

Bt 1

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Kánonok a kis népek irodalmában



1998

3

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

BODNÁR György

CSÁSZTVAY Tünde

T. ERDÉLYI Ilona

társszerkesztő / rédacteur associé

GRÁNICZ István

HOPP Lajos

társszerkesztő / rédacteur associé

KARAFIÁTH Judit

könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

főszerkesztő / directeur de la revue

ODORICS Ferenc

SZILI József

VARGA László

felelős szerkesztő / rédacteur en chef

SZ. ZEHERY Éva

szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 166–4819/12 Fax 1853–876

1998/3 — LXIV. évfolyam Megjelenik negyedévenként		1998/3 — XLIV. année Revue trimestrielle
--	--	---

Kánonok a kis népek irodalmában

Az irodalomértelmezés egyik alapfogalmát, a kánont a *Helikon* mostani száma olyan nézőpontból vizsgálja, amely művelődéstörténeti okok miatt általában az elemzők figyelmén kívül marad. A kánon, illetve a kánonok definíciója hagyományosan tekintélyelvű. A klasszikus értékű szövegek meghatározása, kijelölése a nagy kultúrák, a legelterjedtebb nyelvek – az őket képviselő intézmények előjoga. Az egyedi olvasó éppoly kevésbé befolyásolhatja a kánont, mint a kis népek kulturális közössége („a kevésbé elterjedt nyelvek irodalma” kifejezést is alkalmazhatnánk a „kis népek” helyett).

E kötetünkkel azokra a poétikai és irodalomtörténeti lehetőségekre akartuk felhívni a figyelmet, amelyeket a kisebb nyelvi közösségekben, a periférikus helyzetben született irodalmak nyújtanak. Különös szövegtípusaik, sajátos művelődési összefüggéseik a kánonképződésnek a nagyobb nyelvek irodalmaiban nem ismert formáit tárhatják fel.

A kötet szükségszerűen csak vázlatos, de változatos kánonképet mutat. Európai példák a holland, a finn, a cseh, a szlovén és a magyar irodalomból – jelzésértékűek csupán. Mégis eléggé sokszínű a kánonalakítók Prešerentől és Arany Jánostól Molnár Ferencen át Huizingáig terjedő névsora. A tanulmányok szerzői bemutatják a szakirodalom eltérő kánon-meghatározásait, s azt, hogy a nemzeti kánon nemcsak az önértékelés pátoaszát képviselheti, hanem az öniróniát is.

A kérdéskör iránt érdeklődők tájékoztatására egy kánon-bibliográfiát is közlünk. A *Helikon* kánon-számát VARGA LÁSZLÓ szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Les canons dans la littérature des petites nations

Le canon, l'une des premières notions de l'interprétation littéraire est analysé dans ce numéro de *Helikon* d'une telle point de vue qui est généralement négligée pour des raisons culturelles. La définition du Canon et des canons est traditionnellement autoritaire. L'indication des textes de valeurs classiques est le privilège des grandes cultures, des langues les plus employées – de leurs institutions. Le lecteur individuel et la communauté culturelle des petites nations est incapable d'influencer le canon (on pourrait dire aussi „des langues moins employées“ au lieu „des petites nations“).

Ce volume veut attirer l'attention aux possibilités poétiques et historico-littéraires des littératures périphériques. Leurs types de textes particuliers et leurs relations culturelles spécifiques peuvent découvrir des formes inconnues dans les langues plus employées.

Le volume montre une image de canon esquissée mais variée. Des exemples européens de la littérature hollandaise, finnoise, tchèque, slovène et hongroise ne sont que des indications. Pourtant, la liste des formateurs de canon est multicolore à partir de Prešeren et de János Arany jusqu'à Ferenc Molnár et à Huizinga. Les auteurs des études analysent les définitions différentes et ils laissent voir le visage auto-ironique et pathétique du canon national.

La Bibliographie informe le lecteur des tendances des recherches canoniques.

Les textes de ce numéro ont été publiés par LÁSZLÓ VARGA.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

Canons in the Literatures of „Small“ Nations

One of the fundamental concepts of literary interpretation, canon, is approached by the present issue of *Helikon* from an angle which, because of reasons of the history of ideas, has remained out of the scope of the analysis. The definition of The Canon or the canon is, traditionally, based on the principles of authority. The specification of the classic texts, their selection is a privilege of the great cultures, of the most widely spoken languages, and of the institutions representing them. The individual reader is as unable to influence the canon as the cultural community of the „small“ nations (a term which could be replaced to „languages of lesser diffusion“).

This issue is designed to call the attention to the poetic and literary historical potentials offered by the literatures born in smaller linguistic communities, in a somewhat peripheral position. Their specific text types, their particular cultural interconnections may reveal figures of canon formation not known in the literatures of greater nations.

In the present volume the image of the canon is necessarily a sketch, but a very colorful one. European examples, of the Dutch, Finnish, Czech, Slovenian and Hungarian literatures – they are no more than illustrations, still, the range of canon forming personalities, from Prešeren and János Arany to Ferenc Molnár and Huizinga is highly interesting. The authors of the studies review the different definitions of the canon, and show that national canon can represent not only the pathos of self-evaluation but also self-irony.

Our volume contains a short bibliography of the canon.

This issue of the *Helikon* was edited by LÁSZLÓ VARGA.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

KÁLMÁN C. GYÖRGY

A kis népek kánonjainak vizsgálata

– NÉHÁNY MÓDSZERTANI MEGJEGYZÉS* –

A vizsgálat vagy a kutatás szót gyakorta állítják szembe egy másik terminussal, az elmélettel. Általánosnak mondható az a nézet, hogy a kutatás valami valódi munka, míg az elmélet nem egyéb pusztá spekulációnál; vagy – kevésbé durván fogalmazva – hogy semmiféle elmélet nem létezhet gyakorlati háttér nélkül; hogy a kutatás szolgáltat gyakorlati adatokat bármilyen későbbi teoretizálás, elméletalkotás számára, az elmélet csak valamely gyakorlati kutatás alapjaira épülhet, és minden elmélet fő feladata az, hogy általánosításokat és elvonatkoztatásokat nyújtson úgy, hogy kiindulópontja az öt megelőző gyakorlati kutatás.

Ennek a szembeállításnak bizonyos elemei igazak is lehetnek, de itt amellest szeretnék érvelni – ahogyan ez a pozitívizmus alkonya óta már igen jól ismert –, hogy az elméleti megfontolások nélküli adatgyűjtögetés aligha lehet több, mint illúzió; hogy minden kutatást megelőznek már valamiféle elméleti fogalmak, még ha a kutató maga nincs is ezeknek tudatában; és hogy a kutatásról mindig kimutatható, hogy olyan előfeltevésekből, fogalmakból és elvekből indul ki, amelyek bizvást nevezhetők elméleti konstruktumoknak.

Így azután a címben szereplő *vizsgálat* szó nem az elmélettel állítódik szembe. Éppen ellenkezőleg, arra szeretnék rámutatni, hogy a kánon fogalmának akármilyen gyakorlatias kutatása többé-kevésbé lehetetlennek bizonyul, hacsak nem jutunk annak valamilyen jól vagy rosszabbul körülhatárolt előzetes megértéséhez, amit a tanulmányozni kívánt mező implikál.

Voltaképpen már az első lépések ezen a mezőn, a kánon mezején tévútra vihetnek bennünket (vagy épp sehová sem visznek), ha eltekintünk az elméleti megfontolásoktól. Tegyük fel, hogy a kanonicitást valamely közvetítő intézmény szerint kívánnánk mérni, például a könyvtárak vagy a könyvkiadás számai és adatai alapján. Ekkor teljesen nyilvánvaló megoldásként kínálkozna, hogy meg-

* Szándékosan nem térek ki a dolgozatban a „kis nép” meghatározására. Természetesen lehet, hogy szerencsésebb lett volna például „kevésbé elterjedt nyelvekről” szólni, de úgy vélem, intuitív módon tudjuk, miről van szó. – Ez az írás egy észt–magyar kollokviumra készült, amely 1997 őszén volt az MTA Irodalomtudományi Intézetében. Beledolgoztam elemeket, olykor mondatokat jó pár korábbi írásomból is. A felhasznált szakirodalom megtalálható ezen szám kánon-bibliográfiájában.

vizsgáljuk a forgalom és a kiadás adatait; ekkor arra a következtetésre jutnánk, hogy ezek a számok azt mutatják: könyvcímek bizonyos halmazai a szóban forgó kultúra kánonjához tartoznak. Később esetleg úgy finomíthatnánk ezt a következtetést, hogy rámutatnánk: ez a halmaz inkább a népszerű irodalom regiszteréhez tartozik, azaz ez a kánon inkább a tömegek kánonja, és nem szükségképpen tükrözi a magas kánont, a művelt olvasók, a képzettek, a társadalom jól informált rétegének kánonját.

Ez a példa, meglehetősen is primitív, és azt hiszem, soha senki nem is gondolt arra, hogy munkáját ekképp képzelje el. Mégis alkalmas arra, hogy bemutassam rajta a kánonvizsgálódás néhány buktatóját. Ha *A Kánon* egyszerű, monisztikus, egyes számú fogalmából indulunk ki, akkor vagy valami igencsak kétséges és olcsó eredményhez jutunk, vagy pedig arra kényszerülünk, hogy továbbmenjünk, és módosítsuk, finomítsuk, átalakítsuk a kapott eredményt. Ezért azután jóllehet igen nagy szükség van arra, hogy a kánonokkal kapcsolatos jelenségeket vizsgáljuk, ennek előfeltétele az, hogy megfelelően körülhatárolt fogalomrendszerből induljunk ki.

A terepnek ez a fajta megtisztítása, a tisztázása annak, hogy mit is kellene tennünk, amikor nekiállunk a kánon feltérképezésének, természetesen nem végezhető el a jelen dolgozat keretei között. Mégis megkísérlem összefoglalni azokat a problémákat, amelyekkel szembekerülünk akkor, amikor valóban elkezdődik a vizsgálódás. Főként két kérdéssel foglalkozom majd, noha e kettő elválasztása talán kissé mesterséges: magának a kánonnak a problémájával, valamint azon mezők, intézmények és társadalomszegmentumok szerepével, amelyek révén ez a kánon megnyilvánul.

Először is lássuk a kánon néhány lehetséges felfogását. Eléggé elterjedt nézet az, amely szerint a kánon szövegek gondosan összeválogatott halmaza, és hogy a fő kihívás azok számára, akik a kánont (a kánon fogalmát) elemzik az volna, hogy feltárják: melyek is ezek a szövegek, s hogyan jött létre ez a halmazuk. Vizsgálható továbbá, hogy mik voltak az okai az adott halmaz létrejöttének, feltehető a kérdés, hogy miféle közös jegyek találhatók az ekként összeválogatott szövegekben – a vizsgálat tárgya lehet tehát tartalmuk, eredetük és szerkezetük, ám mindvégig feltételezve, hogy az a dolog, amiről szó van, *egy bizonyos dolog* (vagy dolgok egy bizonyos köre), és másfelől, hogy amiről szó van, azok dolgok, termékek, szövegtárgyak. A kiemelkedő Nagy Művekre összpontosító elgondolások értelmében a kánon késztermékekből építkezik, amolyan díszpéldánygyűjtemény, olyan tiszteletre méltó szövegek összessége, amely kultúránk és hagyományunk sarokköveinek számít.

Ez a felfogás a kánonon tehát szövegeket ért, ezért úgy is nevezhetnénk, hogy ez a „kánon mint szöveg” elgondolás; annak a számára, aki ezen segédegyenesek mentén munkálkodik, bőségesen elegendő, ha ráismer, hogy pontosan milyen szövegek tartoznak egy bizonyos kánonba, vagyis hogy melyek egy korszak kiváltságos és megkülönböztetett szövegei, ezután visszakeresheti intuíciójának

bizonyítékait, s végül eljuthat egy olyan listához, amelyet azután kánonnak nevez: ennek vagy annak a korszaknak, ennek vagy annak a társadalomnak, rétegnek, csoportnak ez lesz a kikövetkeztetett kánonja. Annak ellenére, hogy igen elterjedt vizsgálódási gondolatmenetről van szó, ne feledjük, hogy ez a fajta kánonkutatás végső soron a pozitívizmus örököse: adatokat szed össze, ezeket valamiféle rendbe próbálja tenni, majd nagyon szigorú logikai keretben vonja le a következtetéseket, míg kizárólag ellenőrizhető bizonyítékokra igyekszik hagyatkozni, s megpróbál kirekeszteni mindent, ami – meglehetősen szűkre szabott – tárgyterületén kívül helyezkedik el. Ez a módszertan sok tekintetben diszkvalifikálódott, s jól tudjuk, hogy miféle teoretikus (és gyakorlati) buktatói vannak; mégis, hiba volna mindenestül és azonnal a sutba dobni. Nem mintha mint tudományos módszertan menthető volna – ám mint tudománytörténeti tény, végső soron éppen mint a kánonkutatás *tárgya* rendkívül érdekes lehet. Vagyis: ennek a módszertannak lehetnek és voltak is bármely más – akár antipozitívista – nézőpontból érdekes eredményei. Az természetesen távolról sem tartható, hogy bármely vizsgálódás előfeltétele volna, hiszen ez a kutatás olyan stádiumát előfeltételezné, hol nincsenek prekonceptciók, előítéletek, ideológiák, sőt még akár fogalmak sem; azt azonban feltétlenül mérlegre lehet tenni, hogyan térképezik fel egy adott korszakban mindazt, amit kánonnak tekintenek (vagy amit egy korábbi korszak kánonnak tekintett). Ha mást nem, annyit megtudhatunk a „kánon mint szöveg” listakészítőitől, hogyan működik a kánon áttekintésére, feltérképezésére, állítólagosan objektív feltárására hivatott professzionális értelmező közösség, fontos szempontokat kaphatunk annak megértéséhez, hogy valamit miért és hogyan tekintenek kánonnak vagy kanonikusnak, egyáltalán: irodalomnak.

Mégis azt kell mondanunk, hogy tiszta formájában nem sokan vallják magukénak a „kánon mint szöveg” elképzelést. Még a legkonzervatívabb, legskolasztikusabb megfogalmazások is utalnak valami szövegen kívülre, valamire, ami túl van a szövegeken, ami meghaladja, transzcendálja azokat: a hagyományra, az értékre, az etikára, az esztétikai minőségre s hasonlókra, márpedig ezek valamilyen, a szöveg fölötti *szabályra* utalnak. Ezért annyit állíthatunk mindenestre, hogy rendkívül bonyolult volna különbséget tenni a „szövegszerű” és a „nyelvi” felfogások között; vagy élesebb megfogalmazásban, a „szövegszerű” lehatárolások olyan szabályokra hagyatkoznak (éspedig igen gyakran explicit módon), amelyek a szövegek kiválasztását irányítják.

Így azután a másik nagy koncepció (már ha egyáltalán „másiknak” nevezhető) a „kánon mint nyelv” elképzelés volna. Lehet, hogy nem kevésbé problematikus, mint az, amelyikről korábban volt szó, csak éppen itt más kérdésekkel kell szembenéznünk. Talán hozhatók fel érvek amellett, hogy a kánon nyelvtermészetű: valamely közös tudást testesít meg vagy nyilvánít ki. Feltételezhető az is, hogy létezik egy bizonyos „irodalmi kompetencia” – olyanfajta tudás, amely lehetővé teszi a beszélő számára – a kultúra „anyanyelvi beszélője” számára – hogy az irodalmi szövegeket mint ilyeneket ismerje föl és el. Ekkor pedig állítható, hogy a kánon, a nagy művek

kiválogatott halmaza ennek a tudásnak a része, s ha ez a tudás megfeleltethető a nyelvi *langue* fogalmának, akkor a kánon az irodalmi *langue* része.

S ha mindez így volna, akkor a kánon nem a megvalósulás vagy a jelenségek szférájába tartozik, hanem a rendszerébe: ebben az értelemben a *langue* része. Amennyiben valóban ez volna a helyzet, kánon nélkül nem is lehetünk meg; nincs olyan, hogy kánon ne volna. S a kánon annyiban is ehhez a mezőhöz tartozik, amennyiben változása nem valamilyen autonóm mozgások következménye, hanem olyan külső befolyásoké, hatásoké, amelyek az irodalom mezején kívülről érkeznek.

Mi a jelentősége mindennek a kis népek kánonjai szempontjából? Mindenekelőtt az, hogy vegyük észre: a kánonviták igen gyakran listaviták, tehát megmaradnak a „kánon mint szöveg”-felfogás keretei között. A kisebb népek irodalmi kánonjaival kapcsolatban az egyik fő vitakérdés az szokott lenni, hogy mennyiben esik egybe és mennyiben különbözik a szövegek jegyzéke valamely más, nemzetközinek tekintett vagy nagyobb nép kialakította listától. (Az természetesen külön kérdés, hogy ilyenkor létező listákkal vagy inkább képzetes vagy egyenesen koholt listákkal történik-e az összevetés; vagy hogy mennyire részleges, átmeneti, korhoz kötött az a „világirodalom”, amelynek kánonja etalonul szolgál.) A szövegek listája mögött persze (implicit módon) vannak rendező elvek, ha úgy tetszik, van egy nyelv, amelynek a lista elemei a szavai; a felszínen gyakorta az látszik, hogy egy-egy szöveg hiánya vagy megléte a kérdés, ahelyett, hogy a szöveghalmazok mögötti szabályrendszerek eltérése vagy azonossága válna problémává.

A kanonicitásról azt is lehetne mondani, hogy az értelmezések egy bizonyos skálájának felel meg; vagyis úgy is lehetne fogalmazni, hogy a kánon az értelmezés egy jól megszokott, bebetonozódott vagy akár intézményesült változata, amely maga kanonikus. Nem szövegek vannak tehát, hanem értelmezések, nem pusztán a szövegek válnak kanonikussá (hiszen legalábbis kérdés, hogy vannak-e „pusztán szövegek”), hanem az értelmezések. Ami pedig a kánon változásakor változik, az értelmezői előfeltevések egy bizonyos halmaza, és ezzel a változással együtt vagy talán ennek következményeképpen változás áll elő az értékesként kiválasztott szövegek listájában is, azon szövegek sorában, amelyek elemzésre vagy oktatásra (stb.) méltónak találtatnak. Itt visszatérünk ahhoz, amit a „kánon mint szövegek” koncepció kapcsán már mondtunk: hogy a tanulmányozásra érdemes szövegek kiválasztása, az az irodalmi korpusz, amely értelmezésre méltó, már maga is (explicit vagy implicit) szabályok, elméleti megfontolások, értékpreferenciák eredménye vagy függvénye, amelyek viszont úgy írhatók le, mint a tárgyak fölött vagy mögött álló rendszer – s a tárgyak ekként immár nem önmagukban való tárgyak, hanem az értelmezés által formált és preformált szubjektivitás termékei.

A kanonizált értelmezések produktívak. Ezen annyit értek itt, hogy bizonyos művek bevett, intézményesült, kanonizált értelmezései megkönnyítik más, új művek értelmezését, esetleg kanonizálódásukat is. Ha (úgy) tudjuk, hogy a *Roko-*

nok realista regény, s megtanultuk ekként olvasni, tudván, hogy mely jegyeket kell felismernünk, a szövegeknek mely rétegeire kell odafigyelniük, milyen értelmezői stratégiákat kell választanunk, akkor más regényeket is tudunk majd így értelmezni, s ha hasonlóval találkozunk, az könnyebben kaphat kanonikus vagy ahhoz közeli pozíciót. Mármost ha a kis népek kánonjait a világirodalmi kánonnal (vagy a „nagy népek” kánonjával) vetjük össze – bármely homályos és kétes legyen is ez a mérce s ez a művelet –, akkor voltaképpen bizonyos értelmező stratégiák átvételéről, készen kapásáról is szó van. A nemzeti irodalmat a „világirodalom” terminusai (műfajai vagy korszak-meghatározásai, iskolásorolásai, poétikai szabályai stb.) szerint olvassunk, s így támpontokat kapunk a kis nép kánonjának kialakításához; voltaképpen belekényszerülünk abba, hogy a kis nép korszakait, műfajait stb. aszerint a kánon szerint helyezzük el, ahogyan azt a „világirodalom” értelmezési stratégiái szerint „kell”. Megtaláljuk a magunk manierizmusát, rokokóját, szentimentalizmusát, ódáját, új tárgyiasságát, szürrealizmusát, személytelen líráját: mindazon kategóriákat, amelyek helyettünk rögtön értelmezik is a kánonba kerülendő művek sorát. Ha igaz az, hogy a kánon mintegy elolvassa helyettünk a művet, akkor az is elmondható, hogy a kis népek kánonjai maguk is más („világirodalmi”) kánonok olvasatai, vagy azokat is ezek a kánonok alakítják saját képükre. Ez alkalmat adhat arra, hogy a kis népek irodalmának hivatásos résztvevői berzenkedjenek az effajta „imperializmus” ellen; csak hogy a bezárkózáson, az originalitás vagy az autogenezis bornírt hangsúlyozásán kívül ennek nemigen van alternatívája.

A „kánon mint nyelv”-koncepció nyilvánvalóan szembehelyezkedik a kánonnak azzal az elképzelésével, amely szerint a kánon a saját jogon kanonikus szövegek listája volna. A másik oldalon tehát az az elgondolás áll, amely szerint a szöveg saját, benső tulajdonságainál fogva válhatna kanonikussá. De körvonalazható egy harmadik lehetőség is, amely eltérne a strukturalizmus *langue/parole* megkülönböztetésétől: tudniillik hogy a kánon se nem elemek halmaza, se nem pedig elvont rendszer, hanem konvencionalizált cselekedetek terméke, míg a kánonalakítás különleges erővel bíró cselekedet *végrehajtása*. A kánon megteremtésének aktusa eredetileg és archetipikusan a „pap” feladata, a Törvény hivatásos értelmezőjéé. Bármilyen legyen is a kánon, az biztos, hogy nem valami adott, örök dolog, amelynek eredete és természete kiismerhetetlen volna. Éppen ezért minden kánonkutatásnak számot kell adnia arról is, hogyan is működik maga a kánonképzés, kik és milyen körülmények között, milyen intézmények segítségével és támogatásával végzik a kánon alakítását. A kánon kialakulása vagy eredete ugyanis nemcsak az időben követhető visszafelé, hanem szinkron módon is, fogantatásáig.

De kik is azok, akik a kánont teremtik, változtatják és fenntartják? A válasz természetesen az, hogy bizonyos emberek csoportjairól van szó, amelyeket professzionális vagy hivatásos csoportoknak nevezhetünk, vagyis „a kultúra embe-reinek” közösségeiről, amelyek az irodalom intézményeire befolyással vannak, bizonyos esetekben bizonyos intézményeket egyenesen irányítanak is.

A legkevesebb, amit a kánonok és az irodalmi élet hivatásos résztvevőinek kapcsolatáról mondani lehet, az tehát az, hogy az irodalom professzionális értelmezőinek igen nagy számú tevékenysége ilyen vagy olyan módon befolyásolja az irodalmi kánont. Az irodalom mezején résztvevő hivatásosokat gyakran szokás azzal jellemezni, hogy a kánonnal foglalatoskodnak, és fordítva: a kánont csaknem kizárólag úgy közelítik meg, mint egy bizonyos különös embercsoportnak, az irodalmi mező hivatásos résztvevőinek a fő működési területét. Az irodalmi élet hivatásos résztvevőinek egyik feladatuk (tevékenységük) az, hogy a kánont megteremtsék, fenntartsák és megváltoztassák, valamint hogy erre reflektáljanak is. Azt a fontos szerepet, amelyet a hivatásosok a kánonalakításban játszanak (s ami azt illeti, az a szerep, amit a kánon kap a hivatásosok státuszának kialakításában), jól illusztrálja a kanonizáció paradigmaticus, sőt alapesete, azon szövegek körülhatárolása, amelyek azután az Íráshoz fognak tartozni; ez a cselekedet igen erősen professzionális természetű, és számos súlyos következménnyel jár nem egy közösségre nézve.

És szerűnek tetszik különbséget tennünk itt a feltétel nélküli autoritás és azon sokkalta korlátozottabb és efemer jellegűbb hatalom között, amely az irodalom hivatásosait megilleti. Részben persze csak fokozati különbségről van szó; s biztos, hogy sok a hasonlóság is. Mindkét esetben intézmények, hatalom és csoportok előfeltételeződnek. A kánonkutatásnak pontosabban meg kell határoznia azt is, hogy pontosan milyen csoportok és milyen hatalmak, milyen erők vesznek részt a kánon alakításában s hogyan teszik ezt.

A hivatásosok kapcsolata a kánonnal nem merül ki abban, hogy ők képezik a kultúra embereinek azt a több-kevésbé intézményesült csoportját, amelyik szövegek megkülönböztetett csoportjának fenntartásáról és alakításáról gondoskodik. Másrészt ugyanis éppen a szövegeknek ez a különös csoportja az, amely számukra mint hivatásosok számára létalapot jelent; a kánon tehát nem csak a működés területe, hanem a jutalmaztatás, a dicsőség terepe is.

Csak hogy még ha a hivatásosok közössége döntő szerepet játszik is a kánon alakításában, ismét fel kell tenni a kérdést: vajon csak *egyetlen* dolog az, amit alakítanak? Miért is tekintenénk csak azt a kánont az egyetlen fontos tényezőnek, amelyet a hivatásosok nagyon különleges közössége alakít? Semmi kétség, ez a legjobban dokumentált és a legismertebb kánon (bármit értsünk most ezen); új nemzedékekre száll át, iskolában tanítják, és a leginkább ezt tisztelik, olyan szöveghalmazt és konvencióhalmazt képvisel, amelynek ismerete, elsajátítása előfeltétele annak, hogy valakit műveltnek nevezzenek. De azzal is tisztában kell lennünk, hogy az, amit az emberek olvasnak és ahogyan mindezt olvassák, távolról sem azonos a hivatásosok kánonjával (vagy a hivatásos közösség egy részének kánonjával). Azok a Nagy Művek például, amelyeket az iskolában tanítanak, nem szükségképpen azonosak azzal, amit a hivatásos értelmezők a legnagyobbra tartanak; legalább a romantika korszaka óta a professzionális olvasók egy része ellenkánon kialakítására törekszik és azt képviseli, s e csoport számára az intézményes oktatás a konzervativizmus és

ódivatúság szimbólumaként jelenik meg. Jóllehet az iskolai oktatás tanterveit a hatalmon lévő hivatásosok alakítják (ki), azok, akik *nincsenek* hatalmon, nagyon gyakran kétségbe vonják ezt a fajta kánont. Másfelől az is feltételezhető, hogy más, a hivatásosoktól eltérő közösségek megalkotják a maguk kánonját. Az oktatási rendszer résztvevői (a tanárok csakúgy, mint a diákok) nem tekintik a kötelező olvasmányokat a legértékesebb művekkel azonosaknak, és az, amit voltaképpen olvasni szeretnek és olvasnak is, az eléggé különbözik a hivatalos kánontól.

A probléma természetesen az, hogy ez a kánon rejtett, töredékes, implicit és rendkívül nehéz követni nyomait. Ami a szinkrón metszetet illeti, tudatában vagyunk létezésének, de aligha törődünk azzal, hogy le is írjuk; diakrón metszetben pedig hagyatkozhatunk bizonyos adatokra, amelyek többnyire hivatásosoktól származnak, de csak igen kevés közvetlen utalást találunk. Problémát jelenthet továbbá az is, hogy tisztázandó, vajon hány nem professzionális kánonnal kell számolnunk (s ennek megfelelően vajon hány közösséggel). Az ugyanis meglehetősen félrevezető, ha a nem hivatásos kánonról mint egyetlen egészeről beszélünk; lehet számos alközösség, és ennek megfelelően számos alkánon és ellenkánon. Az elméleti megfontolásoknak ezért még bármiféle kutatást megelőzően körül kell írniuk azon kánonok lehetséges skáláját, amelyek számításba veendőek.

Fölösleges is felhívni a figyelmet arra, hogy ez a skála kultúráktól, történelmi korszakoktól és talán még a szóban forgó néptől/nyelvtől függően is különbözni fog. Megfogalmazható az a hipotézis, hogy a kis nép (vagy a kevésbé elterjedt nyelv) irodalma sokkal szigorúbban, sokkal elszántabban fog ragaszkodni szent (megszentelt) szövegeihez, és szent (kanonizált) értelmezéseikhez. Másfelől a kis nép irodalma sokkal jobban ki van téve a kívülről érkező hatásoknak, különösen akkor, ha valamely „nagy” nép tőszomszédságában vagy elnyomása alatt él. E két hipotézis bizonyára igazolható, s nem zárják ki egymást. De vajon hogyan lehet igazolni vagy cáfolni őket?

Ez a kérdés elvezet bennünket a problémák másik csoportjához, vagyis ahhoz a kérdéshez, vajon mit is teszünk akkor, amikor a kánonokat vizsgáljuk. Miféle adatokra, bizonyítékokra, nyomokra, útmutatásokra számítunk? Mi a kánonkutatás módszertana?

Először is azt reméljük, hogy rendelkezésünkre állnak *szövegek*. (Ez előbb-utóbb felveti majd az értelmezés problémájának kérdését – de ezt itt most félreleteszem.) *Nem* a kánonban foglalt Nagy Művekről beszélek, szó sincs róla. A szöveg semmilyen módon nem viseli magán a kánonba tartozás jegyét, bármilyen közelről vizsgálgassuk is; a kanonicitás értelmezés dolga meg intézményeké, közösségké, hatalmi viszonyoké, hagyományoké, és így tovább, de semmiképpen sem adott jellegzetessége bármilyen szövegnek. A szövegek, amelyekről itt szó van, azok, amelyek körülveszik a kanonikus szövegeket: befogadásuk, értelmezésük dokumentumai, annak nyomai, hogyan jutott el a szöveg a kánonba.

Így azután az első terület az volna, amelyet *értelmezéseknek* nevezhetnénk. Mindenféle értelmezésre gondolok: a szerzői kommentárookra és naplókra, az

irodalomkritikára, az iskolai szöveggyűjteményekre és a tankönyvekre, az iskolai és az egyetemi dolgozatokra, a szakdolgozatokra, a színházi előadásokra, a fül-szövegekre, a hirdetésekre, a mindenféle és -fajta hivatkozásra.

De másodsor, ezek a (kanonikus és metakanonikus) szövegek valahol megjelennek, bizonyos kontextusokban kerülnek elénk. Ezért aztán a kutatás második nyilvánvaló tárgya az volna, hogy feltérképezze mindezen szövegek lehetséges forrásait: miféle újságok, folyóiratok, könyvek, tévé- és rádiócsatornák vagy a közvetítés milyen más formái játszhatnak szerepet a szövegnek és értelmezésének forgalmazásában? Hogyan festettek az általános iskolai, a középiskolai és az egyetemi tantervek? Hogyan és hol képezték a tanárokat? Milyen más véleményformálási formák álltak rendelkezésre?

Ez pedig átvezet a harmadik területre, az intézményekére. Azok a helyszínek, ahol mindezen szövegek megjelennek, mind bizonyos intézményekhez tartoznak: az oktatás rendszeréhez, az irodalmi termelés rendszeréhez, a forgalmazáshoz és a befogadáshoz, ide értve az irodalmi iskolákat, az irányzatokat és a csoportokat, a szalonokat és a mozgalmakat; a könyvkiadáshoz és a könyvkereskedelemhez valamennyi résztvevőjével együtt (cenzorok, szerkesztők, lektorok, marketing-szakemberek); a könyvpiachoz; valamint a könyvtárakhoz, olvasóklubokhoz és így tovább.

Mindezen elemek igen alapos és részletes kutatásokat igényelnének, és mindig észben kellene tartanunk azt, amit a kánonról általánosságban mondtunk – hogy tudniillik mindig is számos kánon él egymás mellett, s hogy a kánon nem egyszerűen szövegek halmaza. Ezért aztán tovább kell lépünk egy negyedik területre; mérlegre kell tennünk, hogy melyek az értelmezés releváns konvenciói, márpedig ez minden korábbinál bonyolultabb kérdéskörnek látszik. Világos, hogy nem elegendő feltérképeznünk valamennyi metakanonikus szöveget, kontextusukat és intézményeiket; értelmeznünk kell magukat az értelmezéseket is, értékelnünk az értékeléseket.

Ez meglehetősen kényes és bonyolult probléma. A kánonkutatásban fel kellene mérnünk azt a nyelvet, amelyet a metakanonikus szövegek használnak; értékpreferenciák, értelmezéseik rejtett előföltevései, politikai, ideológiai vagy személyes indítékaik feltétlenül feltárandók, s természetesen ki kell emelni közülük azokat, amelyek minden bizonnyal számítanak, latba esnek a szóban forgó mű befogadásának történetében. Nem csak az irodalomkritikáról van itt szó; az olyan adatok, mint a közkönyvtárak kölcsönzési jegyzékeinek legnépszerűbb darabjai, ugyancsak gondos megfontolást igényelnek. Meglehet, nem ugyanolyan fajta vizsgálódást, mint a kritikai szövegek, de mondjuk a közkönyvtárak egész struktúrája, beszerzési és kölcsönzési eljárásaik, zárt és nyitott részlegeik rendszere, a kölcsönözhető és a helyben olvasandó könyvek elkülönítése – és így tovább – ugyancsak méltó a tanulmányozásra. Hasonlóképpen nem tekinthető a kánonkutatás hasznos nyersanyagának, adott tényének a tanterv *önmagában*; könnyen lehet, hogy bizonyos szövegek kizárólag politikai okokból jelennek meg

a kötelező olvasmányok listáján vagy a kötelezően tanítandó anyagok között, s az is lehet, hogy voltaképpen soha senki nem is tanítja és nem is kéri számon ezeket (vagy legalábbis sem tanár, sem diák nem veszi őket komolyan). Az is lehetséges, hogy bizonyos művek ellentmondásosságuk, vitatottságuk vagy érdekeségük miatt kerülnek a tananyagba, de nem mint kanonikus szövegek.

Értelmeznünk kell tehát a metakanonikus szövegeket, az őket környező kontextusokat és azokat az intézményeket, amelyek használják ezeket. Persze mindig van valamiféle intuíciónk arról, hogy egy adott korszakban és egy adott kultúrában mi számíthatott kanonikusnak. Minthogy abban a kultúrában élünk (vagy egy másikban, de azt reméljük, hogy a vizsgált kultúráról eleget tudunk), így vagy úgy ismerjük hagyományát is, értékeit is, konvencióit, ahogyan kánonját is. Csakhogy előfordul, hogy az időbeli távolság túlságosan nagy, és kiderül, hogy amit kánonnak hittünk, az valamennyire mégis más. Ráeszmélhetünk, hogy vannak más, kevésbé ismert művek is, amelyek ehhez a kánonhoz tartoznak, de amelyeket a hagyomány már kivetett magából. Vagy megeshet, hogy a kanonikussá válás okai egészen mások, mint feltételeztük. Az irodalmi műveknek korszakonként más és más funkcióik lehetnek, s mégis megőrizhetik kanonikus pozíciójukat. Ez különösen igaznak látszik a kis népek irodalmi esetében: azok az elbeszélő költemények vagy epikus művek, amelyek a nemzet, a nemzetiség, a nemzetté válás eszményét voltak hivatva kifejezésre juttatni és szolgálni vagy az idegen behatolás, megszállás, elnyomás elleni harc megjelenítőiként olvasták őket stb. sok esetben még ma is kanonikusak, jóllehet értelmezésük s talán értékelésük is egészen más, mint annak idején volt.

Ami az iménti első, második és harmadik területet illeti, itt a kis népek kánonjainak kutatása részint igen nehéz helyzetben van, részint éppen nagyon is ígéretes lehet mindaz a munka, ami itt folyhat. A nehéz helyzet abból adódik, hogy – legalábbis a közép- és kelet-európai kisebb irodalmakra gondolva – egészen másként festenek maguk a metakanonikus kontextusok, a metakanonikus szövegek is, mint az úgynevezett Nyugaton, nem is szólva az intézmények rendszerének sokkal jobban ismert eltéréseiről. Számolnunk kell azzal, hogy olykor egészen sajátos szövegtípusokba botlunk, amelyeknek megfelelőit hiába keresnénk a nagyobb nyelvek irodalmaiban; hogy a közvetítés csatornáit olykor jóval szűkebbek, máskor meg egyszerűen egészen mások, mint másutt (s természetesen a kis népek sem feltétlenül hasonlítanak egymásra e tekintetben sem); s hogy az intézmények hálózata nem egyszer jelentős késéssel, a nyugati mintákétól eltérő funkcióval alakult ki, s alakulástörténetének sajátosságai máig meghatározzák. A kutatás nehéz, pepecselő, gyakran hálátlan munkája mégis ígéretes, mert ezzel anélkül lehet egy kultúra egészéről érdekes, esetleg radikálisan új dolgokat mondani, hogy a nagyobb nyelvek irodalmainak kutatását egyszerűen lemásolnánk; egész irodalmi rendszereket kell újrakoncipiálni, a sajátos működésre vonatkozóan hipotéziseket felállítani, *kitalálni*, hogyan is működik az irodalmi folyamat abban a kultúrában.

Végül is megismételnék néhány fontos kérdést – céloim itt mindössze az volt, hogy ezekre ráirányítsam a figyelmet. Mit is keresünk? Egy dolgot vagy többet? Szövegek halmazát vagy valami többet, valami mást? Hol keressük? Csak a kézikönyvekben, a szöveggyűjteményekben, az antológiákban és a tantervekben? Vagy inkább vegyük figyelembe a szövegek értelmezéseit mindazon csatornákkal és intézményekkel együtt, amelyek ezeket a szövegeket és metaszövegeket közvetítik (hozzánk és a kor olvasóihoz)? Következtetés helyett csak annyit állítok, hogy mindezekre a kérdésekre válaszolnunk kell. Lehet, hogy az én válaszaim nem jók, és bizonyos, hogy egyelőre meglehetősen felületesek. De a kérdések legalább itt vannak.

BEZECZKY GÁBOR

*Kánon és trópus**

A kánon a klasszikusnak tekintett művek listája, valamint a lista magyarázata. A magyarázat lehet ideologikus vagy narratív, illetve a kettő kombinációja.¹ Ha kánon helyett kánonokat mondunk, ha egyes szám helyett többes számban fogalmazunk, akkor a pluralizálás egyben relativizálás is. Az egyedül érvényes kánon (továbbiakban: Kánon) hatalma határtalan. Ahogyan nő a kánonok száma, hatalmuk úgy csökken. A Kánon hatalma abban áll, hogy kijelöli, értelmezi és értékeli a kanonizált műveket. Pontosabban szólva kijelölte, értékelt és értelmezte azokat. E műveletek döntő mozzanatai a lezárult múltban mentek végbe. Az egyedi olvasó mindig eleve későn érkezik ahhoz, hogy változtathasson a Kánon lényegi vonásain, a kanonizált művek és szerzők listáján vagy a műveknek a hagyomány által szentesített értelmezésén. A Kánon nem dialogikus kölcsönviszony: az olvasó feladata mindössze annyi, hogy lehetőségeihez képest rekonstruálja és a sajátjává tegye a múltat. Amint ez megtörténik, a múlt anélkül lesz úrrá a jelenen és a változatlan ismétlődés révén magán az időn, hogy lezárt-sága megszűnne. A Kánon személytelen: mögötte nem emberek vagy emberi intézmények állnak, hanem isteni kinyilatkoztatás.²

A kánonok bizonyos vonásokban a Kánont imitálják, de egyszerre nem képesek minden jellemzőjét utánozni. Kizárólagosság, egyetemesség, maradandóság, lezártág és személytelenség tekintetében a bibliai kánon közelítette meg legjobban a Kánont az európai történelemben – olyannyira, hogy maga is más kánonok alapja lett. Az egyházban a *Biblia* értelmezésének határai hosszú időszakokon át többé-kevésbé rögzítve voltak. A tévelygő értelmezőknek olykor valós veszélyekkel: kiátkozással és megégettetéssel kellett számolniuk, illetve időről-időre előfordult, hogy az eltérő értelmezések egyházszakadásokhoz vezettek. A katolikus egyházban az ószövetségi kánon a definitív formáját viszonylag későn, im-

* Horváth Ivánnak, 50. születésnapjára

¹ „The term stands for a standardized corpus which represents an organic whole with rules of its own.” – MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK: *The Rise and Fall of Literary and Artistic Cannons*. = *Neohelicon* 1990. 17. 129–159, 130.

² „Hogy a kánont a tanítóhivatal definiálja, az csak akkor vált szükségessé, amikor a reformáció idején a protestánsok (és bizonyos katolikus körök: pl. rotterdami Erasmus) kétségbe vonták több bibliai könyv kanonikus voltát és kötelező tekintélyét. Ezt a tridenti zsinat végezte el 1546-ban, amikor kijelentette, hogy a 45 ószövetségi és 27 újszövetségi frásnak Isten a szerzője, és ezért mindet ugyanaz a tisztelet illeti meg.” – KARL RAHNER–HERBERT VORGIMLER: *Teológiai kisszótár*. Bp., Szent István Társulat 1980. 366.

már más kánonokkal versengve nyerte el. Sokat mondó tény, hogy a végleges katolikus kánon azonnal többes számban jelenik meg. Nem a protestáns kánonokra kell elsősorban gondolni, hanem az *Index librorum prohibitorum*ra. Az *Index* tagadhatatlanul maga is kánon, még ha antikánon is. A kánonok innentől kezdve megállíthatatlanul sokasodnak és benépesítik a földet.

Ha tagadjuk az irodalmi kánonok és bibliai kánon közötti párhuzamot, mint ahogyan ezt például Wendell V. Harris teszi, akkor az irodalmi kánonok még messzebb kerülnek a történelemfeletti hatalom tekintélyétől.³ A Kánon hatalmának garanciája Isten, a kánonoké földi intézmények: egyházak, pártok, mozgalmak, egyetemek, akadémiák, folyóiratok, újságok, esetleg kormányok. Az intézményi háttérrel nem rendelkező kánont talán helyesebb lenne nem is kánonnak, hanem egész egyszerűen konszenzusnak nevezni. A hierarchikus intézmények megdorgálhatják a saját eretnek- vagy elhajlásgyanús értelmezőiket, mindenesetre végrehajtható szankciók nélkül nem lehet intézményesített kánon a kánon. A végső fegyver a tévelygőkkel (eretnekekkel, pártütőkkel, elhajlókkkal stb.) szemben a kitaszítás (nevezzék akár kiközösítésnek, akár elbocsátásnak, akár kizárásnak, akár száműzésnek). Ha az egyeduralom (a terminológia ebben az esetben is változik: zsarnokság, diktatúra, despotizmus stb.) körülményei között az uralkodó (hatalmon lévő klikk, junta, kormánypárt stb.) kanonizálja a maga értékeit, akkor ez rendszerint az antikánon, az *Index* megjelenésével és a vélemény- és szólásszabadság erős korlátozásával vagy teljes eltörlésével jár együtt. Végső soron az ilyen törekvések az uralkodó számára éppen érvényes kánont egyedül érvényes Kánonként kívánják mindenkivel elfogadtatni. Intézmény és kánon között olyan erős lehet a megfelelés, hogy előfordulhat, hogy az a vita, melyet a különböző intézmények látszólag a kánonról folytatnak, egyáltalán nem valamilyen közös kánonról szól, hanem az intézmények között meglévő különbségek kinyilvánítása és küzdelme.

A demokratikus intézményeket arról lehet megismerni, hogy nem produkálnak sem kánont, tehát olyan listát, melynek radikális tagadása szankciókat vonna maga után, sem olyan antikánont, melynek elfogadása szintén szankciókhoz vezetne. A kánon szó fennmarad, jelentése azonban alaposan átalakul. A 'körülhatárolható intézményben létrejött, indoklással kísért normatív lista, melynek tagadása szankciókat eredményez' helyett immár 'valamely közösség legmegbecsültebb művelőinek listá'-ját jelenti. Az ilyen kánon a közösség nyilvános dialógusának eredménye, és egészen természetes, hogy mindig egynél több van belőlük. Ezek azonban nem antikánonok, hanem ellenkánonok, s merőben nézőpont kérdése, kinek melyik a kánon és melyik az ellenkánon. Ezek a kánonok nem az örökkévalóság számára készülnek, módosulásaik követik a közmegegyezés (és köznézeteltérés) változásait, következképp megszűnik a kanonizált művek listájának a kizárólagossága. Az ilyen kánon lehetőséget ad arra is, hogy

³ WENDELL V. HARRIS: *Canonicity*. PMLA 1991. 106, 110–121.

dialogikus viszony jöjjön létre múlt és jelen, hagyomány és újítás között, és az olvasó feladata már nem abban áll, hogy önmagában helyreállítsa a feltételezett eredeti jelentést, megismerje a megismertet.

Ha ez a kétféle kánon élesen szembeállítható, akkor vajon nem lenne-e helyes a jelölők szintjén is különbséget tenni közöttük? Természetesen be lehetne vezetni különböző szavakat, vagy esetleg indexekkel lehetne megkülönböztetni a kétféle, az intézményi és a közösségi kánont egymástól. Ennek csupán annyi akadálya van, hogy a két – egymást ellentétekként feltételező – jelentés rendszerint egyszerre és voltaképpen meghatározhatatlan arányban van jelen a szóban. Ezt a bizonytalanságot meg lehet úgy is fogalmazni, hogy – mivel tökéletes demokrácia nem létezik, s így a közösségi kánon nem jelenhet meg a maga ideális formájában – szükségképpen és esetről esetre változó mértékben keverednek egymással az intézményi és a közösségi kánonok. Még a legdemokratikusabb országban is érhetik váratlan és kellemetlen meglepetések azt, aki kinyitja a száját, és következetes kánonrombolásba kezd, illetve azt, aki nem fürkészi elég éberen a saját intézménye kánonjának változásait. Voltaképpen nemcsak az intézményi és a közösségi kánon szokott valamilyen mértékben jelen lenni a kánon szóban, hanem a teljes kontinuum a Kánontól az ideális közösségi kánonig.

A bibliai kánonok megsokszorozódása után és a szekularizáció körülményei között mindössze egy jelenség került közel ahhoz, hogy a felekezeteken és más intézményeken átnyúlva, sokak szemében a Kánon vonásaira emlékeztető jegyeket vegyen magára. Ezt a jelenséget világirodalomnak nevezzük. A világirodalom köztudottan nem azonos az egyes irodalmak világirodalmi rangú alkotásainak (vagyis a helyi remekművek) listájával. Az egységes világirodalom alapja természetesen csakis az egységes világtörténelem lehetett volna, melynek hiányában nem világirodalomról, hanem nemzetközi irodalomról, talán egyetemes irodalomról, esetleg egymás mellé rendelt irodalmakról vagy egymásra ható irodalmakról kell beszélnünk.⁴ A Kánonként felfogott világirodalom nem igényelt volna intézményeket, szüksége lett volna azonban arra az isteni garanciára, amelyet az európai fejlődés számos ponton érvénytelennek tekintett. A világirodalom tehát pontosan azokat a tényezőket előfeltételezné, melyek megrendülése fontos szerepet játszott az irodalom szekularizációjában. Lehetséges, hogy ebben az értelemben világirodalomnak csakis a latin középkor irodalmát lehet tekinteni, s hogy ez a világirodalom tulajdonképpen addig létezett, amíg egyáltalán nem így hívták.

⁴ „Lehetséges-e olyan értelmezése a Háború és békének, mely egyaránt kielégíti az orosz és a francia olvasót?” SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban. – Minta a szőnyegen. A műértelmezés esélyei. Bp., Balassi Kiadó 1995. 90–116, 91. – „Az egyetemeség a fenti értelemben véve a világtörténelem az emberiség egyetemes történelmét jelenti, vagyis az egy világ: világunk történetét, nem pedig az emberiség történelmeinek, történeti világainak összességét.” – TATÁR GYÖRGY: Hádész kapujában. Világtörténelem és európai klasszika-filológia. – Pompeji és a Titanic. Bp., Atlantisz 1993. 109–125, 118.

Tagadhatatlan viszont, hogy a XIX. század során sokan hittek az olyan világirodalomban, mely rendelkezik a Kánon egyes vonásaival, s az is tagadhatatlan, hogy ez a felfogás még ma is elevenen él – talán mindannyiunkban. Valahányszor azon búslakodunk, hogy Arany János nem került be a világirodalomba, akkor hallgatólag vagy többnyire talán észrevétlenül elfogadjuk egyrészt azt, hogy a világirodalom nem az egyes irodalmak legjobbjainak a gyűjteménye, másrészt azt, hogy a világirodalmi kánon a lezárt múlt terméke, melyet a jelen mindössze tudomásul vehet, de azon nem változtathat. Ez a múltorientáltság valószínűleg szintén a Kánon hatásának a következménye a világirodalmi kánonban. A világirodalomba tartozás bizonyossága s a jelenhez közelség között fordított arány áll fenn, másrészt pedig rövidéletű világirodalmi kánonról beszélni valószínűleg csak súlyos önellentmondás árán lehet. Hagyomány és kánon szintén összefügg egymással: Homérosz szinte minden múltunk múltja, Joyce még csak a mulandó jelenünk múltja.

A kánonok ugyan sokasodhatnak, de a kánon alá sorolható jelenségek körének túlzott mértékű bővítése nem feltétlenül jár kizárólag előnyökkel. Alastair Fowler hatféle kánont említ: (1) a *potenciális kánon* az írott és szóbeli irodalom egésze; (2) az *elérhető kánon*ba tartozik mindaz, ami az irodalom egészéből egy adott időpontban hozzáférhető; (3) a *szelektív kánon* irodalmi gyűjteményekben, válogatásokban, antológiákban és tananyagokban fedezhető fel; (4) a *hivatalos kánon* a művek intézményesített listáját jelenti; (5) a *személyes kánon* az egyedi olvasó által ismert és becsült művek listája; (6) a *kritikai kánon* pedig azokból a művekből áll, melyeket a leggyakrabban elemeznek és tárgyalnak.⁵

Első látásra is nyilvánvaló, hogy ez az osztályozás a legkülönbözőbb szempontok alapján jött létre, s hogy sem nem következetes, sem nem kimerítő – még a saját rendszerén belül sem. Miért kellene kánonnak nevezni a hozzáférhető művek listáját? Mivel járul hozzá az elérhetőség a kánonokról való tudásunkhoz – túl azon a trivialitáson, hogy a kanonizált művek elvben könnyen elérhetőek? Mit jelent egészen pontosan a hozzáférhetőség? Elvi vagy gyakorlati, személyes vagy közösségi, csekély vagy jelentős erőfeszítéssel járó, kis vagy nagy költséggel megvalósítható lehetőséget? És miért kellene bármilyen értelemben is kanonizálnak tekinteni azt a művet, amelyről esetleg nemzedékeken keresztül kizárólag egy katalóguscédula tud? A helyi olvasóközönség számára könnyedén elérhető az Indiana Egyetem bloomingtoni könyvtárában a *Kántor nyomoz* c. mű, mely a címlapja alapján valószínűleg egy szocialista rendőrkiutazásról szól. Jelenti-e ez a tény azt, hogy a könyv bármilyen értelemben is része lenne a helyi kánonnak? Mivel járul hozzá a kánonokról vagy az irodalomról való tudásunkhoz, ha az irodalom egészét kánonnak nevezzük? Már önmagában is fogas kérdés, hogy mi tekinthető irodalomnak és mi nem, miért kellene ehhez még hozzácsapni a kánon problémáját is? A személyes kánon pedig alighanem fából vaskarika, talán

⁵ ALASTAIR FOWLER: Genre and the literary canon. = New Literary History 1979. 11. 97–119.

több joggal lehetne személyes ízlésnek vagy személyes vonzalomnak nevezni. Kánon ugyanis csak akkor lehet a szívesen olvasott és becsült művek listájából – még a kánon szó közmegegyezés értelmében is –, ha már megszűnt egyéni mániának lenni. A kritikai kánonnal mint kánonnal az a baj, hogy kizárólag a statisztikai elvre épül. Fontos és érdekes kérdés, hogy a kritika és a szakirodalom mely művekkel foglalkozik a leggyakrabban egy adott időszakban, de korántsem biztos, hogy a legtöbbet említett művek listájából következtetéseket lehet levonni bármiféle kánonra nézve. Továbbá azt is le kellene szögezni, hogy a vizsgált időszak nem lehet tetszőlegesen rövid. Lehetséges, hogy ismét helyesebb lenne valamilyen más elnevezést alkalmazni erre a jelenségre? Mondjuk a divatot? Ha elfogadnánk, hogy létezik kritikai kánon, akkor bizonyára nem lenne abszurd az olyan szóösszetétel, mint amilyen a következő: „1998 márciusa harmadik hetének kritikai kánonja.” Ezek alapján Fowler listájából mindössze a szelektív kánon és a hivatalos kánon tekinthető kánonnak.

A közösségi kánon és az intézményesített kánon határának bizonytalanságát egyébként jól mutatja, hogy Wendell V. Harris nem is érti, mit jelent az, amit Fowler hivatalos kánonnak nevez. Harris a szelektív kánonok egybeolvasztását véli a hivatalos kánonnak. Azoknak viszont, akik nem az egész éltüket élik le demokráciában, nem a hivatalos kánon természetét kell elmagyarázni, hanem esetleg azt, hogy kánonok spontán módon is kialakulhatnak egy-egy közösségben.

A kánon tehát nem véletlenszerűen összehordott művek jegyzéke. A kánon rendelkezik valamiféle belső struktúrával, mely egyrészt meghatározza, mely művek kerülhetnek a kánonba, másrészt a kanonizált művek egymáshoz való viszonyát. A kánon rendszerint nem a már meglévő műértelmezésekből áll össze. Kánon és értelmezés vagy egyszerre születik vagy maga a kánon jelöli ki az egyes művek értelmezésének és értékelésének jellegét és határait. A kánon nem elsősorban művek vagy szerzők felsorolása, hanem az a szerkezet, melynek alapján dönteni lehet a listára felvehető művekről – előfordul, hogy a kanonizálandó mű még nem is létezik, mikor a kanonikus szerkezet már kijelölte a helyét –, de végső soron a művek listája nélkül sem lenne kánon a kánon. Bármennyire érdekes is, hogy ki és milyen alapon dönt a kánonba felvett művekről, s hogy ennek a döntésnek milyen ideológiai, politikai, hatalmi és egyéb összetevői lehetnek, a továbbiakban nem elsősorban erről lesz szó, hanem a kánonba tartozó és a kánonon kívül maradt művek viszonyáról, vagyis arról, hogy miképpen viszonyul a kánon az irodalom egészéhez.

Először is teljesen nyilvánvaló, hogy a kánonba nem tartozhat minden irodalmi mű. Bárhogyan állapítsuk is meg az irodalmi művek halmazát, a kanonizált művek halmaza mindig ennek a részhalmaza lesz. (Igaz ugyan, hogy ebben a viszonyban időnként előfordulhatnak furcsaságok: kanonizálódhatnak olyan művek és műfajok is, melyekre nem tudunk példákat hozni. Gondoljunk csak a magyar ősköltészet körüli vitákra.) Ebből az következik, hogy a kánon és az irodalom viszonya szinekdochés kapcsolaton alapulhat. Ha Kenneth Burke-nek

igaza van abban, hogy a szinekdoché nem más, mint képvisélet (representation),⁶ akkor azt mondhatjuk, hogy a kánon mint részhalmaz áll az irodalom egésze helyett, tehát mindazon művek helyett is, melyek kimaradtak a kánonból. Lehet esetleg azzal érvelni, hogy a kánon nemcsak önkényes módon képviseli, hanem valamilyen módon leképezi, modellálja az irodalom egészét. Ha van ilyen viszony kánon és irodalom között, akkor az nemcsak szinekdochés, hanem paradox is. Ha igaz az, hogy a kánon képviseli az irodalmat, akkor ez a képviselési funkció ellentmondásba kerülhet a kánon bizonyos belső szervező elveivel (azokkal, melyek az határozzák meg, mi kerülhet be a kánonba). Ezek az elvek ugyanis rendszerint olyan antitetikus szerkezetre épülnek, melyek szembeállítják egymással a külsőt és a belsőt, tehát a kanonizáltat és a kanonizálatlant. Mindenesetre, ha képviseletnek fogjuk fel a kánont, akkor egyben azt is állítjuk, hogy a kánon valamiféle beépített tudással rendelkezik az irodalom egészéről.

A kánonok képviselési funkciója különösen nyilvánvaló a nálunk szokásos iskolai tanmenetekben⁷, melyekből a közfelfogás szerint nem maradhat ki egyetlen korszak, egyetlen fontosnak vélt mozgalom, irányzat, alkotó sem. Ugyanez áll az irodalomtörténetekre is.⁸ A képviselési funkció következetes alkalmazása mind a tanmenetek, mind az irodalomtörténetek esetében az állandó duzzadást szokta eredményezni. A képviselési elv szélsőséges esetben, vagyis a halmozással párosult képvisélet esetében – mikor is kívül már nem maradt semmi, és minden egyes mű önmagát képviseli – belülről vetné szét a kánont, azaz eljutnánk Fowler potenciális kánonjához, mely bizonyára nem is tekinthető kánonnak.

Kánon tehát nem létezhet redukció nélkül, mely (szintén Kenneth Burke szerint) a metonímiának felel meg. Kánon akkor jön létre, ha kiválogatjuk az irodalom egészéből azokat a műveket és műfajokat, amelyek pontosan megfelelnek a kánonformáló ideológiának vagy a narratív szerkezeteknek. Ha a kánon mértékegysége az irodalmi mű, akkor a válogatás szélsőséges esetben egyetlen műre redukálná az irodalom egészét. A redukció akkor lesz kielégítő és akkor nem áll szöges ellentmondásban a képviselési funkcióval, ha az egész leírható a részhalmaz folytatásaként vagy annak függvényében. A képvisélet és a redukció ellentétes és egymást kiegészítő folyamatok. A kánonalkotás mindkettőt előfeltételezi, és kánon akkor jöhet létre, ha a két ellentétes folyamat egyensúlyba kerül. Redukció és reprezentáció összhangja nélkül egyazon kánon esetében is mindig elemek fognak átszivárogni a nagyobb halmazból a részhalmazba, és viszont. Redukció helyett írhatunk esetleg elfojtást vagy felejtést, és ezek a szavak Burke gondolatvilágából más gondolkodók világába vezetnek.

A reprezentáció még tökéletesebb lehet abban az esetben, ha a metaforikus elv is működésbe lép, vagyis ha a részhalmaz nemcsak képviseli, hanem hűen képviseli

⁶ KENNETH BURKE: A négy alapvető trópus. = Helikon 1997. 1–2. 43, 46–57.

⁷ Wendell V. Harris terminológiájában ez a pedagógiai kánon.

⁸ Harrisnél ennek nagyjából a diakrón kánon felel meg.

az egészet. Az egész és a rész között hasonlóság, ikonikus viszony jöhet létre, mint például a fraktálok esetében. Az így létrejövő kánonok az irodalom egészének miniatűrízált változatát nyújtják, vagy egy olyan sűrített szerkezetet, melynek kibontása (mondjuk elmesélése) előírja a rajta kívül lévő összes pont érintését.

Szinekdoché, metonímia, metafora és intézményesített kánon kombinációja veszélyes lehet. Ha az irodalmat olyan kánonra redukáljuk, mely állítólag hűen képviseli az egészet, akkor előfordulhat (és a történelem során elő is fordult ilyesmi), hogy ami kimarad a kánonból, az egyszerűen elfelejtődik és megsemmisül. Az ilyen kánon úgy képviseli azt, ami rajta kívül van, mint a temetőből elvitt és asztallapnak átalakított sírkő az egykor eleven embert, vagy mint az immár hiányzó katalóguscédula a könyvtárból ellopott (esetleg bezúzott) művet. Az ilyen esetekben a kanonizálás által végrehajtott jelképes redukció fizikai redukciót von maga után, és az antikánon megsemmisülését, az irodalom egészének csökkenését eredményezheti. (Ekkor ismét eszünkbe juthatnak azok a példák, mikor a „fizikai redukció” szándékos aktus eredménye volt: könyvégetés vagy a kényelmetlenné vált értelmező likvidálása máglya vagy tarkónlövés által.) De még akkor is veszélyes az ilyen kánon, ha a kanonizálatlan mű nem semmisül meg fizikailag. Mindenki fel tud sorolni olyan műveket, amelyek méltatlanul felejtődtek el, maradtak a többség által olvasatlan, vagy melyek jelentőségét csak nagyon kevesek ismerték fel.

A kánonok pluralitása némi védelmet jelent az elérhető irodalom szűkülése ellen. A kánon, még a közösségi kánon is, szükségképpen állít bizonyos műveket előtérbe és szorít másokat a háttérbe. Ha a kánonok összessége lefedné az irodalom egészét, akkor értelmet lehetne adni Fowler potenciális kánonjának is. A pluralitás azonban nem más, mint a kánon ironikus felfogása. Kánonokból több van ugyan, de olyan egy sincs, mely kétségbe vonná a kánon értelmét. Az egyes kánonokból hiányzik az a radikális bizonytalanság, amely két kellőképpen különböző kánon egymáshoz való viszonyában óhatatlanul megjelenik. Akinek egy kánonja van, az tudja, mennyi az idő, akinek egnél több, az soha nem lehet bizonyos benne.

A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja

A XIX. században a nemzeti eposz szerves részét alkotta a nemzeti irodalom kánonjának: költők, kritikusok, olvasók egyaránt a kor és a nemzet reprezentatív műfajának tartották. Valóban kanonizált műfaj volt: ez világos abból, hogy évtizedekkel megelőzte az erre irányuló sikeres törekvéseket az az érzés, hogy szükség van ilyen típusú műalkotásokra. A magyarázat egyfelől abban rejlik, hogy a nemzeti tudat alakításában szerepet játszó gondolkodók, irodalmárok a nemzeti öntudat érdekében fontosnak tartották, hogy létre jöjjön a „grand récit”, a „nagy elbeszélés” művészi formában, másfelől pedig abban, hogy ez a kívánság megfelelt a dicsőséges múlt visszahozhatatlan fénye iránti romantikus nosztalgiának is. Ilyen szükségleteket persze más műfajok is kielégíthettek volna, mint például a regény. Ami ezt illeti, az az irodalmi mű, amelyet a tulajdonképpeni első magyar regényként szoktunk emlegetni (a korábbi magyar nyelvű regények külföldi művek fordításai vagy szolgai utánzatai voltak), Dugonics András *Etelka* című regénye (1788), éppenséggel ezt a lelkületet tükrözte: a történet a honfoglalás korában játszódik. A mű rendkívül sikeres volt, de nem elégítette ki a nemzeti eposz iránti várankozást. Már csak azért sem, mert hozzá képest túlságosan szerény volt a népszerű regény rangja, kánonbeli státusa.

A helyzetet nemzeti önkritikával jellemzi *The Oxford History of Hungarian Literature* szerzője, Czigány Lóránt: „Az irodalmi tudat lényegi vonása volt, hogy a magyarok legtöbbször nem a szomszédaiikkal hasonlították össze magukat, akiknek a történelmi sorsa, mint a lengyeleké vagy a cseheké, aligha volt jobb az övékénél – hanem Nyugat-Európa nagy hatalmú nemzeteivel. Az ilyen összeméréseknek persze mindig az lett a következménye, hogy képzelt sebek támadtak a nemzeti öntudaton. Amikor a figyelem a múlt felé irányult, a múltban csak nagyon kevés leletre lehetett bukkanni, túl kevés adalékra annak bizonyosságául, hogy létezett egy *nemzeti eposz*, valami, ami a *Nibelungenlied*hez vagy a *Beowulf*hoz mérhető. Mint-hogy a finn eposzt, a *Kalevalát* csak később fedezték fel és csak 1835-ben jelent meg, a XIX. század első évtizedeiben sokakban élt az a félelem, hogy a kis nemzeteknek talán sohasem volt eposzuk, illetve hogy csak a nagy hatalmú nemzetek előjogai közé tartozik az egykori, a harcos apákról szóló hősköltemény. Ez a kimondatlan feltevés a magyarságot arra készítette, hogy létrehozzanak valamilyen olyan pótléket, amely ki tudja küszöbölni a nemzeti történelemnek ezt a hiányosságát.”¹

¹ CZIGÁNY LÓRÁNT: *The Oxford History of Hungarian Literature From the Earliest Times to the Present*. Oxford, Clarendon Press 1984. 24–25.

Ez a nagy nemzeti eposszal kapcsolatos sajtó hiányérzet nem valamilyen speciális magyar sajátosság volt. S ha van ehhez fogható valami, egy nagy hatalmú nemzet, mint mondjuk az angol, irodalomtörténetének egy olyan korszakában, amely alkalmas az összevetésre, akkor azt kell látnunk, hogy ott ennek nem a *Beowulf*-al kapcsolatos érzések feleltek meg, hanem azok, amelyek a *Fingal* (1762) vagy az *Ossian* (1765) létrejöttéhez fűződtek. Ezek olyan erőteljesek voltak, hogy előfordult: a költő nem a saját népközössége, hanem egy másik nép számára alkotott nemzeti eposzt. Tulajdonképpen ez történt Henry Wadsworth Longfellow esetében, aki az irokéz indián, Hiawatha hősi énekét költötte (1855) Bojtár Endre *Bevezetés a baltisztikába* című munkájában kifejti, hogy a XIX. században a romantikus lelkületű litvánokat nem zavarta az a tény, hogy a *Witoloraude* (*Witolis panasza*, 1840) szerzője egy lengyel romantikus költő volt, J. I. Kraszewski. A litván fordítás, Kaolina Proniewska munkája, csak 1859-ben jelent meg. Bojtár Endre idézi róla azt a kritikát, amely az első litván folyóirat, az *Aušra* első számában látott napvilágot. Eszerint a *Witoloraude* „számunkra, litvánok számára, ugyanaz, mint az *Odüsszeia* és az *Illász* volt a görögység, a *Aeneis* a rómaiak számára, ami az *Ószövétség* a zsidóknak s az *Újszövétség* a keresztényeknek.” Még 1924-ben is úgy jellemzi J. Tumas-Vaizgantas mint „nemzeti eposzt”, mert miként Homérosz, a finn Lönnrot és az észti Dr. Kreuzwald, Kraszewski sem tett mást, mint „csokorba kötötte a litván nép mitológiai meséit.”²

Ami ebből pillanatnyi megközelítésünk szempontjából fontos, az nem az eredetiség vagy a hitelesség kérdése, nem a történetileg hiteles szövegek, krónikák, népi hagyomány fennmaradásának hiánya, de még csak az sem, hogy mennyire lényeges a nemzeti eposz egy nemzet öntudata, fennmaradása végett. Pusztán arra szeretnék rámutatni, milyen hathatós volt a meggyőződés, hogy a nemzeti eposznak a nemzeti létet meghatározó, e tekintetben életbevágó jelentősége van.

A nemzeti eposz mint a kanonikus epikai hagyomány műfaja

A XIX. századi magyar irodalomban a „grand récit” alapköve a *honfoglalás* volt. Dugonics regénye is a honfoglalás korában játszódik, de ezt senki sem tekintette alkalmasnak arra, hogy helyettesítsen egy hősi eposzt e témakörben.

Magyarországon megjelenése pillanatában úgy látszott, hogy Vörösmarty Mihály költeménye, a *Zalán futása* (1825) betölti azt a helyet, amelyet a várakozás kánonszerűen tartott fenn egy ilyen tárgyú, művészileg kellő súlyú és hatékonyságú eposz számára a XIX. század elején. A modell az *Aeneis*, de Vergilius eposzát majdnem kizárólag a versforma, a hexameter idézi fel, nem a szerkezeti elemek tételes követése vagy az ún. eposzi kellékek hangsúlyozása. Árpádot ugyan rendszerint a „párducos” állandó eposzi jelző hírnökli be a szövegben, a csatajelenetek és az idilli epizódok is mértéktartó rendben követik egymást, de a különbség, amely a romantikus hangvé-

² BOJTÁR ENDRE: *Bevezetés a baltisztikába*. Bp., Osiris 1997. 181.

telnek köszönhető, meglehetősen nagy már az olyan klasszikus eposzi strukturális kellékek körében is, mint a *tárgymegjelölés* és az *invokáció*.

A hexameteres eposzok írása meglehetősen elterjedt foglalatosság volt költőink körében a XIX. század elején. Írt néhányat, nem a honfoglalás korából merített tárggyal, Vörösmarty is. Csokonai *Árpád* című eposztöredéke szintén hexameterekben készült. Czuczor Gergely 1823-ban írta az *Augsburgi ütközetet* (*Aurora*, 1824) s a *Zalán futása* sem vette el a kedvét a további kísérletezéstől (*Botond, Auróra*, 1824). Aranyosrákosi Székely Sándor erdélyi unitárius püspök Vergilius, a bécsi Ossian-kiadás és a Klopstock-kultusz hatásától is ihletve három énekben zengte meg a székelység előtörténetét, ugyancsak hexameterben: *A székelyek Erdélyben* (*Hébe*, 1823). Pázmándi Horvát Endre cisztercita szerzetes előbb *Zirc emlékezete* (1814) címmel írt hexameteres költeményt, majd 1821 táján megírta *Árpádját*, amely azonban csak 1831-ben jelent meg, de már 1830-ra meghozta számára az akkor még csak eszmei előnyökkel járó akadémiai tagságot.

Ezek a honfoglalás kori eposzok, noha ekkor már az *Ossian* is eleven ihlető forrásuk volt, csak a középkori magyar krónikákra támaszkodnak, nem próbálják még csak a látszatát sem kelteni annak, hogy népköltészeti hagyomány is van a háttérükben. Még az irodalmi hagyományba már tudósiilag beiktatott (Révai Miklós tette közzé 1787-ben) XVI. századi tömör hősi ének, Csáti Demeter ferencrendi szerzetesnek a mohácsi csatavesztést megelőző évekből származó költeménye, az *Ének Pannónia megvételeiről* sem hatott különösebben rájuk sem régies, hangsúlyos verselésével, sem alliterációival, sem Anonymuson túltevő helynévfejtésével, sem cicomátlan, inkább népies-krónikás, mintsem latinos-literátori modorával. A modell, legalábbis ami a verselést illeti, a XIX. század első évtizedeiben mindenképpen a vergiliusi.

Talán nem véletlen az a hasonlóság, hogy mindjárt pályája kezdetén Petőfi is, Arany is a hexameteres hősi eposz hangvételét kifigurázó „vígeposzt” írt. *A helység kalapácsa* (1844) és *Az elveszett alkotmány* (1845) a formát ironizálja: az előbbi valósággal szétcincálja a hexametert, mintha nem is tartaná érdemesnek betartani szabályait, hagyja kettőzni, hármazni, négyelni, olykor ötölni, de úgyszólván sohasem *hatolni* a hősi hatost. Arany verse szellemes tréfát űz az invokációból, a tárgymegjelölésből s általában a klasszikus eposz kellékeiből. Az csak természetes, hogy a hősi eposz magasztos tárgyát képező, a századelő nemzeti epikájában ódai hangon idézett nemes viadaloknak amott kocsmai verekedés, emitt a kis stílusú vármegyei pártvillongás gúnyrajza felel meg. Ugyanakkor már 1847-ből írott jele pártvillongás gúnyrajza felel meg. Ugyanakkor már 1847-ből írott jele van annak, hogy Arany „komoly” népies hősköltemény írására gondol. „Nem chimaera-e nép-eposzt gondolni?” – kérdi Szilágyi Istvánnak írott levelében (1847. január 9.). Petőfinek is felteszi a kérdést: „Mit szólna ön hozzá, ha valaki tisztán népi szellemben és nyelven írt (komoly) eposzra vetné fejét? Chimaera lenne az?” (1847. február 11.) Ez azonban, éppen „népi nyelven” írottságánál fogva, nem lehet hexameteres költemény. 1857-ben *Naiv eposzunk* című írásában

már határozottan le is szögezi: „A költészet tágas országában Caledoniától a Gangesig, Ossiantól a Mahabharatáig számtalan formája tűnik fel az eposznak, s elszomorító kiskorúságra mutatna (mint nálunk olykor történt) valamely hősköltemény talpraesettségét egyedül a Virgil formái (sokszor csupán *vers*-formái) követéséből határozni meg”.³

A sors iróniája, hogy ezt az értekezést az akkor még hitelesnek vélt *Királyné-udvari kézirattal* való megismerkedés váltotta ki. (Riedl Szende fordításában jutott el hozzá, s néhány nappal azután, hogy kézhez vette, ezt írja Tompának: „Csak nekünk nincs semmink!! Mythológiát csinálni kell – különben ür és pusztaság” (1857. április 19.). „Mythológia”-csináláson azonban nem hamisítást értett: legmélyebb alkotói problémája éppen a *hitelesség* volt. Ez az eposzra vonatkozva szorosán véve csak az „eposzi hitel”, ami közvetlenül történeti forrásokat igényel, s ami benne különleges, az éppen az, hogy nem megtörtént események történeti hitelességét igazolandó, hanem a *műthosz*, a mese (nem a pusztaság a *story*, hanem a *rege*, a népi műalkotás) megőrzése, illetve történeti szövegforrásra visszavezethető hitelessége kedvéért. Ez világlik ki Gyulainak írt leveléből: „Nem tudom, benn van-e az *aesthetica* szótárában e terminus: ‘eposzi hitel’, de én annyira érzem ennek hatalmát, hogy történeti vagy mondai alap nélkül nem vagyok képes alakítani; talán nincs inventióm, phantasiám; elég az hozzá, hogy nekem, ha építeni akarok, téglára kell és mész” (1854. január 21.). Egyetértek Dávidházi Péterrel, midőn Aranyinak az „eposzi hitel”-re vonatkozó problémafelvetését így összegezi: „tisztázta, hogy az eposzi hitel nem követel forráskritikával ellenőrizhető dokumentumokat, nem igényli az általuk bizonyítható történelmi igazságot, hanem megelégszik a köztudatban élő hagyományos múltfelfogással, függetlenül annak tudományos megítélésétől”. Fontos azonban a Dávidházi Péter által említett másik kritérium is, „a közösségi *hihetőség*”,⁴ illetve az S. Varga Pál által vizsgált „népi tudalom”.⁵ S ami az ősi eposzt illeti, a *hihetőség* művészeteki válfaja látszik döntőnek: az a fajta megalkotottság, kerekesség, parasztillogisztikus indokoltság, amellyel Arisztotelész a tragédia eseményeinek valószínűségét a szöveg befogadói hatáskeltésének feltételezettségében horgonyozza le: „A hármas vagy kilences szám (jelképi jelentését mellőzve) a teljesebb alakítást mozdtítja elé” (...) „gömbölyűbbé teszi az idomot”.⁶ Ezek a „gömbölyű idomok” (kerek epizódok, teljes elbeszélések) a krónikaszerzőink által a krónikáik szövegéből kirostált népköltészeti hagyományok jelezhetik a népi eposz egykori meglétét, illetve a kirostálásuknak köszönhető, hogy szinte nyomtalanul eltűntek.

³ ARANY JÁNOS *Összes Művei*. X. köt. – A továbbiakban AJÖM (Szépirodalmi Figyelő 1860.)

⁴ DÁVIDHÁZI PÉTER: *Hunyt mesterünk – Arany János kritikai öröksége*. Bp., Argumentum 1992. 168, 169.

⁵ S. VARGA PÁL: „...Virgilje lehet legtfőlebb; de Homérja soha” (Arany János és a „népi tudalom” = *Irodalomtörténet* 1995. 102–119.)

⁶ AJÖM, X. 268.

Dávidházi Péter gondosan és tanulságosan követi nyomon a nemzeti eposz korszerűségéről folytatott hazai vitákat. Megállapítja, hogy magának a műfajnak a korszerűségét vitatták, s már Vörösmarty sikere alapján is csak arra a megoldásra jutottak, hogy a nemzet igénye megvan rá, és a zseni képes korszerű alkotást létrehozni a műfaj számára egyébként kedvezőtlen körülmények között. Látszólag a zsenialitást részesíti előnyben Arany is, amikor Friedrich Hebbel *Mutter und Kind* című eposzával kapcsolatban leszögezi, hogy a nemzeti eszme alighanem éppen az eposz szempontjából fontos mint termékenyítő erő, s Hebbel esetében visszahúzó erőként említi irányzatosságát és didaktikusságát, holott megvan a megoldás: ha jó eposzt teremtenek, az eposz korszerű lesz. Ha ezt a tautológiát tovább akarjuk elemezni, olyasmire gondolhatunk, hogy Arany nem a zsenire vagy a zsenialításra utal, hanem kifejezetten és csakis a műben szövegszerűen megjelenő zsenialításra. Vagyis az ő fogalmai szerint nem a tehetség kér eget magának, hanem a tehetséget kinyilvánító szövegalkotás. Ő éppen a kinyilvánítás feltételeit kutatja, s eközben nem elégedhetik meg a zsenialitás emlegetésével.

A feltételek között az „eposzi hitel” nem pusztán lejegyzett mondai anyagra vonatkozik. Igaz, a visszatérő példa, a *Toldi szerelme* esetében gondot jelentett az is, hogy Ilosvai Selymes Péter verses krónikájában eseményanyag sem igen kínálkozott a középső rész megalkotásához. Valójában azonban nem egyszerűen a puszta eseményanyag képezi az „eposzi hitel” alapját, hanem az olyan, amelyik „gömbölyű idommal” bíró szövegalkotás lehetőségét rejt magában. Adott esetben ezt a lehetőséget a hiátusokban lehet föllelni, illetve a néma helyeket, az elmondatlan részleteket lehet „újratemteni”. Ilyen értelemben Arany ragaszkodása az Írásból vett mottóhoz talán mégsem szó szerint veendő, mintegy a vallási neveltetéséből fakadó, etikailag kötelező képzettársításként. Amikor baráti levélben (?) ezt írja: „higgyetek, ne nekem, hanem az *írásnak*; mert meg van írva anno ez s ez, hogy 'bika rugaszkodik etc.'” (.....), akkor a tréfát se felejtjük, amire ezek a baráti tiszteletes urak mindig kaphatók voltak: az Írásból vett idézet itt nem az értelmezés pontosságát hitelesíti, mint a vallási „ősminta” esetében, hanem a szabad művészi konstrukció elhithetőségét szolgáló alap, egyenrangú az *idom gömbölyűségével*. Ez utóbbi nélkül, ennek a krónikákban csak hiányként föllelhető valaminek a rekonstrukciója nélkül az Írásra történő hivatkozás csak „pengő érc”. Csak ilyen értelemben fogadható el az a megállapítás, hogy „Arany képzettársítása világosan utal az egész hitelesítési eljárás tudatos vallási ősmintájára: az Írás, a Biblia, az isteni kinyilatkoztatás általi szentesítésre”⁷.

Arany kutatását közvetlenül az elégíthette volna ki, ha rábukkan valaki (ő vagy más) egy *Nibelunglied*, egy *Kalevala* vagy egy *Kalevipoeg* népköltészeti, krónikákban vagy ősi kéziratokban megőrzött anyagára. Ha viszont be kell látnia, mint ahogyan be kellett látnia, hogy ilyenre nem számíthat, marad a „chimaera”-kérdés: lehetséges-e, értelmes dolog-e pótolni a pótolhatatlant. A válasz logikai-

⁷ DÁVIDHÁZI, i. m., 176.

lag hibás lehet, hiszen az ősit csak hamisítással lehet (ál)ősi eposszal pótolni, s ilyen értelemben minden, magát az ősi helyébe helyező irodalmi alkotás részesül a hamisítás vétkében. Ezen az Írásból vett idézet hitelessége sem változtatható. Ami menti, az a „való”, amely Arany szerint fölöttébb való a tudós krónikáirók által előnyben részesített „valószínű”-nél. Az idom gömbölyűsége, a művészi elhithető erő. Arany csakis ebben bízhatott, amikor önmaga elé mércét állítva merészen megjegyezte: „Teremtsetek jó eposzt – s az eposz korszerű”.⁸

A sors iróniája, hogy mire elkezdte – megírta a *Buda halálát*, a hun–magyar rokonság eszméjének tudományosan végképp befellegzett.

A műnaiv naiv műeposz

A helység kalapácsa és az *Elveszett alkotmány* jelezte, hogy mind Petőfi, mind pedig Arany leszámolt azzal a lehetőséggel, hogy komoly eposzt hexameterben írjon. Arany 1857-ben leszögezte: „A költészet tágas országában Caledoniától a Gangesig, Ossiantól a Mahabharatáig számtalan formája tűnik fel az eposznak, s elszomorító kiskorúságra mutatna (mint sokszor nálunk olykor történt) valamely költemény talpraesettségét egyedül a hagyomány formái (sokszor csupán *vers*-formái) követéséből határozni meg”.⁹ A *Buda halála* első kiadásának (1863) előszavában: „Mi az elbeszélés ószerűen naiv formáját illeti, az nem *affectatio*. Szerző annyira s oly kizárólag jelen tárgyához tartozónak véli ezt, hogy részéről képtelen vakmerőségnek gondolna egy oly eposzt, melyben Attila szerepel, így kezdeni: ‘Férfiat énekelek’... stb., míg a krónikák egyszerű nyelvén sok mindent el lehet mondani.”¹⁰

Az 1855-ben írott *Előhang* egy ossiani ihletésű epikus alkotás bevezetése is lehetett volna:

Néztem a sötétbe, sötét éjszakába
Régi elhúnyt idők homályos titkába;
S amint belenéztem, hossza, merevül:
A kódok országa im megelevenül
És előttem járnak a hajdani képek,
Mint egykor, oly élők, mint egykor, oly épek:
Szög húnfiak, amint sűgár lovaikon
Íjat pödörítve futtatnak a síkon...

A látomásból realiztikus látvány bontakozhatik ki, nem a „szentimentális” költői alkatok „merészen fantasztikus kifejező látomásainak testetlen és nemes

⁸ AJÖM, XI. 1968. 39.

⁹ AJÖM, X. 265–266. (Szépirodalmi Figyelő 1860.)

¹⁰ AJÖM, i. h.

árnyékszerűsége”¹¹ – írja Dávidházi Péter. Arany szemében „a hajdani képek, / Mint egykor oly élők, mint egykor, oly épek”.

Az *Előhang* második fele egészen személyes jellegű. Vallomása azt a magatartást sejteti, amely egy epikus költeményt lírai megnyilvánulásként vállal. A népies eposzról prózában kifejtett észrevételeiben több a kétely. Itt csak az idő kérdéses: vajon be tudja-e fejezni. Igaz, a bensőség kissé formálisan, szokványos képiséggel nyilvánul meg („Mi emel? mi tart fön? mi sugall? mi biztat?... / Kebelem egy hangja”), de a kijelentés hitelességéhez nem fér kétség.

Az *Előhang* különálló lírai költeményként jelenik meg. Ez valóban a költő magánbeszéde, önmagához szól. A végzendő munkához „előhang”, nem a befejezett alkotáshoz. A hangnem személyes, s azt hiszem, jó példája annak, hogyan emelkedik ki a költői hang lírai identitása („személyisége”, egyénisége”) a saját maga által felidézett konfliktusból, abból, hogy népies nemzeti eposzt kell alkotnia *ex nihilo*, azaz lényegében csak az alkotó szenvedély, a nemzet sorsa iránti személyes odaadás és aggodalom alapvetően lírai adományából. A „kebelem egy hangja” végül is *lírát* sugall, még ha az a hangnem formailag kitarthatatlan is vesszók szászain keresztül, illetve kitartottságának csak kései, huszadik századi módszertana van, amely persze – kritikai elvként – visszamenőleg is érvényes lehet.

A *Buda halála* nem is ezzel az *Előhang*gal kezdődik. Inkább *népmesi* a kezdés – nem a krónikaké, melyekre az első kiadáshoz írott Előszó céloz, de a népies eposz számára nem elképzelhetetlen az ilyen kiindulás. Ugyanakkor nem a szóbeliségre utal, nem arra, hogy „száll az ének szájról szájra”, hanem írott szövegre. Ami az igazsághoz tartozik, hiszen régi írott krónikákat vesz alapul, ezeket dolgozza fel. De itt a föllelés a véletlen műve, s a 3–4. sor azt a látszatot kelti, mintha szó szerint a megtalált szöveget adná elő a költő.

Hullatja levelét az idő vén fája,
Terítve hatalmas rétegben alája;
Én ez avart jártam; tűnődve megálltam:
Egy régi levélen ezt írva találtam.

A „talált kézirat” regénykezdetek közhelye. A valóságszerűség, a hitelesség bizonyítéka a kézirat mint *objet trouvé*; az első narrátornak az előadottaktól való kettős eltávolodása is ezt a bizonyosságot szolgálja. A verses szöveg mentén szórványosan előfordulnak utalások a krónikákra. Itt az elején sűrűségük jóval felülmúlja a statisztikai átlagot, mindjárt három jegyzet utal rájuk. Ezek az „epikai hitel” fedezetei.

Egyébként a Nyolcadik ének végén stratégiai helyzetben újra feltűnik „az idő vén fája”, ezúttal mint „a Világ-fája”. Aranynak a vershez fűzött jegyzete:

¹¹ DÁVIDHÁZI, i. m., 173.

„Népmeséink is ösmernek ilyet. Ha már a végzet könyvét *rováson* képzeljük, ez élőfa kérge lehet a legméltóbb hely. A sybilláknál is falevélen volt írva.”¹²

Ez az avart járó „én” mindenesetre metaforikus avart jár a történelem idejében, s ebben az univerzumban ő maga is metaforikus lény. Egyébként az a mód is, ahogyan Arany végigjegyzeteli ezt a művét (48 jegyzettétellel!), furcsa egységet-kettősséget jelez a mű-naiv eposz implikált naiv énekese-krónikása és az apologetikusan jegyzetelő filológus között.¹³ A verses szövegben a narrátor csak a Nyolcadik és a Tizenkettedik énekben szólal meg újra első személyben. A Nyolcadik énekben tulajdonképpen egy poétikai kérdéssel vesződik: „Oh, ha nekem volna most egy szavam olyan, / Mellyel ez egy percet röviden rajzoljam!” Nos, éppen a pillanatnyi élmények rövid, rendszerint egyetlen (olykor kiterjesztett) metaforával, önállósuló hasonlattal megragadott képe az, ami egyebütt – nemegyszer egyetlen szó erejével élezve, élesztve – megtakarítja a szerzőnek az ilyen egyes szám első személyben való megjelenést. Megfordítva: ezekbe a tömör rajzokba beleértődik az egyes szám első személy. Az a teljes érzéki, érzékelő jelenlét, amelyet a testi-szellemi proprioceptív érzékeltetés feltételez, illetve meg is követel, sőt ki is kényszerít magának. Ki kell kényszerítenie, nem kevésbé, mint az önálló lírai költeménynek.

Arany a pszichológiai részletek mestere. Megfigyelései az apró gesztusokat, az emberi mikrovilágban honos kisebb tetteket, cselekvések részmozzanatait követik, s ezeket a lelki élet kinesztéziás képeiben tárja elénk. Ahogyan az arc-mimika másokban tükröződik („Királya szemébe tekinteni átal, / De érzi, hogy éget, szeme héján átal” – Tizedik ének); ahogyan a félelem, az aggodás, az irigység és a féltékenység, sőt a megnevezetlen emberi viszonyulások is észrevehetetlen jelekben megjelennek („Nem, mintha szavának értené a mélyét, / De mert maga fölött érezte személyét” – Nyolcadik ének); ahogyan a nők felméri egymást és nyájaskodnak egymással („Hamar a két asszony szeme összevillant, / De csak amíg ember frissen egyet pillant, / Hidegen egymásnak azalatt benyelték / Ruháit, alakját, egész teste-lelkét. // Akkor Buda nője messze kitárt karral / Fogadá vendégét nagy csók-zivatarral; / *Ilda* is ángyának örvend vala szintén, / Szavainak mézes csemegéjét hintvén” – Ötödik ének). Vélhetnénk, hogy a XIX. századi regény pszichológiai realizmusának ezek az eszközei Arany költeményének plaszticitását, homéroszi atmoszféráját teremtik meg. Sőt, azzal tetézik (s be is temetik) homéroszi jellegét, hogy belülről ábrázolnak, s hogy esetenként kevésbé hősileg: az emberi vonások kerülnek így előtérbe, nem az emberfölöttiek. Azok, amelyekben a másik ember velünk közepesen egy szintű vagy éppen alacsonyabb. Ez a bensőség nem önmagáért és önmagán való, hanem afféle behaviorista léleklátás: mimikában, taglejtésben él, illetve belső mozgásként, taglej-

¹² AJÖM, i. h.

¹³ Persze ezeknek a jegyzeteknek nem ugyanaz a funkciója, mint az Elveszett alkotmány „csúfondáros lábjegyzeteinek”. – Ld. SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: Multaddal valamit kezdeni. Tanulmányok. Bp., Magvető 1989. 164.

tésként érzékelhető. Ami visszavonja a regényszerűséget, az végül is nem ez, hanem a metaforikus narrátorszerep a krónika- és a mesemondás határán.

Van azonban egy másik jelenlét is. Egy olyan szubjektivitás, amelyet a szövegnek azok a mozzanatai tartanak fenn, amelyek a befogadó virtuálisan teljes érzéki jelenlétét feltételezik. Ennek viszonylag egyszerű esete a metaforikus építkezésnek az a típusa, amelyet kinesztéziásnak nevezek. A döntő azonban nem a mozgás- és térélmény szinesztéziája, hanem az, hogy ez a befogadó proprioceptív érzékelésétől elszakíthatatlan. Szinte galvanikus erővel mozdítják meg rejtett képességeinket a *déjà vu* villanásaira, a többségünkben nem tudatosodott rejtett megfigyelések felszínre hozására.¹⁴ Az imagizmusnak megfelelő modern líraiság idevágó tételei Ezra Poundnál: „Kép’ az, ami egy intellektuális és érzelmi komplexumot egyetlen időbeli pillanatban prezentál” (...) „Egy ilyen ‘komplexum’ pillanatnyi prezentálásának hirtelen szabadulásérzet a következménye – az az érzés, hogy megszabadultunk az idő és tér korlátaitól; az az érzés, hogy hirtelen megnövekedtünk, ahogyan ezt az érzést a legnagyobb műalkotások jelenlétében átéljük. – Jobb egy élet alatt egyetlen Képet alkotni, mint terjedelmes köteteket”.¹⁵

Ha Arany hun mondakísérleteit nézzük, azt látjuk, hogy az 1853-ra datált *Csaba királyfi – Első dolgozat* aránylag sokat tartalmaz ezekből a kinesztéziás képekből. Alapvető típusaik:

1) Egész rendszert alkot a tér-idő szoros relációjának ábrázolása: Attila telegrafikus rendszere, amivel itt az Első ének kezdődik, s amely ebben a képben kulminál: „Mint a pók megérzi háló rezzenését: / Érzé minden ország Etele jövését”. Ugyanilyen kaliberű a „Nem szorúlt e város tetemes falakra...” kezdetű „leírás”. Mindkettő a történeti forrásokra támaszkodik, s mindkettő előfordul részben vagy egészben azonos formában a későbbi változatokban is.

2) A proprioceptív tér-idő-mozgás-változás érzékelés hallucinatív játéka: a tölgy, mely „Egy fejszecsapástól gyökeréig rendül”; „Buja fű még jobban nő, ha megkaszálni”; „Szép ruhás leventék őrzik a nagy sátort, / Visszarántják egymást, úgy adnak sikátort”; „Lebegő ujjakkal megériint kobzát”;

3) A természeti kép és a lélektani megfigyelés összevetése, egymásra kopírozása, azonosítása: „kinek a szavára Etel úgy megrezzent, / Mint az, kit üres hang álomból felrezzent, / Mint a büszke tölgy, bár tudni hogy le nem dül, / Egy fejszecsapástól gyökeréig rendül”; „Erejét az ifju nem szokta sajnálni: / Buja fű még jobban nő, ha megkaszálni”; „Könnyű összeveszni, galibát szerezni, / Lappangó parázsból nagy tüzet élesztni”;

4) A kép egyéb nyelvi „szövédményekkel”, az utóbbi példa a gondolatritmus fokozó, „összerakó-haladványos”¹⁶ és a sormetszetet megrímelve tagoló

¹⁴ Arany kinesztéziás metaforáiról ld. SZILI JÓZSEF: Arany hogy istenül. Bp., Argumentum 1996. – Különösen: 222–225.

¹⁵ EZRA POUND: Literary Essays. London, Faber and Faber 1960. 4.

¹⁶ AJÖM, X. 221.

változatával egyesül: „Könnyű összeveszni galibát szerezni, / Lappangó parázsból nagy tüzet élesztni; / Bor a szót kihozta, szó a kardot húzta, / Sok vitéz embernek halálát okozta”.

A *Csaba trilógia – Első dolgozat* (1855–56) jambikus alexandrinusa mintha kevésbé lett volna alkalmas a plaszticitásra, arra, hogy a narrátor elidőzzön egy-egy mozzanatonál; a kidolgozás direktebb, közelebb áll az események menetéhez, a hangnem meseszerűbb, a hasonlatok és a metaforák egyszerűbben stilizáltak, közvetlen a szemléletességük, ami szokatlan, az is a megszokott mezét ölti fel magára, mint ez az utazás az álomszerűségre: „És – mint az álom szokta, hogy mindent összeszó, – / Úgy tetszett néki, mintha nem is ő volna ő, / De mintha öccse Húnor, s ő lenne hős Magyar, / Ahogy regében hallá, húmet belőle varr”. A palota leírása egy-két jelzőre szorítkozik. A kinesztéziás jelleg leginkább ebben a két versszakban észlelhető (*az én kiemelésem*): „Tündérvilágnak hinnéd a csarnokos Budát, / Fény, szín, zaj, lelkesíté a nászi palotát; / Benn a király mosolygva, – ruhája dús bibor, / Gyémánt s arany kehelyben előtte drága bor. // Előtte a menyasszony, miként egy napsugár, / Mint tükörrel vetett fény, – táncot libegve jár; / Szépségin összeolvad, szeméremmel vegyest, / A szűz lélek szerelme s a habzó véri test”. (Persze az utóbbi két sor több elemes *összeolvadása* sem mentes a kinesztéziás jellegtől.) A csodás, babonás hallucináció legszuggesztívebb példája is az elmondásban bontakozik ki: „És – mint ha pásztor éjjel az égen hall zenét, / Hallják el-elcsapódni sípok, dobok nesztét”. Itt az „el-elcsapódni”-ban rejlik különleges hallucinatív kinesztéziás erő. Mindjárt az Első énekben feltűnik Buda és Etele osztozásában „a pálca és a kard” hasonlat, s a klasszikus „láng ha gyúl a lángról nem téssen abba kárt”, amelynek változataival Aranya másutt is élt. Egy ponton (a trilógia 3. részébe szánt Első énekben) van egy mondat („Ki mondta volna reggel, hogy nem lesz több, csak egy!”), amely éppen olyan alkatú, mint Arany régi, 1845-ben készült Byron-fordításának ez a két sora: „Megolvasá nap költekor – / De hol valának este, hol?” Egyébként akadnak telivér hasonlatok („A hölgy fel sem tekintte, zokogva sírt külön, / Remegvén gyöngye teste, mint harmat a fűvön”; „S egyszerre, ím, a sátor, derült, fényes napon, / Mint sokszinű buborék eltűnik a habon, – / Egyszerre csak leroskad Etele sátora”, de alig kerül elő az a típus, amely a korábbi változatban már megjelent, s amely a *Buda halála* uralkodó képtípusa.

A *Buda halálában* a nagy térségeket átfogó mozgások kinesztéziás képsorát nyújtja az a rész, amely Etele seregmozgatóját festi a Negyedik énekben. A részletek külön is kiemelkednek: „Mint olaj a víztől, bár összevegyítsék, / Elvál, maga társát felkeresi mindég; / Úgy Etel is bármint seregét zavarja, / Helyre legottan gyúl, mihelyest akarja”; „Van úgy, az egész nép, mint vert had elomlik, / Száguldva mezőben szanaszét iramlík: / De, mikép nagy foltja sereges madárnak, / Mind sorba verődnek, mielőtt leszállnak. // Van, hogy egész tábor kapu módra fordul, / Minden csapat éllel meredez a sorbul; / Mint gyermeki játékcsürcsavarintóban, / Sarkon forog egy vég, más szilaj ugróban. // S valamint jó

béres kezében az ostor: / Megkanyarul hosszan néha egész had-sor, / Közepin hurkot vet, gyors vége kipattan: / Megérzi bizonynal, kire majd ez csattan". A „közölés” versmondattani különösségének és a nagy ívű mondat versszakok közötti *enjambement*jának képi funkciója támad: „Mikor, vele szemben, megeresztett kantár, / S hegyezett kopjával, tör vala egy dandár, // Négy lépésre a had, mint szikla, megállott". (A közölés itt is ugyanilyen funkciójú: „Etele pedig már ölben Aladárját, / S bévitte karöltve maga édes párját".) A Tizedik énekben a méhes-, a Tizenegyedikben a ménes- és a hangyaboly-hasonlatsor érzékelteti nagy szuggesztív erővel a bonyolult tömeges mozgás benyomását.

Példák a kinesztéziás képekre (beleértve azokat is, amelyekkel belső vagy interperszonális folyamatok tér-mozgás-erő képzete nyilvánul meg):

Első ének:

„Az erőnek szolgál kirepítő fészkül"; „Tündér palotának bizonyára hinnéd, / Melyet a fuvó szél tovalehel innét; / Mintha csak a földből kelne egy-egy ága, / Tornyosan áll s cifrán: a puszta virága"; „Mértéke a kalmár javait emelvén, / Ott ül az igazság, rúdja közép nyelvén"; „Ott az egyenesség, ott pihen a béke, / Hol lebegő sulyak más suly nehezeke; / Két összefolyó víz háborogva indul / Míg színbe verődik – ám csöndes azontul"; „Még terebélyesebb a fa, ha két águ, / Noha egy sudar tán nagyobb magasságu"; „Nem gondolom azzal fénynek apa-dását: / Egy fáklya tüzéről ha gyujtani mását; / Atyafi osztályban láng nem fogy a lánggal, / Sőt ragyog a kettő még teljesebb világgal"; „Messze kirántotta szablyával a vérét"; „Lendítve kicsinyég, társára köszönte".

Második Ének:

„Tiszta az al-lég is, mintha üveg lenne, / Messzire a látás föl nem akad benne"; „Végre süket hangon, mely kétféle vásott"; „Színig ugyan tartja folyamat is partja: / De ha nő egy ujnyit, messze kicsap rajta"; „Mert mikor az ijznak enged egyik szarva, / Félrerug a másik, noha nem akarja"; „Mintha szelet fogván meg-ered a gálya".

Harmadik ének:

„Dícsérnek előtte: neki már az is seb; / Azt méri titokban, mennyivel ő kisebb"; „Nem fér soha vele az egész Etele; / Ami valál eddig, légy ezután fele"; „Szót nyelvire a szó hebehurgyán toltá".

Negyedik ének:

„Csak üres árnyékát taposom a porba"; „Mint olaj a víztől..."; „De, mikép nagy foltja sereges madárnak..."; „Van, hogy egész tábor kapu módra fordul...";

Ötödik ének:

„Ildikó azonban feljőve, mint hajnal..."; „Mellette a kasban, Aladár ficáncol, / Atyja-felé örvend..."; „Arcokat ingerli a lovaglás kéje"; „Mint a hadak útja, ve-gyesen csillaggal: / Szeli az ég boltját gyöngyhímű szalaggal: / Ugy lepi átlát-szón a földet uszályok, / Közzüle ragyogván csillagszemű lyányok. // De arany és kő is ragyog ottan drága, / Lovakon a szerszám futosó világa; / Széjjel az árnyékba, fénye lövell tüzként, / S vissza, ha nap ránéz, meri nézni büszkén";

„Ezután a szolgál, barna vegyes sorral, / Mint valamely árnyék, húzódtak a porral”; „Térdelik a málhát, ügyesen kötözve”; „Keze-lába termett az egész udvarnak”; „Fáklya futó fénye éjjel is ott jár még, / S bukdosik egymásba sok fekete árnyék”; „S mint aratók pásztát nagy szél gabonában / Hogy' fognak, az áldást terelik sorjában: / Egy darab ott áll még, itt kopasz a tarló, / Hódítja csapánkint az emésztő sarló”; „Földön veri gyors nyíl, veri égen sólyom; Szárnya, sebes lába nehezül, mint ólom”.

Hatodik ének:

„Már a nap is lemenőben, / Tüzet rakott egy felhőben”; „Merre van a hazánk útja? / Kerek az ég mindenfelé – / Anyám, anyám meghalsz belé!”; „Zene, síp, dob, mély vadonban, / Mintha égből, mint álomban”; „Vágtat a ló, és a pusztán / Nagy üres éj hallgat oztán”.

Hetedik ének:

„Vagy ha talán kérnél esztendei zsoldot – // *Adáját* megadná, (szavait cseréli, / Átszúrván Etele szemének az éli)”; „Mint malom örvényzett két füle...”; „Nem, mintha szavának értené a mélyét, / De mert maga fölött érezte személyét”; „Így, lassan, melegebb bizalomra szendül, / Valamint a holt szén gerjed eleventül”; „A bokor ott guggol, keble marad tárván...”

Nyolcadik ének:

„Ügyes ügyetlenség hadi mozdulatja”; „Haladnak azonban; túl nőnek az ormok”; „Futtában a nagy kört szedi összébb-összébb”; „Mint mikor a víz-ár Tisza dús lapályát, / Elönti körül az ég s föld karimáját, / Összefoly ég és víz egy iszonyú gömbbe, / Csak egy sziget-ormó függ ennyi özönbe”; „Akkor, mint nap előtt holló hamar elmén, / Röppen el egy árnyék Etel igaz lelkén”; „Eltűnt az, a fegyver találta üresnek”; „Megtorlik a többi futtába' halálán, / Mint parti sörényes habok egymás vállán”; „Támad nagy üresség hirtelen a sorba' / S vissza nyomán fordult, elinalt a csorda”; „...az ég nagy sátra, a magosan mélylő, / Szerte ragyog...”; „Néz le acéltükör mélybe ható szemmel”; „Mélyen alácsordul szakálla fehéré”; „Lovai körmétől lágy levegő csattog, / Mint a megütött víz, nem súlyed alattok”;

Kilencedik ének:

„Övezi nagy karddal derekam hajlását; / Érzettem nehezét, a szíjja nyomását”; „De borult az álom, s én egyedül távol, / Tapodám a léget, mint ki vizet lából”; „Folyó nagy vizeit terelé Napnyúgot”; „E szóra beállott nagy hézaga csendnek, / Maga szakállába kiki elmélyednek”; „Nagy dolgot előre mondani költ arccal”; „S így szóla Etelből tornyosuló lelke”; „Veled együtt, hosszú / Feledés árnyékán, nőjön fel a bosszú”; „Hurcolta nehéz kard szíjra kötött végét, / Sátorban a gyermek, kis kocsí módjára”; „Kardját puha fűben úsztatja örömmel”; „Im gáncsol a fegyver ada neki hátul”; „...arcát vérig ütő kőben”; „Megszállta megettök, mint fekete felhő: / Teszi kezét Hilda' szép válla-hegyére, / – Visszaborult a nő hős ura keblére”; „Tekintete mélyen hömpölyg vala s hosszan, / Gyöngyvérre Budáról, s Budára viszontag”; „De soká ott állván / Nézte üres helyét Buda, mint egy bálvány”;

„...tarka szövött rendek, / Etele tornyodzó sátrai lippentek”; „...udvara távoztán, / Nagy halom és nagy völgy marad vala pusztán”.

Tizedik ének:

„Hangja erős, bár nem kiálta beszélvén, / A legutolsó is hallotta közelnek / Domboru melléből hangját nagy Etelnek”; „Buda király pedig, szomorú-magában, / Ül vala, mint egy pók, palota zugában, / Képzelete gyászos szőnyegeit fonta”; „Mindjárt üresebb lón a nagy üres sátor, / S jobban mutatá, mily népes vala másszor”. „Másképp a kötött szert szálára kibontom, / Vérrel adott esküm visszafelé mondom”; „Feles feleséged hadd legyen a bajban”; „Bong a tele kap-tár; ki-be a nyiláson / Sok ezer fényes hát hentereg egymáson”; „Város a város-ban elegyül mezővel, / Közte szabad térség nagy távola zöldell”; „Pezseg a nép szerte...”; „...futosó villámtól”; „Hajítva kötését repülő huroknak; / Veszedelmes játék, mivel a bős csorda / Lovat és lovagját levágja gyakorta”; „Szép kis fejük egymást tetőzi halomban”; „S valamint forgósziel, mely sivatag pusztán / Porfel-leget üldöz, maga körül futván, / Forog is halad is utjában előre: / Ugy halad a ménes, száguldozik őre”; „Királya szemébe tekinteni átall, / De érzi, hogy éget, szeme héján átal”.

Tizenegyedik ének:

„Hosszú haja árnyát lendíti a fűz is”; „Zúg itt is amott is a liget és megdül”; „Benne ugyan nem volt legkisebb erkölcs is”; „Lába dübörgésén ijed és futká-roz”; „Amit az Ég jósolt, hogy eleit venné, / Az fordula éppen nagy veszedele-mmé, / Hogy Buda romlását felidézze gyorsan: / Ez a nyomorúság az emberi sorsban!”; „Mint hangyacsoport (...) / Egymás tetején is, oda-vissza, folynak”; „Szélyel az országban ágazik, mint küllő / Vagy az onnan térő, vagy az oda gyűlő”; „De máris ezáltal megütődnek többen, / Nagy meredek szótól az okosa döbben, / Amazok estén, kik előtte bukának, / Méri a mélységet: ‘nem ugrom utánok!’”; „S valahol meggyűlnek tanácsba, csoportban: / Eggyel az otlévők feje több, mint ott van”; „Láp a szarufákból készüle temérdek”; „Etetik éhszájú csor-báit a falnak”.

Tizenkettedik ének:

„Buda körül bús éj tornyosodik össze”; „Gyorsabban a testnél hánykódik az elme”; „Szeme összébb rándul, egy pontra sugároz, / Nem a levegőben – lelké-be’ van e pont”; „Apró szeme kútból csillog elé, szúrva”; „Hattyú fehér teste forog a hab ágyon”; „Körül éjszűrítő nagy kárpos árnyak”; „Minden erén futkos szerelem hangyája”; „Vércse síkoltása úzi az asszonynak”; „Világ tengelye mint dülőbe’ ha volna”; „Mert elfogy előtte, akármí felől jön, / És meghasad a föld, bármerre kerüljön”; „De szeme szikrái vissza vadul intik”; „Haja merevedni sisak alatt kezd, / Hálója halálnak szemeit környezte”; „Duzzad egész teste, majd rászakad ollyan, / Harag a nézése harag a járása, / Szorul összébb köztük levegő nyílása”; „Messze a viadal késő zaja csattog; / Nézi a két tábor, fölöttük, alattuk”; „Etel Buda kardját kiröpíté messze; / Oda lón az; testét veszni hagyá hátul”; „Iszonyú csendesség fagya meg körülé”.

Alig van olyan sor, olyan versszak, hogy ne hímezné ki a költő valamilyen szóképpel, gondolatritmusos fogással, stiláris, retorikus ötlettel. A szereplők beszédjét is áthatja ez a sűrítettség. Főleg Detre, de Buda is, mestere a proverbialis beszédnek, a szentenciózus, aforizmáról aforizmára épülő szónoklásnak. Ilyen Buda első beszéde is az osztozásról, mely végül a kard-pálca metaforára szalad ki, s az „Isten a jó tettet jóval koronázza” kijelentése a Lear király *hamartiájához* illő sejtést is megenged. A belső rímek szinte kizárólag ezt a fajta verses proverbialitást szolgálják, elsősorban Detre szavaiban, különösen az Etelehez intézetekben. Akkor is, amikor függő beszéd idézi: „Hogy ő nem akarta, nem is úgy gondolta, / Szót nyelvire a szó hebehurgyán tolta; / Öreg ember csácsog, hamar ad tanácsot, / S ha beszédnek indul, nem tudja, mi már sok”.

Külön figyelem illeti meg a *lírai betéteket*:

A Második ének 2–3. versszakának impresszionista reggelképét („Künn már az arany nap...”), a Harmadik ének egy versszakos kitörését Etele szerelméről („Íme az esztendő tavaszi zöld színben...”), Etele szerelmi vallomását – a szerelmi halál megkísértettségével – az Ötödik énekben („Beh szép vagy, öröm vagy, én gyönyörűségem...”), a Nyolcadik ének hajnalhymuszát („Ébredj deli hajnal, te rózsaozónló...”), az állítólag Arany geszti emlékeit is idéző képet a reggeli asszonyokról („Szép reggel az asszony...”), Krimhilda bosszú-monológja a Kilencedik énekben, ugyanott Gyöngyvér két versszakos kifakadása, melyet első menetben annyira összegezõn haladványos gondolatritmus hajt, hogy belefeledkezteti a négyes csoporttrímbe: „Bolond anya nézi – bolond anya hagyja, / Bolond, ki gyermekét ilyenre kaptja, / Kezébe is adja, vele még játszatja! / Nincs is az olyanak igaz indulatja...”, végül a Tizedik ének „rágalomáriája” („Mint szellő ha fogan...”). Még csali mese is akad betétként: Cerkó, a törpe, bolondos versikéje: „Borju nyerítését, uraim! kergettem...”

A kidolgozottságnak ez a magas foka érvényesül Etellak 12 versszakos rajzában úgy, hogy már a közeledés sejteti a méreteket, előbb hasonlatokkal („Mint ha ki méheshez közelít távunnan...”), majd részletező leírással a Kubla kánhoz illő pompáról, s mindez úgy, hogy a konklúzió joggal lehessen: „De, ki azt leírná, nincs az az író toll, / Szem is elkáprádnék a látnivalótól; / Mint egy mesevilág, oly ragyogó minden, / Oly csuda, formákban, oly különös, színben”.

Mindez azonban az objektív eltávolítás, lírátlanítás eszköze is egyben. A lírainak vélt elomló zeneiség helyett többnyire a hangzó nyelvi fogantatású, a nyelvi formába belegendoltató, kakofonikus hangzasképlet uralkodik. Az ilyen nem hangulatfestő, kemény, szótlánul szójáték: „Lovat és lovagját levágja gyakorta”. Nemcsak az előrím és annak „kancsal” változata (lov–lov–lev), hanem a „lovag” és a „levág” azonos mássalhangzósora (a vessorban alig van más, mint hangisméltés) teszi zeneileg gazdaggá, képileg-gondolatilag fogóssá. A közhelyszerű líraértés lágy-langy hangnemére Northrop Frye Tennyson *Oenone* című költeményének ilyen sorait idézi példaként:

O mother Ida, many-fountain'd Ida,
Dear mother Ida, harken ere I die...¹⁷

A *Buda halálában* ugyanez a dallam keményen, képi-gondolati jelzéssel (a magyaros Ildából lesz németes Hilda, majd alliteráló szóval értelmezett, krákogó hanggal kezdődő Krimhilda) zeng Gyöngyvér kétszeri átkozódásában. Először a Nyolcadik énekben: „Ilda, kaján Hilda, kegyetlen Krimhilda! / Solymomat a solymod íme legyilkolta”, másodszer férjének a másik asszony férje általi legyilkolásakor a Tizenkettedikben: „Ilda, kevély Hilda! Krimhilda kegyetlen! / Verj meg az átok! ne maradj veretlen!”

Hangdúsított az a tömény remeklés is, mellyel Gyöngyvér háztartásbeli foglalatossága közben (a szituálás máig érvényes) nógatja az urát: „Egy reggel a nőj monda neki Gyöngyvér / – Letevé a hímzést potyogó sok könnyér’ – / Ide-oda holmit keze gyorsan rakván, / Háttal ura-felé, így monda, forogván: // ‘Mit é az az ember, ki egész nap ásít, / Ülven gondolatok here záptojásit! / Sok idejé tölti, soha ki nem költi; / Halott az az ember, halála előtti.’” Belső rímmel társul rímelés (*tölti-költi-előtti*) és előrímek (*sok-soha, halott-halála*), öntik hangzásformába s véglegesítve zárják le „az az ember”-rel összefogott, de egyébként szövevé nyes („here záptojásit” „költi” „halála előtti halott” stb., stb.) szentenciát.

Ha tehát a *Buda halála* lírai fogantatását, avagy annak mintegy negatív lenyomatát keressük, nemcsak a közhelyszerűen érzelmes líraiságra kell gondolnunk, hanem arra a másik hangnemre is, amely azonban még mindig a nyelvi hangzás történéseivel esik egybe, nem pedig a nagy sorsfordulaton nyelvi rögzítés nélkül is fennálló sémáival, a *müthosz* mint „történet” struktúrális tényezőivel. S ez hibája is a műnek, melybe belejátszik még a jellemmel túlságosan tipizált, őket velünk egyenrangúvá minősítő rajza, a középfajta drámába illő lélektani háttér tényezőinek, lefolyásainak állandó jellegű belekomponálása az előtérbe folyó, mítoszteremtőnek szánt világdrámába, amely azonban már-már a „cherchez la femme”, sőt „les femmes”, a puha, sőt pipogya és jellemtelen uralkodó, valamint az álnok cselszövő mozgatóira szálazható szét. Annyira pasztikus a jellemzés, a jellemmel való motiválás, annyira empatikus a belső lélekalkati tanulmány és a lélekrajztartalmú viselkedés megragadása s annyira realiztikus a környezetrajz, hogy ami megelevenedik, nem a krónikába vagy a mítoszba ágyazott cselekménysor a maga durván kitöltetlen helyeivel, darabos jellemzéseivel, hanem verssé, operává, itt-ott operettstilizált, részleteiben realiztikus darab jutalomjátéku kapható karakterszerepekkel, szólókkal, duókkal, négyesekkel, tapsra ingerlő díszletezéssel. Ez a színpadi világ nemcsak a jelenetezés világos beosztásában, a szereplők mozga-

¹⁷ Ó anya, Ida, sok-forrású Ida,
Halld, jó anya, Ida, halni jöttem ide...

NORTHPROP FRYE: *Anatomy of Criticism*. New York, Atheneum 1966. 255. (Első kiadás: 1957.)

tásának, ki- s beengedésének kitűnő technikájában nyilvánul meg. Van hely (a Tizenegyedik énekben), ahol nem is állja meg a metaforizált narrátor, hogy ne idézze a színpad gyantaporos levegőjét a villámlás-mennydörgés autentikus forrásaként: „Valamint nagy ménes, ha elő-nyaranta / Vihar gyül az égben, repülő sok gyanta...” („– Míg gyantaporral a színlap-kihordó / Kulisszamécs-villámot ereget” – *Bolond Istók*, Második ének, 68. vsz.).

Gondoljunk-e arra, hogy azok a stilisztikai és retorikai fogások, amelyek a jambikus alexandrinusos (véltetőleg nibelungi soroknak tartott) változatban csak elvétve fordulnak elő, némiképp „kulisszamécsvillám-eregetésnek” számitanak. A tudás legmagasabb szintjén. Arany kinesztéziás és egyéb, képileg galvanikus hatású szinesztéziás képei előlegezik az imagizmus lírainvencióját. A mítosz, a hun monda már-már csak ürügy a bűvészkedésre e nagyszerű színpadi találmányokkal. Hogy hogyan lehet hosszú verset csinálni ezekkel az eszközökkel? Kellő iróniával, a lineáris előadás fonákjával, kulturális és poétikai allúziók montázstechnikájával. Arany allúziói – a *Zrínyi és Tasso* után vagyunk – itt jórészt formálisak: magát a technikát formalizálja formanyelvvé. Fény-képei már nem is visszafelé a múltba, hanem előre a jövőbe utalnak. T. S. Eliot fényjátéka a *Waste Land* enteriőrjében: „...the glass / Held up by standards wrought with fruited vines / (...) / Doubled the flames of seven-branched candelabra / Reflecting light upon the table as / The glitter of her jewels rose to meet it...”

Magyarul:

A Szék mit ült, mint fényes trónuson,
márványon izzott, s borággal kivert
oszlopok (fürt közt arany Cupidó
les – társa szárnyával fedi szemét)
tartják tükrét hétkarú kandeláber
lángját kettőzni s az asztalra szórt
fényt köszönti ékszerei tüze
szaténtokokból dőlve pazarul...

Nos, ez még így villódzott Arany *plein-air* festészetében:

De arany és kő is ragyog ottan drága,
Lovakon a szerszám futosó világa;
Széjjel az árnyékba, fénye lövell tüzként,
S vissza, ha nap ránéz, meri nézni büszkén”.

Ezek csak eszközök. Az eredményben benne van a „lélek”, a legteljesebb személyesség, ami szöveget átélkesíthet. Illyés így próbálta megragadni ezt a többletet: „Az elfojtott lírai hév, mi minden megtartóztatások heve, zsilipje ömlik

bele, duzzaszt csattanásig egy-egy hasonlatot, egy futó jelenetet! Epikája sze mélytelen? Anélkül, hogy magáról egy szót szólna, egyszerre csak belép nem i annyira a cselekménybe, mint a jellembe és a tájba, fölhevül, átadja magá mint eposzban még előtte senki, és a tökéletesnél is gondosabb, finomabb soro aranybilincseit rázva kiáltozza, amit valóban személytelen lírájában megközel teni sem mer, egy modern lélek minden kavargását, gyötrelmét, kishitúségét é gyorsan forduló lelkesedését.”¹⁸

Ami az eredményt illeti, ott vagyunk a *Buda halálával*, ahol Ady e még nem mú század első évtizedének a végén. Csak három strófa a *Strófák Buda haláláról*-ból:

„Dicsérnek előtte: neki már ez is seb” – mi jöhetne ezután rímnek és – tartalomnak? Csak a ‘kisebb’, s ez öli meg, ez a ‘kisebb’, Aranynak ezt a legszeb versét is, hol már a forma által lehet akár horatiusi lugasban nyújtózkodni, akár préceuse-ök legszigorúbb szabályainak elegánsan megfelelni. Tisztelet – persz csak illő – a halottaknak, de Arany úgy csinálja meg, ha megcsinálja, a hun trilé giát, mint a rímeit...”

„Úr az egész földön, ha ez egy hibáján’ – milyen remek verssor ez. Az ilyene szépek...”

„Szemérmes, magyar úr-paraszt volt, kálvinista teológus, fegyelmezett és ör vesztére visszatartott, önmaga előtt rejtegetett lírikus, mert minden más csak lírának elfajtázása, s Arany János boldogabb ember lett volna, ha nem Etelések é Budák által, de önmaga által s önmaga belső eposzaival nyilatkozhatik.”¹⁹

S talán akkor is boldogabb ember lett volna, ha Madách filozófiai mérőónjáva mérhette volna az epikai világtudat mélységét. Ebben is megmutatkozik az „kisebb’, ami Ady szerint megöli „Aranynak ezt a legszebb versét is”. Mert ez legszebb.

Csakhogy. Van valami a *Buda halála* rege-mese-monda-krónikamondójában az ákadémius jegyzetapparátus filozóntudatában, a jelenetek helyenként csa Jane Austin-arányú kukucska-színházának képmutogatójában, a gyantaporvillá mos Hadúrtól a világmindenség és az emberi sors végezetében megnyugvó Főir tézőjéhez komolyodó narrátorban, amibe beleérthetjük az ő személyes, szemé mes öniróniáját. Hogy a finn-ugor rokonság hitelesítésének korában még mindi hun mondakörrel játszadozik, hogy varázsvesszejével naiv műeposzt műnaivizá elő a cilinderéből, hogy a metaforikus narrátorszerep a krónika- és a mesemor dás határáról átsiklik az önmagunknak szóló számárfül-mutogatás peremvidéké re. Például ehhez a sorához „Neked irott könyv is hazudik rovársra...”, ezt a jegy zetet fűzi: „Maig élő mondás, annyi mint sokat és folyvást hazudni, mintha csak ír volna. Azért mertem a hun írásmóddal (mely rovársra történt) kapcsolatba hozni, dacár mai tréfás színezetének”. Igen ám, de a jegyzet feltételezi, hogy ez Detre korától (

¹⁸ ILLYÉS GYULA: A magára maradt költő. = Nyugat 1932. II. 366.

¹⁹ ADY ENDRE: Strófák Buda haláláról. = Ady Endre Publicisztikai Írásai. Bp., Szépirodalmi 1987. 777–778. (Nyugat 1911. jan. 1.)

mondja, ő a *hun* mondások ingyenc gyűjtője, letéteményese) „maig élő mondás”. (Egyébként az „írott könyv” és a „rovásos szöveg” azonossága-ellentéte csak látszólagos, mert a „hazudik rovásra” alighanem adósságteherre, hitelre kimenő, mértéktelenül folytatható hazugságot jelent, s nem „mintha csak írva volna”, azaz „hazudik, mintha könyvből olvasná”.) Persze Detre egyaránt tudhatott írott könyvről és rovott szövegről, ismerhette a rovás-hitelezés összefüggést is, összehasonlító szójátékot is gyárthatott a nyugati és a keleti írásbeliség azonosságára és különbségére. Az apologetikus jegyzet azonban mást sugall: a műnaivizálás műviségének „merészségét” itt is és más ilyen nyelvi észrevétel esetében is a szöveg állandó kíséretévé avatja, így kell olvasnunk, hallanunk, hogy tudjuk, a modern, művelt költő leleménye a legtermészetesebb primitívség és naivitás.

Ebben a keretben az egész mű *tanulmány* a feladatról, amely a XVIII. század óta nemzeti feladatnak látszott, tanulmány annak egy megvalósított példázatáról, az ideiglenesen felül nem múlt, meg nem cáfolt, önmagában ellentmondásmentes kísérletről, amely mint kísérlet képes helyettesíteni a hiányzó modellt, a valóságos, az „igazándi” naiv eposzt. De azáltal, hogy helyettesíti, feleslegessé teszi, folytonosan pótléknak bizonyul, legjobb esetben, ha tökéletesen sikeres a helyettesítés, önmaga pótszerének. S valóban, a *Buda halála* sikeresen iktatta ki a (naiv) nemzeti eposz iránti szükségletet, mindenki beláthatta, ha Aranynak ez sikerült, s csak ez sikerülhetett, nincs tovább. Nem tudjuk megírni helyette, de tudjuk, mint Ady, hogy ugyanígy csinálta volna meg, ilyen tökéletesen, ilyen kis-nagyszerűen az egész hun-trilógiát. A meglevő már azt is helyettesíti.

A jelen és a mítikus múlt egymásra kopírozása, azonossá másolása nemcsak a mai és az egykori köznapiság azonosságán alapul. Arany „önmaga által s önmaga belső eposzaival” nyilatkozik. Leginkább ő éli át ezt az eposzt (már a jövő is az ő életének függvénye: „Este van, este van ... késő a madárnak: / Nem látjátok-e már, hogy nőnek az árnyak? // Buda körül bús éj tornyosodik össze. / Hanem a sors útján csak pihenő lessz e: / Új dalok, új dolgok tolmácsai, jőnek, / Ha Isten erőt ad szegény éneklőnek” – Tizenkettedik ének), s ez az átélése életi át velünk is, ha erre adjuk fejünket. Átélése: nemcsak az énekmondó szerepében. Keressük meg a képen; a legalázatosabb sarokban találjuk. Magát állítja sarokba Etele vezérkarának Karinthy: *Röhög az egész osztály*-szindrómájú szünni nem tudó jókedve közepette: „S valaki felmordul: 'Szöktök, uram, szöktök!'” (Tizedik ének). S még itt is rejtőzködően szégyellős az önéletrajziség.

A *Keveháza* végén derül ki, hogy kettős eltávolítás köríti az eseményeket:

Peng a koboz: húrjaira

Harcot idéz a dalia:

Óseiről csatás emléket;

S elzengi – mint én az övéket.

A metaforikus narrátorszerep és az önmagunknak számárfül-mutogatás grammatológiai problémává *derridálódik* a mű befejezésével. A csúcspont, az Ister kardjának „fenjen” való emelése és a falevéltre írott szöveg közölte kívánságjósolása csakis írásban megvalósuló végtelensége-befejezetlensége az írás győzelme „a logocentrikus elnyomás”²⁰ ellenében. Ez a „vég” egyszerre az utolsó mondat utolsó szava és a szövegegész utolsó szava, amely a szövegegészre vonatkozik mint a filmvásznon feltűnő THE END avagy VÉGE. Amennyiben nem a szövegegész utolsó szava, úgy Etele szava, amely végül is csak a „neve, dicsősége” vonatkozásában helytálló kijelentés. Hatalom és dicsőség egyszerre, együtt s még hozzá „örökkön örökké” nem emberi juss. Amennyiben külön sorba szedve, nagy betűvel kezdve kizárólag a szövegegész utolsó szava, úgy nem Etele szava. A Hadúr vagy az író – aki ily módon (e módban) *nem énekes* – kellő időben fojtja bele a szót, s így marad a mű csonka, befejezetlen, végződve ekként: „Örökkön örökké nem lesz soha...” Ha a szövegegész és a mondatégsz egybeesik, mint ahogy egybe kell hogy essék, akkor vagy Etele viccel, vagy az énekes (szemhunyorítva beleérti a hős szavaiba a magáét, hogy „itt a vége, fuss el véle”) vagy a szöveg (falevéltre) leírója, esetleg csak a falevélről másolója. Marad a dodonai kétértelműség, benne az *ige* (a szakrális „örökkön örökké”), az *írás* (VÉGE) és a negatív jóslat: *Örökkön örökké nem lesz. Soha. Vége.*

Szörényi László szerint: „Nemcsak a régi, barokk költői játékra emlékeztető záró szójáték humoros, hanem a solgeri tragikus iróniakoncepciónak megfelelően humoros a költemény egész alapbeállítottsága. Ugyanis olyan eposzi hőst alkot, aki végzete tudatában nem szűnik meg küzdeni, noha előtte s főleg az olvasó előtt is világos, hogy harca hiábavaló.”²¹ Amire felhívom a figyelmet, nem a humornak az a fajtája, még ha ez is meghatározza a költemény egész alapbeállítottságát, amely az eposzi hős alkatában és szituációjában gyökerezik. Én annak a külsőleges iróniának a belsővé tevésére gondolok, amellyel, íme, ezen a ponton már nyilvánvalóan „a dal szüli énekesét”, illetve kettejük viszonyának iróniáját. S ez éppen a záradékban, sőt a személyes jel, az aláírás helyén kap nagyon is nyilvánvaló, a meghazudtolással, a *reservatio mentalisszal* egyenértékű, s egyszersmind triviális, szójáték-szintű kifejezést.

(S akkor ott van a *Csaba trilógia – Utolsó dolgozat* 1881 és az *Utolsó terv vázlat*. Amivel összeköti az *Előszó a Buda halála első kiadásához* még nem idézett része: „Jelen költemény, amennyiben Buda viszonyát Eteleével tárgyazza, teljes egész; de amennyiben későbbi fejlemények alapjául szolgál, csak mintegy előjátékát teszi a nagy tragédiának, mely a szerző gondolatában már megalkotva él...”)

²⁰ JACQUES DERRIDA: Grammatológia első rész. Transzformálta: Molnár Miklós. Szombathely, Életünk–Magyar Műhely 1991. 84.

²¹ SZÖRÉNYI, i. m., 182. – Ld. még TOLNAI VILMOS: Arany János Buda Halálának „Vége”. = Irodalomtörténet 1913. 161–162. – „n.”: „Vége”. = i. h., 284.

Tanulmány ez a költemény – előtanulmányokkal, Előhangokkal, Jegyzetekkel, Előszóval, műhelyforgácsokkal, Tervvázlatokkal. S ott a szerző gondolatában, ahol „él”, illetve ahol az él, a belső Hadak útján folytatódik vele a küzdelem, mely már a mienk is. Mindvégig.

Azaz dehogy. Ez így túlságosan patetikus. Lám, maga Arany is el akarta kerülni ezt ezzel a csellel. Igaz, ez is simán belefut a mesék „itt a vége, fuss el véle” zárlatába, s lehet, hogy valóban ezt a mesehasonlatosságot kell szem előtt tartanunk. De van Arannyal olyan tapasztalatunk is, hogy nemcsak fájdalomsszemérmesen rejtezkedik, hanem huncut-bizalmaskodón is. Kikacsint a mandátumosságából.

Hogy ez az önirónia a nemzeti eposzűgy méreteiben is lehet a nemzet felnőttségének spontán jegye, az kitetszik abból, ha összevetünk két mai állapotot. Az egyik felől Észtországból kaptunk híradást. Minthogy a *Kalevipoeg* nyelve az északi nyelvjárás, s ez a kultúrkör hozta világra, gondozta, a déli nyelvjárást beszélők már szinte önálló nemzetiségként öntudatosodó képviselői elhatározták, hogy létrehozzák, illetve felfedezik a maguk külön *Kalevipoeg*jét. A másik hír Szlovéniából érkezett. Marko Juvan írásából kiderül, hogy France Prešeren romantikus költeménye, a *Krst pri Savici* (*Keresztelő a Savicánál*, 1836) hatástörténeti elemzése megmutatja, már a modernizmus is iróniával kezelte tematikáját. Kezdetől fogva nagy hatással volt az irodalomra, s a szlovén irodalom történetének minden szakaszában, sőt még napjainkban is alkalmat nyújt parodizálásra a rá épített nemzeti kánon s természetesen maga a költemény. Más volt a parodizálás jellege a klasszikus modernségben (Dominik Smole azonos címmel írt drámát (1969), amely „apokrif módosításokkal megtagadja, profanizálja, lecsupaszítja a romantikus szövegvilágot, megsemmisít minden olyan idealizálást és apóriás töltelékét, ami enyhíteni próbálta a történet magvának (vereség, lemondás, jelentésvesztés) Prešeren-féle nihilista konnotációit és konzekvenciáit”.²² A posztmodern regényíró, Dimitrij Rupel *Levji delež* (*Oroszlánrész*, 1989) című regényének utolsó fejezete Prešeren költeményének prózai átírata, de úgy, hogy „új jellemalakokat, erotikus jeleneteket és antiromantikus – ironikus vagy kegyetlen – részleteket helyez el benne. A fejezet epilógusa a talált kézirat posztmodern toposzával él és ismételten áthágja a különböző ontológiák közötti határokat.”²³

Mi nem ismerjük ezt az eleven, kamaszos játékot múlt századi „szent” romantikus szövegeinkkel. A „Pajzán Toldi” mégsem ez a kategória, bár talán nem véletlen, hogy most vette komolyan az irodalomtörténet nevében az *Oxford History of Hungarian Literature* szerzője. Viszont Karinthytól *Az emberke tragédiája*,

²² MARKO JUVAN: *Transgressing the romantic legacy? „Krst pri Savici” as a key-text of slovene literature in modernism and postmodernism.* = *Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe.* Szerk. Halina Janaszek-Ivaničková–Douwe Fokkema. Katowice, 1996. 249.

²³ Uo.

Az *embrió tragédiája* és a *Tizenhatodik szín* jelzik Madách művének ilyen értelmű teherbírását. Vagy még inkább gyermekszínesekkel játszott színpadi és filmváltozata (Jeles András filmje, az *Angyali üdvözlés*) vagy az a Madách-kommentárok címmel szervezett nagyszabású nemzetközi happening, a szabadkai népszínház produkciója 1986-ban.²⁴ Mintha a *Zalán futásával* már Petőfi és Arany végzett volna, s mintha a *Buda halálában* eleve nem lett volna elegendő a szükséges provokatív staminából. A feladat, ha csak felibe, harmadába, megoldódott, s a műirodalomtörténetileg máris *ad acta* tétetett.

²⁴ Vö. Madách-kommentárok. Madač komentari. Madách commentaries. Szerk. Dragan Klaić-Borka Pawićević–Sziveri János–Lazar Stojanović. Szabadka, Népszínház 1986.

MARKO JUVAN

A romantika örökségének meghaladása?

– A KERESZTELŐ A SAVICÁNÁL* MINT A MODERN
ÉS POSZTMODERN SZLOVÉN IRODALOM KULCSSZÖVEGE –

0

G. Graff szerint a posztmodernizmus csak radikalizálta és nyilvánvalóvá tette az esztétikai autonómia belső ellentmondásosságát, az ontológiai és ismeretelméleti bizonytalansággal együtt – tehát mindazt, amit egyszer a romantika már felszínre hozott.¹ Cikkem ezeket a problémákat speciálisabb szinten tárgyalja: egyrészt az érdekel, hogy mi a modernizmus és a posztmodernizmus viszonya a romantikus mozgalomban gyökerező irodalom „szakralizált” társadalmi szerepeihez, valamint ennek az irodalomnak hatásaihoz egy „kicsi”, „történelem nélküli” nemzetnél. Másrészt az foglalkoztat, a modernizmus és a posztmodernizmus miként viszonyul ahhoz a kérdéshez, hogy egy irodalmi és exegetikus metatextus mennyire képes megjeleníteni a romantikus prototextus „igazi” jelentését. Mennyiben lehet a szlovén romantikus örökséget a posztmodern állapot előzményének tekinteni a nemzeti ideológia, annak mítoszai és jelképei irodalmi (re)produkciója szempontjából?

1

France Prešeren romantikus verses elbeszélése, a *Krst pri Savici* (*Keresztelő a Savicánál*, 1836)² még ma is nemzeti mítosz. Ez az egyik olyan kulcsszöveg³ (mint az *Odüsszeia*, az *Antigoné*, az *Oedipus király*, az *Aeneis*, a *Faust*, a szlovén *Lepa Vida*), melyek neveinek, képeinek, eszméinek és történeteinek szálaiból szövődik az európai kultúrának és az egyes nemzetek identitásának szövete.

A szlovéneket, egy olyan „történelem nélküli” nemzetet, melyet a felvilágosodás korában mint „békés parasztság”-ot tartottak számon, a *Keresztelő a Savicánál*-ban Prešeren megkeresztelte: az államférfiúi adottságok eredetének és hiányának

* A Prešeren-mű magyar címét *Tandori Dezső* fordítása alapján közöljük (az első közlés Tandorié volt, azóta más címeken is megjelent). – (A Szerk.)

¹ GERALD GRAFF: The myth of the postmodernist breakthrough. = Postmodernism in American Literature: A Critical Anthology. Eds. Manfred Pütz–Peter Freese. Darmstadt, Thesen Verlag 1984. 37–58.

² FRANCE PREŠEREN: Zbrano delo. I. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1965.

³ IGOR P. SMIRNOV: Citirovanie kak istoriko-literaturnaja problema: principi usvoenja drevnerusskogo teksta poetičeskimi školami konca 19.–načala 20 vv. (na materiale Slova o polku Igoreve) = Blokovskij sbornik 4. Tartu, 1980. 246–276.

elegikus/tragikus historizálásával és fikcionalizálásával; azáltal, hogy parabolában ábrázolta az államférfiúi tulajdonságokkal rendelkező szereplők eltűnését a romantizált történelmi színről, és a hősi epikára méltó dicsőséges események lezárultát öntötte versbe, s azáltal, hogy mindezek következtében a nemzeti identitást tisztán spirituálissá szublimálta.⁴ Prešeren kísérletet tett arra, hogy a szlovéneknek szimbolikusan helyet találjon a kultúrában egy nemzetközileg versenyképes és **esztétikailag** tekintélyes, bár műfaját tekintve ambivalens, objektív-szubjektív költői forma által (a *Keresztelő a Savicánál* témája részben hősi eposz, de szerkezetét tekintve byroni verses elbeszélés, beszédmódját illetően pedig elégia). A szöveg, a maga megoldhatatlan paradoxonával ugyanakkor kölcsönhatásban áll minden identifikációs mintával is, melyek a későbbiekben a szöveget magyarázó vagy az irodalmi felhasználások során jöttek létre. Ezek az apóriák, melyek a szövegen belül lerombolják a jelentés egységét, folyamatosan új szövegek – mára több mint ötven ilyen alkotás született – és esszéisták, valamint irodalmárok interpretációinak létrehozására ösztönöznek. Az új szövegek mindegyike arra irányul, hogy betömje a réseket, elsimítsa az ellentmondásokat, az eredeti szöveget saját vonatkoztatási rendszerébe kanalizálja.⁵

Prešeren szövege csak egyéb kulturális, köztük intézményes tényezők segítségével válhatott a szlovén nemzeti jellem és a „szlovénség” (slovenstvo) történelmi végzetének megszemélyesítőjévé és kondenzációjává. A *Keresztelő* kanonizációja, mely a XIX. század közepén kezdődött és a század végére zárult le, nemcsak azt tette lehetővé, hogy a szöveg általánosan ismertté váljon, s hogy mélyen beágyazódjék az olvasói repertoárba, hanem azt is, hogy a kultúrán belül irodalmi, szocioetikus példázattá és vonatkozási ponttá válhasson. Az 1960-as évek óta számos, újságírók által használt metatextus kezdi eltulajdonítani Prešeren szövegéből a tulajdonneveket (a címet, a helyszínek és szereplők nevét), sőt a

⁴ A főhős Črtomir, a bajor keresztény hittérítők és szlovén szövetségeseik ellen lázadó karintiai nemesség vezére (a fiktív események történelmi háttere a nyolcadik század) katonai veresége után és szerelmének, a már keresztény hitre tért Bogomilának hatása alatt maga is elfogadja a keresztény vallást, majd elutasítja a világi szerelmet, s végül pap, sőt misszionárius válik belőle, aki hazájába indul, hogy megtérítse honfitársait.

⁵ Az értékkonnotációk ambivalenciájának és oszcillációjának, illetve az események ellentmondásos motívumainak következtében a narrátor értékelő perspektívája nélkülülzi az átlátszóságot és a stabilitást (nem lehet bizonyítani, hogy Črtomir harcát az ősi, pogány vallásért és későbbi megkezdését elfogadja-e vagy sem, s hogy nem a hős összeomlásának, illetve rezignációjának kelle tekinteni). Mivel az információt tekintve (a témát, mely lehetőséget nyújtott volna az epikus bőség és a stilisztikai pátosz alkalmazására litotes jellemzi) a szöveg viszonylag rövid, szófukar és szűkmarkú, számos esemény között titokzatos „rések” vannak (*W. Iser* szóhasználatának értelmében), miközben a köztük lévő kapcsolat néha rejtve marad (Črtomir némán fogadja el a keresztelést). Jelentésüket tekintve számos passzus nyitott, eldönthetetlen, bár döntő szerepük van az események egymásutánosságában: a szívárvány megjelenésében, mely végül megigézi Črtomirt van-e valami szimbolikus vagy egyszerűen csak szép természeti jelenség? Isten kegyelmét szimbolizálja vagy csupán egy elragadó illúzió?

motívumokat, a hősöket és a témákat is. Az antonomasia logikáját követve ezeket általános, állandó vagy ismétlődő sajátosságok, típusok, nézetek (például Prešeren szemléletmódjának, a politikai pártok ideológiájának, a szlovének morális jellemzőinek) megnevezésére használják. Az ilyen antonomasia által – például a szövegből „ellopják” a tulajdonneveket – a szöveg identitását a jelképesbe helyezték át, mely segített egy általános identitás létrehozásában: a nemzetinek az (ön)tudatossággal való összekapcsolásában. A *Keresztelő* 1900 körül a kortárs problémákat megfogalmazó intertextuális értelmező [interpretant] szerepét vette föl, s az alluzív intertextuális metaforizáció kincsestárává vált a műalkotásokban, a zeneművekben és a színházi előadásokban.

Prešeren első figyelemre méltóan ambiciózus irodalomtörténeti értelmezése (Josip Stritaré, Prešeren *Poezije* című kötetéhez írt Előszavában, 1866) fölállított egy, a művészet nemzeti missziójának és a művészek megértésére szolgáló paradigmát.⁶ Az Előszó, mely abból indul ki, hogy a költő Prešeren romantikus alkotásában maga is felhasználta az Orfeusz-mítoszt (*Sonetni venec, Szonettkoszorú*), olyan értelmező szöveget alkot, melyben Prešeren a szépség mintaszerű papja, költő-alapító, győztes-megváltó, hírnök és a szlovének vezetője, a nemzet belüli politikai konfliktusok összebékítője – a *Keresztelő* pedig összegzés, a költő élete szimfóniájának utolsó akkordja.

Ez a tanulmány vezeti be végül a szlovén tradícióba az úgynevezett „prešereni struktúrát” is – azt a nézetet, hogy a költők mint áldozatok és a „szépség” választott „hangjai” saját költészetükkel hozzák létre és szentesítik az egyes nemzeti mozgalmakat. Ez a gondolat nemcsak Prešeren életművének értelmezésében vert gyökeret, hanem az irodalom és a politika viszonyáról alkotott általános felfogásban is – és ez képezi a modern irodalmi irányzatok vitáinak alapját.⁷

2

Termékenynek, relevánsnak és érdekesnek ígérkezik, hogy a modernizmus és a posztmodernizmus viszonyáról ehhez a kulcsszöveghez az ellentétek (szubjektivitás – a szubjektivitás decentralizációja, episztemológiai domináns – ontológiai domináns)⁸ köré csoportosítsunk egy irodalomtörténeti

⁶ JOSIP STRITAR: Zbrano delo. 6. Ljubjana, Državna založba Slovenije 1956.

⁷ Vö. DUŠAN PIRJEVEC: Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda. Maribor, Obzorja 1978. 36–37, 55–80, különösen 78.

⁸ Az első dichotómiáról ld. GERHARD HOFFMANN–ALFRED HORNUNG–RÜDIGER KÜNOW: „Modern”, „Postmodern” and „Contemporary as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature, Postmodernism in American Literature: A Critical Anthology. Eds. M. Pütz–P. Freese. 12–37. – Részletesebben: 13–17. – A másodikról ld. B. MCHALE: Change of dominant from modernist to postmodernist. = Approaching Postmodernism. Eds. Douwe Fokkema–Hans Bertens. Amsterdam–Philadelphia, Benjamins 1986. 53–79.

beszámoló.⁹ A *Keresztelõ a Savicánál* intertextuális revízióiban – elsõként a neoromantikusoknál („Moderna”) – úgy látszik, mintha a szubjektivitás a hagyományt és a kanonizált jelképiséget illetõen tele lenne vitális antagonizmus: az ego, magát individualizálva megpróbál Prešeren eredeti ábrázolásának kollektív, társadalmi és történelmi szimbolizációja fölé emelkedni (Oton Župančič). A modernizmus bevezetõ fázisának lázadó attitűdje (I. Howe ezt nevezte „az én inflációjának”) megváltozik az 1960-as évek egzisztencialista modernizmusában, amikor a szubjektum arra kíváncsi, hogy miként lehet felismerni Prešeren mítoszának „valódi” igazságát (melyet nem fátyoloz el a kánon és az ideológia), majd pedig intertextuálisan bemutatja, és a modern kortárs világhoz hangolja (Veno Taufer, Dominik Smole). Ezzel összefüggésben a modernizmus megkérdõjelezi a mû korai szubjektivizmusát, kritikus (ön)destrukciónak veti alá, és metafizikus struktúraként mutatja be (Smole). Ez a feltétel a kiindulópontja a posztmodernista intertextuális befogadásnak, mely metafikcionális: a nyolcvanas években elõtérbe állítják Prešeren szövegének aporitikus és eldönthetetlen vonásait, azáltal, hogy rámutatnak a kulcsszöveg jelentésére vonatkozó kognitív (interpretatív) konstrukciók önkényességére – s így alapjaiban rendítik meg a *Keresztelõ* minden intertextuális származékát, és a rá történt hivatkozásokat, miközben rámutatnak a lehetséges textuális és történelmi világot pluralitására (Andrej Blatnik, Branko Gradišnik, Dimitrij Rupel).

2.1

Howe szerint a szubjektivizmus egyszerre a modernista esztétika metafizikája és lázadó politikai beállítottság.¹⁰ A modernizmus radikális tudatosságot hoz létre, a transzgresszió eltökélt szándékát, mely a korábbi idõszakok modernizációjától eltérõen a hagyománnyal és a történelemmel általában és elméleti szinten *en bloc* szegül szembe.¹¹

A szlovén modernnek kétségkívül szubjektivista poétikája a XX. század elején félreérthetetlenül ilyen szándékot tükröz. Oton Župančič intertextuálisan a *Keresztelõ*höz kapcsolódó verse, a *Daj, drug, zapoj* (*Kérlek, énekelj, társam*) *Cez plan* (*A síkság fölött*, 1904)¹² jelenti az ideológiai, az esztétikai és a társadalomtörténelmi közös nevezõk eredõjeként felfogott szlovén tradíció radikális kritikájának kezdetét. Élénk, szélsőséges szubjektivizmussal fordul szembe a Prešeren hõsében megszemélyesített múlt terhes örökségével. Župančič célzás-ként átemelt a versébe egy idézetet a prototextus motívumából (a vereséget

⁹ Vö. BRIAN MCHALE: *Some postmodernist stories*. = *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Eds. Theo D’haen–Hans Bertens. Amsterdam–Antwerpen, Rodopi-Resant 1988.

¹⁰ Ld. HOFFMAN–HORNUNG–KÜNOW, i. h., 16–17.

¹¹ JÜRGEN HABERMAS: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt, Suhrkamp 1981. 446.

¹² OTON ŽUPANČIČ: *Zbrano delo*. I. Ljubjana, DZS 1956. 201–202.

szenvedett Črtomir lehetséges sorsához – az örök repüléshez – kapcsolódó gondolatot), s folklorisztikus, hátborzongató, groteszk és jelentőségteljes módon átalakította. Szembeállítja Prešeren alakját, Črtomirt a nietschei titáni, végtet kihívó bajnokkal, aki a merész dinamizmus és *élan vital* egzotikus szimbóluma, és egyben a nemzeti karakter megváltozásának alternatív modellje. E kritériumok alapján Črtomir a szolgaság megtettesítőjévé válik, az örök szlovén antihőssé (Župančič felidézi a farkasember legendáját), akinek nincs elég belső ereje és autonómiája, hogy megvédje a veszélyeztetett nemzeti területet. Ez a vers, az eredeti egy részletének vizionárius hiperbolizációjával nyíltan támadta Prešeren szövegének mint egésznek a jelentését, s így az első volt, mely az irodalomban – polémikusan és harsányan – Črtomirt a maga lehangoló valójában jelenítette meg a szlovén hős prototípusaként, a nemzeti karakter szimbólumaként és antonomasiájaként („ez volt Črtomir, a mi hősrünk”).

2.2

A hatvanas és a hetvenes évek neoavantgárdjában és modernizmusában a polémikus viszony a (kulcs)szövegekhez, melyeket a nemzeti eszme és a liberális, konzervatív vagy kommunista ideológiák újratemtésére használtak, nyíltan és erőteljesen nyilvánul meg, különösen azokban a parodisztikus szövegekben, melyek az irodalmi műfajok közül összhangban állnak a kritika „új olvasás” koncepciójával. Ez az irodalmi értelmezésnek olyan iránya, amelyet a kanonizált művek és szerzőik életrajzai másodlagos, társadalmi és nemzeti szempontból irányadó szerepének (ilyen például Stritarnál az orfeuszi-messianisztikus archetípus bevezetése Prešeren esetében) fenomenológiai redukciója jellemez, s megkísérli a lényegük, az „egzisztenciális mag”-juk megragadását, mely bármiféle történeti, metafizikai vagy ideológiai máz nélkül képes a modern olvasó érdeklődését felkelteni. Az „új olvasásnak” erős az episztemológiai vonatkozása, mivel azt keresi, hogyan lehet ideológiailag nem terhelt, nyíltan szubjektív-egzisztenciális tapasztalat birtokába jutni, s hogy miképpen lehet felismerni a klasszikus alkotások „igazságát” – az „igazságot”, melyet maguk a művek is a metafizika esztétikai származékaival fednek el.¹³ Az „új olvasás” azonban azt tekintve

¹³ Az episztemológiai domináns, azaz *McHale* értelmezésében (*Change of dominant from modernism to postmodernist writing. = Approaching Postmodernism*. Eds. *Douwwe Fokkema–Hans Bertens*, 58.) a narratív eljárás módok (fokalizáció, belső monológ, megbízhatatlan narrátor) hálója, mely előtérbe állítja az ábrázolt valóság meghatározatlanságát, engem itt az intertextuális hermeneutika szintjén érdekel. A *McHale* által feltett kérdések tehát némiképp másként tevődnek föl: a metatextusok hogyan képesek a prototextusok igazságát megragadni és ábrázolni? Melyek azok a tényezők, amelyek meghatározzák az értelmező megismerő tevékenységét múltbeli művek esetében? Mely tényezők vannak hatással a két elem kapcsolatára?

is tipikusan modernista, hogy **kritikus** tudatosság jellemzi, mely megkérdőjelezi az irodalmi klasszikusok nemzetalapító feladatvállalását és politikai hasznukat: D. Pirjevec a „prešereni struktúra” kifejezést a „történelem nélküli” nemzeti mozgalom életében épp az irodalomnak közvetítő és politikai intézményeket helyettesítő szerepe kapcsán alkalmazta.¹⁴ Az „új olvasás” mindkét jellemzője – a demitologizálás és az újraautentizálás – kapcsolódik a szlovén irodalmi és néphagyomány kulcsszövegeinek modernista (egzisztencialista) komoly paródiáihoz¹⁵ (V. Taufer, D. Smole, G. Strniša, D. Zajc, S. Makarović, R. Šeligo munkái). A fenti szerzők megkísérelték a klasszikusok és a folklór „mitikus” alkotásaiból kiküszöbölni a kanonizáltság következményeit (példajellegűség, felhasználhatóság, ideológiai redukcionizmus), s arra törekedtek, hogy leleplezzék ezeknek az „eleinte problematikus” műveknek (H. R. Jauss) ideológiai-esztétikai álcáját; erre az „igaz” szövegre a nem komikus paródiák mintegy párbeszédszerűen rezonáltak, míg idiolektusától ironikus távolságot tartottak. A modernista poétika (a nihilista idiolektus) eltávolítja és dekomponálja a kulcsszöveget, egyben azonban újra aktualizálja, és saját üzenete palimpszeszt „archetipusaként” használja, úgy, hogy a múlt szimbolikus öröksége mégis változatlan erősséggel süt át – a látható anakronizmusok által – a kortárs motívumokon, helyzeteken, valóságokon és/vagy diskurzusokon, stílusokon. Tehát az archaizálás, amely különböző eredetű és más-más időben keletkezett diskurzív töredékek térben egymás mellé rendezése által jön létre, a modernista antitradicionalizmus eszközévé válik (Foucault *heterotopiáinak* nevezi ezt a folyamatot);¹⁶ a nemzeti „mítoszok” paródiái szándékuk szerint az úgynevezett eszencialista archaizmushoz állnak a legközelebb – ahhoz az íráshoz, mely Heidegger nyomán megpróbálta a prototextusokban felfedezni a jelen idő *arhaiját*, s mely prototextusokat e célból meg kellett tisztítani a történelem, valamint a történelem metafizikája és társadalmi technológiája által rárakódott funkcionalizmusoktól.

Ilyen szellemi keretek közt jött létre a *Keresztelő a Savicánál* paradigmatis, nem komikus paródiája – D. Smole 1969-ben írt, azonos című drámai műve. A színműíró ironikus távolságot tart a szereplőktől és a kora középkorban játszódó eseményektől; ily módon „metafikcionálisan” tompítja a valóság és a történetiség benyomását, s kortárs valóságokra, helyszínekre és diskurzusokra utal (*heterotopia*).¹⁷ A kulcsszöveggel fennálló intertextuális kapcsolata ellentmondá-

¹⁴ PIRJEVEC, i. h.

¹⁵ ŽIVA BEN PORAT: Ideology, genre and serious parody. = New York–London, AILC 1985. 380–387.; LINDA HUTCHESON: Parody without ridicule: observations on modern literary parody. = Canadian Review of Comparative Literature 1978. 5. 201–202.

¹⁶ JACQUES LEENHARDT: Arhaizm i posmodernost, Postmoderna: nova epoha ili zabluda. Ed. Gvozden Flego. Zagreb, Naprijed 1988. 28–35. – Részletesebben: 29, 30–31.

¹⁷ DOMINIČ SMOLE: Krst pri Savici. Maribor, Obzorja 1969.

sos, mivel maga is a modernista negatív esztétika szülötte. Smole *Keresztelője* Prešeren történetének diszlojális kiteljesítése.¹⁸ Apokrif változtatásai segítségével Smole darabja megtagadja, profanizálja, lecsupasztja a romantikus szövegvilágot, lerombol minden eszményítést és aporetikus betoldást, mely feledtette Prešeren nihilista konnotációit és azok következményeit a történet magjára (vereség, visszavonulás, jelentésvesztés). Smole iróniája így megőríz valamiféle figyelemre méltó tragikus pátoszt, a modernista metafizikus nosztalgianak egy fajta hősi pózát, melyet A. Wilde – Lyotard elemzéseit követve – „szétválasztó” [disjunctive] iróniának nevezett.¹⁹ A modernista episztemológiai domináns az intertextuális hermeneutika szintjén jelenik meg. Smole drámai metatextusa igyekszik tudatában lenni a keresztelési mítosz „valódi”, nyers igazságának – kanonizált példajellegűségével, a ráakódott ideológiai burokkal, s Prešeren szövegének árnyékolás nélkül is meglévő romantikus idealizáltságával/esztétizáltságával együtt –, hogy megragadhatta az archét, mintha szövegének maga Prešeren lenne az első misztifikátora.

A színműíró Smole számára a jól ismert történet apokrif újratereemtése az egzisztencialista (eredetét tekintve heideggeriánus) morális reflexió parabolájul szolgál, mely egyszersmind – a költő V. Taufer „kollázs” szonettjéhez, a *Nokturno I*-hez (1964) és *Krst*-ciklusához (*Keresztelő*, 1969) hasonlóan – a (szocialista) totalitarizmus politikai bírálata: a *subiectum*, mely a metafizikai transzcendenciában gyökerezik, és valamiféle magasabb lényeg (ideológia) nevében működik, a heideggeriánus *Seinsvergessenheit*hez vezet, „Isten halála” után félreértést kizáróan metafizikus struktúrává válik, a hatalom akarásának megszemélyesítőjévé, mely ha megteheti, kizsákmányolja, uralma alá veti a világot, ha az ki van szolgáltatva neki (*Ge-stell*) és elpusztítására tör.²⁰ Smole éppen az ilyen nézeteket szem előtt tartva kérdőjelezi meg a modern szubjektivizmus alapjait és célját, hogy a világot és a történelmet a felszabadító projektek, Lyotard kifejezésével a „nagy elbeszélések” méretére szabja. A nietzschei szubjektivizmust, amely a modernizmus indulásakor Župančičot inspirálta, a hatvanas években modernista fázisának csúcsára ért, Smole a végsőig kiaknáztta, s azután összetörte.

¹⁸ Vö. GÉRARD GENETTE: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Seuil 1982. 181–195, 217. – Smole akként teljesíti ki a *Keresztelőt*, hogy folytatódnak Prešeren hősének kudarcai: katonai (nemzeti, kulturális) és személyes (szerelmi) veresége után hiába keresi a kereszténység vallási értelmét. Elveszíti a hitét, mert nem lehetséges a valóság abszolút kritériumaival összeegyeztetni; a főhős mindent elpusztít, ami ellentmondásban áll eszméivel; altruistából mizantróppá válik, nemzeti harcából saját népe mézáróságává, sóvárgó szerelmesből gyilkossá.

¹⁹ Vö. ALAN WILDE: *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, John Hopkins UP 1981. 131–132.

²⁰ A szubjektivizmus heideggeriánus kritikájával, mely Smole intellektuális alapszövegéül [sub-text] szolgált, Szlovéniában 1964 után Dušan Pirjevec jelentkezett, különösen a reneszánsz utáni európai regényinterpretációiban (ezek megjelentek könyv formában: *Evropski roman*. Ljubljana, Cankarjeva založba 1979.)

2.3

1968 után a szlovén irodalmi és művészeti életben néhány olyan jelenség figyelhető meg, mely a korai amerikai posztmodernizmusra²¹ volt jellemző, de – mint Európában másutt is – a diákmozgalmakhoz kapcsolódó (neo)avantgárdnak tekintették.²² Az esszéista Taras Kermauner nevéhez fűződnek a „ludizmus” és „reizmus” néven ismertté vált avantgárd irodalmi irányzatok; az első elnevezést Derridának a „jelentők szabad játékára” vonatkozó általános szemiotikai elméletéből, a másodikat pedig a *nouveau roman*, pontosabban a *Tel Quel* körének elméletéből és gyakorlatából származtatta. A hetvenes években a ludizmus az elbeszélő prózába bevezette a metafikciót (D. Rupel), és elkezdte a populáris műfajok, például a horror történetek, a science fiction, az erotikus/pornográf irodalom elemeit beépíteni (M. Dolenc, F. Rudolf, B. Gradišnik). A hetvenes évek második felében és a nyolcvanas évek elején Borges elbeszéléseinek hatása volt számottevő, mely D. Kiš (B. Gradišnik, D. Jančar) antitotalitárius politika elleni irodalmi műveinek közvetítésével jelentkezett. Bár a posztstrukturalista és az elméleti pszichoanalitikus szövegeket (J. Derrida, J. Lacan, J. Kristeva) viszonylag hamar lefordították, és az eredeti szlovén írásra is alkalmazták (S. Žižek), s bár D. Pirjevec a hetvenes évek közepén, Dosztojevszkij-interpretációjában Vattimo *pensiero debole*jéhez hasonló következtetésre jutott, a posztmodernizmus e néven s mint új (divatos) és meghatározó jelenség, mely minden művészeti formára vonatkozik, Szlovéniában csak 1980 után terjedt el, s körülbelül 1985-ben érte el fénypontját, azaz akkortájt, mikor a *Keresztelő a Savicánál* metafikcionális derivációi születtek.²³

A metafikcionális műfaji minta, melyet a modernizmus és a posztmodernizmus terjesztett el, paradigmátikusán mutat rá a két domináns, az episztemológiai és az ontológiai domináns kapcsolódására, mely McHale szerint átmenet két művészeti kód között – s ez az átmenet, miként McHale le is szövegi, nem egyirányú és visszafordíthatatlan, hanem egy és ugyanazon szövegen belül is létez-

²¹ Pl. az uralkodó modernizmus parodizálása az alternatív kultúra szemszögéből, az elszakadás ingatag metaforikus értelmezéseitől; a „pop”, a keleti ezoterikus tanok és a holizmus megjelenése; az erotikus érzékiség kultiválása; az elitista esztétikai autonómia korlátainak ledöntése, performanszok, konceptualizmus.

²² Vö. HANS BERTENS: *The Postmodern Weltanschauung and its relation with modernism: an introductory survey.* = *Approaching Postmodernism*, 9–51. – Részletesebben: 14–19.; ANDREAS HUYSSSEN: *Postmodern – eine amerikanische Internationale*, *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Eds. *Andreas Huyssen–Klaus Rüdiger Scherpe*. Reibek b. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch 1986. 13–44. – Részletesebben: 17–22.

²³ A szlovéniai posztmodernizmusról ld. JANKO KOS: *Slovenska literatura po modernizmu.* = *Sobodnost* 1989. 37. 174–283.; TOMO VIRK, *Postmoderna in „Mlada slovenska proza”.* Maribor, 1991.; MARKO JUVAN: *Postmodernism in „omlada slovenska proza”.* = *Jezik in slovstvo* 1988/89. 3. 49–56.

het.²⁴ Valójában az episztemológiai kérdések logikusan mutatnak az ontológiai bizonytalanság irányába, mely bizonytalanság létezése a posztmodernizmus meghatározó személyiségeinek konszenzusos véleménye.²⁵ A szubjektív „igazságok” egyidejű létezése – amint azt Lyotard és Hassan elemzései kimutatják – többé már nem teszi lehetővé a transzcendentális legitimációt, mely bármely igazságot mint a világgal kizárólagosan egybehangzót szentesítene vagy ontológiailag magasabb rendűnek ítélne a többinél. Így megnyílt az út a szubjektumnak mint a bizonyosság utolsó modernista területének decentralizációja – a nem teljesnek, a nyitottnak és a viszonylagosnak felfogott identitás – felé. A metafikció attól az önreflektív megvalósítástól távolodik el, hogy minden, ami beszéd útján nyilvánul meg, megjeleníti a saját konstrukcióját; így tehát a narrációban különféle világok, még az egymással össze nem férő ontológiák egymás melletti létezése és összefonódása is lehetséges.²⁶

Míg vázlatában, a *Črtomir, sam in vecenben* (Č., *a magányos és örök*, 1983)²⁷ Andrej Blatnik nyíltan hangot ad kételyének azt illetően, hogy saját elbeszélő szövegét olyan autoritatív, magyarázó diskurzus szintjére lehetne emelni, mint amilyen Prešeren prototextusa volt (Borges hatása alatt egy, a szövegvilágról már korábban megírt metafikcionális esszéet illeszt elbeszélő szövegébe), Branko Gradišnik a *Naj pevec drug vam srečo* (Hagyjuk más költők boldogságát, 1987) című szöveg bemutatásakor számol ennek megvalósíthatóságával.²⁸ Ezt az álesszét a *Keresztelő* interpretációnak interpretációjaként alkotta meg. Az értelmező szeretné Črtomirban „megtalálni a rejtett fókuszot”, mely képessé tenné, hogy „akár ellentmondásos véleményt” alkosson róla, illetve szeretné megismerni „az egymással ütköző értelmezések labirintusát.” Így tehát a diskurzív labirintus értelmezésével van dolgunk, mely a határozatlan Prešeren kulcsszövege köré épül: prózájában Gradišnik tipikusan posztmodern ikont használ, a labirintusét.²⁹ Gradišnik hasonlóan magyarázza a korábbi értelmezések sokféleségét, mint a modernisták, akik Črtomirban a nihilizmus archetípusát látták. Ennek ellenére a szöveg „igaz” valóságának efféle modernista értelmezését is kifordítja, sőt posztmodern modorban parodizálja – a szöveg irodalmi misztifikáció,³⁰ mivel Gradišnik bibliográfiailag egy fiktív szerzőnek

²⁴ BRIAN MCHALE: Change of dominant from modernist to postmodernist writing. = *Approaching Postmodernism*. Eds. Douwe Fokkema–Hans Bertens. 81–98. – Részletesebben: 87–89.

²⁵ HANS BERTENS: The Postmodern Weltanschauung... = *Approaching Postmodernism*. Eds. Douwe Fokkema–Hans Bertens. 29, 35, 45–47.

²⁶ PATRICIA WAUGH: *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London–New York, Methuen 1984. 1–19.

²⁷ ANDREJ BLATNIK: *Šopki za Adama venijo*. Ljubljana, DZS 1983.

²⁸ BRANKO GRADIŠNIK: *Mistifikacije*. Ljubljana, Založba Borec 1987.

²⁹ DOUWE FOKKEMA: The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Text. = *Approaching Postmodernism*. Eds. Douwe Fokkema–Hans Bertens. 81–98. – Részletesebben: 87–89.

³⁰ A misztifikáció és az álidézet, azaz a dokumentum-hamisítás jellemző a posztmodern intertextualitásra. – PAVO PAVLIČIČ: *Moderna i postmoderna intertekstualnost*. = *Umjetnost rijeci* 1989. 33. I. 33–50. – Részletesebben: 35–36.

tulajdonítja. Azáltal, hogy fikcionalizálja az esszét, az író Gradišnik megingatta a piedesztált az irodalomtudomány- és kritika értelmezői diskurzusa alatt, amelyek úgy vélték felfedezni egy kulcsszöveg „igazságát”, mintha nem lettek volna tisztában azzal: az irodalom fikcióteremtéséhez hasonló retorikájával éltek, sőt még az eszközeit is felhasználták.

A *Keresztelő* kanonizált szövegének összes intertextuális revíziói közül leginkább Dimitrij Rupel *Levji delež* (Oroszlánrész, 1989)³¹ című regényére illik az apokrif jelző. Az utolsó fejezet Prešeren verses elbeszélésének prózába ültetése és egyes részeinek parafrázisa, úgy, hogy a szerző új szereplőket, erotikus epizódokat és antiromantikus – ironikus vagy kegyetlen – részleteket is beiktatott. A fejezet epilógusa a „megtalált kézirat” posztmodern toposzát használja fel, és több ízben áthágja a különböző ontológiák határát: feltételezi, hogy költeménye írása során Prešeren saját hőségnek, Črtomirnak Bogomilához intézett latin nyelvű önéletrajzi vallomását használta fel (fiktív fejezet); a *Keresztelő a Savicánál* könyve mint „Szlovénia alternatív történetének” titokzatos kézírata szerepel, melyet a történész Baldad, a regény főhőse (a kéziratot az író Petek írja és javítja is egyszerismind, aki maga is fiktív személy), egy titokzatos körülmények közt elhunyt párttag dokumentumai és rejtjeles jelentései között talál meg, melyeket a kommunisták tüntettek el a második világháború alatt (konkrét, hihető háttér).

Ez az apokrif fejezet (és álgenezise) így szinte olyan, mintha Rupel regénye aktuális politikai szatírájának röpiratos kivonata lenne, mely regény – a benne foglalt számtalan permutációival, töredékes, meg-megszakadó reduplikációival és az ontológiai szintek közti átjárásaival, valamint heterogén „idézett” szövegeivel³² – egyben a szlovén nemzeti identitás ideológiai variánsait és állandó elemeit ábrázolja, megmutatja a *das ewige Widerkehr des Gleichen*:³³ a kora középkori katolizálást, a kommunisták második világháború alatti hatalomátvételét és a kommunista monizmus és totalitárizmus puhább formáit a hetvenes és a nyolcvanas években.

A *Keresztelő* apokrif derivációja a regényben, a politikai szatírán túl, lehetővé teszi az episztemológiai és ontológiai domináns metafikcionális kezelését: azt mutatja, hogy a történelem minden értelmezése – és különösen azok, melyek erős ideológiai- és értékszerepet hordoznak – szükségszerűen önkényes, szubjektív és ismeretelméleti szempontú konstrukció. Így például – ellentétben Borges *Fikciók*jának emlékező Funes-ével – még annak a történész Baldadnak az emlékezőképessége is fogyatékos, aki az alternatív párttörténetet megalkotja. Az olvasó

³¹ DIMITRIJ RUPEL: *Levji delež*. Ljubljana, DZS 1989.

³² Rupel regénye számos tekintetben alkalmaz a posztmodernista textuális struktúráknál használt eljárásokat. – Vö. FOKKEMA: *Semantic and syntactic organizations of postmodernist Texts*, 91–95.

³³ Az ideologikus, autoritatív váltásokhoz történő alkalmazkodás archetípusa (Rupel ironikusan a „konvertabilitás” szót használja) a kereszténység felvétele, melyet a regényben Prešeren romantikus szövegének parafrázálásán kívül számos, mindenekelőtt történeti szövegre vonatkozó (pl. *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. IX. század; JANEZ VAJKART VALVASOR: *Die Ehre des Herzogthums Crain*, 1689) (ál)idézetek, imitatív és alluzív hivatkozások segítségével ábrázol.

számára a narratíva és a fikcionális esetek (többek közt maga Rupel is fikcionális szereplő) számtalan filterén átszűrt múltból szóló története rejtjeles, túlságosan bonyolult, tekervényes, töredékes; ezek mindegyike retorikailag vagy politikailag újratermelhette volna a történelmet. A *Keresztelő* apokrif jellege arra szolgál, hogy a történelmet (és nem csak a szlovénekét) fiktív valaminek, a műfaj- és a történetalkotás különféle manipulációinak alávettként ábrázolja.³⁴

Rupel regénye különösen parodisztikus a keresztelés „uralkodó narratíváját” illetően, és saját kortárs cinizmusával és ironizálásával relativizálja Prešeren idealizálásának örökérvényűségét, karnevalizálja és minimalizálja az elegikus történelmi aurát. A háttérben mégis megmarad a romantikus modell egy variánsa, épp az a modell, amelyet a metafikció felül akar múlni. Legalább egyik regénybeli diskurzív maszkjában Rupel a másként gondolkodó entellektüelek pozícióját foglalja el, s (a becsületes és fáradt Jób) bibliai parabolájával mitizálja. Ez valójában az orfeusz-messianisztikus „prešereni struktúra” aktualizálása, mint Stritaré is volt már 1866-ban, de mindvégig önreflektíven ironizált – Schlegel „permanens parabázis”-ának értelmében, melynek segítségével egy szubjektum próbál korlátain felülemelkedni.

Rupel metafikciójában, mely a szubjektum (ön)destrukciójának Smole-féle élenjáró modernista színpadi rendezését követi, a szubjektum már decentralizált, mivel a szöveget megsokszorozott narrátorok elbeszélése és a diskurzív maszkok ötvözte által hozza létre. De azáltal, hogy kapcsolódik a *Keresztelő a Savicánál*-hoz, Rupel művének paradigmatisz posztmodern formája felfedi, hogy írása milyen mértékben van egy „külső” jelzethez, a nemzeti „mitoszok” tradicionális enciklopédiájához kötve. Ebben a tekintetben az *Oroszlánrész* hasonlít a romantikától a posztmodernig más szláv irodalmakat is jellemző metafikcionális struktúrákhoz: a metafikció általában véve nem önmagáért volt jelen, hanem az ideológiai előírások paródiájaként, s ekként a kiegészítő, társadalmi, etikai vagy politikai szatírával és az egzisztencialista témákkal keveredett.³⁵

Blatnik, Gradišnik és Rupel mint posztmodern metafikcióírók felkavarják minden korábbi irodalmi metakommunikáció „tudattalanját”: önreflexiójukkal aláássák a metanyelv tekintélyét, mely által számos metatextus bitorolta a kulcsszöveget és fedezte fel „valódi jelentését”. Ily módon explicitté teszik az apóriákat, a többértékűséget, a dekonstrukciót, mely már Prešeren verses elbeszélésében is jelen volt: azaz a prešereni elbeszélő a történelmi archetípus értelmező értékelésében nem képes és nem is akar végső döntést hozni, csupán határozottságot kerülő nézőpontjával mutat rá a valóság összetettségére, bizonytalan voltára s a nemzeti identitás ezzel összefüggő jellegére.

(Fordította: Kádár Judit)

³⁴ Vö. HAYDEN WHITE: *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1973.

³⁵ WLADIMIR KRYSINSKI: *Metafictional structures in slavic literatures: towards an archeology of metafiction*. = *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, 63–82.

*Finnország nemzeti irodalma – példa az európai periférián
kialakult kétnyelvűségre*

Suomi lakosságának alig 6%-át teszik ki a finnországi svédok, a művészeti életben azonban még ma is eléri a 10–12%-ot a svéd anyanyelvű alkotók és művek aránya. Vagyis a finn születésűek jelentősen gyarapítják a svéd nyelvű művek befogadóközönségét. Mindez nem magyarázható kizárólag a törvények deklarálta nyelvi-kulturális egyenjogúsággal¹ vagy a másik hazai nyelv kötelező oktatásával. Több ez, mint nyelvi-politikai kérdés és a finnországi művelődés nyelvi, esztétikai, majd nemzeti kanonizációjának folyamatát kell feltárnunk, hogy e kis s későn önállósodott észak-európai kultúra sajátos jellemzőit és értékrendszerét leírhatjuk.

Az első helyet foglalja el ezen jellemzők között a kétnyelvűség, a termékeny kétnyelvűség. A finnországi kultúra alapvonása a realiztikus látás- és ábrázolásmód. Ezen kívül fontos a kontinuitás – és ennek tudata – az esztétikai és poétikai kánonban; a következetesség, az egyszerűsége törekvés; a nyitottság a sokszínűségre, a rugalmasság, a kulturális tolerancia – melyeknek gyökere a komparatistika fogalomrendszeréből ismert „késésből erényt”-helyzetben keresendő.

Európa északi végein, Finnországban a kétnyelvű nemzeti irodalom, a kétnyelvű nemzeti kultúra a XIX. század közepe táján jött létre. A mi közép-európai tapasztalataink nem segítenek e jelenség magyarázatában, megértésében. (Meggzoktuk, hogy a nemzeti nyelvek harca a kulturális hegemonia, s nem a közös kánon megteremtése érdekében zajlott ezidőben.) A ma (a XX. század végén – s ráadásul az egységes Európa küszöbén) a klasszikus bilingvizmus jegyeit mutató finnországi kultúra, művészeti élet meghökkentő asszociációkat sugallhat. (A svájci kultúra többnyelvűsége juthat eszünkbe, ám a történeti folyamat s a geográfiai helyzet különbözősége az okok pontosabb feltárását követeli.)

Fennoskandia területén a korai középkortól kezdve két népnyelv küzdött az irodalmi- és a kultúrnyelv státusáért, az írásbeliségért, majd saját intézményekért. A kulturális hegemoniát a XVI. század közepéig a latin nyelvű művelődés birtokolta. A lutheránus vallási, nyelvi, oktatási reformok emelték ki mind a svéd, mind pedig a finn nyelvet az alsóbb néprétegek beszéd szintjéről, és tették az írásbeliséget, s később a kultúra nyelvét.

¹ Hivatalosan Suomi kétnyelvű ország. A svédesség formálisan nem minősül kisebbségnek, hanem a finnekkel egyenrangú államalkotó nép. Ezt az 1919-es köztársasági alkotmány deklarálja, és az 1922-ben kelt nyelvi törvény, az oktatási, az egyházi és más rendelkezések biztosítják a bilingvis gyakorlatot. – JÁVORSZKY BÉLA: Észak-Európa kisebbségei. Bp., Magvető 1991.

A nyelvi-helyesírási kanonizációt² követően a XVIII. század elején élénkült meg a literátus értelmiség érdeklődése a finn népnyelv eredeti sajátosságait őrző poétikai jegyek³ iránt, mert míg a finnül először verselők a latin, illetve a germán rokonságú forrásnyelveken gördülékeny mértékes ritmusokat és rímszerkezeteket próbáltak követni, ekkoriban a népköltészet formai elemei behatoltak a műirodalomba is⁴. A fennofilek⁵ kulturális mozgalma a XVIII. század első felében már a nemzeti tudományokat előlegezte, majd megindultak a nyelvet és a népköltészetet s a folklór több más műfaját, a népi mitológiát és vallásosságot bemutató gyűjtések és szövegkiadások. (A modern értelemben vett nyelvrokonságot kutatás is ekkor kezdődött.) A nemzeti tudományok az összesen 654 éves (1155–1809) svéd uralom utolsó évszázadában összefonódtak az immár a periféria északi területein is elterjedő eszmerendszerrel, a felvilágosodással, s együtt teremtették meg a polgári kulturális intézményrendszer alapjait.

A népnyelvű irodalmak esztétikai-poétikai kanonizációja ezidőben is párhuzamosan zajlott. A társadalom felsőbb rétegeit alkotó svédül beszélők álltak a polgári művelődési mozgalom élére, s ők írták (eleinte latinul, majd anyanyelvükön) műveiket a finnországi históriáról, tájról, népi kultúráról, művészetről. A szépirodalom nyelvén emelkedett népnyelvek ekkor felismert és leírt ritmikai-hangsúlybeli és grammatikai sajátosságainak megfelelően különült el a finn és a svéd nyelvű líra és próza. Tematikus és stílári határok keletkeztek, melyek a továbbiakban (bizonyos „könnyítésekkel” napjainkig) meghatározóak maradtak. A finnek (pl.

² A népnyelv hangkészletének latin betűs lejegyzése, valamint a szétszórt településrendszer okán a köznyelv egységesülése hosszú, több évszázados folyamat volt és a „nyelvjárások harcára” is sokszor sor került. A Mikael Agricola (1510–1557) által elindított finn nyelvű írásbeliség legfőbb helyesírási jellegzetessége a következetesség (illetve eleinte a törekvés a következetes megoldásokra). A finn ortográfia a hangjelölő és ejtéstükröző elven alapul, a fonémák hosszúságát mind a mássalhangzók, mind a magánhangzók esetében betűkettőzéssel jelöli.

³ A finn nyelvben jellemző az első szótagi szóhangsúly; a mondatszórendnek – a magyaréhoz hasonló – viszonylagos szabadsága; a nyelv ragozó voltából eredő puszta ragrínmet a finn poétika nem tekinti művészi eszköznek; a szóképzés sajátos következménye a szókezdő hangzók ismétlődése, amit tovább erősít bizonyos hangoknak (a mássalhangzó-készletnek általában a zöngétlenségre való korlátozottsága miatti) erős megterheltsége, s így gyakori előfordulásuk szókezdő helyzetben; valamint az összetételek eredményeképp létrehozható négy-, illetve több szótagú szavak jelentős száma. Így nyilvánvaló, hogy poétikai alapjellegzetesség a hangsúlyos verselés, s az, hogy a sorok nem vagy csak nehezen tagolhatók rövid verslábakra, a végrímet helyett pedig az alliteráció és a töisméltésből adódó sorbelseji rímelés. A finn poétikatörténet legelső adata a népi verselés sajátosságairól 1626-ból származik. (Orbis Arctoi Nova Et Accurata Delineatio Auctore Andrea Bureo Sueco. = ANDERS BURE: Pohjoismaiden kuvaus v 1626. Mikkeli, 1985. (Skandinávia leírása 1626-ban. – A hivatkozott művek magyar címe a szerző fordítása.)

⁴ Először a nagy északi háború (1700–1721) szenvedéseit versbe fogalmazó (s egyre tudatosodó) költők – Matthias Salamnius († 1691) és Gabriel Calamnius (1695–1754) műveiben.

⁵ A finnséget, a finn nyelvet felmagasztaló – ám leginkább az érzelmek és a fantázia által, semmint komoly tudományos módszerektől, ismeretektől vezetett honismereti irodalmi mozgalom Daniel Juslenius (1676–1757) *Aboa vetus et nova* (A régi és az új Turku, 1700), valamint *Vindiciae Fennorum* (A finnek védelmében, 1703) című műveivel indult meg.

Jaakko Juteini (1781–1855), majd az úgynevezett parasztköltők a XIX. század első felében) az egyszerűséget, a természetközelséget, a vidéki élet és a finn közösségi múlt harcait és hőseit fedezték fel és énekeltek meg népnevelő célzattal. A svédek (Gustav Philip Creutz (1731–1785), Frans Mikael Franzén (1772–1847) elsősorban a polgári életformák, a városi lét, a kozmopolitizmus vagy épp a nemzeti egyénítés (a többi nemzettől való elhatárolás) filozófiája, a klasszikus értékek honosítása és terjesztése foglalkoztatták. A svéd nyelvű irodalom ezen kívül a külső tematikus és stílári hatások (leglátványosabban a rokokó irány) közvetítőjeként is működött – szinte zsilip volt a finnországi befogadás előtt.

A polgári művelődés intézményrendszere, a társadalmi nyilvánosság polgári fórumai (a sajtó és a könyvkiadás, a tudós- és irodalmi társaságok, a népnyelvi nyilvános színjátszás, a politikai érdekkifejezés és –érvényesítés intézményei) épp kiépülőben voltak, amikor alapvető változás állt be a Svéd Birodalom Keleti Tartományának státusában. 1809-ben Finnország területe autonóm nagyhercegségként perszonálunióba került a cári birodalommal. Ezzel – sok más mellett – a finn–svéd viszony is átalakult. A finnországi svédek identitása, mely nyelvi és kulturális szempontból már ezt megelőzően is fokozatosan függetlenedett a „birodalmi svédtelettől”, ebben a szituációban gyorsabban kezdett közeledni a finn nyelvű népesség formálódó nemzeti tudatához. Ez fogalmazódott meg Adolf Ivar Arwidsson (1791–1858) radikális politikus szállóigéjében: „Svédek nem lehetünk, oroszokká lenni nem akarunk, legyünk hát finnek!”

A korai romantika (a finnországi művelődéstörténetben turkuinak nevezett) korában létrejött egy különös, kétnyelvű nemzeti egység ideája. A romantika irodalmi kánonját áthatotta a finnországi finn–svéd kultúra fenyegetettségének érzete.

A XIX. század első felében a kulturális életben vezető szerepet betöltő svéd arisztokrácia és a modernizálódó polgárság természetesen magának vindikálta a nemzeti önmeghatározás jogát. A felvilágosodás klasszikusának, Henrik Gabriel Porthannak (1739–1804) programját folytatva az öntudatra nevelés eszközüül elsősorban nem a mai értelemben vett szépirodalmat, hanem a történeti, honismereti tudományos írásokat jelölték meg. A század közepén azonban egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a társadalmi szerkezet átalakulása és a nyelvi átrendeződés⁶ új program megfogalmazását kívánja. A növekvő polgári és (skandináv

⁶ A feudális társadalom tagozódása Észak-Európa területén eltért a kontinentálistól – a földművelő réteg nem került személyi függésbe, s a birtokok nem koncentráálódtak oly mértékben, mint délebbre. (Épp a művelhető területek kis eltartóképessége miatt.) Az alacsony népsűrűség, a szót településszerkezet okán a középkori városiasodás nem hozott létre jelentős egységes érdekű kézműves-iparos réteget. A Finnország tengerpartján kialakult kereskedővárosok csak lazán kapcsolódtak a balti-tengermelléki Hansához, így fejlődésük viszonylag lassú volt. A szűk nemesi réteget szinte kizárólag Svédországból betelepült családok alkották (finnek nemességet csak a XVIII. század végétől kaphattak). A társadalmi csoportokban (a gyenge függési rendszerből következően) a „kasztyosodás” nem volt nagyon erős, lehetséges volt közöttük bizonyos mértékű átjárás. A gazdálkodás módjának változása vezetett a XVIII. század végétől társadalmi átrendeződéshez. A mező

jellegzetességként) parasztpolgári közönség nemzeti kultúra iránti igényét immár nem tudták kielégíteni a zárt tudományos körök és nemesi fórumok. Új intézménytípusokra és kifejezési eszközökre volt szükség.

A XIX. század második harmadában a kultúrpolitika vezető egyéniségei, Johan Ludvig Runeberg (1804–1877) és Zachris Topelius (1818–1898) az oroszellenesség jegyében egységesülő finnországi népeiséget olyan nemzetté kívánták tenni, mely nem nyelvi közösséget alkot, nem az etnikai többség hegemoniájára épül, hanem egy, az anyanyelvtől független, finn identitású polgárok alkotta egység. (Ugyanekkor Johan Vilhelm Snellman (1806–1881) politikai célja az egy nyelvű nemzetállam megteremtése volt (hegeli szellemben), s programja szerint a svéd nyelvű értelmiség önkéntes nyelvváltása (az elfinnesülés) vezetné európai útra a finnországiakat. Ez az elképzelés a megelőző évszázadok folyamatának megfordítását jelentette volna, hiszen a latin nyelv „kiszorítása” érdekében 1649-ben hozott iskolatörvény a svédet jelölte meg leendő „össznépi” nyelvként, s ez is hozzájárult a művelt rétegek XVIII. századi elsvédéséhez.) A nemzetteremtő programok megvalósításához a filozófusoknak ki kellett lépniük a közönség, az irodalom és a sajtó nyilvánossága elé. Runeberg volt az első olyan romantikus, aki meg tudta tenni a szükséges lépést az arisztokratikus költészettől a nemzeti költészet irányába, s a finnországi irodalom első össznemzeti lírikusává válhatott⁷. Először a hazafias költészetben talált közös mederbe a korai finn és svéd nyelvű romantikusok értékrendszere, s így a nyelvi és a társadalmi státusbeli különbségek egyre inkább elmosódtak.

A romantika idején alakult ki a nemzeti irodalom kánonjának három pillére. Az egyik a hazafias és a tájköltészet, a finnországi történelem hősi korszakainak, hőseinek panoptikuma, illetve a nemzeti önmeghatározás „negatív” – más népekhez-nemzetekhez hasonlító s a különbségeket hangsúlyozó formája. A nemzeti önismeretet pozitívan alátámasztó művek alkotják a második csoportot – a *Kalevala* (1835/1849) epikus énekei, a *Kanteletar* (1840) népdalai és -balladái (mindkettő Elias Lönnrot (1802–1884) publikációja és önálló művészi alkotótevé-

gazdálkodás egy évszázad során fokozatosan intenzifikálódott, a városiasodás felgyorsult, s a korszak végére, a XIX. század utolsó harmadára az iparosodás is megindult. Az új polgári réteg többségét az új gazdálkodási módokat, új életmódot átvevő parasztpolgárság alkotta, vezetésükért, politikai és kulturális művelésükért pedig a zömmel svéd anyanyelvű egyházi és világi értelmiség küzdött. Kialakulóban volt egy erősödő munkásréteg is, mely az 1880-as évektől létrehozta saját új szemléletű és szerkezetű szerveződési formáit, köztük a munkásművelődés intézményeit. A közgazdaság, a fejlődő közlekedés és a kiépülő sajtó összekapcsolta és egységesítette Finnország területét – megteremtve a kulturális egységesülés lehetőségét. A folyamatosan növekvő számú lakosság nyelvi arányai leginkább a városokban változtak meg a XIX. század folyamán. Míg 1870-ben Helsinki (1812 óta főváros) lakosságának (32 000 fő) 57%-a svéd, 26%-a finn volt 12% orosz és 5% német népesség mellett, a függetlenség időszakában (1917 után) a helsinki svéd aránya 15% körülire csökkent. (Országos statisztika szerint 1880-ban 14,3%-ot, 1900-ban 12,9%-ot tett ki a finnországi svéd lakosok száma.)

⁷ VALFRID VASENIUS: Runeberg Suomen kansan runoilijana I-II. (Runeberg mint a finn nemzet költője.) Porvoo, 1903.

kenységének is bizonyítéka), s az ezt követő szellemi mozgalom a kalevalai mítoszvilág és nyelvezet nemzeti művészetként történő elismertetésére. A harmadik pillér pedig Aleksis Kivinek (1834–1872) *A hét testvér* (*Seitsemän veljestä*, 1870) című regénye, mely tematikus, nyelvi és formai elemeiben egyaránt újítást, ugyanakkor a romantika irodalmi összegzését is jelentette.⁸

A nemzeti irodalom ezen korszaka nyelvi csoportokat és nemzedékeket kapcsolt össze a közös cél érdekében. Runeberg, Topelius, Snellman és Lönnrot megkezdte a preromantikusok (Porthan, Franzén és Arwidsson) által kijelölt feladatok⁹ végrehajtását, a stafétabotot Kivinek és a finn romantikus költőknek, August Oksanennek (A. Ahlquist, 1826–1889) és Julius Suoniónak (J. Krohn, 1835–1888) adták át. Az 1870-es években az írók és a közönség immár világos irodalmi és kulturális kánon létezésének tudatában indulhattak tovább az igen jelentős változások útján.

A finnországi romantika irodalmi kánonjának tematikus jegyei alapvetően azonosak az Európa más nemzeteinél ismertekkel. A nemzeti múlt történeti és kulturális hagyományai mentén teremtenek és tudatosítanak egységet kortársaik és az elődök között. Finnországnak mint a Svéd Királyság Österlandjának azonban ritkán volt alkalma önálló (s így „nemzetteremtésre alkalmas”) döntésre és cselekvésre, történelmi hősokeket sem hódító vagy birodalmat építő uralkodók, nagy hadvezérek sorában találtak. A finnek hősei magányos lázadók, egyéni hőstetteket végrehajtó vagy pusztán életben maradó katonák, a természetet legyőző, kissé együgyű parasztok. Központi jelentőségűvé válik a finnországi táj, melynek romantikus ábrázolása az ősi mitológiai jelentésréteget is szépirodalmi tárgyá emeli. Formai szempontból fontos, hogy az eredeti hangsúlyos verselés, az alliterációkra és a paralelizmusra épülő sor- és versszerkezet a finn nyelvű műköltészetben egzotikusból természetessé válik. A képalkotás ötvözi a népi és az európai elemeket. A svéd nyelvű líra terjeszti el a mértékes verselés általános szabályszerűségeit, melyek később (a századvégen) utat találnak a szimultán metrika irányába.

A felelős gondolkodás és alkotás ösztönző példává, majd polgári normává válása segítette a romantika szövegeinek kanonizációját. Így jött létre a finnországi romantika „nemzeti szöveggyűjteménye” (Runebergtől a *Saarijärvi Paavo* (*Saarijärven Paavo*, in *Dikter*, 1830), a *Sztól zászlós regéi* (*Fänrik Ståls Sönger* I–II., 1848, 1860 – benne a később himnusszá vált *Hazánk*, *Vårt land* című nemzeti dallal), Lönnrot *Kalevalája*, Topelius mese- (1847–1849) és olvasókönyvei (1865–1896), valamint *Egy felcser elbeszélései* (*Fältskärnns berättelser* I–V., 1851–1866) című műve).

⁸ AARNI PENTTLÄ: Mitä tarkoitetaan tai on tarkoitettu kansalliskirjallisuudella? (Mit jelent a nemzeti irodalom, avagy mit tartanak annak?) = Valvoja 1968.

⁹ Suomalaisuuden syntysanoja III. Arwidssonista Snellmaniin. Kansallisia kirjoitelmia vuosilta 1817–1844. (A finn nemzettudat ébresztői III. Arwidssontól Snellmanig. Nemzeti írások 1817–1844.) Szerk. Viljo Tarkiainen–Aarne Antilla. Helsinki, 1929.

Aleksis Kivi európai ismertségű könyve már új szellemben született. A társadalom szakítópontra érkezett, eltávolodott a romantika ideáitól és ideáljaitól. A romantika és az új szemlélet- és alkotásmód, a realizmus határán írta Kivi *A hét testvér*, ezt a különös regényt, melynek formai egyedisége (elbeszélő próza dialógusokkal és lírai dalokkal), humora és nyelvezete a következő irodalmi korszakban példává vált.¹⁰ Kivi hősei a változások előtt álló hagyományos finn paraszti társadalom értékeit őrzik. A hét fivér megtestesíti „a” nép nemzeti karakterét, s így vonásaik a későbbiekben a finnek önmeghatározásában és megítélésében térnek vissza. Az „erdei emberek”, akik önerejükre támaszkodva szállnak szembe a természeti erővel, magányos, hallgatag, mogorva figurák, akik a XIX. század közepén életmódváltásra kényszerültek. *A hét testvér* története az elárvult fivérek felnőtté válását, az új körülményekhez való alkalmazkodását ábrázolja, s ezzel példát adott a finnek nemzetté válásához. A fiúk előbb elutasítják a változásokat, elmenekülnek a konfliktusok elől, azután mégis „felnőnek” a feladathoz – bevonulnak a városba, a közösségbe és ott új értékeket is találnak. A finnországi társadalom átstrukturálódása, az iparosodás és a városiasodás egyidőben zajlott a kulturális és művészeti stílusváltással.

A realizmus ábrázolásmódja és eszköztára olyan mértékben szervült a finn kultúrában, hogy méltán nemzeti alapstílusnak nevezhetjük. A korábbi elképzelések és elméletek ebben a korszakban hozták meg eredményüket. Kiépült a polgári kultúra intézményrendszere és közönsége.¹¹ A finnországi realizmus beilleszkedett a korszak európai vonulatába és az évszázadokon át tartó periferiális késés után a XIX. század végére a gazdálkodás, a társadalom és a művelődés is betagozódott az európai történeti folyamatba.

A finnországi realizmus alapja a népábrázolás volt, a vidéki (természetes) és a városi (modern) élet nehézségeinek és szépségeinek bemutatása; a nemzedékek viszonyának és az egymás mellett létező különböző értékrendeknek leírása. A társadalmi különbségek, a szegények és a gazdagok, a munkások és a polgárok helyzetének ellentmondásai a kritikai attitűd megjelenéséhez is elvezettek, és a korszak végén a lélektani okkeresés is az írói eszközök sorába emelkedett. A műfajok rangsorában a próza ekkor került a legmagasabbra (a romantikusok preferálta klasszikus formájú

¹⁰ MANFRED PETER HEIN: Die Kanonisierung eines Romans. Alexis Kivis „Sieben Brüder“ 1870–1980. Keuruu, 1984.

¹¹ A publikációs adatok szerint a finn könyvkiadás címlistája a XIX. század közepétől az 1880-as évekig, három évtized alatt megháromszorozódott (1856–65 között 481 mű, 1876–86 között 1299). A nyelvi arányok is kiegyenlítődték. A század közepéig több svéd könyvet adtak ki, mint finnt, az 1870-es évek elején állt be az egyensúly, míg 1905-ben a műveknek már a 70%-a finn nyelvű volt. Az irodalom piaca a sajtó meghódítása után (Kirjallinen Kuukauslehti (Irodalmi Folyóirat) 1866–1880; Valvoja (Vírassztó) 1880– (utódaival maig); Finsk Tidskrift (Finn Újság) 1876–napjainkig) a színházzal (Suomalainen Teatteri (Finn Színház) 1872), a könyvkiadókkal és a nyomdákkal (az 1870 és 1900 között alapított kiadóvállalatok többsége ma is prosperál: Weilin et Göös, Gummerus, Söderström, Otava), a könyvkereskedésekkel és az egyesületi és nyilvános könyvtárakkal vált teljessé és korszerűvé a századvégé Finnországában.

líra, a dráma, illetve a legideálisabbnak tartott drámai költemény után). Az elbeszélő nyelv pedig egyrészt hozzájárult a viszonylag nagy nyelvjárási különbségek fölött álló egységes köznyelv, másrészt az írók egyéni és egyénítő nyelvhasználatának megerősödéséhez. A szerzők nemzeti arcképcsarnokába e stíluskorszakból Minna Canth (1844–1897) és Juhani Aho (1861–1921) került.

A nagyrealizmus fő vonásai a XIX. század utolsó harmadát követően a mai napig több hullámban jelentek meg újra és újra a finnországi irodalomban. A közérthetőség és a népábrázolás sokrétű lehetőségei adtak alapot ahhoz, hogy a realiztikus megközelítést és tolmácsolást a finnek irodalmában kiindulási és viszonyítási alapnak tekinthessük. Ez az eszköztár azonban sohasem merevedett akadémikus stílussá. Európa északi periferiáján tehát nem konzerválódott kizárólagos nemzeti stílusként sem a romantika, sem a realizmus, de a megújulást, a rugalmasságot jobban biztosító polgári megközelítés- és ábrázolásmód, a realizmus lett a legjelentősebb, legnagyobb hatású irányzattá. A további művészetpolitika bizonyítja a komparatisztika tudományának azon tételét, mely szerint az Európa kulturális centrumának történeti folyamatába később, csak a XIX. század folyamán bekapcsolódó kultúrák a századvégre elérik a plató intézményi fejlettségi szintjét és az új irányzatok gyorsuló, immár nem egymás utáni, hanem egymás melletti megjelenésére igen nagy rugalmassággal és alkalmazkodókészséggel reagálnak. (Nem ritkán az is tapasztalható az európai művelődés történetében, hogy a korábban fejletlen, jelentéktelen kultúrák szolgálnak az egész kontinens művészetére befolyással lévő újításokkal.)

A kétnyelvűség, illetve a nyelviség kérdésének másodlagossága továbbra is jellemezte az irodalmat, bár előbb az 1890-es, majd az 1930-as években a svédek helyzete némileg megrendült. A politikai-kulturális mozgalmak differenciálódtak és alakultak a korábbi érdekegyesítésre törekvőknél szélsőségesebb nacionalista csoportok is (Fennomán és Svéd Párt), melyek „nyelvi háborút” szítva próbáltak a társadalmi-gazdasági nehézségeken úrrá lenni. Szembenállás alakult ki az elsőbbségi és a többségi elvet valló értelmiségi csoportok között. E belső folyamatokhoz a századforduló időszakában természetesen hozzájárult a cári birodalom oroszosítási politikája is – hiszen míg a XIX. század első felében az oroszok egyértelműen támogatták a finnek eltávolodását a svéd hagyományoktól és a Finn Nagyhercegség nyelvi és nemzeti finnesítését, mikor ez a folyamat lényegében lezárult, a svéd–finn szembenállást (ismét csak saját érdekeiknek megfelelően) erősíteni kívánván, a finnesítés törvényi alapjainak (az 1863-as törvényeknek) megtörésére a svédek kezdték támogatni. (Mindezek után nyúltak csak a nyílt diktatúra eszközeihez.) Törekvéseik azonban csak időleges eredményeket (főképp elbizonytalanodást) hoztak, és hamar létrejött az ismételt oroszellenes egység, politikai és kulturális területen egyaránt. A második világháború előestéjén zajlott nyelvi-kulturális polarizálódást pedig az 1939. év eseményei, a hazafias összefogás feltétlen szükségessége állította le.

A finn nemzeti mozgalom század eleji újjáéledése a korábbi értékek felidézése mellett az európaiság igényével lépett fel. Ezt a korszakot a finnek nemzeti ro-

mantikának (kansallisromantiikka) nevezik¹², de az áramlat tulajdonképpen az újromantika mellett a szimbolizmus és a szecesszió jegyeit mutatja. A művészek „nemzeti egységét” is zászlajára tűző csoport legnevesebb költő-képviselője Eino Leino (1878–1926) volt.

A XX. század első évtizedeiben az Európában viharos művészeti élet szele Finnországot is érintette és gyors egymásutánban ismerkedett meg literátor és közönség a modern irodalom új látásmódjával és ábrázoláskísérleteivel – az izmusokkal és az avantgárd irányzatokkal. A kulturális intézményeknek a közönségrétegek, a stílusok, a műfajok szerinti differenciálódása Finnországban is megindult, s az állami függetlenség elnyerése, 1917 után e folyamat kiteljesedett.

Ahogy a XIX. században az örök, statikus értékek (köztük a nemzetiék és az összemberiek) feltárása és elismertetése volt a kultúra, az irodalom feladata, a XX. században, különösen a nemzeti-állami önállóság korában a felhalmozott nemzeti gazdagság megőrzése, továbbadása lett a cél. A nacionalista (és más) ideológiák idejének lejártával az egyenrangú sokszínűség és a rugalmas kulturális piac szabályozó ereje határozza meg a művészet lehetőségeit és pályáját.

A kontinuitás, a megszakítatlan folyamat tudata nemcsak kulturális területen, hanem a társadalom történetében is nagyon fontos jellemzője Finnországnak (és Skandináviának). A szélsőségek közti ingadozás helyett az átöröklés és az újítás egyensúlya jellemezte a történeti folyamatot. A revolúciók helyett a kontinuos evolúció volt a célja az értelmiségnek, a korán demokratizálódott polgárságnak és az őket követő egész társadalomnak. Az ehhez szükséges történeti és kulturális tolerancia és rugalmasság nyilvánvalóan nem független a vallási türelem adta tapasztalatoktól, sem a „nemzetkarakter” olyan vonásaitól, melyeket gyakran vonatkoztatunk a finnekre (mint a nyugodtság (?), a csendes megfontoltság, az elkerülhető konfliktusok elutasítása, ugyanakkor a demokratikus szemlélet: amihez nekem jogom van, ahhoz a másoknak is).

A huszadik században a finnek számára a kulturális folyamatosság érzete és tudata a differenciáltság szabályai szerint módosult. A nemzet XIX. századi irodalmi kánonát erősítő szerzők és műveik¹³ mellett a teljesen egyéni utat választó írók és költők munkája¹⁴ sem merül az értetlenség és ismeretlenség homá-

¹² Ekkor az irodalom ismét arra kényszerült, hogy a társadalmi-politikai fórumok funkcióját is betöltse – az újromantika történelemábrázolási lehetőségeivel teremtve ideálokat. – ARVI GROTENFELT: Historiallinen yhtenäisyys kansalliskirjallisuudessa. (Történeti egység a nemzeti irodalomban.) = Valvoja 1909.

¹³ Az ábrázolásmód és a tematika alapján e sorba illeszthető például Joel Lehtonen (1881–1934), Pentti Haanpää (1905–1955), Hella Wuolijoki (1886–1954) vagy Väinö Linna (1920–1997).

¹⁴ A lírában a svéd modernisták vagy a nem stílárís, hanem generációs csoportosulásként megjelent Tulenkantajat (Fáklyavivők) költői hoztak újítást az európai irányzatok (az expresszionizmus, az egzisztencializmus, a szürrealizmus, a futurizmus) meghonosításával. Az egyéni utat járó prózaisták legismertebbjei: a Nobel-díjas Frans Eemil Sillanpää (1888–1964), a misztikus regényeket írt Aino Kallas (1878–1956) vagy a finn irodalomban különleges történelmi regényeket megjelentetett Mika Waltari (1908–1979).

lyába. S ez a jellegzetesség nagyon fontos a kortársi művészet (irodalom) népszerűsége, jelentőségének nem történeti, hanem társadalmi értékelése szempontjából is. Az egészséges nemzeti kulturális tudat nemcsak a múlt értékeit tartja számon, hanem reagál a kortársi jelenségekre is. A művészet a polgári élet fontos, sokszínű és élő fóruma Finnországban. A művészek, az alkotó gondolkodók a közösség „polgári jogokkal” bíró tagjai, akik a maguk területén kötelességekkel, funkcióval is rendelkeznek, így nem kényszerülnek más társadalmi fórumok területére, hogy kifejezhessék és képviselhessék önálló értékeiket.

A kétnyelvűség a XX. század végére újabb aspektusokkal gazdagodott. A közvetítő szerepe, melyet a finnországi svéd kultúra mindvégig betöltött, a legújabb időkben a finn irodalom tolmácsolását is jelenti (elsősorban az észak-európai térségben).¹⁵ A finnországi művelődésben a kétnyelvűség termékeny voltát (a statisztikai adatokon túl) bizonyítja az is, hogy a finn anyanyelvű értelmiség számára a másik hazai nyelv elsajátítása önnön nyelvi-stiláris korlátainak ledöntésére ad lehetőséget. A kulturális életben egyre nagyobb azoknak a tudatosan kétnyelvű alkotóknak az aránya, akik pályájukon szabadon élnek a finnországi kétnyelvűség adta gazdagsággal, így művészi eszközként jelenik meg a művek nyelvisége. Ez a választási helyzet nem elsősorban irodalmi (vagy szépirodalmi) jelenség – előbb volt tapasztalható a színházművészetben vagy a publicisztikában.

A finnországi irodalom kanonizációja mind nyelvi, poétikai és esztétikai hagyományrendszerként, mind nemzeti alapművek sorozataként, tehát elsősorban a különleges nyelvi státus nyereségeivel jellemezhető. Ezzel nemcsak az európai nemzeti kultúrák, hanem még a rokon vonásokat mutató északi nemzeti irodalmak között is egyedülálló. A periférikus helyzetből adódó nemzeti és kulturális kisebbségérzetet a finn identitású finn és svéd anyanyelvű polgárok öntudatában e jellegzetesség némileg kiegyenlíti. A kétnyelvű nemzeti irodalom romantika kori születése óta életképes és termékeny tehát.

¹⁵ A finnországi közönség persze már Runeberg kora óta olvashatta a (kortársak által) legfontosabbnak tartott irodalmi műveket a másik hazai nyelven.

A cseh újjászületés mint irodalmi kánon

Az 1848-as társadalmi földindulást megelőző fél évszázad – hasonlóan a magyar reformkorhoz – különleges jelentőséget tölt be a modern cseh társadalom önszemléletében, a kulturális hagyomány egy meghatározó részének máig tartó átörökítésében. A Vormärz korának jellegadó cseh vonásai részben a cseh korona országainak államjogi és társadalmi berendezkedéséhez kötődnek – vagyis az általános trendtől eltérő helyzeti sajátosságokhoz –, részben viszont a felvilágosodás és a nyelvi nacionalizmus – egymással is perlekedő – koreszméihez. Százötven év távlatából azonban az is nyilvánvalónak látszik, hogy a cseh reformkor irodalmi műveltsége nem pusztán azért égetődött kivételes erővel a nemzet tudatába, mert jelentősége és szellemi minősége vitathatatlanul rendelkezik egyedi karaktervonásokkal, hanem elsősorban azért, mert a kulturális utókor elmélyítette és tovább misztifikálta sajátlagosan ideologikus természetét. Mi több, a cseh tudományosság vezető irányzata a legutóbbi időkig apologetikus szemmel tekintett a nemzeti újjászületés időszakára: elfogadva a „nemzetébresztő atyák” önmaguk tevékenységét érintő interpretációját. Különösen az 1945 utáni szaktudományban erősödtek fel a XIX. századi tradíciónak azok az elemei, amelyek a kommunista rendszer legitimitását a nemzeti ideológia örökségével támogatták meg. A szélesebb társadalmi közvélemény hosszú ideig csak abban a beállításban ismerhette meg a cseh kulturális tradíciót, amit az ötvenes években uralkodó, de látenszen később is érvényesülő „huszita marxizmus” diktált.¹ Mi több, a hazai szaktudomány – a szárnyait bontogató magyar bohémisztika – évtizedeken át közvetlenül is tükrözte a Palacký–Masaryk-iskola múltfelfogásának kommunista értelmezését. Ennek tudható be, hogy a cseh műveltséggel kapcsolatos hamis sztereotípiák kiléptek az eredeti kontextusból, s meggyökeresedtek a hazai köztudatban.

A XIX. századi cseh értelmiség többsége német nevelést kapott, a német kultúrát szívta magába. A cseh identitás választása nem volt magától értetődő, nem volt természetes, hanem egyéni döntésen alapult. Mivel a nemzet fogalmának definiálásakor a német romantika nyelvi felfogásából indultak ki, a

¹ Az ideológiai irányzat atyja Zdeněk Nejedlý (1879–1962) zenetudós, történész, sztálinista oktatási miniszter, akinek művei kötelező vezérfonalként szolgáltak az 1948 utáni cseh irodalomtudományban. – Vö. ZD. NEJEDLÝ: O smyslu českých dějin. (A cseh történelem értelméről.) Praha, 1952.; UČ. O literatuře. (Az irodalomról.) Praha, 1953. – A cseh reformkor irodalmi műveltségének gyökereiben új értelmezése a nyolcvanas évek elejéig váratott magára. – Vö. VLADIMÍR MACURA: Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ. (A jelek születése. A cseh nemzeti újjászületés mint kulturális típus.) Praha, 1983. (Második kiadás: Praha, 1995.)

döntés kihívásként volt értelmezhető az addigi hagyománnyal szemben. A nemzeti mozgalom vezetői elvetették a társadalom egészét átfogó tartományi patriotizmust, leválasztva a nemzet fogalmát a történeti cseh államról. Mivel azonban rájuk nehezedett önnön gyengeségük tudata, a nemzet megalkotása érdekében gátat szabtak saját autentikus érzéseiknek. A művészi identitás korlátozása szükségképpen hasadást idézett elő a cseh műveltség éppen kiépülő szerkezetében. A romantikus személyiség szabadságkultuszát mereven elvetve, a nemzeti mozgalom vezetői azáltal vélték szolgálni a cseh műveltség megalapozását, hogy a kispolgári igényekhez jobban alkalmazkodó, kevert stílusú, tanító-oktató jellegű, de egyúttal érzélgősen hazafias biedermeier kultúra kiépítésében segédkeztek. A nemzetébresztők első, felvilágosult nemzedékét követően a nyelvész Josef Jungmann (1773–1847) testesíti meg azt az alapvető eszmetörténeti fordulatot, amely a nyelvi nacionalizmus középpontba állításával új irányt szab a cseh kultúrának. Elfogadja és tekintélyével szentesíti a Václav Hanka által felfedezett – valójában hamisított – középkori kéziratokat, melyeknek kitüntetett szerepük lesz a „népi” eredetű cseh nemzeti tudat megformálásában. A tudomány legitimációs bázist keresett a „régie emlékekben”. Mi több, a cseh „népiség” karakterét is ezekből a misztifikációkból igyekeztek kiolvasni – párhuzamba állítva a Herder által szorgalmazott népköltészet felfedezésével. A „népiség” (*lidovost*) fogalma olyannyira összeszövődik a cseh újjászületés valódi és misztifikált elemeivel, hogy az 1950-es években – amikor visszamenőleg újra kanonizálják a cseh kultúra feltételezett „fővonalát” – ez a fogalom válik a Zdeněk Nejedlý által szorgalmazott nacionalista színezetű kommunista múltértelmezés vezérszavává.²

Az ideológiai természetű mutatványnak természetesen megvan a maga társadalomtörténeti háttere. A kényes pont, amit a cseh tudományosság sokáig vonakodott elismerni, abban fedezhető fel, hogy a cseh korona országainak vegyes etnikumú társadalma a XIX. század közepéig megőrizte a tartományi patriotizmus tudatát, amely a nyelvi nacionalizmus lassú térnyerése idején is integratív erővel bírt. A nyelvi alapon álló „nemzetébresztők” 1848 előtt hiába erőltették azt az ideológiát, hogy az ország két, egymással konfliktusban levő nemzeti tömbből – csehekből és németekből – áll, a nemzetileg szervezett csoportok valójában csak a népesség két szélső pólusán helyezkedtek el. Komparatistikai szempontból tanulságos lehet, hogy 1848 előtt a cseh értelmiségiek kis csoportja a magyarországinál polgárosultabb, ám a nemzeti ideológiától jórészt érintetlen társadalmat próbált meg „felébreszteni”.

² Nejedlý téziseit a kor két legnagyobb irodalomtudósa, Jan Mukařovský és Felix Vodička fejtették ki a szaktudomány nyelvén. Lásd mindenekelőtt J. MUKAŘOVSKÝ: Lidovost jako základní činitele literárního vývoje. (A népiség mint az irodalmi fejlődés alapvető tényezője.) = Česká literatura 1951. 193–219.

ROMANTIKA ÉS BIEDERMEIER

A cseh újjászületés kultúrájának értékelésében a legtöbb zavart az a szembeötölő tény okozza, hogy az irodalom – s az új alapon definiált nemzeti műveltség – egyaránt magán visel valamilyen akaratlagosan elgondolt vonást. A szépirodalom legfőbb sajátosságait a nemzetébresztési harc és az öntudatosítási funkció szabta meg. Az emancipációs küzdelem tengelyébe Jungmann híveinek az a törekvése került, hogy az általuk létrehozott kultúrát normatív módon fogadtassák el a társadalommal. Az új felfogást mint erkölcsi kérdést definiálták. Ebben az összefüggésben még a nyelvtudományi kérdések sem pusztán tudományos megfontolások tárgyai. A végeláthatatlan helyesírási és prozódiai viták a nemzeti jelleg értelmezéséhez kívántak kulcsot adni. Legyen-e közös írásmód az egész szlávtság számára? A késhegyig menő ortográfiai vita: a *iottisták* és *ypsilonisták*, a latin *v* és a német *w* híveinek tollharca persze nem ismeretlen a térség más nemzeteinél sem. Az egész régiót átható nyelvészkedés és filologizálás azzal az igyekezettel függ össze, hogy a nemzet kívánatosnak tartott új önazonosságát egy mesterségesen megkonstruált kultúrával dúcolják alá. Ebben a tekintetben a cseh újjászületés céljai legfeljebb fokozati eltérést mutatnak a közép- és kelet-európai térség hasonló mozgalmaihoz viszonyítva.

A nyelv szakralizálása ugyancsak nem cseh sajátosság. Jungmann követőinek szemében a nyelv nem lingvisztikai tény, hanem „érték”. A „haza”, a „nemzet” és a „nyelv” azonosítását már Jungmann 1806-ban publikált híres nyelvvédő irataiból is egyértelműen ki lehet olvasni: „*A honi nyelv szeretete nélkül a haza, vagyis a nemzet szeretetét nem lehet elképzelni*”.³ Ez a mondat a maga korában nem volt magától értetődő. Egyebek mellett azért sem, mert a cseh korona országai – vagyis a „haza” – nyelvi alapon nem egy, hanem két nemzetet ölelt magába.

A kiváló nyelvtudós később egész elméletet dolgoz ki arra, hogy a cseh nyelv jobban hasonlít a latinhoz és a göröghöz, mint a némethez. Ebben a felfogásban elegyedik a klasszicista ideál és a pánszláv ideológia. Schlözer, Herder és a német romantikusok hatására Jungmann meghajolt a népszellemből eredeztetett nyelvnemzeti felfogás előtt: a szláv egység eszméjétől vezérelve a nyelvi összetartozás tudatát fölébe helyezte a hagyományos patriotizmusnak. Szerinte a mai európai nyelvek közül a szláv nyelvek állnak a legközelebb az antik örökséghez. Ám ennél is közelebb vannak a régi pre-európai kultúra „indiai” (szanszkrit) gyökereihez.⁴

³ JOSEF JUNGSMANN: O jazyku českém. Rozmlouvání druhé. (A cseh nyelvről. Második párbeszéd.) = Vybrané spisy. (Válogatott művek.) Szerk. K. Híkl. Praha, 1918. 55–56. – Vö. V. MACURA: Jazyk v jungmannovském projektu české kultury. (A nyelv a cseh kultúra Jungmann-féle tervében.) = Česká literatura 1982. 303–310.

⁴ MACURA, 1995. 48.

Az talán az eddigiekből is kikövetkeztethető, hogy a cseh újjászületés irodalmi kánonja nem esik egybe a korszak egyetlen alapvető irodalmi irányzatával sem. Az 1820-as évek végéig a preromantikus ízléstől egyre erőteljesebben módosított klasszicizmus volt a vezető norma, de tiszta klasszicizmusról gyakorlatilag korábban sem beszélhetünk. Ám a klasszicizmussal párhuzamosan futó szentimentalizmus már csak azért is erőteljesebben érintette meg a cseh újjászületés műveltségét, mert Rousseau, Herder és az ossziánizmus ideológiai ajánlata közvetlenül kapcsolódik a nemzeti mozgalom kezdeteihez. A szentimentalizmus 1815 után feloldódott: részben a romantikát készítette elő (preromantika), részben a klasszicizmust hangolta át, de önálló irányzatként a biedermeier fogalmában élt tovább.

Az újabb cseh szakirodalomban Karel Krejčí figyelmeztetett rá, hogy a biedermeier nem egyszerűen „köztes stílus” a klasszicizmus és a romantika között, hanem a szentimentalizmus meghosszabbítása a romantika forradalma idején.⁵ A biedermeier elsősorban az 1848 előtti három évtized uralkodó mentalitását fejezi ki az osztrák–német és a cseh társadalom polgári mindennapjaiban, de hatása nyomon követhető Közép- és Kelet-Európa jelentős részén. Eredetének részben mentális, részben társadalomtörténeti magyarázatát szokás adni. Egyfelől könnyen magyarázható a nyárspolgári hazafiság egyre szélesebb körű elterjedésével, amelynek feltörekvő hőse – kilépve a falusi társadalom kereteiből – elsajátítani igyekszik a művelődés nemesen eklektikus ideálját: a vezető osztályok mesterkéltnek látszó, érzelgős, finomkodó modorát. Másfelől azonban a biedermeiert átható visszafogottság és rezignáció abból a hatalmi-politikai paradoxonból fakadt, hogy a nemzeti mozgalmak célkitűzései csak nagyon szűk keretek között, lépésről lépésre voltak érvényesíthetők. Ezzel magyarázható, hogy a szláv régiségekről ábrándozó cseh tudósok Bécs iránti lojalitása – minden kértelműség dacára – 1848-ig töretlen maradt. Kispolgári színezetű hazafias vagy össz-szláv elképzeléseik nem fenyegettek a megvalósulás lehetőségével: tágították, de nem feszítették szét a Kolovrat és Metternich által is elfogadható „böhmischer Landespatriotizmus” kereteit.

A cseh biedermeier szembeötlő vonása, hogy középponti alakja nem a költő, hanem a közíró és a tudós. Mi több, a költő olykor tudós – és megfordítva. Kollár *Slávy dcera* (*Sláva istennő leánya*) című lírai elbeszélő költeménye az átdolgozások és kibővítések során idővel tudományba csap át. Az eredeti költői élmény az újabb kiadásokban elhalványodik, s a mű végső kidolgozása voltaképpen a nemzetébresztési ideológia mitologikus vázlatának tekinthető.⁶ A fiatal Palacký és a *Szláv régiségeket* író Pavel Josef Šafařík eredetileg költőként és irodalomteoretikusként indult, s tudományos pályájuk derekán is őriztek valamilyen esztétizáló vonást. A tudomány esztétizáló és eszményítő törekvése megfelelt a társadalmi

⁵ KAREL KREJČÍ: Preromantikus tendenciák a XVIII. és a XIX. századi nemzeti felújulás irodalmában. = Helikon 1968. 276.

⁶ MACURA, i. m. 82.

szükségletnek. Irodalom és tudomány nyilvánvalóan keveredik a történetíró Palacký korszakalkotó főművében, Csehország 1526-ig terjedő történetében, amely felfogható cseh nemzeti eposznak is.⁷ Talán az sem véletlen, hogy a fiatal Palacký Osszián-fordításokkal debütált az 1810-es években. A fordításoknak egyébként a tudományhoz hasonló, különleges jelentősége van az új írásbeliség megalkotásában. Jungmann – mint szakfordító – nemcsak Herder és a szlovén Kopitar műveit ülteti át, de lefordítja Chateaubriand *Atala* című, érzelgős-pre-romantikus regényét is, amely nemcsak az új irodalmi nyelv megteremtésében és normalizálásában játszik kivételes szerepet, de izgató és ízlésformáló olvasmánya lesz egy egész nemzedéknek.

Ennek megfelelően a cseh biedermeier költői alkalmazkodnak a kialakuló normához: a műveltség terjesztésében, a kultúrsumj kielégítésében vállalnak szerepet. Ladislav Čelakovský, a korszak legtöbbre tartott, de csak közepes tehetségű költője a népdal és a népi irodalom imitációjával – úgymond „visszhangjával” – elmélyítette azt a téveszmét, amely a folklórisztikus hagyomány XIX. századi, szentimentális-biedermeier értelmezését egybekapcsolta a nemzeti karakter normatív meghatározásával. Másodvonalbeli követői, a nemzetébresztő nemzedék derékhadát alkotó konzervatív, katolikus papköltők (Sušil, Kamaryt, Kamenický, Jan z Hvězdy stb.) amatőr folklóristaként a „népit” automatikusan azonosították a „nemzetivel”. A nép spontán alkotóképességének kultusza paradox módon egy mesterkéltséggel, kimódoltan együgyű poétikába torkollik. Ez a költészet esztétikai fogásokkal illusztrált pedagógia, melyet a vidéki idillfestés, a bordal és a népiesnek tartott többi műfaj egészít ki. Mindez inkább hasonlít a városlakó békés kisember jámbor elképzeléseihez, mint a falusi élet valódi szokásrendjéhez. A virágmotívumok sajátos ikonográfiája átjárja az egész irodalmat: betöltve az erotikus kommunikáció igényeit, a kertművelésként felfogott nemzeti program rejtjelezett kívánalmait.⁸ A virágszimbolika hazafias interpretációja Kamenický 1846-ban megjelent *Liliom és rózsza* című verskötetében immár fokozhatatlan – olykor szinte parodisztikus – kifejezést nyer, amikor a csehek hazája mint „földi paradicsom” jelenik meg a *fehér* liliom és a *piros* rózsza nemzeti színeiben ragyogva. Jellemző, hogy Mácha romantikus kihívásként értékelt *Májusát* a kortársak – sok egyéb mellett – azért ítélték el, mert a virágmotívumok felhasználásakor a költő vét a „helyes” norma ellen. A cseh biedermeier végeredményben a szentimentalizmus örökségeként, ennek folytatásaként értelmezendő: szembeállítva a romantikával, amelynek érzelmessége nem elégszik meg a konvencionális, közhasznú érzések kultuszával, hanem – éppen ellenkezőleg – az egyéni szabadság nevében a boldogság, a harmónia szétzúzására is kész.

Amikor az 1830-as évek közepén a szentimentális hazafiság biedermeier ízlés-és magatartásmintái kezdtek szembekerülni egy új nemzedék romantikus láza-

⁷ MACURA, i. m. 19.

⁸ MACURA, i. m. 21–29.

dásával, a cseh irodalom fordulóponthoz érkezett. Mácha *Májusának* szinte egyöntetűen negatív fogadtatása aligha tekinthető véletlennek. (A mértékadó Chmelenský és a nemzedéktárs Tyl elutasító kritikája mellett elég csak utalni Kollár, Čelakovský és Palacký helytelenítő véleményére.) Az első újkori műalkotás, amelynek révén a cseh irodalom belépett az egyetemes költészet körébe, a nemzeti mozgalom nehezen kiküzdött eredményeit látszott veszélyeztetni. Ez a konfliktus a modern cseh irodalom legnagyobb traumája: értelmezése átrnyúlik a huszadik századba.

Mácha egyik 1835-ben kelt naplóbejegyzése híven tükrözi azt a légkört, amelyben a korszak legnagyobb alkotó személyiségei – az irodalom társadalmi funkciójára hivatkozva – elutasították az új költői irány fellépését: „*Reggel Palacký úrral találkoztunk a Pospíšil vendéglőben; némileg összekülönböztünk a költészet tárgyában. Ő azt tartja, hogy »nagyszerű fantáziám van és nagyszerűen tudok lefesteni, de munkám fő hibája, hogy nem üt át rajtuk valami szükségszerűsége az eszmének«. Nem tudom, mit akar, szerintem épp az idea van a legjobban kifejtve minden versemben. Tulajdonképpen arra magyarázom a dolgot, hogy költőnek német ő, a versekben a filozófiát keresi, az neki a legfontosabb; pedig nincs filozófia teszem azt a népdalokban, költészet mégis van bennük. Čelakovský úr csinált egy hosszú verset; van abban vének kórusa, férfiak kórusa, ifjak kórusa és fiúk kórusa. Nevetnem kellett, hogy ugyanúgy van a versben, mint in ecclesia [a templomban] – ott is az a szabály, hogy 'mulier taceat' [asszonynak hallgass a neve].*⁹ Palacký álláspontja valóban összefügg a német klasszikus idealizmus esztétikai felfogásával, ám ebből kár lenne messzemenő következtetést levonni. Az azonban figyelmeztető jel, hogy a nemzeti mozgalom vezére ugyancsak Mácha kritikusaival tartott, bár utóbb maga is közreműködött a cseh újjászületés avult kliséinek bírálatában, az érzelgős népszerűtet és a túlzó historizmus átértékelésében.

A metafizikai töprengés bátorsága azonban valódi újdonságnak számít a cseh költészetben. Az ősi létitkok fürkészése közben a cseh haza bensőséges élménye – ami eddig a legfőbb értéket jelentette – elhalványul, kiüresedik. A romantika hőse, miután patetikus mozdulattal áttörte a biedermeier világ boltozatát, elveszti kezdeti biztonságát, s rémülten áll a romok között. Az így létrejövő költészet ugyan gyógyírként hat – a jambus által zenévé válik –, kifejezi a lélek rezdüléseit, de nem fordítható le a társadalmi önmeghatározás nyelvére. A *Május* kompozícióját a tartalom belső szerkezete szabja meg, nem valami külsődleges séma. A vers zárlatának lírizmussal áthatott tragikus reménytelenségét nem lehetett másképp olvasni, mint a biedermeier hagyománytisztelet tagadását.

Paradigmatikus konfliktusról van tehát szó, amely nyomon követhető az elmúlt másfél évszázadban. Mácha szellemi magatartása vereségre volt ítélve előbb megbélyegzik, utóbb agyonhallgatják – halála után 26 évig nem adják ki műveit –, majd a belső elsajátítás keserves folyamatát mellőzve áthelyezik a

⁹ Intimní Karel Hynek Mácha. (A személyes Mácha.) Szerk. M. Pohorský. Praha, 1993. 77.

nemzeti panteonba. A *Május* kánoszerű beillesztése a cseh kulturális tudatba több mint száz évet vesz igénybe, s mindvégig disszonáns hangok kísérik.¹⁰ Az 1850-es évek végén egy újabb induló nemzedék zászlóra meri ugyan tűzni a nevét, ám költészete rövidesen bekerül a nemzeti műveltség védsáncai mögé: integrálódik és elszürkül... Amikor 1936-ban halálának századik évfordulóján a cseh kulturális élet vezetői hivatalos színezetű megemlékezéseket rendeztek – mintegy a társadalmi status quo jegyében – a cseh szürrealisták Teige és Nezval fémjelezte csoportja provokatív almanachban igyekezett aktualizálni Mácha eredeti örökségét.¹¹ Ám alig néhány év múlva a költő hamvainak újratemetése a cseh hagyományok patetikus megőrzését volt hivatva kifejezni a német megszállás elleni tiltakozás jegyében. Ezt követően a kommunista kultúrpolitika ismét kínosnak tekintette Mácha költészetét, s vele szemben a haladó „népi” tradíció letéteményesének a nemzetébresztő tudósokat (Jungmann, Palacký, Šafařík), illetve a Čelakovský, Tyl, Erben és Neruda nevével fémjelzett szépírói hagyományt helyezte előtérbe. Ezt a kanonizációs fordulatot már a magyar bohémisztika is hűen tükrözte, amikor a hazai szaktudomány egyik vezető képviselője Máchát a „német romantika odatévedt viharmadarának” aposztrofálva a cseh irodalom „fővonalát” a „szerves” és a „bensőséges” népköltészeti hagyományban jelölte meg.¹²

IRODALOM ÉS MISZTIFIKÁCIÓ

Nem kétséges azonban, hogy a cseh újjászületés irodalmi kánonja sokkal több elemből van összeszöve, mint azt az irodalomtörténeti gondolkodás vezető áramlatai normatív igénnyel utóbb rögzítették. A nemzetébresztési kor törekvéseire apologetikusan tekintő tudományos iskolák meghosszabbítják ugyan a tradíciót: kiterjesztve azt Božena Němcová (1820–1862) és Jan Neruda (1834–1891) klasszikusnak ítélt életművére, de nem vesznek tudomást az újonnan teremtett hagyomány fiktív és mesterkélt vonásairól. Érthető ez a törekvés, hiszen a kézirat-hamisítási ügy leleplezése után (1886) kínos volt bármiféle „fiktivitás” emlegetése. Pedig a Hanka nevéhez fűződő *Királyudvari* és *Zöldhegyi kézirat* nemcsak a Mácha előtti korszak legjelentősebb költői alkotása, nemcsak a XIX. századi cseh kultúrtörténetre gyakorolt hatása felmérhetetlen, hanem tiszta formában fejezi ki a nemzeti újjászületés sajátlagos természetét. Azt ugyanis, hogy a cseh újjászületés irodalma nem egy valóságosan létező kulturális folyamathoz kapcsolódott, hanem maga körül alakította ki a kultúrát – mint fikciót.

¹⁰ A kérdés aktualitását jelzi, hogy a Mácha fogadtatását bemutató dokumentumgyűjtemény az 1980-as évek irodalomtörténeti bestsellerévé vált: *Literární pouť Karla Hynka Máchy*. (Karel Hynek Mácha irodalmi vándorútja.) Szerk. P. Vašák. Praha, 1981.

¹¹ *Ani labuť, ani Lúna*. (Se hattyú, se hold.) Szerk. V. Nezval. Praha, 1936.

¹² DOBOSSY LÁSZLÓ: *A közép-európai ember*. Bp., 1973. 96.

A misztifikáció azonban teljes jogú eleme ennek a kultúrának. Világosan meg kell mondani, hogy amit Hanka csinált, az nem pusztán csalás, hanem az új cseh műveltség kialakításának egyik legfontosabb eleme és ösztönzője.¹³ Hanka nem tett mást, mint a többiek: kreatív módon egészítette ki a megalkotandó cseh műveltség elképzelt régmúltját. A fikció nem a múltra, hanem a jelenre irányult. Amikor ugyanis a valóságban nem működik egy átfogó – a világ egészére vonatkozatható – nemzeti kultúra, akkor az átkerül az álom és a fantázia elkülönülő terébe, ami felidézi, sőt parancsolóan előírja a fiktitivás, vagyis az empíria fölé magasodó eszmény irodalmi programját. Miután a fikció az egész kultúrát érinti, az író a maga teremtette közönséghez fordul, megalkotván az olvasó szerepét és eszményi elvárásait. Az ebben az értelemben vett kulturális újjászületés a játék elemeivel töltődik fel. A reális és színlelt világ kettőssége benyomul a műalkotásba (a szöveg valódi olvasót feltételez). Az így létrejövő irodalmi kultúra nem csupán érzékeli a nemzeti lét törekénységét, hanem – az irodalomtörténeti kánonnal ellentétben – érzékelteti is. A később megalkotott tudományos kánon igyekezett betönni a nemzeti múlt repedéseit, s ahol ez nem volt lehetséges, a szakadékot azzal hidalta át, hogy a kulturális hagyomány „népi” jellegét szakadatlan kontinuitásként értelmezte.

NĚMCOVÁ PÉLDÁJA

Azt a feltételezést, hogy a fehérhegyi csatát követő „nemzetietlen” korszakban a népköltészet megőrizte volna az ősi cseh életforma lényegét, s a XIX. század elején fellépő új értelmiségi nemzedék csupán ezt visszhangozta volna – aligha szükséges cáfolni. Az azonban korántsem magától értetődő, hogy a nemzeti újjászületést megtagadó mitikus világvég a XX. század közepén szinte automatikusan magára tudta öltetni a kommunista korszak műveltségi eszményeit. Ebben az átváltozásban kulcs szerepet töltött be a „népiség” kategóriájába sűrített hazafias hagyomány, amely kiterjedt a cseh újjászületés vezető áramlatának esztétikai örökségére is (semlegesítve vagy kirekesztve az irodalmi modernség újabb keletű hagyományait).

Mukařovský akadémikus, a cseh strukturalizmus egykor kiemelkedő alakja 1954-ben nagy tanulmányt szentelt a „népiség” szerinte marxista meghatározásának.¹⁴ Abból indult ki, hogy a „valódi népiség” a nép közreműködését jelenti a műalkotásban, s ez a szimbiózis volt az „irodalmi fejlődés kovása” a régmúlttól kezdve, a nemzeti újjászületés korán át, egészen a jelenig.¹⁵ A népiség fogalma, amelynek pontos meghatározását hiába keressük, az irodalmi mű értékelésének legfőbb kritériumává lép elő: tágítható és módosítható az éppen aktuális kultúr-

¹³ MACURA, i. m. 110.

¹⁴ Ld. a 2. jegyzetet.

¹⁵ I. m. 193.

politikai kívánalmak szerint. (Az igazsághoz tartozik, hogy Mukařovský egy helyütt azt a definíciót javasolja, hogy az írókat [vagyis nem a műalkotást!] a nép szabadságtörekvéseinek kontextusában kell megítélni, s idéz egy szovjet szerzőt, aki úgy fogalmaz, hogy a „haladó kultúra objektíve a nép és a nemzet szükségleteiből fejlődik ki”).¹⁶

A konstrukció eredendő gyengesége, hogy hatókörét csak nagyon erőltetetten lehet kiterjeszteni a huszadik századra. Az irodalmi fővonal tengelyébe így elsősorban a cseh újjászületés hagyományából leszűrt, egészen Jirások történelmi regényfolyamáig meghosszabbított „népi” örökség illesztődik be. Az intenció szerint ez az irodalmi vonulat szabja meg a cseh műveltség alaphangját: érzelmi színezettel támasztva alá a nemzeti eszménnyé magasztosított paraszti életforma – jobbára át- és felstilizált – erkölcsi értékrendjét. Az így felfogott „élő hagyomány” középpontjába nyomul aztán be Božena Němcová 1855-ben megjelent – s idővel tömegolvasmánnyá vált – regénye, a *Nagyanyó*.

Szigorúan műfaji szempontból nézve, persze nem regényről van szó, hanem lazán összefűzött elbeszélésekről, melyek a korban divatos szentimentális beszély stílárís jegyeit viselik magukon. Mindez azonban cseppet sem árt a mű olvasmányosságának, elbájoló hangulatának, hiszen a szentimentalizmus művészi keretei között – miként a romantika vagy a realizmus jegyében – ugyancsak létrejöhet az esztétikai érték. Azonban az irodalomtörténeti sablon már 1945 előtt a realista valóságábrázolás előfutárát vélte felfedezni Němcová regényében. A biedermeier idill hangulatát, illetve szellemi lezártágát tükröző mű a „népi” ihletésű realista próza etalonjaként lett meghatározva. Ez kezdetben nem jelentett mást, mint azt a banális feltételezést, hogy a műalkotás „valósága” igazodni látszik a hétköznapi tudat által érzékelt tapasztalati valósághoz. Ám aligha realista az a mű, amely a rousseau-i tanok jegyében egy világtól elmaradott falusi anyóka „egészséges” életfelfogását teszi meg a valóságábrázolás mértékének. A nagyanyó mélységesen konzervatív, istenhite igaz és őszinte, jellemét nem rontotta meg a mesterkélt kultúra és civilizáció. Ez a „realisztikus beszély” a családi tűzhely melegét, a boldogságot, a szív csendes örömét tekinti a legfőbb értéknek. Stilizáltságáról sokat elárul, hogy az egyszerű anyóka – e patriarkális idill szerint – csaknem bizalmasa a nagybirtok hercegi címet viselő úrnőjének.

Amit tehát a cseh irodalomtörténet realizmus címen kanonizált, nem volt más, mint a barokk konzervativizmus által behatárolt paraszti szokásrend és népi mesekincs biedermeier stilizációja. Němcová mélyen megszenvedett érzelmi elvágódását a szűken értelmezett eszmei jelentés síkjára transzformálták. A mítoszalkotás masinériájáról nemrég Susanna Roth, svájci bohémista írt meghökkenően szuggesztív tanulmányt, megállapítva azt, hogy az 1950-es években kialakított Němcová-kultusz olyannyira irracionális formát ölt, olyannyira mel- lőz mindennemű esztétikai gondolkodást, hogy az már nem az irodalomtudo-

¹⁶ I. m. 197.

mány, hanem inkább a pszichológia érdeklődésére tarthat igényt.¹⁷ A hagyomány kiforgatása valószínűleg abból a törekvésből fakad, hogy az irodalom belső egyenetlenségeit – a folyamatosság szakadásait – kultúrpolitikai tézisekkel hidalhassák át.

Az irodalmi „fővonal” elmélete nem múlt el ugyan nyomtalanul – különösen az oktatás és a népszerűsítő tudomány területén –, de a konstrukció végérvényesen a múlté. Összeroppanását a különböző tudományos iskolák viszonylag szabad működése önkéntelenül idézte elő. A hatvanas években ismét nyilvánvalóvá vált, hogy a cseh nemzeti hagyomány nem más, mint többféle – egymással is perlekedő – kulturális irányzat konglomerátuma. A felfedezés korántsem újkeletű, hiszen a modern cseh irodalomkritikai gondolkodás legnagyobb egyénisége, F. X. Šalda 1936-ban ugyannerre a következtetésre jutott.¹⁸ Mi több, a nemzeti műveltség töredezettségét és széttagoltságát megállapítva Šalda megkockáztatja azt a véleményt, hogy a cseh irodalomnak több egymástól elkülönült tradíciója van, mint a harmonikusabban fejlődő franciának. A szerző arra is figyelmeztet, hogy a nemzeti újjászületés műveltsége nem fűzhető fel egyetlen vezérfonalra: a felvilágosult Dobrovský és az organikus népi örökségre hivatkozó Jungmann-iskola gondolkodása más-más rugóra jár. A huszadik századból Šalda nem hoz példát, de az nyilvánvaló, hogy a cseh irodalmi modernség három nagy tradíciója: a századforduló szimbolizmusa, a húszas évek avantgárdja és a hatvanas évek groteszk irányzata nem kapcsolódik közvetlenül a XIX. századi hagyományhoz, amelynek meghosszabbított öröksége átszínezi ennek a századnak a kultúráját is. Találón írta Václav Černý, az 1945 utáni korszak kiemelkedő – Šalda nyomdokain járó – kultúrfilozófusa, hogy valamennyi nemzetnek, amely túllépett a pusztá önfenntartáson, több különálló tradíciója van: *„Ezek váltják és keresztelik egymást, s miközben összecsapnak, mindegyik önmagát tartja a nemzeti gondolat igaz letéteményesének. De épp a különböző tradíciók (»értelmek«) vetélkedése adja meg a nemzeti fejlődés alapszűrését, drámai jellegét, az élet sajátos minőségét. Ráadásul nincs sehol megírva, hogy a nemzet történelme folyamán ne változtathatná meg a maga hagyományait, ne vehetne át új célokat és új programokat az önfenntartás ösztöne vagy szabad önmeghatározás jogán”*.¹⁹

Ennek a sokáig perifériára kényszerített múltértelmezésnek a keretei között a cseh újjászületés irodalma immár elvesztette normatív jellegét. A hagyomány kanonizálásának történetét azonban kitérőmentesen őrzi a kulturális emlékezet.

¹⁷ SUSANNA ROTHOVÁ: Božena Němcová jako mýtus a symbol. (B. N. mint mítosz és szimbólum = Kritický sborník 1992. 1. 34.

¹⁸ F. X. ŠALDA: O smyslu literárních dějin českých. (A cseh irodalomtörténet értelméről.) = Šaldin zápisník VIII. k. 1935/1936. 203–214, 281–314.

¹⁹ VÁCLAV ČERNÝ: Dvě studie masarykovské. (Két Masaryk-tanulmány.) = Tvorba a osobnost (Alkotás és személyiség.) I. Praha, 1993. 488.

Molnár Ferenc, a kánonalakító

A közönség és az intézmények súlyát a kultúrában kevés dolog bizonyítja olyan meggyőzően, mint az irodalmi kánonok működése és működtetése. Könnyen belátható, hogy a kis népek kulturális kisugárzásának elmaradása a nagy népekéhez képest nem a kisebb művészeti teljesítményükkel, hanem a saját kultúra terjesztésében és fogyasztásában érdekeltek kisebb lélekszámával és csekélyebb intézményes erejével magyarázható elsősorban. Hogy ez az alapvető trend mégsem hat mindig a természeti törvény megfellebbezhetetlenségével, arra jó példa lehet a magyar származású s mégis világhírré fölvergődött színpadi szerző, Molnár Ferenc fantasztikus nemzetközi sikerszériája. Érdemes számbavenni e nem mindennapi pályafutás körülményeit, a világsiker lehetséges okait.

Előjáróban elhárítanék egy gyakori ellenvetést, mely szerint a populáris regiszterben nagyobb az esély az effajta áttörésre, mert a szórakoztatás nyelve nemzetközi, szemben a magaskultúrának a nemzeti nyelvhez való erőteljes kötöttségével. Az utóbbi összefüggés igaz, de ettől még távolról sem mondható könnyűnek vagy akár könnyebbnek az áttörés a népszerű műfajok területén, ahol az érdekeit hatékonyan érvényesíteni képes szórakoztatóipar éber ellenőrzésével történik minden. A magaskultúra a modern társadalmakban valójában az értelmiségi elit szubkultúrája, amelynek erősen szelektált hozadékát az állam és a közvetítésben érdekelt egyéb intézmények (egyházak, iskolák) próbálják aprópénzre váltani. Kizárólag a populáris regiszterben érvényesül a piaci viszonyok szabad játéka, a közönségsiker egyedül itt azonnali értékmérő, melynek legitimáló szerepe nem vonható kétségbe. (Természetesen a magaskultúra sem nélkülözheti a közönségsikert, ennek jelentése és érvényesülése azonban jóval bonyolultabb értelmezést igényel.)

A színpadi szerző Molnár Ferenc munkássága: határeset. Nem kétséges, hogy mindenekelőtt a századforduló francia bulvár-színarabjaiból tanulta a mesteriséget, de nemcsak a műfaj ötletes hangszerelésére, illetve megújítására futotta erejéből, hanem a gyökeres dekonstrukálás eredményeként előállított, nemesebb irodalmat képviselő „szerepvígjáték” feltalálására is, ami hasonlóképp vált mintává mások (és önmaga) előtt, ahogy korábban a szalonvígjáték volt mintá Molnár számára. Nem vetette el, hanem inkább bravúrrá fejlesztette a bulvárdrámák technikai eszköztárát; ezért nem lett belőle kánonalapító, hanem „csupán” a kánon zseniális átalakítója.

Pályája kezdetén Molnár mindenekelőtt újságíró volt, aki főleg pénzszerzés céljából kezdett fordítani. Ő ültette át elsőként magyarra Hauptmann *Henschel*

fuvarosát és Anatole France *Vörös liliomát*. Előbb a Magyar Színház, majd a Fővárosi Nyári Színház és a Vígszínház megbízásából 1898 és 1912 között több mint húsz bohózatot, vígjátékot, illetve operettet fordított le. Időközben a fordítások hatására maga is kedvet kapott a színdarabíráshoz. Molnár Gál Péter méltán állapítja meg egyik tanulmányában¹, hogy „saját stílusát idegenektől tanulta”, s meggyőzően dokumentálja, hogy még a „pestikék”-nek tűnő kiszólások is megtalálhatók a francia eredetiben.

Míg az újságíróként a kiszámíthatatlan következményekkel járó véglelei miatt volt elsősorban izgalmas Molnár számára, addig a színházi világ (amely a kilencszázas évek közepétől-végétől fokozatosan felváltja, sőt kiszorítja korábbi élményhátterét) éppen azzal, hogy *a látszatokkal bánni* tudás vagy technika birtokában azzal kecsgettette: kiszámíthatóvá teszi valamennyire az életet. A századforduló francia bulvárdramája a legközönségesebb helyzetkomikumra építette világát; kedvelt sémája a polgári tisztesség törekvésének felvillantása. Leggyakrabban az illegitim szerelmi kalandba bocsátkozó hős kerül csávába, aki a leleplezéstől való félelmében hazugságokkal próbálja fenntartani tisztességének látszatát, s egyre jobban elmerül a csalások és öncsalások hálójában, egyre jobban eltéved az elszabadult látszatok zűrzavarában. De mielőtt végképp elveszne a fenyegető útvesztőben, egy váratlan fordulat helyreállítja renoméját, ő pedig visszanyeri korábbi biztonságérzetét.

A látszatok manipulálásának lehetőségét kellőképpen példázhatja Paul Gavault és Robert Charvay *A csodagyermek* (*L'enfant du miracle*) című bohózata, melyet Molnár 1903-ban fordított le a Vígszínház számára, s melyet Bródy Sándor (aki saját színdarabjait se igen nézte meg) a színházi újság híradása szerint háromszor egymás után végigizgult. E darabban a körül támad bonyodalom, hogy a megözvegyült asszony csak azzal a feltétellel jut hozzá a hatalmas örökséghez, ha háromszáz napon belül posztumusz utóddal ajándékozza meg urát. Szeretője, az apajelölt, alibit próbál teremteni magának, s inasa az ő nevében küld táviratokat egy óceánjáró fedélzetéről. A derék úr ekképp számol be az előre gyártott levelekről: „Összesen kétszáz darabot írtam meg előre, a legmeghatóbb eseményekkel megspékelve. Nagyon kellemetlen... Az Egyesült Államokban vasúti szerencsétlenségben fogok részt venni, Malaccában sárgalázba esem és csak Japánból fogja a hírt kapni, hogy meggyógyultam. Május vége felé kap tőlem Szibériából egy medvebőrt. A hozzátartozó medvét drámai körülmények között öltem meg, maga a bőr pedig itt a Place Clichyn ezernégyszáz frankba került.”

A dokumentált hazugságokra épített látszatvilágot később úgy látjuk visszatérni Molnár Ferenc *Valaki* című szerepvígjátékában (1932), hogy a gazdag és független társasági szépasszony kap ajándékba apjától (a gyakorlott szélhámostól) egy olyan férjet, aki valójában nem létezik. A kitűnő manipulátor hamis ir-

¹ MOLNÁR GÁL PÉTER: Molnár Ferenc, a fordító. = Színház 1993. január

tokkal, emléktárgyakkal és álhírekkel eléri, hogy a fantom életre kel: mindenhol számolnak a tevékeny, elfoglalt, aranyzívű gróffal, aki sajnos sohasem érhető el személyesen. Utóbb Molnár maga is hangsúlyozta, hogy milyen sokat köszönhet a franciáknak. A *Játék a kastélyban* (1926) főhősével, az ugyancsak színpadi szerző Turaival (akit saját alteregójának formált meg) nemcsak a bonmot kedvéért mondatja el, hogy „őszintén megvallva, életemben annyit loptam a franciáktól – illik, hogy végre én is adjak nekik valamit”.

Az első lépés tehát – a fordításokon keresztül – egy népszerű műfaj konvencióinak elsajátítása volt. A második ennek kipróbálása-újraalkotása: immár saját mű létrehozásával. Molnár első nagyobb színpadi munkájának, *A doktor úr* című bohózatnak (1902) dramaturgiája szolgaián követi a félreértések sorozatából építkező francia bulvár-színdarabok receptjét – igaz, nem az ott szokásos szerelmi bonyodalmat, hanem társadalmi anomáliát állít a középpontba. A divatos ügyvédhez betör legkedvesebb ügyfele, a sokadszor fölmentett betörő, Pruzsér (aki erősen hasonlít Georges Berr, Paul Dehère és Marcel Guillemaud *A kis fészek* című, Molnár által lefordított bohózatának Patouille nevű szereplőjére). Amikor megzavarják, a ház urának adja ki magát, még hozzá olyan ügyesen, hogy az időközben előkerült igazít rendőrök viszik el. A betörő és az ügyvéd szerepe nemcsak a képtelen helyzet folytán bizonyul fölcserélhetőnek, hanem az értékek szintjén is, hiszen mindkettő a bűnözésen alapul – amit az utolsó, mindent tisztázó felvonásban a betörő nem késlekedik az ügyvéd fejére olvasni. Ady Endre joggal mondta tipikus „újságíró-darab”-nak *A doktor urat* (ami nem volt éppen hízelgő a szerzőre nézve).

A harmadik lépés már az átvett konvenciók továbbfejlesztése volt – merőben új koncepció, illetve koncepciók alapján. A világsikert Molnár Ferenc számára ugyanis a gyors egymásutánban írt és bemutatott három színpadi műve hozta meg: a francia szalonvígjáték masinériáját mintegy visszajára fordító *Az ördög* (1907), a vidékhez kötődő magyar népszínmű pesti változatát kínáló *Liliom* (1909), s végül a színpadi és életbeli szerepek hasonlóságát kiaknázó, Molnár által feltalált szerepvígjáték, *A testőr* (1910).

Az ördög alapötlete egy Faust-előadást követően merült fel Molnárban: Mefisztót megtenni egy modern szerelmi komédia hősének. A bűnbeesés ezúttal rendhagyó módon nem a kiinduló-, hanem a végpontja a cselekménynek. A divatos festő és a társaságbeli szépasszony, akik valaha szerették egymást, de le kellett mondaniuk szerelmükről, most – az Ördög segítségével – újra egymásra találhatnak. Ördögi praktikára azért van szükség, mert előbb ki kell vetni őket az illem és az elfojtás gondosan kiépített sáncaiból. Az Ördög rezonőr és intrikus egy személyben, még hozzá aki jól akar. Akár szimbólumnak is tekinthető: a tudattalanba száműzött vagyak megszemélyesítőjének. A vágykielégítés konvenciókat félresöpörő lendülete (amely bámulatba ejtette Adyt és Móriczot is) merész-ségével szinte egyedülálló Molnár életművében, aki később igencsak ragaszkodott a konvenciók nyújtotta biztonsághoz.

A *Liliom* „külvárosi legendája” a nagyváros határában helyet kapó vurstli miliójébe visz, a tiszta szívű vagányok és a szerelmes kis cselédek giccsgyanúsan elképzelt világába. Nem kétséges, hogy Molnár nagy becsvágygal írta; a hintáslegény sorsában részben saját bohém ifjúságát siratta el. Itt is a műfaji dekonstrukció eszközével él, hiszen a népszínmű eszményítő beállítottságát fokozza ad absurdum (a vurstli még inkább a világ közepének mutatkozik, mint a népszínműbeli falu; a túlvilági őrszoba sem látszik különbözni az evilágítól), s kétszer is meghúsiítja a várható happy endet.

A *testőr*nek az a leginkább szembeötlő újdonsága, hogy cselekménye a látszatokat hivatásszerűen előállító színház világában játszódik. Hőse egy színész, aki úgy próbálja szerelemre lobbantani az ugyancsak színésznő feleségét, hogy testőrjelmezt ölt, s a délceg katona képében udvarol neki. Már-már sikerül elcsábítania saját feleségét, amikor – a lehetőségtől megrémülve – leleplezi magát. A darab eldöntetlenül hagyja, hogy a színésznő igazat mond-e vagy sem, amikor a leleplezést követően azt állítja: az első pillanattól kezdve átlátott a szitán, de belement a játékba, hogy megleckéztesse gyanakvó férjét. A látszat és a valóság ilyen mértékű fölcserélhetősége akár súlyos következményekkel járhatna, ha a szerző engedné, hogy tragikumig fejlődjön a dolog.

Míg szépprózájában és *Az ördögben* Molnár (már csak saját karrierje tapasztalatában is) nem tekintette komoly akadálnak az álszent, kihűlt társadalmi konvenciókat, s a szabályokat legalább részben újraírhatónak gondolta, addig *A testőrben* és későbbi színdarabjaiban a konvenciók megmentését tartja célszerűnek. Mert bár átlátszóan hazugnak mutatja őket, nem lát náluk jobbat. A színpadi és életbeli szerepek hasonlóságát kiaknázó, Molnár által kikísérletezett műfajt *szerepvígjátéknak* neveztem egyik korábbi tanulmányomban², s abban jelöltem meg legfontosabb szemléleti újítását, hogy *a színház konfliktusmegoldó képességét extrapolálja az életre* – azt szuggerálva, hogy bármifajta konfliktus *látszattá nyilvánítható és ily módon kiküszöbölhető*.

Az éppen Pesten vendégszereplő olasz Ermete Zacconi jóvoltából hamarosan megtartották *Az ördög* olasz bemutatóját, s ezzel kezdetét vette a darab és a szerző világkarrierje. Molnár Ferenc műveinek nemzetközi sikerét nyilván megkönynyítette, hogy a színházi előadás önmagában is *adaptáció*, melynek során érvényesülhetnek a mindenkori lokális szempontok. Molnár később a *Toll* című kötetének (1928) egyik karcolatában mintegy „bizonyítva” látta, hogy *Az ördög* mennyire magyar, mennyire nemzeti mű, hiszen a külföldi előadások során mindenütt szükségét érezték annak, hogy megcenzúrázzák: Bécsben kihúzták azt a sort, amikor a hősnő bort kér (mert ott egy úriasszony pezsgőt vagy likőrt iszik, nem bort); Berlinben is elhagytak néhány mondatot, mert komikusnak találták, hogy a főszereplő festő létere olyan sértődékeny a becsületére, mintha

² VERES ANDRÁS: Kötéltánc a Niagara fölött. Széjlegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához. = *Kritika* 1997. 5. sz.

katonatiszt volna; Londonban pedig azt a jelenet törölték, amikor az ördög revolvert húz elő (mert arrafelé egy finom frakkos úriembernek legfeljebb ha bokszere vagy törös botja van – revolverrel csak az útonállóknak rendelkeznek). Jóllehet Molnár itt humorosan beszél róla, valóban *komolyan hitte, hogy darabjai Budapesthez kötődnek*, s ha valaki, hát ő tudta, hogy milyen mértékben irányadó számára a vígszínházi közönség ízlése.

Triviálisnak tűnhet, hogy *Az ördög*, amely a „világszabadalmat” élvező francia bulvárhagyományt aknázza ki, könnyen talált utat az európai és amerikai publikumhoz; már jóval nehezebben megválaszolható kérdés, hogy a szerepvígjáték s még inkább a magyar népszínmű miért aratott akkora sikert (a *Liliom* Molnár legismertebb műve lett az újvilágban). A *testőr* a romantikus hasonmás-tematikától a művészszerep problematikussá válásának századvégi felvetésén át a nemek közti konfliktusok szecessziós értelmezéséig sokfelé kapcsolható, s azzal is megnyerhette közönségét, hogy a szalonvígjátékok látszattá nyilvánító technikáját *racionálissá szelídítette*: hősei haszonélvezői inkább, semmint kárvallottjai a látszatoknak – tulajdonképpen csak az érzelmeiknek vannak igazán kiszolgáltatva. S talán az utóbbi összefüggés lehet kulcs a *Liliom*hoz is: a jólelkű városligeti vagány – fatális módon – nem tudja kimutatni őszinte érzelmeit, képtelen érvényt szerezni legnemesebb szándékainak. Nyilván könnyű azonosulni az akadályoztatásnak ezzel a frusztráló élményével; azt sem nehéz belátni, hogy nem mind fénylik, ami arany.

Molnár később megpróbált ismét újítani. Az *Égi és földi szerelem* (1922), majd a *Vörös malom* (1923) éppen azért sikerületlenek, mert a német expresszionista színház elvont példázatoságába csomagolva kísérelik meg korszerűvé tenni a szecesszióból átmentett érzelmes mondanivalót. Ezután Molnár fölhagyott a kísérletezéssel, *Az ördög* és *A testőr* dramaturgiáját újította fel, káprázatos eredménnyel. A *Játék a kastélyban* (1926) hasonlóképp a színház világába visz, mint *A testőr*: valamennyi főszereplője színházi ember; szerepvígjáték az *Egy, kettő, három* (1929) is, jóllehet nem színházi emberek játsszák, de a főszereplő bankár, Norrison a látszatteremtésnek ugyanazzal a zsonglőri képességével rendelkezik, mintha az lenne. Ám a korábbi művekkel szemben a *színpadi környezet most már mindegyik esetben hangsúlyozottan nemzetközi* – Molnár számára ekkor vált végképp tudatossá, hogy kinőtte a magyar színpadi világot.

A szerepvígjáték műfaja e két művel jutott fel a csúcsra. Színház és élet: merő szemfényvesztés itt is, meg ott is – érzékeltetik e művek –, csak hogy a szerepeket a színpadon jobban játsszák, lévén a színészek és a színpadi szerzők mégiscsak szakemberek. A világot jelentő deszkákon bármi eljátszható és elhitethető: a hűtlenségen rajtakapott menyasszony (aki egyébiránt primadonna) ártatlanná nyilvánítható, csupán a kihallgatott szerelmi légyotról kell kideríteni, hogy közönséges színházi próba volt (*Játék a kastélyban*); a rangon aluli házasság pedig előnyös partivá változtatható, a zseniális bankvezérnek és olajozott gépezetének egyetlen órányi idő is elegendő hozzá, hogy a szegény és tudatlan sofőrből ne-

mesi névvel, ranggal, magas állással rendelkező finom urat faragjon, aki a fényes társaságban is megállja majd a helyét (*Egy, kettő, három*). Molnár Ferenc színháza megnyugtató biztonságot sugall, minthogy látszat és valóság bátran fölcserélhető egymással.

A Molnár-féle szerepvígjátékot nem alaptalanul rokonítják Pirandello színpadával: mindkettő a színházi és életbeli szerepek párhuzamából indul ki. De kettejük felfogása merőben ellentétes. Míg a *Hat szerep keres egy szerzőt* arról szól, hogy mégsem lehet egyenlőségelet tenni látszat és valóság közé, a színház nem viseli el az élet súlyát, addig a *Játék a kastélyban* szerint nincs komolyan vehető különbség látszat és valóság között, az élet pedig sokkal jobban tenné, ha úgy működne, mint a színház. Az *Egy, kettő, három* Norrisonja éppúgy a látszatok mestere, akár csak az Ördög, de ő mintha még nagyobb hatalommal rendelkezne. Bár magánéleti problémát kell megoldania neki is, a mögötte álló apparátus élén akár másra is vállalkozhatna. Minthogy ő mozgat mindenkit, fölötte áll a kezében szolgálatkész eszközzé váló emberszabású automatáknak, akiknek olajozott forgatagát köznapri szóval világunknak szokás nevezni. A darab végén Norrison nem is mulasztja el kifejezni rosszallását a pénz előtt hajbókoló emberiség fölött. Tulajdonképpen eddig ment el a társadalomkritikában a színdarabíró Molnár Ferenc.

Utóbb szériagyártásba fogott, s ezzel kimerítette önmaga lehetőségeit. A molnári dramaturgia eredményeit már mások fejlesztették tovább, az Egyesült Államokban valóságos iskola alakult ki legfontosabb találmánya, a szerepvígjáték körül. Példaképpen Damon Runyon *Lady for a day* című művére hivatkoznak, melyet Frank Capra 1933-ban megfilmesített, valamint a Lengyel Menyhért zseniális forgatókönyve alapján forgatott, Ernst Lubitch rendezésében elkészült *To Be or Not to Be* című filmre (1942), amely Chaplin *Diktátora* mellett a háborús időszak legmulatságosabb amerikai alkotása. Ha Molnár nemzetközi közönségben való gondolkodását tekintjük a *negyedik lépésnek*, akkor immár az *ötödik az, amikor az ő színpada válik mintává az amerikai kultúrában*. (De ez a lépés már nem az ő lépése.) *A kis népek kánonbefolyásoló esélye* – legalább Molnár példája ezt bizonyítja – *csakis a kulturális hatások interferenciáján, azaz a műfaji konvenciók oda-vissza történi adaptációján alapulhat*.

Ám legyen az utolsó szó a Mesteré! *A császár* című tragédiájában (1942) megpróbált szembenézni a szerepvígjáték problematikussá válásával is. A mű cselekménye történelmi környezetben játszódik: a napóleoni idők Párizsában, pontosabban 1804-ben, amikor a forradalom egykori tábornokát császárrá koronázták, s az újdonsült zsarnok könyörtelen terrorral sújt le mindenkire, aki nem hódol be neki. A darab szereplői egy színésztársulat republikánus érzelmű tagjai, közöttük a kor legkiválóbb színészevel, Armand Desroses-zal és feleségével, Amélie-vel, aki ugyancsak színésznő. Éppen előadásra készülnek, amikor megérkezik a rettenetes hír: a házaspár egyetlen fiúgyermekét – csupán mert Napóleont szidta egy kávéház teraszán – a túlbuzgó rendőrök elfogták, haditörvényesek elé állították és azonnal kivégezték. A színészek sincsenek biztonságban,

menekülniük kell. A szerencsétlen anya, Amélie fájdmába megőrül, még férjét sem ismeri fel, egyedül a bosszú élte: azt tervezi ki, hogy szerelmes pásztoróra hívja a császárt, s akkor végez vele. Desroses élete – családjától és színházától megfosztva – tökéletesen értelmetlenné vált; így hát egy utolsó fellépésre szánja el magát: Napóleonnak maszkírozva ő jelenik meg a végzetes találkán.

A császár már csak azért is figyelemre méltó darabja Molnárnak, mert a szerepvígjáték pilléreire tragikus építményt emel. És olyat is megtesz benne, ami korábban elképzelhetetlen lett volna: nyíltan feltárja (mondhatni, „kibeszéli”) a színpadi és életbeli szerepek hasonlóságából fakadó meghasonlás veszélyét. Desroses kétségbeesetten panasolja társainak: színészi hivatása lehetetlenné teszi számára, hogy úgy adhassa át magát a fájdalomnak, mint a többi ember. „Nem tudok egy igazi tragédiával szemben állni, annyiszor álltam szemben kitalálttal... betanulttal... gyűlölöm azt, ami vagyok! Nem tudom, hogyan néztek rátok, hogyan ültek, hogyan álljak, mit csináljak a szememmel... hogy ne legyen színjátszás! Szívemből irigyelek most minden közönséges embert, aki ilyenkor *nem tudja, hogy mit csinál!* Mert én tudom! mindig tudom, hogy mit csinál a testem! A kezem, az arcom, a szemem! Micsoda pokoli büntetés ez most azért, mert annyiszor *hazudtam szenvedést* a színpadon!” E vallomást akár úgy is felfoghatjuk, mint a molnári szerepvígjáték alaptételének visszavételét.

A holland kánon A középkor alkonya árnyékában

A huszadik században egyetlen hollandnak sikerült a nyelvi elszigeteltség korlátait áttörve európai hírnévre szert tennie: Johan Huizingának. Eddig általában történészként vizsgálták Huizingát, és a máig tartó hírnévre számos magyarázatot találtak. A holland tudós kivételesen érzékenyen reagált a szellemtörténet új szemléletmódjára, felülvizsgálta korszakhatárokat, és értelmezni tudta régi korok mai szemmel irracionálisnak tűnő megnyilvánulásait is: nem véletlen, hogy az Annales-kör, majd a történeti antropológiai kutatás is egyik előfutárát fedezte fel benne.¹ Van azonban „a holland történész munkásságában, habitusában valami, ami nagyban hozzájárult hatásához, és művésszé avatta”.² Huizinga leghíresebb könyve, *A középkor alkonya (Herfsttij der middeleeuwen)* „a művészet aranyából és a tudomány higanyából készült amalgám”.³ Az olvasók mintha nem tudtak volna mit kezdeni a két aspektus – a művészi és a szigorúan vett történeti – egyszeri egységével; legalábbis ezt látszik alátámasztani az a közkeletű elképzelés, hogy a történészek túl irodalmiasnak, az irodalmárok aggályosan tudományosnak tartották volna Huizinga munkáját.⁴

A középkor alkonya olyan erővel véste már a kortársak képzeletébe is egy korszak képét, hogy felmerült a gyanú, szerzője „saját kora igényeit, vágyait, nosztalgiait álmodta egy letűnt kor díszletei közé”. Az ilyen történelmi freskók csillaga pedig „együtt tűnik fel, együtt alszik ki a közgondolkodás múló kedélyállapotaival változásával” – írta Klaniczay Gábor.⁵ Hogy a könyv az első kiadás megjelenése óta (1919) jelen van a köztudatban,⁶ még nem jelenti azt, hogy a fenti

¹ GERA JUDIT: Huizinga, a rejtőzködő. = Átváltozások 1996. 6. sz. 47.

² GERA JUDIT, i. m. 47–59. – Gera Judit hézagpótló tanulmánya inkább szemlélteti ezt a problémát, hiszen egy Huizinga-blokk bevezetőjének készült.

³ *André Jolles* kijelentését idézi LÉON HANSEN: Huizinga en de troost van de geschiedenis. Amsterdam, Balans 1996. 45. – Jolles a „zilver” (ezüst) szót használja, de nyilván a „kwik(zilver)”-re utal. Hansen siet hozzátenni, Huizinga fordítva mondta volna (véleményem szerint inkább az ellenkezőjéről árulkodik, hogy elméleti munkáiban Huizinga mindenáron túlhangsúlyozza a ráció szerepét az intuíció rovására. Az amalgám-hasonlatnak is így van igazán értelme.)

⁴ Vö. HANSEN, i. m. 249.

⁵ KLANICZAY GÁBOR: *A középkor ősze (Huizinga)*. = UÓ.: *A civilizáció peremén*. Bp., Magvető 1990. 17. (Az 1976-os *A középkor alkonya* kiadása előszava.)

⁶ A *Herfsttij* legutóbbi holland kiadása (Amsterdam, Uitgeverij Contact 1997.) óriási siker lett, eddig több mint 14 ezer példányt adtak el belőle. A kötet készítője, *Anton van der Lem* az összes olyan képzőművészeti alkotást kikereste és publikálta benne, amelyre Huizinga közvetlenül vagy rejtve utalt a szövegben (ezt a munkát egyébként először *Urbach Zsuzsa* végezte el a Helikon Kiadó 1976-os

„gyanú” ne volna igaz (noha Klaniczay ezt sejteti, mikor tanulmányában különválasztja „a kor beidegződéseivel magyarázható sikert” és *A középkor alkonya* „tényleges értékét”).⁷ Léon Hanssen tilburgi irodalomtörténész a *Herfsttijt* egyenesen a századforduló kultúrfilozófiai allegóriájának nevezte, amely nagyon is e korszak poétikájának és filozófiájának jegyében fogant.⁸ Huizinga tisztában volt vele, hogy történelmi tablója kapcsolatba került a korrallal, amelyben született. A *Herfsttij* első kiadását még egy Huizinga feleségének emlékére készült gyászcímkével díszítette, aki közvetlenül az első világháború kitörése előtt, élete virágában hunyt el (ekkorra Huizingának már több szerettét is el kellett temetnie). A történész maga is bevallotta, hogy a *Herfsttijt* „túl sok halál árnyékolta be”. „Ha valaki túlságosan a hanyatlásra figyel benne, akkor vigasztalanul szomorú az egész. Noha én magam októberi napsütésben láttam, tartok tőle, túlságosan a November szomorúsága hatja át, nyoma sincs benne a zenének”.⁹ Spengler könyvére (*Der Untergang des Abendlandes*) csak 1919 novemberében hívta fel figyelmét barátja, André Jolles, de Huizinga úgy érezte, a német bölcselet tulajdonképp az ő, a *Herfsttij*-ben kimondatlanul maradt sejtéseit fogalmazta meg. Az első sokk elmúltával azonban taszítani kezdte a spengleri rendszerező szemléletet. Ezt a távolodást jelzi, hogy Huizinga a leideni egyetemen három órát is szentelt a könyvnek, egy cikkében pedig azt írta, Spengler „homeopatikusán gyógyította ki”, vagyis ráébresztette, hogy a kultúra általános válságának korábban általa is dédelgetett gondolata milyen veszedelmes végkövetkeztetésekhez vezet. Mindazonáltal ellenmereg gyanánt szüksége volt az amerikai H. G. Wells optimizmusára, s később is elfogta a kétség, hátha Spenglernek van igaza.¹⁰ Az angol és a francia változat (*The Waning of the Middle Ages*, 1924, illetve *Le déclin du Moyen Âge*, 1932) címében viszont az „ősz”-ből nem azért lett „hanyatlás”, mert a *Herfsttijt* közvetlen kapcsolatba hozták volna Spengler munkájával, hanem mert sokan kifogásolták, hogy Huizinga nem törődött a történelmi korszakok és az évszázadok összevetésében rejlő veszéllyel.¹¹ A holland történész egy hangulatot szeretett volna kifejezni a címmel (sejtetve, hogy egyazon kultúrán belül többször is visszatérhet hasonló szakasz). A kultúrkritikai gondolat lehetséges jelenlétéhez érdemes röviden megvizsgálni a könyv olasz és magyar recepcióját.

A recepcióval kapcsolatos szakirodalomban makacsul tartja magát az az elképzelés, hogy Huizinga a harmincas években bátor kiállása miatt (a leideni

A középkor alkonya kiadásához, de az általa összegyűjtött anyagot a kiadó csak töredékesen közölte). Ezt a szép könyvet persze mindenki másnak veszi meg. A továbbiakban – a fordításokban szereplő eltérő címváltozatok miatt – *Herfsttij*-ként beszélek a könyvről.

⁷ KLANICZAY, i. m. 33.

⁸ LÉON HANSSSEN, i. m. 241–247.

⁹ Huizingát idézi HANSSSEN, i. m. 242.

¹⁰ Ld. W. E. KRUL utószavát: Huizinga's definitie van de geschiedenis. = HUIZINGA: De taak der cultuurgeschiedenis. Groningen, Historische Uitgeverij 1995. 267–268.

¹¹ KLANICZAY, i. m. 17. tehát téved; HANSSSEN, i. m. 241.

egyetem rektoraként nem fogadta egy német delegáció tagját, Von Leerst, amikor megtudta, hogy az antiszemita íráskor szerzője), s mint kultúrkritikus lett igazán ismert és népszerű, még olyan országokban is, ahol a *Herfsttij* (és az *Erasmus* vagy a *Cultuurhistorische verkenningen*) már régebb óta ismertek voltak (a Népszövetség bevonta erőfeszítéseibe a holland történelemet, aki számos meghívást kapott, emlékbeszédek és előadások egész sorát tartotta). Olaszországban már az 1924-ben megjelent német és angol *Herfsttij*-fordítás óta élt az igény egy olasz változat iránt (ezt az 1932-ben megjelent francia fordítás csak tovább erősítette). A véletlen műve volt, hogy 1932–33-ban Hollandiából épp Huizinga került kapcsolatba azzal a római intézettel, amely az olasz nép és a „germán népek” kulturális kapcsolatainak erősítését kapta feladatul. Az intézet lapjának első számában megjelent Huizinga-előadásokat a croceiánus Carlo Antoni látta el bevezetővel. Lényegében elismerő hangú írásában Antoni a szubjektívizmust és a relativizmust, a freskószerű ábrázolásmódot vetette a *Herfsttij* szerzőjének szemére. Sokkal fontosabb azonban, hogy Antonit nagyon meglepte a lapban publikált előadások kultúrkritikai hangvétele, mivel véleménye szerint a *Herfsttij*-ben Huizinga történelemábrázolása is tünete volt annak a hanyatlásnak, ami felett akkor szánakozott s ami ellen most fellép (ez egyébként vissza-visszatérő eleme a kritikának).¹² Ez a módszertani kifogás nagyban hozzájárult, hogy 1933-tól egészen 1940-ig húzódtott a *Herfsttij* megjelenése Olaszországban. *A holnap árnyékában* – amelyet (az alcím elhagyásával) *Crisis della Civiltà*-nak fordítottak, és 1937 végén jelent meg – viszont nagy sikert aratott a spengleri kultúrpesszimizmusra adott Mussolini-féle válaszból kiábrándult olasz értelmiség körében.¹³

A *Herfsttij* magyar fogadtatása nagyrészt feltáratlan. Huizinga könyve a német fordítás közvetítésével ismert volt a harmincas évek vezető magyar történészei körében (Szekfü Gyula idézi olykor; jóval népszerűbb volt azonban a Domanovszky Sándor körül tömörülő művelődéstörténet-kutatók körében; hatása két, a harmincas évek legvégén született monográfián is kimutatható.)¹⁴ Közlelbbi szellemi rokonokra lelt azonban a szellemtörténettől ihletett esszéistákban, „akik koruk válságtüneteit a történelmi, kulturális értékek védelmével és a húszas–harmincas évek kultúrfilozófiáinak egyfajta progresszív, antifasiszta szintézisével próbálták leküzdeni, vagy legalábbis tudatosítani”.¹⁵ Klaniczay szerint ebbe a vonulatba tartozik *A holnap árnyékában* magyarországi megjelenése 1938-ban, de valószínűleg a Radnóti Miklós fordította *Válogatott tanulmányok* s talán a Szerb Antal-féle *A középkor alkonya*-fordítás is (1938). Klaniczay ezt az elképzelé-

¹² Vö. pl. a költő-egyetemi tanár *Albert Verwey* baráti kritikájával, aki szerint Huizinga a *Herfsttij* szerkesztésekor és íráskor maga is a formalizmus rabjává vált, amit pedig a hanyatlás tüneteként ír le. HANSSSEN, i. m. 246–247.

¹³ ELS NAAIJKENS: *De Italiaanse kennismaking met het werk van Johan Huizinga*. = *Incontri*. Rivista di Studi Italo-Nederlandesi 1990. 2. 79–80.

¹⁴ KLANICZAY, i. m. 33–34.

¹⁵ KLANICZAY, i. m. 33.

sét – kimondva-kimondatlanul – Halász Gábor 1943-ban, a *Magyar Csillag* hasábjain megjelent cikkében látta igazolva¹⁶. Pedig Halász talán nem is annyira a harmincas évek végének–negyvenes évek elejének komor hangulatát, a bekövetkezett katasztrófát vetíti vissza a korábbi Huizinga-írásokra, mindenekeelőtt *A középkor alkonyára* (hisz a „középkor ragyogó ősze”-ről ír), mint inkább azt hangsúlyozza, hogy a *Herfsttij* szerzője áttételesen nagyon érzékenyen reagált saját korának fejleményeire: „A mai ember is magára ismerhetett a zárt világnézet lassú bomlásában, abban a lassú erjedésben, amely a rothadás pompájával lepeli a pusztulást. [...] Bizonytalan és megosztott volt a lélek és a sors, míg az újkor első századával el nem jött az új határozottságok ideje. Keményen és rendíthetetlenül néztek farkasszemet világnézetek és felekezetek, többé nem játékra, hanem ölésre készen. A középkor ragyogó ősze után tél borította el a földet, vésba öltözött a világ, létalapja lett a harc. „Jött a világháború” – sóhajt a mai olvasó; és Európának, világunknak pusztulása valóban nem volt kisebb, mint most.”¹⁷ Újabb adatok tovább árnyalhatják ezt a képet. Huizinga 1936-ban a Népszövetség által létrehívott Szellemi Együttműködés és Humanista Mozgalom (C.I.C.I.) vendégeként Budapesten járt.¹⁸ A tanácskozásról megjelent híradásokban nem sok jel mutat arra, hogy az ekkor már kultúrkritikusként európai hírű történész Magyarországon ismert lett volna: vele ellentétben Valéry és Thomas Mann álltak reflektorfényben¹⁹ (Mann a tanácskozás befejeződésével előadást is tartott Budapesten; erről éppen Halász Gábor írt lelkes recenziót). Ennek fényében némileg meglepő, hogy Huizinga munkái 1938-tól kezdődően, gyors egymásutánban jelentek meg magyar fordításban. Nyilvánvalónak látszik, hogy német közvetít-

¹⁶ KLANICZAY, i. m. 34.

¹⁷ HALÁSZ GÁBOR: Huizinga. = *Magyar Csillag* 1943. 20. sz. 505. – Halász Gábor megerősíti a ciklikusság képzetét. Huizinga az I. világháború alatt kezdett el komolyan dolgozni a könyvön, és fejezte be azt.

¹⁸ ANTON VAN DER LEM: *Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed*. Amsterdam, Wereldbibliotheek 1997. 192.

¹⁹ Példaértékűnek látszik egy fotó sorsa: a Budapesti Hírlap Képesmelléklete 1936. június 10-i számában szerepel egy kép, az előtérben Mann és Ojetti, valamint De Madariaga spanyol delegált; a háttérben tisztán kivehető Huizinga jellegzetes arca. A Pesti Napló Képes Melléklete (június 7.) viszont csak a fotó egy darabját közli, Mann-nal és Ojettivel. Egy Budapesten készült fotót a leideni Huizinga-archívum őriz; valószínűleg a PEN-Club teáján (júni. 10.) készítette Inkey Tibor (sajnos Inkey Tibor nem tudott visszaemlékezni a kép keletkezésének körülményeire, csak arra, hogy valószínűleg osztrák vagy német közvetítéssel kerülhetett a kép Huizinga birtokába). Ezen Huizinga - véleményem szerint – Bethlen Margit grófnővel ül egy asztalnál, ami megerősíteni látszik, hogy a C.I.C.I. rendezvényein kialakult egy belső cirkuláció; bárhol rendezték az összejövetelt, mindig ugyanazok voltak a külföldi résztvevők; a meghívott vendégek csak a felső körökből kerülhettek ki, és a kapcsolat lehetősége az adott nép arisztokrata kapcsolatokkal nem rendelkező művészeivel elég csekély volt – ezt panaszolja egyébként egy olvasói levél szerzője is a *Nyugatban*, 1936. júl. 73–75. – Az OSZK Fond 1. őrzi a magyar kultúra franciaországi és angliai népszerűsítésével megbízott Balogh József kir. főtanácsos levelezését, köztük egy levelet Huizingához 1938-ból, amelyből kitűnik, Zichy grófnő személyes levelezést folytatott a holland tudóssal.

téssel Huizinga bizonyos művei, köztük a *Herfsttij*, már a kongresszus előtt, illetve annak idején szélesebb körben is ismertek voltak Magyarországon.²⁰ A kultúrkritikai munkák által előkészített és meghatározott, elnagyoltnak tűnő *Herfsttij*-receptiómodellnek a jegyében fogant az az elképzelés is, hogy a magyar változat címében szereplő „alkony” utal „a legközvetlenebbül Spengler művére” („Untergang”), „s ködös, borongós hangulatával talán éppen ez a legellentétebb Huizinga szemléletével”.²¹ Ez a kijelentés azonban szintén árnyalásra szorul. Maga Huizinga is elismerte, hogy eredeti szándékával ellentétben „túl sok halál árnyékolta be” a könyvet. Az is köztudott, Huizinga mennyire fogékony volt a nap kései szakaszának hangulatai iránt, s ha megnézzük műveit, az ilyen képek szinte mindig boldog életérzést sugároznak, pl. „e két győzedelmes naplemente: Rembrandt é vörvörös-arany felhők közt, Vondel é tiszta mennyei ragyogásban”.²² Harmadrészt Szerb ott használta az „alkony” szót, ahol Huizinga az eredetiben arra utal, hogy a vizsgált civilizáció formái még utoljára természetük legjavát mutatják, pl. „XV. fejezet: A szimbolizmus alkonya”.²³ Jóllehet azok a részek, mondatok, ahol „októberi nap” süt a könyvben, a magyar kiadásból hiányoznak,²⁴ ahol a magyar könyvben előfordul az „alkony” szó, ott ezt az „októberi” hangulatot árasztja, pl. a híres Arnolfini-elemzésben: „Hirtelen megnyilatkozik előttünk annak a kornak derűs alkonyati órája, amelyet ismerni vélünk és

²⁰ Ld. A holnap árnyékában német fordításáról megjelent recenziót a Nyugatban: JOÓ TIBOR: Im Schatten von Morgen. 1936. jún. XXIX/6. 494–495. – Hanssen hivatkozik Huizinga 1938-ban a Kröner Verlaghoz intézett levelére: Huizingának fülébe jutott, hogy a német kiadást (valószínűleg az 1935-ös harmadik újranyomást) már nem lehet kapni Budapesten (vö. HANSSEN, i. m. 207.). A Huizingának elküldött német nyelvű szerződésben az Athenaeum Kiadó ezt írta (Bp., 1937. nov. 12.): „Im Allgemeinen sind beide Parteien darin einig, dass die ungarische Übersetzung auf Grund der englischen Ausgabe veranstaltet wird; eventuelle weitere Abkürzungen dürfen nur mit der Zustimmung des Autors vorgenommen werden.” Az első holland változathoz képest sok szempontból leegyszerűsített – de már a második holland kiadás (1921) egyes új elemeit is tartalmazó – angol változatot (1924) Huizinga a fordítóval, Hopmannal együtt készítette. A szerződésből kiderül, Huizinga előzőleg felhívhatta a kiadó figyelmét az angol változat helyére a fordítások sorában (miért nem a német változatot fordították le, további kutatást igényel. Aligha a német kiadás hiánya miatt: 1939. január 8-i levelében Huizinga köszönetet mondott a magyar kiadónak a fordításból kapott három tiszteletpéldányért a szerződésben rögzítettek szerint) és a német kiadásért! – OSZK, Kéziratár Fond 3. Az Athenaeum irattára. (A német nyelvű szerződésben végig „Herbst des Mittelalters” néven fut a könyv.) A kiszemelt fordító eredetileg nem Szerb Antal, hanem Szántó Rudolf volt. – Köszönöm Törő Krisztina segítségét.

²¹ KLANICZAY, i. m. 18.

²² Hasonló példákat hoz VANDER LEM, i. m. 305–307.

²³ JOHAN HUIZINGA: A középkor alkonya. Ford. Szerb Antal. Athenaeum 1938. 189. – Vö. HUIZINGA: Verzamelde werken III. Haarlem, Tjeenk Willink 1949. 245. – „Het symbolisme uitgebloeid”. Az angol fordításban viszont „Symbolism in its Decline” állt. Szerb vagy az angol szöveg ellenére megértette Huizinga eredeti szándékát, vagy a nagyon jó német fordítást – amit Huizinga barátja, André Jolles volt felesége készített, igaz, a Kröner Verlag átdolgoztatott – is hozzájárta.

²⁴ Mivel hiányoznak az alapjául szolgáló angol változatból is (amelyet egyébként Huizinga együtt készített az angol fordítóval). Ilyen „napsütéses” példákat hoz VANDER LEM, i. m. 305.

mégis hasztalan keressük a kor oly sok megnyilatkozásában. És itt végre ez a szellem boldog, egyszerű, nemes és tiszta...²⁵

Se a magyar, se az olasz fogadtatástörténet nem erősíti meg egyértelműen azt az elképzelést, hogy a *Herfsttij* az irodalmárok aggályosan történeti műnek tartották volna, a tudósok viszont irodalomnak, vagy hogy a szélesebb közönség Huizinga kultúrkritikai munkái nyomán ismerte volna meg és azok fényében értelmezte volna a *Herfsttij*. Mindkét diszciplína képviselői ráéreztek, hogy Huizinga kétértelmű viszonyának „a középkor ragyogó ősze”-hez már a mű születésekor személyes tétje volt; a könyv egy belső küzdelem dokumentuma is, amit a szerző azért vívott, hogy az „új vaskor”-ral szembeni szellemi ellenállás ne munkáljon benne az életben tartó játékoság ellen (még ha az álságos ajzószemek vagy a menekülés egy formájának látszik is). A korabeli olvasók különösebb háttérismeret nélkül is megérezhették, hogy a történész-szerző saját kora igényeit, vágyait, félelmeit is a letűnt kor díszletei közé álmodta. A kérdés éppen az, hogy akik így olvasták, nem értettek-e meg valami alapvetőt a különös könyvből, más szóval: nem Huizinga történelemszemléletéből fakadt-e a saját korához kötődő, szubjektív esztétikai nézőpont erőteljes jelenléte a *Herfsttij*-ben, s nem ez eredményezte-e – legalábbis részben – a könyv felemás kanonizálódását.

Huizinga számára a történelemmel való kapcsolat nem annyira oknyomozó hevület formájában jelentkezett, inkább a múlttal való közvetlen kapcsolat fantazmagóriaszerű vágyaként. A közvetlen kapcsolat lehetőségét leginkább még a „historische sensatie” kifejezéssel vélte körülírhatónak a történész, amelyet a német „Ahnung”-gal hozott kapcsolatba (ezt Wilhelm von Humboldt használta hasonló összefüggésben. Alois Rieglre ugyan nem utalt a holland tudós, de az „Alterswert” megértése sok hasonlóságot mutat saját elképzeléseivel).²⁶ A „sensatie” szó eredetének magyarázatakor azonban holland hagyományra: Lodewijk van Deysel prózaíró és kritikus Herman Gorter költészetéről írott cikkére hivatkozott Huizinga²⁷ (mindketten a holland „Nyolcvanasok” individuális, romantikus-szimbolista költészeti mozgalmához tartoztak). A „sensatie” szó Van Deysel értelmezésében egyaránt kifejezte a látható valóság észlelését, valamint azt az érzést, ami ennek során a művészt hatalmába keríti, s amelynek a műben kell maradandó formát öltenie. Gorter egyik verséről Van Deysel így vallott: „Nem ismerek senkit, aki ily eltökélt szenvedélyességgel lépte volna át az idő határát,

²⁵ JOHAN HUIZINGA: A középkor alkonya. Ford. Szerb Antal. Athenaeum 1938. 246. – Dávid Gábor mai szemmel széppé stilizálta Szerb szövegét, amely azonban közelebb állt az eredetihez. – Vö. JOHAN HUIZINGA: A középkor alkonya. Szerb Antal fordítását a mű 1937-es londoni kiadásával egybevetette és kiegészítette Dávid Gábor. Európa 1979. 257., ill. HUIZINGA: Verzamelde werken III. Haarlem, Tjeenk Willink 1949. 324. (itt egyszerűen csak „avond” – est – szerepel). – Az angol fordításban ez áll: „That serene twilight hour of an age, which we seemed to know and yet sought in vain in so many of the manifestations of its spirit, suddenly reveals itself here...”

²⁶ Ld. W. E. KRUL utószavát: Huizinga’s definitie van de geschiedenis, 273.

²⁷ HUIZINGA: Verzamelde werken VII. Haarlem, Tjeenk Willink 1953. 166.

senkit, aki odaszegezett tekintettel a látható mögött így látta volna az időtlent, mint ennek a versnek a szerzője. Nem szép ez a vers, a dolgoknak nem ahhoz a rendjéhez tartozik, amit szépnek nevezhetnénk. Nincs rá jelző. Az elgondolható végső határát ostromolja.”²⁸ Nem teljesen világos, Huizinga hogyan vonatkoztatta ezt az elképzelést a múlt megismerésére, illetve a történetírásra. Nyilván azt akarta kifejezni, hogy nem a zavaros, kaotikus valóságként találkozott a múlttal, amilyennek a jelen mutatkozik a benne élők számára, hanem – a tisztánlátás vagy éppen az öntudatlan eksztázis ritka pillanataiban – valamiféle „kép”-ként, látványként jelent meg előtte a történelem: a múlt egy addig a pillanatig esetleges darabja egyszerre felébresztette benne a bizonyosság tudatát, az idő megszűnt létezni, mindez pedig önkéntelen teremtő folyamat forrásává vált. Huizinga nem csak az elbeszélte történelmet ismerte, számára a múlt a valóság része volt, amely mintegy életünk nekünk adatott színtere mögött létezik, sőt zajlik. A modern történetírás műzsája – ez Huizinga egyik kedves képe – virágokat szed az Aszfodélosz Mezőkön, az árnyak birodalmában. A holland tudós éppen idővonzatótól igyekezett megszabadítani a múltat, vagyis a történeti érdeklődés egész különös fajtája vezette.²⁹ Ez a szép elképzelés kérdések egész sorát veti fel. Hogyan közölhető a történelmi ismeret, ha ennyire személyes kinyilatkoztatáson alapul? Hogyan szűnik meg a képi indítatás és a szavakba foglalt élmény inkongruenciája? És főleg: valóban a deysseli mintát alkalmazta volna saját történeti műveinek keletkezésére Huizinga (vagy ezzel a mintával fejében közelített volna a múlthoz), s ha igen, a művek megőriztek-e valamit – és hogyan – a történelmi „kép” keltette ihletettségéből? Mindenesetre Huizinga a *Herfsttij* szövegében közvetlenül is utal erre az élményre: „A közönséges dolgok mélyebb jelentőségének eszméje nekünk is ismerős és minden vallásos meggyőződéstől független: meghatározhatatlan érzés ez, bármely pillanat felidézheti, akár az esőcseppek hangja a faleveleken, akár a lámpafény az asztalon. Az ilyen dolgok olykor beteges lehangoltság alakját vehetik fel, úgyhogy minden dolgot úgy látunk, mintha valami fenyegetést vagy azonnal megfejtendő rejtvényt tartalmazna. De úgy is át lehet élni, mint nyugalom és biztonság forrását, mert azzal az érzéssel tölt el, hogy a mi életünk is benne foglaltatik a világ rejtett életében. Minél inkább az abszolútumra irányul ez az érzés, annál inkább válik egy éleslátású pillanat rádöbbenéséből állandó és megfogalmazható meggyőződésé.”³⁰ Posztumusz megjelent önéletírásában a holland tudós pontosan leírta a *Herfsttij* keletkezéstörténetét. Ezt a részletet vagy naívu, figyelmetlenül olvasták, a sugallatot, az ún. „Damsterdiep-élmény”-t tekintve a könyv csírájának, vagy úgy értelmezték, hogy Huizinga – magát a műveit hanyag eleganciával létrehozó reneszánsz ember szerepébe stilizálva – utólag megszépíti a nagyon is nehezen kikínló

²⁸ Idézi HANSSSEN, i. m. 150.

²⁹ W. E. KRUL: *De taak der cultuurgeschiedenis. =Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven & werk van J. Huizinga.* Groningen, Historische Uitgeverij 1990. 231. 3. jegyzet.

³⁰ JOHAN HUIZINGA: *A középkor alkonya.* Ford. Szerb Antal. Athenaeum 1938. 190.

dott könyv születésének történetét. Véleményem szerint mindkét megközelítés téves. A *Herfsttij* ötlete 1907 táján, egy Groningen környékén tett séta során pattant ki Huizinga fejéből.³¹ „A fogantatás pillanatának a kezdet kezdetétől teljesen tudatában voltam, és jöllehet nem egy részletes emlékkép formájában, tudatában is maradtam. A lelki folyamat időpontját azonban (amit leginkább még egy szikra átpattanásához tudnék hasonlítani), különös módon képtelen lennék pontosan behatárolni. Valamikor 1906 és 1909 között történhetett, valószínűleg 1907-ben. A késő délutáni órákban, amikor feleségemet teljesen lekötötte a kicsik ellátása, gyakorta sétáltam egyet a városon kívül, ahonnan akkor még bármelyik irányból egyenesen a tágas, merev groningeni tájba jutott az ember. Egy ilyen séta alkalmával, a Damsterdiep mentén vagy annak közelében, ha emlékeztem nem csal, egy vasárnapi napon ötlött fel bennem a felismerés: a késő középkor, nem az eljövendő hímökeként, hanem amint a letűnő elsorvad. Ez a gondolat, már ha gondolatnak nevezhetjük egyáltalán, mindenekelőtt a Van Eyck testvérek és kortársaik művészete körül bóklászott, amely az idő tájt rendkívüli módon foglalkoztatta szellememet. Éppen ezekben az években vált általánossá a régi korok németalföldi művészetét, Courajod nyomdokában, Fierens-Gevaerttal s Karl Voll-lal a beköszöntő északi reneszánsznak tekinteni. Az én elképzelésem szöges ellentétben állt ezzel. [...] Ebben az akadémiai évben [1909–10] tartottam egy olyan órát, melynek a Burgundi kultúra címet adtam. Miközben nézetem arról, amit írni akartam, folyvást módosult, 1910-ben elhatároztam, minden fellelhető elolvasok a korabeli burgundi és francia történetíróktól, mindenekelőtt Chastellaintól. 1911 hosszú, forró nyarán a huszonöt kötetes Froissart-ral – a Kervijn de Lettenhove- és a Luce s Reynaud-féle kiadással – a toornvlieti padlástér kicsiny dolgozószobájában ültem. Ezt követően a groningeni egyetem története miatt pihentetnem kellett a munkát, s 1915-ig várattott magára, míg Leidenben, immár teljesen megváltozott körülmények között komolyan tovább dolgozhattam rajta. Ami a többit illeti, beszéljen magáért a könyv”.³² A kegyelmi pillanatról megemlékező híradás két szempontból is jellegzetes Huizinga-szöveg. A történész – mint önéletrírásában oly sokszor – kapaszkodókat keres emlékezete számára, de nem emlékei valóságát akarja ellenőrizni a tényeken, inkább az foglalja le, hogyan tudná a külső eseményekhez kapcsolni a lelki folyamatot, amely még az önéletrajz írásának pillanatában is elevenen él benne: ezért az olvasót is ennek felfedezése éri kinyilatkoztatásként, s nem a „Damsterdiep-élmény”. Másfelől – történeti munkáinak mintájára – ezt a részt is ellentétpárokra építi a történész: Észak versus Dél, sík táj versus kicsiny padlásszoba, látvány versus szavak stb.

³¹ A részletet némileg más szempontból elemeztem: B. T.: Johan Huizinga és a valóság fantazmagóriája. = Balkon 1998. 1–2. 9–15.

³² *Mijn weg tot de historie.* = J. HUIZINGA: *Verzamelde werken* I. H. D. Haarlem, Tjeenk Willink & Zoon N. V. 1947. 11–42. – Magyarul: JOHAN HUIZINGA: *Utam a történelméhez.* Ford. Balogh Tamás. = *Magyar Lettre Internationale* 1996 ősz 22. sz. 47.

Az idézetből kiderül, a „Damsterdiep-élmény” idején a késő középkori kultúra már jó ideje foglalkoztatta Huizingát; a történész nem csak a flamand primitívek 1902-es, illetve 1907-es kiállítására utal, de arra is, hogy a szakirodalmat már alaposan ismerte (az 1902-es kiállításon a legnagyobb hatást a Van Eyck testvérek képei tették rá). Az idézett részletből úgy tűnik, mintha a benne felöltő „gondolattal” Huizinga elhatárolta volna magát egy, a korban újnak számító elképzeléstől, valójában a *Herfsttij* gondolatmenete valamennyi, a századfordulón a késő-középkori németalföldi művészetről alkotott elképzelésnek adósa. Másokhoz hasonlóan Huizingát is az foglalkoztatta, mi köti össze a flamand primitívek munkáit a XVII. századi holland festészettel, vagyis szerette volna szűkebb hazájának tulajdonítani egy távoli korszak kivételes művészetét. Hosszú ideig a XVII. század észak-németalföldi kultúrájáról készült könyvet írni: 1908-ban, tehát minden valószínűség szerint már a „Damsterdiep-élmény” után bejelentette a Meulenhoff Kiadónak, könyvet ír a németalföldi kultúra felemelkedéséről és első virágkoráról, vagyis a holland Aranykorról. Ez a könyv minden bizonnyal C. Busken Huet *Het land van Rembrand* című munkájának párja lett volna: míg azonban Huet szinte kizárólag az észak-németalföldi területről hozta példáit, s minden korábbi kezdeményt a XVII. századi holland kultúra fényében vizsgálta, Huizinga valószínűleg fordítva járt volna el. Az önéletírás azt is értécsünkre adja, Huizinga miért nem írta meg ezt a könyvet, s tíz év múlva miért egy a XV–XVI. századi burgundi kultúrával foglalkozó munkával állt elő: valószínűleg a korabeli írásos anyag gazdagsága miatt, amely teljesen abszorbeálta (ld. az idézet második részét). A *Herfsttij*-ben Huizinga már a burgundi fejedelemség kultúráját elemzi, de gyakran kitekint francia területre is, mivel véleménye szerint a minden tekintetben mérvadó fejedelmi udvarra a francia kultúra nyomára a bélyegét; Északról viszont jószerivel csak a vallásos képzelettel foglalkozó fejezetekben hoz példákat. (A *Herfsttij* mégis a XVII. századi holland kultúra, illetve a németalföldi képzőművészet vonzásában íródott.)

A szövegből kiolvasható, hogy a „látvány” a tisztánlátás pillanatában akkor „pattant át” gondolattá, amikor a „sémákat és az elméletéket” már magáévá tette Huizinga.³³ A történést „megszólította” a múlt egy darabja, vagyis eleve valami szerint rendeződött el, amit meg kellett írnia. Jól követhető, a múlt egy részleté

³³ A megfogalmazást a woudschoteni előadás (1936) kidolgozottabb vázlatából veszem: „Miből áll az ilyen [történeti] kép? Nem magából a történeti anyagból, nem az épületekről és a plasztikáról készült fotókból, vagy versekből, se békekötési vagy alapító iratokból, röviden: nem tényekből vagy részletekből. Nem is pszichológiákból vagy portrékból, röviden: nem magyarázatokból. Nem sémákból vagy elméletekből. [...] Olvasás vagy nézés közben lesz úrrá rajtunk, mint egy jelenés, az 'alak' túlságosan körvonalazott hozzá, tisztán potenciális elképzelés. Sejtés (szuggesztív).” – Idézi KRUL, i. m. 320. - Jóllehet az idézett részletből is inkább úgy tűnik, hogy a „Damsterdiep”-élmény idején Huizinga már ismerte Courajod és a többiek elméleteit, és nem csak visszatekintve helyezi el valódi összefüggéseiben, ami történt, az „1907”-es évszám említése döntő: Huizinga egy ebben az évben tartott előadásában használta először „a reneszánsz problémája” kifejezést. – Vö. BALOGH, i. m.

vel való közvetlen kapcsolat kinyilatkoztatásszerű pillanata hogyan indította el benne a teremtő folyamatot (amely persze jóval tovább tartott, mintsem a mintául szolgáló deysseli elképzelés alapján várnánk). Bármennyire is hangsúlyozza az olvasás fontosságát a könyv alakulásában a történész (később már egyenesen „munká”-t emlegetve), a fogantatás pillanata sem volt „tudománytalan” vagy ösztönös, Huizinga pedig szerette volna, ha a végső forma megőriz valami nagyon alapvetőt a kiindulópontul szolgáló „Ahnung” pillanatából.³⁴ Ha sorra vesszük, Huizinga milyen műveket tartott kivételesen nagyra, különös szabályszerűséget figyelhetünk meg. A Rijks Historisch Museum körül a tízes években kibontakozó vita kapcsán (a készülő történeti kiállítástól gyakorlatilag az összes szép műalkotást megtagadta volna a Rijksmuseum) Huizinga megvallotta, hogy sok mű nem a szépségével szólítja meg, hanem történeti dokumentumként okoz számára az esztétikaihoz nagyon hasonló élvezetet.³⁵ Kempis Tamásban, az *Imitatio Christi* szerzőjében Huizinga azt dicsérte, hogy az egyszerű szerzetes, bár nem törekedett rá, a mindennapi élet misztikájával eltelve olyan könyvet tudott írni,³⁶ amely későbbi korok vigaszává válhatott, mert a leghétköznapibb élethez kötődő munkájában megjelent az időn túli.³⁷ Valószínűleg az *Arnolfini házaspárt* is ezért tartotta nagyra Huizinga. Van Eyck a valóságot és csak a valóságot adta vissza ezen a képen – „úgy festett, ahogy tudott”, idézi és értelmezi (nagyon is középkorias megnyilatkozásként) Jan van Eyck jelmondatát a történész –, de éppen ezért képes felkelteni a múlttal való közvetlen kapcsolat érzését; a látványon keresztül maradandóságában, sub specie aeternitatis tárul fel az adott kor tartalma.³⁸ Ez adja meg a történésznek az „így kellett lennie” érzését. Huizingára nagyon jellemző, hogy a „természeti szép” hagyományos elképzelésének jegyében összekapcsolja vagy összemosza a múlttal való közvetlen kapcsolat érzését és a köznapi vagy természeti benyomások okozta „rádöbbenést” (hogy „életünk

³⁴ „Ami a többit illeti, beszéljen magáért a könyv”, zárta beszámolóját Huizinga. A maga sajátos, körmönfont módján itt – szerény gesztussal, amit azonban csak egy hajsza! választ el a fennhéjázástól – mégiscsak hangot ad abbéli meggyőződésének (vagy elismeri), hogy valami maradandó került ki a keze alól.

³⁵ ANTON VANDER LEM: *Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed*, 109–111.

³⁶ Az *Imitatio* mai szemmel persze nem könyv, hanem rapiarium, személyes áhítatra összeállított idézetgyűjtemény.

³⁷ A középkor alkonya, Európa 1979. 223–224. – A holland szöveg többet mond: „Semmi sincs benne Heinrich Seuse lírai reszketéséből vagy Ruusbroec merev tündökléséből. Egy irányba tartó mondatainak kongásával és tompa asszonáncaival az *Imitatio* kétszerezen is prózai lenne, ha nem épp ez az egyhangú ritmus tenné olyaná, mint egy enyhe esős estén a tenger, vagy a szél sóhaja őszel. Van az *Imitatio* hatásában valami, amin elcsodálkozunk. [...] Minden egyhangú és nyomott [...] S mégis, eme elhúzódó szava úgy volt képes erőt adni az élethez, mint senki másé.” – HUIZINGA: *Verzamelde werken III*. Haarlem, Tjeenk Willink 1949. 278. – Vö. a Herfsttij idézett részletével, amelyben a történész arról beszél, a hétköznapi, természeti benyomások közül mi ébresztheti fel a történelemmel való közvetlen kapcsolat érzését (31. jegyzet).

³⁸ Vö. ANTON VAN DER LEM: *Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed*. – A cím idézet az *Esaias Bourse* festménye iránti csodálatát kifejező Huizingától.

is benne foglaltatik a világ rejtett életében”). Kérdés azonban, az olyan „dokumentumok”, mint az *Arnolfini házaspár* vagy az *Imitatio Christi* nem azáltal váltak-e véglegesen „időtlené”, hogy időben távolabb kerültek eredeti kontextusuktól? A *Herfsttij*t ez a fura kettősség jellemzi a legjobban: míg a könyv legnagyobb nívója, hogy a burgundi udvar közegében született – a huszadik századi ember szemével olykor megfoghatatlanul bizarr – alkotásokat képes elhelyezni a „teljes élet” összefüggésében (egy kollektív álomkultúrában), addig a Huizinga által igazán csodált művekről éppen azt nem tudjuk meg, akkor és ott hogyan, mivel hatottak! A könyv gondolatmenete nyilván körben forog: Huizinga a burgundi udvar közegében született művészeti alkotások eredeti intenciójának rekonstruálását, eredeti kontextusának újrateremtését tűzte ki célul; ezek idegen-ségét éppen saját általánossá emelt esztétikai értékrendjével szembeállítva hangsúlyozta (a történész leggyakrabban használt szavai a „mi”, a „nekünk”); nem csak ütköztette ezt a kettőt, hanem valóban „a teljes élet összefüggésében” akarta elhelyezni a műalkotásokat; végül azonban nem saját pozíciója elhagyásával, hanem éppen annak megtalálásával a múltban vélte helyreállítani az eredeti kontextust a maga teljességében. Ha pedig véglegesen csak azt teszi a „történelmi szenzáció” érzését felkeltő dokumentumokká ezeket a ritka darabokat, hogy időben távolabb kerültek eredeti kontextusuktól, akkor „a kor derűs alkonyórája” valójában a kontextus „hült helyén” tárul fel. Vagyis egész biztos, hogy Jan van Eyck vagy Kempis Tamás kortársai közül senki sem nézett ezekre a kivételes alkotásokra úgy, ahogy Huizinga.³⁹

A *Herfsttij* még egy aspektusának szerepe lehetett kanonizálódásában: hogy – közvetve, áttételesen – a burgundi korszakról írt főmű is megerősítette a hollandok saját kultúrájukról alkotott elképzeléseit. Ennek vizsgálatakor ugyanabba a Huizinga egész művét meghatározó paradoxonba ütközünk majd. A XVII. szá-

³⁹ Ez másból is látszik. Huizinga sokszor hivatkozik az arisztotelészi *ars imitatur naturam quantum potest* elvére; ilyenkor az *ars*ot tág értelemben, képességként, mesterségként, az *imitatiót* pedig „képviselni, reprezentálni valamit” jelentésében használja (a középkorban az utánzás elve a természetet keresztül az abszolútumra utalt). A tudós megkülönbözteti a természetűség naiv csodálatát, ami véleménye szerint a „kínos naturalizmus” másik arca és „a dolgok értelmére vonatkozó realizmus”-t. – Ld. JOHAN HUIZINGA: *Reneszánsz és realizmus*. = *Uő: A történelem formaváltozásai*. Ford. Radnóti Miklós. Budapest, Maecenas 1997. 120–124. – *Herfsttij*ben Huizinga hosszan idézi a Van Eyck testvérek kortársait, akik a testvérpár képein a valóságghűséget – a haj vagy az izzadságcseppek megszólalásig hű ábrázolását – dicsérték. (A középkor alkonya. Athenaeum 1938. 251–252.): vagyis úgy csodálták a flamand mesterek bizonyos festményeit valóságosságukért, hogy közben mindvégig tudatában maradtak azok ábrázolásvoltának. Noha a tudós ezt a fajta befogadást nem tartotta elég kifinomultnak, talán mégis ez a valóságábrázolás igazi értelme, és Huizinga éppen ezt veszti szem elől az általa kivételesnek tartott művek szemlélésekor. (Hiába hangsúlyozta elméleti írásaiban, hogy a „történelmi kép” és közte mindig marad egy fátyol. Mi mást jelentene, hogy „a múlt feltámasztása az álom szférájában zajlik, megfoghatatlan alakok látását, félig megértett szavak meghallását jelenti”. – Vö. HUIZINGA: *De taak der cultuurgeschiedenis*. = *Verzamelde werken VII*. Haarlem, Tjeenk Willink 1950. 72.

zadi holland „Aranykor”-ban fogalmazódott meg először, hogy a holland ember „jobb kezével fest, bal kezével ír”, más szóval: míg Észak-Németalföld a festészet terén maradandót alkotott, az irodalomban csak másodhegedűs vagy epigonszerepre tarthat számot. A jelenség kialakulását a legelfogadhatóbban egy angol kultúrtörténész, Price magyarázta meg. A középkorban még szó sem volt ilyen szembenállásról és hasonló kánonelvadásokról, a reneszánsz irodalom viszont idegen kultúrákban gyökerezett, közönsége az a társadalmi osztály volt, amely neveltetése folytán kozmopolitának vallotta magát. Ebben az erudíción alapuló arisztokratikus kultúrában a költők ettől az elitől függtek. Ezzel szemben a festők mesteremberek voltak, megrendelőik pedig abból a társadalmi osztályból kerültek ki, amelyet még nem „fertőztek meg” a külhoni normák, és amely saját, otthonos művészetet szeretett volna magának.⁴⁰ Történeti magyarázat helyett megszületett az időtlen (amelyet ráadásul a korábbi időszakra is visszavetítettek): a hollandok kiválóan képesek imitálni, reprodukálni és adaptálni; a mindennapi és a valóságos iránti erős érzék viszont alkalmatlanná teszi őket az eredeti és fantáziadús irodalmi alkotásra. Ezt az elképzelést minden korszak képes volt saját tudományos szintjén (pl. klimatológiai magyarázattal) alátámasztani.⁴¹ A holland kultúra kétarcúságának ez a diagnózisa egyszersmind tünete is a hasadságnak, amennyiben egyszerre tanúskodik a festészet értékeinek lebecsüléséről és az irodalmi hírnév felértékeléséről. A huszadik század elején feléledő nacionalizmus hatása alól Huizinga sem tudta kivonni magát: azt dicsérte, amit ennek az elképzelésnek az alapján lehetett (bár történészként elvben megpróbálta a képiség egyre erőteljesebb hatását az írott hagyomány bevonásával ellensúlyozni). Egyszerű volna bemutatni, Huizinga miként alkalmazta és árnyalta ezt a mintát a XVII. századi holland kultúrával foglalkozó írásaiban. Például: „[...] annak hangulata, aki harcolt és győzött, s most nyugodni akar. [...] Ebben a világ előtt való vidám fejet hajtásban valami még megőrződött abból, ami Kempis Tamást áthatotta: misztikus szemlélődő szellem, amely már nem aszketikus, de még érez valamit a világ hívságából, amelytől többé nem menekül. Egy szemlélődő szellem, akinek nincs túl sok mondanivalója a többiek számára, nem vágyik több szóra. Mi hollandok mindig jobban hallgattunk, mint beszéltünk. ... S mégsem kellett, hogy mélyen elásva maradjon bennünk, amit nem tudtunk elmondani. Mert hál’ istennek voltak kezek, volt festék és volt réz. Némán mondtuk el, amit csak most kezd kapisgálni a világ: a mindennapi emelkedettségét.”⁴² Kévsébe szembetűnő, a tudós hogyan erősítette meg a holland kultúra kettős arcáról alkotott közkeletű elképzelést egy olyan művében, amelynek tárgya – de nem titkos középpontja – egy másik táj és korábbi korszak történelme.

⁴⁰ Price-t példaként idézi: KAREL PORTEMAN: De goudeneeuwse klassieken, toppen in het canonlandschap. *Ons Erfdeel*. 34e jaargang, nr. 1. 1991.

⁴¹ Erről ld. HERMAN PLEIJ: *Modern wanbeheer van de Nederlandse klassieken*. = Raster 1984. 68. 14.

⁴² A XVII. századról tervezett könyv vázlateiból idéz VANDER LEM, i. m. 114–115.

A *Herfsttij* előtanulmánya egy a Van Eyck-testvérek művészetét koruk összefüggésében értelmező írás volt. Magában a könyvben Huizinga viszonylag kevészer említi Jan van Eycket, a vele foglalkozó fejezet pedig a mű második felében található (ezt sokan a már ismertetett keletkezéstörténettel magyarázzák). A *Herfsttij* gondolatmenete a kor képzőművészeti és irodalmi alkotásaiból kirajzolódó képből indult ki; Huizinga megvizsgálta, hogyan tükröződött rajtuk a kor, amelyben születtek, illetve mennyiben különböztek attól; végül ezekkel a felismerésekkel gazdagodva megkísérelte „újraértelmezésüket”. A könyv utolsó szerkezeti egysége élet és művészet kapcsolatát, illetve a képiség és a szóbeliség viszonyát elemzi elégikus hangnemben.⁴³ Későbbi írásaihoz – például a Jan Veth-életrajzhoz – hasonlóan Huizinga a *Herfsttij*-ben is képiség és szóbeliség viszonyára fűzte fel gondolatmenetét. Míg a tizenkilencedik században a tizenhetedik századi kultúráról formált kép még jórészt olvasmányélményekből táplálkozott, a huszadik századi ember számára – jóval vizuálisabb beállítottságú lévén – már képzőművészeti alkotások reprezentálták ezt a korszakot: „a képek elállták a történelmet a történetírás elől”.⁴⁴ „Huet többet használhatta volna a szemét, nekünk többet kellene olvasnunk”, írta Huizinga a korábbi történész-nemzedék egyik legmeghatározóbb alakjáról.⁴⁵ Huizinga szerint ezt a változást tévedés lett volna pusztán veszteségként elkönyvelni: ha a fogalmi megértés el is halványult, ez eredményezte a korról alkotott kép átszellemültségét. A XIV–XV. század szellemi és vallásos élete Huizinga szerint két körre oszlott: az udvar és a nemes-ség pazar és becsvágyó civilizációjára, illetve a lelkeség nyugodt és békés köreire. A holland tudóst nem befolyásolta, hogy a késő középkort az irodalom durvának és erőszakosnak, a festészet (ránk maradt szelete) emelkedettnek és ünnepinek ábrázolta.⁴⁶ Véleménye szerint egyikből sem lehet közvetlenül hozzáférni a múlthoz, s a civilizáció ezen két, egymásnak ellentmondó rétege egyszerre, egymás mellett élt az emberekben; a késő középkori kultúra heves önellentmondásokra és hirtelen változásokra képes civilizáció volt.

Itt mintha valóban megfigyelhető lenne a Klaniczay említette kettősség a könyv „hozama” és szemlélete közt. A *Herfsttij* egyik legnagyobb érdeme, hogy a történelmi vizsgálatba bekapcsolta „a kor érzélemvilágát híven tükröző naplók, krónikákat, az átlagköltészet tengernyi verssorát és a vallási értekezések tömegét”, éppen azokra a közhelyekre, sallangokra, túlzásokra irányítva a figyelmet, amelyek miatt ezek a források addig kihullottak a történelmi jelensége-

⁴³ W. E. Krul helyesen jegyzi meg, hogy ez az eljárás a hermeneutikai kör ékes példája. W. E. KRUL: *Nederland's beschaving. = UÓ: Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven & werk van J. Huizinga. Historische Uitgeverij Groningen, 1990. 256.*

⁴⁴ UB Leiden, Huizinga-archief, nr. 121. – „A tizenhetedik század kultúrája”. – Idézi VAN DER LEM, i. m. 112.

⁴⁵ *Collegedictaat Bourgundië 1909–1910. UB Leiden, Huizinga-archief, nr. 27.*

⁴⁶ A. VAN DER LEM: *Johan Huizinga. Leven en werk in beelden & documenten. Amsterdam, Wereldbibliotheek 1993. 144–149.*

ket kutatók rostáján.⁴⁷ Az átlagköltészet megsínylette azt a tartalmi széthullást, amittől az objektív látványba kapaszkodó festők – még a középszerűek is – képesek voltak maradandót alkotni.⁴⁸ (Ennek a másodrangú költészetnek a festészettel együtt történő bemutatása – hiába van szó más tájról és másik civilizációról – már maga is képes felidézni és megerősíteni a holland kultúra hasadtságáról alkotott sztereotip elképzelést.) Mindazonáltal voltak olyan területek – pl. a komikum ábrázolása vagy a kor emberének zavart lelkiállapotáról tanúskodó leírások –, ahol egyáltalán nem érvényesült ez a fölény. Ahol a festőknek el kellett hagyniuk a valóságábrázolás talaját, ugyanazokba a stiláris mesterkedésekbe bonyolódtak, mint a kor átlagirodalma. Ezekből az összehasonlításokból azonban kiütözik Huizinga művészetfelfogása, amely egyértelműen az *imitatio naturae* elvén alapult. Huizinga szerint pedig a festészet – főleg az olyan festészet, amilyen a flamand primitíveké vagy még inkább a XVII. századi holland mestereké volt – eleve alkalmasabb ennek az eszménynek a megközelítésére, mint az irodalom. A történész úgy gondolta, a festészet – még a középszerű képeken is – mindig hozzáad valami szavakkal kifejezhetetlent a valósághoz, az irodalom viszont – akármilyen tökéletes műről is legyen szó – óhatatlanul elfed belőle valamit. Bár a *Herfsttij* legnagyobb újdonsága, hogy addig „realistának” – s így a XVII. századi észak-németalföldi kultúra előfutárának – tartott szobrokról és képekről is bebizonyította, hogy nyomot hagyott rajtuk a XIV–XV. századi burgundi udvar világára oly jellemző pompaszeretet, túlfűtöttség és a bizarr dolgok iránti vonzalom, Huizinga mégis az „északi” elemet kereste a burgundi korszak megnyilatkozásaiban, vagy inkább azok mögött: azt, amit idézett feljegyzésében a „mindennapi emelkedettség”-nek nevezett. Az olyan műalkotások elemzéséből, melyeken a szobrász, de még inkább a festő „nem fantáziált”, hanem azt adta, amit látott, Huizinga magába a múltbeli valóságba vélt átlépni. Ha a festő nem is „fantáziált”, Huizinga paradox módon igen: nem tudott úgy rájuk tekinteni, hogy a képek meg ne teljenek egy érző, lélegző személyiség vágyaival, álmaival, érzelmeivel. „Szenvedély nélküli, de ó, oly meghittbensőséges”, sóhajtott fel az *Arnolfini-házaspárt* elemezve a történész.⁴⁹

A magyar olvasó (aki csak Huizinga könyveit – azokat is csak fordításban – ismeri, de fogadtatásukról vagy a mögöttük álló hagyományról viszonylag keveset tud) talán különösnek, elrajzoltnak találja az álmodozó vagy fantasztá tudós tanulmányomból kibontakozó képét. A holland közönség viszont – nyilván rá nagyon is jellemző gesztussal – éppen ezeket a jegyeket vette észre és utasította

⁴⁷ KLANICZAY, i. m. 29–30.

⁴⁸ Uo., 27.

⁴⁹ Over Jan van Eyck. A Burgundiáról 1909–1910-ben tartott egyetemi előadás papírja közé csúsztatott lapon, UB Leiden, Huizinga-archief, nr. 27. – Ez a feljegyzés azért is érdekes, mert Huizinga itt még „gazdag polgár”-nak nevezi Arnolfinit. – Vö. a *Herfsttij* elemzésével, ahol a burgundi udvar közegében helyezi el Van Eycket és Arnolfinit is, és – legalábbis látszólag – tagadja a kép polgári jellegét.

el munkáiban (vagy – ami ugyanaz – igyekezett *nem* észrevenni). Ennek alátámasztására három példát idézek, mindháromt készakarva olyan szerzőtől, aki nagyra tartja (illetve tartotta) Huizingát. Willem Otterspeer holland egyetem-történet-kutató legutóbbi esszékötete az egyik Huizinga-émlékbeszéd (Huizinga-lezing) szellemének megidézésével kezdődik. Az emlékbeszédnek az évek során kialakult a maga koreográfiája: témája laza szálakkal ugyan, de mindig kötődik Huizinga szerteágazó életművének valamely aspektusához; szinte mindig egy élő klasszikust hívnak meg erre az alkalomra, aki – mintegy a jelenlévők megnyugtatására – fontosnak tartja, hogy legalább egy gondolatot idézzon a nagy tudóstól, lehetőleg valamelyik kultúrkritikai munkájából (már ezzel is tanúsítva, ő sem olvassa Huizingát). Néhány éve St. Themersonnak jutott az a megtiszteltetés, hogy beszélhet. Amikor előadása elején Themerson leszögezte, nem érvelni és bizonyítani fog, hanem személyes tapasztalatait osztja meg hallgatóságával, a kivételesen rossz akusztikájú templomban hirtelen megvalósult forma és tartalom tökéletes egysége: Themerson gondolatai csapongtak, hangja össze-vissza verődött az ódon falakról, s az élményt leginkább még muzikálisnak lehetett nevezni.⁵⁰ Léon Hanssen a leideni Huizinga emléktábla felavatásának (1995) történetét mesélte el könyvében: a hideg, szeles időben is kitartó kicsiny csoport igencsak meglepődött, mikor lehullt a lepel. Az egybegyűltek hiába keresték Huizinga tekintetét, amely a félmagasan elhelyezett plaketról a messzeségbe révedt, és gyorsan elhagyták a tett színhelyét.⁵¹ A harmadik példa régebbi (de Hanssen is idézi könyvében). A híres történész, Annie-Romein Verschoor visszaemlékezéseiben elmeséli, hogy végzősként el kellett vinnie a szakdolgozatát Huizingához. (Tisztában volt a szokásokkal: mielőtt belépett volna a tudós házába, gondosan letörölte a sarat cipőjéről, kabátjáról leverte az esőcseppeket.) Huizingát munka közben találta: az íróasztalnál ült, csak az olvasólámpa rajzolt kicsiny fénykört jellegzetes feje köré, egyébként sötét volt a szobában. Annie Romein azt látta megerősítve ebben a képben, amit a kultúrát „a holnap árnyékában” mindinkább folyamatos hanyatlásként értelmező, a történész valódi kutatási területétől egyre távolabb kerülő, beszűkült látókörű, idősödő tudósról később gondolt.⁵² Szocialista érzelmei és józansága nem engedték, hogy továbbgondolja a képet, és megértse a történészt. A lámpa derengő fénye glóriát font Huizinga feje köré. Nem volt még egy kutató, akit ennyire elfogultságai, vakfoltjai tettek volna nagygyá: munkái nemcsak szépségüket, de létüket is ezeknek köszönhették.

⁵⁰ WILLEM OTTERSPEER: *Utopieën van een onvermoeibaar mens*. Amsterdam, Bert Bakker 1996. 13–14. – Otterspeer máshol azt mondja Huizingáról, hogy a „semmitől bukkant elő”, és nem lettek tanítványai.

⁵¹ HANSSEN, i. m. 149.

⁵² HANSSEN, i. m. 349.

Kanonikus mozgások az ezredvég magyar irodalmában

Az ezredvég magyar irodalomrendszerében a kánonok átrendeződése radikálisan játszódott/játszódik le. Mindez az irodalomrendszer „önmozgása” mellett számos politikai és társadalmi változásnak „köszönhető”. A nyolcvanas évek végén bekövetkezett rendszerváltás jelentős hatást gyakorolt az irodalmi kánonok viszonyrendszerére; olyan beszédformák is érvényre jutottak, amelyek eddig a háttérben voltak vagy az irodalmi közvélemény számára ismeretlenek maradtak. A nyolcvanas évek meghatározó modernista, esztétista, a fogalmiságot fenntartásokkal kezelő beszédmódja mellett megjelent a recepcióesztétika fogalmilag erőteljesen terhelt honi szólama és a posztstrukturalista irodalomelméletek jegyeit magukon viselő kritikai nyelvjátékok. Ennek a még most is történő kanonikus átrendeződésnek a jegyeit – melyeket főleg az irodalmi kritikában érzékelhetünk – állítom ennek a beszédnek középpontjába.

A nyolcvanas évek gazdag, eléggé nem méltányolható kritikai életét sematikusán, s így igaztalanul mégiscsak egy kétosztatú modellben lehet elhelyezni: a beszéd és az ellenbeszéd kettősségében. Egyfelől a fennálló konzerválására törekvő, legitimitását a hatalom intézményeitől kapott beszéd, másfelől a magyar irodalom új kanonikus rendjét előkészítő, sőt részlegesen meg is alkotó affirmatív, erősen kanonikus, (be)avató beszédmód tölti be a kritika terét. Ez a helyzet egy igen lényeges konzekvenciával rendelkezik a kilencvenes évek kritikai életére. Az már a nyolcvanas évek vége felé érezhető volt, hogy a rendszerváltás után azok fogják majd az irodalomkritikai élet meghatározó pozícióit birtokolni, akik a nyolcvanas években az ellenbeszéd reprezentánsai, domináns kritikusai voltak. Érdemeik, munkásságuk feltétlen ezt a logikát támasztja alá. Azonban a pozícióvesztés veszélye számukra akkor vált érzékelhetővé, amikor kiderült, hogy a beszéd felszabadulása olyan beszédmódokat is érvényre enged jutni, sokszor bizony igen erős hangvétellel, amelyek megtörhetik ezt a hatalomváltó logikát, sőt magukban rejtik azt a veszélyt is, hogy a magyar irodalomkritika kilencvenes évekbeli története más logika szerint íródjék meg. Nyilván a veszélyérzetet még annak belátása is erősítette, hogy a politikai rendszerváltás első néhány évében sejtetően olyan új struktúrák alakulnak ki, amelyek évtizedekre meghatározhatják a magyar irodalomkritika és a magyar irodalom mozgásterét is. Szó mi szó: az elmúlt két-három év kritikai élete nehezen tagadhatóan a hatalmi retorikák szabályai mentén szerveződött. Hatalmi, még akkor is, ha a kritikai diskurzustér bizonyos résztvevőinél, elsősorban egyes kritikusoknál ez a hatalmi intenció nem vagy nem mindig mutatható ki, vagy hogy némelyek esetleg úgy gondolnák el magukat, hogy ők kívül maradtak a csatározások ideológiailag motivált területén.

Így a kilencvenes évek közepére előállt egy olyan irodalmi, irodalomkritikai és irodalomtudományi helyzet, amely most már nehezen tagadhatóan a régi struktúrát olyannyira aláásta, hogy elkerülhetetlenné válik egy új struktúra kiépülése. Ezen új struktúra alakításában alapvetően három beszédmód vállal jelentős szerepet. Az egyik a fennálló konzerválásában érdekelt modernista, esztétista értelmhez közönség, a másik a hagyomány autoritására, a hagyománytörténetre hivatkozó, a későmodernség kánonja köré szerveződő hermeneutikai horizont. E két domináns, egymással jó ideje harcban álló diskurzusforma mellett megjelentek azok a teoretikusan erős, de a kritikai életben csak szórványosan megnyilatkozó beszédmódok, amelyek a posztmodern kánonja környékén a strukturalizmus utáni irodalomtudományi-elméleti irányzatok belátásait hasznosítják. Említésre érdemes, hogy a posztstrukturalista szemléletben rejlő, a recepcióesztétikainál jóval nagyobb teoretikus veszélyeztetettséget a modernista-esztétista irány szinte alig érzékelte. Ennek magyarázata talán az lehet, hogy a posztok nem vagy csak alig jelentek meg a kritikai diskurzustérben, így aztán nem is sérthettek sem interpretációs, sem kánonikus érdekeket.

A modernista-esztétista kánon vesztve érezve bizonyos pozíciókat a fennálló megőrzésében érdekelt, a későmodern-recepcióesztéta kánon a hagyomány autoritív erejére apellálva az irodalomrendszer átalakítására tör, a posztmodern pedig szubverzív módon a hagyományok szóródását, disszeminációját részesíti előnyben a szabad és nyílt kritikai tér kialakulása, így a posztszólam érvényesítése érdekében. Ennek a hatalmas erősen motivált diskurzustérnek beszédmódbeli jellemzői a következők. A pozícióvesztés veszélyérzetéből adódóan a megszólalások bizonyos beszélőknél hiszterizálódtak, a hatalmi retorika következményeképp intoleránssá és kritikátlanul szolidárisná váltak, az intolerancia pedig az egyik oldalon a fogalmi nyelv, a tudományos beszédmód elutasításában nyilvánult meg, a másik oldalon az élményszerű megszólalás került kritika alá.

A diskurzusban megfigyelhető mindeme reakciók és jellemzők a pozícióvesztés félelmének mintegy természetes következményeként gondolhatók el. Amennyiben valamely modernista szerző vagy szöveg kanonikus státusza kérdőjeleződik meg – amely nem ritka a későmodern kánon köré szerveződő értelmhez közönség gyakorlatában –, nem meglepő, ha a modernista kritikus kötelességének érzi, hogy megvédelmezze saját kanonikus szerzőjét, saját kánonját és következésképpen saját érdekeit és pozícióját. Ebből a szituációból adódóan bizonyos beszédpozíciók túlhangsúlyozták a beszélő szubjektum szerepét, és így egy túlfeszített és hiszterikus attitűdről árulkodnak.

A szolidaritás emlegetése is hasonlóképp kánonvédő megnyilatkozásforma – ne bántsuk egymást, akkor nem lesz semmi baj –, mint az ellenszegülés a fogalmi-tudományos nyelvnek. Nyilvánvalóan nem lehet könnyű azoknak, akik éppen most a vita hevében kényszerültek recepcióesztéta-szövegek olvasására. S nyilván provokatívak azok a posztmegnyilatkozások is, amelyek egymás mellett használják a laza, flegma, neofrivól beszédet és valamely – mondjuk lacanista-szubjektumelmélet magasan teoretizált diskurzusát.

Amennyiben továbbra is a hatalmi retorika szervezi a kritikai beszédet, s szövegek helyett ideológiák, a szoros olvasás helyett tulajdonítások és minősítések uralják a kritikai beszédteret, akkor ahelyett, hogy *megnyílna a beszédter*, bezárul, frontok alakulnak és merevednek, megerősödik a követő kritika, s a beszélők egyszerűen csak olyan pozíciókban találják magukat, melyekben talán soha is nem akartak volna lenni. S nyilván az irodalom is megcsínyli ezt a helyzetet, mert ahelyett, hogy a jelentésteremtés és jelentésfelszabadítás örömteli kultúrateremtő játéka lenne az értelmezés és a kritika, a félelmek és a frusztrációk kész sémák alkalmazása felé sodorják az értelmezőket. Ami az irodalomban is érezteti hatását. Amikor bizonyos *szervezők* már félnek bizonyos kritikusoktól, sőt bizonyos kurátoroktól, amikor már bizonyos *tróknál* is megfigyelhető, hogy valamely kritikai tábor felé orientálódnak, akkor megfogalmazódik a magyar irodalom ezredvégi kanonikus térképe átrajzolásának igénye.

Az elmúlt egy-két évtized irodalomtudományában és az irodalomtudományra nagy hatással lévő bölcséleti munkákban található néhány olyan megfontolás, amely hangváltó erővel hathat az ezredvég kritikai beszédmódjára. Az egyik a szubjektumelméletekben megfogalmazott individuum és szubjektum különbségtételre épül, a másik a fogalmi és az élményszerű beszéd viszonyának átértelmezéséből adódik.

Amennyiben elfogadjuk azt a tételt, hogy amikor irodalmat olvasunk, akkor sohasem az élő, hús-vér szerzővel „beszélgetünk”, hanem egy olyan szubjektummal, aki a szövegolvasás során konstruálódik, s egyben belátjuk azt is, hogy írott szöveg esetén nincs alapvető különbség az irodalmi és az irodalomkritikai beszéd kommunikációs jellege között, akkor be kell látnunk azt is, hogy a kritikai szöveg is mindig elfedi szerzőjének „valódi” individuumát, hogy a kritikaírás mindig teremt egy szubjektumot, konstruál egy olyan szerepet, amely mondja a szöveget. Ha különbséget tudunk tenni egy tulajdonnévvel jelölt szöveg és aközött, a munkáját egyébként mindenki megelégedésére végző egyetemi oktató között, aki hétköznapjaiban ezt a tulajdonnevet viseli, akkor egy ilyen indulatoktól mélyen barázdált, vérző ontológiai diskurzustérből átléphetnénk egy szabad, könnyed és nyílt virtuális kritikai világba. Ahogy beláthatóvá válik az individuum és a szubjektum beláthatatlan különbsége, a kritikus társadalmi munkásból *szöveg*munkássá lép elő.

A fogalmi és az élményszerű beszéd viszonyáról.

A már említett hatalmi beszéd gyakran e két beszédforma álarcját ölti. A modernista, esztétista retorika szétválasztva, nemegyszer szembeállítva a kritikát a tudománnyal – a tudományos beszéd illetékességét kérdőjelezi meg a kritikai diskurzusban. A recepcióesztétikai-későmodern horizonton pedig a szakszerűtlenség vádjával hasonló kizorító retorika működik. Kétségtelen, hogy a recepcióesztétikának az alakulástörténetben eddig megképződött fogalmi beszéde épp a homogenizált megszólalásmód, a szűk lexikájú terminológia és a viszonylag kevés szabályrendszer alkalmazó szintaxis révén korlátozza az irodalomról való beszéd játékát. Azonban a recepcióesztétika beszéd épp könnyen elsajátíthatóságá-

ból adódóan a jelenlegi beszédformák közül a leginkább alkalmas arra, hogy a – különösen a kortárs recepcióban – kitüntetett pozíciót foglaljon el. S ha elfogadjuk, hogy maga az irodalom nem választható el annak recepciójától, sőt, hogy a recepció tartja életben az irodalmat, akkor a recepcióesztétikának komoly esélyei vannak, hogy domináns pozíciót foglaljon el a kortárs magyar kritika színterén.

Mindezekkel együtt, mint ahogy csak méltatni lehet a modernista, esztétista kritikának a nyolcvanas évekbeli kánonformáló teljesítményét, hasonlóképpen elismérlőleg kell említeni a recepcióesztétikai-későmodern beszédmódnak a kortárs kanonikus térkép átrajzolására tett sikeres erőfeszítéseit. Komoly eredmény, hogy a recepcióesztétika a szövegszerűséget mint poétikai értéket és a modernség utáni nyelvkritikai és individuumszemléleti aspektust következetesen érvényesítette, amely többek között jelentős módosulást eredményezett mind az Esterházy-, mind a Márton- s mind a Kukorelly- és a Garaczi-recepcióban. Egy jól kiépített modernista kánon mellé legalább olyan határozott mozdulatokkal hozta létre a későmodern kánont, s mintegy előkészítette a posztmodern de- és kanonizáló műveleteit.

Ezzel szemben amennyiben a kritikus elhagyja a fogalmiságot, akkor az élményszerű beszéd megszabadul a diskurzusnak mindazon jegyeitől, amelyek beszédét szakszerűvé tehetik, így az élményszerű beszéd könnyen válhat szakmailag diskurzusképtelenné. Hiszen épp a fogalmiság adja meg azokat a teoretikus, poétikai, történeti kereteket, amelyekhez *képest* megszólal a kritikus. S a fogalmiság lenne az egyik lehetőség arra, hogy kialakuljon a dialógusképesség egy (bizonyos) módja.

Véleményem szerint úgy szüntethető meg a fogalmi diskurzus regiszterében rejlő rigiditás és az élményszerű regiszter lehetséges szakszerűtlensége, ha támaszkodva Roland Barthes-nak a metanyelv lehetetlenségére vonatkozó állításaira, feloldjuk mindkét beszédforma zártságát, így áttörhetővé válnak a regiszterek határai, s teret kap az – a mi kritikai terünkben még kevés létjogosultsággal rendelkező – regiszterkeverő beszédmód, amely a regiszterörző diskurzusformákkal szemben a regiszterek egyenrangúsága és ebből adódó keverhetősége mellett foglal állást. A regiszterkeverő kritika egyrészt aláássa a tudomány kultikusságát, átjárhatóságot biztosít a különböző nyelvek között (noha nem hisz a nyelvek fordíthatóságában), interakcióba hozza az élményszerű és a fogalmi beszéd területeit, így válik képessé a rigiditás és a szakszerűtlenség egyidejű felszámolására.

Az olyan „kis” irodalomrendszerek, mint a magyar irodalomrendszer egyidejűleg erősen korlátozott számú kánont engednek érvényesülni (például az ezredvégen kettőt, esetleg hármat). A kulturális és diskurzusbeli korlátozottságnak köszönhetően ez a néhány kánon folyamatos konfliktusban áll egymással, s ha küzdelmük (kuhni) paradigmatis módon zajlik, akkor ez könnyen vezethet egyetlen kánon dominanciájához. Fölvethető a kérdés, hogy mindez a diktatórikus hatalmi struktúrák túlélését jelenti-e, avagy inkább annak következménye, hogy a magyar kultúra egy kis nép kultúrája. Ez utóbbi esetben átírhatjuk a *Helikon* e számának címét a következőképpen: Kis nemzet nagy irodalommal, de mindig csak egy kánon.

KRASZTEV PÉTER

A téma halála

– A POSZTMODERN UTÁNI PRÓZÁRÓL KÖZÉP- ÉS KELET-EURÓPÁBAN –

„Postmodernism was an honorable activity.”

RAYMOND FEDERMAN

„Hogy őszinte legyek, sosem értettem, mi az a posztmodern” – ezt a hanyag félmondatot nem más, mint Raymond Federman, a teoretikus és hat posztmodern prózakötet szerzője ejtette el 1991-ben Stuttgartban, egy szemináriumon, melyen rajta kívül John Barth, Malcolm Bradbury, William Gass és Ihab Hassan, vagyis az irodalmi posztmodern legismertebb prófétái vettek részt (Federman, 1993. 49.). Az előadók azért gyűltek egybe, hogy közösen eltemessék a posztmodernrt, és meg kell hagyni, ezt legalább olyan elegánsan hajtották végre, mint ahogy néhány évtizeddel ezelőtt a posztmodern születését levezették.

A szeminárium előadásait tartalmazó *A posztmodern vége: új irányok* című kötetke 1996-ban került a kezembe, s már az előszó elolvasása után bajt sejtettem: feszengve gondoltam arra, hogy miközben 1991-ben mi itt, Közép- és Kelet-Európában még arra készültünk, hogy pillanatok alatt dekonstruáljuk az utolsó „modern narratívát”, az uralkodó ideológia álságos mítoszait, és diadalmasan belépünk a „posztmodern állapotba”, Stuttgartban már mindent lezártak, többek között azokat a kérdéseket, melyeket akkor még csak fel sem tettünk magunknak. És amikor ezek után az ember megpróbálja végiggondolni, történt-e „paradigmaváltás” (ezzel a szóval szerencsére egyszer sem találkoztam a kötetben) az elméleti gondolkodásban, vagy azt, hogy felfedezhető-e valamilyen új irodalmi kánon a politikai (művészi) szabadság megvalósulását követően, érthető az elbizonytalanodása. Akkoriban ugyanis teljesen magától értetődőnek éreztük, hogy a nagy társadalmi változás egyik elsődleges célja az irodalom (a kultúra) intézményrendszerének gyökeres átalakítása, ami automatikusan magával hozza majd a kánon felszámolását, egyfajta radikális pluralizmus elfogadtatását.

ILLÚZIÓK

Utólag visszatekintve talán éppen az volt a '89–'90-es időszak legnagyobb illúziója, hogy a globalizáció és a teljes értékpluralizmus megvalósulását – kimondva vagy kimondatlanul – egy közös, az egész térségünkre kiterjedő „posztmodern kor” beköszöntésével azonosítottuk.

Pedig Malcolm Bradbury már 1991-ben azt fejtegette a stuttgarti előadásában, hogy amilyen egy kultúrának a modernje, olyan lesz a posztmodernje is, hiszen belőle nő ki (Bradbury, 1993. 81.). Minden modern ideológia megváltást ígér, a mi megkésett és elvetélt modernségünk történetesen az erőszakosan véghezvitt társadalmi megváltással hitegetett. Rajmund Federman szerint Nyugaton a posztmodern akkor kezdődött, amikor kikiáltották a szerző, a regény és általában a művészet, valamint az olvasó halálát. Nálunk az első posztmodernnek tekinthető művek akkor jelentek meg, amikor az írók megérezték a rezsim halálát – '80 és '89 között, minden országban más-más időpontban. „A posztmodern próza a halállal kísérletezett, vagy jobban mondva a saját halálával” – írja Federman, és igaza van, még akkor is, ha két különböző halálról beszélünk (Federman, 1993. 53.). Kedélyes kísérletezés volt a miénk, egy újonnan megtalált írói nyelv prizmáján keresztül láthattuk a saját valóságunkat: Esterházy és Hajnóczy, Gombrowicz és Kundera, a szerb Danilo Kiš, David Albahari és Borislav Pekić, Grendel Lajos és a szlovák Pavel Vilikovský, a macedón Alekszandar Prokopiev, a bolgár Viktor Paszkov és a litván Saulius Tomas Kondrotas, az orosz Vlagyimir Szorokin, Jevgenyij Popov, a két Jerofejev, Viktor és Venegyikt íróniáján és nyelvi travesztiján, Ismail Kadare abszurdján, illetve az akkor még fenntartások nélkül csodált Edicska Limonov és Milorad Pavić gátlástalanul kísérletező prózáján keresztül megszoktuk az inter- és metatextualitást, a szöveg önreflexivitását, az értékrelativizmust, az állandó kételkedést. Mi erre a kánonra – ha egyáltalán volt ilyen – „szocializálódtunk”, így talált bennünket a történelem, mely a mi számunkra '89-ben indult el, abban a pillanatban, amikor megéreztuk, hogy lehet némi beleszólásunk az események menetébe. Hogyan is gondolhattuk volna akkor azt, hogy ez már a múlt?

Bradbury azt is írja, hogy '89 – Fukuyama állításával ellentétben – nem hozta meg a történelem végét, ez teljesen utópikus, s ami ránk vár, az csak visszatérés a negyvenöt évvel ezelőtti, rendezetlen problémákhoz (Bradbury, 1993. 98.). Ihab Hassan azt fejtegeti, hogy a heideggeri értelemben vett „globalizáció” és a lyotard-i értelemben vett „fragmentalizáció” két egymástól függetlenül zajló folyamat, mely még nagyon messzire eltolja a történelem beigért végét (Hassan, 1993. 14.). Akkoriban ezt az egészet értelmiségi maszlagnak neveztem volna. Hét évvel ezelőtt heteket vesztegettem el azzal, hogy valamiféle egységes definíciót kompiláljak Közép- és Kelet-Európára, mely akkori elképzeléseim szerint a Baltikumtól Albániáig terjedt. Ma már nem teném: mára bizonyossá vált, hogy az általában vett közép- és kelet-európai irodalom elképzelése pusztán illúzió, hiszen a térségünk is feldarabolódott, feldarabolták az új, Schengen-Európa határai, valamint az újonnan alakult nemzetállamoknak a nemzeti modernitás eszméihez mániákusan kötődő hivatalos intézményei. Az utolsó közös nyelvünk a mi sajátos, meghitt posztmodernünk, vagy – ha úgy tetszik – az önkényt legitimáló mítoszok dekonstruálásának kánonja volt.

NORMALITÁS ÉS INTÉZMÉNYESÜLÉS

Ahol továbbra is fennmaradt valamiféle diktatórikus-autokratikus kormányzat, mint például Jugoszláviában, Horvátországban, Szlovákiában vagy Belaruszban, az önkény ideológiáját dekonstruáló irodalomnak még ideig-óráig lesz keletje, de – mivel Fukuyamának abban mégiscsak igaza lehet, hogy a liberális demokrácia hosszú távon mindenhol diadalmaskodik – nincs szükség különösebb jóstehetségre ahhoz, hogy előre lássuk: minden lépésről-lépésre úgy alakul majd, mint Magyarországon, Szlovéniában, Lengyelországban, Csehországban, Bulgáriában vagy Észtországon. Philip Roth egykor úgy fogalmazott, hogy Amerikában minden mehet, de semmi sem számít – a vasfüggönyön túl semmi sem mehet, ezért minden számít. Mára az „itt” és „ott” közötti földrajzi határvonal eltolódott, s a „minden” és „semmi” sem egészen ugyanazt jelenti, mint hét évvel ezelőtt. Máskülönben minden maradt a régiiben.

„Normalitás” és az irodalom „kanonizáltsága” („kanonizálhatósága”) között nem feltétlenül van kapcsolat. Farkas Zsolt *Kánonvita és kultúrháború az Egyesült Államokban* című kitűnő tanulmányából az derül ki, hogy még a „legnormálisabbnak” (legtoleránsabbnak, legplurálisabbnak stb.) tekintett amerikai viszonyok közepette is akadnak neves teoretikusok (az adott esetben Harold Bloom), akik megkísérelnek rendet tenni az irodalomban eluralkodott „zűrzavarban” (Farkas, 1998. 72–77.). Közép- és kelet-európai mércével mérve Magyarország a viszonylag „normális” helyek közé sorolható, nincs cenzúra, az irodalmi és kiadói élet élénk, ezért meglehetősen jó példával szolgál az eset tanulmányozására. Kétségtelenül normális, ha többé nem különböztetünk meg „emigráns” és „otthoni” irodalmat, s bár a „határainkon túli” és „anyaországi” jelzőket megtartottuk, ennek különösebb jelentősége már nincs. A már említett '45 előtti állapotokhoz való visszatérés jegyében teljesen rendjén való, hogy az íróársadalom a népies-urbánus határvonal mentén kettévált, igaz, ez a szakítás – ha más erővonalak mentén is – a térség majdnem minden országában végbement. Nálunk ez hét évvel a rendszerváltás után történt meg intézményesen, csakogy közben a szakadár „kozmpopoliták” nem léptek ki a közös szervezetből, hiszen bármennyire is kínos egy írószövetségben lenni félfasisztákkal, mi sem normálisabb annál, hogy az ember esendő és nehezen mond le az állami költségvetésből támogatott apró előnyökről (üdülés, utazások, olcsóbb könyvek, miegymás).

Mindennek „normális” körülmények közepette, vagyis amikor az irodalom nem több vagy kevesebb, mint egy leírt és elolvasott (esetleg értelmezett) szöveg, alig van jelentősége, s még az sem bosszantja az embert, amikor Szilágyi Ákos, a Szépirok Társaságának jelenlegi elnöke a Bajza utcai székházba (elhangzott a közszolgálati televízió *Mélyvíz* című vitaműsorában, 1998 áprilisában). Szerbiában például egy ilyen érv már nagyobb indulatokat váltana ki: ott ugyanis jó érzésű ember a környékére sem megy a helyi írószövetségnek, melynek tagsága – mint

ez Drinka Gojković *Trauma katarzis nélkül* című tanulmányából kiderül – aktívan részt vett a háborús hangulat gerjesztésében (Gojković, 1996. 365–394.). Szerbia tehát a másik szélsőség, ahol a józanabb gondolkodású írók menekülnek az államilag támogatott intézményekből, s sorra alakítják független szervezeteiket: a „szerb posztmodernek” egyik vezéralakja, Filip David megalakította az Ex-JuPEN-t, Újvidéken megszervezték a K21K Irodalmi Kört, melynek elsődleges célja a teljes elhatárolódás a hivatalos szerb irodalmi diskurzustól. Szlovákiában a Grendel Lajos vezette PEN Club tölti be ugyanezt a funkciót, Macedóniában a *Nase Pismo* körül csoportosuló Független Macedón Írók Egyesülete száll szembe a nemzeti eszmével, s ezen keresztül magával az állammal, vállalva a kiátkozást és a létbizonytalanságot. Máshol, mint például Bulgáriában, ahol az állam ideológiailag semleges, az alternatív írószervezet tagjai – a *Literaturen Vestnik* című lappal és kiadott könyvekkel „csak” az elfogadott (hazafias) irodalmi és akadémikus diskurzus ellen lépnek fel. „Áthallgatás” azonban itt sincs, az irodalom még a hétköznapi ideológiai küzdelmek eszköze.

Magyarországon ugyanakkor normalizálódtak az írói magatartásformák is: néhányan közéleti szerepet vállaltak, nemzeti intézménnyé nőttek ki magukat, megváltó látomásokkal szórakoztatták a nemzetet, megmondták mi ildomos, mi nem. A posztmodernek nemzedéke (orosz és szlovén kollégáikhoz hasonlóan) ösztöndíjakkal és felolvasóestekkel járja a világot, szervezi könyvei német és angol fordítását, tagjai már a pénzek elosztásáról döntő kuratóriumokban ülnek, és ez is teljesen rendben van, hiszen rászolgáltak már erre a dicsőségre. A fiatalok egy része a médiumok irodalmi és kulturális műsorai felé orientálódott, napjainkban a *József Attila Kör* volt vezéregyéniségei ugyanazt teszik, mint Lengyelországban az egykori *Brulion* csoport legénysége: megmutatják a külvilágnak (és a kuratóriumok népének), kire kell figyelni, és ez így van rendjén, hiszen a normális világban nem lehet csak írásból megélni, avagy ahogy John Barth *A regény a jövő évszázadban* című írásában elpanaszolja 1991-ben: „a teljes hivatást paradox módon félállásban gyakorolhatjuk” (Barth, 1993. 183.) És normális az is, hogy középszerű emberek sztárcsináló és hatalmi pozícióba kerülnek, mert hol és mikor volt ez másképpen. És mindezek után teljesen a dolgok rendjébe tartozik az is, hogy ez az egész – a sztárok prédikációjától a fiatalok médiaszereplésén keresztül egészen a kuratóriumi pénzekre kiadott több köbméternyi kötetig – az égvilágon senkit sem érdekel már a belső irodalmi körökön kívül, mert az írókon kívül vannak még filmesek, filozófusok, történészek, muzsikuskok, biológusok, színházasok és még ki tudja hány szponzoréhes társaság, akiknél ugyanez a fajta normalitás állt be, ugyanúgy „fragmentálódtak” a Nagy Társadalom képére és hasonlatosságára, és legalább ugyanannyira nem érintik meg egymás világát, mint a közvélemény egészét. És ennél pedig semmi sem lehet egészségesebb, hiszen éppen arra kondicionálták a posztmodernek a művelt közvéleményt, hogy semmiféle manipulációnak ne dőljünk be, senki sem kreálhat se irodalmi, se egyéb kánont a fejünk fölé. Ami konkrétan az irodalmat illeti, oda jutottunk,

amit Barth megjósolt nekünk: az egyetemisták, a hivatásosok, a tanárok, a szerkesztők, a kiadók, a kritikusok és a könyvesboltosok még elolvassák az ő – értsd, a „magas irodalom” produktumait –, a többiek csak az élvezetért olvasnak – a strandon, utazás közben, lefekvés előtt stb. (Barth, 1993. 180.).

NEMZEDÉKEK

Ezerféle társadalmi tényezőt lehetne felsorolni annak magyarázatául, miért éppen ez a fajta „kanonizált kánontalanság” honosodott meg Magyarországon, mindenesetre úgy tűnik, nagy szerepe volt ebben annak, hogy se a magát élő klasszikussá kinőtt posztmodern nemzedék, se a lelkes követők gárdája nem termelt egyetlen olyan prózai művet sem, mely az irodalom (vagy bármi) eszközeivel hitelesen megragadta volna azt az átmenetet, melynek – remélem – hamarosan a végére érünk. Míg a diktatúra minden egyes évtizedét alaposan feldolgozták, felaprították és megsemmisítették, az átmenetről hihetetlen mennyiségű publicisztika, esszé és tanulmány született, szépirodalom azonban nem. Talán egyedül Kertész Imre *Jegyzőkönyv* című novellája kivétel ez alól, igaz, ennek a szerzőnek a prózája minden alól kivétel, az én szememben egyfajta kapocs a régebbi, a posztmodernnek előtti és a korunk utáni irodalom között. És újra csak Barth-ot tudom idézni '91-ből: „S bár igaz, hogy a posztmodernnek nevezett prózának a művelői még nem fejezték be pályafutásukat, ... és még úgy is érezhetik, hogy nem aknázták ki teljesen a stílus lehetőségeit, ... afelől nem lehet kétségünk, hogy a '80-as években az inga átlendült az ön-tudatos, folyamat-és-történelem-tudatos és gyakorta fabulisztikus művek felett, amilyeneket Barthelme, ... Gass ... Barth és társaik alkottak...” (Barth, 1993. 44.). Barth mondatának második felére később visszatérek.

Ennek az egész átalakulásnak, „normalizálódásnak” van egy tagadhatatlan eredménye. A piaci viszonyok mellett, vagy éppen ezek ellenére, az egész térségben dinamikussá vált az irodalmi élet, s ez teljesen független a korszakos művek hiányától. Az irodalmi kánonoktól és a kötött intézményektől független írás és publikálás lehetősége az irodalmat az egyik lehetséges és mindenki számára elérhető önkifejezési formává tette. Lapok szerveződtek, szüntek meg, alakultak újjá, s közben gyors egymásutánban jelentkeztek az új nemzedékek.

„A demokratikus nemzetek esetében minden egyes nemzedék egy új nép” – tartja Tocqueville, s megállapítása a közép- és kelet-európai térségben újra igazolódott a huszadik század végén. Talán Magyarország, Lengyelország és Jugoszlávia kivételével ugyanis, ahol még érvényben volt valamiféle „demokratikus minimum”, alig lehet szó valós nemzedéki öntudatról. Ez érthető az olyan társadalmakban, melyek statikusságra, történelmen kívüliségre rendezkedtek be, amelyekben a nemzedéki tudatot erősítő eseményeknek publicitása korlátozva volt, hiszen a rendszer utópiájának egyik alapvető elve a társadalom homogeni-

zálása volt. Míg tehát a változások kezdete előtt minden csoportosulás főként ideológiai-világszemléleti alapon szerveződött (például szamizdat kontra hivatalos publikációk), a kilencvenes években Magyarországon már legalább négy új írógeneráció jelentkezett saját kiadvánnyal – antológiával vagy folyóirattal. A nagyobb budapesti könyvesboltok polcain máig megtalálhatók a különböző nemzedék működő vagy már rég megszűnt orgánumai: *'84-es Kijárat*, *Nappali Ház*, *Törökfürdő* és *Sárkányfű* – az első a mai harmincöt–negyveneseké, a legutóbbi a huszonegy-két éveseké. Hasonlóan aktív „nemzedéki élet” zajlik térségünk többi országában is: elég csak a bolgár *Ah*, *Marijára* vagy az újvidéki *Symposionra* gondolni (ez utóbbi története során egymagában átment az összes létező nemzedéki stáción), de ebbe a „nemzedéki családba” tartozik még a macedón *Margina*, a bosnyák *Album*, a Splitben kiadott horvát *Torpedo*, a belgrádi *Reč* és az újvidéki *Transkatalog*, a Lvovban szerkesztett ukrán *Post*, a Pristinában és Tiranában megjelenő albán *MM*. Ezek a lapok már tipográfiájukkal is jelzik, hogy meg akarják törni a – szerintük – érvényben lévő kánont, az ezekben publikáló fiatalok, ha rendszerint nem is túl sikeresen, de látványosan szembefordulnak a nagyrészt még erejük teljében alkotó „nagy elődökkel”.

HAZAI, VIEWEGH, POPOV

A viszonylag sikeres kísérletek közé tartozik Hazai Attila *Budapesti skizo*, Michal Viewegh *Leánynevelés Csehországban* és Alek Popov *A függetlenség napja* című regénye (bár ez utóbbi terjedelme szerint inkább kisregény). Esztétikailag a három írás távolról sem egyenértékű – ebből a szempontból a *Budapesti skizo* alig értékelhető, viszont mint „antiszöveg” tipikus és megkerülhetetlen jelenség, a *Leánynevelés* ezzel szemben kellemes olvasmány, míg *A függetlenség napja* minden bizonnyal remekmű –, 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-Németh Gábor által művelt „mondatról szóló” irodalomnak: a szöveg fésületlen, a szerző szándékosan erőlteti a beszélt nyelv hanyagságát (amitől az írás szükségszerűen modorossá válik), a szerektől felpörgött elbeszélő gyakran bocsátkozik dilettáns filozofálásba, s mindez egy (szükségszerűen bárgyú) szerelmi történet keretein belül zajlik, rengeteg „vendégszöveget” emel be, jelölten citálja a mestereket (ha kell, ha nem) s közben azzal tartja állandó rettegésben az olvasót, hogy érezteti: volna még idéznivalója. A kötetet a „vállalható” zenészek, filozófusok, írók, természettudósok stb. fejfájával illusztrálja, akik ugyanolyan márkanevekké válnak, mint a Drums, a Pall Mall, a Magyar Narancs, a Duna TV stb. és melléjük kerülnek a kortársak is: Déri Miki, Vázsonyi János stb. 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 (ezt, sajnos, a regény utolsó harmadát kitevő „betétregegytel” is nyomatékositani próbálja), 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 olvassa, hiszen egy bizonyos nemzedékről és egy bizonyos nemzedéknek szól 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.

Ferit, a regény főhősét, Hazai nyilván egyfajta emblematisz figurának szánja, egy jól képzett, tehetségesnek indult, de megrekedt, világot látott, iszonyatos iramban szeretkező, dílerekkal társalkodó generáció „mintapéldányának”. Az elbeszélő helyzete bizonyos szempontból kísértetiesen emlékeztet a „lost generation” elnevezést bevezető Gertrude Stein pozíciójára az Alie B. Toklas önéletrajzában. A szerző egy fiktív önéletrajzba „írja bele” önmagát (ráadásul ezt Gertrude Stein is kvázi-társalkodónője „rontott” nyelvezetével fejezi ki), s ezen keresztül írja le a korabeli „alternatívokat”, mint ahogy Hazai is Ferin, saját zenész alteregóján keresztül mutatja be a ’90-es évek (művész)nemzedékét.

A *Leánynevelés Csehországban* elbeszélője azzal a feltett szándékkal indul neki a regényírásnak, hogy végre megalkotja a posztmodern regényt, ami, persze, végül nem sikerül. Az ágrólszakadt fiatal tanár – milliomosgyerek növendék viszonyból kibontakozó történet már az első pillanattól kezdve az „átmenet regénye” próbál lenni, s mindvégig a csehországi „újkapitalizmus” szülötte és az előző rezsim nyomait magán viselő elbeszélő kommunikációs zavarait aknázza ki. Vieweghnél kimarad a nyelvi szint, hiszen a cseh irodalomban a posztmodern nem hozott olyan nyelvi újítást, melyet látványosan fel lehetne számolni, viszont Hazaihoz hasonlóan beemeli a szövegbe az újonnan megjelent kultuszhősöket, szociális típusokat, vallásokat és hiedelmeket, illetve az alternatív világ szimbolikáját, s eközben persze a múlt és félmúlt klasszikusait is bőségesen idézi.

Viewegh mindvégig kínosan ragaszkodik a valósághoz, a történet teljesen lineárisan halad előre a konfliktus-szerelem-elhidegülés-szakítás-tragikus befejezés vonalon, a közte lévő epizódok nem erősítik, igaz, nem is gyengítik a történet kibontakozását, azaz mindvégig „az élet, amint regényt ír” elv uralkodik, s a szerző egyetlen olyan poént sem hagy ki, amit a megváltozott hétköznapi élet felkínál. A lényeg azonban itt is a „lost generation” bemutatása, mely jól képzett, tehetséges, világot járt... Hazai Attila már említett betétregegytelének hőse, Gábor, az új idők „pénzhajhásza”, ahogy maga a narrátor jellemzi, az átmenet embere, a didaktikus sztori végén alaposan pórul jár, tönkremegy, s ez tág teret nyit a szerző-elbeszélő önironikus-autoreferenciális élcélődésére. Viewegh azonban a végén nem állja meg, hogy ne szánja tényleges halálra főhősönőjét, Královát, a generáció paradigmatisz figuráját, aki éppen azért veszti életét egy öngyilkossággal felérő autóbalesetben, mert minden lehetőséget, amit a szabadság nyújtott, egyszerre akart kipróbálni, s mert benne (nemzedékében) nem fejlődött ki az az irónia és

szkepszis, mely a diktatúrában nevelkedett személyiséget immunissá tette az őrülséggel és az ostobasággal szemben.

S ez a végkifejlet már egészen más attitűdöt sejtet, mint a rezsimet következetesen „dekonstruálni”, demitologizálni próbáló Kunderaé és korosztály-társaié: Viewegh-től semmi sem áll távolabb, mint a kommunizmus utáni nosztalgia – ezt előző regénye, a *Varázsos évek pórázon* ismeretében senki sem állíthatja –, az azonban vitathatatlan, hogy az irodalom a szerző számára már nem a küzdelem eszköze, a diktatúra történelmi korszakként sejlik fel a háttérben, melynek ugyanúgy vannak konzekvenciái, mint a többi kornak, de ennél semmivel sem jelent többet.

A *függetlenség napja* elbeszélője gyermekkorra történetét meséli el. Az alaphelyzet egy vizsgálóbizottságot sejtet, mely előtt a narrátor elmondja emlékeit a „nagy éhínségről”. Ilyen esemény a valóságban nyilván nem volt, azonban a szituáció tökéletesen szimulálja a diktatúra korának ad abszurdum vitt leírásait. A főhős-elbeszélő részletesen elmondja családjá történetét, mely a nélkülözés időszakában felzabálja a kamrában fellelhető tartalékokat, majd miután elfogytak a környékről a madarak és a kóbor állatok, úgy dönt, hogy feláldozza a nagypapát. Az öreg viszont mindent elkövet, hogy inkább az elbeszélőt – az akkori kisgyereket – egyék meg, majd miután a szülők megakadályozzák abban, hogy felaprítsa a gyereket, s hozzákészülnek a nagypapa levágásához, a vénember dulakodás közben kiesik az ablakon, és nyomtalanul eltűnik. Sosem derül ki, mások vitték-e haza és dolgozták fel rágós húsát, vagy saját lábán menekült el, mert itt véget ér a „realista” leírás és a történet lázálomba fordul: a szülők elmennek új táplálék után nézni, a gyerek meg az éhhalál küszöbén látomásában újra találkozik a nagypapával. A szülők végül égi mannára lelnek a város szélén, mellyel kihúzzák a nehéz idők végéig.

Blóddli, geg, travesztia – gondolja elsősre az olvasó, holott sokkal többről van szó. A szövegben semmiféle filozofálás nincs, csak az abszurdra jellemző pontos és hiteles leírások, időnként egy-egy áldokumentumaszerű újság- vagy híradás-idézet. Nyomokban sem található meg a posztmodern előd, Viktor Paszkov által bevezetett „zenei szerkesztésű töredezettség”, azaz Popov felhagy a kísérletezéssel, olyan fiktív történetet konstruál teljesen hagyományos eszközökkel, mely éppen azt mutatja be, mennyire érdektelenné vált az ideológia dekonstruálására szánt próza és mennyivel izgalmasabb ennek a múltnak az újbóli megkonstruálása. A szerző nem a diktatúra tér-idő viszonyainak metaforáját írja meg (mint teszi ezt például Bodor Ádám a *Szinisztra körzetben*), és nem a családi, baráti és érzelmi emlékek révén igyekszik felderíteni a diktatúra működésének legbelső mechanizmusait (mint Nádas Péter az *Emlékiratok könyvében*), és még Hazaival, illetve Viewegh-gel is ellentétben nem a szövegben mondatja el a szereplőivel, a narrátorával, a szűzsé logikájával stb., hogy radikális és nemzedékváltásból adódó szemléletváltás következett be. Popov a történettel magával érzékelteti, hogy ezt az időszakot már olyan mértékben elmúltak tekinti, hogy akár újra meg

lehet írni, ki lehet találni, s ezáltal birtokba lehet venni, vagyis az elmúlt dolgok nem problematizálhatók (dekonstruálhatók) tovább, vagy pedig ha mégis, akkor csak úgy, ha a történelmet egy egészen másfajta történetéé írja át.

Alig néhány évvel a „nagy narratíva” halála után meghalt a téma, a kommunizmus témája is, s helyébe lépett a történet, mely többé nem interpretálja, hanem újraalkotja a múltat.

A LENGÉS IRÁNYA

Barth félig idézett mondatának második részében meg is nevezi, merre lendült az a bizonyos inga: „a korai Hemingwayt idéző minimalista neorelizmus felé” (BARTH, 1993. 44.). Némileg még bosszantó is, hogy egy hét évvel ezelőtt felolvasott szövegben találtam közös kategóriát azokra a fiatalokra, akiket manapság szívesen olvasok és akikről ’91-ben még senki sem tudta, hogy író lesz-e belőlük. Olyan szerzőkről van szó, mint az idézett Michal Viewegh és Alek Popov, egy másik cseh, Jáchim Topol, Darvasi László és Ficsku Pál, az ukrán Jurij Andrjukovics és a szerb Vladimir Arseniević, akik már túl vannak azon, hogy ígéretes tehetségként kezeljék őket, bizonyítottak, és főleg az olvasók előtt, hiszen könyveik nagy példányszámban fogynak el. Pedig nem az történt, hogy ők álnokul alkalmazkodnak a közönség elvárásaihoz, egyszerűen egy másik kor gyermekei. Ronald Sukenick, a posztmodern guru azt vallja: „A valóság nem létezik, az idő nem létezik, a regényhős nem létezik. Isten volt a mindenható szerző, de ő meghalt; most senki sem ismeri a történetet...” (Sukenick, 1969. 5.) Nem hiszem, hogy ma, a mi világunkban valaki józan fejjel így gondolkodna, illetve nem látom azt az olvasót, aki bőszen bölöget arra, hogy az egyedüli valóság a nyelvi valóság, rajong az inter- és metatextualitásért, könyörög a cinikus értékrelativizmusért és érzelemmentességért.

Lehet azon vitatkozni, valódi művészi értéket hoztak-e eddig létre ezek a szerzők, vagy írásaiknak csak történeti jelentőségük van. Annyi biztos, hogy igyekeznek megtisztítani az irodalmat az „irodalmisságtól”, közelíteni a nyelvet a hétköznapihoz, emberekről írni történeteket, visszacsempészni a szövegekbe az érzéseket, a szeretetet, a személyes viszonyt a leírt tárgyhoz. És az is előfordul, hogy némelyiküket a posztmodernen iskolázott befogadói ösztönünk néha didaktikusnak és érzelmesnek találja, zavaró, hogy a próza újra „kódolatlan” és „katarzisvadász”, de ez talán mind az inga túllendülésének a következménye. A posztmodern irodalom megtette a magáét, létrehozta a maga remekeit, mint minden más irányzat, de nem válhatott magává az *Irodalom*má, nem teremthetett örökérvényű kánont, hiszen ez éppen a természete ellen való lett volna, ami utána következik, az nyilvánvalóan visszatérés valamihez, ami mindvégig jelen volt, és mifelénk például Bohumil Hrabal és Kertész Imre művelt, az olyan irodalomhoz, amelyet nehéz irányzatba sorolni, viszont mindenki megtalálhatja magának benne azt a szintet, amit élvezettel olvas.

IRODALOM

- BARTH, J.: *The novel in the next century.* = *The End of Postmodernism: New Directions.*
Szerk. H. Ziegler. Stuttgart, 1993. – A továbbiakban röviden: Stuttgart Seminar
- BRADBURY, M.: *Postmodernism, the novel, and the TV medium.* = Stuttgart Seminar
- FARKAS ZSOLT: *Kánonvita és kultúrháború az Egyesült Államokban.* = *Magyar Lettre Internationale* 1998. Tél
- FEDERMAN, R.: *Before postmodernism and after.* = Stuttgart Seminar
- GOJKOVIĆ, DRINKA: *Trauma bez katarze.* = *Srpska strana Rata.* Szerk. Nebojsa Popov.
Beograd, 1996.
- HASSAN, I.: *Pragmatism, postmodernism, and beyond: toward an open world.* = Stuttgart Seminar
- SUKENICK, RONALD: *The Death of the Novel and Other Stories.* NY, 1969.

BIBLIOGRÁFIA

Rövid kánon-bibliográfia

- ABBOTT, CRAIG S.: Modern American poetry: anthologies, classrooms, and canons. = *College Literature* 1990. 17. 209–221.
- ADAMS, HAZARD: Canons: literary criteria/power criteria. = *Critical Inquiry* 1988. 14. 748–764.
- The canon in the classroom: the pedagogical implications of canon revision in American literature. Eds. *Alberti, John*. New York, Garland Pub. 1995. xxx, 341.
- ALLEN, JAMES SLOAN: The existential reader: or Reading, rumination, and the classics. = *Sewanee Review* 1991. 99. 86–100.
- ALTER, ROBERT: The pleasures of reading: in an ideological age. New York, Simon and Schuster 1989. 250.
- ALTIERI, CHARLES: Canons and consequences: reflections on the ethical force of imaginative ideals. Evanston, Ill., Northwestern University Press 1990. x, 370.
- ALTIERI, CHARLES: An idea and ideal of a literary canon. = *Critical Inquiry* 1983. 10. 37. 60.
- Anon. Editorial round table. *College Literature* 1992. 19. 104–113.
- Anon. Symposium: Philosophy in a different voice. = *Journal of Philosophy* 1991. 88. 557–569.
- Anon. The remaking of the canon (with discussion). = *Partisan Review* 1991. 58. 350–387.
- Kanon und Zensur. *Archaeologie der literarischen Kommunikation*. Eds. *Assmann, Aleida–Assmann, Jan*. 2. München, Fink 1987.
- BAKER, HOUSTON A.: Required questions and Cheney's book of hours: a note on What should be required? = *College Literature* 1990. 17. 129–133.
- BALAKIAN, ANNA: The specificity of the literary text. A discussion. = *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Literature Comparée* 1986. 13. (2)
- BEACH, CHRISTOPHER: Ezra Pound and Harold Bloom: influences, canons, traditions, and the making of modern poetry. = *ELH* 1989. 56. 463–483.
- BENEDICT, BARBARA M.: Making the modern reader: cultural mediation in early modern literary anthologies. Princeton – N.J., Princeton University Press 1996. 252.
- BERCOVITCH, SACVAN: America as canon and context: literary history in a time of dissensus. = *American Literature* 1986. 58. 99–108.

- Poética-onderzoek in de praktijk. Eds. *Berndsen, F.A.H.–H. van Dijk–G.J. de Vries*. Groningen, Passage 1993. 153.
- BERTHOLD, MICHAEL C.: *Jeopardy!, cultural literacy, and the discourse of trivia*. = *Journal of American Culture* 1990. 13. 11–17.
- BÉRUBÉ, MICHAEL, 1961. *Marginal forces/cultural centers: Tolson, Pynchon, and the politics of the canon*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press 1992. x, 352.
- BIRKERTS, SVEN: *Literature: the evolving canon*. Boston, Allyn and Bacon 1996. XXX, 1698. (2nd ed.)
- BISHOP, RAND: *African literature, African critics: the forming of critical standards, 1947–1966*. New York, Greenwood Press 1988. xii, 213.
- BUCK, GÜNTER: *Literarischer Kanon und Geschichtlichkeit. Zur Logik des literarischen Paradigmenwandels* = *DVLG* 1983. 57. 351–365.
- BUELL, LAWRENCE: *The Thoreauvian pilgrimage: the structure of an American cult*. = *American Literature* 1989. 61. 175–199.
- CANNON, KATIE G.: *Katie's cannon: womanism and the soul of the Black community*. New York, Continuum 1995. 191.
- CAREY, JOHN: *The intellectuals and the masses: pride and prejudice among the literary intelligentsia, 1880–1939*. London, Faber and Faber 1992. 246.
- Hermeneutics, authority and cannon*. Eds. *Carson, D. A.–Woodberg, John D.* Leicester, Inter-Versity P. 1986.
- CASTILLO, SUSAN P.: *Notes from the periphery: marginality in North American literature and culture*. New York, P. Lang 1995. xiii, 195.
- CHANDLER, JAMES: *The Pope controversy: romantic poetics and the English canon*. = *Critical Inquiry* 1984. 10. 481–509.
- CLARK, KATERINA: *The mutability of the canon: Socialist Realism and Chingiz Aitmatov's I dolshe veka dlitsia den*. = *Slavic Review* 1984. 43. 573–587.
- CLARK, MICHAEL: *Adorno, Derrida, and the Odyssey: a critique of center and periphery*. = *Boundary 2* 1989. 16. 109–218.
- CLAUSEN, CHRISTOPHER: *Canon, theme, and code*. = *Southwest Review* 1990. 75. 264–279.
- COLACURCIO, MICHAEL J.: *The American-Renaissance renaissance (review article)* = *New England Quarterly* 1991. 64. 445–493.
- COOK, ALBERT: *The canon of poetry and the wisdom of poetry*. = *JAAC* 1991. 49. 317–329.
- CORSE, SARAH M.: *Nationalism and literature: the politics of culture in Canada and the United States*. Cambridge [England] – New York, Cambridge University Press 1997. xii, 213.
- COURT, FRANKLIN E.: *Institutionalizing English literature: the culture and politics of literary study, 1750–1900*. Stanford, Calif., Stanford University Press 1992. viii, 211.
- CRAWFORD, ROBERT: *Devolving English literature*. Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press 1992. viii, 320.

- DANAHY, MICHAEL: Marceline Desbordes-Valmore and the engendered canon. = *Yale French Studies* 1988. 75. 129–147.
- DEJEAN, JOAN: Classical reeducation: decanonizing the feminine. = *Yale French Studies* 1988. 75. 26–39.
- DELBANCO, ANDREW: Required reading: why our American classics matter now. New York, Farrar, Straus and Giroux 1997. xi, 225.
- DOLLE, RAYMOND F.: The new Canaan, the old canon, and the New World in American literature anthologies. = *College Literature* 1990. 17. 196–208.
- DONOGHUE, FRANK: The fame machine: book reviewing and eighteenth-century literary careers. Stanford, Calif., Stanford University Press 1996. viii, 213.
- DUNNE, ROBERT: Avoiding labels: recasting a canon via myth criticism. = *College Literature* 1992. 19. 136–141.
- ERICKSON, PETER: The two Renaissances and Shakespeare's canonical position. = *The Kenyon Review* 1992. 14. 56–70.
- EZELL, MARGARET J. M.: The myth of Judith Shakespeare: creating the canon of women's literature. = *NLH* 1990. 21. 579–592.
- FAGET, M. G.: *La farce littéraire*. Genève – Miami, Société des éditions régionales 1991. 207.
- FELPERIN, HOWARD: The uses of the canon: Elizabethan literature and contemporary theory. Oxford [England], Clarendon; New York, Oxford University Press 1990. xiii, 192.
- FINLAY, LINDA SHAW-SMITH, NATHANIEL B.: Literacy and literature: making or consuming culture? = *College Literature* 1991. 18. 53–68.
- FITE, DAVID: Kenner/Bloom: canonmaking and the resources of rhetoric. = *Boundary 2* 1988. 15/16. 117–145.
- FLANNERY, KATHRYN T.: The emperor's new clothes: literature, literacy, and the ideology of style. Pittsburg, University of Pittsburgh Press 1995. x, 240.
- FLEISSNER, ROBERT F.: The title *The life of our Lord*: does it fit the Dickens canon? = *American Notes & Queries* 1983. 22. 39–40.
- FOLEY, BARBARA: Subversion and oppositionality in the academy. = *College Literature* 1990. 17. 64–79.
- FOWLER, ALASTAIR: Genre and the literary canon. = *NLH* 1979. 11. 97–119.
- FRAPPIER-MAZUR, LUCIENNE: Marginal canons: rewriting the erotic. = *Yale French Studies* 1988. 75. 112–128.
- FRIEDMAN, ELLEN G.: Utterly other discourse: the anticanon of experimental women writers from Dorothy Richardson to Christine Brooke-Rose. = *Modern Fiction Studies* 1988. 34. 353–370.
- FRUMAN, NORMAN: Loose canons. = *Times Literary Supplement* 1989. 4521. 1300.
- FURBANK, P. N.–OWENS, W. R.: The Defoe canon again. = *Papers of the Bibliographical Society of America* 1988. 82. 95–98.

- GARDINER, JUDITH KEGAN: The first English novel: Aphra Behn's love letters, the canon, and women's tastes. = *Tulsa Studies in Women's Literature* 1989. 8. 201–222.
- GATES, HENRY LOUIS: The master's pieces: on canon formation and the African-American tradition. = *South Atlantic Quarterly* 1990. 89. 89–111.
- GILBERT, SANDRA M.–SUSAN GUBAR: *Masterpiece theatre: an academic melodrama*. New Brunswick, N. J., Rutgers University Press 1995. xxiv. 203.
- GILLILAND, GAIL: *Being a minor writer*. Iowa City, University of Iowa Press 1994. xviii, 262.
- GLOWINSKI, MICHAL: *Kanony poetyckosci i style historyczne*. = ZIÓLKIEWSKI, STEFAN–HOPFINGER, MARYLA: *O współczesnej kulturze literackiej*. Tom 1. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Ossolineum 1973. 205–213.
- GOLD, HAZEL: Back to the future: criticism, the canon, and the nineteenth-century Spanish novel. = *Hispanic Review* 1990. 58. 179–204.
- GOODMAN, MARTIN: Sacred Scripture and 'defiling the hands'. = *Journal of Theological Studies* 1990. 41. 99–107.
- GORAK, JAN: *The making of the modern canon: genesis and crisis of a literary idea*. London, Atlantic Heights; NJ, Athlone 1991. x, 309.
- GRAY, DONALD: The literary canon and the scholarly journal: a response. = *College Literature* 1992. 19. 107–109.
- Redrawing the boundaries: the transformation of English and American literary studies. Eds. *Greenblatt, Stephen–Giles Gunn*. New York, Modern Language Association of America 1992. vii, 595.
- GUGELBERGER, GEORG M.: Decolonizing the canon: considerations of Third World literature. = *New Literary History* 1991. 22. 505–524.
- GUILLORY, JOHN: Canonical and non-canonical: a critique of the current debate. = *ELH* 1987. 54. 483–527.
- GUILLORY, JOHN: *Cultural capital: the problem of literary canon formation*. Chicago, University of Chicago Press 1993. xv, 392.
- GULLASON, THOMAS A.: What makes a „great“ short story great? = *Studies on Short Fiction* 1989. 26. 267–277.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH–NORTON, ROGER C. (tr): *Phoenix from the ashes or: From canon to classic*. = *NLH* 1988. 20. 141–163.
- HALL, PAMELA: Feminism and the canon. = *The Journal of Philosophy* 1991. 88. 658–659.
- HALLO, WILLIAM W.: Assyriology and the canon. = *American Scholar* 1990. 59. 105–108.
- HARRIS, WENDELL V.: Canonicity. = *PMLA* 1991. 106. 110–121.
- Unmanning modernism: gendered rereadings. Eds. *Harrison, Elizabeth Jane–Shirley Peterson*. Knoxville, University of Tennessee Press 1997. xv, 196.
- HEILBRUN, CAROLYN G.: The politics of mind: women, tradition, and the university. = *Papers on Language & Literature* 1988. 24. 231–224.

- HEINZELMAN, SUSAN SAGE: Hard cases, easy cases and weird cases: canon formation in law and literature. = *Mosaic* (Winnipeg, Man.) 1988. 21. 59–72.
- HELLER, LEE E.–MORGAN, MARY ALICE: Cultural criticism in the classroom: authority and transcendent truth after poststructuralism. = *College Literature* 1990. 17. 121–128.
- The search for a new alphabet: literary studies in a changing world: in honor of Douwe Fokkema. Eds. *Hendrix, Harald*, et al. Amsterdam – Philadelphia, J. Benjamins 1996. xii, 326.
- Rules and conventions: literature, philosophy, social theory. Ed. *Hjort, Mette*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1992. xxiii, 356.
- The future of southern letters. Eds. *Humphries, Jefferson – John Lowe*. New York, Oxford University Press 1996. x, 198.
- IFRI, PASCAL A.: Anatomy of an exclusion: Les deux étendards by Lucien Rebatet. = *Symposium* (Washington, D. C.) 1991. 45. 343–354.
- JARDINE, ALICE A.–MENKE, ANNE M.: Exploding the issue: „French” „women” „writers” and „the canon”? (interviews) = *Yale French Studies* 1988. 75. 229–258.
- JARDINE, ALICE A.–MENKE, ANNE M.: Shifting scenes: interviews on women, writing, and politics in post-68 France. New York, Columbia UP 1991.
- JAY, GREGORY S.: American literature & the culture wars. Ithaca, N.Y., Cornell University Press 1997. xii, 238.
- JONES, ANN R.–VICKERS, NANCY J.: Canon, rule and the Restoration renaissance. = *Yale French Studies* 1988. 75. 9–25.
- JONES, STEVEN JEFFREY: Dispersing Circles: Textualism, the Practices of Criticism, and the Horizons Left Behind. = *Works and Days: Essays in the Socio-Historical Dimensions of Literature and the Arts* 1984. 2 (1(3)). 65–92.
- JOYCE, JOYCE A.: The Black canon: reconstructing Black American literary criticism (with discussion). = *NLH* 1987. 18. 335–384.
- JUDY, RONALD A. T.: (Dis)forming the American canon: African-Arabic slave narratives and the vernacular. Minneapolis, University of Minnesota Press 1993. xxiii, 343.
- JUSDANIS, GREGORY: Belated modernity and aesthetic culture: inventing national literature. Minneapolis, University of Minnesota Press 1991. xviii, 207.
- KACHRU, BRAJ B.: Toward expanding the English Canon: Raja Rao’s 1938 credo for creativity. = *World Literature Today* 1988. 62. 582–586.
- KAFKA, PHILLIPA: Another round of canon fire: feminist and multi-ethnic theory in the American literature survey. = *MELUS* 1989/1990. 16. 31–49.
- KAPLAN, CAREY–ELLEN CRONAN ROSE: The canon and the common reader. Knoxville, University of Tennessee Press 1990. xix, 206.
- KEEFER, MICHAEL H.: History and the canon: the case of Doctor Faustus. = *University of Toronto Quarterly* 1987. 56. 498–522.

- KENNEDY, GEORGE A.: Classics and canons. = *South Atlantic Quarterly* 1990. 89. 217–225.
- KENNER, HUGH: The making of the modernist canon. = *Chicago Review* 1984. 34. 49–61.
- KERMODE, FRANK: *Forms of attention*. Chicago – London, U of Chicago P. 1985.
- KERMODE, FRANK: *The classic. Literary images of permanence and change*. Cambridge, Mass. – London, Harvard UP 1983. 1975.
- KIJINSKI, JOHN L.: John Morley's English men of letters series and the politics of reading. = *Victorian Studies* 1991. 34. 205–225.
- KOURANY, JANET A.: Philosophy in a different voice. = *The Journal of Philosophy* 1991. 88. 557–567.
- KRAEMER, DAVID: The formation of rabbinic canon: authority and boundaries. = *Journal of Biblical Literature* 1991. 110. 613–630.
- KRUPAT, ARNOLD: Native American literature and the canon. = *Critical Inquiry* 1983. 10. 145–171.
- KRUPAT, ARNOLD: *The voice in the margin: Native American literature and the canon*. Berkeley, University of California Press 1989. 259.
- LAIRD, HOLLY: Reading the scholarly journal as a can/non. = *College Literature* 1992. 19. 110–113.
- LAMBROPOULOS, VASSILIS: *The rise of Eurocentrism: anatomy of interpretation*. Princeton, N. J., Princeton University Press 1993. xiii, 471.
- LAUTER, PAUL: *Canons and contexts*. New York, Oxford University Press 1991. xvi, 296.
- LAZER, HANK: Poetry reading and the contemporary canon. = *American Poetry* 1990. 7. 64–72.
- LECKER, ROBERT: *Making it real: the canonization of English–Canadian literature*. Concord, Ont.: Anansi 1995. xi, 276.
- Canadian canons: essays in literary value. Ed. *Lecker, Robert*. Toronto; Buffalo, University of Toronto Press 1991. 251.
- LECKER, ROBERT: The canonization of Canadian literature: an inquiry into value (with discussion). = *Critical Inquiry* 1990. 16. 656–689.
- LENTRICCHIA, FRANK: The resentments of Robert Frost. = *American Literature* 1990. 62. 175–200.
- America's modernisms: revaluing the canon: essays in honor of Joseph N. Riddel. Eds. *Lindberg, Kathryne V.–Joseph G. Kronick*. Baton Rouge, Louisiana State University Press 1996. ix, 240.
- LOESBERG, JONATHAN: Deconstruction, Feminist Criticism and canon deformation. = *Paragraph—A Journal of Modern Critical Theory* 1991. 14 (3). 240–256.
- LOOTENS, TRICIA A.: *Lost saints: silence, gender, and Victorian literary canonization*. Charlottesville, VA, University Press of Virginia 1996. xi, 243.
- LOVING, JEROME: *Lost in the customhouse: authorship in the American renaissance*. Iowa City, University of Iowa Press 1993. xx, 248.

- LOWE-EVANS, MARY: Sex and confession in the Joyce canon: some historical parallels. = *Journal of Modern Literature* 1990. 16. 563–576.
- MAGUIRE, JAMES H.: The canon and the „diminished thing” (review article). = *American Literature* 1988. 60. 643–652.
- MANDRELL, JAMES: Nostalgia and the popularity of Don Juan Tenorio: reading Zorrilla through Clarín. = *Hispanic Review* 1991. 59. 37–55.
- MAROTTI, ARTHUR F.: John Donne, author. = *Journal of Medieval & Renaissance Studies* 1989. 19. 69–82.
- MATHEWSON, STEPHEN: Cutting in, cutting out: Herman Melville, *Moby-Dick*, and anthologies of American literature. = *Essays in Literature* 1991. 18. 243–253.
- MAZUREK, RAYMOND: Courses and canons: the post-1945 U.S. novel. = *Critique* (Atlanta, Ga.) 1990. 31. 143–156.
- MCGEE, PATRICK: Telling the other: the question of value in modern and post-colonial writing. Ithaca, Cornell University Press 1992. x, 218.
- MCGUIRE, JERRY: Entitlement and empowerment: claims on canonicity. = *College Literature* 1990. 17. 134–151.
- MCHANEY-PEARL AMELIA: Canonizations (review article). = *Mississippi Quarterly* 1991. 44. 481–490.
- MCLAUGHLIN, THOMAS: Street smarts and critical theory: listening to the vernacular. Madison, University of Wisconsin Press 1996. viii, 182.
- MCNEW, JANET: Whose politics? media distortions of academic controversies. = *The Virginia Quarterly Review* 1992. 68. 1–23.
- MELLARD, JAMES M.: Lists, stories, and Granny’s quilt: writing – and rewriting – Southern cultural and literary history. = *Mississippi Quarterly* 1991. 44. 463–480.
- MERRILL, ROBERT: Demoting Hemingway: feminist criticism and the canon. = *American Literature* 1988. 60. 255–268.
- MIDDLEMAN, LOUIS I.: Another canon in Donne’s Canonization. = *English Language Notes* 1985. 22. 37–39.
- MILLER, NANCY K.: Men’s reading, women’s writing: gender and the rise of the novel. = *Yale French Studies* 1988. 75. 40–55.
- MORRISON, TONI: Unspeakable things unspoken: the Afro-American presence in American literature (with discussion). = *Michigan Quarterly Review* 1989. 28. 1–49.
- MULLEN, EDWARD: The emergence of Afro-Hispanic poetry: some notes on canon formation. = *Hispanic Review* 1988. 56. 435–453.
- MURPHY, PAUL THOMAS: Toward a working-class canon: literary criticism in British working-class periodicals, 1816–1858. Columbus, Ohio State University Press 1994. x, 211.
- MURRAY, HEATHER: From canon to curriculum. = *University of Toronto Quarterly* 1990/1991. 60. 229–243.

- MYERS, D. G.: The bogey of the canon. = *Sewanee Review* 1989. 97. 611–621.
- NAVARRETE, IGNACIO: Decentering Garcilaso: Herrera's attack on the canon. = *PMLA* 1991. 106. 21–33.
- The Hospitable canon: essays on literary play, scholarly choice, and popular pressures. Eds. *Nemoianu, Virgil–Robert Royal*. Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co. 1991. ix, 269.
- NEUSNER, JACOB: Canon and connection: intertextuality in Judaism. Lanham, MD, U P of America 1987.
- NICHOLS, GERALDINE C.: Aquí, el que no corre, ni vuela ni entra en el canon. = *Mester* 1991. 20. (2) 1–8.
- NOYES, JOHN: Deleuze liest Leopold Sacher-Masoch: Zur Ambivalenz des literarischen Kanons. = *Acta Germanica: Jahrbuch des Germanistenverbandes im Sudlichen Afrika Supp.* 1. 1990. 69–80.
- O'BRIEN, SHARON: Becoming noncanonical: the case against Willa Cather. = *American Quarterly* 1988. 40. 110–126.
- O'NEIL, JOHN: Is There a Class in This Text? = *Strumenti Critici* 1990. 5 (2(63)). 221–233.
- OHMANN, RICHARD: The shaping of a canon: U. S. fiction, 1960–1975. = *Critical Inquiry* 1983. 10. 199–223.
- PALMER, JERRY: Potboilers: methods, concepts, and case studies in popular fiction. London – New York, Routledge 1991. 219.
- PARKER, HERSHEL: Billy Budd, foretopman and the dynamics of canonization. = *College Literature* 1990. 17. 21–32.
- PARKER, HERSHEL: The price of diversity: an ambivalent minority report on the American literary canon. = *College Literature* 1991. 18. 15–29.
- PATTERSON, ANNABEL M.: Reading between the lines. Madison, Wis., University of Wisconsin Press 1993. x, 339.
- PATTERSON, ANNABEL: Couples, canons, and the uncouth: Spenser-and-Milton in educational theory. = *Critical Inquiry* 1990. 16. 773–793.
- PAYNE, MICHAEL: Canon: New Testament to Derrida. = *College Literature* 1991. 18. 5–21.
- PEASE, DONALD E.: Leslie Fiedler, the Rosenberg trial, and the formulation of an American canon. = *Boundary 2* 1990. 17. 155–198.
- PEASE, DONALD E.: New Americanists: revisionis interventions into the canon. = *Boundary 2* 1990. 17. 1–37.
- Revisionary interventions into the Americanist canon. Ed. *Pease, Donald E.* Durham, N. C., Duke University Press 1994. viii, 342.
- PETERMAN, JAMES F.–RICHARDSON, D. E.: A rally for the academic left. = *Sewanee Review* 1989. 97. 622–627.
- PIERCE-BAKER, CHARLOTTE: A quilting of voices: diversifying the curriculum/canon in the traditional humanities. = *College Literature* 1990. 17. 152–161.

- PITTOCK, MURRAY: Poetry and Jacobite politics in eighteenth-century Britain and Ireland. Cambridge – New York, Cambridge University Press 1994. xiii, 254.
- QUINEY, LAURA: Literary power and the criteria of truth. Foreword by *Harold Bloom*. Gainesville, University Press of Florida 1995. xx, 183.
- American realism and the canon. Eds. *Quirk, Tom–Gary Scharnhorst*. Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Presses 1994. 227.
- RAINEY, LAWRENCE S.: Canon, gender, and test: the case of H.D. = *College Literature* 1991. 18. 106–125.
- RANDALL, NEIL: Determining Literariness in Interactive Fiction. = *Computers and the Humanities* 1988. 22. (3) 183–191.
- RAUCH, IRMENGARD: Semiotics: (No) Canon, (No) Theses. = *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies/Revue de l'Association Internationale* 1991. 86. (1–2) 85–92.
- READINGS, BILL: Canon and on: from concept to figure. = *Journal of the American Academy of Religion* 1989. 57. 149–172.
- Framing Elizabethan fictions: contemporary approaches to early modern narrative prose. Ed. *Reliahan, Constance C.* Kent, Ohio, Kent State University Press 1996. ix, 274.
- REYNOLDS, DAVID S.: Revising the American Canon: The Question of Literariness. = *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 1986. 13. (2). 230–235.
- Tradition in transition: women writers, marginal texts, and the eighteenth-century canon. Eds. *Ribeiro, Alvaro–James G. Basker*. Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press 1996. xvii, 350.
- ROBERT, LUCIE: L'institution du littéraire au Québec. Québec, Presses de l'Université Laval 1989. 272.
- ROBINSON, LILLIAN S.: Canon fathers and myth universe. = *NLH* 1987. 19. 23–35.
- ROBINSON, LILLIAN S.: In the canon's mouth: dispatches from the culture wars. Bloomington, Indiana University Press 1997. xiv, 191.
- ROSE, JACQUELINE: States of fantasy. Oxford [England], Clarendon Press; New York, Oxford University Press 1996. viii, 188.
- ROSS, KATHLEEN: Alboroto y motin de Mexico: una noche triste criolla. = *Hispanic Review* 1988. 56. 181–190.
- RYAN, RORY: Literary-intellectual behavior in South Africa. = *Boundary 2* 1988. 15/16. 283–304.
- SAUERBERG, LARS OLE: Versions of the past–visions of the future: the canonical in the criticism of T.S. Eliot, F.R. Leavis, Northrop Frye, and Harold Bloom. New York, St. Martin's Press 1997. vii, 216.
- SCHIECK, WILLIAM J.: The literary canon and the scholarly journal (with discussion). = *College Literature* 1992. 19. 104–109.
- SCHOR, NAOMI: Idealism in the novel: reanonizing Sand. = *Yale French Studies* 1988. 75. 56–73.

- SCHWARZ, DANIEL R.: Review-essay: canonicity, culture, and pluralism – a humanistic perspective on professing English. = *Texas Studies in Literature and Language* 1992. 34. 149–175.
- SCOTT, PATRICK: From Bon Gualtier to Fly leaves: context and canon in Victorian parody. = *Victorian Poetry* 1988. 26. 249–266.
- SEDGWICK, EVE KOSOFSKY: Pedagogy in the context of an antihomophobic project = *South Atlantic Quarterly* 1990. 89. 139–156.
- SHEFFY, RAKEFET: The Concept of Canonicity in Polysystem Theory. = *Poetics Today* 1990. 11. (3) 511–522.
- SHELLEY, ANDREW: Donald Davie and the canon. = *Essays in Criticism* 1992. 42. 1–23.
- SHUMWAY, DAVID R.: *Creating American civilization: a genealogy of American literature as an academic discipline*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994. xiii, 407.
- SIMONS, MARGARET A.: Sexism and the philosophical canon: on reading Beauvoir's *The second sex*. = *Journal of the History of Ideas* 1990. 51. 487–504.
- SINFIELD, ALAN: *Cultural politics, queer reading*. London, Routledge 1994. xi, 104.
- SLEMON, STEPHEN: Carnival and the canon. = *Ariel (Calgary, Alta.)* 1988. 19. 59–75.
- SMITH, ALLAN LLOYD: Salvos against Hawthorne and the canon (review article). = *Journal of American Studies* 1989. 23. 95–99.
- SMITH, BARBARA HERRNSTEIN: Presidential address 1988. *Limelight: reflections on a public year*. = *PMLA* 1989. 104. 285–293.
- SMITH, SUSAN HARRIS: Generic hegemony: American drama and the canon (with discussion). = *American Quarterly* 1989. 41. 112–140.
- SPANOS, WILLIAM V.: *The errant art of Moby-Dick: the canon, the Cold War, and the struggle for American studies*. Durham, N. C., Duke University Press 1995. xiv, 374.
- SPENGE MANN, WILLIAM C.: *A new world of words: redefining early American literature*. New Haven, Yale University Press, 1994. xi, 254.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY: The making of Americans, the teaching of English, and the future of culture studies. = *NLH* 1990. 21. 781–798.
- STANGE, G. ROBERT: 1887 and the making of the Victorian canon. = *Victorian Poetry* 1987. 25. 151–168.
- STANLEY, ERIC GERLAD: Ifric on the canonicity of the book of Judith: hit stent on leden us on re bibliothecan. = *Notes and Queries* 1985. 32. 439.
- STIMPSON, CATHARINE R.: Reading for love: canons, paracanons, and whistling Jo March. = *NLH* 1990. 21. 957–976.
- STONE, ALBERT E.: Canon and method (review article). = *American Studies* 1988. 29. 91–93.

- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban. = *Literatura* 1992. 19. 119–133.
- TEACHOUT, TERRY: Why Johnny is ignorant (review article). = *Commentary* 1988. 85. 69–71.
- TEICHGRAEBER, RICHARD F.: Sublime thoughts/penny wisdom: situating Emerson and Thoreau in the American market. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1995. xxiii, 283.
- TERES, HARVEY: Repression, recovery, renewal: the politics of expanding the canon (review article). = *Modern Philology* 1991. 89. 63–75.
- THIESSE, ANNE-MARIE-MATHIEU, HELENE-DOYLE-MCCOMBS, LAUREN: The decline of the classical age and the birth of the classics (the Agregation exam for teachers since 1890). = *Yale French Studies* 1988. 75. 208–228.
- TITLESTED, P.J.H.: F. R. Leavis: Hegemony, Canon, Intelligence, Ideology. = *Theoria: A Journal of Studies in the Arts, Humanities and Social Sciences* 1991. 77. 59–71.
- TRACY, ALICE LOUISE: George Henry Lewes and the canon of the Victorian novel (Dissertation abstract number: DA9133176; Degree granting institution: U of Maryland, College Park). = *Dissertation Abstracts International* 1991. 52. (6) 2155A.
- Tradycja i nowoczesność. Ed. *Trzynadlowski, Jan*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Ossolineum 1971.
- VROON, RONALD: Aleksei Kruchenykh's Razboinik Vanka-Kain and the literary politics of LEF. = *Slavic Review* 1991. 50. 359–370.
- WALLACE, JO-ANN: Laura Riding and the politics of decanonization. = *American Literature* 1992. 64. 111–126.
- WAXMAN, BARBARA FREY: Canonicity and Black American literature: a feminist view. = *MELUS* 1987. 14. 87–93.
- WEIMANN, ROBERT: Shakespeare (de)canonized: conflicting uses of „authority” and „representation”. = *NLH* 1988. 20. 65–81.
- WIENOLD, GÖTZ: Kanon und Hierarchiebildung in Sprache und Literatur. Sprachentwicklungstyp, Diglossie und Polysystem. = *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation*. Eds. *Assmann, Aleida–Assmann, Jan*. 2. München, Fink 1987. 300–308.
- WINTEROWD, W. ROSS: The rhetoric of the „other” literature. Carbondale, Southern Illinois University Press 1990. xv, 159.
- YELIN, LOUISE: Fifty years of reading a reception study of *The man who loved children*. = *Contemporary Literature* 1990. 31. 472–498.
- YOX, NANCY W.: Canons: a dialogue with notes. = *Commentary* 1991. 92. 38–45.
- YU, PAULINE: Poems in their place: collections and canons in early Chinese literature. = *Harvard Journal of Asiatic Studies* 1990. 50. 163–196.

- ZETZEL, JAMES E. G.: Re-creating the canon: Augutan poetry and the Alexandrian past. = *Critical Inquiry* 1983. 10. 83–105.
- ZHANG, LONGXI: The letter or the spirit: the Song of songs, allegoresis, and the Book of poetry. = *Comparative Literature* 1987. 39. 193–217.
- ZINS, DANIEL L.: Exploding the canon: nuclear criticism in the English department. = *Papers on Language & Literature* 1990. 26. 13–40.

(Összeállította: Kálmán C. György)

KÖNYVEK

Julia Kristeva: Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire. Paris, Gallimard 1994. 455.

Aligha cáfolhatja bárki, hogy Proust ismert regényfolyama az európai irodalmi kánon egyik huszadik századi koordinációs pontjaként, megingathatatlan klasszikusként van jelen – immáron sok évtizede – a kortárs irodalomtudomány diskurzusaiban. A négy év alatt, mióta Kristeva megjelentette a prousti műről terjedelmes könyvét, csak Franciaországban közel egy tucat tanulmánygyűjtemény és monográfia látott napvilágot az *À la Recherche du temps perdur*ról s szerzőjéről, s ekkor még a folyóiratokban közzétett publikációkat nem is vettük figyelembe. Noha a regényről írott, meglehetősen ingadozó színvonalú elemző munkák kérdésirányait s módszertanukat illetően sokszor egyidejű egyidejűtlenségeknek mutatkoznak is, föltétlenül jelzik a kánonikus helyzetből adódó kihívásokat s nehézségeket. S mivel a regényre rárokódott értelmezéseket önmagát komolyan vevő interpretáció az elsődleges szöveghez való hozzáférhetőség feltételeitől nem választhatja el, a megbízható megszólalásnak különösen időgényes kutatói munka a feltétele. Ez általában azt is jelenti, hogy egyes irodalmárok munkásságuk jelentős hányadát (többször egész életművüket) erre a szerzőre áldozzák, s olyan kutató is akad, kit ez arra vezet, hogy a megértés teljességének eszménye nevében – mint azt Jean-Yves Tadier, a ma élő legismertebb Proust-filológus is tette – életük alkonyán rezignáltan kijelentsék: Proustról aligha lehet már újat mondani. Kristeva szempontokban gazdag könyve, mely kétségtelenül kiemelkedik a Proust-szakirodalom utóbbi tíz esztendejének produkciói közül, elvileg könnyedén alátámaszthatja Tadier apatikus észrevételét, korántsem úgy azonban, ahogy azt a mondat mögött álló elgondolás sejtetni engedné. A bolgár származású francia szerző ugyanis úgy aknázza ki a regény elemzett részleteiben rejlő poétikai

potenciált, hogy – sokszor egymással merőben ellentétes – értelmezési szempontjait szorosan hozzákapcsolja a Proust-szakirodalom korábbi fölismeréséhez, s voltaképpen nem is a konkrét szövegelemzések eredményei, sokkal inkább a jól kipróbált módszerek összekapcsolásának mikéntje hathat újszerűen. A továbbiakban ezen szempontok műbenlétére és viszonyaira összpontosítva ismertetem a könyvet.

Kristeva a szociológia, a narratológia, a tropológia, a filozófia, a pszichoanalízis és a stilsztika egymástól természetesen nem mindig élesen elkülöníthető, egyúttal azonban néhányszor – mint látni fogjuk – egymás kioltására is alkalmas diskurzív perspektívája mentén építi fel értekezését. A könyv három nagyobb egységre tagolódik, melyek közül az első, mely a közel 400 lapnak több, mint a felét elfoglalja, a *Les caractères retrouvés (A megtalált karakterek)* címet viseli, és elsősorban szociológiai s pszichológiai szempontú vizsgálatok jegyében értelmezi a regényt, előbb 6 fontosabb szereplő (Swann, Bloch, Oriane hercegnő, Mme Verdurin, Albertine és Charlus báró) jellemteni sajátosságait társadalomtörténeti összefüggésbe illesztve, majd pedig a narrátori identitás megképződésének módját összefüggésbe hozva az elbeszélői és a szereplői perspektívák összekapcsolódásával. A Proust-szakirodalom széles körben ismert szólam, mely szerint a regényszereplők személyiségének változása nem folyamatként, de egymás után helyezett ellentétes állapotok sorában képződik meg, megerősítést nyer Kristeva érvelésében, s szoros viszonyba kerül azzal a belátással, mely szerint az elbeszélő egyfajta empátiaelv megvalósítója, kinek önazonosságát így az ellentétes perspektívák teszik viszonylagossá. „A szereplő egyedisége, mint például Albertine-é, számos vonásban morzsolódik föl. Jellemvonásai csak a szerelmes narrátor fölhevült diskurzusában kapcsolódnak össze.” (169) Ebből a rövid idézetből ugyanakkor óhatatlanul az értekezés szempont-

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

jainak némely hiányosságai is kiolvashatók. Kristeva mindenekelőtt a retrospektív homodiegetikus elbeszélés egyik alapvető sajátosságáról látszik elfelejtkezni, nevezetesen a felidéz és a felidézett én közötti (időbeli) különbség diskurzív vonatkozásainak lehetséges poétikai következményeiről – az elbeszélés ideje és az Albertine iránti szerelem semmiképp sem egyidejű –, melyeknek tüzetes vizsgálata jó ideje – legalább Jausz 1955-ös könyve óta – elengedhetetlen szempontja a regény azon szakirodalmának, amely a narrátori identitás kérdéskörét is horizontjában tartja. Eme hiányosságban föltételezhetően az értekezés azon néma föltételezése is szerepet játszhatott, mely szerint az életmű egy egységes szerzői szubjektum produkciójának tekinthető, s a pszichológiai nézőpontú vizsgálatok módszertana arra utal, ez a szubjektum nem különül el funkcionálisan az empirikus szerző alakjától, elég csak arra utalni, ahogyan Kristeva a vázlatokat, a leveleket, a naplóbejegyzéseket egy genetikus szerzőkép megrajzolásához fölhasználja. Bahytintól eltérően, kinek francia népszerűsítésében a szerzőnek jelentős szerepe volt, az elemző nem elsősorban elbeszélő s szereplői perspektíva tállkozásánál nyelvi összetettségével bibelődik, hanem azt hangsúlyozva, hogy a hibridizáció alakzatai még az uralható fikciós aktusok körébe tartoznak, a szereplők mimetikus önállóságát, a „kimondhatatlan érzetek régióját” kapcsolja össze a narrátor időnek alávett víziójával s a megtestesült idővel. A tapasztalati struktúrára összpontosító olvasás eképpen a reflektálatlan pszichológizálás csapdájában találja magát, melyből a következő fejezet csak úgy lehet képes kitérni, ha komolyan számol a diskurzív közvetítettségnek a történet hozzáférhetőségére gyakorolt hatásával.

Az *Amikor mondani amyji, mint észlelni* (*Quand dire c'est percevoir*) c. második egység az elbeszél világ tapasztalatának tekintett elemeitől fokozatosan közelíti a nyelvi inszcenrozottság vizsgálatához s *Az imaginárius tapasztalat*, valamint *A metafora apológiája* címet viselő fejezetekben nyelviség és tapasztalat komplex viszonyának elemzéséhez mint egyfajta fordulóponthoz érkezik el. Az érzékek közvetlensége és az azokat „közvetítő” nyelv között feszültség áll fönn, amelyben nemcsak a grammatika személytelenítő, formalizált kényszermechanizmusai, de a sza-

vak eltávolító általánossága is alássa a tapasztalat egyediségét. A megélt és annak nyelvi jelek által közvetített formája között Kristeva bizonyos lélektani diskurzusokra hivatkozva időbeli különbséget tételez, s emellett érvel, hogy a tudatnak a nyelv formalizmusaira redukálhatóan összetevőit az érzékek nyelvtől független, de csak a nyelv révén megismerhető konstituenseire vezessük vissza, felejtés és emlékezés ennél fogva elsősorban nem a nyelvi struktúrák analógiájára, hanem a tapasztalat nyelvtől független időbeliségének kényszere nyomán függ össze egymással, hiszen nemcsak szó és érzék, de emlék és érzék között is feszültség áll fönn. Ha Kristeva a szerzőt nyelvi funkciók és ezek eredőjének tekintett szubjektum végtelen körforgásaként is leírható olvasói összjátékában helyezné el, közel kerülne Paul de Man Proust-tanulmányának a szerzőséget érintő észrevételeihez, mint ahogy – noha a de Man-elemzést nem méltatja föl sorolásra érdemesnek a részletes bibliográfiában – nyelv és tapasztalat feszültségének tudatosításában többször megidézi a neves dekonstruktor kedvelt szempontjait. Ehelyett a francia szerzőnő a szubjektum nyelv előtti tapasztalatának (*senzoriális barlang* [caverne sensorielle]) paradox föltérképezését tűzi ki célul, s mindehhez az elbeszéltekre összpontosítja figyelmét. Amikor az esztétikai tapasztalat aiszte-szisz-aspektusával kapcsolja össze érzékelés és nyelv illuzórikus folyamatosságát, a metaforát jelölve meg az ehhez szükséges egyénítés leghatékonyabb eszközéül (ld. a *chair*, a *corps* visszatevő metaforáit a szövegre vonatkoztatva, melyek a test ideológiájának Barthes-nál is megjelenő gyakori alakzatai) – miként addig is, most is –, alighanem túlzottan ráhagyatkozik a narrátori (ön)értelmezés szemantikumára. Kristeva elemzése így mintha azt sugallná, hogy az elbeszélés diskurzív összetettségének értelmezhetősége szükségszerűen benne kell, hogy maradjon az elbeszélő kommentárok szemantikai tere által nyitott interpretációs horizontban.

A könyv harmadik s egyben utolsó egysége *Az imaginárius avagy a geometria az időben* című, melynek első fejezete a prousti mondat szintaktikai-grammatikai összetettségének szentel elmélyült figyelmet oly módon, hogy egy a regény elejéről kiválasztott mondatot (a hét szoba kintetzkóp-szerű földezését) s a sokat elemzett

zárómondatot vizsgálja meg. A bravúros megfigyelésekkel zsúfolt elemzés végső következtetéseit, melyek az értekezés korábbi fejezeteihez kapcsolják hozzá az ittenieket, a következő bekezdésben foglalja össze Kristeva: „a prousti mondat számos alárendelést integrál, melyek késleltetik a szintaktikai és logikai teljesség bezáródását: vagy azáltal, hogy visszatérnek előző témákhoz és hasonlókhöz, vagy pedig úgy, hogy bővítik az aktuális témákat és hasonlókat. Másfelől olyan meghatározatlan egymásba illesztéseket tartalmaz, melyek többértelművé teszik a jelentést (sens). Úgy tekinthetünk a szintaktikai késleltetésre és ambiguitásra, mint amely megfelel – a másodlagos folyamatok szintjén – a szó-jel (mot-signe) afelé való felnyílásának, amit Proust egy „benyomásnak” (impressin) nevez, s amely megelőzi és meghaladja a jeleket az érzetek (sensation) javára. Megírni az érzet jelenlétének benyomását, mely innen és túl van a nyelven, a mondattan eszközeivel: ez lenne az „akaratlan” terve a prousti mondatnak, s ez hozza léte grammatikailag a metafora stilisztikai művét.” (354) (Az első az én kiemeléseni – B.T.) Jól megfigyelhető, hogy az értekező olyan ekvivalenciák létrehozására törekszik, melyek az olvasás totalizáló műveleteit erősítik meg, amennyiben Kristeva nyelvi fölépítettség és tapasztalat összebékítésében érdekelt. Részben ez eredményezi az emlékezésnek olyan értelmezését a *Le temps sensible*-ban, amely szerint nemcsak a szintaktikai, de a tropológiai összetettség is leképezi a narrátori tudat emlékképekből fölépülő memorizációs folyamatát a regényben. Ez utóbbi természetesen – mondja Kristeva – erősen ki van szolgáltatva a grammatika és az eufónia struktúráképző hatalmának is, az értekező számára azonban – számos általa is idézett narrátori kijelentés nyomán – nem automatizmus és invenció feszültsége, sokkal inkább azok összhangba hozása látszik fontosnak. Ebből következően távol áll tőle az emlékezés értelmezésének az a formációja, amely a memorizáció technikai aspektusát a név paradigmájához kapcsolja hozzá, s a jelentésétől megfosztott jelet – mely mentes minden képtől, de nem mentes a materialitástól – teszi az emlékezés dekonstruktív mozzanattá.

Összefoglalásul elmondható, hogy Kristeva könyvében a pszichoanalízis és a narratológia szempontjai úgy kapcsolódnak össze a stiliszi-

kai és a tropológiai vizsgálat nézőpontjaival, hogy az elemzések a diskurzusok képezte perspektívák feszültségeit ha nem is elfedni, de át-hidalni igyekezzenek. Ahhoz, hogy leküzdendő, s ne funkcióba állítandó adottságokként kezelje ezeket a feszültségeket, a *Le temps sensible*-nak sok esetben el kell tekintenie többek között a szubjektum nyelvre utaltságának következményeitől is.

BÓNUS TIBOR

Voigt Vilmos: Irodalom és nép északon. (A balti finn népek folklórja mint az európai folklór része. Tanulmányok.) Bp., Universitas Kiadó 1997. 207.

Én még nem olvastam tudományos munkát, amelynek utolsó – Elias Lönnrottól, tehát nyilván finnül idézett – szava az lenne, hogy „etc.” E (saját magát? esetleg minket, olvasóit?) valamiképp folytatásra buzdító vagy legalábbis folytatással kecsgetető „stb.” optimizmusának persze némiképp ellentmondani látszik, hogy ez a nem túl testes könyv 33 évig készült. A több könyvtárat kitevő tudás mennyisége és mérsékelt iramú könyvbe foglalása között feszülő ellentmondás Voigt tudósi alkatának és pályájának a legjellemzőbb vonása. (Félreértés ne essék, eszembe sem jut evvel azt sejtetni, mintha Voigt – lusta lenne, hiszen az ellenkezője az igaz: hihetetlen munkabírású, csupán publikált tanulmányainak, cikkeinek, előadásainak a száma több ezerre rúg, amúhoz jön még a számos kiadatlan elmemű. Nem, ő kifejezetten a könyv „műfaját” nem szereti, annak összefoglaló véglegességét, lezártágát, ami után igazság szerint nem következhet holmi „etc.”) Egyetemi évfolyamtársaként és barátjaként s a strukturalizmus, a szemiotika, a műelemzés, a komparatiztika, a baltisztika eszmebarikádjain küzdőtársaként tanúsíthatom, hogy nem volt ez mindig így. Mindhárom eddigi könyvét (a most megjelent mindössze a negyedik!) az egyetem 1963-as elvégzése utáni pár évben hozta tető alá, még ha azok ilyen-olyan okokból valamivel később jelentek is meg (1972-ben *A folklór esztétikájához* és *A folklór alkotások elemzése* s 1977-ben a *Bevezetés a szemiotikába*). Voigt érdeklődése és kutatásai

már ezekben az években is fantasztikus feszítvűak voltak, mind földrajzi-történelmi, mind módszertani értelemben: egyaránt otthon volt a finnségi és a skandináv, majd a balti kultúra kérdéseiben, a folklorisztikában és az irodalomtudományban, a nyelvészetben és a kulturális antropológiában. Úgy képzelem, ekkor érkezett el abba a stádiumba, amikor az ember annyi mindenről tud már annyi mindent, hogy kezd a szemében minden mindennel összefüggni, ami kettős érzéssel tölti el: egyfelől avval, hogy az Egész, amelynek nem csak körvonalai sejlnek fel, hanem a mögötte meghúzóó újabb Egészek is, az (könyv alakban) úgyis megírhatatlan (ezért legfeljebb csak a kisebb tanulmányok mélyfúrásainak van értelme), másfelől avval, hogy okos elődeink és kollégáink szerte a nagyvilágban már régen mindent megírtak (ezért legalább ennek a mindennek a bibliográfiája legyen meg biztonságos teljességgel, a volapükül frottakat is tartalmazva). Úgyhogy e kettős érzés szorításában az a könyv végi „satöbbi” majdhogynem hősi gesztus, s Voigt Vilmosról elmélkedve bennem régóta kedvenc Ottlik-idézetem ötlík fel: „a sok nehéz tudós álma már régen jól megülepedett a szívünk vagy inkább valahol a gyomrunk alján, miként az erős, tengerre épült hajók tökesúlya, s a világnak ez a keserű ismerete, ha le is lassítja nagyon a vitorláinkat, de szilárdságot ad.” Maga az érdekelt prózai pontossággal így vall ugyanerről: „Mínél alaposabban igyekszik valaki feladatának megfelelni és anyagát megismerni, annál bizonyosabban és hamarabb belátja: a tudományosnak nevezett tevékenység alighanem fordulópontra jutott. Ma már senki sem dicsekedhet azzal, hogy ismeri azt, amiről ír. Csak a kurrens publikációk áttekintése is lehetetlen feladat, felülhaladja hovatovább nemcsak az egyén, hanem egyáltalán a kézműipari módszerekkel dolgozó tudomány erejét. A gépek pedig nem gondolkoznak helyettünk, inkább csak megsokszorozzák tudományos feladatainkat. Azt mondhatnám, fanyar ízt is hozott magával e néhány esztendő, amióta témámba mélyedni szándékoztam; nem mondhatjuk-e azt, hogy éppen akkorra, amikor felsejlenek előttünk tudományunk legcsillogóbb feladatai, egyszersmind elérkezünk az őszinte vallomás keresztútjához is; nem most kell-e éppen belátunk, hogy képtelenek vagyunk áttekinteni té-

máink zömét, egészét vagy lényegét?” (8) Az elapaszthatatlan kíváncsiságból és a szigorú (munka)erkölcsből fakadó, már említett rezignált szorgalmon kívül van még valami, ami kiút lehet e kutyaszorítóból, ez pedig Voigt sajátos humora, öniróniája: ez az európai hírű tudós, aki számos külföldi egyetem megbecsült vendégprofesszora, a finn szemiotika, a lapp folklorisztika stb. (sőt „stb.”!) megalapozója, akinek a világ szinte minden pontján vannak tanítványai és hívei, üdítően nem veszi komolyan magát. (És néha persze olvasóját sem. Ide, az olvasóval való évődés népi szokásához sorolom például, hogy finn szövegeket – köztük a XVI. századból valót – fordítás nélkül közöl. Mint boldogult Hahn István, aki miután holland szakirodalmat adott meg egy elsőéves hallgatónak, s látva annak némi tanácsstalanságát, elképedve kérdezte: „Maga nem tud hollandul?”)

Nem véletlenül említettem kutyaszorítót. Új könyve szó szerint kényszer alatt, gyengéd erőszak, hosszas unszolás hatására született (pontosabban: állt össze) disszertációként 1994-ben, amikor már végképp abszurdáá vált, hogy a hosszú évek óta tanszékvezető, aki legalább egy szakterület vitathatatlán vezéregyénisége – még nem nagydoktor. A jelen könyv azonos az egy évvel később megvédett disszertációval (a szerző minimális mértékben változtatott rajta, mindössze néhány azóta megjelent munka beemelését nem állta meg – főként a bibliográfiába), s furcsaságait a disszertáció elkészítésének a körülményei magyarázzák.

Felsorolásukat avval kezdeném, hogy többszöri elolvasás után sem lehet egész pontosan tudni, mi a könyv tárgya (azon kívül, hogy a világmindenség). Az eredeti disszertáció-cím a mostani alcím volt, de mivel az sem fedte a valamivel kevesebbet és ugyanakkor jóval többet adó tartalmat, Voigt fölülírta egy megfelelően általános és homályos új címmel, s végre megjelölhette a könyv igazi műfaját is: tanulmányok. (Tanulmánygyűjteményt nem lehet disszertációnak beadni.) A disszertáció-könyv törzsét egy először 1967-ben (!) megjelent kétrészes nagy tanulmány, illetve annak „lukacsossá” rövidített változata alkotja (*A balti finn népek folklorja mint az európai folklor része*). E tanulmány, valamint az egész könyv gondolatmenetének kiadói-terjedemi okokból keletkezett lukait hiva-

tott betömni a két első fejezet, amely Voigt kutatásainak a történetét adja, az ő kifejezésével egy „öntörténeti szemlét”, valamint merőben szokatlan módon beszámolt azokról a műveiről, amelyek „e dolgozatból kimaradtak”. Ezt a megoldást, hogy ugyanis – a papírral spórolandó és az őnismétlést elkerülendő – nagy tömböket hagy ki és utasítja olvasóját saját korábbi, e tömböket tárgyaló műveihez, a későbbi fejezetekben is többször alkalmazza. Ennek következtében ami tulajdonképpen létrejött, az nem más, mint egy Voigt-antológia, amelyben új átvezető szövegek vannak régi, többnyire rövidített írások vagy az ezekre történő utalások között: valóságos kincsebánya mindenki számára, aki témái iránt érdeklődik. (Az ilyen egy helyen megtalálhatóság hasznát talán nem kell külön bizonygatnom, hiszen Voigt művei néha igen obskurus helyeken és nyelveken s régen jelentek meg, a gondolat pedig időnként előre nem látható, kanyargós utakon terjed. Jó példa erre a szerző kevés számú tévedéseinek egyike, mikor azt írja 1965-ben a *Nyelvtudományi Közleményekben* megjelent úttörő sámánizmus-tanulmányáról, hogy az „olykor visszhangtalan, sőt egyenesen észrevétlen maradt”. Nos, a tanulmánya Szűcs Jenő hivatkozott kapitális munkájában, s több mint harminc évvel később a balti mitológiáról írván nekem is biztos kiindulópontot szolgáltat.)

Mik ezek a témák? Elsősorban is a balti finn (finn, észt, lapp) folklór, mégpedig az egyetlen lehetséges módon: széles európai összehasonlító háttérrel együtt bemutatva. Voigt először az összeurópai fejleményeket vázolja fel, majd a balti (lett, részben a litván), a skandináv (svéd), a távolabbi északi (dán, norvég, izlandi, főnyári) párhuzamokat. Mivel a balti finn folklór is a XIX. század folyamán épült be (talán nagyrészt akkor is született) a nemzeti irodalmakba, illetve vált azok kezdeményévé, Voigt logikusan használja az irodalmak összehasonlítását a folklórok összehasonlítás keretétül. Miníesszék sorakoznak itt (magyarul többnyire először) a felsorolt irodalmak felvilágosodás-kori-nemzeti újjászületés-kori, majd romantika- és realizmus-kori fejleményeiről, íróiról és műveiről s azok társadalomtörténeti háttéréről. Ezek a nagyrészt lexikoncíműszóként (főként a *Világirodalmi Lexikonban*) külön-külön megjelent részek egymás

mellé helyezve hatalmas többletet adnak: segítenek az egyes irodalmakon belüli valóságos értékarányok megtalálásában. Voigt értékítéletei biztosak, annyi más, a „kis irodalmakat” rosszul szolgáló kollégájával ellentétben benne nincs egy szemernyi elfogultság sem tárgyával szemben: a mérce mindig a goethei világirodalom, s ennek szűrőjén bizony csak kevés valami marad fenn régióink irodalmaiból.

A könyv első fele tehát „az északi népek folklórja és irodalma” címszó alá sorolható. A következő, a finnugor folklór magyar fogadtatásával és ennek révén a magyar folklorisztika történetével foglalkozó fejezet átvezet a három fejezetből álló második részhez (A szaktudományos folklorisztika korszakai és eredményei; Európai vonások a balti finn „mitológiában”; A sikeres példa, a *Kalevala* mint egy XIX. századi nemzeti eposz), amely a „folklór és mitológia” címet kaphatná. Ha eddig Voigt hihetetlen anyagismeretét, műveltségét, nyelvtudását hangsúlyoztam, akkor most ennek a résznek a kapcsán kutatói erkölcsét, megingathatatlan bátorságát kell dicsérem. A folklorisztika és részben a mítosz-kutatás is ún. nemzeti tudományoknak számítottak-számítanak, nálunk ugyanúgy, mit a finneknél vagy a baltiaknál, ennek minden ideológiai, sőt nem ritkán politikai nyűgeivel együtt. Voigt soha, egy pillanatra sem dőlt be a nacionalista *fallacy*-nak, s a népművészet meg a „pogány mitológia” ősiségét, törzsökös elsődlegességét mindig történéssként fogta fel, s utalta oda, ahová való: a hamis tudat világába. (Avval hízgelgek magamnak, hogy e téren talán én is gyakoroltam némi hatást rá. *Bevezetés a baltisztikába* című könyvemben, amelyről Voigt azt írja, hogy „geográfiailag és ideológiailag is a legközelebbi folytatása” (39) az ő munkáinak, fiktiiv jellegének érzékeltetésére idézőjelben használom a „mitológia” szót, s Voigt a disszertációban még nem, a könyvben már ugyancsak ezt teszi.)

Voigt Vilmos könyvének a furcsaságait emlegettem. Mondhattam volna szokatlanságot is: elmélet és történet, nemzeti és összehasonlító szempontok, tényfeltáró filológia és nagy ívű általánosítások egységének a szokatlanságát. Voigt könyvének a legnagyobb paradoxona azonban az, mint minden jelentős munkáé: pusztá létevel cáfolja szerzője idézett vélekedését a tudomány hiábavalóságáról. A kérdés csak az, hogyan le-

hetne elérni újabb Voigt-olvasókönyv(ek) létrejöttét. A legegyszerűbb megoldás, ha talán maga Voigt Vilmos...

BOJTÁR ENDRE

Bojtár Endre: Bevezetés a baltisztikába. (A balti kultúra a régiségben) Budapest, Osiris Kiadó 1997. 316.

Abban a szerencsében van részünk, hogy egy új magyar tudományág megszületését köszönhetjük. Hiszen evvel a könyvvel veszi kezdetét és alapozódik meg (nem is akárhogyan) az ígéretes fejlődés reményével kecsegtető honi *baltisztika*. Mivel rendszeres tevékenység mind ez idáig nem folyt ezen a szakterületen, a laikus nagyközönségnek – az útikönyvek aktuális közhasznú információit leszámítva – csupán annyi fogalma lehetett a szóban forgó térségről, hogy „hol volt, hol nem volt, hetedhét országon túl, az Óperenciás-tengeren is túl, volt” – valami Baltikum. (Mellesleg a magyar népmesék jellegzetes kezdőformulája ősi finnugor gyökerekre vezethető vissza /*elä-wole/, amelyeket a környezetükben élő népek – köztük az orosz is – átvett. – (В. М. Мокиенко: *Образы русской речи*. Ленинград, Изд-во Ленинградского университета 1986. 207. – Ezt az interkulturális egybeesést hagyta figyelmen kívül az Európa Kiadó, amikor Viktor Sklovszkij híres visszaemlékezéseit *Így éltünk (Жили-были)* címmel jelentette meg 1964-ben.)

Erre a mesebeli tájra invitál bennünket a szerző – még hozzá időutazásra! Az ott élő, élt népek múltja a történelmi ősködbe vész, jóllehet belőle származik az általunk is megismerhető mai kultúrájuk. Megértésükhöz elengedhetetlen a „régiségbe” lemerülni. Vaszilij Kljucsevszkij, a neves történész az orosz történelem módszertanáról tartott előadásában négy hatóerőt különböztet meg, amelyek biztosítják az emberi együttélés feltételeit és meghatározzák azt: 1. az ország természeti földrajza; 2. a fizikai antropológia; 3. az emberi személyiség; 4. a társadalom. Ámde mindezek a külsőleg is jól leírható adottságok semmit sem érnek a történelmi emlékezet nélkül, amely az egymást követő nemzedékek közti kontinuitást biztosítja. Ezt az ötödik erőt a

hagyományok a népszokások átöröklődésében látja (В. О. Ключевский: *Сочинения в 9-и томах*. Т. VI. *Специальные курсы*. М., Мысль 1989. 26), hasonlóan elődjéhez, Konsztantyin Kavelinhez, aki felismerve, hogy azok idővel menthetetlenül szimbolikus cselekedetökké korcsosulnak, értelmezésükkor a közvetlen – a nyelvészek által *belső formának* nevezett – eredeti jelentés feltárását javasolja. (Ld. *Новый энциклопедический словарь Брокгауз-Ефрон*. т. 20. стлб. 270)

Bojtár Endre is az elnevezés kialakulásának magyarázatával kezdi, rögtön elosztatva egy közkeletű tévhitet, miszerint a Balti-tenger a „fehér” melléknévből származna, habár a *balt*-tő, amely mocsarat, ingoványt jelent, áttételesen magában hordozza az állóvízről fehérén visszacsillanó fény képzetét. Alekszandr Potyebnya a litván *baltas* szóban, amely kedvest, jószágost is jelent, felfedezte a *belső formának* ugyanezt az ismertetőjegyét, amely a „*jel jeleként*” mint „*tertium comparationis*” közös nevezőre engedi visszavezetni az azonos gondolatból fakadó kifejezéseket. A fehérség, tisztaság (vagy ahogy a reklámszöveg igyekszik agyunkba vénsni a felsőfokot: a tixtaság) érzését sugallja a – latin *albus*, *lucidus* értelmében – az orosz *белый*, *светлый* melléknév is, amely úgyszintén tekinthető a *milij* megfelelőjének (А. А. Потебня: *Эстетика и поэтика*. М., Искусство 1976. 177)

Másféle eredetetés sem kizárt (például a latin *balteus* = öv szóból), a lényegen azonban nem változtat – „a *‘balti’* földrajzi értelemben a Balti-tenger partján lakót: baltikumit jelent, politikai értelemben a három balti állam polgárát, nyelvi-nyelvészeti értelemben (az észteket és más kisebb finnségi nyelveket-népeket, például líveket kizárva) csak a letteket és a litvánokat, valamint több kihalt nyelvet-nyelvjárást (amelyek közül a néhány írásos emlékekkel is rendelkező porosz a legjelentősebb), míg etnikai értelemben alkalmanként váltakozva e három jelentés valamelyikét veszi föl”. (17) Meg néha még egy negyediket. Hadd emlékeztessünk Nyikolaj Pogogyin *A puszkás ember* című színdarabjából a következő párbeszédre:

„Katona (a tábortűz mellett): Te, baltikumí, hány óra van?

Dimov: Fél hét múlt hét perccel.

Katona: Köszönöm, baltikumí.

Dimov: Mindig kész vagyok a dolgozó nép szolgálatára, gyalogság.”

Itt nyilvánvalóan nincs szó sem földrajzi, sem az etnikumra való utalásról, hiszen két fegyvernem képviselői beszélgetnek egymással: a szárazföldi csapatok egyik katonája a Balti Flotta (orosz eredetiben: Балтия) tengerészével.

A földrajzi helyzet – áthatolhatatlan erdők, járhatatlan mocsarak – meg a mostoha időjárás viszonyok évszázadokra elzárták a térség lakóit a „civilizált világ” fejlődésének fő sodrától. Ugyanakkor ezek a körülmények megfelelő védelmet biztosítottak az idegen hódítók ellen és elősegítették, hogy közös nyelvük és sajátos kultúrájuk a maga ősiségében többé-kevésbé változatlanul fennmaradt. Igaz, elvenni nem is nagyon volt tőlük mást az egyetlen borostyánon kívül, amit etnikai büszkeségük megkülönböztető emblémává avatott. Ahogy a mi délibábos elképzeléseinkben a turul a legszebben repülő madár, úgy – véleményük szerint – a borostyán is, ha nem balti, akkor (akárcsak a szögedi kislány) mind hamis.

A szerző külön fejezetet is szentel neki, hogy rámutasson a balti historiográfia megbízhatatlanságára, amely az igazságot költészettel helyettesíti, nemegyszer etnikai fallacy révén. (24) Ha belelapozunk egy szakszótárba, megállapíthatjuk, hogy már a rómaiak a logikai hibának (latinul: fallacia) tizennégy fajtáját különböztették meg. (A. M. Бабкин–В. В. Шендецов: *Словарь иноязычных выражений и слов.* Л., Наука 1981. 474–475) Feltehetően nem ok nélkül, hiszen lépten-nyomon „éltek” vele. Mint például az idézett (27) Ovidius az *Átváltozásokban*: a bánatukban nyárfává változott és borostyánsavkönnycseppeket hullató Heliasok ugyanis azért lehetnek az égi katasztrófát szenvedett Phaethon nővérei, mert közös az édesapjuk, mégpedig Helios, a Napisten. Ez a funkció csak egy későbbi időszakban testálódott rá Phoebus Apollóra.

A hasonló módon történő összemossást, csúsztatást illeti Bojtár Endre az angolász „újkritikusok”-tól kölcsönzött műszóval és nemzeti elfogultságból fakadó gondatlansággal elkövetett gondolatficamot ért rajta. (Eközben az előre megfontolt cselekvés gyanúja is fennáll, amikor némely kutató úgy tesz, mintha nem látná fától az erdőt.) Könyvében a szerző sorol fel belőlük bőségesen az őstörténetírás nehézségei ecsetelvény, melynek „nem is a feltett kérdés megválaszolása, a végkövetkeztetés, hanem az ahhoz

vezető, hihetetlen mennyiségű tudást felhalmozó és mozgósító út a fontos”. (36) Jómaga szintén elképesztően gazdag ismeretanyagra hivatkozik, amikor nyomon kíséri a balti törzsek vándorlását, beszámol a belőlük kialakult népek letelepedéséről és leírja az indoeurópai ősnyelvből kivált balti nyelvcsalád történeti fejlődését és jellegzetes sajátosságait.

Az archaikusság megőrződése lehetővé teszi, hogy néhány tudós (Вяч. В. Иванов: *О взаимоотношения динамического исследования эволюции языка, текста и культуры.* – *Исследования по структуре текста.* М., Наука 1987. 7) a lett dai-nákban véleje felfedezni azt az anagrammatikus struktúraformát, amelyet Ferdinand de Saussure mindenféle költészet előképeként tart. Például J. Endzelins antológiájának nyitódarabjában:

„dziēduot dzimu, dziēduot aūgu
dziēduot mūžu nūodzīvuūju
dziēduot iet dvēselīte
diēva dēļu dārziņā”.

(Endzelins J.: *Darbu izlase.* III. Daļa. Rīga, 1979. 197)

Ugyanakkor azt sem lehet kizárni, hogy a nyelvi megformáltság az alliterációra épül a könnyebb megjegyezhetőség kedvéért, ami a szájhagyomány útján terjedő folklórszövegek esetében elsődlegesen fontos. Hiszen még a század elején is divatban voltak olyan rigmusba szedett memoriter-gyakorlatok, amelyek segítségével akár geometriai törvényszerűségeket is megpróbálták a diákok fejébe verni, mint például a Ludolf-számot a tizedik tizedesjegyig:

„Кто и шутя и скоро пожелаеть
Пи узнать число, ужь знаетъ”.

(Itt a szavakat alkotó betűk számát kellett észben tartani, mivel azok összeolvasásából adódott a π értéke: 3,1415926536. A forradalom után, az új helyesírás bevezetésével, természetesen a versike értelmét veszítette, hiszen az ábécéből törölték a kemény jelet.)

Töredelmesen bevallom, hogy a baltisztikához alig konyitok. Önvizsgálásul csak az szolgál, hogy a szerző előtt – amint azt a bevezetésben nyomatékosan leszögezi – „soha senki nem fejtett ki akár csak egy kicsit is rendszeres tevé-

kenységet e szakterületen". (11) A ténymegállapítás kétségkívül igaz. Ugyanakkor a kritikus is olvasott ezt-azt. Többé-kevésbé hasonló szubjektív nekibuzdulásból, mint amilyen Bojtár Endrét ösztönözte. (ld. 25., 39. lábjegyzet). [Hiszen a moszkvai Lomonosov Egyetemen a 60-as évek második felében csupán három dologtól tartották távol a külföldi diákokat a bölcsészkaron (szocialista vagy kapitalista táborhoz való tartozástól függetlenül): a *jelenvalóságtól* (nem engedélyezték részvételüket a hagyományos tanévkezdő krumplibetakarításon – helyette pótlólagos orosz nyelvórákat írták elő, amiért most, utólag hálás vagyok), az *ösiségtől* (nem kellett ósláv nyelvet tanulni – igaz, régi orosz irodalomból valamennyiünket vizsgára köteleztek –, ráadásul a szokásos nyári folklórexpedíciókon még a roppantul nehéz „Kometa” típusú magnetofonok cipelését sem bízták idegenekre, mivel azok a fővárost 40 kilométernél távolabb nem hagyhatták el) és az *ifjúságtól* (nem hospitálhattam – jöllehet ezt magamnak köszönhettem, mert még másodéves koromban a szovjet-magyar baráti társaság isten tudja melyik helyi alapszervezetének díszvendégéként nem eléggé szakszerűen kommentáltam az 56-os eseményeket a kivezényelt úttörőknek). A felsorolt okokból kifolyólag, hogy pótoljam szaktudásomnak eme hátrányos helyzetből származó vélt hiányosságait, én is a magam szakállára kezdtem vájkálni a szláv régiségben.] Ezért veszem magamnak a bátorságot, hogy néhány mozaikkdarabbal hozzájáruljak az elkezdett monumentális *puzzle* kirakásához. Még az frásbeliséggel rendelkező népek is ellenállhatatlan ingert éreztek, hogy feltárják saját kultúrájuknak a *Dark Age* homályába vesző előzményeit, amelyekről nem őrződtek meg lejegyzett tanúbizonyságok. Ha pedig nem tudtak olyan mélyre ásni, akkor – Macpherson *Ossiánjának* példájára – megpróbálták az elveszített nemzeti múltat áleposzokkal vagy újszülött műköltészeti alkotásokkal pótolni. (Ld. A. SZ. Milnyikov: *A kultúra szinkretizmusa a nemzetek kialakulásának időszakában.* = *Helikon* 1982. 4. 528–529.) Effajta buzgalomra nálunk is akadt példa: „1831-ben Esztergom, 1832-ben pedig Komárom vármegye fordult olyan feliratokkal a Magyar Tudományos Akadémiához, hogy a magyar nyelv nagyobb megkedveltetése végett a T. Társaság készíttessen népdalokat”. (Ortutay

Gyula: *Bevezető.* = *Magyar népdalok.* I. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó 1970. 22)

Bojtár Endrének is kétségei vannak az *Igorének* valódiságával kapcsolatban, mert az a XVIII. század végének fogalomhasználatát vetíti vissza a cselekmény idejére. (189. 39. lábjegyzet.) Már többek által is korábban megfogalmazott gyanúját csak avval az adalékkal szeretném alátámasztani, hogy már az előhangban sérelmet szenved a totemállatoknak a folklórból jól ismert hármassága:

„gondolatként futott a fán,
szürke farkasként a földön,
felhők alatt kékesszürke sasként”.

(A múlt században az első sort még számos tudós úgy értelmezte, hogy „münt a mókus fenn a fán” – Vö. *Apollon Majkov* fordításával. – A. H. Майков: *Избранные произведения.* Л., Советский писатель 1977. 423) Ugyanakkor nem említi a hamisítvány feltételezhető mintáját – a Kulikovo mezején 1380-ban a tatárok felett aratott győzelemnek emléket állító – *Zadonscsinát*, ami azért fölöttébb érdekes, mert Dmitrij Donszkoi oldalán 7000 litván harcos is részt vett a csatában Gediminas két unokájának vezérletével. (Az új szövegkiadások már 70 000 litvánról szólnak, egyértelműen a költői túlzások világába emelve az állítást.) Akárhogy is volt, a diadal dacára a tatár uralom még száz évig tartotta magát, a tőlük örökölt államberendezkedés pedig mindmáig érzékelhető Oroszország kül- és belpolitikájában.

Ámde nemcsak a oroszok figyelték árgus szemekkel és próbálták lekinsinyíteni a litvánok cselekedeteit (226), hanem a másik szomszédos nép, a lengyel is bőven szórta a rágalmakat. Sigismund Herberstein lengyel krónikák alapján írja moszkóviai utazásáról szóló feljegyzéseiben, hogy Gediminas, aki Vytautas fejedelem szolgálja volt, úgy került trónra, hogy elvette ura életét és feleségét. (*Россия XV–XVII вв. глазами иностранцев.* Л., Лениздат 1986. 60)

Bojtár Endre könyvének rendkívül fontos értéke a forráskritika. Miközben lenyűgözden alapos és széleskörű olvasottságra támaszkodva veszi vizsgálat alá a témát, visszanyúl azoknak a legendáknak, hiedelmeknek, elterjedt tévhiteknek eredetéhez, amelyek figyelmen kívül hagy

lustaság folytán kerülnek át ellenőrizetlenül egyik monográfiából a másikba. (Ld. 82. 69. lábjegyzet.)

Ezért is bosszantóak az itt-ott előforduló hibák és elírások. A markomannok Marcus Aurelius császársága idején, 167-től támadták intenzíven Rómát (28). James Usher 1624-ben lett armaghi érsek és egyúttal Írország prímása (35). Említett történetírását magyarra is lefordították, és a szülők néhány éve örömmel rakták a karácsonyfa alá gyermekeiknek, hogy butuljanak belőle. (A kezdetektől napjainkig. Az emberiség család-fája. (Képes világtörténeti kronológia. Bp., Novotrade Kiadó 1991.) Tallinn régi neve Reval, Tartu – Dorpat. Ez utóbbi püspökséget 1224-ben alapították, míg a tallinni 1238-ban keletkezett, mint a dániai Lund szufraganeusa (98).

A szláv (elsősorban orosz) kifejezések transzkripciója a szövegben eltér az akadémiai szabványtól. N. Nadeschdin néven (16) Nyikolaj Nagyegyzgynről, a híres irodalomkritikusról és esztétáról van szó, aki 1836-ban az általa szerkesztett *Tyeleszkopban* kinyomtatta Csaadajev *Filozófiai leveleit*. Visszatérte után csak a tudományoknak szentelte életét. Kezdeményezője lett az archeológiai, etnográfiai és folklórkutatásnak. Egyebek mellett tanulmányt írt a zürjének népköltészetéről. Ehhez hasonlóan az *Óskronika* is nyilvánvalóan Nyesztor keze munkája.

A téves átírástól adódó hibák különösen szembetűnőek a névmutatóban, ahol helyesen Lihacsev = Lihacsov, Trubacsev = Trubacsov, Szemenova = Szemjonova stb. Heliogabalus római császár onnan kapta uralkodói nevét, hogy a nyugati sémi mitológiában a „hegyek napjaként” tisztelt Elagabalt akarta megtenni a római „pantheon” főistenévé, mivel még mint született Varius Avitus Bassianus, annak főpapja volt a kultikus kegyhelyen, Emosz városában. (Tehát semmiképpen sem lehet Elabagalus, ahogy a 28. oldalon szerepel.)

Az adatok, a nevek és a tények fantasztikus kavalkádjá mindazonáltal nem tudja háttérbe szorítani a szerző egyéniségét. Jelenléte mindenhol érezhető a lebilincselően érdekfeszítő és szórakoztató okfejtésben, a szóhasználatban vagy szellemes kiszólásaiban. Gondolatmenetét az okos anyós bölcsessége hatja át, aki „fiának mondja, hogy menyé is értsen belőle”. És igaz, ami igaz – megszívlelendő tanulságokat.

Nem akarok „anyázní”, de írása „időszerű és hasznos könyv”, amint egykoron Lenin mondta Gorkij művéről, amelyet azonban aligha volt szerencséje ismerni, mivel az inkriminált dicséret állítólagos elhangzása után jó három héttel később látott napvilágot nyomtatásban először (még hozzá Amerikában).

Megállapíthatjuk: zaftosra és zamatosra sikeredett a „kézikönyv-ismeretekből” kotyvasztott mártás, aminek ígéretével Bojtár Endre megpróbálta álszerényen felcsigázni az olvasó étvágyát. (11) Ámde jó szakácsként a belevalóról sem feledkezett meg. A szósz alatt nagydarab ínycsiklandozó húsos csont lapul: a földrajzi környezete által is determinált etnikum régmúlt kultúrájának a kérdése, amely hitvilágában, népszokásaiban, nyelvében és történelmében fejeződik ki. Genezisének és alakulásának mikéntje.

Ennek a könyvnek köszönhetően immár tudjuk, hogy honnan jött s miféle szerzet a *balti*. De mit jelent európainak, Kárpát-medenceinek, balkáninak lenni? Szó ami szó – nem könnyű falat. Valószínűleg még hosszasan fogunk rágódni rajta. Mindenesetre a szerző kedvet csinált ehhez a „kulináris élvezethez”, bátorságot és (módszertani) példát mutatott.

GRÁNICZ ISTVÁN

Umberto Eco: *Kant e l'ornitorinco*. Milano, Bompiani 1997. 455.

Történt egyszer, hogy Marco Polo, a hajós Jáva szigetére vetődött, és ott addig még sohasem látott állatokkal találta magát szemben. A szóban forgó lényeket, rinocéroszokat minden kétséget kizáróan állatoknak tarthatta, hiszen a már ismert állatokra vonatkozó tudása segítségével könnyűszerrel felismerhető volt a test, a négy láb és a szarv. Marco hű és akkurátus krónikás lévén, nem is leplezi csodálkozását. Nem annyira az újdonság felfedezése miatt esik ámulatba – egyfajta ellentmondás nem fér a fejébe: hiszen az unikornisok, mint mondják, fehérek és akár a szűz lányok, kezesek. Ezek az egyszarvúak meg kezesnek éppen nem nevezhetők, ráadásul bivalyszőrűek, elefántlábúak, vaddisznófejűek, szarvak is fekete és utálatos.

Umberto Eco ezzel és ehhez hasonló történetekkel a szemiotika Aesopusaként a hétköznapi józan ész is érdekeltté teszi olyan problémákban, amelyek különben csak a szakavatottak figyelmére tarthatnának számot.

Több, mint 20 éve a már történelminek számító *Trattato di semiotica generalétól* (Általános szemiotikai értekezés) Ecót a *Kant e l'ornitorincoban* a már 1975-ben felvetett kérdések foglalkoztatják. Egy újraolvasott Kant, Peirce és nem utolsósorban egy újraolvasott önmaga megvilágításában fordul a referálás, az ikonizmus, az érzékelés és a szemiózis viszonyának témáihoz. Az önvizió nem váratlan módszer Ecónál, korábbi munkái is hasonlóan kapcsolódnak egymásba. A rá jellemző szellemes szellemiség egy abszolút tágan értelmezett, önmagát is befoglaló kritikai szemléletből ered.

Az a tény, hogy miért ismerünk fel egy macskát macskaként, jelentős hagyományokkal rendelkezik a Platón követo nyugati gondolkodásban. A névadás már önmagában is figyelemre méltó gyakorlatán túl ide kötődően teret kíván a megismerés folyamatának a vizsgálata is. Pontosabban az, hogy a dolgokról alkotott ismereteink mennyiben függenek érzékelésünk és nyelvünk adottságaitól.

A kategorizálás körüli vizsgálódások nem kerülhetik meg a határokhöz kapcsolódó dilemmákat. (Az előbbi példánál maradva, meddig macska a macska a megismerés szintjén, vagy hol van a – nem elsősorban genetikai – határ a macska és a hiúz között?) Milyen természetűek gondolkodásunk, érzékelésünk határai, és mit jelentenek ezek a kérdező számára, vagy egyáltalán lehet-e ebben a formában kérdezni?

A *Trattato...* első részében még megválaszolatlan marad, hogy létezik-e valami (a Valami, ami nem Semmi), ami a megszólalásra kész, a „Qualcosa”, ami lehetővé teszi, hogy jelek segítségével referálhassunk a dolgokra. A „Qualcosa” irányába tovább haladva éppen a határok – az interpretáció határai is – lesznek azok, amelyek elgondolkoztatnak: vajon korlátaink kulturálisak, textuálisak vagy netán mélyebben gyökereznek?

A mélység perspektívájának megfelelően szinte kötelezőnek tűnik a Létet szóba hozni, legalábbis annyiban, amennyiben ez „szólási szabadságunk” feltételének bizonyul.

A Lét annyira magától értetődő a mindenki által birtokolt józan ész (senso commune) számára, hogy problémává minősítése természetellenes eljárásnak tűnhet, amely csak akkor igazolja magát, ha a róla szóló beszéd nehézségeit veszi számba. A filozófia egyik legalapvetőbb tapasztalata a Létnek a nyelvvel szemben kifejtett ellenállása. A csak az egyediben megmutató elrejt magát a lényegét kereső definiáló akarat elől. Negatív megközelítés, azonosítása a Semmivel, vagy tagadások, oximoronok egymásutánjával való kifejezése, játék a szavakkal, éppen olyan metafora, mint az, hogy a Lét „nem válaszol” a hozzá intézett kérdésekre.

Eco számára a Lét hallgatása nem is létezik. Az a „nem”, amelyet a Létnek tulajdonítunk, voltaképpen saját nemünk saját kérdésünkre. A Lét azért szegül ellen, mert nem tehet mást, akár a teknősbéka, amittől hiába kérnénk, hogy repüljön. A teknősbéka válasza nem egyszerűen nemleges, nem is csak azt jelenti, hogy nem tud repülni, sokkal inkább azt üzeni, hogy a madár az, ami repülni tud, és a repülésre való képtelenséget nem fogja fel. A teknősbéka nem ismeri a nem teknősbéka állapotot. Tehát célszerűnek látszik a szemiotika keretein belül maradva, a nyelvtől való függőséget mindvégig szem előtt tartva eljárni, ami nem jelenti azt, hogy el kellene hagyni mindenfajta ontológiai érzékenységet, sőt éppen ellenkezőleg, a fogékonyság a nyelven túlira egy szemiotikának – mint ahogy azt Peirce-nél látjuk – éppenséggel előnyére válik.

Kant és a kacsacsőrű közt voltaképpen Peirce az összekötő elem. Kant ismeretelméletében magyarázni kívánta a tudományos törvények létrejöttét, de nem tudott rávilágítani arra, hogyan sikerül felfognunk az empirikus fogalmakat, mint pl. kutya, macska vagy akár kacsacsőrű emlős. Megoldási kísérletében a tiszta ész területéről az ítéletére jut.

A kanti séma kétségbejítő fogalma sokakat – többek között Pierce-t is – abba az irányba tereli a figyelmet, ahol a józan ész kénytelen korlátozottságát felismerni. Pierce szerint, ha Kant hamarabb kezd a problémával foglalkozni, egész rendszere összeomlik. Így azonban csak a harmadik *Kritikával* következett be a filozófus Eco által szerencsésnek mondott zavar. És ezt még azzal is kiegészíthették – mondja Eco –, hogy ha szabadunk szemantikája érdemlegesen vetné fel a

sematizmusban megjelenő problémát, ugyan-csak ebbe a zavarba kerülne.

A mentális séma feltételezése az ismeretnek egy konstruktivista szemléletű elképzelése, amely nyomaiban jelen van a modern kognitív tudományokban is. A kacsacsőrű emlős Eco által megidézett kálváriája a probléma történeti felvetése nem más, mint egyszer volt tudós elmék közötti vita, akik bár látták az állatot, mégsem tudták egy, a fejükben már meglévő sémának megfeleltetni. Ami a „sémák” létrejöttét illeti, valóban találó Ecónak az a megjegyzése, miszerint a kacsacsőrű körül forgoló gondolkodás alapjaiban elhibázott. A különben Ecót sokszorosán inspiráló, sok tekintetben elődnek bizonyuló Borgessel ezúttal nem érthet egyet. Borges a kacsacsőrűről azt tartotta, hogy rémes egy állat, amely a többi bestia darabjaiból áll. Eco vitatja ezt a származtatást. Szemiotikailag – mellesleg, legalábbis az emlősökhöz viszonyítva biológiailag, a fejlődésben elfoglalt helye szerint is – a kacsacsőrű megelőzi a többi állatot, nem ő a többiből, hanem belőle rakható össze a többi.

Kant sémájához valamelyest hasonló, de attól mégis radikálisan különböző fogalmat, az ismerettípust (tipo cognitivo, TC) fogalmat használja Eco az egyedire irányuló percepció ismeretté válásának magyarázatához. Az ismerettípust létre kell előbb hozni ahhoz, hogy ennek alapján bármi felismerhető legyen. Így járt el Marco Polo is, ebben az esetben mellékes, hogy az egyszerűt unikornisnak hitte. Marco Polo korábbi tapasztalatai alapján, amelyek nem csak képiek, hanem mondhatnánk multimediálisak lehettek, egyfajta bricolage-technikával képes volt egy unikornis, ismerettípust létrehozni. (Vagy peirce-i terminusokban: az orrszárú megismerése egy olyan abdukciósornak bizonyul, amely azzal a hipotézissel indul, hogy a szabálynak ellentmondó tulajdonságokkal létező unikornis is unikornis.)

Valószínű, hogy ha Marco Polo tovább tanulmányozta volna az unikornisnak vélt rinocéroszokat, egyre több tulajdonságukat fedezte volna fel, amelyekkel így finomodott volna az ismerettípus is. De az is lehet, hogy Marco Polo másoktól hall további tulajdonságokról, amelyek hasonlóan az unikornis képhez, beépültek volna enciklopédiájába. Az ismerettípus kialakulása tehát egyfajta információcsere, társadalmi szerződés, amelynek korlátait a „Gestalt”-ként

felfogott dolog adja. A megismerés/felismerés az éppen aktuális ismerettípusnak megfelelően megy végbe.

Az ismerettípus fejlődése hasonló ahhoz, ahogy számítógépünkben szervezzük a könyvtárakat és a fájlokat. A fájlokat bizonyos könyvtárakhoz rendeljük, majd mikor rendszerünk olyan új elemmel bővül, amely az adott struktúrába nem fér bele, a struktúrát vagy módosítanunk kell, de az is lehet, hogy teljesen át kell alakítanunk. Ekkor azt is mondhatnánk, hogy egy intim tudományos forradalom játszódik le.

Nem véletlen, hogy Eco előszeretettel él a mesterséges intelligenciára vonatkozó példák-
kal, meggyőződése, hogy bár a mesterséges intelligenciakutatás kétségtelesen sokat nyerhet a természetes tudást tanulmányozó diszciplínáktól, mindamelllett ez a viszony egyre inkább fordítottá válik.

Mindabból, amit Eco a megismerés kapcsán állapít meg, könnyen átlátható logikával következnek azok a nézetek, amelyeket a referálásról, illetve az ikonizmusról vall – és már vallott a *Trattato...* idején is.

Az utóbbiról csak annyit, hogy még ha feltételezzük is, hogy egy Berkeley-féle világban élünk és a Holdnak csak az elménkbe vetített képe létezik, hasonlóan az egész világegyetemhez, a Hold még így is jelentene számunkra valamit, éppúgy, mint az éjszakánként ugató kutyáknak. Egy szemiotikus távcsőbe nézve nem hiszi azt, hogy a Hold képét mint jelét látja, a Holdnak az a képe számára a Hold. Ez az egyik oka annak, hogy igazságtalanság történik akkor, mikor a szemiotikát (Eco szemiotikáját) ikonizmussal vádolják. A másik pedig az, hogy bár a szemiotikának a jel is a tárgya, de ahhoz, hogy jelről beszéljen, feltételezni kell egy ténylegesen létező dolgot, amire a jel vonatkozhat.

Amikor sémákról beszélünk, tulajdonképpen a nyelvhez kapcsolódó kérdésköröket érintünk ismeretelméleti terminusokban. Ahogy nem létezhet semmiféle mentálisan állandósult séma, amely mintegy a nyelv alatt biztosítaná a dolgok rendjét és szavatolná a megértést, úgy ennek hiányában nem hozható létre egy tökéletes nyelv sem. Megismerés nem történhet a nyelven kívül, elválaszthatatlanok lévén, mindkettő intézményes jellegű.

Az ismeretek és a nyelv kapcsolatában előforduló hibás gondolkodás leginkább a referálás

körülí tévedésekben érhető tetten. A referálás a nyelv egyik alapvető funkciója, ezzel azonban nem azt állítjuk, hogy a referálás a nyelv sajátja lenne, a nyelvet használó használja ezen a módon a nyelvet. A referálás nem lehet magánügy, csak akkor sikerül, ha van konszenzus, de fordítva is igaz: ha van konszenzus, sikerül. A dolgokra sokféleképpen referálhatunk, de mégsem akárhogyan, egy kutyára például nem lenne szerencsés kétlábú élőlényként utalnunk.

Idekapcsolódnak a merev deszignátorok elmélete ellen felhozott megjegyzések is. Eco az e-mail-címen kívül ilyet nem ismer. A tulajdonnevek – hasonlóan az anyagnevekhez – bár ontológiailag merevek lehetnek, egy ismeretelmélet előtt mégis meghajlanak. A megértés létrejötte tehát mégsem magyarázható ezekkel a végső soron állandónak nem bizonyuló „állandókkal”.

A számos párhuzam ellenére a *Kant e l'ornitorinco* mégsem tekinthető a *Trattato...* új változatának. Célkitűzéseik alapvetően mások. A 70-es években még úgy tűnt, hogy a különféle területeken jelentkező szemiotikai kutatásokat össze lehet fogni egy rendszerbe. A 90-es évekre azonban ezek a tudományterületek oly mértékben kitágultak, és más diszciplínákkal összefonódva oly mértékben átrendeződtek, hogy lehetetlen egy kiütemezett helyről átlátni az egészet. A különféle elméletek jobbat nem tehetnek annál, minthogy ökumenikus türelemmel elviseljék egymást.

Egy táguló galaxissal állunk szemben, a *Kant e l'ornitorinco* ennek csak néhány pontját érinti.

SZILVÁSSY ORSOLYA

Leslie Bodi: *Weltbürger – Textwelten: Helmut Kreuzer zum Dank*. Frankfurt am Main, Peter Lang 1995. 414.

Ezen kötet megjelenésének apropóját az irodalomtudós és tömegkommunikációs szakember, Helmut Kreuzer 1993-ban történt emeritálása szolgáltatta. A kötetben közreadott germanisztikai és kultúrtörténeti tanulmányok egyrészt „adalékok a szakterület központi témáiról és tendenciáiról szóló nemzetközi párbeszédhez”, másrészt köszönetnyilvánítások Helmut Kreuzernek „odafigyeléséért és mindig ösztönző párbeszéd-készségéért” (9). A témák sokszínű-

sége nem teszi lehetővé az egyes tanulmányok egységes tematikai rendezésvél alapján történő besorolását, így ezeket az újabkori német irodalom, az irodalomelmélet, a nyelvtudomány, valamint a tömegkommunikáció tárgykörébe sorolhatjuk.

Egon Schwarz „'az osztrákság' örökös kérdését, mely az idő múlásával változatlan marad” Raimund *Der Diamant des Geisterkönigs* (*A kísértetkirály gyémántja*), valamint Hofmannsthal *Phantasie über ein Raimundisches Thema* (*Fantázia egy raimundi témáról*) alapján veti fel. A szerző a két drámai kísérltet azonos, ismétlődő motívumait és témáit hangsúlyozza, de a két szerző társadalmi hovatartozását sem hagyja szem elől. Noha Hofmannsthal a fin-de-siècle elitjéhez tartozott és régi, már feldolgozott anyagot használt fel saját mondandójához, mégis mindvégig törekedett arra, hogy az népies is legyen. Ez a törekvése, valamint az osztrák hagyomány kultusza köti össze Raimunddal. Paul Michael Lützel *Broch-tanulmánya* (*Brochs „Schlafwandler” im Kontext der Europa-Schriften der Zwischenkriegszeit*) az Európa jövőjéről folytatott élénk vitát mutatja be, pro és kontra foglalkozik az akkoriban az Európa-lelkésedésből fogant páneurópai mozgalommal, melynek leghevesebb ellenzését Spengler *Der Untergang des Abendlandes* (*A Nyugat alkonya*) jelenti. A tanulmány harmadik része Broch vitáját tárja élénk a már akkoriban fikciónak számító önmagukban zárt kultúrkörökről. Sem Spengler analógiáit, sem emberképét nem osztotta, de stíluselmélete megfelelt az elképzeléseinek. Broch központi gondolatai a formális értékelméletben mutatkoznak meg. Ennek alapján egy kultúra akkor éri el fénykorát, ha egy egységes értékrendet mutat. Ezt a benne hatékonyvá váló racionális és irracionális erők egyensúlya biztosíthatja. Az új egységes európai értékrend alapját nem a katolicizmusban, hanem a protestantizmusban látja, mely „egybevág a judaizmus vallási struktúrájával” (188). Walter Sockel Handke-tanulmánya (*Das Apokalyptische und dessen Vermeidung. Zum Zeitbegriff im Erzählwerk Handkes*) az író a XX. századi osztrák regényhagyomány folytatójának nevezi. Az „apokaliptikus” definíciója után arra utal a szerző, hogy ez a hagyomány Musillal kezdődött, és Broch, Canetti, Doderer és Bernhard művein át Handke elbeszélő műveiben is jelen van.

Irodalomelméleti írásokkal Csúri Károly és Bernáth Árpád jelentkeznek. Csúri írásában egy Trakl-verset elemez (*Theorie und Modell, Erklärung und Textwelt. Über Trakls „Ruh und Schweigen“*), melynek bevezetőjében alaposan megvilágítja elemzésének elméleti-módszertani hátterét: egy irodalmi alkotás megfogalmazása és befogadása matematikai és metafizikai probléma. A Trakl-szövegek elemzésénél a napszakok, illetve évszakok ciklikus ismétlődését, valamint az áttetszőség elvét helyezi a középpontba. Bernáth Árpád dolgozata azt vizsgálja, milyen szerepet játszik az erőszak Böll műveiben. Fogalmi meghatározással indít és arra az alapvető kérdésre keresi a választ, hogy ez a tapasztalati világ vagy egy fiktív világ része, avagy egy szubjektív kijelentés, esetleg egy tudományos elmélet. Az elemzés folyamán előtérbe kerülnek Böll politikai tartalmú esszéi is, mindvégig utalások találhatók szépírói és publicisztikai felhívásaira, valamint közvetlen állampolgári akcióira.

Pór Péter tanulmánya Pilinszky Jánossal és Rilkével foglalkozik összehasonlító irodalomtudományi szempontból. Az első részben négy Rilke-verset vizsgál tematikai összefüggések alapján: *Az Olajfák kertje* (*Der Ölbaum-Garten*) a bibliai történet parafrázisa, ennek folytatása a *Pietà*; az ezt követő *A feltámadott* (*Der Auferstandene*), valamint a másik *Pietà* ennek a mítosznak az átváltoztatása. Pilinszky művészetében is kulcsfontosságú motívum az átváltozás. Lírája abból a kérdésfelvetésből indul ki, hogy „egy, a mechanikus tömeggyilkosság korában élő költő hogyan képes a szenvedéstörténetet saját halálának ideáljaként átváltoztatni és elmesélni” (121). Az elemzést a szerző kibővíti Paul Celan verseinek bevonásával: öt tekintti Rilke örökösének és e tematika folytatójának.

Jean Paul Bier tanulmányában az irodalom megújítására szolgáló modernizmus fogalmának különböző használatait vizsgálja az angloamerikai, a német, valamint az újlatin nyelvterületeken. A szerző főleg azokat az okokat vizsgálja kiemelten, amelyek a fogalom problematikus használatát eredményezték Európában, de legfőképp az újlatin kultúrkörben. Wolfgang Wittkowsky Brecht-tanulmánya két dráma részletes elemzése kapcsán (*Im Dickicht der Städte, Meßbuch*) mutatja be a megtisztulás, illetve a tisztatlanná válás folyamatát. A szerző ezt a két végle-

tet látja Brecht nőalakjaiban is visszatükröződni: női szereplői egyszerre testesítik meg a szentet és a prostituáltat. Philip Thomson dolgozata (*The Tui and the Wise Teacher. Brecht and the Intellectuals*) adalék ahhoz a vitához, hogy miként határozza meg Brecht az értelmiségi politikai és szociális szerepét. Brecht megoldása a következő lenne: szerinte az értelmiségi két csoportra osztható. A „Tui” minden negatívnak (haszontalan tudás, gyakorlati dolgoktól való távolgátartás) a megtestesítője. Ugyanez mondható el a „Weise” csoportjáról is, ám ezek képesek demonstrálni, hogy tudásuk hasznos, az emberek javára szolgál a gyakorlati életben. A tanulmány szerzője szerint azonban az bökenő, hogy ez a felosztás nem működőképes, az elválasztás nem a probléma megoldását, hanem inkább annak megkerülését jelenti.

Rosemarie Elliott Goethe-tanulmányában (*Goethe and the Image of Wilhelm Heine*) kifejti, hogy a mesternek nem kis szerepe volt Wilhelm Heine kétes megítélésében. Mindenesetre jól elkülöníthető a fiatal, illetve az idős Goethe reakciója. Gertrud Bauer Pickar Droste *Die Judenbuche* című novellájának egy részletéről, a parasztlakodalomról értekezik. Ezt eddig esztétikai hibának tekintették, mely nem illeszkedik a mű szerves egységébe. A tanulmány szerzője azonban cáfolja ezt az állítást, szerinte kulcsfontosságú jelenetről van szó, amelyben Droste új, eddig nem ismert arca mutatkozik meg: mégpedig szociális érzékenysége. Az írónő a korabeli zsidók életkörülményeire akarta felhívni a figyelmet, miközben egy „pontos szociálpszichológiai és szociálkritikai tanulmányt” alkotott. Sabine Cramer egy Max Frisch-elbeszélést (*Blaubart*) elemez. Az elbeszélés lényegét abban látja, hogy a főhős traumatikus élményei mi módon ágyazódnak be a mű narratív szerkezetébe.

Viktor Žmegač tanulmányában Nietzsche irodalomtörténeti perspektíváiról értekezik. A gondolati háttér művészet és természet opposíciója alkotja, melyben a művészi, a természetből távoli a domináns. Nietzsche rendszere a klasszicizmusban találja meg az alapjait, noha ennek korlátai is ismertek számára. A művészi megtestesítői Goethe és Baudelaire; Zolát, valamint a naturalizmust mint ennek elhibázását tekintti. Nietzsche korának modern történelemképére, a historizmusra is elutasítóan reagál. Írásmódja alapján azon-

ban ellentmondásba kerül a modernitás iránti kétségével és az időtálló klasszicizmus gondolatával, mivel „a klasszicizmus apológiája [...] maga is a modernség egy mítosza” (111).

További igényes tanulmányok világtítják meg a művelt polgár/Bildungsbürger (Herbert Lehner), az új tárgyiasság/Neue Sachlichkeit (Jost Hermand), valamint a bohém/die Boheme (David Roberts) fogalmát. A médiaszakember Helmut Kreuzernak ajánlott tanulmányok központi gondolata abban áll, hogy egy fénykép (Bernd Hüppauf) ugyanúgy, mint egy film (Anton Kaes), komplex esztétikai tárgyként kezelendő.

UJVÁRI ZELENAI HEDVIG

Die Fruchtbringende Gesellschaft unter Herzog August von Sachsen-Weißenfels. Die preussischen Mitglieder Martin Kempe (der Erkorne) und Gottfried Zamehl (der Ronde). – Süddeutsche und österreichische Mitglieder Johann Christoph Arnschwager (der Unschuldige), Michael Frankenberger (der Erscheinende), Hieronymus Ambrosius Langenmantel (der Wenigste), Michael Praun d. J. (der Vorstellende), Joachim von Sandrart d. Ä. (der Gemeinnützige). Hrsg. von Martin Bircher – Andreas Herz. Reihe II. Abteilung C: Halle. Band 1–2. Tübingen, In Kommission Max Niemeyer Verlag 1997. 464, 361.

Hans-Gert Roloff, a XVII. századi német irodalom kutatásának egyik meghatározó személyisége 1986-ban programadó tanulmányban határozta meg a barokk kutatásának soron következő célkitűzéseit, melyek szerint a legfontosabb feladat a korszak nagy és ismert irodalmi szövegei mellett a kutatást kiterjeszteni, új szöveg-bázist feltárni és megbízható kiadásban az elemzés rendelkezésére bocsátani (ld. *Wolfenbütteler Barock Nachrichten* 1986. 57–65). Sokéves előkészítő munka után 1991-ben indította meg a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek azt a textológiai sorozatot, amely a XVII. századi német akadémiai mozgalmak teljes írásos anyagát tárja a kutatók elé. A rendkívül bonyolult szerkezetű könyvsorozat két alsorozattól áll majd, az első a levelezés és az akadémiai írások mellékleteinek kritikai edícióját, a második a dokumentumokat

és a biográfiai, valamint a bibliográfiai feldolgozásokat tartalmazza. Mindkét alsorozat három területi csoportosítást különít el: az egyes kötetek külön-külön közlik Köthen, Halle és Weimar dokumentumait. A feltárás üteme nem mindig követi a szerkezeti felosztás rendszerét, ezért fordulhatott elő, hogy az első alsorozatból egy kötheni és egy hallei, a másodikból egy kötheni és két hallei kötet jelent meg. A kutatás irányítója a wolfenbütteli könyvtár pittsburgh-i vendég-professzora Klaus Conermann, a jelen kiadásokat Martin Bircher és Andreas Herz rendezte sajtó alá.

A XVII. századi német akadémiai mozgalom a Fruchtbringende Gesellschafthoz csatlakozó irodalmárok, tudósok társaságát jelentette. A Gyümölcsöző Társaságot 1617. augusztus 24-én alapította a Weimar közeli Hornstein kastélyban Lajos anhalti herceg és három szász herceg. Az 1680-ig működő társaság példaképe az itáliai „Accademia della Crusca” volt, és célkitűzései közé tartozott a német nyelv és irodalom ápolása, a társadalmi elit és a polgári irodalmárok és tudósok egymáshoz közelítése. Schottelius vezetésével harcot folytattak a helyesírási és a nyelvi normák kialakítása érdekében.

A Fruchtbringende Gesellschaft működésének története a három uralkodó elnök tevékenységéhez köthető, így a hallei periódus meghatározója Ágost sachsen-weißenfelsi herceg. Az 1991-ben megjelent kötet az ő uralkodásához kapcsolható levelezést bocsátotta közre, ám a Társaság sokrétű tevékenységét bemutatandó szükségessé vált az egyéb dokumentumok, a domináns személyiségek megismertetése. A hallei korszakot mint a Társaság késői szakaszát illusztráló kötet a német nyelvterület két peremvidéke irodalmárainak munkáiból ad válogatást: az északkeleti Poroszországról és Dél-Németországról, valamint Ausztriáról. Kiválasztásuk csupán ízelítő abból a sokrétű tevékenységből, amelyet a Társaság utolsó periódusának 102 tagja folytatott, s amely a kutatók előtt szinte még alig ismert, noha feltételezhető, hogy a fennmaradt anyagok rendkívül eltérő színvonalat és érdeklődési területet mutatnak. A kutatás későbbi fázisában Ágost herceg néhány további felfedezettje is bemutatásra kerül, így várható a sziléziai és a közép-németországi költők egy része munkásságának kritikai feldolgozása, köztük a magyar-

országi származású Daniel Klesché, akiről éppen wolffenbütteli ösztöndíjas kutatási eredményeképpen az amerikai Karl F. Otto Jr. tett közzé teljességre törekvő bibliográfiai feltárást.

A most megjelent hallei kötet első szerzője Martin Kempe (1637–1683). A königsbergi származású Kempe 1668-ban „der Erkorne” (a kiválasztott) néven került a Társaságba. A maximális részletességre törekvő biográfiai feldolgozás után a kötet tartalmazza a szerző 55 tételből álló műbibliográfiáját. Mivel az annotált bibliográfia feltárási mélységeit egy recenzió keretében nem tudjuk értékelni, csupán néhány mennyiségi adat segítségével próbálunk meg a mikrofilológia méreteire utalni. Tehát az 1664 és 1677 között keletkezett 55 mű bibliográfiai leírása 65 lapnyi terjedelmet ölel fel, a lelőhelykutatások 42 könyvgyűjtemény átvizsgálására utalnak, mindemellett meg kell jegyezni, hogy a bibliografizált művek nagy része nem is önálló kiadvány, hanem gyűjteményes kötetben, disszertációk kíséretében megjelent alkalmi vers. A bibliográfia külön csoportban dolgozza fel a tévesen Kempének tulajdonított műveket (21 tétel), a leveleket és egyéb kéziratokat (7 tétel) és a Kempével foglalkozó kortárs irodalmat (17 tétel). A nem kortárs szakirodalom – szintén annotált – felsorolása után a kötet nagy részét Martin Kempe *Neugründer Palm-Zweig Der Teutschen Helden-Sprache und Poeterey* című, 1664-ben Jénában megjelent poétikatörténeti munkájának és *Unvorgreifliches Bedencken Über die Schrifften derer bekantesten Poeten hochdeutscher Sprache* című 1681-es hamburgi lexikonjának fotómásolata foglalja el. Mindkét mű, főleg az utóbbi – eddig a kutatók által elhanyagolt – lexikon számtalan olyan adattal gazdagítja a XVII. századi német irodalmi életre vonatkozó ismereteket, amelyek valóban megérdemlik a rendkívül alapos, a szakirodalom mai adataival szembesítő jegyzetelést és a művekben található nevek azonosító mutatóját.

Kempe volt az, aki a kortárs szemével elsőként értékelt és dolgozta fel a modern akadémiai irányzatot megtestesítő londoni Royal Society tevékenységét (*Charismatum sacrorum trias, Sive Bibliotheca Anglorum theologica*. Königsberg, 1677), valamint 25 disszertációt tett közzé a csók történetéről (*Opus polyhistoricum, dissertationibus XXV. de oculis*. Frankfurt/M., 1680).

A kötet tartalmazza még a kevésbé sokrétű tevékenységet maga mögött tudó Gottfried Zamehl (1629–1684) munkásságának – hasonló szerkezetű – összefoglalását és néhány alkalmi költeményének fotómásolatát. Munkái közül a legjelentősebb az az akadémiai ifjúság számára összeállított útikönyv, amely összefoglalja a „peregrinatio academica”, a tanulmányi utazás célját és értelmét, és meghatározza az utazás ideje alatt követendő „politikai” magatartást. Sajnálatos módon Zamehl legérdekesebbnek tűnő munkájának kézírata (*Germania Celtica rediviva oder Das Uralte deutsch poetisierende Deutschland in drei Büchern*) már a XIX. században elveszett, így a Fruchtbringende Gesellschafthoz fűződő kapcsolatai teljes mélységében nem tárhatók fel.

A hallei korszak második kötete a délnémet nyelvterület öt, irodalmi szempontból eltérő aktivitású szereplőjének munkásságát dolgozza fel, és ugyancsak eltérő a feltárási mélysége is. Adódik ez részben a wolffenbütteli kutatóközpont területiális és személyi korlátaiból, részben abból az objektív kényszerűségből, amelyet a szakirodalomban szinte alig érintett személyek működésének feltérképezése állított a kötet összeállítói elé. A munka legfőbb tanulsága éppen ebből a kényszerű differenciáltságból ered, egyértelműen leszűrhető a tapasztalat: a jelenlegi ismeretek szerint, főleg az alkalmi kiadványok nagy száma és a források szétszóródása miatt a barokk kor irodalmi bibliográfiájának teljességét megteremteni illuzórikusnak mutatkozik.

A kötet a sorozat, illetve az előző kötet szerkezetét követi, azzal a különbséggel, hogy itt szinte arányosan oszlik meg az öt szerző közötti anyagmennyiség és csupán egy rövidke művet olvashatunk hasonmásban. A nürnbergi evangélikus lelkész, Johann Christoph Arnschwager (1625–1696) elsősorban az alkalmi versszerzés területén jeleskedett. A nürnbergi énekköltészet hagyományait követve 400 egyházi éneket publikált részben önálló kötetben, részben alkalmi írások (köszöntők, temetési beszédek) kíséretében. Az „Ártatlan” (der Unschuldige) nevet viselő szerző nem tartozik a német barokk költészet élvonalába, ám számtalan énekekkel, imádságával, prédikációjával a XVII. századi német közkultúra részesévé és alakítójává vált.

A steieri Michael Frankenberger (? – 1676) néhány fennmaradt műve elsősorban a Habsburg-ház történetével foglalkozik pl. a *Vorschuff Deß grossen Oesterreichischen Ceder-Baums* (München, 1674), a *Fruchtbringende Gesellschaft*tal való kapcsolata főleg Sigmund von Birkenhez fűződő levelezése miatt érdekes.

Hieronymus Ambrosius Langenmantel (1641–1718) főleg a természettudományok területén jeleskedett. Mint az *Academia Naturae Curiosorum* tagja kiterjedt levelezést folytatott korának természettudósaival – elveszett –, matematikai lexikont állított össze, disszertációt írt a mágnességéről. 1690-ben Augsburgban megjelentetett *Calendariolum Seu computus ecclesiastico astronomicus* című munkáját I. József magyar királynak ajánlotta és benne több magyar város rézmetszetű képe is megtalálható. Nagyszámú franciából, olaszból és latinból fordított természettudományos munkáját még kiegészítheti az a 18 mű, amelyek léteiről csupán saját katalógusa tájékoztat, ám a bibliográfia összeállítói által feldolgozott gyűjteményekben nem voltak megtalálhatók. (Itt jegyezzük meg, hogy a példánykimutatás elsősorban a német nyelvterület könyvtáira hagyatkozik, de a kutatások kiterjedtek lengyel, olasz, finn, francia gyűjteményekre is).

A nürnbergi származású Michael Praun d. J. (1626–1696) főleg (jog)politikai elmékedéseivel, vitairataival vált híressé. Harminc nyomtatásban megjelent munkája mellett még mindig csak cím szerint ismeretes 45 elveszett munkája, így az a komplexitás, amely a baden-durlachi udvari szolgálatban álló joghivatalnok Praun és a három-háborút szenvedő félként átélt ember munkásságában kifejeződik, nem tárható fel teljesen.

Az öt délnémet szerző közül a legnagyobb mértékben a festő, rézmetsző, művészeti író Joachim von Sandrart d. Ä. (1606–1688) tevékenysége ismert, jóllehet számos katalógus összekeveri unokaöccse Johann Jakob Sandrart munkásságával. Az előtünk lévő kiadvány egyértelműen elválasztja a két szerzőt és pontos leírását adja a művészeti tevékenysége okán híressé vált idősebb Sandrartnak. A *Fruchtbringende Gesellschaft*nak 1676-ban lett a tagja, amikor nagy elismerést vívott ki *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerer-Künste* (Nürnberg, 1675) című „saját költségén írott, rajzolt, rézbe metszett és nyomtatott” munkájával. (A dekoratív

munka második kötete 1679-ben jelent meg.) Joachim von Sandrart d. Ä. tevékenysége a magyar irodalom számára sem érdektelen, a közműltban megjelent *A Zrínyi-család ikonográfiája* című munka (összeáll.: *Cennerné Wilhelmib Gizella*) négy Zrínyi-metszetről tünteti fel Sandrart nevét. A szerző *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter* (Nürnberg-Frankfurt/M., 1680) című munkájának függelékeként jelent meg a kötetzáró hasonmás az *Ehren-Preiß Des Durchleuchtigst-Fruchtbringenden Teutschen Palmen-Hains* című összefoglalás, amely megjeleníti a Gyümölcsöző Társaság valamennyi nevezetes tagját.

A wolfenbütteli kutatóközösség rendkívül magas mércét állított a XVII. századi irodalmi szövegeket, dokumentumokat, továbbá teljes biográfiai és bibliográfiai feldolgozást feladatukká tevő kutatók elé. A teljességre törekvés, az anyag mennyisége amennyire imponáló, olyanra nyomasztó is, és kissé szokatlannak találtuk a nyomdai megoldások, betűtípusok és betűméretek ilyen mértékű gazdagságát. (Nem ritkán előfordul egy lapon hétféle típus és még aláhúzott szöveg keveredése is!) Végül is azonban barokk kritikai editióról és bibliográfiáról van szó, a számítógépes XX. század csupán melltő akart lenni a klasszikus módszerekkel dolgozó, ám túlbujánzó formai megoldásokat alkalmazó barokk tipográfiához.

NÉMETH S. KATALIN

Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Unter Mitwirkung von Knut Kiesant – Winfried Schulze – Christoph Strosetzki. Hrsg. von Wolfgang Adam. Teil 1–2. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag 1997. 884. /Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Bd. 28./

A wolfenbütteli Herzog August Bibliothek 1994 őszén tartott 8. kongresszusának témája a társasági élet és társadalom a barokk korban volt, az elhangzott plenáris előadások és szekciós referátumok a *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* – külső megjelenésében is egyre igényesebb – sorozatában jelentek meg. (Előre kell bocsátani, hogy a cím magyar fordítása teljesen önkényes. A „Geselligkeit” német foga-

lom magyar értelmezése a barokk korban a társadalmi és a kulturális feltételek eltérő volta miatt magyar nyelvterületen nem szokásos, hasonló vizsgálatok – kutatható anyag hiányában – nemigen folytak, a „társasági élet, társaságkedvelés, társas élet” csak a polgárosuló társadalom fogalomkörében értelmezhető. Éppen ezért kevésbé sérelmezhető, hogy a kongresszusnak magyar előadója vagy magyar témája nem volt, de szerencsés lenne, ha ez a szakmai kihívás a hazai kutatókat is hasonló megközelítési módok alkalmazására inspirálnák.)

A kongresszus anyagát összegyűjtő kötetek kilenc plenáris előadást és hat szekció referátumait tartalmazták. Mivel a rendkívül gazdag kínálatból az ismertető nem tud minden érdekes előadást megemlíteni, célszerűnek látszik a programadó bevezető, valamint a plenáris előadások kiemelése és az egyes szekciókból csak a recenzens – bevallottan szubjektív – érdeklődésére leginkább számot tartó dolgozatok megemlítése.

A kongresszus fő szervezője, Wolfgang Adam bevezető előadásában, amely a tanulmánykötet címét visszhangozza, összefoglalja az ülésszak kialakításának megfontolásait. Természetesen még a terminológiaiilag fejlettebb német szakirodalomban is tisztázandó a „Geselligkeit” meghatározása. Noha manapság a XVII. századra is következetesen alkalmazzák, a német szövegekben is csak a XVIII. század első évtizedeiben kapott szerepet. Korábban a jelzett fogalmat – és ez is jellemző a társasági életet befolyásoló kultúrák egymásra hatására – francia vagy latin eredetű szavakkal jelölték: mint „otium”, „loisir”, „society”, „divertissement”, „civilité” vagy a kevésbé egyértelmű német „kurtzweil” és „zeitvertreib” kifejezéseket használták. Társadalomszociológiai szempontból vizsgálандó, hogy nemcsak a barokk udvari kultúrában nyilvános a magánélet, hanem a korszakban nincs érdemi különbség a közösségekben átélt mindennapok és a magánélet munkától függetlenül eltöltött ideje között. A társasági kapcsolatok kialakítása nem az egyéni szimpátiák, érdeklődési körök dominanciájával valósul meg, hanem az udvarban, a kézműves társadalomban, a falusi életben egyaránt stabilan rögződött konvenciók eredménye, ahonnan éppen a szigorú normák miatt egymás területére nincs átjárás. Példaként említi Adam az udvari reprezentációs alkalmakat (udvari

színhjátékok, viadalok, nyilvános étkezések), amelyek a társasági élet egyértelmű megnyilvánulásai, a résztvevők a legmagasabb körökből (tényleges szereplők) és a legszegényebb rétegekből (nézők, bámmészködők) kerülnek ki, a látvány valamennyiüket befolyásolja, de értékelhető, valószínű kapcsolat az azonos helyszínen lévők, azonos (kulturális) élményben részesültek között nincs. A családi élet intimitása, a polgári individuum fejlődésének értékrendszere, tehát a mai fogalmaink szerint kialakított társas élet német nyelvterületen is csak a XVIII. század közepén válik elfogadottá, tehát a tárgyalt korszak, 1580–1730 után. A kongresszus szervezői vállalták, hogy a társasági élet territorialis különbözőségeit kutató előadásoknak éppúgy teret adnak, mint teológiai, filozófiai, történeti, néprajzi, szociológiai, művészettörténeti, zenei és természetesen irodalomtörténeti megközelítéseknek, lehetőség szerint megszólitva a nemzeti kultúrák képviselőit is. Ennek értelmében a konferenciaszervező praktikum és a tudományos megfontolás az előadásokat hat nagy tematikus egységbe foglalva tárta a nyilvánosság elé: 1. a társasági élet legitimációja, 2. a társasági élet és a társadalom alakulása, 3. a társasági élet mint játék, 4. a társasági élet mint létszükség-szerűség, 5. a társaság és szervezeti megnyilvánulásai, 6. a társas lét idealizálása és stilizálása.

A nemzetközi nő történeti kutatás tekintélyes képviselője, számos nő történeti monográfia szerzője, Barbara Becker-Cantarino ezúttal is a barokk kori társas élet, az irodalom és a nők szerepét vizsgálta, kiindulópontként a német barokk kánonteremtő egyéniségének, Georg Philipp Harsdörffer *Frauenzimmer Gesprächspiele* című ötkötetes munkáját választva. A viselkedéstani alapmű újdonsága, hogy benne a nők az irodalomnak nem megéneklendő tárgyai vagy inspirálandó műzsái, hanem (kulturális, konkrétan) poétikai és zenei ismeretekkel rendelkező alkotó résztvevői. Becker-Cantarino értékes megállapításokat tesz a csak a XVII. században használatos „Geselle” és „Gesellin” fogalmak kialakulásáról és szemantikai fejlődéséről, amely egyértelműen mindkét nem egyenrangú nyilvános szerepléséről tanúskodik.

Winfried Schulze Vom „ganzen Haus” zum „Kreislauf der geselligen Dienste und Arbeiten”. *Geselligkeit und Gesellschaftsbildung im 17. Jahrhun-*

dert című tanulmányában a társasági élet első német szociológusának, Georg Simmelnek a tanulmányából (*Individuum und Gesellschaft*, 1920) kiindulva kísérli meg tipologizálni a társas lét megnyilvánulási formáit. Ennek megfelelően vizsgálja a társas élet gondolkodás-, szervezeti és funkciós formáit, meghatározva az egyes kategóriák intézményesülésének kereteit. A szervezeti formákat említve például elkülöníti a mindennapi élet társaságát (= vendégfogadók, céhházak, fonók), a rituális összejöveteleket (= nemesi társadalom, tanácsurak összejövetelei, céhes rendezvények), a diskurzív társas létet (= olvasói körök, tudományos- és közhasznú társaságok, újságok szerkesztői, kiadói), a vallásos társas élet (= közösségalkítás idegen vallási közegben, pietista konvektikum) és a játszópihentető társasági alkalmakat (= szalonok, zenei előadások, színházak, társasjátékok stb.). A társasági élet funkcióit illetően a stabilizáló (= politikai azonosságot tükröző, szomszédsági és pártfogói rendszereket valló), továbbá subversív (= titkos szövetségeknek, összeesküvéseknek helyt adó) közösségi alkalmakról beszél.

Walter Sparr teológiai professzor *Christ-löbliche Fröhmlichkeit, Naturrechtliche und offenbarungstheologische Legitimation der Geselligkeit in der Frühen Neuzeit* című tanulmányában az egyházi gyakorlat és a társas élet összekapcsolódását, általános etikai és morálteológiai értelmezését kísérli meg. A társasági életet a teológiai legitimáció a kereszténység és a természetjog összehangolásával mint *honestas voluptas* integrálta a keresztényi életvitelbe, és ezáltal a munkától elválasztva egyértelműen vallási színezetet adott neki.

Az interdiszciplinaritás jegyében fogalmazódtott Werner Braun tanulmánya (*Concordia discors: Zur geselligen Musikkultur im 17. Jahrhundert*), amely a kongresszus alkalmából koncertbevezetőként hangzott el. Az előadás a barokk zenei formákat kísérlete meg csoportosítani, az élő zenei élményt a kötetben kötötték, színpadképek közlése segíti feleleveníteni.

Dietz-Rüdiger Moser a néprajz felől közelít a témához és a XVII. század második felének bécsi társasági eseményeit vizsgálja (*Geselligkeit und Volkskunde, Zum Festwesen im barocken Wien*). Elemzésének középpontjában az a differenciáltság áll, amely a barokk fénykorát élő bécsi udvar látványosságai és az udvarba be nem jutó

polgárok, kispolgárok kézművesek, napszámosok, azaz „az egyszerű nép” napi szórakozási lehetőségei között megvalósult. Moser fontos megállapításokat tesz a szórakoztatási ipar alakulása és a társadalmi konfliktusok korabeli kezelésének összefüggéseiről is. A tanulmány elsősorban színháztörténeti jelentőségű, de a magyar kutatás számára az sem érdektelen, hogy Moser egyik meghatározó forrása az a török Evlia Cselebi, akinek 1665-ből származó útleírása (magyar fordításban is elérhető) Magyarországról is beszámol. A Habsburg-Bécs után a másik fontos kulturális központ, Párizs és egyben Franciaország társasági életével foglalkozik Christoph Strosetzki tanulmánya (*Die Norm und ihre Alternativen in der Geselligkeitskultur des absolutistischen Frankreich*), számos fénykép illusztrálja Carsten-Peter Warncke a barokk uralkodói építészetről szóló dolgozatát (*Der Raum der Geselligkeit. Die Lage von Sala grande und großem Salon im frühneuzeitlichen Herrschaftsbau*). Az elemzés ugyan általános konklúziók levonására is alkalmas, a képanyag azonban olasz és francia kastélyok bemutatására korlátozódik, kellő teret szánva XIV. Lajos építészeti törekvéseinek.

Az utolsó plenáris előadás olyan témát választott, amelyet egyetlen tudományág sem mondhat kizárólagos tulajdonának. Friedhelm Kemp a társasági magányról írt dolgozatot (*Gesellige Einsamkeit*), széles merítéssel hozva példait a magányt vágyó olasz szerelmes, az önmagával beszélgető vallási megszállott, a remeteség, a klaszterikusok társaságában töltött könyvtári egyedüllét vagy éppen a barátságban kifejeződő magányosság irodalmi megnyilvánulásai területéről.

A kongresszus hat szekciójának valamennyi előadását az adott terjedelemben lehetetlen akárcsak cím szerint is megemlíteni. A referátumok a lehető legszélesebb területet ölelve fel, foglalkoznak irodalomelméleti, -történeti, teológiai, művészeti, néprajzi kérdésekkel, egy-egy jelentős barokk szerző vagy kevésbé ismert alkotó munkásságával. A nemzeti szempontú megközelítés – természetesen a németen kívül – leginkább a francia, az olasz és a spanyol irodalmat érinti. Két fontos ideológiai áramlat és a társasági élet összefüggéseivel, a puritanizmussal és a pietizmussal foglalkozik az első szekció két dolgozata. Hans-Dieter Metzger *Waren die Puritaner ungesellig?* című referátuma Max Weber

Protestáns etikájával vitatkozva, miszerint a puritánusok jellemzője leginkább az individualizmus, sorakoztat fel érveket ahhoz az állításhoz, amely szerint 1660 előtt a puritánusokat is jelentős (nemzeti) közösségi érzés jellemezte. A pietizmus monográfusa, Martin Brecht sok vitát kiváltó dolgozatában (*Pietismus als alternative Geselligkeit*) a vallási mozgalmat mint a társasági létforma egyik alternatív megjelenési formáját tárgyalja. Tézise szemben áll a történész Hartmut Lehmann felfogásával, aki szerint a pietisták elutasítják a barokk társadalom közösségképző formáit, önmagukban zárt egységet képeznek. Brecht szerint a pietisták éppen azáltal fejezik ki társadalmi nyitottságukat, hogy a világi dolgokban szót értenek a laikusokkal, lemondanak a konfessionális vitákról és nivellálják a társadalmi különbségeket. A katolikus zarándokutak társaságformáló szerepéről mint a kis emberek kéjutazásáról beszél Peter Hersche az aufklärta Nicolai kifejezését („Die Wallfahrt als Lustreise”) értelmezve (*Die Lustreise der kleinen Leute – zur geselligen Funktion der barocken Wallfahrt*). Nicolai rosszfű megjegyzése nagyon sok valóságtartalommal bír, Hersche éppen ezeket a mindennapi élethez szükséges társas megnyilvánulásokat értékeli, feldolgozva az utazási és szálláskörülményeket, az emberi egymásrautaltság módozatait. Kuriozitása okán is érdemes megemlíteni Otto Ulbricht tanulmányát, aki többek között az emberi test megismerési lehetőségeit – beleértve a nyilvános operációkat és boncolásokat – vizsgálja mint a társas együttlét sajátos kifejeződéseit (*Die Sektion des menschlichen Körpers als Feier: Anatomie und Geselligkeit im Barockzeitalter*).

A legnépesebb konferenciaszekció (14 előadás) a társasági élet játékos megjelenítéseivel, különösen a férfi-nő kapcsolat, az érzelmek kifejezésének műfajaival foglalkozott. Markus Fauser egy műfajként korábban nem tárgyalt jelenség, a pletyka irodalmi megjelenítését vizsgálja (*Klatschrelationen im 17. Jahrhundert*), Gerhard Penzkofer a francia barokk regény és a konverzáció összefüggéseit tárja fel (*Die Konversation als Symptom und Supplement*). A szerelmi diskurzus különböző rétegeit mutatja ki Philipp von Zesen művében Jean-Daniel Krebs (*Manieren und Liebe. Zur Dialektik von Affekt und Höflichkeit*), felfejtve a konverzációs diskurzus, a

testbeszéd és a szerelmi párbeszéd mint irodalmi téma egymásra épülését. A női szerepváltás plenáris előadásban is tárgyalt témájához szolgáltat adatokat Rosmarie Zeller, aki a beszélgetésszínhelyekben megjelenített nők alakjával foglalkozik (*Die Rolle der Frauen im Gespräch und in der Konversion*). A társasági élet játékos kifejezőmódjai, a színház, az opera, a művészeti galériák stb. területén szintén számos előadót foglalkoztattak, de készült referátum a társasági játékok olyan periférikus műfajáról, mint a kártyajáték (Peter Cersowsky: *Kartenspiel und Lehre, Zur Antiquiteten Karthe des Johannes Praetorius*).

„A társas élet mint életszükséglet” téma egyrészt a társalgási nyelv kialakulásának válfajairól, másrészt az eltérő társadalmi rétegek közönségi megnyilvánulásairól inspirált előadásokat. Manfred Beetz az udvariassági formulák szabályait elemzi (*Leitlinien und Regeln der Höflichkeit für Konversation*), más előadások az udvari élet, a kalandor életforma és a parasztlakodalmak társas kapcsolatait tárgyalják.

Az intézményesített társasági viszonyok témája főleg az udvari ceremóniák szerkezeti elemzésével és a színházi megjelenítésekkel képviselteti magát. A korabeli irodalomban rendkívül gazdag visszhangja volt a koronázási ünnepségeknek, közülük is kiemelkedik IV. Christian dán király megkoronázása (1596), aminek irodalmi feldolgozásával Mara R. Wade foglalkozik (*Öffentliche Geselligkeit am Kopenhagener Hof*). Beatrix Bastl a házasságkötések társadalmi és gazdasági hátterének jelentőségét mutatja ki, szembeállítva azt a házasság szempontjából közömbös privát érzelmi megnyilvánulásokkal (*Hochzeitsrituale. Zur Sozialanthropologie von Verhaltensweisen innerhalb des österreichischen Adels der Frühen Neuzeit*).

A társasági élet idealizálását és stilizálását az előadók különféle megjelenési formájukban vizsgálták: a konkrét vadászat, az álarcosbál és a portré mind ugyanazt a témát kötik össze, Diana istennő barokk ábrázolását (Friedrich Polle- roß: *Ergetzliche Lust der Diana*). A természetben játszódó társasági kedvtelések kedvelt színtere a kert. Cornelia Jöchner azzal foglalkozik, milyen szerepet játszott a kerttervezés és a kertek metszetes megörökítése a társadalmi előkelőség érvényesítésében (*Die höfische Gesellschaft im Garten. Soziale Interaktion als Bildstrategie barocker*

Gartenveduten). Az ünnepi kultúra külsőséges megnyilvánulásaira hoz példát a francia királyi udvar egy 1661-es ünnepi bevonulását megőrkítő vers, amely pompájában, nagyvonalúságában egy korábban nem látott ceremóniális összhangot valósított meg (Peter-Eckhard Knabe: *Der Hof als Zentrum der Festkultur, Vaux-Le-Comte, 17. August 1661*).

A társasági élet különféle megnyilvánulásainak az interdiszciplinaritás elvének megfelelő megközelítésével a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek kongresszusa olyan tanulmányok elkészülését és széleskörű megvitatását tette lehetővé, amelyek további ötletadói lehetnek a műfajközpontú és a nemzeti szempontú elemzéseknek. A közreadott két kötet a korszak kutatóinak nélkülözhetetlen kézikönyve, a példamutató szerkesztés dicsérete mellett csupán sajnálhatjuk, hogy az újabb divat szerint a névmutató csupán a főszövegben előforduló neveket tartalmazza, a szakirodalom átbúvárlásához a teljes konferenciaanyag végigolvasása (-lapozása) szükséges.

NÉMETH S. KATALIN

**Holger Th. Gräf-Ralf Prüve: Wege ins Unge-
wisse. Reisen in der Frühen Neuzeit 1500–1800.**
Frankfurt a. M., S. Fischer 1997. 277.

A berlini Humboldt Egyetem Történettudományi Intézetének két asszisztense, Holger Th. Gräf és Ralf Prüve többéves oktatói és kutatói munkájának eredménye a szerényen „Sachlesebuch“-nak nevezett monográfia. A történezmű, geográfus szerzők nem az útleírás-irodalom sorába állították munkájukat, hanem átfogó képet kíséreltek meg felrajzolni magáról az utazásról, függetlenül annak irodalmi megnyilvánulásaitól. Munkájuk nem irodalmi szövegek elemzése, valamely speciális utazás anyagának a feltárása, hanem a legkülönfélébb mentalitástörténeti ismeretek kiértékelése, amelyeknek közös nevezője az utazás. A jól megválasztott korszak a korai újkor kerek évszámokhoz köthető három évszázada, történeti eseményekkel meghatározva: a reformáció és a francia forradalom közé zárt periódus. (Hasonló megközelítésű Petneki Áron – sajnos évek óta csak kéziratban hozzáférhető –

kandidátusi disszertációja, amely a középkori útonjárókkal foglalkozik.) A feldolgozott és bőségesen idézett források, mivel nem elsősorban útinapló-szövegek, eddig gyakran elkerülték a figyelmet, az 58 illusztráció nagy része is alig ismert.

A szerzők érdeklődési körüknek – és az egyetemi oktatásban inspiráló szerepet játszó hallgatók kérdéseinek – köszönhetően olyan komplex megközelítésmódra törekedtek, amely eddig kevésbé volt jellemzője a csak szövegközpontú vagy a specializált utazási irodalom kutatásának. A kötet az utazásra vonatkozó ismeretanyagot tematikus fejezetekre bontva, bőséges szövegközlések kommentálásával ad érzékletes képet a korai újkor útonjárókról. Az első fejezet az útra-kező emberrel, a mobil társadalom kialakulásával foglalkozik, felfedezve a kutatási hiátust a középkori záródokutak és a tizenkilencedik századi gépesített közlekedés és szállítás között. A korai újkor egyik alapvető jellemzőjének tartják a szerzők az útonjárók mennyiségileg megnövekedett jelenlétét, akik önként vagy kényszerűségből helyváltoztatásra törekedtek. Jelentős szerepet játszottak itt a vándorok, a kereskedők, az árusok, a vásárra utazó eladók vagy vevők, az elcsapott vagy megszökött katonák, a katonai toborzók, a vallási menekültek stb. A korai újkor helyváltoztatás időtartamát, biztonsági körülményeit illetően lényegesen különbözött az újkor utazástól. Az utazó viszonylag kis távolság megtétele érdekében is napokat, heteket, hónapokat töltött az utazással, az utazási előkészületek, felszerelések nagyobb gondosságot igényeltek. A szerzők összegyűjtötték azokat az adatokat, amelyek a jelzett korszak utazási előkészületeire, tárgyi felszereléseire vonatkoznak, beleértve az utazást megkönnyítő ajánlóleveleket, az útlevel előzményeként szolgáló úti passzusokat éppúgy, mint az úti lelki megerősítőket, az úti áldásokat, a hálaadó imákat megőrző információkat.

Az utazás alapja maga az út. Az Európa úthálózatáról a különböző évszázadokból fennmaradt térképek, feljegyzések feltűnően sok és különböző színvonalú, de jól regisztrált országutak, helyi utak, utcák meglétéről és ismeretéről tájékoztatnak. A közlekedési eszközök fejezete meglepő, ám szerfölött logikus vizsgálódással indul: a korszak legfontosabb közlekedési eszköze a lábbeli volt. Ha belegondolunk abba,

hogy az útra indulók elsősorban gyalog közlekedtek, a meghökkenítő megállapítás nem is tűnik olyan abszurdnak. Természetesen foglalkozik a fejezet a kocsi különböző változataival is, az emberi és az állati szállítóerő felhasználásának lehetőségeivel. Az ellátás, az elszállásolás körülményeinek vizsgálata mutatja a korszak legjelentősebb változásait, megemlítve a professzionális vendégfogadók kialakulásának fázisait éppúgy, mint a kolostori elszállásolás vagy a kereskedelmi utazások lehetőségeinek módozatait.

Az utazásban részt vevők legtöbbször személyzetrel utaztak vagy útjuk idején az utazás körülményeit befolyásoló emberekkel (fogadós, postamester, úti kalauz, vámszedő stb.) találkoztak. A szerzők külön fejezetet szentelnek az utazással foglalkozásszerűen kapcsolatba kerülő személyeknek, a korai idegenforgalom hivatásos szereplőinek. Az első fejezetek is utaltak arra, hogy az utazási körülmények biztonsága a korábbi Európában a tömeges mozgás ellenére is lényegesen gyöngébb volt, mint a technikai forradalom utáni időkben. Az úti akadályokkal, veszélyekkel foglalkozó részben a szerzők ezeknek az akadályoknak (geográfiai, meteorológiai, emberi fenyegetettség) a természetét próbálják feltérképezni. Az idő, a tér, a sebesség egymással összefüggő, sokat változó fogalmait tárgyaló fejezet zárja az utazás három évszázados történetének vizsgálgódását.

A rendkívül sokféle anyagot értékes szempontok szerint csoportosító kötetéről szükséges megállapítani, hogy figyelemfelkeltő, olvasmányos, ám nem tudományos munka. A vizsgálódás gerincét képező tematikus csoportosítás logikus és egymásra épülésében elfogadható, ám ennél több rendezővel az egyes fejezetekben nem fedezhető fel. A kiválasztott szövegek nem követik az időrendet, ennek értelmében a változás vagy a fejlődés vonalát sem, egymás mellé helyezésük, idézési sorrendjük teljesen esetleges. A szerzők – feltehetően törekedve a népszerű ismeretterjesztésre –, szinte valamennyi fejezetet a XX. századdal való felszínes összehasonlítással kezdenek, majd teljesen esetlegesen idéznek egymásra nem épülő információkat a felvilágosodás korából vagy a XVI. század elejéről, mellőzve a legcsekélyebb utalást arra, hogy esetleg valamely fejlődési irány, változási tendencia is kimutatható lenne az egyes megállapítások között. A

gyakran első ízben közölt illusztrációs anyag figyelemfelkeltően érdekes, ám a jegyzetapparátus nagyvonalúsága nem teszi lehetővé, hogy némi kép forrására rábukkanjunk, hiszen gyakran csak az ábrázolást megőrző múzeum nevét adja meg a forrásjegyzék, a felhasznált képet tartalmazó kötetet, gyűjteményt, jelzetet, az ábrázolás dátumát nem. Hasonlóan nehézkes az idézett szövegek származási helyének kikutatása, főleg akkor, amikor a szerzők egy modern szövegkiadásra, antológiára hivatkoznak, és sem a szövegből, sem a jegyzetből nem derül ki, az idézett textus melyik századból származik. Úgy tűnik, a szerzőpáros nagy ismeretanyag birtokában jelentős lehetőséget mulasztott el: olvasható szövegyanyagot adott kézbe annak az igénye nélkül, hogy munkájukra mint megbízható forrásra vagy szakirodalomra hivatkozhatnánk.

NÉMETH S. KATALIN

Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von Helmut de Boor–Richard Newald. Bd. 3.: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Teil 1.: 1250–1350, Neubearb. von Johannes Janota. München, C. H. Beck 1997. 568.

Amikor Helmut de Boor és Richard Newald a háború után néhány évvel útjára indította a *Német irodalom története a kezdetektől napjainkig* című sorozatot, a két germanista talán maga sem gondolta, hogy nagyszabású vállalkozásukat még közel fél évszázad múlva is a legalaposabb és legjobb német irodalomtörténeti szintézisként fogják számon tartani. Németországban természetes dolog az, hogy egy ilyen jellegű munkát állandóan lehet kapni, s ha kifogy, újra kiadják. S az is magától értetődő, hogy az ilyen kézikönyveket időről-időre átdolgozzák. A Helmut de Boor és Richard Newald nevével fémjelzett irodalomtörténet kötetei közül napjainkra a középkori irodalommal foglalkozók értek meg leginkább az átdolgozásra – lévén, hogy ezek jelentek meg legkorábban. Az udvari, illetve a humanista irodalommal foglalkozó részek átdolgozott kiadása néhány éve már megjelent, s most sorra került a harmadik kötet első része is, amely a késő középkori lírát, a verses epikát, a

krónikairódmalmat, illetve a vallásos és didaktikus költészetet tárgyalja.

A Helmut de Boor által írt III/1 kötet, amelynek első kiadása 1962-ben jelent meg, a késő középkori német irodalom első monografikus összefoglalása volt, s jelentős mértékben járult hozzá a téma kutatásának fellendüléséhez. Mivel a korszak német irodalmának vizsgálata az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején még gyerekcipőben járt, de Boor elsősorban összegzést, áttekintést kívánt adni a témáról. Maga is tisztában volt azzal, hogy alapvető kutatások híján sok kérdést később kell tisztázni a szakembereknek. Azt is tudta, hogy ugyanezen okok miatt nagyobb a tévedések, az átmeneti megállapítások lehetősége, illetve szükségyszerűsége is.

A kötetet Johannes Janota, az augsburgi egyetem tanára dolgozta át, hogy az a tudomány mai állását tükrözze. Janota a könyv alapkonceptióján nem változtatott, a könyv felépítését érintő nagyobb változtatásokat nem csinált, bár az előszóban ő maga is elismeri, hogy ez több esetben indokolt lett volna. Ám úgy vélte: ha radikálisan változtat a könyv felépítésén, az már nem átdolgozás lett volna, hanem egy új könyv. Példaként említhetjük a korszakhatárokat, amelyeket de Boor 1250 és 1350 között húzott meg. Ma már sok kutató nem a XIII. század közepére teszi a késő középkori irodalom kezdetét, hanem a XIV. század elejére (pl. a Bumke–Cramer–Kartschoke-féle középkori irodalomtörténet is).

A műelemzések korrekciójánál, átdolgozásánál a spektrum a jelentéktelen szövegkorrekciótól egész bekezdések újrírásáig terjed, a *Prosa-Lancelot*-ról szóló elemzést például a megváltozott tudományos álláspont miatt szinte teljes egészében újra kellett írni. Az irodalomtörténetírás korábban epigonköltészetként vagy eklekticizmusként aposztrofálta e kor irodalmát, s de Boor is az udvari irodalom virágkora utáni hanyatlásnak tekintette e korszakot – jöllehet a könyv régi alcíme így hangzott: *Zerfall und Neubeginn*. Ez az álláspont ma már túlhaladott, s ezért Janota az újrakezdésre teszi a hangsúlyt.

Természetesen új (és jobban tagolt) a bibliográfia is. Janota az egyes művekre vonatkozó szakirodalom esetében legtöbbször csak a *Verfasserlexikon* vagy a W. Killy által szerkesztett *Literatur Lexikon* megfelelő szócikkénél található bibliográfiára utal. Ez persze nem a legtökéletesebb megoldás, mert a *Verfasserlexikon* első kötet

például 1978-ban jelent meg, s ennek megfelelően az ebben található bibliográfia is a húsz évvel ezelőtti állapotot tükrözi. Az egyes műfajokra vonatkozó bibliográfiák esetében is vannak apróbb hiányosságok. Az Artus-epikáról szóló fejezethez tartozó bibliográfiából például hiányzik C. Gottzmann: *Artusdichtung* című, 1989-ben megjelent alapvető műve, s csak ennek elődje, K. O. Brogsitter régi könyve van feltüntetve.

Ha áttekintjük a késő középpkorral foglalkozó szakirodalmat, megállapíthatjuk, hogy a kötet (s annak második része) még ma is a legjobb összegzése a kor német nyelvű irodalmának. Igen hasznos lenne, ha könyvtáraink is beszereznék ezeket az átdolgozott kiadásokat. Sajnos, azt kell tapasztalnunk, hogy ezek általában kimaradnak a megrendelőlistákból, mondván, hogy az első kiadás már megvan. Ismertetésünk nyomán talán nem kell különösebb magyarázat, miért lenne fontos ezeknek az új, átdolgozott kiadásoknak a beszerzése.

LŐKÖS PÉTER

Jasmin Hermann-Huve: 'Pathologie und Passion' in Goethes Roman die Leiden des jungen Werther. Frankfurt/M.—Berlin—New York—Paris—Wien, 1997. 216. /Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1595./

A Werherről szóló gazdag szakirodalomban a szerelmi szenvedély jelentőségével kapcsolatos állásfoglalás központi, megkerülhetetlen toposz. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a magyarázatok ebben a tekintetben egységesek lennének: nem kevés azoknak a megközelítéseknek a száma, amelyek nem a szerelem vezérmotívum mivoltára helyezik a hangsúlyt.

Jasmin Hermann-Huve Goethének a *Dichtung und Wahrheit*-ba szövétt megjegyzéseiből és magából a regényből kiindulva vitába száll ezzel a tendenciával, melynek talán egyik legközismertebb megfogalmazója Thomas Mann volt: szerinte a szerelem többé-kevésbé véletlen formája a hős tragédiájának. A szerelem és a melankólia, a szerelem és a betegség viszonyát és ezeknek a jelentőségét a már Goethe által is hangoztatott

taedium vitae kialakulásában a szerzőnő többszörös közelítésben tárgyalja.

Első lépésként a szerelem társadalom- és kultúrtörténetének XVII. és XVIII. századi vonásait rajzolja meg lényegében Paul Kluckhohn (1931). Niklas Luhmann (1983) és Horst Flaschka (1987) nyomán. Kiemeli, hogy Goethe az, aki Wertherével a XVIII. századi dualisztikus szerelemfelfogást megkérdőjelezi, amikor hősének a szerelem, a szenvedély és a melankólia dinamikája szerint pergő történetével az Empfindsamkeit és a Sturm und Drang pólusai között utat tör egy formálódó új szerelemfelfogás irányába.

Ahogy a könyv címe ígéri, a szerzőnő igyekszik elmélyülni a pszichoanalízis és a pszichopatólógia felől közelítő interpretációkban, megállapítva, hogy ezek különösen az eddig meglehetősen háttérben maradt Lotte-figurával kapcsolatban hoztak eredményeket, viszont állításaik nélkülözik az irodalmias szempontokat (pl. nem szentelnek figyelmet az elbeszéléstechnikának).

E kritika megfogalmazása után konzekvens lépés a szerelem/betegség problémájának és a regényszöveg szerveződésének egymásra vonatkoztatása: a monologikusság, a két részből álló struktúra mint anticipáció és beteljesülés, a kiadói fikció vizsgálata nem szolgál meglepetésekkel, de kétségtelenül felidéri és kitűzött szempontja szerint rendezzi forrásai állításait.

Figyelemre méltó viszont a szerelemmotívum központi szerepének igazolása a befogadás egy szintjének tanúságtétele alapján: Jasmin Hermann-Huve két Wertheriádot vesz elő: Jean Paul *Abelard és Heloise*-ét (1781) és Ivan Bunyin *Mitja szerelme* (1925) című művét, hogy megmutassa mennyire – a szövegszervezés szintjén is érzékelhetően – koncentráltak a követők épp a szerelmi szenvedély és szenvedés témájára.

A Lotte figurájának szentelt, elemző figyelem két sokszorosan interpretált szövegrész (a kanáris- és a kanapé-jelenet) kiemelésével a wertheri szenvedély/szenvedés okát – ellentétben a korabeli és sok újabb véleménnyel – e nőalak kettős természetében keresi: az érzékeny/érzelmes és az anyai/passzív vonások mellett a kacér, uralkodni vágyó nő adottságai is felszínre kerülnek a történet során.

A módszerét tekintve meglehetősen eklektikus tanulmány ebben a fejezetében a témából adódó pszichológiai közelítés útját választja,

amikor Lotte magatartásának hatását felméri Werther reakcióiban. Az öngyilkosság ebből az aspektusból a realitás világába való visszatérés, s egyben (amint ezt a hősnővel kapcsolatban morális ítélezést is megkockáztató irodalmárnő megfogalmazza) a Lottében megjelenített női magatartásforma felelőtlen korlátoltságának leleplezése.

KISÉRY PÁLNÉ

Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses.
Ed. by Lieve Spaas–Brian Stimpson. London, Macmillan Press 1996. 328.

Defoe regényének közel 280 éves recepciótörténete sikertörténet. Már a megjelenése utáni évtizedekben szinte minden kultúrnyelvre lefordították, többen – különféle szempontok alapján – átdolgozták. Az adaptációknak köszönhetően hamarosan önálló műfaj jött létre: a robinzonád. A kalandregénynek ebben a típusában változó elemet csupán a szereplők jelentettek: a legkülönfélébb korú, nemzetiségű és társadalmi háttérű hősök, hősnők, családok, néhány főből álló csoportok szálltak tengerre és töltöttek kényszerűségből hosszabb-rövidebb időt egy lakatlan szigeten.

A történetet minden generáció újra fölfedezte és újraértelmezte: hol a magány, hol a túlélés, hol az embernek a természethez és a társadalomhoz való viszonya került az értelmezések horizontjába. A különböző műfajokba tartozó adaptációk mára beláthatatlan tömeggé növekedtek.

Az alapul szolgáló modellnek számtalan variációja jött létre, s maga a Defoe-regény is adaptációnak tekinthető, hiszen a lakatlan szigeten megteremthető új civilizáció motívuma már évszázadokkal korábbi történetekben megjelent. A műnek tehát hosszú elő- és utóélete van, a Robinson-történet állandóan átalakul. Ezt a metamorfózist csak a nyelvi megvalósult alkotásokban követhetjük nyomon, ilyen értelemben mítosszá vált.

A Robinson-mítoszzal foglalkoznak a kötet tanulmányai, amelyek egy 1993 szeptemberében tartott nemzetközi konferencián hangzottak el először. Az eltérő kritikai és filozófia perspektí-

vákat képviselő irodalmárok, filozófusok és kulturális antropológusok a mítosz kulturális manifestációit vizsgálták más-más térben és időben, társadalmi közegben és művészeti ágba.

A bevezető tanulmányban Louis James felteszi a kérdést: valójában mit értünk a „Robinson Crusoe” elnevezés alatt? Emberek milliói számára van jelentése ennek a névnek, annak ellenére, hogy közülük sokan nem olvasták a Defoe-regényt, sőt talán a létezéséről sem tudnak. A *Robinson Crusoe* nem pusztán egy könyv, hanem egyike a modern irodalmi mítoszoknak, éppúgy, mint a *Don Quijote*, a *Hamlet*, a *Frankenstein* vagy a *Twist Olivér*. Ezek mind a főhős és a szöveg problematikusságának, heterogenitásának köszönhetően több évszázados népszerűséget, mivel e művek a befogadó inkonzisztens vágyai és életcéljait tükrözik.

A kötet első fejezetében a regény kontextuális és intertextuális értelmezései kaptak helyet.

Alan Downie a szöveg XVIII. századi kontextusaira hívja fel a XX. századi irodalmárok figyelmét. Különösen azok (pl. Ian Watt) álláspontjával vitatkozik, akik Defoe-ban a kapitalista individualizmus szószólóját látják. A regénynek ma már kevésbé ismert, de a XVIII. században még ezzel együtt olvasott folytatásai (*Farther Adventures of Robinson Crusoe*, 1719; *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: with his Vision of the Angelick World*, 1720), valamint a korabeli ponyvadaptációk és más kortárs művek alapján Downie figyelmeztet a regény vallásos vonatkozásaira.

Ian A. Bell a szöveg töredékes utalásaiban elrejtett nőalakok (Robinson anyja, felesége, bennszülött asszonyok) és Defoe többi regénye alapján az író nőképét bontja ki. A műben a férfikaland és a férfibarátság kap elsődleges szerepet, a férfiszereplők azonban önféjűek, erőszakosak és hajlamosak önmaguk vagy egymás elpusztítására. Ezeket a hajlamokat magányban vagy egy megbízható társ mellett jó irányba tudják fordítani, más esetekben azonban csak a nők tudják köztük a békességet fenntartani. Az asszonyok képviselik a regényben az állandóságot és a biztonságot egy erőszakos férfivilágban.

Markman Ellis a Defoe-regénybe és a XVIII. századi antropológia-polémiában szereplő kanibalizmus hátterét kutatja. Az 1770-es években megjelent robinzonádok és a James Cook Ausztrália körüli útjairól szóló beszámolók kannibál-

történetei az újabb etnográfiai és archeológiai kutatások nyomán hiteltelennek bizonyultak. Ellis szerint a brit birodalom terjeszkedésének ideológiai alapját teremtették meg a maorik kanibalizmusáról szóló hírek.

Vanessa Smith sem irodalmi szövegeken vizsgálja a regény hatását. A XIX. század elején a polinéziai szigetekre küldött misszionáriusok és első telepések (szökött fegyencek, dezertált tengerészek és vándorkereskedők) a Defoe-regény elemeit beemelték „igaz” önéletrajzaikba, memoárjaikba. Ezáltal a fikció történelemmé vált. Ám ezzel egyidejűleg a *Robinson Crusoe*-ra való hivatkozás ezeket a beszámolókat felemelte egy kvázi irodalmi szöveg szintjére, és jelentéktelen szerzők produkcióit összekapcsolta az angol irodalmi kánon időrendben elsőnek tekintett regényével.

Samar Attar a Defoe-regény modelljét két arab allegorikus utazóregényben fedezte fel, amelyek több angol nyelvű kiadást is megérték a *Robinson* megjelenése előtt. Az egyik Ibn Tufayl filozófikus regénye, a *Hayy Ibn Yaqzan*, amelynek hőse szinte egész életét remeteként éli végig egy lakatlan szigeten. A másik az *Ezeregyéjszaka meséinek* kalandos története Szindbádról, aki viszontagságos évtizedeket tölt a tengeren, családjától távol. Attar szerint a két életmodell, a szentéletű remetéé és a kalandor kereskedő magyarázatot ad Defoe hőséne kettős lelkületére, hiszen a szakirodalomban máig eldöntetlen a kérdés: Robinson Istent szolgálja-e vagy mammont?

Lieve Spaas az európai ember két egzisztenciális problémájának mítikus megjelenését látja Defoe regényében. Az egyik az egyén helykeresése a társadalomban, az elmagányosodás és a társadalomba való visszatalálás, amelynek klasszikus mítológiai alapját Spaas az Ódipusz- és a Nárcciszusz-mítoszban találja meg. A másik konfliktus a zsidó-keresztény kultúrkörből érkezett ember szembetalálkozása egy más kultúrával, és a kényszer, hogy ezt – az egyébként primitívnek tartott – másságot megértse, sőt beépitse saját gondolkodásába. Tehát Péntek szerepének kiemelésével a Defoe-regény részévé vált annak a folyamatnak, amelynek során az európai gondolkodásban létrejött egy modern mítosz, a primitivizmus mítosza.

Jean-Jacques Hamu az utópisztikus körülmények között megjelenő szolga-gazda viszonyveti össze Shakespeare *A vihar* című színművé-

ben és a *Robinson Crusoe*-ban. Mindkét műben egy civilizált európai ember érkezik a lakatlan szigetre, aki azonnal hozzálát a sziget gyarmatosításához. Prospero a varázslat, Robinson a modern technika segítségével teszi szolgáljává a barbár Másikat, bár eközben mindketten ajándékokkal halmozzák el hűveiket, ennél fogva Ariel, Kalibán, illetve Péntek élő istenekként tisztelik őket. Tehát a társadalomba beilleszkedni képtelen emberek lehetőséget kapnak egy új rend megteremtésére, majd saját értékrendjüket rákényszerítik az utánuk érkezőkre, ezáltal új társadalmat hozva létre.

A kötet második fejezete a regény európai rezonanciájának néhány példáját mutatja be.

Christopher Smith egy 1805-ben írt francia melodráma, Pixérécourt *Robinson Crusoe* című művét és a feltételezhető előadásokat vizsgálja. A közkedvelt darab Párizsban és vidéken együttesen több mint 750 előadást ért meg, és több nyelvre lefordították. A színpadra állítás kívánalmi mellett a populáris melodráma műfaj látványosság- és cselekményesség-igénye is jelentős változtatásokat követelt meg a történet menetében és a szereplők jellemében.

Arnold Saxton a női számúzők problémáikájával foglalkozik tanulmányában. Az Ariadné-mítosz modern irodalmi adaptációi (Mary Renault: *The King Must Die* és *Hofmannsthal* operalibrettója: *Ariadne auf Naxos*) és Jean Giraudoux *Suzanne et le Pacifique* című regénye női perspektívájú robinzonádnak is tekinthető, melyekben a hősnők és a feminitást jelképező szigetek a női princípiumot hangsúlyozzák, amely a Defoe-regényre épülő mítoszból szükségképpen hiányzik. A női robinzonádokban az asszonyok szerelmi élete csak ideiglenesen marad függőben, lelkivilágukban fontos szerepet kapnak a férfiak, mivel az egyensúly visszaállításához a férfi princípium jelenlétére is szükség van.

Sharon Meagher filozófus az etika narratív megközelítéseit kutatja, az elbeszélő jellegű művek cselekményének és szerkezetének vizsgálata révén. Itt a Robinson-történet két megvalósulási formáját veti egybe: Defoe regényét és Caleb Dechanel *Crusoe* című, 1988-ban készült filmjét. Nem a műfaj, hanem a narratív konstrukció különbségeire összpontosítja figyelmét. A filmadaptációt a film és az alapjául szolgáló regény közötti dialógusként fogja fel a

bahtyini értelemben. A filmbeli Crusoe más erkölcsi tanulságot vonhat le, mint Defoe hőse: az előbbi nyilvánvalóan szenved egy beszélgetőtárs hiányától, és önmagának megismerése csak a másokkal folytatott kölcsönös dialógusok révén jön létre. Ezzel szemben a regényhős egyoldalú beszélgetései valójában monológok, magával folytat diskurzust a gyarmattartó ideológia jegyében. A regény narrátorának látószöge azonban (szerencsére) nem azonos a szerző látószögével: a regény folyamán egyre nagyobb mértékben függ a sorsa Péntektől, ezért egyre inkább megsokszorozódnak a nézőpontok, megjelennek a valódi dialógusok.

Carmen Figuerola a „robinzonizmus” egy olyan példáját vetette vizsgálat alá, amely nem a színhelyet vagy a témát kölcsönözte Defoe regényéből, hanem a konfliktushelyzetet, a szellemiséget és a szimbólumrendszert tükrözi vissza. Jean-Richard Bloch *Le Robinson juif* (1925) című önéletrajzi ihletésű regényében egy Palesztinába utazó riporter szemével láthatjuk az újra létrejövő zsidó államot. Amiképpen Defoe művében az angol hajótörött az emberiség által felhalmozott tudásra építette szigeti létét, úgy Bloch is a zsidóságot mindezen tudás örököseként tartja számon, Palesztinát pedig olyan szigetként, amelyen egy új világ építhető fel.

A kötet Szubverziók című harmadik fejezete a *Robinson Crusoe* posztmodern változatait mutatja be, amelyek az eredeti történetet kiforgatva mondják újra.

A fejezet első három tanulmánya Michel Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) című regényében a Robinson–Péntek kapcsolatot elemzi, nem faji, hanem pszichológiai és metafizikai alapon.

Lorna Milne Tournier Robinsonjának testi-erotikus fejlődésvonalát és szellemi-nyelvi tudatosulását követi nyomon, valamint Péntek befolyását ezekre a folyamatokra.

Anthony Purdy véleménye szerint Tournier regényében a hős váltakozó időkonceptiói függvényében változnak a gazdaságosságról, a hasznosságról és a munkáról alkotott elképzelései. Robinson számára a munkának éppúgy, mint az idő mérésének értelme és célja az Én integritásának megőrzése.

Emma Wilson megkérdőjelezi Tournier-nek a regényéről kinyilatkoztatott saját optimista olva-

satát, a mű befejezése alapján. A regényben a mítosz egyetlen érintetlenül hagyott eleme: Robinsón magánya. A Tournier-szöveg végén nem Robinsón hagyja el a szigetet, hanem Péntek, ám ugyanakkor egy kisfiú ott marad Robinsonnal. A zárókép nem annyira apa-fiú, mint inkább erotikus kapcsolatot sugall a két szereplő között. A szöveg erejét és jelentőségét a társadalmi normák felforgatása adja, mind szexuális, mind textuális értelemben.

Az alábbi három esszé Derek Walcott költészetében mutatja ki a *Robinson Crusoe* nyomait. Walcott élete nagy részét Trinidadban töltötte. (A szomszédos szigetet, Tobogót tartják Robinsón szigetének.)

Stewart Brown a száműzött- és a hajótörött-szerep egymásra rezonáló metaforáit vizsgálja Walcott korai költeményeiben. A két maszk, Odüsszeusz és Robinsón egyszerre szimbolizálja a kezdő költő és a gyarmatosított karibi nép helyzetét.

Bridget Jones véleménye szerint a költő a visszájára fordítja Robinsón és Péntek ambivalens viszonyát 1978-ban írt *Pantomime* című kétszemélyes színdarabjában. A Defoe-regényben Péntek nem jut szóhoz, csupán a narráció tárgyaként szerepel mindvégig. A drámában – már a műnemváltás okán is – önállósul, és több életerőt mutat, mint fehér gazdája.

Paul Burnett két posztmodern regény, J. M. Coetzee *Foe* (1978) és Walcott *Omeros* (1990) című művének közös mítikus őst az odüsszeusi alapú Robinsónban találja meg, noha egyikük Homérosz, másikuk Defoe szövegét dekonstruálta.

Patrick Corcoran szintén a Coetzee-regényről ír, a narratív diskurzusra koncentrálva. A *Foe* nem a Defoe-regénnyel való vitatkozás intertextuális lehetőségeit aknázza ki, hanem metafikció, amely a szereplők közötti hatalmi viszonyokat vizsgálja, és ezáltal bevonja az olvasót a szöveg által felkínált diskurzusba.

Jean-Paul Engélibert a *Foe*-t Gaston Compere *Robinson '86* című regényével veti egybe. Mindkét robinzonádban Defoe úgy lép elénk, mint saját szövegének átdolgozója, tehát a szerző „beleíródik” a szövegbe. Ez a narrativizálódás egyszerre a Robinsón-mítosznak és a szerző mítoszának dekonstrukciója, és illusztrálja Defoe regényének kettős természetét, amely az anonim

szerzőjű mítosz és az író nevével fémjelzett regény műfaji határán áll.

Az utolsó fejezet az introverzió két példáját mutatja be, amelyek befogadják az egész mítoszt, ezáltal a tudat képzeletbeli folyamatává téve azt. Kevin MacCarron a keresztény teológia halállal kapcsolatos eszméit és a megváltás fogalmát vizsgálja a *Robinson Crusoe* és a *Pincher Martin*, Golding 1956-ban írt regénye alapján. Robinsón az „örök élet” ismeretét nyújtja Pénteknek, de Pincher Martin csak önmagában bízik, s ez okozza végzetét: nem szabadulhat a történelem pusztító hatalmából.

Brian Stimpson a magány kérdését elemzi Valéry *Robinson* című novellájában: az „én” és „nem én” közötti ingatag válaszfalat.

A kötet tanulmányai csak néhány példáját ismertetik annak a végtelen paradigmásornak, amit Robinsón-mítosznak nevezhetünk, de csoportosításuk további gondolatokat ébreszt. Az egyes fejezetek nemcsak a *Robinson Crusoe* metamorfózisainak lehetséges módjait mutatják be, hanem általános képet nyújtanak a modern irodalmi mítoszok átalakulásainak irányairól is, ezáltal új vizsgálati szempontokra hívják fel a kutatók figyelmét.

SZAFFNER EMILIA

Europa erlesen Galizien. Hrsg. von Stefan Simonek–Alois Woldan. Klagenfurt/Celovec, Wien-Verlag 1998. 221.

Igen ízléses, zsebkönyv-formátumú antológiát állított össze a bécsi ukrainista Stefan Simonek és a salzburgi polonista Alois Woldan. Ez utóbbi írta a szokvány-utószavakon messze túlnövő jelentőségű eligazítót, ketten készítették az antológia szerzői bio-bibliográfiái adataiból tájékoztató összeállítást. A (valaha) többnyelvű, többkultúrájú Galícia, a Habsburg Birodalom koronatarományja olyan „Literaturlandschaft” volt, amely a különféle nyelvek, kultúrák, irodalmak együttélését és egymást átható kölcsönös jelenlétét szövegek találkozásává tudta avatni. S ezen keresztül hozzájárult egy, a Monarchiára 1918-ig feltétlenül jellemző, azután emlékek, nosztalgia, (ön)bírálatok formájában érvényre jutó közös kulturális textus kifinomulásához, amely az itt

használt német, osztrák vonásokkal teljes ukrán, lengyel, jiddis nyelvek megkülönböztető sajátosságává is vált. A kétnyelvűségnek és a diglossziának egyként megtalálhatók voltak itt a legkülönfélébb alakváltozatai, még a jövevényszavak stílusértéke is kitetszik a mindenki által használt szókincsből, nem szólva a zenében, a frazeológiában, a városképben, nemegyszer a mentalitásban megrögződött közös hagyományokról. A Galícia-ból Bécsbe jutott írók adtak először tudósítást ennek a *Literaturlandschaft*nak etnográfiai tarkaságáról, Bécs (és Budapest) felől különlegesnek tekinthető szokásvilágáról. S ami nem eléggé hangsúlyozható: mai napság az úgynevezett Galícia-irodalom lengyel nyelvű alkotóinak regényeiben olvashatunk erről a múltba vesztett, a második világháborúban, majd a demográfiai változások következtében végleg letűnt világról. Ám a kortárs és a mai (főleg lengyel) művek őrzik az egykori városképet, e városok lakóinak regényessé lett élettörténeteit, mint ahogy innen az ukrán nyelvű lakosság kiszolgáltatottsága is megismerhető. Ivan Frankotól Joseph Rothig, Adam Zagajewskitől vissza az időben a *Grodek*-verset szerző Traklig, *A föld sója* című regény alkotója József Wittlínig művek, műrészletek tanúsítják a Habsburg Monarchia civilizáló, bürokratikus, kultúrateremtő és elidegenítő munkálkodását, ám egyben egy olyan népszövetség lehetőségét is, amely vallások, nyelvek, szokások kölcsönös akceptálásával megteremthette volna a sokat szenvedett földrészt békéjét. A szármottevő munkával, igen alkalos tudással válogatott szemelvények igazolni látszanak Alois Woldan zárótézisét, miszerint egyfelől a galíciai toposzok művészi igazsága a háttérbe szorítja a történelmi verifikálhatóságot, ugyanakkor éppen ez a fikcionalitás teszi lehetővé „az egykor talán volt”-nak, az álomszerűnek megidézését, másfelől ennek az elveszített/elveszejtett galíciai kozmosznak soknemzetiségű és sokkultúráltságú voltára derül fény, és így sokak számára adódik meg az esély az irodalmi haza rekonstrukciójára (mint azt az 1948 utáni lengyel Galícia-irodalom tanúsítja), mások számára az irodalmi hazában a funkcionáló interetnikus érintkezések modellje ölt alakot, amely viszont az egység felé (igen lassan) haladó Európában kaphat relevanciát.

Mindenképpen tanulságos mind a szemelvények, mind az utószó tanulmányozása. A Habsburg Birodalom soknyelvű/sokkultúrájú „irodal-

mi tájai”-t tanulmányozva az összehasonlító irodalomtudomány esettanulmányai bontakoznak ki, diszciplínánk irodalomközi együttesei, amelyekben a világirodalom irányába mutató irodalomközi folyamatok járják kanyargós pályájukat. Galícia „*Literaturlandschaft*”-ként kiváltképpen alkalmasnak bizonyult irodalomközi folyamatok fölnevelésére, azok tanulmányozása Közép-Európa irodalmainak jobb megismeréséhez segíthet.

FRIED ISTVÁN

Erzsébet Hanus: La Littérature hongroise en France au dix-neuvième siècle. Paris – Pécs, A.D.É.F.O. – JPTÉ 1996. 275.

Ez a könyv nem egészen az, aminek látszik. Címével ellentétben (*A magyar irodalom Franciaországban a XIX. században*) külön bevezető fejezet tekinti át a magyar vonatkozású francia irodalmat a kezdetektől a XVIII. század végéig. A XIX. századi részben előfordulnak nem francia vagy magyar művek is – szó esik például az *Ezeregyéjszakáról* (31) vagy Richard Bright angol nyelvű, franciára soha le nem fordított népszerű magyarországi útikönyvéről (50), s mint ez utóbbi példa mutatja, a könyv nem is csupán a szűkebb értelemben vett (szép)irodalomról szól. Hagyományos recepciófeldolgozással van tehát dolgunk, s bizonyára akad, aki felteszi a kérdést, vajon van-e létjogosultsága a posztmodern és a multikulturalizmus korában egy ilyen „ódivatú” pozitivisták kötetnek. Ha a szerző képes elszakadni a korábbi időszakok nem egy recepciófeldolgozásának elfogult szemléletmódjától, és a kötet a legújabb kutatási eredmények feldolgozásával összegezi, amit a témáról tudhatunk, akkor mindenképpen. Sőt, különösen indokolttá teszi a könyv megjelenését, hogy a Függelékben bibliográfiát ad közre, mely tekintve, hogy a magyar irodalomtörténet bibliográfiáját feldolgozó kötetek az egyes irodalmak magyar vonatkozású anyagának ismertetésére (nem utolsó sorban pénzhiány miatt) nem vállalkozhattak, hiánypótló. Annak ellenére, hogy a Hanus Erzsébet által összeállított tematikus bibliográfiában csak a XIX. században franciául megjelent magyar szépirodalom, illetve a rá vonatkozó XIX. és XX. századi francia nyelvű művek szerepelnek. A bibliográfia a magyar történelemről szó-

ló francia nyelvű tanulmányokat is feldolgozza, de itt már minden korszakét, aképpen, hogy az általános művektől különválasztja a XIX., illetve a XX. században keletkezett írásokat. Ez a felosztás nem mindig vezet szerencsés megoldáshoz: nem világos például, hogy Raoul Chelard *La Hongrie contemporaine* című, 1891-ben megjelent műve miért került a Généralités kategóriába, ugyanannak a szerzőnek *L'Autriche-Hongrie. II. La Hongrie millénaire* című, 1896-ban kiadott könyve pedig az *Etudes historiques du XIX^{ème} siècle* tételei közé. A címleírások egyébként hol annotáltak, hol nem, néhol azonban az annotáció nem kielégítő vagy felesleges, mint például *A Notes sur la littérature hongroise et sur ceux qui la cultivent* című, 1835-ben megjelent cikkhez tartozó megjegyzés – *Écrivains contemporains*. Hogy a tanulmány „kortárs írókról” szól, a címből kiderül, értelme annak lett volna, ha Hanus Erzsébet megosztja tudását az olvasóval, személy szerint kikerül. A XIX. századi magyar irodalomra és irodalmi életre vonatkozó XIX. és XX. századi francia nyelvű tanulmányok listája meglepetéssel szolgál. Ha az 1945 utáni Franciaországban (és Belgiumban) publikált cikkeket, tanulmányokat és önálló könyveket összeszámoljuk – figyelmen kívül hagyva a Magyarországon megjelenteket, de ideszámítva az olyan, feltehetőleg nem túl széles olvasóközönségnek szánt rejtélyes című kiadványokat, mint a *Cahiers du C.E.R.M.* vagy az *Annales ESC* –, akkor az derül ki, hogy a második világháború után mindössze negyvenegy francia (nyelvű) írás született a múlt századi magyar irodalomról (ebből tizenöt Petőfiről). 1848–1900 között a tételek száma negyvenkilenc, azaz a XX. század második felében, 1945-től a közelmúltig kevesebb írást publikáltak francia nyelvtérületen és nyelven a XIX. századi magyar irodalomról, mint abban a múlt századi időszakban, melyet ugyan a Magyarország iránti érdeklődés megnövekedése jellemezett, de reményeink szerint a francia recepciónak csak a kezdete volt. A feltételezést, hogy talán az érdeklődés hanyatlásáról van szó, persze csak akkor támaszthatnánk alá, ha a bibliográfia a XX. századi magyar irodalomról szóló írásokat is tartalmazná, illetve ha Hanus Erzsébet a XX. században írt, minden XIX. századi vonatkozású cikket, tanulmányt, kötetet felvett volna. Ez azonban máris cáfolható, hiszen éppen a kötetéhez fűlszöveget író neves bibliográfusnak, Henri Toulouze-nak egyik tanulmánya, melyre pedig Hanus lábjegyzetben hivatkozik is, az

Un événement parisien en 1883: la grande délégation hongroise című (*Cahiers d'études hongroises* 1993. 5. 145–154) kimaradt.

Sőt, Hanus Erzsébet az Írók és Művészek Társasága 1883-ban Párizsban tett, a francia kedélyeket több szempontból is felborzoló látogatásáról írt fejezetrészen (*Troisième sous partie A/3. „1883: la délégation des écrivains hongrois”*), mely kötetének egyik legérdekesebb alfejezete, idézi is a francia bibliográfust, de nem eleget. E rész és Henri Toulouze tanulmányának összevetéséből ugyanis kiderül, hogy Hanus Erzsébet eljárása sajnos kimeríti a plágium fogalmát. Mindössze két lábjegyzetben hivatkozik a francia szerzőre, miközben gondolatmenete, az anyag feltárásának érdeme Toulouze-é. Hanus azonban tartózkodik az idézőjelek használatától, illetve az idézetek jelölésére szolgáló kurziválástól, pedig szó szerint vesz át összefüggő mondatokat az eredetiből. „Si on excepte Ferenc Pulszky, le président de cette delegation, on compte peu d'hommes connus parmi les 142 participants. 106 viennent de Budapest, les autres de province. Une trentaine seulement représentent les arts et les lettres. Les autres sont ingénieurs, médecins, avocats, militaires, enseignants, etc.” Ezek a magyar „író”-delegáció összetételére vonatkozó mondatok Toulouze tanulmányának a 147., Hanusénak 162. oldalán olvashatók, az utóbbiban is idézőjelek, illetve kurziválás nélkül. Hanus Erzsébet szövegében mindössze annyi az újdonság, hogy ahol Toulouze csupán utal rá, egyes francia újságok nem nézték jó szemmel a magyar delegációt (csak a rokonszenvező megnyilatkozásokból ad közre részleteket), ott a magyar szerző több esetben idéz is a cikkekből.

Az írődelegáció körüli indulatokat, melyek kiváltó oka az volt, hogy épp a tiszaezlári antiszemita vérvád idején került sor rá, illetve hogy a 142 küldött közt Pulszky Ferenc kivételével még a Magyarországgal kapcsolatban tájékozott fogadóbizottság sem talált ismert személyiséget, Madame Adam csitította le. Az irodalmi szalont is fenntartó, folyóiratot szerkesztő Madame Adam, aki a *La Nouvelle Revue* című „politikai, gazdasági, tudományos és irodalmi” kétheti lapjában maga írta a külpolitikai cikkeket, a nyolcvanas években a magyar irodalom egyik fő támogatója volt, ám merőben politikai megfontolásból: az Osztrák–Magyar Monarchiát akarta megnyerni a németek

ellen. Ennek köszönhető, hogy Jókai neve az 1879. évben folyóiratának munkatársai közt szerepelt, s hogy *Székely asszony* című elbeszélése megjelent az 1894. februári számban. (Megjegyezném: a *Femmes Sicules*-t Hanus Erzsébet bibliográfiájában nem Jókai, hanem a fordító Horn Emil neve alá sorolta be, aki 1895-ben *Jókai* című, fordításokat közreadó kötetében újra kiadta – pedig a *La Nouvelle Revue*-beli fordítás már a Jókai műveinek idegen nyelvű fordításairól bibliográfiát összeállító Ferenczi Zoltán 1926-ban megjelent könyvében is szerepelt.) Madame Adam magyarbarát tevékenysége már a kortársakban megerősíthette a '48-as forradalom és szabadságharc kapcsán szerzett tapasztalataikat, hogy alapvetően a francia politikai érdek határozta meg a magyar irodalom és kultúra iránti érdeklődést.

Hanus két olyan információt is áttemelt Toulouse-tól – melyeket, mivel nem tartozott szorosan a tárgyhoz, a francia bibliográfus nem fejtett ki bővebben. A francia szerző megemlíti például, hogy a magyar írókat fogadó bizottság egyik tagja, Albert Millaud, a *Paris Journal* munkatársa 1872-ben felkereste Magyarországot, s élményeiről az újságjának küldött levelekben számolt be (Toulouse, 148). Hanus Erzsébet ezt csupán annyival egészítte ki, hogy Millaud írásai később *Voyage d'un fantaisiste (Egy komikus utazása)* címmel kötetben is megjelentek (163). A XIX. századi francia-magyar kapcsolatokat feldolgozó kötet jó alkalmat nyújthatott volna arra, hogy valamit megtudjunk e könyvről és a szerzőről, aki mellesleg, nyilván azért, mert e művéről Toulouse tanulmánya előtt nem tudott a filológia, még a 18 kötetes *Világirodalmi Lexikon*ban sem szerepel. Hanus Erzsébet ugyanígy jár el a küldöttséget versben köszöntő Henri de Bornier esetében is, aki *Les Noces d'Attila (A menyegzője)* címmel 1880-ban négy felvonásos színdarabot írt az Odéon Színház számára (Toulouse, 151, Hanus, 166). Pedig a „nemzeti önérzet hangjait az 1870-es vereség után megszóllaltató” költő (*Vil. Lex.*) színművének és sajtóvisszhangjának ismertetése jó alkalom lehetett volna arra, hogy a kötet szerzője megvizsgálja: a magyar irodalmat és kultúrát számos múlt századi francia irodalmár törekvése ellenére is körülvevő gyanakvó idegenkedésben milyen szerepet játszott az állítólagos hun–magyar rokonság mítosza – hiszen a francia nemzeti mitológia szerves része volt a félelmetes és barbár hunok elleni harc.

Annak kimutatása, hogy a magyaroknak a hunok leszármazottaiként való azonosítása miként befolyásolta a francia irodalmárokat és olvasókat (ebben a sorrendben), talán azt a feltételezést igazolta volna, hogy a francia–magyar kapcsolatok nem csupán a „geopolitikai helyzetből” függtek; a nemzetállami identitásukat az európai történelmi múlt egy állomásának szögesen ellentétes értelmezésével megerősítő két ország kapcsolatát még ez az ideológiai ballaszt is megerősítette.

Nem sorolom tovább a kötet fogyatékoságait, már csak azért sem, mert úgy vélem, nem elsősorban Hanus Erzsébet hibája, hogy a fa, melybe fejszéjét vágta, idővel túl nagyra terebélyesedett. A korszerűtlennek tekintett recepciókutatás évtizedek óta kikerült a magyar irodalomtörténet-írásból, a régi, sokszor valóban avított szemléletű tanulmányok helyén alig születtek újak, s a pécsi egyetemen tanító Hanus Erzsébet, bár köteté több év kutatásának eredménye, egymagában nem végezhet el az összes feladatot. Az összehasonlító irodalomtörténeti tanszékeknek épp elég munkát ad, hogy az utóbbi évtizedek külhoni irodalomelméleti irányzatait meghonosítsák. Így, bármilyen kívánatos lenne is, alig hiszem, hogy Hanus Erzsébet rengeteg új adatot tartalmazó munkáját kiindulópontnak véve egyharmad megszületne egy pontosabb, alaposabb, és korszerűbb módszereket (például összehasonlító fordításelemzést) alkalmazó tanulmánykötet, mely a fölünytudatot elutasító, más kultúrák iránt toleráns multikulturalizmus alapján vizsgálná a magyar irodalom és kultúra XIX. századi franciaországi fogadtatását.

KÁDÁR JUDIT

Littérature maghrébine d'expression française. Ed. Charles Bonn. Vanves, Edicef/Aupelf 1996. 272.

A neves magrebi irodalomkutató által szerkesztett könyv a francia nyelvű magrebi irodalom jelenlegi állapotát mutatja be, hagyományos sorrendbe szedve szerzőket, műveket, irányzatokat. Ezt a már megszokott kronológiai vizsgálatot beármékolhatja az, hogy „francia olvasathoz” köti ezt az irodalmat, hiszen a Magrebet az „algériai háború prizmáján keresztül látja”, ez viszont olyan fontos eseményeket, tényeket rejt-

het el az olvasók elől, mint a gyarmatosítás és a kivándorlás ténye.

Bevezetőjükben a szerzők a francia nyelvű magrebi irodalom születését helyileg Algériához, időben az 1930-as évekhez kötik. A XIX. sz. végén a francia nyelv bevonult a magrebiek mindennapi életébe, többek között az oktatásba is. Az új típusú, művelt algériai értelmiségiek óriási része kétnyelvű (arab és francia) lett. A kulturális élet területén pedig uralkodóvá váltak az európai (elsősorban francia) minták. A két világháború közötti években jelentek meg az első francia nyelvű, algériaiak által írt irodalmi művek, amelyek közül az algériai regény ideológiai tartalmával tűnt ki. Az 1950-es évektől kezdve jelent meg egy individualizálódott autonóm nyelvezet. A francia kultúrát magukévá tett írók nem hazájukban, hanem Franciaországban, a francia értelmiségi körökben legitimizálódtak. Igaz, a francia nyelv azután a nemzeti függetlenségi harc egyik hatékony eszközévé is vált. Tunéziában és Marokkóban a francia nyelv behatolása nem volt olyan erőszakos, mint Algériában, ezért e két országban az arab nyelvű oktatás is fejlett maradt. Az 1970-es években az irodalom egyre inkább a fennálló politikai rendszerek ellenzékeként lépett föl. Az 1980-as évek generációja még kétségbeejtőbb politikai realitással találta szemben magát: újra fölbukkant a realizmus. Erre a korszakra tehető az emigráns irodalom megjelenése is, amely alapjaiban véve dokumentalista elvárásoknak felel meg.

Az I. részben az *algériai francia nyelvű irodalommal* ismerkedhetünk meg, amelynek elindítói *J. Anrouche, A. Greki, J. Sénac, M. Dib* voltak. Kiemelkedő közülük *Anna Greki*, aki az egyik legelső algériai költőnő, az algériai függetlenség elkötelezett harcosa. *Jean Sénac* (nem 1956-ban, hanem 1926-ban született!) költészetére a személyes problémák (homoszexualitása, „fattyú” származása) és a függetlenségi harc iránti elkötelezettsége nyomta rá bélyegét. *Jean Anrouche* a francia nyelvű algériai irodalom úttörője, aki egész életében minden erejével megpróbálta saját magában, valamint algériai és francia olvasói előtt összebékíteni a francia és az algériai kultúrát. *Mouloud Feraoun* klasszikus nyelvezetű regényeiben az algériai néphez állított emlékművet (az OAS végzett vele). *Mouloud Mammeri* költői képekkel illusztrált regényeiben Kabília tradíci-

onális világát jelenítette meg. *Mohammed Dib* a francia intelligencia szemében a „harcban álló Algéria egyik élő lelkiismerete”: műveiben az arab–muzulmán és a görög–latin civilizáció mítoszai ötvöződnek. *Yacine Kateb Nedjma* című regénye a függetlenségek elnyerése előtti korszak legjelentősebb műve. *Assia Djebar* regényei, novellái részben önéletrajzi ihletésűek, részben a magrebi társadalom tükre, amelyekben jelentős szerep jut a „bezárt asszonyoknak”. *Tahar Djaout* az obskurantizmus és a vallási türelmetlenség áldozata: 1993-ban iszlám szélsőségesek megölték. A fiatal magrebi írónemzedék kiemelkedő alakja volt *Rachid Mimouni*; mint oly sok más algériai értelmiségi, ráadásul hazája realitását ostromozó író, száműzetésben, Marokkóban halt meg.

A II. részben *Marokkó* irodalmát tekinthetjük át. Fejlődésében kiemelkedő szerepet játszott a *Souffles* című folyóirat és a köré csoportosult írók, költők: *A. Laâbi, T. Ben Jelloun, Khaïr-Eddine, A. Khatibi*. Ez utóbbi az írással és a gondolkodással igyekezett megvalósítani annak a Magrebnek a felépítését, amelyet a „gondolkodás horizontjának” nevezett. *Driss Chraïbi* egyike azon francia nyelvű marokkói íróknak, akik legtöbbit tettek a magrebi irodalom széles körű terjesztése érdekében. *Khaïr-Eddine* a magrebi irodalom „enfant terrible”-je, aki a száműzetést, a bolyongást öröklötte meg: csak elkötelezett irodalmat ismert. *Abdellatif Laâbi* a *Souffles* egyik alapítója, legodaadóbb lelkesítője volt: évekig börtönben tartották politikai nézeteiért. *Tahar Ben Jelloun* „oeuvreje kötelező referencia”, benne mese, rítusok, mítoszok, legendák ötvöződnek. Az új generáció érdekes alakja *A. Serhane*, aki a mindenható patriarchális arab–muzulmán rendszer gyermekeire és nőkre gyakorolt hatását leplezi le.

A III. rész – *Tunézia* francia nyelvű irodalma, amely a 80-as években érett teljessé. *Albert Memmi* autobiografikus művei közül a *Statue de sel* ma már a magrebi irodalom egyik klasszikusa. *Mustapha Tlili* regényeiben a halál az egyik kikerülhetetlen téma, de az elszakadás okozta neurózis is felbukkan. Teljesen újszerű hang *Abdelwahab Meddebé*, akit nem a realitás érdekel, hanem a misztikum: nyelvezetét nagyon nehézkessé teszik az idegen nyelvekből kölcsönzött kifejezések, szavak. A tunéziai francia nyelvű költészet – amely szívesen fordul *Salah Garnadi* felé – nem adott igazán jelentős alkotásokat. A

szerzők megemlítik *M. Ghachem, A. Kacem, H. Bouraoui* nevét. Néhány költő „műve” pedig egyenesen „téves elhivatottság”-ot tükröz.

Az Összefoglaló sorai kiemelik: a leggyakrabban idézett, leginkább újító szerző kétségtelenül *Yacine Kateb* algériai író. Mellette – illetve halála után – *Mohammed Dib* a másik legjelentősebb élő író. *Driss Chraïbi* Marokkóból pedig a magrebi irodalom harmadik „oszlopa”. Ez az irodalom már indulásakor a „politikai aktualitás” kifejezése volt. Az olvasók által természetesen elvárt tiltakozásra, tanúságtételre, „harcos elkötelezettségére a legtöbb magrebi szöveg erőszakossága tekinthető válasznak. De nem mindig maguk a szövegek erőszakosak: gyakran a „nem konvencionális írásmód az erőszakos”.

Az Utószó megemlíti az algériai szélsőséges iszlámisták cselekedeteit: az ő szörnyű tetteik tükröződnek a magrebi irodalmi alkotásokban is, ami azok aktualitását biztosítja. Ugyanakkor megjelent az emigráció második generációjának irodalma (elsősorban természetesen Franciaországban), amely jelentős eredményekkel büszkélkedhet. Az európai könyvkiadók pedig örömmel veszik az algériai realitásnak szentelt írásokat: ezek közül ma már egyre több nőtől szár-

mazik. A szerzők megemlítik *N. Aba, T. Ben Jelloun, R. Boudjedra, D. Chraïbi, M. Dib* 80-as, 90-es években írt műveit, közülük *M. Dibet* tartják a legjelentősebb élő magrebi írónak.

A könyvet szerzői (huszonhatan vannak) egyetemistáknak, tanároknak, valamint mindazoknak a „kultúrával foglalkozó nőknek és férfiaknak szánják, akik szeretnék jobban megismerni a francia nyelvű modern magrebi kifejeződést.” A könyv végén névmutató és szelektív bibliográfia található.

Kétségtelen, hogy érdekes, rengeteg hasznos információt felvonultató, sok tekintetben hiánypótló műről van szó. Sajnos az alkalmazott irodalomtörténeti és nyelvészeti vizsgálódási módszerek olyan zavarodott alkalmazásával állunk szemben, amely elképesztő szóvirágaival, nyelvi-nyelvészeti bűvészműtávjáival, terminus technicusáival egyáltalán nem könnyíti meg a kitűzött célok elérését. E sorok írójának mindvégig az volt a benyomása, hogy nem is az elemzett író, mű, korszak vagy irányzat állt az illető cikk szerzőjének látóterében, hanem saját maga módszereinek fitogtatása.

KUN TIBOR

TARTALOM

Kánonok a kis népek irodalmában

TANULMÁNYOK

KÁLMÁN C. GYÖRGY: A kis népek kánonjainak vizsgálata. Néhány módszertani megjegyzés	251
BEZECZKY GÁBOR: Kánon és trópus	261
SZILI JÓZSEF: A nemzeti eposz mint a nemzettudat kanonizált műfaja	268
MARKO JUVAN: A romantika örökségének meghaladása? A Keresztelő a Savicánál mint a modern és posztmodern szlovén irodalom kulcsszövege (Fordította: <i>Kádár Judit</i>)	289
SIRATÓ ILDIKÓ: Finnország nemzeti irodalma – példa az európai periférián kialakult kétnyelvűsége	300
BERKES TAMÁS: A cseh újjászületés mint irodalmi kánon	309
VERES ANDRÁS: Molnár Ferenc, a kánonalakító	319
BALOGH TAMÁS: A holland kánon A középkor alkonya árnyékában	326
ODORICS FERENC: Kanonikus mozgások az ezredvég magyar irodalmában	341
KRASZTEV PÉTER: A téma halála. A posztmodern utáni prózáról Közép- és Kelet-Európában	345

RÖVID KÁNONBIBLIOGRÁFIA

 355

KÖNYVEK

JULIA KRISTEVA: <i>Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire / Bónus Tibor</i>	367
VOIGT VILMOS: <i>Irodalom és nép északon. (A balti finn népek folklórja mint az európai folklór része. Tanulmányok) / Bojtár Endre</i>	369
BOJTÁR ENDRE: <i>Bevezetés a baltisztikába. (A balti kultúra a régiségben) / Gránicz István</i>	372
UMBERTO ECO: <i>Kant e l'ornitorinco / Szilvássy Orsolya</i>	375
LESLIE BODI: <i>Weltbürger – Textwelten: Helmut Kreuzer zum Dank / Ujvári Zelenai Hedvig</i>	378

Múlt számunk tartalomjegyzékében sajnálatos módon két fordító: KISS GÁBOR ZOLTÁN és BAGI ZSOLT nevét felcseréltük. A fordítóktól és az olvasóinktól elnézést kérünk. – A szerk.

- Die Fruchtbringende Gesellschaft unter Herzog August von Sachsen-Weisenfels. Die preußischen Mitglieder Martin Kempe (der Erkorne) und Gottfried Zamehl (der Ronde). – Süddeutsche und österreichische Mitglieder Johann Christoph Arnschwager (der Unschuldige), Michael Frankenberger (der Erscheinende), Hieronymus Ambrosius Langenmantel (der Wenigste), Michael Praun d. J. (der Vorstellende), Joachim von Sandrart d. Ä. (der Gemeinnützigste). Hrsg. von *Martin Bircher – Andreas Herz / Németh S. Katalin* 380
- Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Unter Mitwirkung von *Knut Kiesant – Winfried Schulze – Christoph Strosetzki*. Hrsg. von *Wolfgang Adam / Németh S. Katalin* 382
- HOLGER TH. GRÄF–RALF PRÖVE: Wege ins Ungewisse. Reisen in der Frühen Neuzeit 1500–1800 / *Németh S. Katalin* 386
- Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von *Helmut de Boor–Richard Newald*. Bd. 3.: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Teil 1.: 1250–1350. Neubearb. von *Johannes Janota / Lőkös Péter* 387
- JASMIN HERMANN-HUVE: 'Pathologie und Passion' in Goethes Roman die Leiden des jungen Werther / *Kiséry Pálné* 388
- Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses. Ed. by *Lieve Spaas–Brian Stimpson / Szaffner Emilia* 389
- Europa erlesen Galizien. Hrsg. von *Stefan Simonek–Alois Woldan / Fried István* 392
- ERZSÉBET HANUS: La Littérature hongroise en France au dix-neuvième siècle / *Kádár Judit* 393
- Littérature maghrébine d'expression française. Ed. *Charles Bonan / Kun Tibor* 395

SOMMAIRE

Les canons dans la littérature des petites nations

ÉTUDES

GYÖRGY C. KÁLMÁN: L'analyse des canons des petites nations quelques observations méthodologiques	251
GÁBOR BEZECZKY: Canon et trope	261
JÓZSEF SZILI: L'épopée nationale comme genre canonique de la conscience nationale	268
MARKO JUVAN: Le dépassement de l'héritage du romantisme? Le baptême à Savica comme le texte-clé de la littérature slovène moderne et postmoderne (Traduit par <i>Judit Kádár</i>)	289
ILDIKÓ SIRATÓ: La littérature nationale de la Finlande – l'exemple du bilinguisme de la périphérie européenne	300
TAMÁS BERKES: La renaissance tchèque comme canon littéraire	309
ANDRÁS VERES: Ferenc Molnár, le formateur de canon	319
TAMÁS BALOGH: Le canon hollandais à l'ombre du Déclin du moyen âge	326
FERENC ODORICS: Mouvements canoniques de la littérature hongroise de la fin de millénaire	341
PÉTER KRASZTEV: La mort du thème (la prose à la suite du postmoderne en Europe de l'Est et en Europe Centrale)	345

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIONNÉE DE CANON

LIVRES

SUMMARY

Canons in the Literatures of „Small” Nations

STUDIES

GYÖRGY C. KÁLMÁN: The Inquiry into the Canons of the „Small” Nations – Some Methodological Remarks	251
GÁBOR BEZECZKY: Canon and Trope	261
JÓZSEF SZILI: National Epic as a Canonized Genre of the National Awareness of Identity	268
MARKO JUVAN: Transcending the Heritage of Romanticism? The „Baptism at the Savica” as the Key Text of Modern and Post-Modern Slovenian Literature	289
ILDIKÓ SIRATÓ: The National Literature of Finland – An Example of Bilingual Literatures on the Periphery of Europe	300
TAMÁS BERKES: Czech Revival as a Literary Canon	309
ANDRÁS VERES: Ferenc Molnár as a Former of the Canon	319
TAMÁS BALOGH: The Dutch Canon in the Shade of the Twilight of the Middle Ages	326
FERENC ODORICS: Canonical Shifts in the Hungarian Literature of the End of the Millenium	341
PÉTER KRASZTEV: The Death of the Topics – On the prose After the Post-Modern in East and Central Europe	345

A SHORT BIBLIOGRAPHY OF THE CANON

BOOK REVIEWS

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962 vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stiliztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 3. sz. Irodalomelmélet-összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom
 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984.

1. sz. Polémikák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985.

1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány

1986.

- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyomány és irodalom a mai Afrikában

1987.

- 1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988.

- 1 – 2. sz. A kanadai irodalom
- 3 – 4. sz. A modern stilisztika

1989.

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A modern textológia

1990.

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991.

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992.

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993.

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994.

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995.

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika
3. sz. A stílus diskurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996.

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998.

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus

Folyóiratunknak ez a száma a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával jelent meg.

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Szedte az Argumentum Kft.
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 1998
Terjedelem: 14,3 A/5 ív
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán
ISSN 0017 – 999X

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII. Lehel u. 10/A. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 219-98-632 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható az W. K. *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 138-2440) könyvesboltjában, az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Századvég* Könyvklubjában és könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesboltban* (1051 Budapest, Mérleg u. 6., tel.: 317-2853), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesboltban* (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel./fax: 318-0041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Hess András Kereskedelmi Kft.* (H-1300 Budapest, 3 Pf. 290., tel.: 351-0079), valamint a *Batthyány Kultur-Press Kft.* (H-1011 Budapest, Szilágyi Dezső tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 1998-ra: 1000 Ft

Egy szám ára: 250 Ft

Ára: 250 Ft
Előfizetés egy évre: 1000 Ft

A stylized, black, serif letter 'A' with a decorative flourish at the top right, serving as a logo for the publisher.

ARGUMENTUM KIADÓ