tőle. *Kassák* leginkább a keresztény vallással szemben tűnik ellenségesnek. Dühödt, profanizáló hajlamával látszólag a krisztusi evangélium szétzúzására tör a szöveg egészében. Eközben azonban felhasználja jelképeit, és nem érvényteleníti, hanem átértelmezi azokat, új életet és összefüggést adva nekik. Dekonstruálja és nem elpusztítja őket. Ez lehet az oka annak, hogy a poéma keretei között „egyfajta személyes »hitújításról«”³ lehet beszélni. Ennek számos formája van a műben, ilyen a „gyertek át velem a kerten” kezdetű lexia, amelyről majd később szólok, vagy ilyenek azok a sorok is, amelyek a következőképpen hangzanak: „semmi kétség az asztrahányi péklány vagy a pétérvári szajha / egy napon meg fogja szülni az új krisztust”. Két lyotardi értelemben vett nagy elbeszélés kontaminációjának lehetünk itt a tanúi. A teleologikus kommunista történelemszemléletet a keresztény üdvtörténet elemeivel vegyíti és lényegíti át. Az osztálytársadalmak megszűnését a második eljövettel azonosítja, ami egyfelől a hagyományos vallást destruálja, másfelől új hitvilágot konstruál. *A ló meghal...* szélsőséges modernizmusa sem érvényteleníti eszerint a mitikus ősmoделlt, amelyet meghaladni kíván, hanem „csak” újrendezi.

Miután megvizsgáltuk, hogy a vers szubjektuma miként disszeminál a poéma szövetében és viszonyul emlékeihez, hagyományaihoz, a továbbiakban a textus mintázatának néhány még nem vizsgált sajátosságára szeretném irányítani a figyelmet. Elsősorban arra a sűrű szövetre, amely alkotja. Nemcsak *Kassák* verseinek korábbi vagy a magyar líra legősibb és legcsillogóbb szárait fonja ez magába, hanem más nemzetek irodalmából is felhasznál számos elemet. Számunkra e miatt a sajátossága miatt érthető a költemény. Számos poétikai innovációval él ugyan, amelyek a mai napig nem veszítettek erejükből, de csak részben ezek miatt remekmű,

³ DERÉKY Pál, *A ló meghal, a madarak kirepülnek*, in: *A vasbetontorony költői*, Bp., 1992, 112.

általuk ugyanis csupán azt a szükséges idegenséget teremti meg, ami olvasásakor kimozdíthat minket szokásaink, elvárásaink rendjéből. Az idegenség azonban önmagában nem elég ahhoz, hogy a kimozdulás megtörténjen. Hídra is szükség van ahhoz, hogy valamilyen mássághoz eljuthassunk. Ez a híd a poémában pedig az a közös hagyomány, amely a szöveget és olvasóját egyaránt élteti, és amely kölcsönhatásukban nyer új életet. A továbbiakban azt a szöveget kell alaposabban szemügyre vennünk tehát, amely ezt a közös hagyományt magában tartja, hogy láthatóvá váljon, mért és hogyan közvetít a poéma felénk bármiféle értelmet.

A szöveg összetettségének rendkívüli bonyolultságát először csak egy fragmentumának értelmezésén keresztül szeretném érzékeltetni. Ennek is pusztán a genetika-i értelemben vett transztextuális kapcsolataiból próbálok pár szálát követni. A kiválasztott lexia így szól: „gyertek át velem a kerten / a folyó túlsó partján Mária altatgatja fiát / mindenki kattantsa be esze fölött a reteszeket / a padlón sárga tócsákban foszforeszkáltak az emlékeim / a sarkokban kinyíltak a hátizsákok és veszettül ugatni kezdtek / mint Mária a fiát / az egész kertet az ölemben ringattam / és lejjebb / íme itt vannak 1½ márkáikkal a sameszek / sóhajok üvegesednek / virágok virágzanak”. Ez a töredék egy, a Szent Családot ábrázoló idilli jelenettel indul. Ezt töri meg egy szürreális emlékkép, majd profanizálja a „mint Mária a fiát / az egész kertet az ölemben ringattam / és lejjebb” hasonlat. Jól megfigyelhető itt az a destilizáló törekvés, amely a patetikus nyitás ellensúlyozását szolgálja. Az ezután következő „szerelmi” jelenet ezt még egyértelműbben és vulgárisabban teszi. Újabb szállal fűzi ugyan a fragmentumot Mária személyéhez és kultuszához, de nemcsak ahhoz. A „virágok virágzanak” sor úgy transzformálja hypotextusát, az Ómagyar Mária-siralom „virágnak virága”-ként olvasott részét, hogy azt áterotizálja környezeté és autotextuális kapcsolatai révén. Utal az „este láttuk amint az asszonyok lába között kinyíltak a virágok” szöveghelyre, amely pedig a virágénekek metaforikáját idézi meg. Ez a szakasz fokozatosan blaszfémizálódva válik ezért. A szöveg közötti kapcsolatok más formáit is kialakítja ezzel párhuzamosan a fragmentum. Kassák 1921-es *Világanyám* című kötete 18. számozott költeményének egy részére is utal. Az ebben olvasható „mária átölelte fiát / és könnyeket virágzott / de ez sem ért már semmit / elröpültek / A MADARAK / elúsztak / A HALAK” sorok új távlatot nyitnak a kiválasztott lexia és a vers címének értelmezéséhez, illetve a kettő kapcsolatának megértéséhez is. Tehetik mindezt azért, mert – Kulcsár Szabó Ernő szavaival – „a mű nem esik áldozatául a jelentésátvitel elemi esztétikai hatáselve tagadásának”, minthogy szerzője „számos olyan motívummal dolgozott, amelyek alapjában véve nem voltak deszemiotizálhatók, vagy Kassák sem vette észre, hogy lassan maga is saját jelyelve toposzaiként használja őket”.⁴ A bemutatott töredékről azt mondhatjuk ezért, hogy egyszerre szentséggyalázó és szép. Az előbbi a már ismertetett okok miatt, és szép, mert számos lehetőséget teremt a vers, így önmagunk különböző módon történő megértéséhez, illetve a nem hívők számá-

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „...ki üdvözöl téged születő pillanat” (*Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassájkánál*). In: *Beszédmód és horizont*, Bp., 1996, 153.

ra is megjeleníti a hétköznapi életben a szentet, az erotikusban az *isteni* romjait. Sok tekintetben a *Jónás könyvéhez* hasonlítható ezért a lexia. A bibliai történet parodizálja a prófétákról szóló többi elbeszélést, profán vonásai miatt pogány olvasókat is meg tud szólítani. Ez lehetővé teszi, hogy hasonló igazságokat értsenek meg általa, mint a hívők, ugyanakkor a vallásos emberek számára is megjeleníti a pogány nézeteket. Ahogy a *Jónás könyve* híddá tudott válni a két világszemléletet elválasztó távolság fölött, úgy többé-kevésbé ez a fragmentum is be tud tölteni hasonló szerepet.

A transztextuális kapcsolatok persze nemcsak ezt az egy részletet teszik értelmezhetővé a poémán belül, de annak egészét átszövik, kohéziót biztosítanak a töredékek között, így teremtve meg a mű egységét. Egy-egy olyan nehezen interpretálható sor is új megvilágításba helyeződhet ez által, mint az utolsó, a „s fejünk fölött elröpül a nikkal szamovár.” A befejezést két sor is előkészíti a műben. Az első úgy szól, hogy „a házak fölött csörömpölve más tájak felé röpültek a madarak”. Ez olyan rész után következik, amely az Antwerpenből való továbbindulásnak az okául szolgál, így a vándormadarak nemcsak az ősz beálltát, de a csavargó és a vándormadarakkal továbbvonulni készülő *Kassák* allegóriáját (önallegóriáját) is adják. Hasonlóképpen van ezzel a befejezést előkészítő második sor, amely pedig úgy szól, hogy „s fejünk fölött mankón jártak a papagájok”. Ez akkor hangzik el, amikor Párizstól háromszáz kilométerre *Kassákék* már teljesen lerongyolódva haladnak erőltetett menetben céljuk felé. A mankón járó papagájok az alattuk bicegő emberekre is utalhatnak. A kérdés csupán az, hogy ezek analógiájára miképp vonatkozhat a nikkalszamovár az alatta tartózkodó beszélőre és társaságára. Talán úgy, hogy felidézi Cendrars *Transzszibériai expresszéne* azon sorait, amelyek magyar fordításban így hangzanak: „a primitív tűz megmelengeti majd szegény szerelmünket / szamovár / és nagyon polgárian szeretjük majd egymást az északi sark közelében” (ford. Kassák Lajos [!]). A szamovár tehát abban a viszonyrendszerben, amelyben szépirodalmi szövegeket olvas *A ló meghal...*, nem annyira forradalmi jelkép, mint amennyire konyhai kellék, ezen keresztül meg egy polgári háztartás színekdochéja. Az előzőek tükrében pedig a „s fejünk felett elröpül a nikkal szamovár” csak annyit jelent, hogy *Kassák* társaival visszatért társadalmi és családi kötelekeibe, hazaérkezett, így is szemben áll tehát az egykori vándorral. Persze már ez is allegorézis. Az idézett szövegrészek gondosabb vizsgálatuk során hasonlóan mosnák alá az alapjait, mint annak a teóriának, amely szerint az utolsó sor, Petrit citálva, „a Nagy Októberit” jelenti be.

Ezt követően ahelyett, hogy újabb értelmet keresnék a vers befejezéséhez vagy a minden olvasásban átrendeződő hyper- és intertextuális utalások nyomába szegődnék, csak egy dologgal kívánok foglalkozni. Azzal, hogy milyen architextusokat jelölhet ki maga számára a szöveg. Metonimikus szerkezete főleg az epikus művek hagyományával hozza összefüggésbe. Szegedy-Maszák Mihály is így vélekedik erről *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről* írott tanulmányában, de csak részben. Szerinte „a metonímia a történetes műnemek, az epika s dráma létezési módjának úgyszólván alapföltétele, ami azért nem jelenti azt, hogy hiányoznék a lírából, s

különösen a gondolati jellegű versekből”.⁵ A magyar irodalomban is akadnak olyan lírai alkotásként kanonizált művek, amelyek eseménykort mondanak el. Megemlíthető ezek közül Adytól a *Harc a nagyúrral*, *Az eltévedt lovas* vagy Aranytól *Az örök zsidó* című versek. Igazán rokon jellegű költemények azonban a francia nyelvű költészetben lelhetőek fel, utazást elmesélő versek, így Rimbaud *A részeg hajó* vagy Apollinaire *Égöv* című költeménye, illetve Cendrars *Transzszibériai expressze*. Arra, hogy líraként olvassuk *A ló meghal...*-t részben okot adhat, ha a hozzá talán legközelebb álló Cendrars-művet is ekként olvassák. Ez persze nem jelenti, hogy a kérdést lezártuk tekinthetjük. A mű recepciótörténete azt mutatja, hogy leggyakrabban nem lírai, hanem egy epikus alkotással hozták kapcsolatba. Mindmáig eleven hagyomány, így újabb olvasataiban is megtörténik, hogy az *Egy ember életével* vetik össze. Sok olyan transztextuális átjáró van a két szöveg között, amely ezt indokolhatja. G. Komoróczy Emőke emiatt a könyvet, mint „a poéma epikai testvérpárját”⁶ említi, ami viszont feltételezi a poéma líraiságát. Ehhez persze, például Bori Imre nézetei⁷ ellenében, el kellett hogy határolja az epikus hagyománytól. Ebben a művelten Rába György egy tanulmánya⁸ biztosított számára előzményt. Pseudoepikus alkotásnak titulálta *A ló meghal...*-t ez az írás azért, mert cselekményvezetése és a cselekménysort megszakító „értelmetlen szavak lávázása” szerinte összeegyeztethetetlenek minden prózaisággal. Nem biztos, hogy igaza volt, de G. Komoróczy Emőke ezután, radikálisan és vitatható előfeltevések alapján, lándzsát tört a kérdésben. A költői élményanyagban rátalált arra, ami lírává teszi a szöveget. Állítja, hogy *A ló meghal...* nem eseménykort mond el, hanem a szerzőben „zajló tudatfolyamatok átvilágítását teszi meg”, tehát líra. Ettől ugyan még olvashatta volna epikus műnek, de előzetes recepciók döntése már megghiúsította ezt. Kijelentését szorosabb alaktani vizsgálattal sem támasztotta alá. Érdekes azon gondolkodni ez után, hogy mitől más az, ahogy az önéletrajzi regény és az, ahogy a poéma elmond egy eseménykort. Aczél Géza tanulmánya is erre a kérdésre keresett választ. Véleménye az volt, hogy úgy transzformálja – ahogy fogalmaz: tömöríti – *A ló meghal...* az *Egy ember élete* szövegét, hogy attól merőben eltérő struktúrát hoz létre. Azt írja, hogy „a próza magyarázó részleteinek elhagyásával, a szimultántechnika munkába fogásával dinamizálódik a költemény szövege, megképződik a gondolatritmus („s mi mentünk...”)). A költő a tízes évek »sétáló verseinek« technikáját kamatoztatja itt.”⁹ *A ló meghal...* tehát az *Egy ember életéhez*

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete*, in: „Minta a szőnyegen”, Bp., 1997, 45.

⁶ G. KOMORÓCZY Emőke, „Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam”. *Kassák és a magyar avantgárd mozgalom*, Bp., 1995, 131.

⁷ BORI Imre, *Az avantgarde apostolai*, Újvidék, 1972, 176–177.

⁸ RÁBA György, *A fellázított valóság poézise*, in: *Csend herceg és a nikkal számovár*, Bp., 1986, 202–210.

⁹ ACZÉL Géza, *A visszatekintés avantgarde eposza: A ló meghal a madarak kirepülnek*, in: *Termő avantgarde*, Bp., 1988, 129.

képeket elliptikus és olyan trópusokat aktivizál, amelyek önéletrajzi jellegű epikus írásokban formabontónak számítanak. A szillepszisek és más ritka alakzatok költeményekkel rokonítják a szöveget. A történeti szál ettől függetlenül megmarad a kapocs az *Egy ember életével*, ami nem teszi megnyugtatóan lezárhatóvá a kérdést. Nyilván jelentős eltérést észlelünk, hypotextusai között elsősorban, amennyiben epikus és lírai szöveggént olvassuk Kassák alkotását. Az eltérő értésmódoknak nagyon tág teret ad a mű. Talán ebben lelhetjük legjelentősebb poétikai újdonságát, itt töri át leginkább a kortárs elvárási horizontot. Úgy vélem, akkor követnének el a legkomolyabb hibát vele szemben, ha egy minden más értelmet kizáró kommentárt írnánk hozzá a szerző életrajzára, szándékaira vagy bármi másra való hivatkozással, amely az összes a szöveg által eddig felvetett kérdésre egyértelmű választ adna.

A ló meghal... értelmezhetetlen maradt és marad a mai napig a magyar irodalomértés azon hagyománya számára, amelyik a receptálótól a poézisz funkciót elvitatja és csak az aiszthézisz és a kathariszis lehetőségét hagyja meg számára. A szöveg összetettsége intencionálja a befogadó aktív hozzájárulását a jelentés megteremtéséhez. A receptálónak, Hans-Robert Jauß az *Égövről* írott szavaival szólva, „saját magának kell értelemhipotéziseket felállítania és az irritáló szövegvalóságot mindig újabb és újabb feltételezésekbe elrendeznie” (ford.: Kricsfalusi Beatrix).¹⁰ Így történhetett meg értelmezésében, hogy a „mindenki kattantsa be esze fölött a reteszeket” kezdetű rész önmagában és egy nagyobb fragmentum darabjaként is különböző módon interpretálódhatott, illetve ezért lehet, hogy az általam először vizsgált „leveszem rólad a szárnyaimat ó szent kristóf te sose leszel az apád fia” sor nemcsak önmegszólításnak, hanem az utazók védőszentjéhez intézett kijelentésnek is olvasható, ami már az elején megrendíti dolgozatom kizárólagos igazságigényét. Provokálni látszik tehát ez a szöveg egyrészt az olvasó hagyományos kontemplatív beállítottságát, másrészt az egységes, a szöveg töredékeit integrálni tudó versszubjektumról kialakított elvárásokat. Mind a kettő évszázados hagyományokkal bír a magyar líra történetében. Az ezekkel történt szakítás önmagában is jelentős művé teszi *A ló meghal a madarak kirepülnek* című Kassák-poémát.

(1997)

¹⁰ „...muß er ...selbst ständig Sinnhypothesen erstellen und irritierende Texwirklichkeit in immer wieder anderen Ansätzen ordnen...” JAUß, H.-R., *Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaires »Zone« und »Lundi Rue Christine«*. In: *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Frankfurt am Main, 1990, 864.

BÉLA LÓRÁNT KOVÁCS

THE POEM OF THE SUBJECT DISPERSING
INTO THE PAST

Although the poem *A ló meghal és a madarak kirepülnek* provoked the most significant critical response among Lajos Kassák's poetic works, its influence on subsequent poetic practice was surprisingly slight. The present paper, entitled *A múltba szóródó szubjektum*, (*The subject dispersing into the past*) would like to account for the above phenomenon. The first part of the study examines the persona's relationship with his own past. The aim of this analysis is to be able to answer the question whether Lajos Kassák really narrates his journey to Paris within the framework of a novel of education, thus strengthening the integrity of his self. The paper concludes that it is not necessarily so, and it systematically backs up the belief that the person figures the experience that the self of the past and that of the present never proves to be completely identical, their integrity is disrupted by the very act of recollection. This experience seems to be unknown both to the preceding and the subsequent works of Hungarian literature, which fact may justify the poem's peculiar history of reception. The second part of the study explores the causes of the poem's striking difference from the previous poetic methods. The most obvious answer is provided by the poem itself when it announces its own intention to break with all traditions. An intertextual analysis, however, proves just the opposite of what the poem states about itself. *A ló meghal...* establishes a textual relationship with the whole corpus of Hungarian literature from old Hungarian literature to avantgarde works. Therefore, its aesthetic accomplishment does not lie in its capability of breaking with all previous formal ties, but it can be found in the poem's transforming these traditions in a powerful way.

JÁSZBERÉNYI-KAMRÁS ORSOLYA

A POLGÁR NYOMÁBAN

Márai Sándor: Egy polgár vallomásai

„A művészi s írói alkotások értéke mindig a történelem függvénye.”

(SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Márai Sándor)

Kevés magyar író recepciótörténetét befolyásolta olyan mértékben a politika történelme, mint Máraiét. Néhány évtizedtől eltekintve, amikor a Márai-művek befogadásához elvileg adottak voltak a „normális” körülmények, és a recepciót alakító tényezők közül (melyeknek mindig része a történelmi, politikai helyzet) egy sem határozta meg uralkodó módon Márai szövegeinek olvasását, az ország politikai helyzete és az író biográfiája gyakorolták a legnagyobb befolyást a Márai-recepció alakulására.

A második világháború befejeztével, az új magyarországi politikai rendszer kialakulásával Márai persona non grata lett a magyar irodalmi életben, 1948-ban megjelent regényének kötetei már nem jutottak el az olvasókhoz, hanem zúzdában végezték, illetve az író elmondása szerint Nyugaton értékesítve nem kis bevételhez juttatták a kommunista államot¹. Ezután csaknem negyven évig Márai művei hiányoztak a hivatalosan elfogadott magyar irodalomból, az általa képviselt prózáirói hagyomány megszakadt.

Ugyancsak a politika által meghatározott történelmi helyzet tette aztán lehetővé a nyolcvanas évek közepétől Márai rehabilitációját, szövegeinek visszakerülését a hatalom által (is) elfogadott művek sorába. Azonban míg a szerző betiltása egy diktatórikus államgépezetnek (és az általa meghatározott kultúrpolitikának) hatalmában állhatott, addig az életmű köztudatba való visszakerülésének folyamatát maga az író is befolyásolta. Drámáinak bemutatását a szovjet csapatok kivonásához kötötte, megerősítve ezzel azt a képzetet, hogy a Márai-művek befogadástörténete szorosan összefonódik a politikai helyzet változásaival.

Ahogy Kulcsár Szabó Ernő írja: „az irodalom hatástörténeti valósága (...) képes helyreállítani a megszakított folytonosságot: éspedig akkor, ha a mindenkori kortárs, élő irodalom kész párbeszédet létesíteni az akár művileg is elhallgatott életművekkel”.² Mindemellett a Márai-recepció illetően megszakíttósága, illetve politikai helyzethez való kötődése erősen jelen van a magyar irodalmi köztudat-

¹ FURKÓ Zoltán, *Márai Sándor üzenete*, Bp., 1990, 55.

² KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Nincs más menekvés, csak a jól fogalmazott mondat...” (Márai és az epikai modernség), *Új Holnap*, 1996/3., 79–84.

ban, befolyásolja és késlelteti Márai életművének értékelését, irodalomtörténetekbe való beillesztését. A nyolcvanas évek végén megindult az író életművének újbóli (több szöveg esetében első) magyarországi kiadása. Márai halála után számos, a századdal egyidős magyar európai életművét áttekintő írás látott napvilágot. Azonban a Márai rehabilitációja okozta lelkesedés és a különböző – Máraiban legitimáló tekintélyt látó – ideológiai, politikai nézetek rányomták bélyegüket az író műveinek olvasására. Eleddig viszonylag kevés olyan elemzés született, mely szigorúan irodalomelméleti/-történeti szempontokat szem előtt tartva vizsgálta volna az életmű darabjait.

Ahogy Fried István 1993-ban írott könyvének³ prologusában megjegyzi, Márairól számos „szükségképpen elnagyolt teljes pályakép” született, azonban az irodalomtudomány egyelőre adós maradt a szorosabb szövegolvasásokat felmutató értelmezésekkel, illetve a kidolgozott Márai-filológiával.

Az azóta eltelt hat évben sorra születtek a Márai-elemzések, bizvást mondhatjuk, hogy a szerző publikált (illetve pályatársaknál, barátoknál évtizedekig rejtgetett kézirat) műveinek többségét feldolgozta valamiféle elemző munka. A kutatásoknak várhatóan hatalmas lendületet ad majd a nemrégiben Magyarországra került hagyaték feldolgozása, publikálása.

Bár e dolgozatnak nem feladata egy Márai-befogadástörténet pontos megrajzolása, mégis szükségesnek látszik az elmúlt évek tanulmányaiból kiemelni néhányat, melyek ezen értelmezés Márai-olvasását nagyban befolyásolták.

Az író halálát közvetlenül követő évek szövegei közül kiemelkedik Szegedy-Maszák Mihály monográfiája⁴. A könyv jól érezhetően Márai újraanonizálásának szándékával íródott. Az életmű kiemelkedőnek tartott darabjait olvasva, a századvég elméleti belátásai felől szemlélve azokat, Márai szövegvilágának XX. századi európai irodalomban való szituálását, illetve a magyar irodalom hagyománytörténetébe való el/visszahelyezését végzi el. Ezenkívül felvázolja azt az írói értékrendet, nyelvet, kultúrát, melyek alapján a Márai-szövegek szerzőjét megkonstruálhatónak látja. A monográfia kétségkívül hiánypótló munka, amely sok szempontból meghatározó a kilencvenes évek Márai-értelmezéseiben.

Egy 1995-ös tanulmányában⁵ azután Szegedy-Maszák Mihály arra a kettős hatásra mutat rá, melyet Márai a magyar irodalomban játszott, és amely kettősség részben e dolgozat kiindulópontját is adta. Márai egyrészt az egyik legnagyobb morális mintát jelenti a XX. századi magyarság számára, és ez a személyes példa az irodalom olvasóközönsége számára talán a naplókban látszik legközvetlenebbül „lecsapódni”, az „önéletrajzi” szövegek azok, melyek az ilyen irányultságú olvasás

³ FRIED István, *Márai Sándor titkai nyomában*, Salgótarján, 1993.

⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., 1991.

⁵ Uő: *Szerep és mű: Márai életműve kétféle megvilágításban*, in: *Minta a szőnyegen*, Bp., 1995, 230–239.

számára a legtöbb tanulással szolgálhatnak. Márai szövegei azonban részét képezik a XX. századi magyar irodalom prózaírói hagyományának, és az irodalomtudományra vár ezek irodalomtörténetekben való elhelyezése, a prózatörténeti elődöknek tekintett Krúdy-, Kosztolányi- vagy Móricz-szövegekhez való viszony megkonstruálása. Ezt bonyolítja a Márai-befogadás évtizedekig tartó megszakítottsága, annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy az eredetiség, a kezdeményezés (melyek kétségkívül nem tartoznak a Márai-próza fő erényei közé) nem tekinthetők a legfőbb szempontnak egy írói életmű esztétikai, irodalomtörténeti megítélésében.

Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetének Márai-fejezete⁶ kísérletet tesz az életmű elhelyezésére. Eszerint az a szerep, melyet Márai prózája mint az epikai modernség hagyományának jelentős teljesítménye a modernség lezárulásának idején játszott, jelzi, ennek az életműnek helye van a magyar irodalmi hagyományban. Egy korábbi tanulmányában Kulcsár Szabó felvázolja azt a két irányt, amelyben a klasszikus modernség hagyományának lezárulása végbement⁷. A századforduló személyiségválságára adott reakcióként létrejövő avantgarde énnélküliség mellett megszületett egy másik válasz is, mely az individuum jelentésének újraértelmezését tűzte ki céljául. A modernség ezen iránya a társadalom- és kultúraalkotó individuum tételezésével, az egyént megalkotó értékfogalmak újraértelmezésével akarta az eltömegesedés útját állni. Az egyén válsága tehát egy kultúraépítő társadalmi réteg hanyatlásaként tudatosult, az erre adott reakció pedig egy kultúrkritikai attitűdben öltött testet.

A fentiekben vázolt befogadástörténeti megszakítottság, valamint egy sajátos prózaírói hagyomány berekesztődése az értékvesztés tudatával jár együtt. Az irodalmi köztudat számára Márai neve összefonódik egy olyan kor képzetével, melynek hagyományai, személyiségeszménye, értékrendje a jelen befogadója számára gyakorta hiányként, egy vágyott világ megvalósulásaként jelenik meg. Márai személyes példája, a kommunista diktatúrával szembeni morális tartása mögött is ez a világ, ennek egykor volt, de mára már letűnt erkölcsi öröksége látszik meghúzódni.

Ezen örökség birtokosát szokás a *polgár* névvel illetni. Márai az irodalomtörténetekben, tankönyvekben, tanulmányokban legtöbbször mint a *polgári* Magyarország egyik legjelesebb alakja, a magyar *polgárság* legnagyobb írója szerepel. Még az akadémiai irodalomtörténet is – jóllehet, a magyar polgárság történelmi és kulturális szerepét egy, az író művészetére „végzetes fikció”-nak tartja – a „polgári irodalom legtermékenyebb, egyszersmind legnagyobb hatású képviselője”-ként beszél Márairól⁸. De a fentinel korszzerűbb irodalomszemlélettel bíró tanulmányok-

⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., 1994, 36–39.

⁷ Uő: *Klasszikus modernség – karteziánus értéktávtalban*, Új Írás, 1990, 5., 101–114.

⁸ *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1966, 718–722.

ban, irodalomtörténeti munkákban is gyakorta előkerülnek Márairól szólván olyan kifejezések, mint *polgári irodalom*, *polgári író*, *polgári hagyomány* stb.: „A Föld! Föld! annak a *polgári mentalitás*nak magasrendű irodalmi megnyilatkozása, amely már birtokában van az euroszemélyiség válságát átélt modern világtapasztalatnak is.”⁹ „Márai sorsának tragikumája rejlik abban, hogy életének éppen olyan szakaszában kényszerült végleg elhagyni Magyarországot, amikor határozottá vált elképzelése arról, mi is lehet a *polgári író* feladata, ha úgy döntött, hogy a magyarsághoz akar tartozni...”¹⁰ „Ha az *Egy polgár vallomásainak* főszereplő-elbeszélőjére vonatkoztatjuk e tételt, láthatjuk: a *polgári társadalom* válságával összefüggő idegenség-élmény, az otthontalanság, talajvesztés rekonstruált élménye valamiképpen feloldódik az írás folyamatában”¹¹ (*kiemelések tőlem*).

Úgy vélem, az *Egy polgár vallomásai*, melyet Márai legjelentősebb művének szokás tartani, igen tevékenyen hozzájárult ahhoz, hogy az író neve elválaszthatatlanul összefonódjon a *polgár* mint mentalitás, mint embereszmény, mint osztály fogalmával. Véleményem szerint ezért a jelenségért elsősorban a cím a „felelős”. Ez ugyanis azt a benyomást kelti, hogy a szöveg segítségével az olvasó megismerhet egy mentalitást, életmódot, osztályt, mégpedig „első kézből”, annak egyik születtjétől, avatott ismerőjétől. A mű szövege azonban folyamatosan ellenáll annak, hogy az olvasó bármilyen szilárd képet alkosson a *polgárra* vagy a *polgárságra* vonatkozóan.

Szegedy-Maszák Mihály Márai-monográfiája egyik fejezetének „*A magyar polgárság írója*” címet adta. A cím idézőjelben szerepel, utalva arra, hogy leegyszerűsítést takar, Márai „legjobb műveiben ugyanis a művész értékrendje feszültségben áll a polgáréval”¹². Művész és polgár kettőssége gyakori témája az irodalomnak, és többnyire a *polgár* az, amely kevésbé reflektált és összetett, a *művésznél* szilárdabb, könnyebben meghatározható fogalomként jelenik meg. Az olyan művekben (itt elsősorban Thomas Mann szövegeire gondolok), melyekben előkerül a polgár-lét és művész-lét problematikája, látszólag a polgári élet az a szilárd rend, mely szükségszerűen összeférhetetlen a művészettel. Mindemellett persze nem lehet eltekintünk attól, hogy bár Thomas Mann műveiben gyakorta előkerül a művész-polgár ellentét, ezekben e két fogalom jelentéstartalma korántsem egységes. Például, míg Gerda és Hanno, a *Buddenbrook-ház* művészei szinte életképtelennek bizonyulnak polgári környezetükben, addig a *Mario és a varázsló* Cipollája egyfajta démoni erő birtokában uralkodik az emberek fölött. A polgári lét Tonio Kröger számára a

⁹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom...*, i. m. 38.

¹⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, i. m. 18.

¹¹ MEKIS D. János, *A regényes önéletrajz. Márai Sándor: Egy polgár vallomásai*, Literatura. 1993/2., 181–190.

¹² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, i. m. 16.

vágyott otthonosságot jelenti, Hans Castorp azonban már csak egy „alászállás”-ban képes visszatérni az éppen szétrobbanó polgári Európába.

Hermann Broch megállapítása szerint polgár és művész elképzelhetetlenek egymás nélkül, „a l’art pour l’art és a »business is business« egyazon fa két ága”¹³. Broch a polgári társadalom kegyetlenségének nevezi azt az ellentmondásos helyzetet, hogy a művész folyton szabadulni akar a polgár-léttől, azonban ahogyan eretnekségről is csak a kereszténységgel összefüggésben beszélhetünk, úgy a polgárságra ellen lázadó művész is csak a polgárságon belül értelmezheti önmagát. Ezen a tapasztalaton látszik túl lenni Lizaveta Ivanovna Thomas Mann *Tonio Kröger*ében, és ez az ellentmondás a Márai-szövegből is kiolvasható. Művész és polgár szembe kerülése válságtünet, arra utal, hogy egy társadalomból eltűntek a centrális értékek. Amíg ugyanis ezek megvannak, addig művész és polgár egy adott társadalomban „egyetért”¹⁴.

Dolgozatom további részében azt vizsgálom, hol és mennyiben akadályozza meg az *Egy polgár vallomásainak* szövege azt, hogy egységes jelentéstartalmat tulajdonítson az olvasó a *polgár* szónak, többszörösen is indokoltá téve az idézőjelet a fenti, Szegedy-Maszák Mihály által választott fejezetcímhez hasonló meghatározásokban.

A tárgyalt szöveg műfaját paratextusai, a cím, illetve a művet záró megjegyzés (*Vége a vallomásnak*) vallomásként határozzák meg. A műfaji előzmények tárgyalása szétfeszítené ezen dolgozat kereteit, ezért ezekre nem térek ki, bár nem lenne érdektelen megvizsgálni, hogyan íródik újra a vallomás, a *Bildungsroman*, illetve az utaztató regény hagyománya Márai szövege által.

„Végző soron pragmatikai kérdés, regényként olvasunk-e valamely könyvet vagy önéletírásként. Azon múlik a különbség, megfelelteti-e az olvasó a szövegben beszélők vagy szereplők valamelyikét olyan szövegen kívüli létezőnek, akit a szerzővel azonosít. Természetesen ez a megfelelés nem eleve adott valóság és irodalmi szöveg között jön létre. Inkább arról van szó, hogy önéletrajzi művei alapján elképzelvek, felépítve magamban egy személyiséget, akit Márai Sándornak fogadok el.”¹⁵ A Márai-recepció általam ismert szövegeiből számomra úgy tűnik, hogy az önéletrajziság mozzanata erősen beleíródott az *Egy polgár vallomásainak* olvasataiba, ez a mű olykor alapként szolgál az író biográfiájának megkonstruálásában, és a szöveghez társított erőteljes önéletrajzi jellegnek köszönhetően vésődött be Márai Sándor alakja a fentiekben vázolt módon a századvég irodalmi köztudatába¹⁶.

¹³ Hermann BROCH, *Hofmannstahl és kora*, Bp., 1988, 22., ford. Győrffy Miklós.

¹⁴ Uo.

¹⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, i. m. 63.

¹⁶ Szegedy-Maszák Mihály említett monográfiájában egyébiránt felhívja a figyelmet az ún. valós életrajz és fikció keveredésére Márai életművében.

Paul de Man sokat hivatkozott tanulmányában¹⁷ problematizálja önéletrajz és referencia viszonyát, és úgy vélem, *Az egy polgár vallomásainak* mint „önéletrajzi utalásokkal sűrűn átszótt” szövegnek az olvasása is termékenyebb lehet akkor, ha elfogadjuk, hogy az önéletrajz nem a „valóság” leképezése, hanem „az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet”¹⁸, ily módon szembenállás helyett eldöntetlenségként értelmezve fikció és önéletrajz különbségét.

Mekis D. János már idézett tanulmányában szintén azt vizsgálja, hogyan alakul fikció és referencialitás viszonya a memoár műfajában, illetve hogyan jön létre a műfaj kettős referenciája, amely egyszerre vonatkozik az elbeszél emlékekre, illetve az emlékezésre magára. Az önéletrajz írása felveti az individuum történeti önmegértésének, s így végső soron egyidejű identitásának kérdését. *Az Egy polgár vallomásainak* szövege megalkotja azt a világot, melyet a szöveg beszélőjének nem volt módja „valóságosan” megélni, és némileg paradox módon ez a már csak idegenségében, utólagosságában adott világ az, melyet a szöveg az olvasók számára oly elevevalósággal tudott megjeleníteni, hogy az – különösen a fentebb vázolt hatástörténeti megszakítottság horizontjából – valamiféle vágyott harmóniaként tétéleződhet.

Az Egy polgár vallomásainak beszélője álarckészítő munkája során önmagát elsődlegesen polgárként tétélezve a polgár maszkjának megalkotását intencionálja, ennek véghezvitele viszont csak a nyelv közbejöttével lehetséges, melyben folyamatosan megszólal a beszélőnek polgárságához való ellentmondásos viszonya. Így végzi az én integritásának biztosítékaként kezelt nyelv a maszkalkotás és az arcronválás munkáját egyaránt¹⁹.

Genette *Az elbeszélő diskurzusa* c. tanulmánya²⁰ szerint minden elbeszélés szemlélhető egy mondat retorikailag kifejlesztett formájaként. *Az Egy polgár vallomásai* így olvasható a ’főhős író lesz’ vagy a ’főhős dolgozni kezd’ mondatok kifejlesztéséneként. Az elbeszélés menetét azonban az emlékezés szervezi, amelynek különbö-

¹⁷ Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcronválás*, Pompeji, 1997/2–3., 93–107.

¹⁸ Uő, i. m. 94.

¹⁹ Vö. Paul de Man idézett tanulmányát, illetve PALKÓ Gábor, *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső*. In: *Az újraértett hagyomány*, szerk. KERESZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, 1996, 24–41.

²⁰ Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diskurzusa*, in: *Az irodalom elméletei I.* Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 61–99. A narratopoétikai vizsgálat során e tanulmány szempontjait és fogalmait alkalmazom, segítségül hívva SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete* c. írását (in: *A strukturalizmus után*, szerk. Szili József, Bp., 1992), illetve DOBOS István 1995 első félévében tartott irodalomelméleti szemináriumának vázlatát.

ző technikai jelennek meg a műben, „a gyakorítás és az egyszeriség váltakozása tagolja a kompozíciót”²¹.

Az első könyvben az emlékek tematikus csoportokba rendeződnek: a ház, a lakás, a város, a család stb., a történetmondás ugyanakkor a háború kitörése felé halad. Itt az önmagát a címben polgárként tételező beszélő családja életkörülményeinek, szociokulturális környezetének bemutatását végzi el. Az első fejezet tüzetesen bemutatja egy polgárcsalád életkörülményeit: a házat és a lakást, amelyben él, életének mindennapi rendjét, a könyveket, melyeket olvas, a helyet, ahol nyaral, a személyzetet, mely kiszolgálja. A leírásokból kibontakozni látszó, egységesnek, olykor idillinek tűnő kép azonban minduntalan megtörik. A gyermekevéinek színterét leíró beszélő szövegében végig érezhető egyfajta idegenség, az ábrázolt környezet ritkán jelenik meg saját, otthonos világgként.

A polgári otthonoknak helyet adó bérház a város egyik legmodernebb épülete, benne megtalálható a kor valamennyi technikai vívmánya, amely az emberek kényelmét szolgálja. A villanyvilágítás és a központi gőzfűtés elől azonban az emberek gyakran menekülnek igazi otthonosságot keresve a gázlámpa és a cserépkályha mellé, a cselédek sem használják a modern kor ajándékát, a külön nekik épített mellékhelyiséget. Az épület a virágzó kapitalizmus dicsőségét hirdeti, de végsősoron mégiscsak egy „sivár, idomtalan” bérház, „mely nem azzal a szándékkal épült, hogy lakói életük végéig ott morzsolják napjaikat a meghitt falak között”, és amelynek bérlőit némileg le is nézi a város társadalma.

A sivár szülőházban nem létezik igazi lakóközösség sem, az emberek „kasztokban”, „osztályokban”, „felekezetekben” élnek, melyeknek hierarchiáját házon belüli elhelyezkedésük is jelzi. A házban két „polgári” család él, a „neológ” zsidók, illetve a „saját” család, mely a narrátor szövegében viszonyítási pontként szolgál. A gazdag zsidó família a ház egész második emeletét bérlő, ők helyezkednek el a hierarchia csúcán. Már nem őrzik zsidó hagyományait, nem tartják a vallási szokásokat, a beszélő családjához hasonló „polgári” életmódot folytatnak. Ez azonban nemcsak a földszinten lakó „ortodox” zsidók körében kelt ellenszenvet, az első emelet polgársága és a beszélő is idegenkedik ettől a családtól. Ami az egyik polgárcsalád részéről bevett és helyénvaló (katolikus iskola, Fräulein stb.), az a zsidó családtól felháborodást keltő pazarlás, melynek legjellemzőbb megnyilvánulása az, hogy a „neológok” nem átallanak március végén szőlőt enni.

A második emeleten lakókat körülvevő idegenség összefüggésbe hozható azok zsidóságával, azonban semmiképpen sem egyenlő a fajjal szembeni intoleranciával. A földszinten lakó kaftános zsidókat ugyanis minden furcsaságuk ellenére a ház lakói elfogadják. Persze megmarad a hierarchikus alárendeltség az első emelet és a földszint között, de a két család keresi a kapcsolatot, a beszélő gyermekkorában az „ortodox” gyereket játszótársának tekinti, míg a „neológ” fiút a pincébe zárja.

²¹ KÁLMÁN C. György, *A harmincas évek elbeszélő szövegei: terminológia és tipológia*, in: „Szintézis nélküli évek”. Szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1993, 82–102.

Úgy tűnik, nem a zsidók mássága, hanem a hasonulás görcsös szándéka váltotta ki a lakók ellenszenvét: „A neológok magasabb rendű, polgáriasult életmódját különös féltékenységgel szemléltük, valamit féltettünk tőlük, magunk sem tudtuk, mit.” Az „ortodoxok” közül is egyre többen vetik le a kaftánt, vesznek fel „polgári” külsőt és szokásokat, azonban ez a fajta asszimilációs folyamat „organikusabb”, és ami talán még fontosabb, nem veszélyezteti az első emelet polgárainak hierarchiában elfoglalt helyét. A „neológ”-okkal szembeni ellenszenv talán legfontosabb oka ugyanis éppen az, hogy „méltatlanul” kerültek a polgári társadalom és a polgári ház hierarchiájának csúcsára.

A boldog békeidők és a virágzó kapitalizmus szimbólumaként jelenik meg a házban működő bank, mely jól prosperál a háború előtti évtizedek pénzbőségében. A bank leírásába ugyanakkor minduntalan beleszövődik a majdani bukás és a háború képe. Mindemellett a jólét és boldogság jelképeként megjelenő bank dolgozói közül két ember kap figyelmet. Az egyik a bank pénztárosa, egy nyugalmazott huszárcapitány, aki a hadseregtől távol boldogtalanul él, majd örömmel megy és esik el a háborúban, mert végre „történt valami”. A másik a bank vezetője, aki a „dzsentriosztály” „lateinereskedő” képviselője, és aki kétségbeesetten próbál életmódjával kiemelkedni „kasztjából”. Azonban bankigazgatóként is feudális úr marad, „csak a formák változnak”, de a bank az ő irányítása alatt prosperál, míg a fővárosból érkező „igazi” pénzember magával hozza az első krachot is.

Az első emeleten lakik a beszélő keresztapja, aki a bankot igazgató Endrével ellentétben származását megtagadva próbál beilleszkedni a dzsentritársadalomba, szász családja ugyanis egykoron bevándorlóként érkezett Magyarországra, és így látja egyedül lehetségesnek, hogy magyarként elfogadják. Tehát, amíg a boldogtalan bankhivatalnok kétségbeesetten próbál dzsentriből polgárrá válni, addig a „polgári” beszélő „polgári” keresztapja legalább ugyanennyire szeretne annak a „kasztnak” a tagja tagja lenni, amit a másik maga mögött hagyni kíván.

A további leírásokból kirajzolódik egy nyugodt kisváros és egy harmonikus, a kor ízlésének megfelelő polgári lakás képe, a beszélő azonban csak miután a város bordélyait, illetve a „mindennapos, egészségügyi szükségletek” kielégítésének egyéb módjait ismertette, kezdi el egykori otthonának részletes bemutatását.

A polgári otthonról szólván az ottlakók higiéniés szokásainak leírása némileg ironikus fényt vet a meissenai porcelánból elfogyasztott reggeli „polgári istentiszteletére”. Nem kevésbé ironikus annak a miliónek a leírása, melyben „egy polgári nemzedék élt és nevelkedett”. A lakás legnaposabb szobáját szalonnak rendezik be, melyet szinte soha nem használnak, közben bevett szokás szerint a gyermekeket ablaktalan odúban nevelik a majdani polgári életre. A tipikus polgári enteriőr „a viktoriánus idők kispolgári ízléstelenségének közép-európai értelmezése”, a bútorok értelmetlen túlzúsúfoltsága, a teljességgel haszontalan giccstárgyak tömege jellemzi.

Kiderül, a polgár örvendetesen sokat olvas. Könyvespolcain ott sorakoznak a magyar és a világirodalom klasszikusai, és évente tucatszámra vásárolja az új könyveket. A könyvek megválasztásában azonban inkább dominál a város könyvkereskedőinek aktuális ajánlata, mint a háziak ízlése, a legnagyobb lelkesedés pedig a

különbféle színes lapokkal házaló vigéc érkezését kíséri. A lapáros a kispolgári kultúra „otromba jelképe”, aki újságokkal a hátán aztán csaknem a pöcegödörben leli halálát. A család egyébként a folyóiratokon, és néhány klasszikuson (pl. Mikszáth) kívül többnyire a középszerű, ponyvánál alig magasabb színvonalú irodalom műveit olvassa. A nyugatosokat leginkább csak hírből, illetve Karinthy paródiáin keresztül, áttételesen ismeri. Goethe pedig, akiről az *Egy polgár vallomásai* második kötetének beszélője oly rajongva szól, unalmas klasszikus, akit a legkritikább esetben, leginkább csak az iskolában olvasnak.

A szöveg visszaemlékező beszélője gyermekkori rokonlelkeként gondol vissza a cselédekre, akik egyértelműen a polgári családon kívül állnak. Érdekes, ahogyan a beszélő Illyéshez hasonlóan, ám a „másik” oldal képviselőjeként beidézi az úr-cseléd viszonyt szabályozó törvény egyes cikkelyeit. Ez a viszony olyannyira embertelenként jelenik meg, hogy a rendi világ ebből a szempontból egyenesen idillinek tűnik. Mégis, a visszatekintő beszélő a cselédek világát érzi sajátjának, a lakásban is egyedül a cselédek lakta rossz szagú, tilosnak számító konyha tűnik az egyedüli otthonos helynek számára. A gyermekek és a cselédek általában egymásra találhatnak, azonos társadalmi szinten vannak, az egyik a felnőttek, a másik az urak világán áll kívül.

A ház és a lakás után a város kerül bemutatásra. A kisváros nyugodt életében a rendbontás rendkívüli eseménynek számít, de mindennaposak a parádés katonatemetések, melyeknek halottjai gyakran éppen a díszes temetés kedvéért lettek öngyilkosok. A város központja és jelképe a hatszáz éve befejezetlen dóm, amely Rákóczi sírját rejt. A beszélő számára oly fontos épület, a „teljesen kifejezett gondolat” azonban az évek során üres szónoklatok és iskolai rutinfeladatok állandó tárgyává silányul.

A második fejezetből kirajzolódik a beszélő szubjektumfelfogása, mely szerint az egyén magára maradtan, de mások, az ősök tulajdonságait magában hordozva, egy alapvető emberi közösség, a család mítoszának keretein belül él. Ebben a fejezetben a beszélő egy polgári család őseit és tagjait mutatja be, azonban rögtön a fejezet elején ez a közösség már alapjaiban ellentmondásosnak mutatkozik. A polgári házasság, akár csak az együttélés minden egyéb formája, eredendően rangon aluli. Az emberi közösség lehetetlensége társadalmi osztályoktól független, bár a kötet végén szereplő „proli” család vágyott közösségként jelenik meg a beszélő számára. A családon belüli magány a kereszténységgel kerül összefüggésbe: „A zsidók a családjukért élnek, a keresztények a családon élnek.” Ez is erősíti a zsidóság elkülönülését a polgárságtól, melyre az első fejezetben már történt utalás.

A fejezet további részében a beszélő halottait, őseit mutatja be, felébredtve az olvasóban azt a várományt, hogy a származás felderítésével megmutatkozik a polgárság valamiféle sajátos jegye. A szövegből egy olyan „antropológia”, illetve „pszichológia” rajzolódik ki, mely szerint az egyén személyiségét (és külsejét) lényegében ősei határozzák meg: „Az »egyéniség«, az a kevés, ami újat az ember önmagához ad, elenyésző az örökség mellett, melyet a halottak hagynak ránk.” Az egyes

rokonok aszerint kerülnek bemutatásra, hogy mennyire képes a beszélő általuk megkonstruálni saját egyéniségét. Ezen szubjektum az anyai ágról származó egyszerű, olykor felelőtlen életvidámságot, illetve az apai ágtól örökölt komolyságot, szorgalmat, „Pflichtgefühl”-t tekinti személyisége két legalapvetőbb, gyakorta egymással viaskodó meghatározó jegyének. Felkínálkozik a lehetőség, hogy a két ág örökségét „polgár-vonal”-ként, illetve „művész-vonal”-ként azonosítsuk, ezt azonban megakadályozza, hogy mindkét ágban vannak művészek és polgárok egyaránt. A „művész” anyai ágon is akad olyan, aki mészárosként kispolgári életet él, és a „fiskális” apai ágon is van egy Zsüli néni, aki irodalmi nagyasszonyként tengeti életét.

Az ősök és rokonok köre igen sokszínű, van köztük asztalos, udvari kincstáros, mészáros, zenész, jogász, jogfilozófus és irodalmár is. A családhoz való tartozás azonban nem foglalkozás függvénye, tagjai minden idegenkedésük ellenére büszkék csodabogaraikra. Ám ott, ahol az emberek közösségeikben is szükségszerűen magukra maradnak, már a család is csak történetekben, mítoszként létezhet: „De a család mítosza élt, ez a misztikus öntudat adott életerőt valamennyiünknek, akik cselekedeteinkkel a család meséjét színeztük. S korszakokban, mikor az emberiség nagy közös mítosz nélkül kénytelen élni, különösen jelentős élményforrás a család miniatűr világtörténelme.”

A családmetaforika átszövi a mű egészét, családként tételeződik a polgárság társadalma, egy helyütt az egész európai kultúra is egy állandóan gyarapodó családként jelenik meg, élén Goethével mint ősapával. A mű végén az apa halálával aztán az íróvá érett beszélő egy több szinten értelmezhető családi örökség birtokosaként konstruálódhat meg.

Az emberek között azonban egy társadalmi rétegbe vagy családba való tartozásnál alapvetőbb elkülönülés áll fenn. A beszélő egy nagybátyjánál tett svájci látogatáshoz köti ennek felismerését: „Akkor tudtam meg közvetlen tapasztalásból, hogy két világ van, első és második osztály. (...) Engem »úr«-nak neveltek: Ernő a »személyzet«-hez tartozott...” Az emberek között tehát egy olyan szakadék húzódik, ami rokonsági kötelékektől és társadalmi hovatarozástól függetlenül választja el őket. Ernő végigjárta egy polgár tipikus életútját, tanult, volt katona, végül zenész és műkedvelő matematikus lett. Azonban míg a bécsi zenés-táncos kisasszonyok a maguk kicsapongó életével a család üde színfoltját alkotják, ő mindvégig idegenként él ebben a polgári közösségben.

A kötet harmadik fejezetében egy polgárgyerek mindennapjaiba nyer betekintést az olvasó. A beszélő minden részletében szorosan szabályozott időszakként emlékszik vissza saját gyermekkorára. A tanulás, a játék, a séta, a szórakozás ugyanolyan szabályozott rendben folyt, mint a gyónás és a „lelki fertőtlenítő intézetbe”, a tempolomba járás.

A gyermek, majd a kiskamasz mindennapjainak leírásán átszűrődik egy individuum alakulása, mely egy állandó névvel ellátott társadalmi réteg hagyományok által pontosan meghatározott keretein belül zajlik, azonban az ehhez való tartozás

a frusztráció állandó forrásaként jelenik meg. A beszélő emlékei szerint akkor ismerete meg az őt egész életén végigkísérő magányt, amikor kishúga megszületésekor szüleinek figyelme már nemcsak rá irányult. Ekkor fordult el először saját családjától és „osztály”-ától, alávetve magát a „bandában” egy nálánál intellektuális és társadalmilag is alacsonyabban álló gyerek akaratának.

A „banda” a magány elől menekülő szubjektumok különböző érdekek mentén alakuló és állandóan változó csoportjainak leképezése. Az emberi élet folyamán a magára maradt egyén folyamatosan kutat az emberi közösségek után, azonban a házasság, a barátságok, eszmei és világnézeti csoportok mind csupán „bandák”, csak ideig-óráig összetartó érdekközösségek, melyek nem képesek feloldani az individuuum eredendő magányát.

A család és az osztály ugyanakkor bár az otthontalanságot és a magányt nem oldja, erősen rányomja bélyegét az egyén külvilághoz és más emberekhez fűződő kapcsolataira. Ez derül ki a beszélő „szegények”-hez való viszonyulásából. Bár soha nem tanították az osztálykülönbségek érzékeltetésére, a társadalmon kívüliek megvetésére, sőt mindig is kínosan ügyeltek a „toleranciára” (cselédek, zsidók, koldusok), minden ellenkező irányú törekvése ellenére ellenségének érzi a „szegények”-et. Ezt nem tudja mással megmagyarázni, mint az egyén család és osztály általi meghatározottságával: „Minden becsvágyammal a családhoz tartoztam, s a család minden ösztönével egy osztályhoz tartozott.” A személyiség végletes idegensége és magánya, ugyanakkor a szűkebb és tágabb közösségek, a család és az osztály egyén feletti uralma okozta feloldhatatlan ellentmondás végül a polgáryerek effektív szökéséhez vezet.

Ezzel a szökéssel kezdődik a negyedik fejezet, és innentől kezdve az egész könyvben a beszélő beszéde mögött ott húzódik az örökös magánynak, az „occidentális ember nyavalyájának” tapasztalata, mely nem szűnik a bolyongások során, és hazatérve sem oszlik, legfeljebb otthonosabbá válhat. A magány általános emberi adottság, mely szükségszerűen egy közösségtől való elszakadásban keresi eredetét. Ez a közösség több szinten (a család, az osztály, a világnézet, a faj) jelenik meg, a közösségből (annak mítoszából) való kiszakadás traumája azonban a család szintjén jelentkezik legerősebben.

A beszélő internátushoz való viszonya is ellentmondásos. Az intézet egyfajta társadalom, amelynek hierarchiáját azonban kisebb arányban határozza meg a „kinti” társadalomban elfoglalt hely, sokkal inkább a közösségben eltöltött idő a mérvadó. A szigorúan szabályozott nevelőintézetek magyar és világirodalomból jól ismert „drill”-jéből a beszélő visszamenekülne a családhoz, az osztályhoz, ezek azonban itt nem nyújthatnak védelmet: „...megtudtam, hogy a társadalom egyik számkivetett páriája vagyok, a legutolsók egyike, névtelen senki és semmi, s ernyedetlen küzdelemmel, szüntelen odafigyeléssel, ármánnyal, komiszszággal, és elszánt-sággal talán vihetem annyira, hogy ideig-óráig megtűrnek...” Ugyanakkor a főhős társaival együtt büszkén feszít az iskola egyenruhájában, hazatérve is szívesen kor-

zódik vállalva a gyűlölt közösséget, pedig elhatározta, hogy „nem ad fel magából semmit”. Ebben a ruhában megy el a bordélyba is, ahol elveszti szüzességét.

A fejezet végén felbukkan a család „saját háza”, ami azonban a beszélőnek nem sajátja, és a korábban oly ironikusan leírt sivár bérházba megy, ha az otthonosság érzésére vágyik.

Mint utaltam rá, az első kötet történetmondása a háború kitörése felé halad. Ez az esemény a szöveg folyamán többször is előrevetítődik, a beszélő szökését megelőző baljós események pedig közvetlenül utalnak a háború kitörésére: két baleset is történik, melyekben egy puska majdnem megöl két embert.

Az Egy polgár vallomásainak első kötetében egy individuum eredendő magányra ítéltségének tudatosulásával párhuzamosan olyan történelmi események zajlanak, melyek jóvátehetetlen törésként írótak be az emberiség történetébe. Megrendülnek azok a keretek (ország, nemzet, emberiség), melyekben individuum, család, osztály eddig léteztek. Az a világ, melynek keretei között az egyén eleddig állandó idegenségben élt, a világégés horizontjából valamiféle egységes, jól szabályozott világrend képzetét, az otthonosság érzését kelti.

Az Egy polgár vallomásait az elbeszélői távolság szempontjából a belső fokalizáció, az elbeszélői perspektíva szempontjából pedig a változó nézőpont jellemzi. Hang és perspektíva ugyanahhoz a személyhez tartozik, a mű egyes szám első személyben íródott, főszereplője egyben az elbeszélője. Ugyanakkor hang és perspektíva korántsem azonosítható. A szövegben mindvégig a negyven felé járó író hangját halljuk, akinek beszédét a „másfél évtized” távolsága határozza meg. Ez a távolság egységbe vonja a gyermekkortól az érett férfikorig tartó intervallum elbeszélését, a gyermekkor történései ugyanolyan távlatból beszéltetnek el, mint az apa halála, mely időben jóval közelebb esik az elbeszélés jelenéhez. Ez a „másfél évtized”, mely valahol félúton van a homályba vesző régmúlt és az eleven közelmúlt között, adja tehát az elbeszélés távlatát, függetlenül attól, hogy az elbeszélő történések az elbeszélés jelenéhez képest mikor játszódtak le. Ebből a távlatból, mely egyszerre van túl a személyiség és a „külvilág” válságának tapasztalatán, kirajzolódni látszanak egy jól elkülöníthető polgári világ körvonalai, az első könyvben ezt próbálja meg leírni a beszélő. A világháború horizontjából úgy tűnik, ennek a világnak legfontosabb tulajdonságjegye a béke, ezenkívül azonban az első könyv alapján egyelőre nehezen adható akárcsak hozzávetőlegesen is pontos válasz arra a kérdésre, hogy mit jelöl a *polgár* név, a *polgári* jelző.

Az első könyv végével kihagyás következik be a történetmondásban, melynek itt megvalósuló típusát Genette az implicit ellipsis névvel illeti. A kihagyás szövegszerűen nincs jelezve, a háború kitörésével az elbeszélés megszakad. A második könyv kezdetén a beszélő már házasemberként úton van Franciaország felé, a háborúra csak az állomáson jelenlévő katonák utalnak. Annak elbeszélésében, hogy mi történt addig, a szöveg erősen épít az olvasó történelmi ismereteire, a beszélő

személyes sorsának alakulásáról pedig a következő fejezetek adnak számot, a háború és a forradalmak éveire azonban csak szórványosan és röviden történik utalás. Az elbeszélés a második könyv harmadik részének tizenkettedik fejezetében tér vissza a könyv nyitójelenetéhez. Innentől kezdve a történetmondás megfelel a kronologikus rendnek, az elbeszélést irányító emlékezet azonban (ahogyan eddig is) az íróvá válás stádiumai köré szervezi a narrációt.

Az *Egy polgár vallomásai* második könyvében leírt, Európában, illetve a Közel-Keleten tett látogatások olvashatók az első könyvben elbeszélte szökés folytatásaként. Az első fejezetben leírt belga vasútállomás olyan határként jelenik meg, mely elválasztja az eddig megismert világot a „valódi” polgári Európától. Ez utóbbihoz képest az eddig oly ellentmondásosan, ugyanakkor mégiscsak vágyottként ismertetett élet csupán tanult és rosszul megvalósított polgáriasságnak tűnik. A két világ közti határsáv ugyanakkor egész Németországra kiterjesztődik, így a kötet első felében leírt németországi utazások egy kvázi senki földjén történő bolyongásként is olvashatók.

A németországi állomások: Lipcse, Weimar, Frankfurt, Berlin. Az első három helyszínen tett utazás (mely bevallottan Goethe életútjának legfontosabb helyszíneit járja be) szorosabb egységet képez az útleíráson belül. A beszélő egy eltűnőben lévő világ szemtanújaként beszél, azonban ahogyan a szülőváros bemutatása is a bordélyokkal kezdődött, úgy a három városból kettő esetében szintén a test vágyainak kielégítése említődik először (a hentesné elcsábítása, illetve a szadista szabó esete). Egyedül Weimar, Goethe városa az, amelyet a beszélő mintegy „levett kalappal” szemlél, ugyanakkor ez a város kapja a legkisebb teret, mindössze néhány oldalt szentel neki a narrátor. Legvégül a német főváros a „Spleen de Berlin”, a forradalmak, a kulturális magány, a testi szabadosság, ugyanakkor az apával való találkozás és a házasságkötés ellenmondásokkal teli helyszíneként jelenik meg az elbeszélésben.

Párizs a világ kitágulását jelenti a beszélő számára, hiszen nemcsak a francia vidéket járja be, hanem innen indul angliai, olaszországi és közel-keleti utazásaira, és ide is tér vissza. Franciaország az, ahol Európa, az eddig esetlenül alkalmazott „tananyag”, a valódi polgárság megmutatkozik.

Az egyes helyszínek megfeleltethetők az íróvá válás egyes stádiumainak. A főhős újságírást tanulni megy a lipcsei egyetemre, és annak hatására, de attól függetlenül kezd el írni. Már az első kötet hírt adott a beszélő írói próbálkozásairól, de az európai utazás során válik az írás életmóddá. Az írói mesterségbe nagy lendülettel fog bele az utazó, mely aztán újra meg újra megtörve és felerősödve a hazatérés után válik valódi hivatássá. A beszélő tehát Lipcsében németül kezd írni, majd Weimarban, szintén németül kezd „nem írni”. Frankfurtban az újságírás életmóddá lesz, hogy aztán Párizsban lelkiállapottá és megélhetési forrássá, majd hazatérve végzetté váljék.

Az íróvá válás folyamata követi a nyelvhez való viszonyulás alakulásait. A beszélő kezdetben bátran ír idegen nyelven, azonban kiderül, hogy „az idegen nyelv

csak mankó és segítség, de író nem tud föltétlenül élni vele. Író csak az anyanyelv légkörén belül élhet és dolgozhat...” Az idegen nyelven való alkotás biztonságát az adja, hogy mentes a valódi hivatás, az anyanyelven írás felelősségétől: „Egy napon megtanultam, mi az írott szó felelőssége, s akkor félni kezdtem.” Az anyanyelv „daimón”-ja aztán Magyarországra viszi a beszélőt (bár valódi hazájába már nem mehet), hogy ott próbálja meg újra és újra megalkotni a *saját* művet, hogy ott jöjjön létre ennek kudarcaiból a tulajdonképpeni életmű: „Valamit el akartam mondani – s írtam egy könyvet, s aztán még egyet, s aztán megtudtam, hogy az írói »program« nem kötetek sorozata –, állandóan, minden leírt sorral ugyanazt a mondanivalót akarom kifejezni, köteteken és műfajokon át, az áradás egyetlen, közös delta felé hömpölyög, s én már éppen csak jelen vagyok, egész életemmel és sorsommal ott kell lennem, mert valami ki akarja fejezni rajtam keresztül magát.”

Az *Egy polgár vallomásainak* egyik szövegszervező alakzata az észrevevés trópusa: „»Akkor vettem először észre...« – minden sort ezzel a vallomással illene kezdenem e könyvben.” Az íróvá válás bekövetkezte felől visszatekintve a világ dolgainak észrevevése azok nyelvi anyaggá sajátítását jelenti. Íme két idézet ennek alátámasztására: „...az élet az író számára gyanús anyag, s csak módjával, preparált állapotban lehet felhasználni belőle valamit...” „A »Valóság«-ra úgy gondoltam, mint valamilyen végtelen leckére, mely elől nem szabad hanyagon kitérni, de aztán, ha munkára kerül sor, nagyjából mégis csak el kell felejtetni.” Így a vallomás szövege, a múltban volt dolgok elmondása, újra jelenvalóvá tétele, egyben azok valóságának felszámolása is.

Szintén végigvonul a szövegen a titok trópusa. A titok itt szükségszerű megfejtetlenséget hordoz magában. Az *Egy polgár vallomásainak* beszélője szülővárosában nyomába ered a család, az „osztály”, a különböző emberi közösségek, „bandák” titkának, azonban ami előtűnik, az a végletesen magára maradt én és a nyomasztó hatalomként megjelenő, különböző emberi közösségek által meghatározott és képviselt hagyomány közötti feloldhatatlan feszültség. Később, utazva a „valódi” polgárság Európájának titkát keresi, azonban a megismert országokban, városokban csak a többiekhez viszonyított másságot képes érzékelni, hiszen útjában áll a legnagyobb titok, a „hétpecsétetes kapu”, az anyanyelv. Ugyanakkor ez az az összetartó erő, amely ha végletes magányban is, de biztosítja énjének integritását²².

Mint említettem, az *Egy polgár vallomásaiban* végig a negyven körüli író hangját halljuk, a perspektíva azonban mindvégig változik és folyamatosan kimozdul. Így az első könyvben a gyermek nézőpontjából láttatott események gyakorta értelmeződnek a felnőtt szemszögéből. Egyetlen példát említek, a püspök iránti rajongás

²² KULCSÁR SZABÓ Ernő Márai nyelvszemléletéről szólva megjegyzi, hogy abban a személység még nem szolgáltatódik ki a nyelvi és szemléleti viszonylagosságnak. L. K. SZ. E., „Nincs más menekvés, csak a jól fogalmazott mondat...”, i. m. 84.

által kiváltott játék-misék leírásából: „Különös játék volt ez: az elhagyott fatartóban rendeztük be kápolnánkat, oltárt építettünk, az egyik nagyapai borospoharat szenteltük fel miseserlegnek, Ambrózy bábostól ostyát vásároltunk, s mikor ministránsom késheggyel csengetett egy pohár peremén, magasra emeltem a borral töltött serleget és borzongva éreztem szájamban az ostyát, mely az Úr Testévé változott abban a pillanatban... Nem volt éppen egészséges játék, s a püspök úrnak, ha hírért veszi, kevés öröme telt volna csak benne.”

Ugyanennek a fordítottjára is akad példa, a második könyvben a felnőtt vagy legalábbis a felnőtté válás küszöbén álló beszélő nézőpontját olykor felváltja a gyermeki perspektíva. Így például a Franciaországba való megérkezésor: „...mindenféle kakasok kukorékolnak, valószínűleg gall kakasok”, vagy a polgári élet szimbólumaként a szoba közepére helyezett, egyébként teljességgel haszontalan cipőszekrény vásárlásakor: „A cipőszekrény birtokában mindenesetre úgy vélekedtem, hogy megvettem a magamét, fölkészültem a komoly életre s elláttam Lolát minden kényelemmel, amelyre igényt tarthat. Ő is úgy érezte. A cipőszekrényt a szoba közepére állítottuk, elhelyeztük benne a három pár cipőt, s kezdődött a komoly élet.”

Az *Egy polgár vallomásai* szövegében gyakorta jelenik meg a gnomikus bölcseségek egyéb Márai-művekből (*Füves könyv*, *Naplók*, publicisztikák) ismerős nyelve. Néhány példa: „Egy kultúra lelkiességének határterülete idő és országhatárok felett oszol széjjel.” „...az önként vállalt fegyelem egyértelmű bizonyos viszonylagos szabadsággal!” „London afféle főiskola. Ha kijárod, nem vagy okosabb, de úgy érzed, nagy baj az életben már nem történhet veled.” Ezek a szentenciák az elbeszélte eseményeken túl lévő, tapasztalt narrátor nézőpontjának megjelenését jelzik az elbeszélésen belül.

Az egész kötetre jellemző az idézőjelbe tett kifejezések gyakori használata. Különösen az első könyvben feltűnő, hogy az idézőjel a leghétköznapibbnak tűnő kifejezések jelentését is bizonytalanságban tartja: a polgári sarjak „katolikus” iskolába járnak, tornaünnepélyen „szabadgyakorlatokat” mutatnak be, délutánonként pedig „sétálni” mennek a „nevelőkkel”. Musil *A tulajdonságok nélküli ember c.* regényében szintén megfigyelhető ez az eljárás. Mindkét szövegben ironia mutatkozik meg a szójelentések illetően elbizonytalanításában, azonban a Márai-szöveg esetében a paratextuálisan kijelölt műfaj, az ebből eredő egyes szám első személyű beszéd és intim hangvétel a musilnál finomabb, az elégikus felé hajló hangnemet hoznak létre.

A mű végén, az utolsó bekezdésben társul az eltűnt világra visszaemlékező író hangja annak perspektívájával: „Ebben az időben kell élnem és dolgoznom, ahogy lehet”, illetve a szöveg zárata: „Igaz, láttam és hallottam Európát, megéltem egy kultúrát... kaphattam-e sokkal többet az élettől. Úgy, most pontot teszek, s mint aki vesztett csatából maradt hírmondónak, s elfújta a mondókáját: emlékezni és hallgatni akarok.”

Itt diegézis, illetve a narráció metadiegetikus szintje összeér. Az apa halálával a legidősebb fiúra ruházódik a családfői örökség, így az íróvá érett beszélő többszörösen is valamiféle örökség birtokosaként konstruálódhat meg. Tovább kell mondania a család mítoszáét, melyhez hozzátartoznak az otthon, az elszakított szülőföld történetei. Ezzel párhuzamosan, miközben individuumként a teljes magánnyal szembesül, a narrátornak be kell számolnia egy, a viláégés következtében létrejövö megszakitottság utólagos távlatából megképzödö, egységes és rendezett világról, a polgári Európáról, mely „élmény”-ként nem adatott meg, aminek hiánya olykor explicit módon is megjelenik a szövegben: „Minden új embert ebböl a szemzögböl vizsgáltam, szerettem volna megtudni, él-e már azon európai ember, valahol egy lengyel szalonban vagy dán egyetemen szónokol-e már az a fajta európai, aki elsösorban az, s csak aztán dán vagy lengyel?”

Végsö soron tehát úgy tünik, az *Egy polgár vallomásainak* szövege megakadályozza azt, hogy az értelmezés során egységes képet alkossunk a polgár fogalmáról. Sem a „gyökerek”, a család, az ösök, sem az életmód, sem pedig a polgári élet magasabb szintü, nyugat-európai megvalósulásának leírása nem visz minket közelebb a polgárság „titká”-hoz. A századelö polgárvilága már a szöveg beszélöje számára is csak a közvetlen utólagosság horizontjából, hiányként konstruálódhat meg, a XX. század végének jelene számára pedig a politika történelme általi többszörös megszakitottságban létrejövö hagyományként adódik.

Azonban korántsem arról van szó, hogy a polgár fogalma „üres” metaforaként húzódna végig a Márai-szövegek olvasatain. Hiszen az életmü egyéb szövegeiben éppen a polgárság, annak hagyományai képviselik mindazt, ami értéket jelenthet, és ami a történelem kihívásaiban morális támaszt nyújthat az egyes ember számára. Számos művében állít emléket Márai ennek a polgárságnak, talán leginkább híressé vált ezek közül *A kassai polgárok* címü háromfelvonásos drámája. Azt a nosztalgját, ami a kilencvenes évek végén folyamatosan újraolvasztatja velünk Márai munkáit, köztük az *Egy polgár vallomásait*, többek között talán éppen az magyarázza, hogy ez az értékrend a többszörös elválasztottságon túl is képes megszólítani a jelen olvasóit.

A Márai-epikában megjelenö, erőszakosan megszakitott prózaírói hagyomány elevenségét pedig az jelzi, hogy azokkal a jelen értelmezései folyamatosan dialógusokba bocsátkoznak. Erre vállalkozott ezen dolgozat is, mely azonban számos elemzési szempont – mint például a polgárság hanyatlásának kontextusa (Spengler, Ortega), az architektuális vonatkozások, illetve a Márai-epika egyéb darabjai, különösképp a *Garrenek müve* regénytrilógia – horizontba vonásával egyelőre adós maradt.

ORSOLYA JÁSZBERÉNYI-KAMRÁS
AUF DER SPUR DEM BÜRGER

Die Rezeptionsgeschichte der Werke von Sándor Márai wurde von der Politik unterbrochen, die Tradition die in seiner Prosa erschienen hat, war in der ungarischen Literatur für 40 Jahre kaum präsentiert. Márai kommt dem heutigen Leser als ein Vertreter der gesehten, aber schon verschwundenen Welt des Bürgertums vor.

Die *Memoiren eines Bürgers* erregt mit dem Titel die Erwartung, die Gesellschaftsschicht, Mentalität und die Lebensstil des Bürgertums genau kennenzulernen. Mit einer thematischen, narrato-poetischen und tropologischen Analyse versuche ich zu zeigen, wie der Text den Leser hindert, eine pünktliche Meldung den Wörtern „Bürger“ und „Bürgertum“ zu geben.

TAKÁCS JUDIT

VÁGY ÉS HIÁNY, A VÁGY HIÁNYA, A HIÁNY VÁGYA

Ottlík Géza: *Iskola a határon*

„A regény nyelven inneni tartalmakat igyekszik létrehívni. Hogyan lehetséges ezt megoldani, ha nincs egyebe, mint a nyelv? Úgy, hogy egyrészt a nyelv maga is egy nyelven-inneni valósággrétegből keletkezett, kivont és arra utaló jelrendszer – másrészt maga is egy nyelven-túli realitás”¹ – írja Ottlik *A regényről* című esszéjében. A nyelv uralhatósága, a kimondhatóság és kimondhatatlanság problematikája elméleti írásaiban is kibontakozik, így egyfajta önértelmezésként segítségül hívható szépirodalmi alkotásainak, s most különösen az *Iskola a határon* című regényének elemzéséhez².

Fontos szem előtt tartanunk a nyelv határainak vizsgálatakor, hogy irodalmi műalkotásról van szó, egy nyelvileg megformált fikatív világról, melynek kereteit készen kapjuk, nem szorul kiegészítésre, sőt kifejezetten elutasítja. Ez nem azt jelenti, hogy az értelmezési lehetőségeket utasítja el, hanem éppen ellenkezőleg: előttünk áll (fekszik) egy kész szöveg, mely a produkció szempontjából befejezett, ám úgy, hogy rengeteg nyitott hely található benne. A nyitott helyek fölkínálják magukat a recepciónak, ám e helyen nem tűnnek lezártágot, konkrét behelyettesíthetőséget. Ha megpróbálnánk „egyértelműsíteni” a műben található többértelmezőségeket, számtalan értelmezési lehetőséget zárnánk ki.

Ottlík Géza *Iskola a határon* című regényében az előszóként is funkcionáló, *Az elbeszélés nehézségei* címet viselő első fejezetben egyszerre válik problematikussá a kimondás és elmesélhetőség, s ugyanakkor a felidézés és az emlékezés teljesítménye. A Bébével azonosítható narrátor, aki Szeredy Magdáját kívánja „értelmezni”, illetve Szeredy történetét megmagyarázni, bizonyos fordításra kényszerül: két nyelv között kell kapcsolatot teremtenie, majd az átjárhatóságot, vagy legalább átfordít-

¹ OTTLIK Géza, *A regényről*. Uó: *Próza*. Magvető, Bp., 1980, 185.

² Ottlik Géza e műve, mely a szerző legismertebb s legolvasottabb alkotása, igen nagy kihívás az értelmezők számára, amennyiben a recepció jelentős megelőzőttségével kénytelen számolni. Éppen ezért tűnhet izgalmasnak olyan kérdések fölvetése, melyek eddig a gazdag szakirodalomban nem, vagy csak érintve jelentek meg. Dolgozatom egyik célkitűzése, hogy néhány új szempont alkalmazásával újabb kérdések feltevését tegye lehetővé, mindenekelőtt a mnemotechnika, illetve az iseri hármas rendszer (a fikatív, a reális és az imaginárius) problematikáját tárgyalva, valamint – az említett tárgyköröket érintve – megpróbálkozom néhány kicsinyítő tükör szubtilis elemzésével.

hatóságot biztosítania, s ez együtt jár a felidézett nyelv s események, valamint a felidéző nyelv s tett temporális közelítésével, melyet az elbeszélő a mnemotechnikai eljárás segítségével kísérel meg. Ám rögtön itt, az első fejezetben megkérdőjeleződik e folyamat eredményessége: Bébé maga is küszködik a nyelvvel, hiszen ő festő, nem író, ráadásul egy író (Medve) szövegét korigálja, írja fölül.

Nehézséget jelent a katonaiskola nyelvének átfordítása a civil nyelvre: e nyelv minden részletét ismerni kellene ahhoz, hogy érthetővé váljanak az elmesélendő események. Bébé erre többször explicite is utal: „Nehéz ezt megmagyarázni idegennek.” (6)³ „Akivel ezt meg akarnám értetni, annak végig kellene élnie velünk együtt tízéves korunktól fogva az egész katonaiskolai életünket.” (8) E vállalkozás eleve lehetetlen, hiszen nem mesélhető el tökéletesen, úgy, ahogy volt, a kőszegi három év. Ez a nyelvi nehézségeken túl az emlékezés nehézségeivel is magyarázható: nem tudni, ki emlékszik helyesen, illetve helyes-e valamelyik emlékezés, korigálhatja vagy figyelmen kívül hagyhatja-e egyik elbeszélő a másik visszaemlékezéseit. A szöveg pragmatikai szintjén egymásnak ellentmondó mondatokat olvashatunk. Bébé ezt írja magáról rögtön a mű elején: „már rég megutáltunk minden hazugságot” (8), egy helyen „szörnyeteg őszinteség”-ről beszél (36), illetve Szeredy és Medve szavait is igaznak tartja: „(Szeredy) a lehető legszabatosabban, a valósághoz teljesen hűen foglalta szavakba a történeteket. Talán éppen ez volt a titka, hogy a teljes és hű valóságot mondta el.” (15) „Meg vagyok róla győződve, hogy Medve Gábor őszintén írja le az érzéseit, és hogy emlékezete sem csalja meg. Nemezszer elképesztett vele, hogy milyen bámulatos pontossággal emlékszik vissza ősrégi dolgokra a legapróbb részletekig; holott az én emlékezőtehetségem sem mindennapi.” (36) De mindezek a kijelentések bizonytalanná válnak, hiszen Bébé kijelenti azt is, hogy az igazságnak nem birtokosa, vagy Medve emlékezőtehetségét kérdőjelezi meg: amit néhány oldallal korábban igaznak állított, azt a visszajára fordítja, hamisnak tételezi: „...meg is értettem volna, hogy Medve elálmosodott, a kéziratban azonban mást mond.” (34) „De ez a kémtörténet- vagy detektívregényhangulat, amit a tények pusztá közlése kelthet, tökéletesen hamis és félrevezető. Továbbá az sem igaz, hogy a Lukács fürdő lépcsőjén töprengve lépegettem lefelé. Ez nem a teljes valóság, sőt nem is a hű valóság. Jóformán minden szavam hamis és pontatlan lesz, alighogy kimondom.” (15–16) Majd később: „Ámbár ezt se jól mondom.” (16)

Így az elbeszélő vagy önmagát csapja be, vagy az olvasót, akinek észre kell vennie ezen buktatókat, s vigyázva olvasni: neki magának kell összeraknia a történetet a narráció segítségével (illetve a narráció csapdájának felismerésével), s így nehezen beszélhetnénk egy igaz történetről vagy tökéletes visszaemlékezésről, inkább annak változatairól lehet szó, melyek együttesen és egyszerre léteznek.

Mivel a nehézségek ellenére mégis megindul, majd folytatódik az elbeszélés (s így lehetővé válik a befogadás), a hangsúly annak hogyanjára helyeződik: „...az értelmezésnek reflektálnia kell a szövegek olvasására mint esztétikai folyamatra,

³ Az idézetek helye: OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Bp., Magvető, 1968.

mégis az elbeszéltség aspektusát kell érvényesítenie”⁴ – írja Kulcsár-Szabó Zoltán *A történet mint emlék* című tanulmányában, majd lejjebb így folytatja: „Az emlékezés koncepciója (...) szintén csak az elbeszéltség és a történet státusának egymástól valójában nem elkülöníthető kettősségéből bontakoztatható ki úgy, hogy az interpretációnak ne az eleve adott sémák egyikét kelljen hozzáilleszteni.”⁵

Az Ottlik-recepció egyik legtöbbet tárgyalt kérdése éppen arra irányul, hogy ki a regény tulajdonképpeni elbeszélője. Szegedy-Maszák Mihály Ottlikről írt monográfiájában részletesen tárgyalja az elbeszélő helyzetét⁶, s fölhívja a figyelmet arra, hogy „[m]ár ekkor [ti. a második fejezetben] előfordul, hogy ugyanarról az eseményről kétféle tudósítást kapunk, s ezek olyannyira különböznek egymástól, hogy hogy az olvasó csak egyetlen közös mozzanat alapján tudja azonosítani a helyzetet: egy negyedéves Hejnatternek mondja Eynatten nevét.”⁷ (Hozzá kell tenni, hogy ez csupán a Bébé elbeszélését követve igaz, hiszen Bébé hallja Hejnatternek a nevét: „A végtelen csöndben egyszerre csak kivágódott az üvegajtó nagy csörömpöléssel, s valaki belépett, és harsány hangon, szinte kurjantva, így kiáltott: – Hejnatter!” [21.] Medve a kéziratában Hejnakkert ír. „Az imént is megzavarták egy kis időre létezése természetes rendjét, amikor egy félszemű, zöldesszürke nyomorék berúgta az ajtót szörnyű és érthetetlen »Hejnakkert!« üvöltéssel.” [27.] Azaz még ez sem köti teljesen össze a két elbeszélést.) Nem beszélhetünk elsődleges és másodlagos elbeszélőről, inkább két szólam párbeszédéről és kölcsönös hiteltelenítéséről. Eleinte könnyen elkülöníthetők e szólamok, hiszen Bébé idézi Medve kéziratát, s e szövegrészeket idézőjelbe teszi, teljesen átadva a szerepet Medve hangjának, ám később ez az idézőjel is eltűnik. Medve először M.-ként ír arról, aki később (az idézőjeles fejezetekben is) Medveként jelenik meg. Bébé végig Medvének nevezi, azaz a névhasználat alapján sem különíthetők el egymástól az elbeszélők. Ezek alapján nem meglepő, hogy mindketten más-más Medvét konstruálnak maguknak, illetve saját szólamuknak. Bébé értetlenül áll a másik arc előtt, a máshogyan megformáltat hibásként értelmezi: „Kénytelen vagyok megszakítani M. kéziratát. Vagyis Medve Gáborét, hiszen már úgyis elárultam a nevét. Persze lehetséges, hogy nem is önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben a főszereplőjét. Szabek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből. Én azonban nem vagyok regényíró, hanem festő, és csak a magam módján tudom kiegészíteni és kikerekíteni Medve kéziratát. (...) Nem jó ez az arckép.” (30) Bébé önreprezentációként akarja értelmezni Medve kéziratának M. / Medve alakját, s ezért saját emlékezetének eredmé-

⁴ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A történet mint emlék*. Uő: *Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK – Kijárat, 1997, 166.

⁵ Uo.

⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligramm, 1994, 84–89.

⁷ Uo. 84.

nyeiből teremt egy másik (sokadik) Medve-alakot, ami szintúgy nem „ábrázolhatja” az „igazi” Medvét, mint ahogyan az „összekotyvasztott” figura sem. Így reflektálatlanul a Bébé nevű elbeszélő ugyanazt teszi, amit a Medve Gábor nevű: a megbízhatatlan emlékezetből teremtenek arcot, illetve arcokat, amennyiben elfogadjuk, hogy katonaiskolai társaikat is különböző módon ábrázolják.

A regény jellegzetes eljárása az előretalálás és visszatérés alakzata⁸: amire Medve vagy Bébé csak néhány szóval utal vagy céloz, az a másik szólamban válik kifejtettebbé. Ily módon egy felületesebb ábrázolás után egy másik, részletesebb képet kapunk. Előfordul, hogy két részletes kifejtést is olvashatunk egy epizódról: ilyenkor nemhogy segítségünkre lenne a szöveg az arcteremtésben, hanem sokkal inkább az elbizonytalanítás, az arcrongálás irányába tereli az olvasást.

Bébé arca viszont csak Bébé elbeszéléseiben képződik meg, Medve soha nem beszél róla, az idézőjeles szövegen belül csupán a regény végén jelenik meg, ahol Bébé a Miatyánkot idézi Medvétől: „Add meg a mi mindennapi kenyereinket ma... mindenkinek, a Bébének, Szeredynek, Zsoldosnak”. Bébé az egyetlen a regényben, akinek beceneve van, ráadásul Medve egyedül az ő neve előtt használ névelőt. A jelentősebb szereplők közül egyedül Bébének nincsenek „sztorijai”, elbeszéléséből úgy tűnik, mintha kívülálló lett volna, viszont apró utalások arra engednek következtetni, hogy nem volt az. Szándékoltan tűnik az, hogy eltávolítja magát a történettől: a szemlélt szerepét választja utólag, eljuttatja az objektív elbeszélőt, aki nem avatkozott a történetbe, nem róla szól a mese, ezért nem is gyanúsítható sem részrehajlással, s így az elferdítés vádjával sem. Ám ez csupán illúzió marad, olyan „csalás”, mely lépten-nyomon lelepleződik a narrációban, az elbizonytalanodó hangok összecsúszásában.

Elbizonytalanodik a viszony a civil és a katonaiskolai világ hangja között is. A kettőt összekapcsoló szál némaságában, ha átjáró nem is keletkezik, az emlékezet (torzító) szintjén mégis összekapcsolja (némán!) a két nyelvet. Bébé „civilhez” való viszonyát három (plusz egy) reláción keresztül lehet áttekinteni: Halász Petár tűnik fel először, akiben Bébé a múltját, a gyerekkorát akarja visszakapni, továbbjátszani. Ám a katonaiskolában már nem jön létre közöttük párbeszéd, nem lehetséges régi világuk becsempészése az újba. Júliával való kapcsolata különösen példázza a hallgatást: róla mondja Bébé, hogy kérdés és beszéd nélkül is megérti őt, a „néma gyereket”. Júlia is művész, zenét tanul, szavak nélküli önkifejezést, s ő az, aki mégis a nyelvben teremt, nevet ad: az ő levelén keresztül kerül be Both Benedek beceneve az új közösségbe, s tulajdonképpen ekkor válik „másik” Bébévé, azzá, aki Kőszegen teremődik meg, a régi világból csak a nevét hozva magával, de azt sem közvetlenül: („felkapta a levelemet, és mókázva, fennhangon olvasni kezdte: »Édes Bébé, drága kis öregem...«” [184] „Bár sejtettem, hogy a bébézésnek most már sohasem lesz vége.” [185.]) Temporális hiátus van a két Bébé-név között,

⁸ E fogalmakat Kulcsár-Szabó Zoltán idézett tanulmánya alapján használom, vö. uo., 170.

ugyanis bevonulásától Júlia leveléig nem ilyen néven létezik. (Halász Petár, az egyetlen, aki ismeri ezt a nevet, nem használja, ő is Benedeknek szólítja.) Formátlanság és tulajdonképpen névtelenség jellemzi ekkor, amikor a civilhez már nem, a katonaiskolához pedig még nem tartozik. A Medvével való kapcsolatában is létezik egy olyan pont, mely mintha átjárót nyitna a két világ között: van egy közös titkuk: a szünidőben találkoztak Budapesten, együtt töltöttek egy napot: „Haboztam. Kelletlenül dűnnyögtem valamit, mert Medve megkérdezte, hogy hol lakunk. Mindegy, nem erről van szó. Itt nincs átjárás a két világ közt. Otthon? Hagyjuk a dolgokat úgy, ahogy vannak. A civilek, a család? Talán elájulnának a szánalomtól, mint Dante a szélfújta lelkek láttán, ha tudnák a felét, amit mi tudunk, pedig azzal még semmit sem tudnának.” (282) Ám valódi hídként ez sem funkcionálhat, hiszen soha nem ejtenek róla szót, néma emlékké válik. E három személyen kívül kapcsolatteremtőként tűnhetnek föl a civilből hozott könyvek is („nehogy otthon felejtse a könyvet” – mondja Medve Bébének a szünidőben [283]). Talán még ez a kapocs tűnhet a legerősebbnek, hiszen valamelyest változtat az iskola világán, mégsem sorolható az előző három kapcsolathoz. A könyvek ugyanis nem kifejezetten a civil világot jelképezik, igaz, nem is a katonait, inkább a művészetét, ezzel együtt az egyidejűség helyett bizonyos időtlenséget. Titokzatosságukat hangsúlyozza, hogy több esetben nem említi meg a narrátor a könyv címét, így csak feltételezzük (az utalások s körülírások alapján), hogy Karinthy *Igy írtok* tjjéről van szó.

Elhallgatással nemcsak itt találkozunk, hanem a regény más pontjain is. Megnevezhetetlen dolgok, tulajdonképpen tabuk tűnnek fel, melyek névtelenül is jelen vannak. Ide sorolható például Medve halála, amire Bébé az „előszóban” utal: tudjuk, hogy Medve meghalt, hiszen a kézirat csak így juthatott Bébéhez, ám annak körülményeiről nem sokat tudunk meg. (Arról majd Ottlik *Buda* című regényében olvashatunk.) Ugyanígy nem értesülünk arról sem, hogy hol játszódik a történet: Kőszeg neve soha nem hangzik el, de a leírása oly részletes, hogy kétség nélkül csak erre a városra gondolhatunk (utalás Kőszeg ostromára, földrajzi fekvésére, stb.). Minthogy tehát a név kimondása nélkül is pontosan meg tudjuk állapítani, miről van szó, fölöslegesnek tűnik a név kimondása. Hasonló helyzet alakul ki a káromkodásokkal kapcsolatban is: már gyerekkoruk óta nem káromkodnak, csupán (szinte kimondhatatlan) mássalhangzócsoportokat ejtenek ki: „csak mordultam egyet dühösen, halk torok- és ajakhanggal, »Mb!« vagy »Hmp«, de a hiteles, eltéveszthetetlen valódi kiejtéssel, s ő értette, hogy mit akarok mondani. Értette pontosan.”

Éppen ezen elhallgatásoknak mond ellent a kifejezés állandó vágya, maga az értelmezés. Tulajdonképpen a regény is azért indult, hogy Bébé – Magdával kapcsolatban – tanácsot adjon Szeredynek, illetve az olvasó számára értelmezze ezt a kapcsolatot. Ehhez éppen Szeredy módszerét használja fel: „Valaha, amikor valami baj, rosszízű kitolás, megaláztatás ért bennünket, éppen Szeredy találta ki a megoldást rá: elmesélte. [...] S mint egy keleti sámán, afrikai varázsló, ezzel a ráolvasással, vajákolással, egyszerű elmeséléssel elvarázsolta, ártalmatlanná tette,

átformálta az egész rosszat, s szinte a szemünk láttára semmisült meg a mérge, szinte érzékelhetően szakadt le lelkünkről gonosz nyomása. (...) Látszólag mi sem volt ennél könnyebb. Szeredy Dani elmesélte, hogyan is történt, s a zűrzavarból egyszerre rend támadt, a dolgok formát kaptak, s az élet érthetlensége érthetővé vált.” (15) E néhány sor értelmezhető akár úgy is, mint az egész regényre vonatkozó kicsinyítő tükör, éppen az értelmezés, a megnevezés, az elbeszélés állandó kényszere miatt. Ezen s a Szegedy-Maszák Mihály könyvében olvasható kicsinyítő tükrökön⁹ kívül megemlíthetjük a trieszti öböl képét, illetve elsősorban az erre vonatkozó szövegrészeket. Számtalanszor előjön Medve szövegében, eleinte csupán néhány szavas majd néhány soros utalás formájában, majd egyre többet tudunk meg róla, ám teljesen soha nem derül ki, hogy mi is lenne valójában. Harmadik megemlétekor így olvashatunk róla: „A trieszti öbölre gondolt. Illetve igyekezett végiggondolni egy fontosnak vélt dolgot, ami valami módon kapcsolatban volt a trieszti öböllel. Hogy milyen módon, az végül sosem derült ki; hiszen éppen ezért szerette volna végiggondolni rendesen az egészet...” (50) Néhány sorral lejjebb már ezt írja: „Persze nem a trieszti öbölről volt szó okvetlenül, csupán ezzel a névvel jelölte meg magának, jobb híján, minthogy Triesztben sem járt soha, és ennek a városkának is az volt a legdöntőbb jellegzetessége, hogy számára teljesen ismeretlen.” (50) Medve teremtett magának egy helyet, nevet adott neki, földidézte állandóan, mindig egy kicsivel többet hozzátéve az eddig elmondottakhoz. „[A]kkor merült fel előtte valahogyan, mintegy megoldásként, a trieszti öböl” (55) – írja egy újabb felidézés alkalmával. A trieszti öböl tehát fokozatosan, lépésről lépésre születik, s valaminek a megoldása, bár nem tudjuk, hogy minek. Mint följebb írtam, maga a regény is megoldás lenne valamire, egyfajta értelmezése a történeteknek, ám ilyen szempontból nem teljesíti be a hozzá fűzött elvárásokat, azaz nem ad választ Szeredy kérdésére, a mű elején fölvetett témák, melyekről azt várnánk, hogy a regényben, kifejtettebb formában újra előjönnek (például Medve halála), nem bukkannak fel többször. Az értelmezés is csak vágyakozás formájában realizálódik, mint ahogyan a trieszti öböl is csupán vágy, s nem realitás.

Úgy tűnik, hogy az elhallgatás, illetve a ki nem mondás – akár intencionáltnan, akár intenció nélkül – szoros kapcsolatban van az emlékezés folyamatával. Az eddig említett példákon túl ez akkor válik szembeűnővé, amikor a két elbeszélő „azonos” történeteket különbözőképpen mesél el. Ami az egyik elbeszélésében megtalálható, s a másikéban explicite nem jelenik meg, néma szólamként mégis föllelhető, s jelentése bővül, illetve általa is bővül a leírtak jelentése. „Mert minden léte-sülő kapcsolat megváltoztatja az elemek adottságát, bizonyos pozíciókba merevíti őket, melyek stabilitásukat az általuk kizártakból nyerik. Az elutasított árnyéka

⁹ Szegedy-Maszák Mihály a kicsinyítő tükröket mint a regény önértelmezőit tárgyalva megemlíti azt a két festményt, melyekről mind Bébé, mind Medve szólamában olvashatunk: a *Tulp tanár anatómiáját* és a *Las Meninast*, illetve ezekéhez hasonló eljárásként Medve kéziratát, mely regény a regényben, s így Bébé írása egy regény regénye, vö. *uo.*, 85–87.

azonban megjelenik a realizált kapcsolaton, és kirajzolja annak körvonalait; ezáltal jut jelentéshez a távollévő” – olvasható Iser *A fikcionálás aktusai* című tanulmányában¹⁰.

Amennyiben viszont az egyik elbeszélői szólamot (illetve az abban jelentkező hiányt) a másikhoz viszonyítjuk, az egyiket a másikhoz képest reálisként kellene elfogadnunk. De mivel e reláció két eleme egymással fölcserélhető, azaz a másikat is viszonyíthatjuk az egyikhez a ki nem mondottak tekintetében, megsemmisíti önmagát az (esetleges) feltevés, hogy valamelyik szólamot reálisként értelmezzük, ugyanis ahol mindkét szólam reálisként mutatkozhat meg, ott egyik sem lehet az.

Maga Ottlik így gondolkodik a reálisról *A regényről* című esszéjében: „Miféle valóság ez a »létezésünk egésze«, »élet« vagy »sötétség«, amiből megértésre, valóságra tör az író? Nem azonos azzal, amit valóságnak nevezünk. Mindenesetre bővebb, mert azt is tartalmazza, amit nem nevezünk valóságnak, amit nem-valóságnak nevezünk és amit egyáltalán sehogyan sem nevezünk: mint például éppen az, ami a költőt legjobban érdekli, s amit éppen ezért igyekszik néven nevezni, mert még nincs neve. Hogyan, hát kétféle valóságról beszéljünk, arról, ami már ki van fejezve valahogyan, és arról, ami még nincs? Az igazság az, hogy mihelyt beszélünk róla, már csak az előbbiről lehet szó. Amikor kifejezzük, nevet adunk a másiknak, a megszólalásunk előtti valóságnak, akkor csupán egy képet, formát, mintát szedünk elő számára máshonnan – talán saját regisztráló berendezésünk elemeiből –, és nem szabad elfelejtenünk, hogy ezek a képek, minták a valóságnak csak kifejezései, nevei, de nem azonosak vele. A valóságot (legalábbis néven nevezéssel) éppen úgy nem tudjuk közvetlenül megfogni, mint a fizikus. És ahogy ő modelleket szerkeszt, melyekkel a természeti világ struktúráját igyekszik megfogni és imitálni, mi is összefüggést, rendet, mintát keresünk a valóságról készített jeleink, leleplezéseink óriási gyűjteményében.”¹¹

Így a regényben az egymáshoz viszonyítható „világok” mind a fikcionálás aktusának termékei, s viszonyukat mindig az éppen megszólaló szólam határozza meg. Különösen érdekessé válnak a relációk, amikor azokat Ottlik más regényeivel, elsősorban a *Hajnali háztető*kkal és a *Budával* létesülő intertextuális kapcsolatok határozzák meg. Csupán egy példát emelnék ki, melyre már korábban utaltam: Medve haláláról nem olvashatunk részletesen az *Iskolá...*-ban, így a hiány egyrészt elvárásaink felől képződik meg, másrészt pedig egy másik irodalmi szöveg, a *Buda* felől, ahol viszont számtalan részlettel egészítődik ki az *Iskola...* cselekménye. (Az *Iskolá...*-ban ezekre sokszor csupán utalás történt, s ezek az utalások is fölhívhaták az olvasó figyelmét a nyelvi nem jelenlévőre.) Egyre erősebbnek tűnik tehát az ábrázolt világ valódiságának képzete: az „első” regényben ábrázolt történet folytatható, néhány részlet kimaradt belőle, s azokból új regényt lehet írni. Viszont az *Iskola...* és a *Buda* esetében sem erről van szó, sokkal inkább a képzelőerő telje-

¹⁰ Wolfgang ISER, *A fikcionálás aktusai*, in: *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 62.

¹¹ OTTLIK Géza: *A regényről*. I. m. 187–188.

sítményéről: a regény világát olyannak elképzelni, mintha (als ob) az valódi lenne. Iser így ír erről: „a fikcionálás aktusai valami imagináriusra vonatkoznak. A Mintha ebből következőleg azt mondja ki, hogy az ábrázolt világ tulajdonképpen nem igazi világ, hanem egy meghatározott cél érdekében olyasmit kell elképzelnünk, mintha az lenne.”¹² A másik, a Mintha-világ nyelvét bizonyos dekódolási folyamat, tulajdonképpen fordítás segítségével értjük meg. „Eszert a szöveg értelme nem annak utolsó szava, s nem is eredendő valója, hanem egy elkerülhetetlen fordítási művelet, melyet az imaginárius eseményszerű tapasztalata vált ki s tesz szükségesé.”¹³ Az *Iskolá...*-ban ez az elbeszélői szövegek összetettségéből adódóan még bonyolultabbá válik, a fordítás folyamata nem csupán a szöveg és a befogadó között zajlik, hanem már a különböző elbeszélői szövegek között is: Medve megpróbálja saját emlékezetének termékét lefordítani valamilyen civil, s ugyanakkor irodalmi nyelvre (hiszen a kézirat a fikció szerint regénynek készült), s ezt Bébé újra lefordítja (s értelmezi) saját nyelvére, megteremtve így egy újabb regényt. A szövegek összeállításakor akár Medve is tekinthető a Bébé-szólam fordítójának, amennyiben nyelve uralkodik a másiké fölött. S mindezen nyelvek ki vannak téve a befogadó fordítási hajlamának, melynek eredményeként létrejöhet a nyelv (és valami azon túli) megértése. „Az értelemadó aktusok – írja Iser – (...) azt teszik felismerhetővé, hogy bennük mint az imaginárius pragmatizálásának műveleteiben milyen nagymértékben ölt testet a fordító folyamat elkerülhetetlensége, mely által, annak átlépésével tapasztaljuk meg, ami felett rendelkezünk. E tekintetben a szemantizálás ugyanazt a fordítási folyamatot végzi el a befogadói oldalon, mint amit a fikcionális szövegben működő fiktív a produkció oldalán visz végbe.”¹⁴ Ottlik e regényében tehát a többszörös szemantizálási folyamat olyan eredménnyel jár, mely az olvasói játék igen nagy szabadságát teszi lehetővé, s így a művet a XX. századi magyar irodalom egyik leginkább újraolvasható alkotásaként tarthatjuk számon.

¹² Wolfgang ISER, i. m. 72.

¹³ Uo. 78.

¹⁴ Uo. 79.

JUDIT TAKÁCS
SEHNSUCHT UND MANGEL, MANGEL DER
SEHNSUCHT, SEHNSUCHT NACH DEM MANGEL

(GÉZA OTTLIK: ISKOLA A HATÁRON)

In meiner Studie Schreibe ich über den bedeutenden Roman von Géza Ottlik: *Iskola a határon / Schule an der Grenze*. Um die Fragestellung der Arbeit zu bestimmen, muss man mit einer reichen Ottlik-Rezeption rechnen. Ich versuche, den *Schule...* aus einem neuen Gesichtspunkt vorzustellen, insofern die Problematik des Aussagens und der Leistung der Erinnerung eine grosse Rolle spielt, und die Erinnerung wie eine (oder mehrere) Übersetzung vorkommt.

Neben dem Mechanismus der Mnemotechnik beschäftige ich mich mit der Applikation des Isterschen Systems des Realen, des Fiktiven und des Imaginären, und einige „*mise en abyme*“-s werden interpretiert.

FODOR PÉTER

ELBESZÉLÉS ÉS EMLÉKEZET

Mészöly Miklós: Az atléta halála

Az ötvenes évek sematizmusa után a magyar epikában egy többirányú poétikai változással indult el. Kisebb hatástörténeti jelentőségűnek bizonyultak azok a művek, amelyek szövegalakításukban a metonimikusságot tüntették ki. Ez az epika ábrázoláscentrikus, melyet többek között a kauzalitásra épülő történetvezetés, narráció és történet távolságának csökkentése (a történethez való hozzáférés nem problematizált volta), a nyelv eszközszerű felfogása eredményez. Természetesen nem homogén irányvonatról van szó, hiszen a lélektani megközelítésű alakteremtést középpontba állító regényektől az egyén közösségben való cselekvési lehetőségeit kórkritikai szándékkal vizsgáló kisregényekig több változat megtalálható benne. A hetvenes-nyolcvanas évek prózájának azonban inkább a metonimikusságot oldó, a történetbeli motiváltságot bizonyos metaforikus társításokkal érvényesítő szövegek nyújtottak továbbvihető példákat. Bár a valóságsszimulációt e művek esetében sem a nyelv világravonatkotzathatóságának kérdésessége oldja (a különböző nyelvi világok meglétének elismerése nem jár együtt a világ oszthatatlanságába vetett hit feladásával)¹, inkább a történet megalkothatóságának nehézsége, amely a korlátozott elbeszélői kompetenciából ered, s az elbeszélő történetbeli rések betöltését fokozottan a befogadó feladatává teszi.

Mészöly Miklós ötvenes, hatvanas években írt némely elbeszélésében (például *Balkon és jegényék*, *Az Állatforgalminál*) a történet szintjén megjelent a célelvűség oldása, a különböző történetesíkok egymásba csúsztatása által a linearitás fellazítása, ugyanakkor a történetek közvetíthetőségére való reflexió kevésbé jellemző ezekre a szövegekre. A történet hozzáférhetőségének problematikája Mészöly pályáján először *Az atléta halála* című regényben jelenik meg, amely olvasásakor e dolgozat legfőképp azt a kérdést teszi fel, mennyire illeszthető be abba a próza-poétikai változássorba, amelyben a metonimikus, valóságsszimulatív elbeszélés helyét fokozatosan a metaforikus, az oksági elvet fellazító, majd megszüntető struktúra veszi át.

A regény először franciául jelent meg 1965-ben, és csak egy évvel később adták ki magyarul. A hazai egyidejű kritikai fogadtatást néhány rövid terjedelmű írás jelentette, amelyek elismerő értékítéletek mellett fenntartásokat is megfogalmaztak. A „társadalmi hitelesség” elvárásával közelítő recenzió volt képes a legkevés-

¹ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991.*, Bp., 1994, 109.

bé párbeszédbe lépni a szöveggel, amelyet jól mutat a kritikusi értékelés ellentmondásossága: „Különös könyv Mészöly Miklós kisregénye: ha kézbe vesszük, nem lehet letenni, de a végére jutva nem vállalkoznánk szívesen egy hasonló hangulatú könyv elolvasására.”² A kompozicionális összetettségre is odafigyelő Rajnai László az alábbi megállapítással zárta írását: „Az *atléta halála* Mészöly Miklósnak, a keveset és roppant igényesen alkotó írónak első regénye: fő érdeme az íróművész hatalmas és tiszteletre méltó erőfeszítése, mellyel nehéz és ellentmondásos anyagát mindvégig színvonalasan alakítja.”³ Rajnai Mészöly művének olyan létszemléletet tulajdonított, amelyet a dekadencia, a betegesség, a célnélküliség jellemez. Talán a két idézetből is láthatóvá vált, hogy a kor realista „nagy elbeszélésétől” (Lyotard) eltérő létértelmezést közvetítő regényt az egyidejű irodalmi elvárásrendszer nem tudta kánonjába emelni.

(*A reflektált történetmondás alakzatai.*) Kulcsár Szabó Ernő a metonimikus és metaforikus szerveződésű epikai szövegeket vizsgálva a következőket állapítja meg: „Igaz ugyan, hogy a történés oksági viszonyait szervezőelvvé emelő elbeszélés és a leíró hitelesség között nem áll fenn automatikus összefüggés, a tapasztalat mégis azt mutatja, hogy a történet és az elbeszélés fokozott megkülönböztetése általában a metonimikus előadásmód tévesztésével jár együtt.”⁴ *Az atléta halálában* történet és elbeszélés távolságának egyik legfontosabb előidézője, hogy a regény szubjektív én-elbeszélője a történet csak bizonyos részeinek szereplője, ezért a történetmondás többszörös közvetítettséget jelent, amennyiben a főszereplő életének jelentős részéről csak annak visszaemlékezéseiből tud. „Helyenként önálló szöveget alkotnak Bálint emlékező tudattartalmak”⁵, az ilyen esetekben idézett monológot olvassunk. A narrátornak a diegézisben elfoglalt helyzetéből következik, hogy bizonyos történésekről nem állíthat biztosat, a történetmondó kevesebbet tud az esemény-sorról, mint a főszereplő. „De hogy akkor este mi történt közöttük, nem tudom. Lehet, hogy egy kapura játszottak a patikaudvaron, s lehet, hogy Pécsi Pici is részt vett ezen a vikizésen.”⁶ A saját korlátozott tudására Hildi többek között azzal is felhívja a figyelmet, hogy ő a történések pontos leírását biztosító instanciát a személyes jelenlétben látja. A nézőpont csak akkor nem az elbeszélőhöz kapcsolódik, ha idézett monológrol van szó, vagy ha Hildi olyan jelenetet mond el, aminek ő nem szereplője. Előbbi esetben Bálint perspektívájából látjuk az eseményeket, utóbbiban a külső nézőpont váltakozik Bálint látószögével. A regénynek az eddi-

² SIMON Zoltán, Mészöly Miklós, *Az atléta halála*, Alföld, 1966/6., 82.

³ RAJNAI László, Mészöly Miklós, *Az atléta halála*, Jelenkor, 1967/1., 91.

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, i. m. 109.

⁵ THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*. Pozsony, 1995, 98.

⁶ MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála*. In: *Mészöly Miklós Összegyűjtött Művei, Regények*, Bp., 1993, 27.

giekben vázolt narratív alakzata az elbeszélés interpretatív mozzanatára hívja fel a figyelmet, vagyis arra, hogy csak értelmezett formában lehetséges a történet közvetítése.

Az elbeszélés mozzanatának hangsúlyozását eredményezik a gyakori önreflexív megnyilatkozások. A fikció szerint Hildit az Állami Sportkiadó kérte fel egy Őze Bálintról szóló „lírai emlékezésféle” megírására. Az általunk olvasható szövegről azonban megtudjuk, hogy nem az a szöveg, amit a felkérésre kíván írni, inkább – az elbeszélői értelmezés szerint – „tétova adatgyűjtés”. A majdan megírandó szöveg természetsszerűleg a nyilvánosságnak fog készülni, az „adatgyűjtés” azonban nem feltétlen publikus. Az elbeszélés során Hildi bizonyos történeteket, ezek magyarázatául szolgáló összefüggéseket szándékosan elhallgat: „Az pedig senkire se tartozhat, hogy mégis miért vállaltam, amit vállaltam. Most se tartozik senkire. Ez az írás csak magamnak emlékeztető” (13). Az utolsó mondat (legalább) kétféleképpen értelmezhető: az elbeszélő nem a nyilvánosságnak szánja a történetet (a mondat kontextusa ezt támaszthatja alá), vagy a diegézisen szükségképpen kívül álló közönség számára az írás történetként – de nem emlékeztetőként – működik. Az utóbbi olvasat mellett szól, hogy Hildi némelykor megszólítja feltételezett olvasóit: „Lehet, hogy ez unalmas másnak, de ez is hozzátartozik a »nevetséges« összefüggésekhez” (20). Az írásnak/elbeszélésnek a nyilvánosságra való szánása szükségképpen megjelenik az elbeszélés modalitásában. A „lírai emlékezés” – mint sajátos „műfaji jelölő” – az elbeszélői szubjektivitásnak jelentős teret ad, amelyet a publicitás korlátozhat. Ha Hildi csak saját magának szánja írását, akkor ez a korlátozó kód nem működik. Mégis többször hangot ad azon törekvésének, hogy objektíven, tényszerűen beszéljen el. Ezen ellentmondás feloldását két dolog mindenképp segítheti. Az egyik az objektivitás/subjektivitás oppozíció Hildi általi elbizonytalanítása: „Komolyan hiszem, hogy csak az tud igazán tárgyilagos lenni, akinek minden oka megvan rá, hogy elfogult is legyen” (7). A másik az elbeszélő által a szövege céljáról mondottak: „Tétova adatgyűjtés inkább, hogy végre megismerjem azt, akivel tíz évig együtt éltem; a férfit, a kamaszt, a gyereket – mindet együtt” (7). E megnyilatkozás szerint Bálint értelmezése az elbeszélés aktusával történhet meg. Ezáltal az írott szöveg egyrészt emléket állít az atlétának, másrészt mivel csak halála után jöhet létre az *emlékmű*, így annak helyére áll, pótolja.

(*Mnemotechnika és elbeszélés.*) Az emlékezésnek egy másik aspektusa is feltételezhető. Victor Žmegač említi egyik írásában Ernst Mach elgondolásait a mentális folyamatok működéséről: „Mach szerint az érzékelés minőségének pillanatnyi kombinációjától függetlenül nem létezik a személyek és a dolgok identitása. Az emberi tudat, a benyomások gyűjtőhelye, állandóan változik, ezért a személyiség úgynevezett egysége csak az agy azon képességében nyilvánul meg, hogy igencsak korlátozott mértékben adatokat raktároz el az átélt múltból, és biztosítja az emlékezés lehetőségét. Az emberben tulajdonképpen csak emlékezés közben tudatosul saját

»énje«.⁷ Ha elfogadjuk, hogy nemcsak a múltbeli én konstruálódik, de az öntudat is csak az emlékekből tud összeállni, akkor az elbeszélő tevékenységét felfoghatjuk az önazonosság megteremtésének kísérleteként. Arra, hogy *Az atléta halála* kapcsán ez releváns szempont lehet, rámutathat azon összefüggés, hogy Hildi egykor naplót vezetett. Ezt Bálinttal való megismerkedése után elégette, mivel le akart számolni magányos éveivel (vö. 23). Amíg a férfi él, Hildi nem ír, de a tragédia után újra az íráshoz fordul. A napló a külvilág hatásával szembeni „titkos mankót” jelentette, az emlékek megírása pedig önmaga elveszített személyiségének megtalálására is irányul.

Az emlékezés a narráció lényegi konstituenseként az elbeszélő és elbeszélői idő közti különbségre hívja fel a figyelmet. A regény felütése és zárata az elbeszélés idejére vonatkozik: a történetmondás nyolc héttel Bálint halála után kezdődik és néhány hónappal később ér véget. Az elbeszélő idő – a történet ideje – közel húsz év. Ezt némi leegyszerűsítéssel három részre oszthatjuk: Bálint gyermekévei, a háború és az ötvenes évek. A három időszak eltérő minősítést kap a szövegben. A tardosi évek a gyermeki barátságok boldog időszakaként jelenik meg, melyben lehetséges „otthonosan” élni. Ezt az állapotot a felnőtté válás fokozatosan rombolta szét. 1939-re tehető a folyamat kezdete, amikortól az interszubjektív kapcsolatok szabályai egyre bonyolultabbá válnak. A háború egyrészt az általános fenyegetettség kora, másrészt Hildi és Bálint 1943-ban ismerkednek meg. Az elbeszélő szerint a háborús viszonyok nagyrészt ellehetetlenítik a személyes célok megvalósulását, ugyanakkor azt állítja, hogy az egyén élete a kollektívum történetének nagy mértékben, de nem teljesen kiszolgáltatott: „Egyébként nem is nagyon hiszem, hogy amit olyan fölényes sokat tudással történelminek szoktak nevezni, önmagában bármit is megmagyarázna. 43-ban például egész Budapest rettegett a bombázástól, de ezt napról napra, óráról órára elfelejtettük, s valami egészen másfajta rettegésre váltottuk fel, üres bámészkodásra, féltékenykedésre, még öröme is” (34). Bálint számára a háború a régi, boldogabb kor végérvényes eltűnését okozza, hiszen az azt jelképező „tardosi ötösfogat” ekkor szűnik meg: Geresdi Kálmán elesik a harctéren, a többiek szétszóródnak a világban. A háború olyan törést ír bele az atléta életébe, amely megakadályozza az egykor voltakhoz való visszatérést. A harmadik nagyobb időszakhoz pontos deixis nem járul, bizonyos történelmi utalások – például egy Sztálin-szobor felavatása – az ötvenes évek elejére engednek következtetni. Bár a regény poétikai összetettsége kitéríti a homogenizáló politikai értelmezéseket, talán nem túlzás kijelenteni, hogy erről a korról explicit véleményt formál a szöveg. E szerint a hatalom korlátlansága, az egyénnek a societas „érdekeinek” való kiszolgáltatottsága jellemzi az időszakot. Bálintot idézve: „ez olyan világ, hogy semminek sincs határa. És sziget sincs benne. Ez egy olyan világ” (126). Hildi a rendszer által a férfire kényszerített bátkolosi bemutatót mint személyiségének

⁷ Viktor ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika*, ford. Rajsli Emese. In: *Az irodalom elméletei I.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, 1996, 113.

széthullását okozó eseményt jelöli meg: Bálint emberi kapcsolatai felbomlanak, életének centrális cselekvési formája is megszűnik, versenyezni ugyanis ezután már nem képes.

Az, hogy az elbeszélő időben el van választva az általa elmondott történettől, a múlthoz való hozzáférés, a „hiteles” történet megalkothatóságának kérdését veti fel. Az elbeszélésre való reflexiók jelentős része múlt és jelen közti távolság áthidalásának problematikáját érintik: „Mióta ezeket a följegyzéseket készítem, ettől a fordulattól félttem a legjobban: hogy vissza tudom-e idézni hitelesen ennek az éjszakának a történetét” (37). Ugyanakkor Hildi részletesen képes beszámolni a történet idején megélt tapasztalatairól, érzelmeiről. Nemcsak egy hosszabb időszak alatti belső életéről tudósít összefoglalóan, de az egyes epizódok közbeni mentális folyamatait is felidézi. A múlt és jelen idejű igealakok konzekvensen a történetet, illetve az elbeszélést jelölik, a tapasztaló és az elbeszélő én közötti távolság sosem tűnik el. A visszatekintés Hildi számára egykori énjének analízisét (is) jelenti, az események közötti összefüggések megteremtését az utólagos távlat általában lehetővé teszi: „Bálint attól kezdve változott meg. Hogy miben? Nem csupán emberi kapcsolataiban, de a versenyzéshez való viszonyában is, azt hiszem. – Persze, ezt csak utólag látom ilyen tisztán” (115). A történésekhez való időbeli közelség akadályként jelentkezik: „De ez olyan szövevény, amit nem tudok ilyen hirtelen tisztázni. Talán később” (12).

Bálint némileg eltérően reflektál saját emlékezetének működésére. A gyermekkori évek bizonyos részleteit már nem képes visszaidézni. Az idő előrehaladása a múlt átértelmezését jelenti, a történések jelentése folytonosan változik. A tardosi eseményekről a következőket mondja a férfi: „Persze, lehet, hogy ez így örültségnek hangzik..., de hidd el, hogy nem az volt: legalábbis a maga idejében” (42). Számára az utólagos távlat nem eredményezi a dolgok jobb megértését, az időbeli elválasztottsághoz tragikus modalitással viszonyul.

Míg Bálintnak a visszaidézett múlt már kevésbé hiteles, Hildi az elbeszélő történetben keresi a történések „igaz értelmét”. Ez a különbség részben azzal magyarázható, hogy Bálint a tardosi évek átélőjeként hivatkozhat egy elbeszélés előtti történetre, még akkor is, ha ahhoz már nem tud tökéletesen hozzáférni. Hildi számára azonban többnyire elbeszélő történet létezik, hiszen az atléta életének számos mozzanatáról csak a férfi elmondásából tud, s mivel ezek az elbeszélések már maguk is emlékezések eredményeképpen jöttek létre, az emlékek szétszalaszthatatlanul egymásba szövődnek: „Nehéz erről utólag úgy írnom, ahogy akkor átéltem. Először is, mert minden mozzanata kettős bennem – most már. Az én emlékeimre rámosódnak az övéi. És nem tudom szétválasztani őket” (138). Hildi narrációjának bevallott célja szerelme jobb megismerése, a férfi emlékezése pedig a múltban elveszített személyiség visszanyerését akarja azáltal elérni, hogy a múlt *elbeszélésével* megpróbálja eltávolítani azt magától, meg akar szabadulni tőle: „De csak annál jobban szükségét érezte, hogy beavasson a múltjába, mintha egyedül az értezhetné fel ördögei ellen” (50).

Az elbeszélő „korlátozott illetékessége”⁸ nemcsak az elbeszélés aktusára, de az elbeszélte történetre is hatással van. Hildi nem lineáris vezetésű, ok-okozati szerveződésű történetet hoz létre, sokkal inkább történetfragmentumokat illeszt össze. A történet az alábbi helyszíneken játszódik: Tardos, Budapest, Prága, Karlstein, Batakolos, Vlegyásza. Bálint élettörténetének rekonstrukciója nem követi a történelem sorrendjét. A történetmondás Bálint halálával kezdődik, majd az ezt megelőző prágai versennyel folytatódik, ezután a tardosi gyerekek egyik részlete jelenik meg. A fabuláris síkok folytonosan váltakoznak, térben és időben távoli történetrészek kerülnek egymás mellé, a történetmondás folyamatossága gyakran megszakad. Az egyes történetdarabokat tartalmazó elbeszélésegyégeket általában nem oksági összefüggések kapcsolják egymáshoz, „ezek mellőzésével egyre jelentősebb funkciót juttat Mészöly a távoli szövegrészeket integratív módon összekötő metaforikus-motivikus megszerkesztettségnek, az »orientációs pontok« ismétlésének”.⁹ Szirák Péter a futást, a cipőt, a stopperórát, a heget, a párbajt, a lepkét említi orientációs pontként. A párbaj például a tardosi évek fontos cselekvési formája, de Bálint és Hildi is párbajozik egymással fönt a Vlegyászán. A stopperóra majd mindig Bálintnál volt, a karlsteini várban éppúgy, mint az Égettő-völgyben. Ezek a tárgyak felbukkanásuk helyszíneit szükségképpen összekapcsolják, eltérő kronotopozú történéseket tesznek összeolvashatóvá.

A történetmondás megszakítottsága az emlékezés természetével és asszociatív logikájával is szoros kapcsolatban van. Thomka Beáta a következőket írja ezen poétikai jelenségről: „Mészöly intenciója egy olyan időkategórián alapuló epikai hitelesség megteremtése, amely a történeteszerű elemek, megtörténtegek és események elrendezésében nem a megtörténtegekben uralkodó kauzalitást és kronológiát követi, hanem a felidézésükre sokkal inkább jellemző szinkronitás/aszinkronitás-ritmust és az asszociativitást.”¹⁰ A különböző időkhöz tartozó történések közötti asszociációs kapcsolat az elbeszélés idejével szinkrón történéseket nem érinti, ezeket már a múltban is meglévőként tünteti fel a narrátor.

Mivel az emlékezés által strukturált elbeszélés végső soron az emlékező tudatműködését jeleníti meg, az ilyen narratíva a folyamatos történetvezetésről le kell mondjon, s a történetmondásban a tudatfolyamok alinearitását kell követnie. Az *atléta halálában* e szövegszervező stratégia időben távoli történetfragmentumokat úgy kapcsol össze, hogy azok határai felismerhetők maradnak, ugyanis az események közötti váltás mindig tér- és/vagy idő-deixisekkel nyomatékosítódik. A narráció egy pontján Hildi reflektál saját mnemotechnikájának belső természetére, ugyanakkor jelzi, hogy elbeszélése ettől eltér: „Ha *elengedem magam*, egész seregnyi ilyen út mosódik össze az emlékezetemben; a Margit-szigeti sétányok, a hármashatárhegyi

⁸ Vö. BÉLÁDI Miklós, *Az elbeszélő illetékesség*. In uő: *Válaszutak*. Bp., 1983, 299–310.

⁹ SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás. (A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája)*, Debrecen, 1998, 17–18.

¹⁰ THOMKA Beáta, i. m. 18.

ösvények – én meg csak ülök a botszékemen és várok. Aztán a karlsteini sétány” (74) (kiemelések tőlem – F. P.). Mészöly e regényében az időbeli síkok csak egymás mellé és nem egymásba csúsznak. (Az utóbbi eljárás is megtalálható más Mészöly-művekben, például az 1984-ben megjelent *Megbocsátás* című elbeszélésben.)

A kihagyásos történetmondás a regény „oknyomozó szerkezete” felől is értelmezhető. „Az oknyomozó regény a történet végét, az események lezárását azért illesztette a regény élére, hogy fordítva, a végéről indítva az eseményeket, arra összpontosítsa a figyelmet, ami a lényeg – mellőzve a fölösleges részleteket, földerítse mindazt a belső és külső okot, melyek a következményekhez vezettek.”¹¹ A nyomozás és Bálint élettörténetének (re)konstrukciója kétségkívül fontos szöveggeneráló tényezője *Az atléta halálának*. Az elbeszélés Bálint halála után kezdődik, s Hildi szerint ő csak a halál utáni horizontból képes bizonyos viszonyrendszereket megteremteni: „Nem indoknak írom egymás mellé ezt, de nehéz nem arra gondolnom, hogy a halál mindent összefüggésbe hoz” (61). Ugyanakkor a történet egészét integráló jelentéstulajdonítás nem célja a beszélőnek. „Meg aztán nem is célozom, hogy valami kerek magyarázatot erőszakoljak rá a történetekre. Megelégednék azzal is, ha legalább a lényeges mozzanatokat sikerülne elválasztanom a kevésbé lényegesektől” (152). Az elbeszélő által létrehozott élettörténet nem lesz a történet végpontjának magyarázata, vagyis kölcsönösen nem vezethetők le egymásból. Hildi az egyes „tényeknek” az elbeszélő történetben próbál jelentést tulajdonítani, ugyanakkor a köztük lévő motivációsorokat nem fejt fel. Ezért a regény a történetvezetés bizonyos aspektusai, az elliptikus szerkesztés és a nyomozás hangsúlyos szerepe ellenére is kitéríti az oknyomozó regények olvasási alakzatát.

(*A látvány és a szavak.*) Többször olvashatunk fényképleírást, amelyek az elmondottak hitelességét hivatottak alátámasztani. A narráció interpretációs mozzanata azonban itt sem tűnik el, hiszen a „képek leírása szükségszerűen elbeszéléssé válik”.¹² A képleírások ezáltal kicsinyítő tükörként is értelmezhetők: a tárgyak csak az elbeszélés által jeleníthetők meg, miként az atléta történetét is csak Hildi – szükségképpen elfogult – perspektívájából láthatjuk.

A múltbeli tárgyi emlékekhez hasonlóan a rekonstrukció pontosságának növelését reméli Hildi Bálint gyerekkora helyszínének felkeresésével. A helyszín változatlansága biztosíthatja a történetek eredeti jelentésének visszakereshetőségét: „Tudok erről az Őreg Pepitáról egy olyan esetet, amit igazán csak ott, Tardoson érttettem meg, a helyszín megismerése után” (26). Tardosra Hildi azért utazik el, hogy átélje azokat az érzéseket, amelyeket valaha a gyermek Bálint. A régi helyszí-

¹¹ BÉLÁDI Miklós, i. m. 303.

¹² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A történet mint emlék* (Lengyel Péter: Rondó), in uő: *Az olvasás lehetőségei*, Bp., 1997, 179.

nek azonban megváltoztak, a pályát éppen átépítik, Hildi igyekezete kudarcra végződik: „Szándékosan nem gyűjtöttem villanyt, azt akartam, hogy ugyanaz a féltó homály vegyen körül, mint ami őket valamikor. [...] S már az első forduló után megbántam, hogy nem gyűjtöttem villanyt. Talán úgy természetesebbnek vettem volna azt a fintort, ami fönt vár” (90). Az identikus ismétlést ebben az esetben az *eredeti* helyszín átalakulása teszi lehetetlenné.

A regényben a helyszínek, a tárgyi világ hasonlósága sokkal inkább segítik az emlékezést és az emlékek közvetíthetőségét, mint a nyelv. Erre utalhat az a jelenet, amikor Bálint megkéri szerelmét, hogy menjenek el egy a gyerekkori padlást idéző helyiségbe, mivel szeretne egy régi emléket megosztani vele, „amit szavakkal nem tud jól elmagyarázni” (38). Az elbeszélő is többször utal arra, hogy verbálisan nem tudja pontosan artikulálni a dolgok közötti összefüggést: „Nem is tudom, hogyan lehetne ezt jól megfogalmazni” (11). Mészöly műve a megismerés terén az érzékszervi benyomásoknak – azok közül is a látványnak – nagyobb jelentőséget tulajdonít, mint a nyelviségnek. Thomka Beáta monográfiájában erről a következőket írja: „A szemlézés, szemügyre vétel, nyomfejtés, leírás, feltérképezés Mészöly nélkülözhetetlen eljárásai, melyekben a scriptort háttérbe szorító descriptor nem kiegészítő, hanem központi világréteget alkot meg.”¹³ *Az atléta halála* elbeszélőjének lényegi cselekvési formája a megfigyelés, a látvány vizsgálata. Az egykori történéseket is képszerűen láttatja, mintegy egymás mellé fényképezi azokat, az egyes részleteket aprólékosan körüljárja, a regénybéli leírások indokoltsága leggyakrabban a szemlélésben valósul meg. Az, hogy a látvány mindig valamely nézőponthoz kapcsolódik, vagyis mindig csak részleges lehet, a szöveg nem elfedni igyekszik, de hangsúlyossá teszi. Hildi például a fényképek leírásánál is fontosnak tartja kikövetkeztetni azt a perspektívát, amelyből a kép készülhetett.

Valaminek a megpillantása nemcsak a részletező leírások generáló tényezője, de a történet egyik fordulópontja is egy ilyen eseményhez kapcsolódik. Bálint 1939 nyarán meglátta azt a képet, amely Pécsi Pici stralsundi szerelmét örökítette meg. A fiúra nagy hatást tett a kép létezése, ezért megkérte Picit annak elégetésére. Miután ez nem történt meg, Bálint önként lemondott arról, hogy ő legyen a fiúk közül először együtt a lánnyal.

Az önvizsgálat szintén a látás trópusával kapcsolódik össze, amikor a főszereplő a következőket mondja: „Ha ki tudnék lépni magamból – mint ahogy nem tudok –, én biztos odahajolnék magam fölé, és nézném, mint egy bogarat” (57). Hildi tulajdonképpen azt a külső nézőpontot jelenti, amely egyáltalán lehetővé teszi a férfi láttatását. S ezt maga Bálint is érzékeli, sőt elősegíti, hogy kedvese szemtanú legyen: „Ő a kilométereket rőtta, én meg valami jó *kilátóhelyen* üldögéltem, azon az összecsukható botszéken, amit külön erre a célra vett. Akár süttöt, akár szemerkélt, én ott ültem” (35) (kiemelés tőlem – F. P.). Az olvasó folyamatosan szembe-sül azzal, hogy az elbeszélés egyéni távlatból közvetíti a történetet.

¹³ THOMKA Beáta, i. m. 28.

(Példázatosság és öntükrözés.) Hildi rekonstrukciós tevékenysége végső soron kudarcra vezet, hiszen a halál bekövetkeztét „megnyugtató módon sem az előzmények, sem az élettörténet nem magyarázzák”¹⁴. Ugyanakkor Bálint élettörténetének nyitott értelmezhetőségét erősen korlátozza, hogy van egy olyan gyermekkori esemény, amely a személyiségvesztés eredetivé válik. A tardosi egyezség „történetét” Bangó, Bálint gyerekkori barátja mondja el nevek nélkül:

„Adva van egy lány, jó bőr, nagyjában még gyerek, de azért már tudna mindent. Jó haverok, mindig együtt járnak, és mind a négyen buknek a lányra. A lány egyszer bedobja, hogy ha tizenhét évesek lesznek – akkor nem bánja. És azzal először, akit a srácok maguk jelölnek ki, neki mindegy. S utána minden harmadik évben a következővel. Ez majd aztán nem engedi szétszakadni őket; nem úgy, mint az érettségi találkozókat meg a többi” (51).

Ez a megnyilatkozás érdekes „sztorivá” alakítja az egykori történetét, ezáltal távolítva el az egykori kontextustól azt. Bangó és Bálint eltérő viszonyulását a tardosi egyezséghez a róla való beszéd modalitásának különbsége jelzi: Bálint csak „halálosan” tud erről beszélni, valószínűleg azért, mert Bangóval szemben ő nincs túl a „dolgon”, s olyan központi eseménynek tartja, amely egész további életét meghatározza: „... elvesztettük az önállóságunkat, anélkül, hogy észrevettük volna; s elcseréltük arra a felemás bajtársiasságra, ami végül is mindannyiunkat megrontott” (50). A Bálint lábán lévő *heg*, melyet az egyik tardosi *párbajban* szerzett, kicsinyítő értelmezője a maga mögött nem hagyható tapasztalatnak: „Azóta minden lépésnél fáj... A csonthártya sose jött rendbe egészen” (43).

Az említetten kívül még több önértelmező szövegrész található a regényben. A *mise en abyme* „képes erősíteni a mű szerkezetét, jobban bebiztosítani a jelentőfolyamat (*signifiance*) működését, önmagával dialógusba léptetni a művet, és megteremteni egy önértelmező apparátus hatókörét”.¹⁵ Michel Riffaterre a francia kifejezés helyett a szubtextust ajánlja, amelyet így határoz meg:

„Annak a szövegnek a szempontjából, amelyben megjelenik, a szubtextus (alszöveg) az értelem egysége. Az olvasók szempontjából, akiket abban segít, hogy a hosszú elbeszélést felfogják és dekódolják, a szubtextus az olvasás egysége, amely így hermeneutikus modell. (...) A történet, amelyet elmond, a tárgy, amelyet leír szimbolikusan és metanyelvien a regényre, mint egészre, és néhány szempontból a lényegére utal.”¹⁶

A kortárs magyar regény olvasója számára sem szokatlan jelenség egy műalkotás megjelenése az irodalmi szövegben. Elég talán csak Ottlik fő művére utalnunk, ahol Velazquez *Las Meninas* című festménye tölt be öntükröző szerepet¹⁷, vagy az

¹⁴ THOMKA Beáta, i. m. 99.

¹⁵ Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, ford. Bónus Tibor, Helikon, 1996/1–2., 53.

¹⁶ Michael RIFFATERRE, *Szimbolikus rendszerek a narratívában*, ford. Máthé Andrea. In: *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. Thomka Beáta, Bp., 1998, 61–62.

¹⁷ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, 1994, 122–125.

Emlékiratok könyvére, amelyben – egyebek mellett – az antik falikép lát el ilyen funkciót. *Az atléta halálában* helyet kap egy olyan művészi előadás leírása, amelyben az őt tartalmazó szöveg több aspektusára ráismerhetünk. *Az Erdei verseny* című bábjátékot Bálint sógornője írta és mutatta be. Az előadásra így emlékezett vissza Hildi:

„Az állatok elhatározzák az erdőn, hogy versenyezni fognak, de nem tudnak megegyezni, hogy miben. A róka csirkelopási versenyt javasol, a farkas üvöltési versenyt és így tovább. De mihelyt belekezdnek valamelyikbe, összevesznek. Egyedül Simon nem javasol semmit, csak nagyon szomorú és nagyon ideges. Folyton a mancsára támasztja a fejét, és elfordul, ha kérdezik. Egyszer aztán énekelni kezd magában. Bumbi-Boci azt találja rá mondani, hogy »Ez szép!« – mire mind felhördülnek, s mind énekelni kezdenek. De hogy ki énekelt a legszebben, azt megint nem tudják eldönteni. Helyette kitalálják, hogy Bumbi-Bocit kell megbüntetni, és valamennyijük patáját kipucoltatják vele: Csakhogy Bumbi-Boci most Simon patájára találja azt mondani, hogy »Ez szép!« – Erre mind üldözőbe veszik Simont, és végül ebből lesz a verseny: hogy ki éri utól. Egyedül Bumbi-Boci marad a színen és elmondja a tanulságot, de azt már nem tudom, hogy mit” (81).

Az előadás elsőként a címével utal a regény történetére: a „tardosi ötösfogat” tagjai különféle módon gyakran versenyeztek egymással, Bálint egész életét ez jellemzi, és a halál is futás közben érte egy erdőben. Azt a román asszonyt, akivel Hildi megtalálta a férfi holttestét, Păduricának hívták, ami magyarul erdőcskét jelent. Sőt ő amikor Bálint keresése közben a nyomokat vizsgálta, „egy egész báb-előadásra való állatot elsorolt” (75). A bábjátékban szereplő Bumbi-Boci neve emlékeztet a szöveg két alakjának nevére: Mesnyák Poci és Pécsi Pici, ezenkívül Hildivel is kapcsolatba hozható, akinek saját állítása szerint bocitérde van. Simon pedig az agárhoz és az emberhez is hasonlított, ezzel mintegy az előadás intencionálja, hogy cselekményét ne csak állatmesének lássa a néző/olvasó. *Az Erdei verseny* a történet tíz évvel későbbi pontján újra szóba kerül, s ekkor Hildi elmondja, hogy ő Simont kivel azonosította: „Volt idő, különösen az első években, mikor azt hittem, hogy ebben a figurában Bálintot akarta a maga stilizációs elképzelése szerint bábszínpadra vinni. (...) Ezen az estén azonban egészen más volt a benyomásom: mintha Simon és Réka hasonlítottak volna egymásra” (125).

A bábjáték nemcsak a regény szereplőire referál, de a mű példázatosságát is értelmezi. Az állatmesének műfaji sajátossága a tanító célzatosság. Ha egy szöveg öntükröző alakzatként egy ilyen előadást tartalmaz, akkor joggal feltételezheti az olvasó, hogy a didaché a mű lényegi komponense. Bár Bumbi-Boci elmondja az *Erdei verseny*ből levonható tanulságot, ezt mi nem ismerjük meg, ugyanis Hildi nem tudja rekonstruálni a visszaemlékezése során.

Fentebb említettem már, hogy az elbeszélő nem képes pontosan megmagyarázni Bálint halálát. A személyiségtörténet többféleképpen való értelmezhetőségét mégis jelentősen csökkentik azok a kicsinyítő tükrök, amelyekben ráismerhetünk az atléta sorsának legfőbb aspektusaira. A gyermekkori baleset leírása olvasható olyan szöveggént, amely rámutat Bálint tragédiájának okára: „Tardoson olyan len-

dülettel futott neki a kátrányos tribünfalnak, hogy saját bevallása szerint is majdnem elájult, mikor a homlokát beverte. Későn eszmélt csak rá, hogy nincs tovább, s már nem tudott lassítani” (32). Ennek az esetnek a későbbiekre történő vonatkoztatását alátámasztja, hogy a sportolók orvosa, a férfi állandó önhajszolásának veszélyére hívja fel a figyelmet.

Ha a példázatoság szerepet játszik a regény értelmezésében¹⁸, akkor ez valószínűleg annak is köszönhető, hogy a futás, a versenyzés érthető az emberi élet allegóriájaként. A testi erőfeszítés ugyanis a szabadság és az interszjektív kapcsolatteremtés korlátozott lehetőségének viszonyrendszerében értelmeződik:

„A tribünről ez persze nem látszik, nem is érdekli a nézőt. A saját veritéked a te ügyed – csak az eredmény legyen tiszta meg tapsolni való. Hanem hogy azt miből kell összekaparni? Nincs tanács rá, hogyan. Te vagy egyedül ott a fénycsíkban, egyedül és szabadon. Majdnem elviselhetetlenül. De a legpokolibb, hogy a pocsek vagy dicstelen eredményért is ugyanazt az utat kell végigjárni. A veriték ugyanaz. Mint a tápsó, ami mindent hajlandó táplálni” (54).

A szabadság viszonylagosságára egy későbbi szöveghely mutat rá: „Bálint kilátott a Fórum mozi hirdetőtáblájára, s észrevette, hogy az üvegeső betűkben kallódva futkos a neonfény, mintha hirtelen ekkor ébredt volna a tudatára, hogy egy csöbe van bezárva” (144). Bálint itt egy olyan *adottságot* ismer fel, amelynek végső instanciái nem a szubjektumhoz kötődnek, ezért annak megváltoztatása sem rajta múlik. Mészöly regénye az akaratot hatástalannak mutatja az emberi léthelyzet megváltoztatására: „a magány nem szándékainkon múlik” (60). A szűk terek (pince, padlás), a körülhatároltság trópusai, a versenypálya börtönként való értelmezése a szabadságnélküliségre utalnak. Ugyanakkor a határok elmozdítása sem feltétlen teszi lehetővé a törekvések jobb megvalósulását: „Olyan ügyesen hátrált és tért ki ebben a megnagyobbodott térben, hogy többször is elveszítettem az egyensúlyomat” (56).

Ezek után azt mondhatjuk, hogy *Az atléta halála* esetében Bálint élettörténete lehetőséget ad a példázatként való értelmezésre. Ugyanakkor az elbeszélő korlátozott tudása, a történetmondás alinearitása, a kihagyásos szerkesztés gyengíti a példázatszerűséget. Ahogy Szirák Péter írja: „A szabad individuummá válás korai ellehetetlenülésének példázata nem problémátlanul válik egyszersmind a személyiség időbeliségének felidézhetetlen történetévé”¹⁹.

(Összegzés és szövegköziség.) Mészöly művének Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényével való összevetését nemcsak a két szöveg megjelenése közötti viszonylag kicsi időbeli távolság, de a szerzőknek a magyar irodalom – különböző értelmező

¹⁸ Vö. POMOGÁTS Béla, *A magány atlétája*. (Mészöly Miklós: *Az atléta halála*). In uő: *Regénytükkör. (Harminchárom új magyar regény)*, Bp., 1977, 222–230.

¹⁹ SZIRÁK Péter, i. m. 18.

közösségei által megalkotott – kánonjaiban elfoglalt helye is indokoltta teheti. Már a két regény egyidejű kritikai fogadtatásában felfedezhetünk hasonlóságot, amennyiben mindkét művet az egzisztencializmus szövegbeli megjelenése miatt marasztalta el a kritika. A narratív felépítettség tekintetében az időszerkezet (alinearizált történetmondás, kétirányú utalástechnika, extratextuális idő-indexek), a visszaemlékezés beszédhelyzete közelíti a két szöveget, a Mészöly regényre azonban nem jellemző egyazon esemény két nézőpontból történő láttatása, ami fontos funkcióval bír Ottliknál.²⁰ Egyik szöveg esetében sem annyira a dolgok megtörténésére, inkább az azokat kísérő mentális folyamatokra irányul a narráció.

Az öntükrözés szintén mindkét műben lényeges szerepet tölt be, s a példázat olvasási alakzatát aktualizálja. Mészöly regényében leginkább a narráció elbizonytalanító eljárásai hatnak a didaché ellen, ugyanakkor az elemzett kicsinyítő tükrök arra utalnak, hogy a szöveg többet mond annál, ami az elbeszélő szerkezetből esetleg következne. Az *Iskola a határon* esetében többek között a rétegzett intertextuális utalásrendszer, a perspektívák egymást elbizonytalanító kompetenciája hat a tanító célzatosság ellenében. Párhuzam lehet a gyerekkori zárt közösségek megjelenése a két szövegben, illetve az, hogy Mészöly és Ottlik is tematizálja a gyermeki én elvesztését. Az *Entwicklungsroman* hagyományát az *Iskola* és az *Atléta* is olvassa, bár a szereplők nevelődése sokkal hangsúlyosabb az előbbiben.

Ottlik regényének harmadik része idézi *Pál apostolnak a Rómabeliekhez írt levelét*: „Sem azé, aki fut”. Őze Bálint életének centrális tevékenysége a futás. Mindkét magyar regényben a testi erőfeszítés hangsúlyos szerepet tölt be, és értelmezhető az akarat és törekvés allegóriájaként. A történetek azt tanúsítják, hogy az emberi célok megvalósításához ezek elégtelenek. Ottlik regénye ezt nem kizárólag negatív tapasztalatként értelmezi, hiszen a szöveg az isteni távlat meglétét, és a könnyөрületességet affirmálja. A keresztény utalásrendszer sokkal kevésbé található meg az *Atlétában*, és ahol említés történik is valamely „felsőbb” nézőpontra, az másképpen értelmeződik, mint Ottliknál. A mindenkinek lehetőséget adó isteni kegyelem helyett, az emberi sors megváltoztathatatlansága, az ember magáragyottsága jelenik meg:

„Ha ki tudnék lépni magamból – mint ahogy nem tudok –, én biztos odahajolnék magam fölé, és nézném, mint egy bogarat, birizgálnám az ujjammal, ahogy a bogarat is szoktuk: mit csinál, ha lyukba lököm, fűszál tetejére rakom, mit akkor, ha a hátára fordítom – vajon vissza tudja tornázni magát a hasára?

A próbák.

De láttam már bogarat, amelyiket úgy teremtett az Isten, hogy ha a hátára esik, nem tud visszafordulni.

Ez is jó kis sport, nem? És semmi önkéntesség” (58).

²⁰ Az *Iskola a határon* értelmezésében Szegedy-Maszák Mihály monográfiájára támaszkodom (lásd 17. l.)

A szövegek nyelvszemléleti aspektusában is találhatunk hasonló jegyeket. Az *Iskola* mindkét elbeszélője bizalmatlan a nyelvi kifejezéssel szemben, mint ahogy Hildi is a *meglévő* összefüggések szavakkal történő közölhetőségének nehézségét érzékeli. A nyelv iránti bizalmatlanság egyik esetben sem fordul azonban annak lerombolása felé, inkább a proporcionáltság, a pontos leírásra való törekvés, a látványszerű megjelenítés a jellemző.

Összegzésül megállapíthatjuk, hogy a példázatosságot mindkét mű esetében rombolja az elbeszélés interpretatív közbejötté, a történesekbe illesztett rések gyakorisága, a narratív összetettség. Történet és elbeszélés távolságának megnövelése, illetve a kauzalitás részleges oldása az epikai hitelesség iránti kételyre hívhatja fel az olvasó figyelmét. A meglévőként feltételezett személyiségértékek afirmációja inkább az *Iskola* jellemzője, míg azok ellehetetlenülésének tragikus modalitású értelmezése Mészöly szövegének lényegi jelentésrétege. *Az atléta halála* ezért inkább Mészöly 1959-ben megjelent *Jelentés öt egérről* című elbeszélésével mutat rokonságot, amely „az inautentikus lét (s az abba kényszerítettek) fokozott kiszolgáltatottságát elemzi”²¹, mintsem a későbbi *Saulussal*, melyben az önazonosság kérdésessé válása a személyiségtörténet többirányú értelmezhetőségét eredményezi.

PÉTER FODOR NARRATION AND MEMORY

(MIKLÓS MÉSZÖLY: THE DEATH OF THE ATHLETE)

The loosening of the story's causality and linearity by blending of different story-levels already appear in some of Miklós Mészöly's short-stories written in the 50s and 60s (e. g. *Balcony and Poplars*, *The Three Potato Beetles*), although the reflection to the mediability of the story is less characteristic of these texts. The latter figure of narrative-poetics gained significance first in the novel entitled *The Death of the Athlete*, to which this paper is giving a reading. It mainly addresses the question of how this text can be placed into a history of prose, in which the place of metonymical narration is gradually taken over by the metaphorical structure.

The analysis of the contemporary reception of the book can point out the reason why the reading strategies of the 60s was not able to raise Mészöly's work into the canon. One reason for it can be the intricate narrative structure of the novel, which weakens the authenticity of representation. That is why the narrato-poetic analysis of the text is needed, by the means of which I intend to interpret the question of

²¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, i. m. 119.

narrative competence, the relation of narrative and story, as well as the correlation of temporal and spatial shifters. One of the novel's most important text-generating devices is memory, which are going to be interpreted along the following three aspects: the relation of the narrating and the experiencing self, the analytic aspect of the retrospective narration and the functions of influence of the associative structure of memory. The partiality of memory puts a check on the narrative creatibility of the story thus weakening the work's parabolic mode.

Furthermore, my paper tries to answer the question of how *The Death of the Athlete* „reads” *The School at the Frontier* by Géza Ottlik.

KÁLAI SÁNDOR

A KALANDOS UTAZÁS

Tar Sándor: Minden messze van

Tar Sándor pályáján 1995 körül változások jelei körvonalazódnak. *A mi utcánk* és a *Minden messze van* című kötetek paratextusaikban regényként és kisregényként jelentik be önmagukat, így a novellák után a nagyepikai formák felé való elmozdulást jelzik. Néhány értelmező megpróbálja megtalálni a folytonosságot a novellaíró és a regényíró Tar között, de nem vet kellőképpen számot az alkalmazott epikai formák változásaival, hiszen megállapításaik egy része Tar empatikus készségét érinti, s ez, természetesen, független attól, hogy novellára vagy regényre vonatkozik: „Nagyon figyelmesen és majdnem szokatlan írói együttérzéssel írta meg Tar Sándor négy kopott, peremre szorult, elárvult hősnőnek közös történetét. Kisregényében [...] erős a lírai empátia, a hősökkel való azonosulás [...]”¹ „Tar Sándor prózáját sem csak a tényszerűen feltárt életanyagáért kell dicsérnünk, hanem empatikus készségéért, amellyel hőseihez viszonyul, s amit utólag is kamatoztatni tud.”² Ehhez hasonló megállapításokat már korábban – a novellák kapcsán – is olvashatunk, s nyugodtan feltételezhetjük, hogy még ezután is fogunk. Nem szerencsés, ha az elbeszélő összekeveredik az íróval, ám talán ennél még kellemetlenebb az, hogy Tar a par excellence empatikus íróként aposztrofálódik, a „megalázottak és megszorítottak” krónikásaként, s kevésbé vagy csak elnagyoltan indokolt, hogy az empátia milyen olvasó-szöveg interakció során áll elő.

A másik, recepcióban felmerülő probléma a szociografikusság címszó alatt foglалható össze: „Tar Sándor az életnek ezt a dimenzióját, maga is munkásember lévén, igazán jól ismeri, s belülről, bensőségesen láttatja”³; „[...] vajon a hosszabb prózai forma lehetőségei új irodalmi formát teremtenek-e, vagy regénye a kritikai tényfeltáró hagyományt fogja követni?”⁴ A kritikus által felvetett alternatívák nem zárják ki egymást, viszont mind a két idézet arról tudósít, hogy egy úgymond szociografikus olvasás problémamentesen adódik, s ily módon a valóságreferens hagyományán belül marad a kritikus, hiszen nem releváns számára az, hogy az irodalmi mű: szöveg. Ez a szöveg merevedik meg, ha az olvasó az írói instancia alá rendel – mint ahogy Toldi Éva kritikájában történik –, s így annak eredendő polifóniáját

¹ BÁNYAI János, *A mi utcánkból jöttek*, Híd, 1996. január, 72.

² TOLDI Éva, *Az élet él tovább*, Híd, 1996. január, 133.

³ TOLDI Éva, uo.

⁴ CSERESNYÉS Dóra, *Tar Sándor: Minden messze van*, Vigilia, 1996/10, 799.

szünteti meg olyan módon, hogy Tar „munkásemberségéből” eredezteti a szöveget, s azt ennek tudatában elemzi. Ezen túl, „az életnek ez a dimenziója” maga sem független a nyelvtől; amit a munkáslétről tudunk/tudhatunk, az maga is diskurzussá szerveződik, az úgynevezett szociális szöveg része. Ha az elemzések szociografikusságot emlegetnek, akkor az olvasó, ha mégoly öntudatlanul is, intertextuális olvasatot végez, amennyiben a szöveget más, nem feltétlenül írott, de az adott pillanatban a társadalomban cirkuláló elbeszélésekkel konfrontálja⁵. Ha nem szöveggént gondolja el a különféle beszédmódokat, akkor az elemző számára nem jelent problémát a nyelv, annak diskurzív természete, s megmarad a totalizált referencialitás fogságában. Ha viszont a társadalmi diskurzusok nyomait keressük – melyekből sokféle lehet –, azok beíródását az irodalmi szövegbe, akkor az ebből szükségszerűen következő transzformációra is figyelmet kell fordítanunk, illetve az elemzést vagy a kritikát csak innen kiindulva kezdhethük el. Így talán pertinensebb elemzés produkálható, szemben egy direktebb, ezzel az alapvető problémával nem szembesülő elemzéssel.

Az előbbieken – kimondva-kimondatlanul – a szociokritikai elemzés egyik leg-neuralgikusabb pontját érintettük. A textuális szociokritika⁶ éppen ezzel próbál számolni. Ez az értelmezési mód egyébként a goldmanni irodalomszociológia örökségét veszi föl s alakítja át. Régine Robin erről így ír: „Az irodalomszociológiától az írás szociológiájáig, az esztétikai produkciók csereértékéről való kérdezéstől azok használati értékére vonatkozó kérdésekig, az írók irodalmi mezőben elfoglalt pozíciójának kutatásától és az ebből a vizsgálatból eredő műfaji változásoktól vagy a fikcióba beíródó társadalmi diskurzusoktól a specifikus textualizációs eljárásokig és ezeknek a formáknak mint a társadalmi képzeletbeli történetének tárgyaiként való tanulmányozásukig; ezek azok az áthelyezések, amit a szociokritika vitt végbe, ez az, amire törekszik”⁷. Ez a kritika tehát a szöveg szerveződésére irányítja a figyelmet. Semmi sincs a szövegben – Claude Duchet szerint –, ami ne eredne valamilyen társadalmi aktivitásból, ám annak nyomai nem közvetlenek, hanem mediatizáltak. A vizsgálat nem csökkenthető csupán a szövegben felfedezett ideológiák

⁵ Ez a belátás tehát az úgynevezett valóságot nem egy nyelvtől független entitásként gondolja el, hanem az által meghatározottként.

⁶ Legjelentősebb képviselői: Claude Duchet, a vincennes-i egyetem oktatója, Pierre Zima, Marc Angenot, aki egyik alapítója volt 1990-ben Montreálban egy olyan egyetemek közötti központnak, amely a szövegek szociokritikai elemzésével foglalkozik. Az így felfogott szociokritikának sokféle, közkézen forgó manifesztációja ismeretes: ilyen például a *Littérature* című fontos, részben irodalomelméleti lap, amelyet a vincennes-i egyetem publikál, az 1979-ben megjelent *Sociocritique* című gyűjteményes könyv, amely már számot vet az althusseri marxizmussal és a posztstrukturalista irányzatokkal is, s Duchet bevezetőjén túl tanulmányokat olvashatunk többek között Jacques Dubois, Françoise Gaillard, Jacques Leenhadt, Henri Meschonnic és Henri Mitterand tollából.

⁷ Régine ROBIN, *De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique*, in: *Littérature*, n. 70, mai, 1988, 109.

olvasására, hanem figyelmet kell fordítani a csöndre, az előfeltevésekre, az implicite⁸.

Az incipit elemzése során is megfigyelhetünk néhány, az elemzés szempontjából fontosnak tűnő problémát. „Labodát azért nevezték el Labodának, mert egyszer azzal a hírrel állított be, hogy figyeljetek, tudok labodázni!”⁹ A név becenév – a regény felütése, ennek megfelelően, felidézi a klasszikus felütéseket¹⁰. A kezdő mondat ugyanis úgy vonatkozik a megnevezett szereplőre, hogy az az olvasót, még ha szimulált módon is, de már egy adott kontextushoz utalja, hiszen a becenév – mint az egyik szereplő neve, s egyfajta identitás megképzője, feltételezi az identifikációt, amely „korábban” történt meg. A szereplő már ismertként tűnik fel, s így a kontextus, amely valós, vagy legalábbis ilyen státusra tart igényt, előszöveggént, pre-textusként tételeződik, s mivel folyamatosságot képez meg a textussal, problémátlanná teszi a fikció világába való belépést. Azonban a kisregény, azon túl, hogy tételezi az identitást, színre is viszi a folyamatot, lévén hogy a szöveg a becenév adásával indul. A klasszikus incipit arra épít, hogy a szereplőnek már van neve, ami identitásának garanciája, s feltétele a zavaroktól mentes olvasásnak. A névadás itt nem lezárt folyamat, hanem tart: „ha a név eredendően és szigorúan véve soha nem tartozik ahhoz, aki kapja, akkor már az első pillanattól fogva, ahhoz sem tartozik, aki adja”¹¹. A név adományozásának problémája itt „csupán” Labodát érinti. Míg a többi szereplő (Madari, Barna, Vári) „ugyanúgy” vannak megnevezve, addig ez Labodáról, „akinek egyébként Elemér volt a rendes neve, Ács Elemér” (5), nem mondható el. Ezt a „rendes” nevet viseli rosszul: „a fiú nem mondta meg a keresztnévét” (7). Ennek részben az is oka lehet, hogy az apa, az „apai” név adójának státusa bizonytalan. Talán ezért lesz apaszerű figura Deme bácsiból, akit a fiú, afféle „pótlékként”, apaként tisztel, „amit még saját apja sem mondhatott el magáról” (9). Deme bácsi kiváltsága lesz, hogy a fiút Lobónak nevezze. Úgy tűnik, hogy ez utóbbi folytonosan szabadulni szeretne a neveitől, amit azonban nem tehet meg, sőt, Derrida szerint, egy ilyen gesztus által az adott név kifejezetten gazdagodik: „aki hordozza, hordozta, hordozni fogja az önök nevét, elég szabadnak, hatalmasnak, teremtőnek és autonómnak látszik ahhoz, hogy egyedül éljen, és hogy

⁸ Erről bővebben lásd: Cl. DUCHET, *Positions et perspectives*, in: *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 3–8.

⁹ TAR Sándor, *Minden messze van*, Debrecen, 1995, 5. A továbbiakban az idézet után zárójelben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

¹⁰ Jacques DUBOIS, *Surcodage et protocole de lecture*, in: *Poétique* n. 16, 1972, 493. Dubois a Zola-regények kezdő egységeit vizsgálja meg. Tar regénye, mint ahogyan azt majd a későbbiekben látni fogjuk, a klasszikus realistának tekintett hagyományt nem egy ponton megőrzi.

¹¹ Jacques DERRIDA, *Kivéve a név*, in: *Esszé a névről*, Pécs, 1995, 103., ford. Csordás Gábor.

radikálisan meglegyen önök és az önök neve nélkül.”¹² Ebben az esetben tehát a klasszikus, név által garantált identitás képzeete meginog, s ennek megfelelően az incipit saját hagyományát is problematizálja. Laboda, mindennek ellenére, alapvetően „olvasható” szereplő marad, ha az elbeszélés egésze felől nézzük, hiszen van néhány olyan eljárás, ami a teljes relativizálás ellen dolgozik. Ugyanakkor az is igaz, hogy ez a probléma a történet szintjén is okoz zavarokat: Földi, Laboda későbbi főnöke, a név metafizikus garanciájának foglyaként, azt hiszi, hogy Ács Elemér és Laboda nem ugyanaz a személy, az előbbi az egyik munkása, a második pedig egy ismeretlen, akivel a felesége megcsalja őt. Az olvasó tudja, vagy elhiszi, hogy a kettő egy, ám Földi¹³ éppen az ellenkezőjét gondolja – s Labodának addig jó, amíg Földi így vélekedik. Ennek megfelelően akkor, amikor Földi megpróbálja eltenni láb alól, a fiú nem(csak) egy féltékeny férj, hanem saját nevének (is) áldozata lesz.

Nincs explicit módon jelölve a történet kezdetének időpontja, ám az incipit hordoz ilyen nyomokat: feltételezhető, hogy azután játszódik, amikor a lambada nevű tánc divatban volt, tehát az 1980-as évek vége után. Ezt kitalálni talán nem túl bonyolult művelet, de mégiscsak olvasói konstrukció. Könnyen el is lehet siklani felette, mert a befogadás idejétől nem esik távol a történet ideje, s az időbeli távolság kicsiségéből adódóan az olvasó könnyen elfeledkezhet a kettő közti távolságról és különbségről, ami a textus és extratextus határainak fellazítását, elmosását eredményezheti, vagyis egy nem reflektált, mimetikus belátások által vezérelt olvasást. A kisregény történelmi időben való szituáltságára így csupán nyomok alapján lehet következtetni, tehát itt a már emlegetett mediatizáltságról van szó. Ugyanez mondható el a térbeli szituáltságról: pontos geográfiai megnevezés az első egységben nincs. Annyit tudunk a szereplőkről, hogy magyarok, s ez éppen elegendő ahhoz, hogy ismerősként tételeződjenek a magyar olvasó számára, hiszen minden különbség ellenére is „közülünk valók”¹⁴.

Az incipit egyben flash-back is. A névadási gesztusra Laboda emlékszik vissza, ezt maga az incipit is jelzi: „De ez már régen volt. Most viszont az ágya szélén ült...” (5). Egy nagyobb narratív szintagma, az előkészítés uralkodó eljárásai is megmutatkoznak itt, ám erre a későbbiekben kell visszatérnünk.

¹² Jacques DERRIDA, *Szenvedések*, in: i. m. 21.

¹³ Földi nevével is vannak ilyen problémák, hiszen itthon és a kinti magyarok körében ő Földi, ellenben külföldön Foeldi. A név írásmódjába bevezetett változás különbséget ír az egységesnek gondolt identitás képzetébe, akár annak ellenére is, hogy mindez nem reflektált.

¹⁴ A szereplők megidézik a vándorló, bolyongó archetípusát, aki a különféle szociokulturális kontextusokat lazítja fel, s így azok egymáshoz képest relativizálódnak. Jelen esetben a nemzeti horizont nem megfelelő keret a hősök életéhez, elutazásuk tehát indirekt, nem reflektált lázadás, hiszen ez a viselkedésmód megkérdőjelezi az adott kontextus értékrendszerét.

E bevezető, előkészítő rész egyik fontos tétje (általában, legalábbis a klasszikus hagyományban) a motiváció – egy nagyobb narratív egység felől olvasva. Jelen esetben arról van szó, hogy a négy fiatalember elutazása valamilyen módon indokolttá válják. E rész másik feladata a szereplők „életre keltése”, ismerőssé tétele¹⁵. A névadás ennek régen tipikus példája volt. Ez a rész egyébként megközelítőleg harminc oldal, ahol, Labodán túl, színre lép Madari, Vári és Barna is.

Fontanier retorikája szerint a portré fiktív vagy valós lények fizikai (prosopográfia) és morális (ethopeia) leírása¹⁶. Régen a leírás nem volt más, mint „látvány-szerű, az állapotok lebbenő sorozatából formálódó tengely”¹⁷, s tudjuk, hogy objektív, úgymond realista státusra csak a XIX. század folyamán tesz szert Balzac és Zola művészetében¹⁸. Ekkor, talán a nyelv transzparens felfogása miatt is, elfelejtődik, hogy a leírás – noha könnyedén beépül a történetmondásba¹⁹ – retorikai kategória, ha mégoly ellentmondásos is, s a realizmus éppen a retorikai kontextust próbálja meg kiküszöbölni. Philippe Hamon – régi retorikák alapján – úgy véli, hogy a leírás amplifikáció²⁰, s fajtáit a leírt referens alapján határozhatjuk meg. Ennek megfelelően tehát a portrék is retorikai alakzatok.

Ph. Hamon egy másik – szereplőkről – írt munkája²¹ a szereplőt olvasói konstrukciónak gondolja el. Ezek szerint olyan jelentésegységek összege, amely a róla vagy általa mondott mondatok összege; olyan üres forma, amelyet az olvasás során töltünk meg, s így fontos szerephez jut az olvasói memória és rekonstrukció; mindez azonban csak akkor tud működni, ha az olvasó szereplőt és annak jegyeit anaforikusnak, ismétlődőnek tudja elgondolni – ennek következtében az irodalmi szöveg önreferenssé válik, magára is utal, előre és vissza, az ilyen szereplőt pedig anaforikusnak nevezi.

A négy szereplőről kiderül, hogy együtt dolgoztak egy építkezésen, egy helyen laknak: „A szállón azért mindig történt valami. De hát annak vége lett, ők ide vetődtek, ebbe a nagy, elhagyatott, kertes házba, ahol lassan mindent ellepett a kosz, őket is, kint az udvart és a kertet a gaz verte fel, Barna ki se nagyon látott belőle, már alig találták benne a kijárat leszakadt vasajtáját. A szomszédokhoz át se láttak, és az utcának nem volt másik oldala, ott vasút volt, tehervonatok jártak

¹⁵ Az ismerőssé tétel olvasatomban az egységes, olvasható szereplő ideáját implikálja. A szereplő, aki eleve antropomorfként tételeződik, „emberi” arcot kap.

¹⁶ Vö. Régine BORDERIE, *Portrait de corps*, in: *Poétique* n. 97., 65.

¹⁷ Roland BARTHES, *A régi retorika*, in: *Az irodalom elméletei III.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, 1997, 154–155.

¹⁸ Vö. KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai*, in: *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, 1997, 131–149.

¹⁹ BARTHES, i. m. 90.

²⁰ Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 9.

²¹ Philippe HAMON, *Pour un statut sémiotique du personnage*, in: *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 115–180.

rajta, nem messze a buszmegállónál volt egy éjjel-nappal nyitva tartó kocsmá, a Muksi, azon túl pedig semmi érdekes²² (25). Megvilágítódik az életkoruk: „Laboda huszonegy éves volt, Madari és Barna huszonöt, Vári valamivel idősebb” (13). Megtudjuk múltjuk néhány eseményét: „Váriéknak meg hiába volt eszük, mind érettségizett, hardver-műszerészek voltak valami csuda nevű intézetben, Vári meg röntgenszerelő” (31–32). Kiderül a nőkhöz való viszonyuk, néhány fizikai jellegzetességük: Barnáról azt lehet tudni, hogy igen kicsi, Labodáról pedig a következő, sok nő által osztott véleményt: „hogya ő milyen szép, olyan, mint ez vagy az a film sztár, csak ő még szebb, ráadásul itt van, meg lehet fogni, lehet sutogni a fülébe, a szájába, és olyan férfias a szorítása, hogy attól el lehet olvadni” (6). S van még egy fontos, nem elhanyagolható részlet: „szabadok, azt csinálnak, amit akarnak, pedig tiszta ideg mindegyik, azért isznak” (31).

Az előző bekezdés egy leegyszerűsített, szintetizált kép, nem tesz mást, mint újrendezve elmondja azokat az információkat, amelyeket kiolvasott a szövegből. Mindezt azonban tovább lehetne finomítani például a különféle oppozicionális viszonyok felrajzolásával. Azt sem szabad felednünk, hogy az információk részletként jutnak a tudomásunkra, s modalizáltak: részben narrátori eredetűek, részben – a szereplőkre való fókuszálás következtében – mediatisáltak, de tőlük származnak – az előző lajstrom ezt sem vette figyelembe²³. Az információk jelentős részben a múltra vonatkoznak, s ennyiben akár függetlennedhetnek a történet narratív vázától, de nem ez történik. Viszonyítási pontként állandóan ott van a történetbeli jelen horizontja: az estétől hajnalig, az indulásig tartó szakasz. Az információk felbukkanása így a jelen által kondicionált, s kibontakozik egy jelen-múlt interakció. Ennek a következménye, hogy egy jelenet kétszer is lezajlik. Laboda, mielőtt elmegy Deme bácsihoz, találkozik otthon két társával: „Ki ez a lány, kérdezte a két fiú szinte egyszerre, Laboda pedig azt mondta, ezt ti soha nem fogjátok megtudni” (10). Öt oldallal később ezt olvashatjuk: „Madari és Barna egy kis ideig szótlán nézte őket, aztán szinte egyszerre kérdezték, ki ez a lány? Azt ti sose fogjátok megtudni, mondta Laboda” (14–15). A textuális térben való elcsúszással időbeli is jár, az olvasó akkumulatív lépésekkel újabb információkat szerez a közben alakuló portrékból, s mire elér „ugyanahhoz” a situációhoz, az már nem lehet ugyanaz.

A szereplőkre való fókuszálás miatt azok gyakran a másik optikájában jelennek meg: Vári balesetét egyszer Madari és Barna, majd maga Vári meséli el. Az állan-

²² Ez a topográfia őrzi a zolai, balzaci hagyományt, amennyiben szoros, szinte reciprok kapcsolat van az ember és annak szűkebb élettere között.

²³ Az információk összegyűjtését egy, az olvasón túllépő hagyomány vezérli, hiszen a kategóriák, amelyekkel a konstrukció dolgozik, párhuzamba állíthatók például azokkal a személyi érvekkel, amiket a retorikai hagyomány összegyűjtött. Ilyenek a család, a nemzet, a haza, a nem, az életkor, a nevelés, a testalkat, a vagyon, az állapot, a jellemvonás, a foglalkozás, a név stb. Mint az talán az elemzésből is kiderül, a szöveg ellenáll a kategóriák problémátlán applikálásának.

dó perspektívaváltások modulálják az olvasó tudását, miközben felfedezheti azokat a késztetéseket, amelyek a szereplőket arra ösztönzik (vagy éppen nem ösztönzik), hogy külföldön vállaljanak munkát. Így a klasszikus leíró szekvencia, amely gyakran függetlenedett a transzformatív narratív szintagmától, itt alá van vetve ez utóbbinak, ennek következtében a fontanier-i portré sem csupán leíró, hanem transzformatív. A szereplők, akiket a portrék megképeznek az olvasóban, így mozgásban levőnek tűnnek, nem statikus alakoknak.

A bevezető rész alatt összeáll egy kép tehát az olvasóban a négy szereplőről, a már említett mnemotechnikai és (re)konstrukciós eljárások segítségével. Az ilyen olvasói konstrukció része az is, hogy az adatokból, információkból felismer-e társadalmilag kódolt szerepeket, sztereotípiákat. Az anaforikus szereplő így referencialissá válhat, amennyiben az olvasó a fent említett műveletet el tudja végezni.

Kézenfekvő, hogy a szereplőket a munkások osztályába soroljuk, ám ez az osztálynév, ha figyelmesen olvastam, egyszer sem fordul elő a szövegben. Az olvasó azonban a sztereotip elemek észlelése során, amelyekről Cseresnyés Dóra kritikája is beszél, szinte magától értetődő módon merevítik bele a szereplőt ebbe a kategóriába, hiszen – ha más nem – az köztudott Tarról, hogy történetei a munkásokról szólnak, így ez a történet is már eleve ismerősként tűnhet fel éppen emiatt. Azonban a narrátor, aki nem tart távolságot a szereplőktől, s maguk a hősök sem reflektálnak társadalmi hovatartozásukra. A kritikus és az olvasó azonban az osztálykategória applikálásával már dönt és értelmez (tudjuk, hogy a Tar-recepcióban ez az egyik döntő mozzanat), s ennek nyomán hozza létre konstrukcióját. Ezen a ponton jön létre egy olyan feszültség, ami abból ered, hogy a szöveg információi és az olvasó tudása nem a megfelelő szétválasztottság után fuzionálnak, s a textus keveredése az extratextussal elmosza azok határait, amelyekre pedig a transzformatív eljárások miatt fokozott figyelmet kellene fordítani²⁴. Kétségtelen, hogy a szöveg a figurák megalkotásához felhasznál bizonyos sztereotípiákat, ám az alkalmazott narratív eljárás dinamizálja azokat. A kritikus azonban felsorolja és újra elbeszéli a sztereotípiákat, úgy, mintha a szereplőket eleve adottként gondolná el, s ez Tar esetében azért lehet veszélyes, mert „eleve adott” munkásokként gondolják el őket. A szöveg azonban képes kijátszani mindezt annyiban, amennyiben az alakok anaforikus áthelyeződése talán fontosabb, mint a referencialitásuk, s így a figuráltságukra is érdekesebb nagyobb figyelmet fordítani. Az azonban kétségtelen, hogy a szereplők azért egyáltalán nem olyan „olvashatatlanok” mint ahogy az a nyolcvanas-kilencvenes évek egyes szövegeinél megfigyelhető²⁵.

²⁴ Egy másik kritikai diskurzus apparátusával mindezt úgy lehetne – megközelítőleg – leírni, hogy nem történik meg a horizontelválasztás, következésképpen a szöveg mássága és idegensége nincs biztosítva; ráadásul a korábbi Tar-művek által kialakuló elvárási horizontba is probléma nélkül integrálják a szöveget.

²⁵ Itt jegyezhetjük meg azt is, csupán zárójelben, hogy a kritika – mivel leginkább a tematika és a referencialitás szintjén marad – reprodukálja a sztereotip szókészletet (kiszol-

Ezt a részt azzal a megállapítással kell lezárni – s ez is a pszichológiai koncepció ellen szólhat –, hogy nem derül ki egyértelműen, miért indulnak útra a szereplők, s itt elsősorban Labodára kell utalnunk, aki talán a legtöbbet gondolkozik ezen. Vagyis, másképp megfogalmazva, a szöveg nem ajánl döntő motivációt, ugyanis, amikor Laboda hazaér, a szobát már elözönlötték a csótányok ezrei, s a fiatalember inkább hirtelen felindulásból kezd el csomagolni, mint józan mérlegelés után: „vodka ittak, üvegből, mégis egyre józanabbak lettek, Laboda a szekrényből szedte ki a cuccait, és egyenként átforgatta, majd berakta egy sporttáskába. Mit csinálsz, kérdezte tőle Barna, reggel indulunk, nem most! Laboda azt mondta, az is biztos, hogy ő abba az ágyba bele nem fekszik, míg él” (33). A csótányinvázió, ami végül is távozásra kényszeríti őket, nem az eddigiek következménye. Kevésbé a szereplők „pszichológiája” ad rá magyarázatot, mint inkább a műfaji szabályok, tehát – kissé sommásan – Labodáék elutazására a történet menetéből következő funkcionális okok szolgáltatnak másfajta motivációt²⁶.

Az a történeteséma, amelyről fentebb már tettünk említést, leírható néhány proppi funkció segítségével:

Kiindulási szituáció – károkozás/hiány – útnak indulás – kalauzolás – győzelem/hiány megszűnése – visszafordulás – transzformáció²⁷.

A történet mélyszerkezete tehát eszünkbe juttathat egy ilyen sémát, amelyből látható, hogy a Tar-regény története mesei jellegzetességeket is mutat. Ehhez hasonló a fejlődésregény narratív váza is. A kisregény mindkét hagyományt aktivizálja és átalakítja: a főhősök nem kerülnek ki győztesen a próbákból, igaz, vesztesen sem: Labodát kis híján megölik, s ennek következtében csapat-papot otthagya hazamenekülnek²⁸. A történet tehát – szükségszerűen – ismétlés, egy már ismert narratív séma transzformációja. A szociokritikai elemzés nem tud túl sok mindent

gálatottság, munkások, tragédia), s így, némileg öntudatlanul, megmarad azon – mimetikus – kritikai beszéd keretein belül, ami ezáltal megmerevíti a szöveg lehetséges kritikai, szubverzív potenciálját. Gesztusa olvashatóvá teszi a szöveget – illetve nem is a szöveget, hanem a történetet, hiszen a szöveg nem válik kérdéssé. Mindez azonban egy olyan kritika gesztusa, amelyik nem teszi kérdéssé önmagát sem.

²⁶ Vö. Gérard GENETTE, *Vraisemblance et motivation*, in: *Figures II.*, Paris, Seuil, 1969, 71–99. Madari esete ebből a szempontból még komplexebb, illetve motiválatlanabb: ő el sem akar menni, de aztán – ő maga sem tudja, hogyan – a többiekkel együtt találja magát. Ráadásul, az elutazás pillanatában „a lakást úgy hagyták, tárva-nyitva, a villanyok égtek, és nem nézett vissza senki” (34), a villanyt is csak később oltották el, „úgy két hét múlva a fiúk után” (104).

²⁷ Vladimir PROPP, *A mese morfológiája*, Budapest, 1995, 33–66.

²⁸ A visszafordulásról semmit nem tudhat meg az olvasó, olyan ellipszis található itt, amilyen Flaubert *Érzelmek iskolája* című regényében is van: megszakad a szöveg folytonossága, így egy sornyi hely fehéren marad.

kezdeni a mélyszerkezettel, hiszen az ilyen nagyszerkezetek megtalálása és újramondása is egyik jellemzője a mimetikus olvasásnak. A kritikákban olvasható tartalmi kivonatok szintén ilyen nagyszerkezeteken nyugszanak, s így azt mondják újra. A textuális szociokritikát azonban – úgy tűnik – jobban érdekli az, ami a felszínen van.

A mesei, akronikus struktúra aktualizálódásával az ismétlés egyben transzformáció is.²⁹ Az úticél: nyugat, német nyelvterület. A hiány, amit be szeretnének tölteni, a munka, s ennek következtében a pénzkereset. A hiány betöltésének kinti lehetőségei a vállalkozások. Madari Vera nevű ismerősével a Naturraum névre hallgató árnyékszék-komplexum felvirágoztatásán fáradozik: „A legvadabb ötleteknek lett a legnagyobb sikere: Madari azt mondta, a legtöbb ember tulajdonképpen állat, hagyni kell őket. Így aztán kialakítottak egy helyiséget, ahol nem volt semmi flanc, viszont lehetett a falakra firkálni, volt mivel és hova, és nem törölte le senki. Itt lehetett bárhova piszkolni, falra kenni, az úgy is maradt, a szagelszívást is Madari tervezte, hogy egy kicsi azért maradjon” (78–79). Laboda a kisváros ügyeletes amatőr pornósztársaként, sztriptíz táncosaként éldegél: „érezhette, hogy egyik napról a másikra szerelmes lett belé egy sereg nő. Volt, aki titkolta, de voltak, akik nyíltan keresték a lehetőséget a vele való találkozásra, meghívták mindenféle ürüggyel különböző helyekre, volt, ahol azt is elvárták, hogy vetkőzzön, volt, ahol fényképezték is, aztán előkerültek az amatőr filmesek” (89), Barna pedig minden lehetséges módon hajt a pénz után, hogy meg tudja vásárolni vágyai tárgyát: „Egy Vento például nagyon tetszett neki. Ha egy Ventóval végiggurulna otthon az utcán! Aztán egy éjszaka az jutott eszébe, hogy mégis inkább egy Ford, esetleg Mercedes” (69). Az ilyen-olyan vállalkozások pedig gyakran sodorják őket törvénytelenésekbe: az egyik ilyen a Földinél vállalt esti személtakarítás. A bűn szélére való sodródás pedig a krimielemezeket implikálja.

Az idézetekből is látszik, hogy a szöveg tele van olyan informánsokkal³⁰, amelyek az extratextusra utalnak, ha az olvasó erre felfigyel, s amelyek kötik egy adott szociokulturális kontextushoz³¹. Ez a kontextus, itt a maga morális implikációival is, kijelöli a szereplők terét és idejét. A bűn elkövetése, egy kék frottirköpenyes emberi alak – feltételezhető – elföldelése pénz ellenében, lelkipurdalást okoz ugyan nekik, de az áthágás megtörténik. Akkor, amikor az összevert Labodát fedezik fel, akit szintén nekik kellene elföldelni, hazamenekülnek, bűnősként egyben áldozattá is válnak, s így a transzgresszió sikertelen marad. Ami viszont helyette adódik, nem más, mint a felebaráti szeretet. Így kerülnek kutyaszorítóba a szereplők:

²⁹ A transzformáció alapvetően a vendégmunkáslét extratextusból már ismert, jórészt tematikai elemeinek, pl. külföldi úticél, pénzkeresés stb. alkalmazásából adódik.

³⁰ Roland BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, in: *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 23–24.

³¹ Ebben a kontextusban ők idegenek, furcsák, mások. S tevékenységük legalitásának/illegalitásának eldöntetlensége morális kérdéseket is felvet.

a normálisnak tekinthető egzisztencia létrehozása a törvénytelenység határára sodorja őket, ami viszont ellentmond egy másik fajta normalitásnak. A szöveg tehát egy bizonyos szintig engedi játszani a transzgressziót, amit azonban globális szinten kiegyenlít az a hagyományos morál, ami tiltja az áthágást, s így posztulálódik egy ennek megfelelő olvasási mód is, ami az olvasó hagyományos státusát sem ingatja meg teljesen.

A történet egyébként eleve közvetítve jut az olvasó tudomására. Az ötvenedik oldalon ugyanis ez olvasható: „Később, mikor kérdésekre kellett válaszolni, maguk is meglepődtek, hogy szinte semmit sem tudnak.” Az elbeszéltség tehát hangsúlyossá válik, s az olvasó így nehezebb helyzetbe kerül, hiszen mindezt ráadásul csupán a könyv felénél tudja meg. Az elbeszéltség távolságot vezet be a történet és annak elbeszélése közé, vagyis a történet transzparenciája ellen dolgozik, problematizálva a direkt mimetikus olvasás lehetőségét. Az, hogy kérdésekre kellett válaszolniuk, jelzi, hogy ők maguk alakítják elbeszéléssé a történetüket, a kérdező pedig erre mintegy kötelezi is őket. Arról azonban nincs tudomásunk, vajon kik tették fel a kérdéseket, a kérdések azonban szükségszerűen meghatározzák a válaszokat is, így az általuk alkotott történet születhet kényszer hatására is. Mindennek azért lehet jelentősége, mert a kérdések által generált emlékezés sémákat implikál, s általában ok-okozati, időbeli összefüggések érdeklik, ami egy narratív szintagma létrehozását teszi lehetővé. Ugyanakkor ezt a kényszert játssza ki az emlékezés elliptikussága – amiről már tettünk említést a visszafordulás kapcsán, s ilyen elliptikus közvetítettségű az elutazás is –, hiszen így olyan esetlegességekkel kell számolni, amelyek megbolygatják a szintagma rendjét, s a történet így uralhatatlanná válik (az olvasó számára is).

Ha a kérdéseket ügyvéd, ügyész stb. címezi nekik, akkor a törvényszéki beszéd-fajta aktualizálódhat, s ennek megfelelően a múlt vizsgálatán lenne a hangsúly. Abban az esetben, ha „csupán” kocsmai kérdezz-felelekről van szó, akkor inkább a szemléltető beszéd hagyománya, a dicsőítés vagy a gáncsolás juthat eszünkbe: „Néha persze szóba került a kalandos utazás, főleg a kocsmában, sokféle ember sokféléet kérdez... F fiatalok faggatták őket egyszer, idegenek, lelkesen itták a kólát, és semmi nem volt nekik jó... Rhodésiába készültek, és látszott rajtuk, hogy ők majd megmutatják” (104–105). Mind a két retorikai hagyományt applikálhatjuk, eldönthetetlen, hogy melyik a valószínűbb³², noha mind a két diskurzus elsődlegesen a szöveg alakíttóságára irányítja a figyelmet. A törvényszéki beszéd egy valószínűsíthető szintagma létrehozásában érdekelt, míg a szemléltető beszéd inkább paradigmatis, mindez pedig a két tengely metszéspontjába helyezi a szöveget, s az ebből fakadó egyik legfontosabb következmény, hogy a kisregény az eddigi – integratív – olvasataihoz képest széttartóbbakat is lehetővé tesz, ráadásul ezáltal a szöveg a saját hagyományához való viszonyt is problematizálja, és utat nyit más kortárs szövegekkel való együttolvasásához is.

³² Árnyalódhat ennek megfelelően az is, amit a portrék kapcsán mondtunk, hiszen nem mindegy, hogy a szereplők konstrukciója melyik beszéd-fajta alapján történik.

Az sem egészen egyértelmű, hogy vajon dicsőítésről vagy gáncsolásról van-e szó. A szereplők szándékai szerint talán inkább az utóbbiról, bár ez attól függ, hogy az őket hallgató fiatalok hogyan vélekednek erről. Az azonban biztosnak tűnik, hogy a kisregény az új külföldre készülő fiúkra való utalással fejeződik be, s a történet így bejelenti saját maga ismétlését is. Ezért válik nehezzé annak eldöntése, hogy a sorsok illetén alakulása inkább az úgynevezett „valóságnak” köszönhető, vagy a történetnek, hiszen úgy tűnik, hogy a kanonizált történeteken túl nem adódik más. A tőlük való eltérés azonban szükségszerűen együtt jár az ismétlésükkel is. Ez a gondolat az ideológiát produktívként is elgondolhatóan véli, mint ami nem csupán a tartalom szintjén betűzhető ki, hanem a formáén is, abban az értelemben, hogy a szöveg egy esztétizációs processzus³³ során megismétel egy világ-reprezentációs modellt, s ez már nem csupán strukturális játék, hanem transzformációs, amennyiben a szöveg ezt a modellt nem képes identikusan megismételni.

SÁNDOR KÁLAI
LE VOYAGE AVENTUREUX

(SÁNDOR TAR: TOUT EST LOIN)

En 1995, après des recueils de nouvelles, Sándor Tar publie deux romans: *Tout est loin* et *Notre rue*. Les critiques du premier roman ont continué à lire celui-ci comme une nouvelle, sans remarquer le nouveauté dues à la forme romanesque.

C'est à l'aide de la sociocritique que l'auteur de l'article tente d'analyser les différents segments narratifs du roman. Tout en essayant de relever comment le texte est ancré dans un contexte extratextuel, il met en relief le réseau anaphorique du roman.

La réception tend à reconnaître dans les portraits des personnages certains types sociaux, mais la description (de type réaliste) d'un personnage ne devient dynamique que grâce aux jeux anaphoriques du texte. L'histoire (d'ailleurs médiatisée explicitement par la narration) est également ancrée dans un contexte précis, mais il faut reconnaître ici aussi la répétition de différents schémas connus qui contribuent à la signification du texte. La représentation d'une réalité extratextuelle est donc une re-présentation, répète une histoire déjà connue, et c'est cette répétition qui donne naissance à la différence qui s'installe entre eux.

³³ Vö. Françoise GAILLARD, *Code(s) littéraire(s) et idéologie*, in: *Littérature*, n. 12, 1973, 21–35.

MAKSA GYULA

A DISZKURZUSKEVEREDÉS MÓDOSULÁSAI A GARACZI-OLVASÁSBAN

(*Garaczi-művek a kilencvenes évek kanonizációs törekvéseinek homlokerében.*) „Még egy recenzió esetében is igen hasznos és bölcs lépés a recenzió értelmezésével kezdeni az adott mű (olvasás) megközelítését (olvasását), bár a kritikai beszédhelyezettel gyakran jár együtt az, hogy a tárgyalandó szöveg recepciója (olvasatai) nem áll(nak) rendelkezésre, minthogy még nem dokumentáltak, s így az „együtt-olvasásra” (ami mégiscsak valódi funkciója egy recepcióelemzésnek) csak feltételezett olvasásmódok kínálkoznak partnerként” – írja a Garaczi *Mintha élnél*-jét recenzáló Kulcsár Szabó Zoltán¹. Bár Garaczi László műveinek recepcióját több értelmező is áttekintette már (ennek „dokumentációi” a fentebb említett szövegen kívül Bónus Tibor², Szirák Péter³ és részben Wirth Imre⁴ írásai), mindazonáltal jelen esetben elkerülhető a reflektálatlan újramondás, mivel a „későbbi” művek (olvasások) recepciója (olvasatai) átrendezheti(k) a recepciótörténetet. Jelen dolgozat azonban még a recepció vázlatos áttekintésére sem vállalkozna, csupán kiemelné a Garaczi-olvasásnak, mint a jelentésképződés történeti folyamatának⁵ néhány olyan mozzanatát, amely Garaczi két utóbbi kötete, a *Mintha élnél* és a *Pompásan buszozunk!* lehetséges értelmezési irányait kondicionálhatják.

Garaczi eddig megjelent hét kötete közül (*Plasztik* – 1985, *A terület visszafoglalása a madaraktól* – 1986, *Tartsd szemed a kígyón* – 1989, *Nincs alvás!* – 1992, *Bálnák tánca* – 1994, *Mintha élnél* – 1996, *Pompásan buszozunk!* – 1998) van olyan értelmező, aki már a harmadik kötetet is kiemeli, ám mégis csak a negyedik, a *Nincs*

¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Heidegger az oviban.* (Garaczi László: *Mintha élnél*), Jelenkor, 1996/2., 189.

² BÓNUS Tibor, *A Nincs alvás! és a prózakritika*, Jelenkor, 1996/1., 75–93.

³ SZIRÁK Péter, *Nyelv, történet, képzelet.* A kanonizált posztmodern folytonossága és változásai: Garaczi László, Márton László és Darvasi László, *Protestáns Szemle*, 1997/3., 188–193., és SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás*, A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája, Debrecen, 1998, 112–115.

⁴ WIRTH Imre, *Töredékesség vagy történet.* (A legújabb magyar irodalom fogadtatásának néhány vonásáról). In: *Csipesszel a lángot.* Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról, szerk. KÁROLYI Csaba, Bp., 1994, 51–59.

⁵ SZIRÁK 1998, i. m. 8.

alvás! című „művével került a kilencvenes évek irodalmában bizonyos értelmező közösségek *kanonizációs* törekvéseinek homlokterébe”⁶, e mű fogadtatásának elemzése kapcsán, az ún. „kritika-vita” során mutatkozott meg, „hogya a kilencvenes évek elején-közepén egyre inkább a Garaczi-olvasás vált az értelmező nyelvek versengésének, a magyar posztmodern elbeszélő próza kanonizálásának legfőbb „színterévé”⁷. Értelmező nyelvek hatékonysága, diszkurzivitása vált problematikusá a Garaczi-szövegek által. Talán ezzel is magyarázható az életmű alakulását övező kritikusi figyelem és az újabb kötetek megjelenése előtti várakozás, találgatások, jóslatok. (Mindez persze inkább csak a prózára vonatkozik, mert például Garaczi-drámák kötetben, folyóiratokban és színpadokon is megjelentek, az őket tematizáló eddigi írások száma – és általában színvonala is – elmarad a prózával foglalkozókétól. Még inkább igaz ez a Garaczi-drámák előadásainak fogadtatására, nem függetlenül az irodalom- és színikritikusi beszédben tapasztalható „egyidejű egyidejűtlenségektől”. A színházi kritikusok egy része láthatóan nem képes termékeny párbeszédbe kerülni a Garaczi-darabokkal, sőt találkozhatunk a párbeszédkísérlet terméketlenségének deklarációjával is.⁸)

Garaczi műveinek kanonizációjára irányuló kísérletek – különösen korábban – az Esterházy-próza elismertsége révén lehettek nem teljesen sikertelenek. Az Esterházy-hagyomány erősen befolyásolta a Garaczi-szövegek olvasását. Az Esterházy-epika fogadtatása, a befogadói horizontok jelentős módosulása mintegy „előkészítette a terepet” a Garaczi-olvasáshoz. Olyan értelmező nyelvek létrejöttében játszott meghatározó szerepet, amelyek egy része és az általuk feltételezett elvárások párbeszédbe kerülhettek a Garaczi-szövegekkel. (Bónus Tibor hívja fel a figyelmet arra, hogy „természetesen nem mindegyik. Az az olvasásmód, amely bizonyos értékformák igenlését tüntette ki Esterházy-olvasatában [...], Garaczi esetében már csak elutasítás vagy rávetítés révén tarthatja fenn ezen elvárásait.”⁹) A Garaczi-epika szövegalakító eljárásaiban nem teljesen az Esterházy-szövegek – önmagukban sem homogén – poétikájának reflektálatlan újramondását célszerű látnunk, erről a dolgotatban később lesz szó bővebben. A szociokulturális kondicionáltság megváltozása is új értelemkonstrukciók létrehozásának lehetőségét teremtette meg mind a Garaczi-olvasásban, mind – innen nézve – az Esterházy-olvasásban is, így korántsem elképzelhetetlen, hogy bizonyos Garaczi-szövegek tapasztalata módosítja majd az Esterházy-kanonizációt.

Eddig kevésbé lehettek sikeresek a neoavantgárd-hagyomány felől jövő kánonalakító törekvések, „mivel az irodalmi diszkurzus értelmező nyelveiben nem aktualizálódhatott a neoavantgárd »mozgalom« szövegemlékezete, az egyidejű befoga-

⁶ BÓNUS, i. m. 76.

⁷ SZIRÁK 1997, i. m. 188.

⁸ Vö. BÉRCZES László–CSÁKI Judit–KOLTAI Tamás–NÁNAY István–SZÁNTÓ Judit, *Mi közünk hozzá?* (beszélgetés), Színház, 1997/6., 33–37.

⁹ BÓNUS, i. m. 85.

dásban nem volt esély arra, hogy akár a neoavantgárd poétika folytonosságaként, akár az attól örökölt hatásmechanizmusok posztmodern átfunkcionalizálásaként értsék¹⁰ még Garaczi *Nincs alvás!* előtti köteteinek olvasási tapasztalatát is. A *Nincs alvás!* – és egyre inkább a *Mintha élnél* is – az ún. „prózaforulat” második hullámának egyik meghatározó szövegeként kanonizálódott/kanonizálódik, így mások mellett elsősorban Esterházy, Nádas, Mészöly, Ottlik szövegein keresztül is alakíthatja az irodalomtörténeti kánont. A *Nincs alvás!* szövegeire a korábbi Garaczi-írásoknál kevésbé jellemzőek a neoavantgárd szövegalakítási eljárások, ez is közrejátszhat az erősebb kanonizáltságban.

A dolgozatban a recepció későbbi vizsgálatát előrevetítve és némiképp leegyszerűsítve úgy tűnik, az értelmezők változásokat, módosulásokat érzékelnek az életművön belül, csak míg egy részük nyelvi-poétikai változásokról szól, többen a „nyelven kívülre” helyezik a változások magyarázatát. Elsősorban az utóbbiak hajlamosak radikális fordulatot látni a pályán (ha ezt más-más művekhez kötik is) a művek valósághoz való viszonyulása terén.

(A „nemzedéki” retorika, mint az olvasás játékerének szűkítése.) A Garaczi-recepcióban kezdetektől jelen voltak a „nemzedék(iség)” fogalmával operáló, és ezáltal a szövegeket – noha eltérő módon és mértékben – nyelven kívüli valóságot feltételezve „transzcendáló” állítások. Garaczi első kötetének (*Plasztik*) fülszövege szerint az író rövid történetei „nemzedéki életérzést is megtestesítenek”, bár Domokos Mátyás–Wirth Imre által prófetikusan nevezett, a *Plasztik*ról szóló írása – megállapítja: „a mai kallódó nemzedék valószínűleg nem is érti íróját”¹¹. Keresztury Tibor kritikája „a lefojtottsággal, a félelemmel, az értékvesztéssel körvonalazható nemzedéki életérzés atmoszferikus megjelenítéséről”¹² beszél, és Simon Attila is megkonstruálja Garaczi nemzedékét, ugyanakkor felhívja a figyelmet a nemzedék tagjainak eltérő poétikájára, „művészi törekvéseik és eredményeik jelentősen eltérő voltára”.¹³ A Garaczi-recepció és kanonizáció fontos állomásaként értékelhető *Csipesszel a lángot* című tanulmánygyűjteménynek (1994) már az előszava is nemzedéki alapon határozza meg az alcímében a tanulmányok témájaként megjelölt „legújabb magyar irodalmat”¹⁴. A kötetben Weér Ivó (Szirmay Ágnes) tanulmánya hangsúlyozza leghatározottabban a nemzedék(iség) felőli olvasás eminens szükségé-

¹⁰ SZIRÁK, 1998, i. m. 113.

¹¹ DOMOKOS Mátyás, *Garaczi László: Plasztik*, Jelenkor, 1986/7–8., 761. Idézi Wirth, 1994, i. m. 54.

¹² KERESZTURY Tibor, *Újabb JAK-füzetek*. (JAK-lexikon, Garaczi László: *Plasztik*, Székely Ákos: *Verbafródita nász, ká!kál!*, Balaskó Jenő: *Mini ciklon*), Alföld, 1987/7., 82.

¹³ SIMON Attila, *Sztepptáncos – kényszerzubbonyban*. (Garaczi Lászlóról). In: *Más vagy, az Alföld stúdió antológiája*. Szerk. KERESZTURY Tibor és MÉSZÁROS Sándor, Debrecen, 1991, 215.

¹⁴ KÁROLYI Csaba, *Előszó*, in: *Csipesszel a lángot*, Bp., 1994, 5–6.

gességét, és kizárólagosságának hirdetésétől sem riad vissza. Gondolatmenete a nyelven kívül feltételezett, életrajzi értelemben vett szerző életvilágának, műveltségének, lelkének kutatásában jelöli meg az értelmezők feladatát: „A nemzedék motivikájának, saját mitológiájának megértéséhez ismerni kell ezeket a drogvíziókat, hallgatni kell ezeket a zenéket, el kell olvasni azokat az alpműveket, amelyeket a költők különböző életkoraikban biztosan elolvastak, és nem árt emlékezni a fontosabb tévéműsorokra.”¹⁵ „Ideális, vagyis mindent pontosan értő olvasó csak az a személy lehet, akinek műveltsége, múltja, élményei, véleményei, gondolkodásmódja tökéletesen megegyezik a költőével. Vagyis – pofonegszerű – a költő maga. (Esetleg a költő felesége.)”¹⁶

Látható tehát, hogy a „nemzedék(iség)” fogalma a szövegek értelmezésekor mindig feltételez valami nyelven kívüli (azon túli vagy azt előző) „világot”, „valóságot”, „történelmet”.¹⁷

A *Mintha élnél* kritikai fogadtatásában már jelen voltak a folytatás hogyanját firtató hangok. Ezeket indokolhatta az alcím, *Egy leműr vallomásai 1.*, mely egy

¹⁵ WEÉR Ivó, „*Komolyhon tartomány a mi kamránk*”. (Nemzedéki introspekció a mai versekben szereplő utalásokról és hatásokról), in: *Csipesszel a lángot*, 48.

¹⁶ WEÉR, i. m. 41.

¹⁷ Krasztev Péter is a „nemzedék”/a „generáció” metaforájával konstruálja meg – szándékaik szerint világirodalmi és kelet-közép-európai kontextusba helyezve – a „posztmodern” és a „posztmodern utáni” magyar prózát: „Eszétikailag (...) a *Budapesti skizo* alig értékelhető, viszont mint „antiszöveg” tipikus és megkerülhetetlen jelenség, (...) igaz, ezúttal nem is ez a fő szempont, mint inkább a szerzői „attitűd”, a nemzedéki szembenállás gesztusa, illetve az, ahogyan ez manifesztálódik az egyes művekben. Hazai látványosan mond búcsút az Esterházy–Garaczy (?!– M. Gy.)–Németh Gábor által művelt „mondatról szóló” irodalomnak (...). Vannak tehát halott klasszikusok és élő bálványok (barátok), a kettő közötti világot kiiktatja, ami természetes is, hiszen ezzel szemben határozza meg a nemzedéket: nem kellene a mondataitok, nem kell a politizálásotok és a „tárcairodalmatok”, követeljük vissza a történetet (...), az időt, a korszakot úgy akarjuk megélni – ha kell, a szerek hatására – ahogy mi látjuk jónak. Mindez persze így nem hangzik el, de tudhatja mindenki, aki elolvassa, hiszen egy bizonyos nemzedékről és egy bizonyos nemzedéknek szól ez a regény, egy generációnak, mely ha nem is feltétlenül az alternativitásból és a szubkultúrából nőtt ki, de legalább tisztában van ezeknek az értékrendjével és jelrendszerével.” Kétséges, létre lehet-e hozni a szövegek poétikai-retorikai összetettségének vizsgálatát mellőzve, a szövegekre vonatkozóan villámgyors allegorizálásokra szorítkozva a „posztmodern utáni” irodalom hatékony konstrukcióját. (Amelybe egyébként Hazai Attilán kívül Darvasi Lászlót és Ficsku Pált sorolja a tanulmány.) „A szerző nem a diktatúra tér-idő viszonyainak metaforáját írja meg (mint teszi ezt például Bodor Ádám a *Szinisztra* [?!–M. Gy.] *körzetben*), és nem a családi, baráti és érzelmi emlékek révén igyekszik felderíteni a diktatúra működésének legbelső mechanizmusait (mint Nádas Péter az *Emlékiratok könyvében*).” Értelmező és értelmezett nyelv diszkrpanciájára rávilágít, hogy szinte kizárólag tematikus olvasatokkal alátámasztva esik szó a cím által is „tematizált” „téma haláláról”. KRASZTEV Péter, *A téma halála*. A posztmodern utáni prózáról Közép- és Kelet-Európában, Helikon, 1998/3., 350–353.

majdani nagyobb egység részeként való olvasásra biztathat, valamint egyéb architektuális vonatkozások, hiszen „a szöveget a várható nagyobb sorozat (...) első darabjaként elgondolva attól sem kell tartani, hogy ez a majdani nagyobb egység (mint »nagyszerkezet«) túlságosan önismétlővé válna: a *Mintha élnél* nagy része egy élet kezdőszakasza, a gyerekkor köré összpontosul, ami arra utalhat, hogy a további részek más centrumokat fognak »körülírni«, az sem zárható ki, hogy az életrajzi sorozat egésze bizonyos mértékig mégis reprezentálni fog egyfajta »linearitást«, amivel ismét újabb interpretációs utakat nyithat meg.”¹⁸ Ámbár a bizonytalanság szövege is megtalálható a kritikákban. (Pl. Csak azt nem tudom sehogyan elképzelni, hogy lesz ennek a könyvnek még négy további része, miben fognak azok ettől különbözni.”¹⁹) Wirth Imre már az 1994-es, *Bálnák tánca* című, színpadi játékokat tartalmazó Garaczi-kötetnél „klasszicizálódáshoz” vezető jellemzőket érzékelt az életműben, ennek következményeként, mintegy Abody Rita jóslatának beteljesüléseként olvassa a *Mintha élnél*²⁰, mely szerint „a szövegek, a valóság »kettősségének« megszűntével klasszicizálnak, és szükségképp egyszerűsödni is fognak; eddigi »rejtett« realizmusuk minden bizonnyal nyíltabbá és teljesebbé válik az idővel.”²¹ Wirthnél az értelmező számára a „regény mikrostruktúrája, az ábrázolt élményvilág epizódjai realiztikusabbak, epizódszerűségükben nem keltenek idegenségérzetet.”²²

Mindezek után talán nem túl meglepő, hogy a *Pompásan buszozunk!* első két megjelent kritikája (meg)késő modern horizontokat feltételező beszédmódokkal közelít (?) a szöveghez. (Érdeemes ezeket a kísérleteket együtt szemlélni a Krasztev-cikk kánonkijelölő törekvéseivel.)

Gács Annának a „kritika-vita” belátásaitól sem érintetlen recenziója szerint abban is különbözik a két „vallomás-kötet”, hogy az előbbiek „soha nem kötődtek ilyen magától értetődő módon valóságos történeti, földrajzi, politikai szituációkhoz”, és noha „a műfaji keretek parodisztikus-imitatív használata nagyban emlékeztet arra, ahogy a korábbi kötetekben a kisebb epikai formák megjelentek” és „alapvető eszköz” „továbbra is az olvasó állandó kizökkenése”, viszont „egy-egy rövid részre, egy-egy esemény, figura vagy sors körül (...) homogénebb erőterek jöhetnek létre, tragikusak, érzelmesek, szentimentálisak, sőt patetikusak”²³.

Alexa Károly értelmezésében ismét felbukkan a nemzedék(iség) retorikája, mivel Garaczi „korosztályának” a történelemhez (pontosabban annak hiányához) való

¹⁸ KULCSÁR-SZABÓ, i. m. 195.

¹⁹ KÁROLYI Csaba, *Mintha*. (Egy leműr vallomásairól), Nappali ház, 1996/1., 102.

²⁰ WIRTH Imre: *A szabadulóművész*. (Garaczi László: *Mintha élnél*), Nappali ház, 1996/1., 92.

²¹ ABODY Rita: *A légy szeme*. (Bevezetés az alternatív próza olvasásába – Garaczi László műveiről). In: *Csipesszel a lángot*., i. m. 164.

²² WIRTH 1996, i. m. 97.

²³ GÁCS Anna, *Ugye, most szépen mondtam*, ÉS, 1998/24., 15.

viszonyából indul ki: „az 1956 után születetteknél válik a *történelemhiány természetes létállapottá*”²⁴. (Garaczi László egyébként 1956-ban született.) Önbeszámolóként, történelmi dokumentációként érti a *Pompásan buszozunk!*-at, és Garaczi eddigi legjobb, „legemészthetőbb” könyvének tartja. Az értelmező negligálja a korábbi Garaczi-műveket recepciótörténetükkel együtt²⁵. (Az előbbieket „kulturális hordalékanyagokat sodró történettorzók”-nak, „indulathabarákok”-nak, az utóbbi dokumentációit – ismét hipergyors allegorizálás nyomán – egyszerűen „zöldségeknek” nevezi. Megértésre, együtt-olvasásra nem veszi a fáradságot.) Módosulást lát Garaczi pályáján, a *Mintha élnél* („emlékirat és napló nem túl meggyőző hozadékú esztétikai kevercse”, „szabadon folyó, semmiféle komponáló rendeződésről nem valló írás”) számára értelmezhetetlen idegenségként megjelenő széttartó szövege után a *Pompásan buszozunk!*-ban integratív értelmezés lehetőségét látja. Az értelmezés hatékonysága azonban megkérdőjeleződik azáltal, hogy az értelmező kizárólag a cselekmény bizonyos elemeire, elsősorban a hatvanas évek kelet-európai szocializmusának „tárgyasult bunkóságát jellemző” részekre koncentrál. A gyors olvasással együttjáró szűk értelmezői perspektíva erősen korlátozza a szöveg lehetséges értelmezéseinek játékát.

A szegedi deKON-csoport „posztmagyar” kánonjának is emblemikus írófigurája „Garaczilaczi”.²⁶ Prózáját (vagy inkább csak az íróalakot?) a vele poétikailag nehezen összebékíthető Kukorelly-prózával együtt említik. Odorics Ferenc szerint a „*Mintha élnél*ben a textualitás provokációjával Garaczi szövegszerűen törekszik önazonossága létrehozására”²⁷, ugyanakkor a szerzői/írói név által jelölhető személyiség szétaprózódását, disszeminációját is érzékelhetjük. Szövege kevésbé reflektált feszültséget teremt a biografikus szerző és a prózapoétikai szempontok felőli értelmezési lehetőségek között, hasonlóan Farkas Zsolt írásához²⁸ a *Nincs alvás!*-ről. (Ez utóbbi problematikuságáról épp a 4. deKON-KÖNYV is szól.²⁹) Odoricsnál a retorizáltság, Farkas Zsoltnál a személyesség nulla fokáról esik szó. Ezekkel az – önmagukban is problematikus metaforákkal úgy stabilizálják a jelentést, hogy végső soron a biografikus szerzői/írói alak lesz legfőbb legitimációs bázisa, így lehetőség teremtődik akár a nemzedéki retorika – nem igazán szerencsés – újraírására is.

²⁴ ALEXA Károly, „Emlékezetre méltó dolgok”. (Kovács István: A gyermekkor tündöklete; Garaczi László: *Pompásan buszozunk!*), Kortárs 1998/9, 98.

²⁵ ALEXA, i. m. 99.

²⁶ KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc, *Posztmagyar*, Szeged, 1995, 5.

²⁷ ODORICS Ferenc, *A Szerző neve és az írói név*. (A retorizálatlanság ártatlansága és csapdája). In: *A szerző neve*, szerk.: FOGARASI György–ODORICS Ferenc, Szeged, 1998, 61.

²⁸ FARKAS Zsolt, *Mindentől ugyanannyira*. A *Nincs alvás!* ismeretelmélete, in: uő: *Mindentől ugyanannyira*, Bp., 1994, 118–135.

²⁹ KOVÁCS-ODORICS, i. m. 207–213.

Jelen dolgozat erősebben kötődik a recepció azon részéhez, melynek dokumentációs nyelvi-poétikai vizsgálódásokat kezdeményeznek és/vagy végeznek el, mivel termékenyebbnek mutatkozik a velük való együtt-olvasás lehetősége. A dolgozat további fejezetei elsősorban a recepció ezen szólamaira reflektálnak.

(*Diszkurzuskeveredés és a nyelvi policentrikusság szociolingvisztikai tapasztalata.*) Irodalom és nyelvváltozatok, irodalom és szociolektusok viszonyának eddigi vizsgálatát általában meghatározta az a szlenggel kapcsolatos előfeltevés, miszerint a „szleng természetesen inkább a nyelv szóbeli használatára, a beszélt nyelvre jellemző. A szlenghasználat elsősorban a szóbeli kommunikációban valósul meg, és írásbeli előfordulása tipikusan csak e szóbeli kommunikáció megjelenítéseként található meg (például regények dialógusaiban).”³⁰ Tehát például a „pontosabb valóságábrázolás eszköze” a szleng nyelvi elemek használata az irodalmi művekben. Többek között Fejes Endre *Rozsdatemetőjének* vagy Spiró György *Csirkefej* című drámájának értelmezésekor játszott fontos szerepet ez a roppant problematikus előfeltevés. A hetvenes-nyolcvanas évektől egyre nyilvánvalóbb (mások mellett Oravecz Imre, Parti Nagy Lajos, Petri György, Tandori Dezső, Tolnai Ottó nevéhez köthető), a „depoetizáció” jegyében fogant költészeti paradigmaváltást a beszélt nyelvhez közelítő versnyelv jellemzi, a különböző szociolektusok idézésével. Az ezen művekről szóló írások néhol a beszélt nyelvi elemek „emancipációjáról” szólnak, tehát szemléletükben, ellen-beszédükben újraíródik az a nyelvi hierarchia, amely a nyelvváltozatok, szociolektusok zömét alulra helyezi, esetleg margóra teszi. Akár úgy is, mint amit egyenrangúvá kell tenni a nyelv más rétegeivel. Szociolingvisztikailag reflektáltabb Kulcsár Szabó Ernő Esterházy Péter *Fancsikó és Pinta* című kötetéről szóló írása: „Már a ciklus első felében megfigyelhető, milyen hangsúlyos szerepe van e történetekben a nyelvhasználatnak: annak, hogy kik, hogyan és milyen körülmények között beszélnek. A narratív hatásnak ez a módja azonban különösen a második ciklusban válik hatékonyá. Itt voltaképpen mindössze annak a köznapi szociolingvisztikai ténynek a poetizálásáról van szó, hogy különböző beszédhelyzetekben különböző nyelvi regisztereket szólaltatunk meg. (...) E regisztereknek az a fő jellemzője, hogy a nyelvhasználat szemantikai, pragmatikai és szintaktikai teljessége ölt alakot benne, s mint ilyen a szociális közösségek nyelvhasználati szokásai felől teszi leírhatóvá a nyelv működését. A nyelv ilyenkor nem homogén, diszkrét rendszerként viselkedik, hanem úgy, mint ami csak a különféle szabályokhoz alkalmazkodó csoportok beszédtevékenységében, illetve az ilyen közösségekhez kötődő kompetenciák összjátékában valósul meg.”³¹

Az Esterházy-féle prózatörekvéseket részben radikalizálva Garaczi László szövegeiben a diszkurzus-keveredés nem föltételezi a beszédmódok, beszédműfajok,

³⁰ KÖVECSSES Zoltán, *Az amerikai szleng*, in: *A szlengkutató útjai és lehetőségei*. Szerk. KIS Tamás, Debrecen, 1997, 10.

³¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, 1996, 27–28.

szociolektusok, nyelvváltozatok közötti alá- és fölérendeltséget. Ez összefüggésben állhat azzal, hogy „a nyelv legkülönbözőbb rétegei iránti érzékenység Garaczi írásainak egyik legszembetűnőbb sajátossága. A kommunista zsargontól a tudományos értekezésig, az argó finomabb és durvább változataitól az irodalmi toposzokig, a slágerszöveg poétikájától a *Kis növényhatározó* stílusáig ezerféle nyelvjátékból áll össze a szöveg. (...) Garaczi szövegei sajátosak és egyediek, de nem oly módon, hogy lenne a szövegeknek egy kifejezetten garaczi stílusrétege. A mű anyaga kizárólag vendégszövegekből, de még inkább: vendégstílusokból szövődik össze”.³² Talán szerencsésebb szociolingvisztikai horizontból különböző nyelvváltozatok, még inkább különböző diszkurzustípusok idézéséről, keveredéséről beszélni, szem előtt tartva azt a szociolingvisztikai axiómát, miszerint egy nyelv (amely – van olyan távlat, ahonnan – „maga” is nyelvváltozat) nyelvváltozatokban él, és az egyes nyelvváltozatok elvileg egyenrangúak, saját határaikon belül előírónak, normatívnak tekinthetők, ám bajosan legitimitálható egyetlen nyelvváltozat – például valamiféle „köznyelvi” vagy „irodalmi nyelvi” változat kizárólagos normativitása. A Garaczi-szövegek lehetőséget teremtenek a konkrét megnyilatkozás szintjén is működő *nyelvi policentrikusság* megtapasztalására.

Mivel a recepcióban a diszkurzuskeveredés, mint olvasási alakzat jelentősége a *Nincs alvás!* kapcsán nőtt meg, így célszerűnek látszik a *Mintha élnél* és a *Pompásan buszozunk!* diszkurzuskeveredéseiről a '92-es kötet szövegeihez képest szólni.

A *Nincs alvás!*-ban a fikcionalitás különböző fokán lévő szövegekre tett allúziók (pl. mese, szépirodalmiként kanonizált szöveg, reklám, graffiti, a rendszerváltás „életvalósága”, mint szöveg) egymás mellé helyeződnek, így a szociolektusok idézése többé már nem szolgálhat az „ábrázolt társadalmi valóság pontosabb leírására”, tehát díszítésre, hanem egymáshoz képest mellérendelt diszkurzustípusokat működtet.

Bizonyos diszkurzustípusok részben önkényes és szükségszerűen szelektív kiemelése (idézése) a dolgozatban (amelyet a recepcióban kijelölt némely kérdés-irány is motivált) olyan dekontextualizációval járhat együtt, amely elfedi a Garaczi-szövegek olvasásának – épp a diszkurzuskeveredésre vonatkozó – egyik fontos tapasztalatát, hisz ott a különböző diszkurzusok elemeinek elkülöníthető áthelyezése egyúttal a diszkurzustípusokat viszonylagosító dekontextualizálás is.

Mindazonáltal az utóbbi három prózakötet szövegeiben a diszkurzuskeveredés módosulásának észlelésére ad esélyt, ha a fent említett kockázatos vállalkozásba kezdünk, azaz – némiképp önkényesen és problematikusan leíró módon – néhány diszkurzustípus idézésének vizsgálatára szorítkozunk.

(*A kábítószeres diszkurzus.*) Az egyik ilyen diszkurzus a kábítószeres. A drogfogasztók szociolektusának, szlengjének idézésével felidéződik az adott diszkurzus, ám a szövegben áthelyezve el is különbözik. Számos szöveghely van, ahová a

³² FARKAS, i. m. 132.

kábítószerelemek szociolektusának elemei átemelődnek. Ennek érzékeltetésére íme néhány példa (a szlengszavak egy része az angolban is szleng, angol helyesírással kerül át például a „flash”, a kábítószeres cigarettát jelentő „joint” vagy az elsősorban heroinélvezőt jelölő „junky”. Látható, hogy az anyanyelvi nyelvhasználat határai sem elmozdíthatatlanok.):

– A kábítószerezéshez szükséges eszközök (beleértve magukat a szereket is) megnevezése: joint (*Nincs alvás!* – a továbbiakban NA – 90., 103. o.), ópium (NA 27.), kender (NA 90.), inkajoint (NA 88.), szpinelló (NA 89.), mákzsír (NA 92.), buga (*Mintha élnél* – a továbbiakban MÉ – 17.), lilásbarna gyanta csorran édesen (MÉ 6.) stb.

– A kábítószerezés aktusát konnotáló metaforák: elpattintok egy inkajointot (NA 88.) gyúrok egy szpinellót (NA 89.), lestokkolja a jointot (NA 103.), eldurrantod a blázt (NA 87.), reggeli szippantás (NA 21.), fújás (MÉ 7.) stb.

– A kábítószerezéssel kapcsolatba kerülő személyek elnevezései: kokódíler (NA 11.), junky (NA 54.), droghuszár (MÉ 101.) stb.

– A kábítószerezés hatására is utalhat: pl. paráztat (NA 92.), flash (NA 10., 92.), időérzékelésem olyan sebességre kapcsol, hogy állni láttam a repülő galambot az égen (NA 71.)³³

Az értelmezők egy része kitüntetett szerepet tulajdonít a kábítószeres diszkurzusnak Garaczi szövegeiben, és ez mindig biografikus értelemben vett szerző-központi értelmezésekre csábít: „Ez az agy nem a cukortól, hanem inkább az alkoholtól, főképpen a kábítószertől kezdi meg a szövegtermelést”³⁴. „A magyar irodalomnak eddig Csáth Géza utáni legnagyobb kábítószerről író alakja Garaczi László. Neki szinte minden szövegében van utalás a szerekre, elég megnézni pl. a kötetcímeit: *Plasztik* (=anyag), *A terület visszafoglalása a madaraktól*, *Tartsd szemed a kigyón!*, *Nincs alvás!* (ez utóbbi három utalás a drog hatásaira: a repülésélményre, a félelemre, és a felfokozottságra).”³⁵ Ezek a túl könnyen allegorizáló értelmezések a *Nincs alvás!* nyelvi-poétikai összetettsége miatt is problematikusak. (Hasonlóan a dolgozat fentebb hozott példáihoz, mivel a kábítószeres diszkurzus sohasem izoláltan, hanem más diszkurzusokkal interpenetrálva van jelen.) Nem számolnak többek között a mese vagy a gyermek- és diáknyelvi szleng jelentőségével. Az utóbbi jelenléte az utolsó két kötetben még erőteljesebb, ahol ugyanakkor a kábítószeres

³³ A *Mintha élnél*-ből vett alábbi részletben a kábítószeres szociolektus elemeinek újrendezése ironikus, parodisztikus távlatot feltételez: „Imi felderíti a terepet, speed van ötért, a higanyozott cucc, speed van ütért, a higanyozott cucc, ami egy peremvárosi laborból árasztja el a várost, és felrobbantja a májadat.

Egy régi motoros; csak éppen bekukkant, hátha lepottyan valami, sóher, pedig ő már akkor szúrt, mikor díler kiscsákók pelenkában rohangáltak, és legfeljebb a tejport nyalogatták.” (MÉ 9.)

³⁴ BÁN Zoltán András, *Az Üresség könyveiből*, Holmi, 1992/9., 1335.

³⁵ WEÉR, i. m. 47–48.

diszkurzus viszonylagos háttérbe szorulása tapasztalható, különösen igaz ez a *Pompásan buszozunk!*-ra.

(Az [elit]irodalmi és a történelmet tematizáló diszkurzusok interpenetrációi.) Szirák Péter tanulmánya szerint „a *Nincs alvás* a korábbi szövegekhez képest azt mutatja, hogy a Garaczi-olvasó nem pusztán a hagyományos irodalmi magasregiszterektől való távolodásban, hanem azok viszonylagosító »újrakeverésének« műveletében ismerhet önmagára. (...) Nyilvánvaló, hogy ezzel közvetlenül az Esterházy-művek szövegelemlekezetére, bricolage-eljárására támaszkodik, jóllehet a populáris nyelvvilágok „beszéltetése” tekintetében a Garaczi-olvasó radikálisabban elszakad az irodalmi tradíció szereplehetőségeitől: jelentésalkotásra csak akkor képes, ha átveszi a regiszterek közötti átjárás *nyelvtanát*.³⁶ Mindazonáltal míg Esterházy számos szövegében az idézetekhez szerzői nevek vagy műcímek rendelődnek jelölten az írások zárlatában, esetleg a margón, addig Garaczinál ezek a paratextusként érthető felsorolások jobbára hiányoznak. (A paratextus – mint például a cím vagy a mottó – körülírja a szöveget, elválaszt egymástól szövegeket, ugyanakkor genetikei értelemben transztextuális kapcsolatként össze is köt.³⁷) Az „eredeti” kontextus relativizálása ilyen módon az egymást viszonylagosító diszkurzusok és különböző kompetenciák keveredésének radikalizálódásához vezet.

Ezért sem célszerű „diszkurzuskeverésről” beszélni Garaczi esetében, sőt „szövegválogató elbeszélő”-ről is problematikus, hisz ez feltételez egy alanyt, egy személyt, aki „kever”, aki „válogat”, noha a probléma ellentmondásosságára épp egy olyan – a „*Nincs alvás!*-ból vett részlet” – dekontextualizálása vethet fényt, ahol a „kimondott” és a „megnyilatkozás módja” közötti feszültség nehezen feloldható: „Tele van alannyal az agyam” (NA 89.).

A radikalizálódásra vonatkozó föltevést erősítheti, hogy Garaczi első kötetének második szövegében (*Connie és Blyde*) találkozhatunk az Esterházy-féle „szövegválogatásra” utaló ironikus „idézéssel”, amely elkülönítve újraírja azt. Az idézésekről szóló „idézet”, egyúttal önértelmező szöveghelyként, mise-en-abyme-ként is olvasható³⁸:

„A szövegben szó szerinti vagy torzított formában többek közt »Mészöly Miklós-, Churchill-, Dulles-, Sartre-, Horatius-, Tournier-... és Esterházy Péter-idézetek« vannak.” (*Plasztik* 9.)

³⁶ SZIRÁK, 1998, i. m. 114.

³⁷ Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 1996/1., 84–85.

³⁸ Más néven „kicsinyítő tükör”. André GIDE és Jean RICARDOU művei alapján említi SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, 1994, 123–125. és uő, *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről*. In: „Minta a szőnyegen”. A műértelmezés esélyei, Bp., 1995, 40., illetve Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, ford. BÓNUS Tibor, Helikon, 1996/1., 53.

A *Connie és Blyde* egy másik lehetséges paratextusa, a mottója jelölése szerint Strindberg *Haláltáncából* származik, azaz elit irodalmi diszkurzus részese. („*Törölj és menj tovább.*”) A mottónak, mint ismétlésnek az ismétlése a szövegben nem önidentikus ismétlés, és az „ismételt” is elkülönбöződik az iterációban. Egy szöveg befogadási aktusát tematizáló – szintén mise-en-abyme-ként érthető – részletben dekontextualizálódik az idézet, mely ugyanakkor elbizonytalanítja az „eredeti” kontextus önazonosságának lehetőségét is (például bizonyos távlatból az irodalom deszakralizációja):

„Mégis: az a fajta fiatalember volt, aki soha nem felejt el, ha a nyilvános W. C. falán ilyesmit olvas: *Törölj, és menj tovább.*” (7.)

Az elit irodalmi diszkurzusoktól nem független filozófiai szövegek idézése – amire Esterházytól is számos példa hozható és a nyolcvanas évekbeli Garaczi-írásokban is előfordul – a *Nincs alvás!* és a *Mintha élnél* szövegében valószínűleg gyakoribb, mint a *Pompásan buszozunk!*-ban. Íme erre néhány példa (az első egyúttal a bölcséleti diszkurzus deszakralizációjaként is allegorizálható):

„Ezerkilencszáznyolcvanöt szeptember huszadika, este fél kilenc: Erdély Miklóssal találkozom a Dunakorzón, csuromvizes, amiről úri fölényvel nem vesztudomást; mindazonáltal nem vagyok benne biztos, hogy tudja-e, hogy ismer. Házasodj meg vagy ne házasodj meg, mindenképpen megbánod, hogy elolvastad a *Vagyvagyot*, mondja köszönés helyett és egy leírhatatlanul illetlen mozdulattal csöpögő szakállába túr.” (*Tartsd szemed a kigyón!* 23.)³⁹

„Hároméves voltam, és hallgattam, mint a sír. Miért vannak a valamik, tettem fel magamban a kérdést, és miért nem inkább a hiányuk, a semmi.” (MÉ 16.)

Az utóbbi idézetben a dekontextualizáció részben a gyermekkorhoz köthető szociolektus elemeinek áttemelésével történik.

A *Pompásan buszozunk!* szövegében a történelmet tematizáló diszkurzustípusok fontosabbá válnak, mint a korábbi Garaczi-szövegekben, ez az értelmezők egy részét a „szövegirodalom” alkonyának bejelentésére készíti, bár ezen diszkurzusok sokfélesége és keveredése éppen a nyelven kívüli referencializálhatóságot teszi kérdésessé. (Mindazonáltal az életvilág és/mint szöveg problémáját némileg új távlatba helyezi már a *Mintha élnél* is az életművön belül.)

A történelmi cselekményesítésre vonatkozó szövegrészek ebből a szempontból kicsinyített belső értelmezőként, mise-en-abyme-okként funkcionálnak. A „Híres csaták címmel...” kezdetű szövegrészben (37–38. o.) az elbeszélő az elbeszélte ént magát is elbeszélőnek nyilvánítja. A személyes élettörténet egy cselekményszálát párhuzamba állítja a felidézett éhez kötött „történelmi emlékezet” által konstru-

³⁹ Illetve: „Sarolta, a gyerek és az izgatón férfias Snuki kora reggel beveztek nudizni »a tenger közepére«. A gyereket Csabikának hívták, szúnyog helyett azt mondta, »sunyog«, és harmadik személyben beszélt magáról. Híresen rossz úszó vagyok, az úszómesterek réme, számos strandról kitiltottak pánikkeltés és botrányokozás miatt.

Na de most cselekedni kell, nincs középút, vagy: vagy-vagy vagy, vagy: nem vagy vagy-vagy.” (NA7.)

ált eseménysorral. A kicsinyített belső értelmezői jelleget erősíti, hogy az első bekezdés, mint kivonatos elbeszélés, egyúttal a szöveg kicsinyített belső értelmezője is. Egy másik helyen az elbeszélő nagyapjának a lemúr névre adott magyarázatára emlékszik vissza. A nagyapa, mint beszélő a mesei-mitikus és a történelmi keveredését idéző emlékezettel ruházódik fel (129–130):

„Hogy mi a név eredete, magától az istentől tudtam meg.” „Később lágyra változott a kemény betű, mely az egész névben az első volt.” „A régi római a halott szellemet nevezi lemúrnak.” „Ládd-e kisunokám, mondja, fölteszi az okulárét, és olvasni kezd.”

A magyarázat (?) feltételezi, hogy hallgatója, ha elfogadja, lemond a történelmi valóság és a fikció közötti különbségtételről, ha egyáltalán megteremtődött benne ez a kettősség:

„Mikor a római légionáriusok elfoglalták Madagaskár szigetét.”

A hallgató reflexiója azt mutatja, vele ez nemigen esett meg, hisz a nagyapát a mesemondó Rémusz bácsihoz hasonlítja, akit a tévéből ismer. Azzal együtt, hogy a szöveghely erősen olvassa Nádas Péter: *Egy családregény végét* (ezáltal áthelyezi a családtörténet és/vagy történelem és/vagy mítosz problematikáját), föl hívja a figyelmet arra, hogy „a történelmi diszkurzus legalább annyira poétikai konstrukció, mint kognitív tevékenység eredménye.”⁴⁰

Pedig a klasszikus vallomásos önéletrajzi fikció leltárszerűsége deformáltan és nyomokban ugyan, de jelen van. A bélyeggyűjtés (47), a „Híres csaták” című előadássorozat vagy a „híres emberek” és az osztálytársak összeírása (109–111) a konstruált személyes élettörténet felőli történelmi konstrukció is.

Különleges leltár azoknak a nagyrészt „fikciós” műveknek – szépirodalmi alkotások, filmek, dalok stb. – a listája, melyek újraíródása révén történhetnek meg az életrajzi események. Ezek adnak nyelvet az emlékezés(ek)nek, mutatva így a „valóságos történések” intertextuális feltételezettségét.

A következő szövegrész egyaránt utal a történelmi mitologizálás emblematisz szövegére, az az alapján készült filmre az *Egri csillagokat* is idéző Esterházy *Termelési-regényére*:

„Múlt héten láttuk az Egri csillagokat, ünnepi vetítés. Én vagyok a félszemű Jumurdzsák, haverom, a Frici seprűnyélbe tekert iskolaköpenyvel rohamoz. Az egri nők forró szurkot lötytyintenek az ostromlók nyakába. Én is köpenyvel döfölök, sikongatnak. Tausz Jutka a legelszántabb nő, hozzám vágja az uzsonnatálcát, lófarka miatt inkább a török ármádiában lenne a helye. Az asztal alá hempere-dünk, puha melle a kezemben, jézusom, ez direkt csinálja.” (23–24)⁴¹

⁴⁰ Hayden WHITE, *Előszó*, ford. BRAUN Róbert, in: *A történelem terhe*, Bp., 1997, 7.

⁴¹ Hasonló eljárás figyelhető meg a következő részletben is: „Rónay szájaskodott, kínzócölöphöz kötötték, a nadrágját feldobták a fára, mert ez most Az Ezüst-tó kincse, és halálra leszünk kínozva. Nemrég olvastam Az Ezüst-tó kincsét, közöltem, hol a kincs, hát ha elengednek, csak szeretnéd, mondták, te is szépen halálra leszel kínozva.” (68.)

(*A diszkurzuskeveredés architektuális vonatkozásai.*) Az architextus, a szöveg architextualitása – mint transztextualitás általános vagy transzcendens kategóriák együttese⁴² – diszkurzustípusoknak, a kijelentés módjainak, irodalmi műfajoknak „áthelyezések” jön létre. Ilyenkor egyedi szöveg és architextusa mintegy egymást hozzák létre. A műfaji értelmezők és a hozzájuk rendelhető kompetenciamodellek részint előírják az „idézés” mikéntjét, ezáltal az egyedi szövegeket is, azonban épp a különbözőségeket termelő áthelyezés, mint iteráció, „magát” az architextust sem hagyja meg saját önazonosságában. A Garaczi-olvasásnak is egyik fontos tapasztalata az „egyedi” szövegek és architextusaik dinamikus, egymást teremtő összjátéka. (A különböző szociolektusoknak és szlengjeiknek idézése is architextussá alakítja azokat. Nem véletlen, hogy létezik olyan nyelvészeti távlat, ahonnan a szleng „beszédműfajként” gondolható el.)⁴³

A *Nincs alvás!* olvasásában többek között a szerelmi tragédiákhoz (*Larion és Laura*), indiánregényekhez (*Tranzit Mundi*), a tudatáram-technikával dolgozó modern elbeszélő prózához (*Legyek a börtönöd?, Nem kelek fel, Azóta zuhan*)⁴⁴ és elsősorban a meséhez rendelhető műfaji kompetenciamodellek felőli olvasási elvárások felkeltését és az ezekhez kapcsolódó lehetséges értelemkonstrukciók aláadását tapasztalhatjuk.

A mese azért válhat „központi” architextussá, mivel „a csodás, mitikus, imaginárius, fantasztikus történeteknek a valóság-analóg elemekkel egyenrangú igazságérvényt biztosít, a szövegek referenciáját egyértelműen fikatív státusba helyezi. Ez mindenképp azért fontos, mert így a szövegvilágok valamennyi komponensének hangsúlyosan a nyelv teremti meg az utaltját.”⁴⁵ (Szirák Péter a mesei architextus vonatkozásában Esterházy kanonizáltság *előtti* szövegei általi megelőzöttséget tesz beláthatóvá, ugyanakkor felhívja a figyelmet ezen szövegek olvasásának dinamizálási lehetőségeire a *Nincs alvás!* távlatából, „az olvasási retorikák kölcsönös feltételezettségének” jegyében.⁴⁶)

A *Mintha élnél* az értelmezők jelentős része a *Nincs alvás!* viszonylatában vizsgálta: „a legfontosabb változást az oeuvre-ön belül a »központi« architextus megváltozása jelenti, a mesét az önéletírás (vallomás) váltotta fel”⁴⁷; ugyanakkor „ez a szöveg is fenntartja a valóság és fikció közötti különbségtételről szándékosan lemondó olvasói magatartás iránti igényét”⁴⁸. „A nyelvi világok határátlépő együtt-

⁴² GENETTE, i. m. 82.

⁴³ Mutatja ezt például KIS Tamás, *Szempontok és adalékok a magyar szleng kutatásához*, in: *A szlengkutatás útjai és lehetőségei*, 237–296.

⁴⁴ Vö. BÓNUS, i. m. 89–91. és SZIRÁK, 1998, i. m. 114–115.

⁴⁵ BÓNUS, i. m. 88.

⁴⁶ SZIRÁK, 1998, i. m. 114. és 148.

⁴⁷ KULCSÁR-SZABÓ, i. m. 195.

⁴⁸ KULCSÁR-SZABÓ, i. m. 193.

működésének igen nagy szerepe van Garaczi írásművészetében. (...) Vagyis döntően nem az elbeszélő perspektíva utánképezhetősége, s nem a nyelvi imagináció »mögött« álló szubjektum »visszakereshetősége«, hanem a különböző kompetenciák, regiszterek keveredésének beszédképző játéka irányítja a recepciós stratégiát. Ezt az olvasási retorikát nem kényszeríti nagy módosulásra Garaczi legutóbbi műve, a *Mintha élnél* (1995) sem. A meseiség és a rövid történet architextualitása után itt az európai önéletrajzi fikció, a vallomás »írásmódjának« dekonstrukciója ismét csak az elbeszélői kompetenciák viszonylagosítására, többnyelvűségére, a regiszterközi beszéd jelentésteremtő potenciáljára építi az olvasás műveleteit.⁴⁹

Talán megkockáztathatjuk azt a kijelentést, hogy a napló architextusának szerepe fontosabbá válik a *Pompásan buszozunk!* szövegszervezésében, mint a *Mintha élnél* esetében. Nem feltétlenül elsősorban a kisebb szövegegységek elkülönítése okán, hisz az idősíkok, kompetenciák, feltételezhető (?) naplóíró személyek váltakozása olyan pluralitást hoz létre, mely elmozdítja a tipográfiailag jelölt határokat, és radikálisan átírja a napló-architextust.

Nem elképzelhetetlen, hogy az önportré architextusának áthelyezése is diszkurzuskeveredéseket hoz létre. Az önportré műfaji értelmezőjétől talán azért is idegenkedhetett a szövegek architextuális viszonyrendszerét tematizáló kritika, mert az valamiféle „ábrázolás-elvű” esztétikát idézhet fel. A Mihail Rodcsenkó *Önarcképének*, tehát képzőművészeti „idézetnek” a felhasználásával készült borító misen-abyme-ként értelmezheti az önportré és a *Pompásan buszozunk!* architextuális viszonyát. Az ábrázolt koponyán hatalmas, fekete lyuk tátong, mintegy – bizonyos keleti mitológikus diszkurzusokban, amelyektől elsősorban a *Mintha élnél* kötet nem érintetlen – a „spirituális energiák” áramlásában fontos szerepet játszó „harmadik szem” helyén. Az önarckép így maszk lesz, az e mögötti eredeti arc hiányzik, és hangsúlyozott saját maszkyszerűsége. Beteljesületlen az a vágy, amely – Michel Beaujour szerint – az önportré feltételezett szerzőjét motiválja: annak megmondása, ki ő. Szemben az önéletrással, ahol a vágy annak elbeszélésére irányul, mit csinált.⁵⁰ Ez rokon Tzvetan Todorov elképzelésével is, aki az önéletrást azzal a beszédaktus-típussal hozza összefüggésbe, „amikor valaki önmagáról mond el egy történetet”.⁵¹ A hasonlóság azért is szembetűnő, mivel mind Beaujour, mind Todorov Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique* című munkájának koncepciójából indul ki. A klasszikus önéletrajz kronologikusságával ellentétben a „klasszikus” önportré koherenciáját utalások rendszerével, ismétlésekkel, szuperponálással teremt meg úgy, hogy montázsszerű szerkesztés, a folytonosság hiánya, időben össze nem egyeztethető dolgok egymás mellé helyezése⁵², tehát radikális idősíkváltó

⁴⁹ SZIRÁK, 1997, i. m. 190.

⁵⁰ Michel BEAUJOUR, *Autobiographie et autoportrait*, Poétique 32. 1977/Novembre, 443.

⁵¹ Tzvetan TODOROV, *A műfajok eredete*, ford. P. MÜLLER Péter, in: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerk. KANYÓ Zoltán–SÍKLAKI István, Bp., 1988, 293.

⁵² BEAUJOUR, i. m. 443.

technika jellemzi. Az önéletírás elbeszélésének kronologikus vagy „logikus” rendje legfeljebb nyomokban van jelen, helyette inkább többek között az analogikus-ság kerül előtérbe. (Szemléletes példa erre a *Pompásan buszozunk!* 82–83. oldalán az egyik iskolai eset, és egy – a katonaság idején történt – ahhoz hasonló leírása. A kettő közötti kapcsolatot a szövegben explicit módon is jelzi az „ez lesz még egyszer tíz év múlva”). Az önportréhoz rendelhető műfaji kompetenciamodell elemeinek áthelyezése – „keretdiszkurzusként” – diszkurzus-everedések lehetőségeit hozza létre Garaczi utolsó két kötetében. (Nem véletlen, hogy Beaujour is főként olyan művek kapcsán beszél az önportréről, amelyekben a filozófiai, az [elit]irodalmi, valamint a személyes élet[történet]et tematizáló diszkurzusok erősen egymásba íródnak. Mások mellett Rousseau *Vallomásai*, Nietzsche-től az *Ecce Homo* vagy a *Roland Barthes par Roland Barthes*.)

Az önportré és az önéletírás diszkurzusa és szövegtörzse nem független egymástól, ha nem is azonos. Mind a *Mintha élnél*, mind a *Pompásan buszozunk!* felidézi az „autobiografikus szerződés” alapján történő olvasást, tehát az önéletírás, mint olvasási mód, mint történetileg változó szerződésszerű hatás felidéződése korántsem esetleges ezen szövegek olvasásában. Célszerűnek látszik itt Leuvene tételéből kiindulni: „Az önéletírás (a szerző életét elmesélő elbeszélés) feltétele a szerző (ahogy nevével a borítón szerepel), az elbeszélés narrátora és annak a szereplőnek a névazonossága, akiről beszélünk.”⁵³ A recepcióban nem példa nélküli az olyan szelekció (Alexa Károly, részben Milbacher Róbert írása sorolható ide), amikor az értelmező a *Pompásan buszozunk!* azon szöveghelyeire koncentrálnak, amelyek erősíthetnek egy autobiografikus szerződés szerinti olvasást. Azonban a szöveg számos pontján nem jöhet létre a szerződés feltétele.

A *Mintha élnél* és a *Pompásan buszozunk!* értelmezője nehezen kerülheti ki a név, különösen a tulajdonnév problematikáját, melyet az autobiografikus szerződés olvasási alakzata is felvet. Az utóbbi szövegének szempontjából margón lévő paratextus, a fülszöveg „önidézet”, mely az Apa aláírását értelmezi, és aláírása (mint a fülszöveg paratextusa): „*Garaczi László*”, mely „nem tekinthető sem az aláírt belső részének, sem egy egyszerűen leválasztható, külső elemnek”.⁵⁴

„Apám aláírásában a kezdőbetű fél oldal, több helyen átszaggatja a papírt, ezzel a fergeteges és grandiózus Gé-vel nem tanácsos viccelődni. Aki egyszer találkozik Apám Gé-jével, más szemmel néz rá, ez az ember még sokra viszi. Aláírás-hamisítás szóba sem jöhet, évekig gyakorolok, silány utánzatokra telik csupán. Csodálom és imádom őt ezért a Gé-ért. Sokszor csak úgy öncélúan, az élvezet kedvéért megkérem, vesse papírra a nevét, a nevünket, másodpercekig szánkázik a

⁵³ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, 1975, 23–24. (Az idézet Kálai Sándor fordítása – kéziratban.)

⁵⁴ Jacques DERRIDA, *Van-e a filozófiának saját nyelve?* (beszélgetés), ford. NAGY Zsuzsanna, *Magyar Lettre*, 1998/ősz, 22.

toll föl-alá, hurkok csapódnak jobbra-balra, dupla szaltó és svédcsavar, de nem ám csak úgy összeviszsa, hanem egy tökéletesen begyakorolt és indulatos terv szerint, egyszer csak ott áll megint ez a különös, vad ábra, ami távolról sem emlékeztet arra a Gé-re, amit én írok, amit nekem kell írni, ám mégis az, eksztatikus, földöntúli, isteni változatban. A lenyűgöző iniciáléhoz elvékonyodó, jelentéktelen kis farkat rezzent, a név fölös maradékát, így vet tört a nagyratörő szándéknak az elbizonytalanodó akarat.

Garaczi László

Az aláírás hasonló helyzetben van a fülszöveghez képest, mint a fülszöveg, és az ezzel az aláírással megegyező szerzői név a szöveghez képest. Attól függően, hogyan értjük az egyes margóra helyezettségeket, változhat a szöveg(ek) „fikcionalitásának” mértéke számunkra. A helyzetet bonyolítja a fülszöveg első szava („Apám”) vagy a „távolról sem emlékeztet arra a G-re, amit én írok”, amely egyes szám első személyű elbeszélőt feltételez. A (szerzői) névvel való játék a *Tartsd szemed a kígyón!* vagy a *Nincs alvás!* kötetek margóin, a hátsó borítókön is jelen van. A *Mintha élnél* szövegében többször is előkerül, például ott, ahol szereplőként megjelenik „Garaczi Laci”:

„Garaczi Laci olyan csúnyát súgott, hogy azt egy felnőttnek meg se lehet mondani. (Nem ér a nevem.)” (89)

A *Pompásan buszozunk!*-ban „Gara László”-n kívül inkább „Lemúr Miki” említődik sokszor, akit a(z egyik) beszélő úgy mutat be, hogy az olvasó számára aktivizálódhat az *Esti Kornél*-szövegemlékezet. Lemúr Miki, mint szereplő vezetékneve tulajdonnévvé teszi a kötetek alcímében megjelenő lemúr köznevet, amely ott birtokos szerkezetben egy klasszikusan személyességet feltételező műfaji értelmező, a vallomás(ok) mellett áll.⁵⁵

A *Mintha élnél* egyik értelmezője szerint „A »vallomásokat« egy lemúr teszi, aki egyébként nem teljesíti a műfajban Augustinustól Máraiig szükségszerű alakzatként megalkotódó-megalkotandó organikus »személyiség« kritériumait, hiszen eleve inkább csak valamifajta »médiumpózt« létezik, amelyben a különböző életrajzi pozíciók és rengeteg idézetforma (...) »folyik« keresztül. Nem originális személyiség vallomásairól van szó, hanem egy pluralizált személyiségpozícióról.”⁵⁶ Az idézőjel nem csak a „vallomásokat” esetében lenne indokolt, hisz éppen a pluralizált sze-

⁵⁵ Milbacher Róbert írása a lemúr szó szótárszerű meghatározása után a *Mintha élnél*-ben egy lemúr-narrátort azonosít „egy Garaczi László nevű jól ismert szerzővel”. Sokkal inkább a klasszikus önéletírás elvárásainak beteljesítőjeként olvassa Garaczi szövegét, semmint a műfaj dekonstrukciójaként – ez talán a nem eléggé problematizált életrajzi értelemben vett szerző-elvűség és a prózapoétikai szempontok (más kritikák kapcsán a dolgozatban korábban már tárgyalt) keveredésének eredménye lehet. MILBACHER Róbert, *Mintha Garafilafi*. Avagy hogyan próbáljuk meg lelopni a kolbászkarikákat Jacques Derrida szendvicseiről, Tiszatáj, 1996/10, 90.

⁵⁶ KULCSÁR-SZABÓ, i. m. 194–195.

mélyiségpozíció teremt a *Mintha élnélben* feszültséget szöveg és paratextusa (alcím) között.

A *Pompásan buszozunk!*-ban „név”-vel kapcsolatban a lemúr – a dolgozatban korábban idézett – „nagyapai” magyarázatán túl Lenin nevével (amely érthető bizonyos történelmet tematizáló diszkurzusok szövegeihez rendelhető szerzői névként?) indul be egy helyettesítési sorozat (az egyik helyettesítési sor az alcímmel, a másik a címmel léptethető tematikus kapcsolatba):

„Már messziről észre vesszük az erőt sugárzó alakot, és feltesszük Klári néninek kérdéseinket: »Hogy a (faszba) készült ez a szobor, mi a (picsát) jelent az arcán a mérgeesség?« Le-leni-nin, mondja Klári néni, mert ráz a busz a makadámon.

Kifejezésre juttattuk, hogy otthon mi is megpróbálunk Lenint formázni beázta-tott tojásos dobozból, aztán visszaindultunk a buszhoz. Utoljára maradtam, megígézett Lenin szigorú tekintete. Szerbusz, Lenin, mondtam. Homlokán recsege felgyűrődött a kőbőr. A gyerekek vadul integettek, nehogy lemaradjak, mint a borra-való, az égen olajzöld felhők nyargaltak keresztben, a kísérő tanár csípőre tett kézzel beszélgetett a nyilvános vizelde mellett. Rászállt egy légy a számra, és rögtön tovább repült. Hogy hívnak, kérdeztem. Lenin, mondta Lenin. De igazából, mi az igazi neved. Arra vagy kíváncsi, kisfiú, mi volt a nagy Lenin igazi neve? Arra. Lenin neve, na de most aztán jól figyelj: Jó Szív volt, Lenin neve Fürge Szarvas volt, Lenin neve Pöttyös Labda volt, Lenin neve Pompásan buszozunk volt, Lenin neve Na De Most Aztán Jól Figyelj volt.” (66)

A „visszaemlékező” Leninnel, Lenin kissé instabil szobrával való párbeszédét „rekonstruálja”. A párbeszéd szituálása, maga a párbeszéd, és azon belül Lenin szobrának megszólalása olyan diszkurzuskeveredések folytán jön létre, melyekben „Lenin” végképp szétíródik, pedig „igazi” nevét firtatják. A „Lenin” név tehát álnév, más tulajdon-, egyúttal álnevek jelölője.

Garaczi *Szmrty, vagy amit akartok* című szövegében (a *Tartsd szemed a kígyón!* kötetben) a halállal való szembesülés haláltáncszerű szituációjának áthelyezése hasonló logikát követ. (Az utóbbi két kötet alcíme egyébként a vallomás[ok]on keresztül a gyónás, és ettől nem teljesen függetlenül a haláltánc műfaji értelmező-jét is aktivizálhatja. Az utóbbit erősítheti a *Mintha élnélben* is felbukkanó, majd a *Pompásan buszozunk!*-ban nagyon gyakran előforduló tömeggyilkosság-motívum szerepe.)

A haláltáncokban a személyiség a halál utáni jövő *tükre*ben látja saját múltját, életét, ebben teremődik meg narratív identitása, a „Halál” pedig szintén személyként van jelen.

A *Szmrty, vagy amit akartok*ban a halál egységes személyként való elgondolása lehetetlenné válik, a meghatározáskísérletekben, a nyelvben íródik szét a „halál”, és sohasem lehet önidentikus. (A „halál”, mint egy állandóan mozgásban tartott, dinamikus architextus idéződik.)

Ennek egyik következményeként megkonstruálhatatlan az egységes halál utáni történet, és emiatt a halál előtti is. *Tükörrendszer* alakul ki, melyben a „személyiség” legfeljebb önmaga szórtságát élheti meg.

A szövegben a haláltánc, a mese és némely szociolektus architextusának egymást újraíró összjátéka a különböző kompetenciák keveredésével párhuzamosan működteti a jelentésegészet szétvető jelszóródást, a disszeminációt.

Kulcsár Szabó Zoltán elemző kritikája megmutatta, hogy a *Mintha élnél*ben a különböző diszkurzusok, ezáltal kompetenciák keveredése összefügg a pluralizált személyiségpozícióval.⁵⁷ Kétségtelen, hogy a *Mintha élnél*hez képest is bizonyos diszkurzustípusok háttérbe szorulása a *Pompásan buszozunk!* szövegében (pl. a mesei-mitikus vagy a kábítószeres diszkurzus), a személyes élettörténet(ek)et vagy a történelmet tematizáló diszkurzusok viszonylagos dominanciája nyelvileg „homogénebb” szöveg érzetét kelti. (Ebből következően a különböző kompetenciák keveredésének beszédképző játéka kevésbé élénknek tűnhet.) Azonban remélem, dolgozatom is érzékeltette, hogy a nyelven kívüli referencializálhatóság e szöveg esetében is kétséges, és a klasszikus önéletírás személyiségfelfogásának poétizálását tételezni Garaczinál ugyancsak problematikus.

A dolgozatban a recepció kérdésirányaival – bizonyára változó hatékonyságú párbeszédben igyekeztem a diszkurzuskeveredés módosulásáról szólni Garaczi László prózájában. Próbáltam – John D. Caputót parafrázálva – ragaszkodni az olvasás „eredendő nehézségéhez”⁵⁸.

GYULA MAKSA

LES MODIFICATIONS DU MÉLANGE DES DISCOURS DANS LA LECTURE DE GARACZI

A partir du milieu des années 90 les tendances canonisatrices consacrent une attention particulière à la prose de László Garaczi. L’auteur de cette étude ne passe pas en revue toutes les étapes de la réception de Garaczi, se propose seulement de mettre en relief quelques éléments de la lecture de Garaczi comme processus de signification („rhétorique de *génération*”, principe biographique, analyse des techniques poétiques appliquées) qui peuvent conditionner les interprétations

⁵⁷ KULCSÁR-SZABÓ, i. m. 193–195.

⁵⁸ „...a hermeneutika az élet eredendő nehézségéhez való ragaszkodás kísérlete, a metafizikával való elárulása helyett” John D. CAPUTO, *Az élet eredendő nehézségének visszaállítása*, ford. PETE Klára, in: *TESTES KÖNYV I.* Szerk. KIS Atilla–Kovács András s. k.–Odorics Ferenc, Szeged, 1996, 13.

possibles des deux derniers romans de l'écrivain (*Mintha élnél* et *Pompásan buszozunk*).

Le mélange des discours comme figure de lecture a acquis une place considérable dans la réception du recueil *Nincs alvás!* en 1992. Ce même mélange des discours favorise en même temps la relecture des textes antérieurs de Garaczi. C'est cette expérience de la lecture des deux derniers romans de Garaczi qui est l'axe principale de la présente étude. Le recensement du „déplacement” et du mélange de certains types de discours conduit à l'analyse des relations architextuelles de ce mélange: il faut mentionner ici le conte, l'autobiographie, le journal intime, la danse macabre et surtout l'actualisation du genre d'autoportrait.

A KIADVÁNY SZERZŐIRŐL

ASZTALOS ÉVA: 1977-ben született Debrecenben. Jelenleg a KLTE ötödéves magyar–filozófia szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja. Kritikái az Alföldben jelennek meg.

BÉNYEI PÉTER: 1969-ben született Tiszalökön. 1996-ban szerzett diplomát a KLTE magyar–történelem szakán. Az 1995-ös TDK-konferencián szekciójában első helyezést ért el. Jelenleg a XIX. századi Magyar Irodalom Tanszéken dolgozik tanársegédként. Írásai az Irodalomtörténeti Közleményekben és az Irodalomtörténetben jelennek meg.

CSENGEI ILDIKÓ: 1975-ben született Debrecenben. 1999-ben végzett a KLTE angol–magyar szakán. Ugyanebben az évben a TDK-konferencián kiemelt első helyet szerzett az angol irodalom szekcióban. Jelenleg az Angol–amerikai Intézet brit PhD-programjának elsőéves hallgatója.

CSOPÁK ZSUZSANNA: 1976-ban született Csapon. Jelenleg a KLTE ötödéves magyar szakos hallgatója. Itt olvasható írása első publikációja.

FODOR PÉTER: 1976-ban született Berettyóújfaluban. A KLTE magyar–történelem szakán végzett, jelenleg a Modern Magyar Irodalom Tanszék elsőéves doktori ösztöndíjas hallgatója. Kritikái az Alföldben jelentek meg. Az 1999-es tudományos diákköri konferencián itt olvasható dolgozatával szekciójában második helyezést ért el.

JÁSZBERÉNYI-KAMRÁS ORSOLYA: 1975-ben született Egerben. 1999-ben végzett a KLTE magyar–filozófia szakán. Jelenleg a nyíregyházi Krúdy Gyula Gimnázium tanára és a KLTE XX. századi Magyar Irodalom Tanszékének elsőéves levelezős doktorandusz-hallgatója. Az itt olvasható tanulmányával az 1999-es TDK-konferencián szekciójában második díjat nyert. Recenziói az Alföldben jelennek meg.

KÁLAI SÁNDOR: 1974-ben született Debrecenben. 1998-ban végezte el a KLTE magyar–francia szakát. Jelenleg a KLTE Francia Tanszékének PhD-hallgatója, írásai főként az Alföldben jelentek meg.

KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT: 1975-ben született Debrecenben. Jelenleg a KLTE magyar–filozófia szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja. Az 1999-es TDK-konferencián szekciójában második helyezést ért el. Írásai az Alföld, az Irodalomtörténet és a Literatura hasábjain jelennek meg.

MAKSA GYULA: 1975-ben született Debrecenben. 1998-ban végzett a KLTE magyar szakán. Jelenleg tanár a KLTE Gyakorló Gimnáziumában. Eddigi írásai az Alföldben jelentek meg.

TAKÁCS JUDIT: 1976-ban született Püspökladányban. Jelenleg a KLTE ötöd-éves magyar szakos hallgatója, a XIX. századi Magyar Irodalom Tanszék demonstrátora, a Hatvani István Szakkollégium tagja. 1999-ben a TDK-konferencián szekciójában második helyezést ért el. Itt olvasható írása második publikációja, recenziói az Alföldben jelentek meg.