

Műfaj és komparatiztika

Az irodalmi műfaj fogalma az utóbbi évtizedek teoretikus diskurzusában hasonló kihívásokkal szembesült mint a komparatiztika. A klasszikus, normatív, illetve a strukturalista műfajelméletek kritikái a fogalom operativitásának, heurisztikus erejének, tárgyának megkérdőjelezéséhez vezettek. Az irodalom kontextuális, kulturális megközelítései épp az olyan univerzális érvényűként láttatott, a nyelv szemiotikai rendszerként tekintett felfogásához kapcsolható fogalmak bírálatával, vagy legalábbis bizonyos elnéző figyelmen kívül hagyásával jártak mint például a műfaj. A műfaj kérdése, az értelmezés és a jelentésadás műfajiság mentén artikulálódó problémái mégsem kerültek ki az irodalomtudomány érdeklődéséből, hiszen a műfajfelszámoló elgondolások, a műfaji határátlépések, hibriditások irodalmi gyakorlatai és értelmezői vizsgálatai fogódzói maradnak az irodalomról való gondolkodásnak. A válogatásunkban közölt írások a műfaj és a műfajiság kérdését a regionalitás, az intertextualitás vagy a fordítás elméleteinek kontextusában, a posztkoloniális diskurzus és a kulturális kritika távlatában gondolják újra. A tanulmányok és elemzések a műfaj fogalmát különböző nemzeti kontextusokban, e kontextusok összehasonlításával, műelemzésekkel és értelmezésekkel járnak körül, kitérnek továbbá a műfajok összehasonlító perspektívából vázolt alakulástörténetére (történelmi regény, napló, tárcaregény), egyszerre ismerve el és függesztve fel a műfajiság szöveg- és jelentésalkotó, illetve befogadói elvárásokat formáló szerepét. Kötetünk írásai a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság Magyar Nemzeti Bizottságának és a Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar Irodalom-és Kultúratudományi Intézetének 2015 novemberében, Veszprémben tartott konferenciájának anyagából válogatnak. A konferencia megrendezését az OTKA K 112415 számú pályázata támogatta.

A számot SZÁVAI DOROTTYA és Z. VARGA ZOLTÁN szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Genres and comparative literary studies

The concept of literary genre has recently been similarly challenged theoretically as the field of comparative literary studies. Critique of the classic, oftentimes normative and of the structuralist theories of genre questioned the validity, and the operative and heuristic values of genre. On the other hand, contextual and cultural approaches neglected the concepts, among them, genre, that relied on language understood as semiotic system with a claim of universality. However, the problems of genre itself and of the genre-specific act of interpretation and attribution of meaning did not cease to pose problems for literary studies, undermining and transgressing generic expectations as well literary and interpretative attempts at hybridity kept the issue in focus. Our collection takes a look at the question of genre in the contexts of regionality, intertextuality and the theory of translation

from points of view provided by postcolonial and cultural studies. The studies published here approach the concept of genre in different national contexts, from comparative points of view and within the practical considerations of analysis and interpretation, as well as provide a comparative history (of the historical novel, the journal and the serial novel), recognizing and suspending the role of genres in shaping texts and readerly expectations alike. Our volume offers a selection of the 2015 joint conference of the Hungarian National Board of the ICLA and Institute of Literary and Cultural Studies of the Faculty of Modern Philologies and Social Sciences, Pannon University, Veszprém. The conference has been supported by the National Research Fund (K 112415).

The volume was edited by DOROTTYA SZÁVAI and ZOLTÁN Z. VARGA.

THE EDITORIAL BOARD

Genres et littérature comparée

Dans le discours théorique des derniers décennies, la notion du genre littéraire a du faire face aux défis semblables à ceux de la littérature comparée. La critique qu'ont subie les théories du genre classiques, normatives, ou encore structuralistes, a mis en cause la puissance opérationnelle et heuristique, ainsi que l'objet-même de la notion du genre. Les approches contextuelles ou culturelles de la littérature ont conduit à la critique des notions telles que celle du genre, conçues comme notions universelles, liées à une idée de langue en tant que système sémiotique, ou du moins à une certaine ignorance indulgente de ces mêmes notions. La question du genre, les problèmes de l'interprétation et ceux de la signification liés aux questions génériques, sont cependant restés au centre d'intérêt de la critique littéraire, puisque la pratique et l'interprétation des transgressions et hybridités génériques restent néanmoins un de ses repères élémentaires. Les études publiées dans ce numéro de la revue *Helikon* repensent à neuf la question du genre et de la qualité générique dans le contexte des théories de la régionalité, de l'intertextualité ou de la traduction, ou encore dans la perspective du discours postcolonial et de la critique culturelle. Les études ainsi rassemblées mettent au centre de leur interprétation la notion du genre dans divers contextes nationaux, par la comparaison de ces contextes, par des analyses textuelles ou par d'autres types d'interprétations, ainsi que dans une perspective comparée de l'histoire des genres littéraires (roman historique, journal, roman portefeuille); tout en soulignant et mettant à la fois en doute le rôle fondamental des genres dans le processus de création du texte et de la signification qui déterminent, en même temps, les horizons d'attente du lecteur. Les écrits qui forment notre volume ont été sélectionnés à partir des communications présentées lors du Colloque des 13 et 14 novembre 2015, organisé à Veszprém en collaboration du Comité National Hongrois de l'Association Internationale de Littérature Comparée et l'Institut d'Études Littéraires et Culturelles de l'Université Pannon. Le colloque a été soutenu par le projet OTKA numéro K 112415 de l'Académie Hongroise des Sciences.

La rédaction de ce numéro a été dirigée par DOROTTYA SZÁVAI et ZOLTÁN Z. VARGA.

LA COMITÉ DE LA RÉDACTION

TANULMÁNYOK

SZÁVAI DOROTTYA – Z. VARGA ZOLTÁN*

Előszó

A *Helikon Műfaj és komparatiztika* című összeállítás a 2015 novemberében a veszprémi Pannon Egyetem Irodalom-és Kultúratudomány Intézetében megrendezett komparisztika konferencia¹ előadásából válogat. E válogatás egyszerre rendhagyó és hagyományos a lap történetében. Rendhagyó, mivel a *Helikon* olvasói megszokhatták a nemzetközi irodalomtudományi kitekintés jegyében készült tematikus számokat, a tudományág jelentős kortárs külföldi teljesítményeit reprezentatív módon, fordításokon és szemléken, illetve a témakörök hazai szakértőinek nagy ívű tanulmányain keresztül bemutató anyagokat. Ugyanakkor a *Helikon* hagyományaiba illeszkedik a mostani lapszám, hiszen a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság rendezvényein elhangzott előadásokból készült válogatások több kiadvány (1963/2, 1965/3, 1968/2, 1971/1, 1974/1, 1977/2,3; 1983/1) anyagát alkották.

A magyar komparatisták 2015-ös veszprémi találkozója egy 2013-ban indult rendezvénysorozat harmadik alkalma volt, melynek célja az összehasonlító irodalomtudomány hagyományainak, szerepeinek, vizsgálódási területeinek átértékelése és újraértelmezése a diszciplínát ért ezredfordulós elméleti kihívások és kritikák nyomán. Az elméleti kritikák főbb területei és kérdésirányai már korábban is bemutatásra kerültek e lap hasábjain (*Helikon* 2014/4, *Komparatiztikai kutatások az ezredfordulón*), ebben a számban Fried Istvánnak a veszprémi rendezvényen elhangzott, a „Műhely” rovatban közölt szövege eleveníti fel kötetünk teoretikus tájékozódásának kereteit. A konferenciákon végzett munka természetesen nem csupán a komparatiztika elméleti kérdéseit érintette, hanem sokszínű módszertani és történeti nézőpontokból vizsgálta a kérdést. Így van ez a jelen válogatásban is, ahol a tanulmányok az irodalmi műfajok kérdését igyekeznek körüljárni.

Az irodalmi műfaj fogalma az utóbbi évtizedek teoretikus diskurzusában hasonló kihívásokkal szembesült, mint a komparatiztika. A klasszikus, norma-

* Z. Varga Zoltán az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

¹ A Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság (ICLA International Comparative Literature Association / AILC Association Internationale de la Littérature Comparée) Magyar Nemzeti Bizottsága vándorkonferenciájának a Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete adott otthont 2015. november 13–14-én. A konferencia megrendezését az OTKA K 112415 számú pályázata támogatta.

tív, illetve a strukturalista műfajelméletek kritikái a fogalom operativitásának, heurisztikus erejének, tárgyának megkérdőjelezéséhez vezettek. Az irodalom kontextuális, kulturális megközelítései épp az olyan univerzális érvényűként láttatott, a nyelv szemiotikai rendszerként tekintett felfogásához kapcsolható fogalmak bírálatával, vagy legalábbis bizonyos elnéző figyelmen kívül hagyásával jártak mint például a műfaj. A műfaj kérdése, az értelmezés és a jelentésadás műfajiság mentén artikulálódó problémái mégsem kerültek ki az irodalomtudomány érdeklődéséből, hiszen a műfajfelszámoló elgondolások, a műfaji határátlépések, hibriditások irodalmi gyakorlatai és értelmezői vizsgálatai minden jel szerint megkerülhetetlen fogódzói maradnak az irodalomról való gondolkodásnak. A műfaji mintázatok, áthallások, szerveződések az irodalomtörténész textuális vizsgálatainak „alapfelszereléséhez” tartoznak, melyekkel történeti formációk határai, illetve kulturális és társadalmi jelentések törésvonalai azonosíthatók. A műfaj kérdését a posztkoloniális diskurzus és a kulturális kritika távlatában is el lehet helyezni (a műfajiság és a hibriditás elméletei), csakúgy, mint a regionalitás, az intertextualitás vagy a fordítás elméleteinek kontextusában is föl lehet vetni, amint azt e válogatásban összegyűjtött írások remélhetőleg igazolják.

A műfajelmélet néhány fontos kérdésének összehasonlító perspektívában történő újragondolása alkotja válogatásunk első csoportját. E kérdést, leegyszerűsítve persze, úgy lehetne felvetni, hogy egy adott korszak/paradigma komparatív/asszimilatív jellege miként áll szemben az egyedi műalkotás egyszeri és megismételhetetlen mivoltával, szingularitásával, ami határt szab a műfaji azonosíthatóságnak, s a műfaji azonosság/összemérhetőség képzetének újraértelmezésére késztet. A kötet elméleti megközelítést előtérbe helyező írásai kitérnek többek közt az irodalmi műfajok öndefiníciós-öntematizációs-autopoétikus kísérleteinek kérdésére is, mely döntően határozza meg a műfajok alakulástörténetét, illetve a nemzeti kontextusok eltérő műfaji mátrixaiból adódó fogalmi, elméleti, irodalomtörténeti következményekre, melyek jelentős hatással vannak az ezekben a kontextusokban honos olvasói szokásrendszerekre.

Kötetünk írásai külön is kitérnek bizonyos műfajok összehasonlító perspektívából vázolt alakulástörténetére (történelmi regény, napló, tárcaregény), egyszerre ismerve el és függesztve fel a műfajiság szöveg és jelentésalkotó, illetve befogadói elvárásokat formáló szerepét, két írás pedig a költészet újabb teoretikus megközelítéseiben veti fel a műfaj fogalmának alkalmazhatóságát.

A válogatásunk második felében közölt tanulmányok a műfaj fogalmát különböző nemzeti, sőt transznacionális kontextusokban, e kontextusok összehasonlításával, műelemzésekkel és értelmezésekkel járják körül. E tanulmányok az elbeszélő műfajok belső sokszínűségével vetnek számot, amikor a narratív-poétikai mintázatok jelentésteremtő egymásra vetülését, összjátékát vagy éppen feszültségeit vizsgálják főként modern és kortárs irodalmi példákon keresztül.

A 2015-ös veszprémi tanácskozás anyagának megjelentetése búcsú és megemlékezés is. Búcsú Szegedy-Maszák Mihálytól, a hazai és nemzetközi irodalomtudomány és azon belül a komparatiztika kiemelkedő alakjától, aki a Magyar Komparatiztikai Társaság elnökeként a konferencia nyitóelőadását tartotta, s előadásának tanulmányá alakított változata minden bizonnyal életművének egyik utolsó darabja. Emlékét megőrzi a magyar és a nemzetközi irodalomtudomány és kutatói közösség.

A műfajelméletről

KÁLMÁN C. GYÖRGY*

A műfajok (és elnevezések) értelmes káosza – univerzalitás és nemzethez-kötöttség

Amikor az első tudományos értekezésemet írtam, két barátommal együtt, egyikük azt javasolta, hogy érdemes a tanulmányt a káosz bemutatásával kezdeni. Mivel az írás célja éppen egy fogalom tisztázása volt, ez remek ötletnek mutatkozott: akkor juthatunk el a megnyugtató körülíráshoz, és úgy kelthetjük fel a leginkább az olvasó érdeklődését, ha megmutatjuk: miféle zűrzavar uralkodik, mennyi ellentmondó vagy széttartó meghatározás létezik. Hogy micsoda káosz van.

Bármikor, amikor fogalomtisztázásról, egy-egy kategória definiálásáról vagy megközelítéséről van szó, ez az eljárás, az összevisszaság megmutatása, elengedhetetlen és élvezetes része a folyamatnak. Márpedig ha műfajokról – a műfajokról általában vagy az egyes műfajokról – beszélünk, nagyon gyakran erről van szó. Ne is beszéljünk magának a műfaj szónak a használatáról – ekkora káoszt akár csak érzékeltetni is héraklészi feladat.

Ezért csak egy-két elemet említek, hogy azután ne megoldást kínáljak, hanem a megoldások-tisztázások természetén töprengjek egy kicsit.

Először is: köztudomású, hogy a műfajok nemcsak egyszerűen nem univerzálisak, de gyakran még regionálisnak is nehéz nevezni egyiket-másikat, nem is szólva az időbeli változatosságról. Ha vita van a műfajmegjelölések körül, az gyakran (a leggyakrabban) ebből fakad: más szóval jelölnek egy-egy szövegtípust pár száz (vagy akár csak pár) kilométerrel odébb, és mással pár évtized (vagy akár csak év) távolságból. Az igazi ünnepeket éppen az jelenti, amikor egy-egy műfajmegjelölés hasonlóan tetszik nagy térbeli vagy időbeli távolságból: az ókori és a modern óda, a japán vagy az európai regény, pláne – vegyítve a két szempontot – a régi kínai és a modern magyar elégia: ezek olyan megfelelések, amelyeknek bizonyításán érdemesnek látszik sokat dolgozni. Tehát a műfajproblémák egyikét mindenképpen az *elnevezések* jelentik. Nyelvterületenként és történelmileg más-más megnevezést használnak bizonyos szövegtípusokra. Még az is lehet, hogy nyelvterületen belül is vannak efféle zavarok, még ha a kor ugyanaz is: vajon a hatalmas anglofón vagy frankofón nyelvterületen, ahol természetesen figyelembe

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

kell venni a volt gyarmatok kultúráit is, ugyanazokat a műfajelnevezéseket használják-e, és pedig ugyanabban az értelemben, egységesen, mindenütt?

Ugyanakkor ennek a fordítottja is igaz: hogy tudniillik nem feltétlenül a megfeleléseket keressük, hanem a specifikusat, az össze nem hasonlíthatót, az egyedít – legyen bár ez a kor vagy a kultúra (vagy nemzet, nyelvterület stb.) specifikuma. Vannak olyan műfajmegjelölések, amelyek aligha azonosíthatók más nyelvterületeken: annak pedig számos oka lehet, hogy miért van ez így. Csak egy pár példa. A 60-as, 70-es években elterjedt – utána lehet nézi, hogy hogyan, kiknek a kezdeményezésére, miért –, hogy a líra egy válfaját (mondhatjuk: műfaját) elkezdték a „hosszúvers” kifejezéssel illetni. Magyarán: a szakmai közvélemény megteremtett egy új terminust, és bizonyos szövegeket megfeleltetett ennek, jelesen Juhász Ferenc és Nagy László bizonyos műveit, s aztán másokra is alkalmazni kezdték (bár úgy emlékszem, hogy visszamenőleg, korábbi korok műveire nem). Nem érdemes azt vitatni, hogy volt-e ennek értelme, megalapozottsága, fogadjuk el tudománytörténeti tényként – megtörtént. A korszak profi értelmezői – úgy emlékszem – nemigen vették figyelembe a világirodalmi közeget; az új műfaj kitálálásakor semmiféle komparatív szempontot nem érvényesítettek. Meg is maradt ez a „hosszúvers” afféle hungarikumnak: zárványnak – függetlenül attól, hogy időbelileg is zárványnak bizonyult, aligha hiszem, hogy alkalmi szóvirágként való használatán kívül manapság bárki komolyan venné.

Nagyjából az ellenkező folyamat játszódott le azokkal a XIX. századi műfajterminusokkal, amelyek éppen a komparatív megfontolások révén jöttek létre – hogy a magyar változat különállását, sajátos mivoltát, nemzeti jellegét hangsúlyozzák. Az olyan elbeszélő műfajok, mint a „rege” vagy a „beszély” bizonyára elhelyezhetők volnának a novella vagy a kisregény (esetleg a mese) kategóriáiban, a megfelelő megszorításokkal és kiegészítésekkel – de valamilyen okból ezek a terminusok a korszak szerzői és értelmezői számára fontosabbak voltak. Azt sem nagyon nehéz megválaszolni, hogy miért: a magyar irodalom elkülönültségét, sajátos vonásait, belső fejlődésének autonómiáját kívánták ezzel hangsúlyozni, és implicit módon szembeállítani mindazzal, ami más nemzeteknél, más kultúrákban, más irodalmi közegekben történik. A magyar kontextuson kívül ezek a műfajkategóriák nehezen is értelmezhetők – és éppen ez a cél, a különlegesség felmutatása, a besorolással szembeni ellenállás.

Vagy van egy harmadik változat (meg még sok-sok, ezeken kívül is): amikor az irodalom mezejét alakító szereplők egy része – komparatív megfontolásokból, nagyon is szem előtt tartva más nyelvterületek és kultúrák sajátosságait – egy bizonyos műfajkategória *importjára* törekszik. Azért fogalmazok ilyen nyakatekerten, mert olykor szerzői törekvésekről van szó, máskor a hivatásos értelmezők ambícióiról. Ez voltaképpen az alapeset – amikor egy-egy műfajmegjelölés meghonosodik, előbb a hivatásos közvetítők, később a nagyközönség is elkezd használni, akkor mindig az történik, hogy egy másik kultúrából, nyelvterületről átveszünk (többnyire magyarítva) egy-egy kategóriát. Előfordul azonban, hogy

ez az átvétel nem vagy nem egészen sikeres, miközben tanúi vagyunk a meghonosítás törekvésének. Így járt a románc vagy románcos történet: a prózai vagy verses elbeszélő műfajoknak az a változata, amely értékszerkezetét tekintve sajátos, amennyiben nem tragikus és nem is komikus; olykor, hogy teljes legyen a zűrzavar, elégikusnak is mondják. Nos, a románc nemigen találta meg az útját és helyét a magyar műfajkategóriák rendszerében, holott voltak javaslatok a beillesztésére. Sikeres importnak bizonyult viszont a „rövidtörténet” (egybe vagy külön írva) – noha ez könnyedén megfeleltethető a novellát fedő „short story” kategóriájának, s ezért megkettőzésnek látszik, mégis széles körben elfogadottá vált. Talán hogy felváltsa a klasszikus novellához fűződő asszociációkat (csattanós, egy szálú, kevés szereplős stb.).

Újabb kérdés lehetne, hogy ugyan honnan vesszük ezeket a műfajmegnevezéseket. Az egyik forrás nyilvánvalóan a hagyomány szentesítette professzionális – irodalomtörténeti – szóhasználat; de ennek forrása gyakran a szöveg maga, jelesen az a paratextuális jelzés, amely a szöveget valamilyen szövegtípusba besorolja. Itt mindenekelőtt a címre és alcímre kell gondolnunk: ezek mintegy megszabják, hogy hová is helyezzük el a műfajok képzeletbeli térképén a szöveget.

De a paratextusok legalább annyiszor okoznak problémát, mint ahányszor eligazítanak a műfajok katyvaszában. Könyvtárnyi irodalma van a *Divina Commedia* címnek. Az sem éppen egyszerű, hogy a *Holt lelkek* alcíme vajon miért „poéma”. Esterházy nagy művének címe voltaképpen két műfajmegjelölés (*Termelési regény – kisserregény*), amelyekhez alcímként egy harmadik adódik: „regény”. Nem megyek bele ennek az elemzésébe, csak jelzem: kettő közülük nagyon erősen korhoz kötött kategória: a „termelési regény” talán egy évtizedet (bár igen súlyos évtizedet) élt meg, sem előtte, sem utána nem használták (s nem is keletkezett olyan szöveg, amelyre alkalmazhatták volna); a „kisserregény” (és most tekintsünk el a három s értelmezésétől) a hatvanas-hetvenes évektől volt igen kedvelt (és speciálisan magyar) terminus, kényelmes, de teoretikusan nehezen megalapozható, és a kor levegőjét (hogy ne mondjam: szagát) erősen magán viselő kritikusi szóhasználat. Mintha csak a terjedelem miatti mentegetőzés rejlene benne. (Hallott már valaki „hosszúregényről”?) Végül a cím „regény” szava pedig mintha a kiadói gyakorlat előtti ironikus főhajtás volna: tessék, olvasók, hogy tudjátok, mivel álltok szemben; tessék, könyvtárosok, ne legyen probléma a címleírással. Hasonló ironikus gesztus az egyes kiadásokban csak néhány lapnyi *Fuهارosok* alcíme: „regény” – lehet ugyanis amellett érvelni, hogy ez a rendkívül sűrű, sok szereplőt mozgó és igen fordulatossá szöveg *tényleg* regény volna. Ugyanakkor konvencióinknak ellentmond a terjedelem: a *Fuهارosok* így válaszol a *Termelési regényre*.

A paratextusok tehát olykor nagyon komolyan veendőek, máskor ironikusak, vagy bonyolult jelentést hordoznak, s nem mindig vehetőek a műfajt halálos biztonsággal kijelölő, szó szerinti értelemben. Mikor, hogy: ez mindig a konkrét eset-

től és az értelmezéstől függ. Ami közös elemnek látszik (vagy legalábbis: gyakran), az a *helyfoglalás*. Amikor egy paratextus (cím, alcím, előszó, utószó, fül-szöveg) bejelenti, hogy a szöveg ehhez vagy ahhoz a műfajhoz sorolandó, akkor nemcsak a szöveget helyezi el, hanem meg is határozza azt a szabályrendszert, amelynek figyelembe vételével a szöveg olvasandó, és meg is változtatja azt a mezőt, amelybe a szöveg belép: gyarapítja, kicsit át is rajzolja. A szöveg önmeghatározása nem feltétlenül ártatlan, szerény jelzés, hanem olyan húzás, ami az értelmezőt lépéskényszerbe hozza: afirmálja vagy vonja kétségbe a paratextus sugallatát, tegye témájává a műfaj megjelölését.

Nem tudom, mennyire sikerült érzékeltetnem a műfajkategóriák területén uralkodó káoszt; amiket felsoroltam, mind közismert példák, és legtöbben bizonyára már oda sem figyelünk rájuk. Jól elvagyunk nélkülük, nem kell belekeverednünk a tisztázásba. Logikusan most annak kellene következnie, hogy rendet teszek, megmutatom, hogy hol van a kiút a zűrzavarból, tisztázom végre a fogalmakat. De nem ez a célom, nem is vállalkoznék ilyesmire. Sokkal inkább azt tartom elemzésre érdemesnek, hogy milyen erők mozgatják a zűrzavar létrejöttét, milyen szándékok lehetnek a terminológia, a kategória-rendszer kuszasága, ennek reménybeli felszámolása vagy akár fenntartása mögött. Még egyszerűbben: mire jó mindezzel vacakolni vagy mindezt félretolni, miért van, hogy a műfajról szóló diskurzusok jelentős része éppen az alapfogalmak tisztázásával van elfoglalva.

Az olvasó felfigyelhetett arra, hogy eddig – menet közben – már számos elemre céloztam, amelyek legalább részben magyarázatul szolgálhatnak. Azzal kezdtem például, hogy a kultúrák és nyelvterületek közötti műfaj-megfeleltetések bizonyításán érdemesnek látszik sokat dolgozni. Magyarán: az efféle tevékenység a szakma legitimálása egyben, annak a jele, hogy megoldandó problémák tornyosulnak előttünk, és fáradságos munkával megoldjuk őket. Vagy később arra utaltam, hogy a nemzeti büszkeség, a nemzeti kultúra specifikus voltának előtérbe helyezése lehet a cél: külön, nemzethez és kultúrához kötött fogalomrendszert alakítunk ki, amely hasonlíthatatlan, összevethetetlen másokkal. Vagy éppen ellenkezőleg – példának tekintett, haladottabb vagy érdekesebb kultúrákhoz vágynánk hasonulni, ezért mindazokat a jelenségeket igyekszünk felfedezni a sajátunkban, amelyek másutt evidensek, nálunk kevésbé.

Ez kellemetlennek és szigorúnak hangzik: mintha csak azt állítanám, hogy ideológiai, sőt politikai, enyhébb esetben önös egzisztenciális számítások állnának a műfajkategóriák káosza mögött. Nem, ezt nem állítom ilyen határozottsággal – bizonyos esetekben lehet, hogy erről van szó, máskor „nem tudják, de teszik” (vagyis: efféle megfontolások nélkül, de a szakma automatizmusai, a tudományos élet kényszerei vagy egyéni érdeklődés miatt mégis ez a tevékenység uralkodik el a szakma egy részén), megint máskor mindez akaratlan mellékterméknek bizonyul.

A műfajok rendszerének állandó újraírása, az ellentmondások feloldása, az átláthatóságért folytatott küzdelem legalább három másik céllal függhet össze: először is, ez igen fontos lehet az oktatásban: elemi kötelessége az általános iskolától az egyetemig minden irodalomoktatásnak, hogy reflektáljon a szöveg műfaji hovatartozására, ennek történeti és poétikai vonatkozásaira, hogy kialakítsa a műfaji szabályok iránti érzékenységet, a műfaj történetének akár felületes ismeretét. Másodsor: természetes, hogy a művek értelmezésében (az iskolától a kritikáig vagy az irodalom bárminemű közvetítéséig) szükségképpen jelen van a műfaji szempont: ez ad lehetőséget az összevetésre, a jelentésadást részint ez támasztja alá, és hozzájárul a történeti kép meg-, át- és újrarajzolásához. Harmadsor: akár a nemzeti büszkeség, akár a más nemzeti kultúrákkal történő összevetés, akár a más kultúrák körébe való harmonikus beillesztés a cél vagy az eredmény: a műfajok komparatív elemzése a nemzeti irodalom önismeretének az eszköze is. Az irodalomtörténet-írásnak, a kritikának, az oktatásnak és egyáltalán: az irodalom rendszerében való mindenféle részvételnek megkerülhetetlen eleme annak megmutatása, hogy mennyiben egyedi és mennyiben másokhoz hasonló a szöveg (vagy egy kor, egy régió irodalma), mi köze van a környező más nyelvekhez, kultúrákhoz, nemzetekhez.

Ez a három (és bizonyára még sok más) cél volna a műfajkategóriákon történő spekulálásnak a közvetlen célja. Fontos és önmagukban is jogosult, igazolható célok. Megnyugodhatunk tehát, hogy rendcsináló tevékenységünknek értelme és nemes célja van. De hadd csöppentsek újra egy kis keserű cseppet a tortára. A rendrakás, az osztályozás, a kategorizálás, tetszik, nem tetszik, hatalmi kérdés is. Aki besorol, annak hatalma van – megteheti, szót kap, odafigyelnek rá, és mert a besorolás aktusa felruházhatja tekintéllyel, a jobban tudás látszatát kelti. Dominancia és osztályozás együtt járnak: ha egyszer arra szánjuk rá magunkat, hogy a műfajok dzsungelében rendet vágjunk, hatalmunkkal élünk, vagy ekként teszünk szert némi hatalomra. Nem sokra, nem látványosra. Ezért igenis jól jön nekünk a dzsungel. Mindig találunk benne nyesegetnivalót, irthatjuk a bozótot, vagy újat ültethetünk.

JENEY ÉVA*

Műfajtan-e az elmélet?

A műfaj fogalma a XVI–XVII. században vált közkeletűvé az irodalmi művek rendszerezésében és értékelésében, és sokáig virágkorát élte. Az irodalmi műfaj fogalmának használhatóságát legalább fél évszázada megkérdőjelezi az irodalomtudomány, s úgy látszik, a műfaj már nem tartozik az irodalom leírására szolgáló megkerülhetetlen elképzelések közé. Az irodalomról szóló beszéd valóban meg tud lenni a műfaj fogalma nélkül – főként abbéli igyekezetében, hogy teret engedjen a *műnek*, s ne akarja azt bármi áron beleerőszakolni műfaji keretekbe –, noha a műfajelmélet nemcsak fejlett ága az irodalomtudománynak, hanem gyakorlati haszna is látszik: az általánosítás alapelve, rendezőelv, amelynek segítségével az irodalmi műveket osztályokba, csoportokba sorolhatjuk, s így a könnyű megragadhatóság illúzióját kelti. Önkényes is, s amint az irodalom története megmutatja: a művek minduntalan meghaladják, a „hagyományos” műfaji kategóriák újra meg újra megkérdőjeleződnek. Nem véletlenül: a műfajfogalom jellemzői csak részben esztétikai jellegűek. Az egység hiánya, a rendszertelenség a fogalom eredetével is összefügg. Ráadásul a köztudatban elterjedt műfajok különböző elméletekből származnak, amiből az is következik, hogy adott műfaj definíciójának alapjainál eltérő elvekre bukkanunk. Korántsem könnyíti meg a helyzetünket, hogy a műfaj neve a ’nem’, ’fajta’, ’típus’, ’féleség’ jelentésű francia *genre* szóból származik, amit éppen úgy is megfogalmazhatunk, hogy műfaj azt jelenti: műfaj. És ha ez nem lett volna elég, színre lépett a *zsáner* is, eredetileg azokat a műfajokat jelölve, amelyek a hősi, történelmi, fennkölt és magasztos helyett hétköznapi, dísztelen, szokványos, „békés-nyugalmas” témákat választottak: portré-, táj-, állatábrázolást, csendéletet. Így keletkezett a zsánerkép Németországban és Németalföldön, ám franciából szerzett megnevezéssel, amely lassanként a hasonló tematikájú, morális és ifjúsági folyóiratokban közölt rövid elbeszélések jelölésére szűkült.¹ Magyar neve életkép, s ez akár segíthet is a megértésben, amennyiben azt gondoljuk, hogy az élet képe az „érdektelen” hétköznapi, a „kisember”, és nem a Történelem vagy az Ember. Az már kevésbé járul hozzá a tisztázáshoz, hogy a szakirodalom napjainkban is egymás szinonimájaként váltogatja a *műfaj* és a *zsáner* szavakat. A szóhasználat tehát már önmagában általános elméleti kérdéseket vet föl, a műfaji meghatározhatóság, a műfajkeveredés, a zsáner és a stílus problémáit. És azokat a buktatókat, amelyekre az az értelmező számíthat, aki a nemzeti kultúrák jelenségeit francia és angolszász műszavakkal vagy azok kü-

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

¹ Vö.: Zsánerkép. = *Világirodalmi Lexikon*, 18. Z-Index. Főszerk. Szerdahelyi István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995, 243.

lönböző fordításával kísérli meg magyarázni. (És akkor még a műnemről, a műneméről egy szót sem szóltunk.)

A műfajfogalmat nemcsak az irodalomtudomány, hanem az irodalom szerzői is lankadatlanul megkérdőjelezzik. A műfajelmélet tehát majdnem mindig válságban van. Emlékeztet, ahogyan Victor Hugo az Ódák 1824-es előszavában, a romantika virágzásának teljében „konvencionális műszavakról”, „üres léggömbökről”, „jelentés nélküli jelekről”, „kifejezés nélküli kifejezésekről”, „homályos jelentésű szavakról” beszélt – tulajdonképpen a műfajról.² Hugo „klasszikus” és „romantikus” műfajról (*genre*) beszélt, nem irányzatokról, a műfajokat a stílus fogalmához, az irodalmi doktrínához avagy irodalmi struktúrához társította.

Azt is tudjuk, hogy Austin Warren „intézményes imperatívuszoknak” tekintette a műfajokat, amelyek kényszerítenek ugyan, de egyszersmind teret adnak az alkotó kényszerítő erejének. A műfaj tehát *lehet* intézmény, amelyen belül maradvan *lehet* alkotni, vagy *lehet* teremteni új intézményt, de akár kívül *lehet* maradni a teljes intézményrendszeren is.³

A műfaj fogalmát mégis, akkor is használjuk, amikor éppen nincs divatban, legfeljebb nem ezen a néven nevezzük meg, mert úgy látszik, van valami gyakorlati, leíró, egyszerűen heurisztikus funkciója. Hartmannra hivatkozva Thomka Beáta például a műfajfogalom más szakszavakban való túlélését műfaji emlékezetnek nevezi⁴. A műfajok általában a posztmodernnek nevezett irodalmi és elméleti szövegekben valami távoli viszonyítási pontként, emlékezetként bukkannak föl.

² „Il agitera, sans hésitation, les questions les plus délicates, et, comme le petit enfant thébain, il osera secouer la peau du lion. Et d’abord, pour donner quelque dignité à cette discussion impartiale, dans laquelle il cherche la lumière bien plus qu’il ne l’apporte, il répudie tous ces *termes de convention* que les partis se rejettent réciproquement comme des *ballons vides, signes sans signification, expressions sans expression, mots vagues* que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés, et qui ne servent de raisons qu’à ceux qui n’en ont pas. Pour lui, il ignore profondément ce que c’est que le *genre classique* et que le *genre romantique*. Selon une femme de génie, qui, la première, a prononcé le mot de littérature romantique en France, cette division se rapporte aux deux grandes ères du monde, celle qui a précédé l’établissement du christianisme et celle qui l’a suivi. D’après le sens littéral de cette explication, il semble que le Paradis perdu serait un poème classique, et la Henriade une œuvre romantique. Il ne paraît pas rigoureusement démontré que les deux mots importés par Mme de Staël soient aujourd’hui compris de cette façon. En littérature, comme en toute chose, il n’y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux.” Lásd: Hugo, Victor: Préface de 1824. = Hugo, Victor: Odes et ballades. Nouvelle édition augmentée. Arvensa, 2014. 19. (Kiemelések tőlem – J. É.) https://www.amazon.de/Ballades-Nouvelle-édition-augmentée-French-ebook/dp/B001IW623ZY?ie=UTF8&*-Version*=1&*entries*=0 (Letöltés dátuma : 2016. május 25.)

³ WELLEK, RENÉ–WARREN, AUSTIN: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972.

⁴ THOMKA BEÁTA: Narratív formatervezés. = THOMKA BEÁTA: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 12–13.

A műfaj tehát van is, nincs is. Kicsit olyan, mint *Az okos leány* című mesében a két szita közé fogott galamb: amikor a leány tartja kezében a szitát, ott van, amint a király meg akarja nézni, mi van a két szita között, elhussan. Ha a leány az irodalomról való gondolkodás általában, úgy a galamb (a műfaj) a helyén van: az irodalom művekből áll, s a műveknek van műfaja. Ha valamely műre gondolkunk, nemcsak szerzőjét, olvasóját, szövegvilágát, stílusát tudjuk azonosítani, de azt is tudni véljük, hogy az eposz, a regény, a dráma, az esszé, netán a líra stb. műfajához tartozik-e, s így szépen besoroljuk, akár egy könyvespolcra a köteteket (könyvtárakban, könyvesboltokban is járnak el így). De ha a király az irodalomelmélet – ha az irodalomelmélet a király –, akkor a műfaj hirtelen elröppen. Következik-e ebből föltétlenül, hogy az elméletnek feleségül kell vennie az irodalomról való gondolkodást? Vagy elég, ha együtt él vele?

A XX. századi elmélet uralkodó irányzatai – az orosz formalizmustól a strukturalista elgondolásokig – ha nem is temették el, de igyekeztek legyűrni a műfaj kategóriáját. Amikor a *szövegre*, annak *irodalmiságára* összpontosítottak, nem óhajtottak a műfajjal gondolni. A modern szerzők is elavult „dolognak” tekintették a műfajt mint olyant általában. Lautréamont prózaversei (*Maldoror énekei*) fitytyet hánynak a „versnek”, Gide *A pénzhamisítókkal* a „tisza regényt” akarta megalkotni. A műfaj kapcsán gyakorta idézik Henri Michaux sommás megállapítását is, mely szerint: „Az irodalmi műfaj konok ellenfél, nincs kegyelem, ha kezdőként nem próbáltad meghódítani.”⁵

Michaux szóhasználata (a műfaj mint ellenfél) is ékesen szóló bizonyítéka annak, hogy a műfaj valami olyasmi, amit nem lehet félresöpörni, amit le kell küzdeni, s amivel nemcsak az irodalom, de az irodalomtudomány is harcban áll. Tehát a műfaj mint kategória erősnek bizonyul. Olyannyira, hogy minduntalan vissza is tér, legfeljebb más a neve. Elmélet előtti, történeti, ideológiai, esszencialista, klaszszikus fogalom – Compagnonnal szólva. A XX. században kicsit eltűnt, de újra visszatért. Elsőként talán éppen az *elvárási horizont* vagy Iser *repertórium* fogalmában. Amint a recepcióesztétika a hangsúlyt a szövegről az olvasásra helyezte, az olvasás kategóriájaként a műfaj fogalma újból életre kelt. Az elvárási horizont ugyanis olyan előzetes megértést jelent, amellyel az olvasó közelít a szöveghez, s az olvasás ideje előtti irodalmi tapasztalatai és ismeretei alapján azt irodalminak avagy köznyelvinek, fiktívnek avagy dokumentumszerűnek, és mindenképpen valamilyen műfajhoz tartozónak is érzékeli. Természetesen különböző olvasók eltérő ismervek alapján érzékelnek és sorolnak egy-egy szöveget bizonyos műfaji osztályba. Az elvárási horizont fogalma tehát műfajként, olvasási modellként viselkedik. Természetének éppen ezt a jellegzetességét hangsúlyozza Antoine Compagnon:

⁵ „Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés vous au premier coup.” Lásd: MICHAX, HENRI: *L'époque des Illuminés*. = MICHAX, HENRI: *Ceuvres Complètes* I. Paris, 1927, 106.

„A műfaj mint rendszertan lehetővé teszi a szakmabeli számára, hogy osztályozza a műveket, azonban elméleti helytállósága nem ebben áll: abban, hogy úgy működik, mint egy *befogadási vázlat*, *olvasói avatottság*, melyet megerősít és/vagy cáfol minden új szöveg valamely dinamikus folyamatban. Műfaj és befogadás rokonságának e megállapítása arra indít, hogy kiigazítsuk hallgatólagos megegyezésen alapuló szemléletünket, melynek megfelelően a műfaj struktúra, melynek a megvalósulása a szöveg, a beszédként fölfogott szöveg alatt meghúzódó nyelv. [...] Még ha műfajelmélettel foglalkozó irodalmár mutatja is be, például Brunetière, akinek ezt erősen föl is rótták, műfaj és mű kapcsolatát a faj és az egyed párosának mintájára, elemzéseit azt mutatják, hogy tulajdonképpen befogadás-szempontról, hasonló esetben történeti szemléletet fogad el.”⁶ Brunetière közvetítő szerepet tulajdonított a műfajnak a művek és az olvasók között, valami olyasminnek tartotta, mint amivel később az elvárás horizont fogalmában találkozunk. Ebben az értelemben az olvasatban érhető tetten a műfaj: az olvasó azoknak a műfajra jellemző konvencióknak a segítségével értelmezi a művet, amelyekhez az ő előfeltevéseinek megfelelően a szöveg tartozik. A műfaj ezek szerint *irodalmi kód*, a műfajelmélet modellje pedig a stílusok klasszikus hármás elosztása.

Benedetto Croce művet középpontba állító, műfajt félresöpítő elképzelésére nagyjából hét évtizeddel később Borges így reagált: „Ismeretes, hogy Croce *Esztétikájában* – óriási *Esztétikájában* – azt mondja valahol: Az az állítás, miszerint egy könyv regény, allegória vagy esztétikai értekezés, körülbelül annyit ér, mintha azt mondanánk, hogy sárga a borítója és a harmadik polcon balra található. Azaz tagadja a műfajokat, és állítja az egyéneket. Ehhez hozzáfűzhetjük, hogy noha minden egyed valóságos, ahhoz hogy meghatározzuk őket, általánosítanunk kell. [...] az irodalmi műfajok talán kevésbé függenek magától a szövegtől, mint attól a módtól, ahogy olvassák őket.”⁷

Hasonlókat Ricœur is gondol a műfajokról, de ő az alkotási folyamat szempontjából is leírja a fogalmat. Elképzelése szerint az irodalmi műfaj mint olyan nem osztályozásra szolgál, hanem létrehozó, teremtő (generatív) szerepe van: nyelvi-irodalmi kódok, konvenciók használata szövegeket hoz létre. Az irodalmi műfaj formát ad a beszédnek, de mihelyt alakot ölt a szövegben, távolságot is teremt a beszédetől. A szerkezeti modellek természetük szerint változékonyak, az úgynevezett „belső műfajnak” – ebben a szóhasználatban felsejlik a romantika „szerves műfaja” – mindig az értelmező ad jelentést.

A műfaj fogalma érhető tetten Genette *architextualitás* fogalmában is. Pontosabban a műfaj ez esetben „az a bennfoglalási viszony, amely egy szöveget azokhoz a diskurzus-típusokhoz fűz, amelyekhez tartozik – egy szöveg több típushoz

⁶ COMPAGNON, ANTOINE: *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Ford. Jeney Éva. Pozsony, Kalligram, 2006, 181–182.

⁷ BORGES, JORGE LUIS: *A krimi*. = BORGES, JORGE LUIS: *A halhatatlanság. Öt előadás*. Ford. Tóth Éva. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992, 65–66.

is tartozhat egyszerre –, vagy amelyekből éppen kilépni törekszik.”⁸ A szöveg és a műfaj kapcsolata Genette szerint „néma”, a paratextusokban (címben vagy címbeli utalásokban) jelenik meg, vagy éppen a könyv címlapján. De műfaji helyzetét nem maga a szöveg határozza meg, hanem az olvasó, értelmező, kritikus, aki a paratextusban megnevezett műfajt éppen vitathatja is. A műfaji megjelölés a címlapon az olvasó elvárásaira van hatással. Szóval Genette-nél is a befogadóé a főszerep a műfaj fogalmának alkalmazásakor.

Laurent Jennynél az *architextus* fogalma egyenesen az olvashatóság feltételévé válik. Jenny is azt állapítja meg – nincs új a nap alatt –, hogy a műfajfogalomtól való tartózkodás is a hagyományos műfajok rendszerén alapszik. Ami megfogalmazható úgy is, hogy az irodalmi újítások zsinórmértéke manapság is a műfaj.⁹ Ez az elképzelés természetesen összefügg azzal, amit előljáróban említettem: amint eltűntek műfajok az irodalmi és elméleti süllyesztőben, ugyanúgy van esély arra is, hogy újabbak fölbukkanjanak, s ily módon a fogalomnak vagy nincs jelentése, vagy újabb értelmet nyerhet. Vagy van értelme újabb műfajokot, alműfajokat leírni, vagy nincs. A kortárs irodalom és más művészetek sokszínűsége az előbbi lehetőségre utal. Carolyn Miller már az 1980-as években írt a műfajok társadalomhoz kötöttségéről, azaz megállapította, hogy a műfajok ismerete adott társadalomban az adott társadalom összetettségétől és változatosságától függ.¹⁰ Ezzel azt is mondta, hogy a műfajfogalom is korhoz és társadalomhoz kötött. Todorov úgy vágta ketté a gordiuszi csomót, hogy megkülönböztette egymástól a történeti és az elméleti műfaj fogalmát, mondván, hogy előbbi megfigyeli az irodalmi valóság működését, és az ebből a tapasztalatból származó ismeret alapján rendszerezi a műveket, utóbbi pedig eleve adott kategóriákba sorolja a szövegeket.¹¹ A különböző műfajfogalmakat más-más szerzők más-más célból határozták meg. Ebből az elgondolásból az következhet, hogy az értelmezők, kritikusok és elemzők többnyire a történeti fogalmat részesítik előnyben, hiszen több műből alakítják ki a kategóriákat, míg az „ártatlan” olvasók a műhöz keresik az elnevezést.

Ebből a hevenyészett elméleti és történeti meséből annyi azért mindenképpen kiderül, hogy a leánynak (az irodalomról való gondolkodásnak) vág az esze, és humora is van. Sőt, még arra is képes, hogy begyöpösödött, merev szabályokat felrúgjon, s hogy átvegye az irányítást. Ebben persze méltó párja a király is, aki

⁸ GENETTE, GÉRARD: Műfaj, „típus”, mód. Ford. *Simonffy Zsuzsa*. = KANYÓ ZOLTÁN – SÍKLAKI ISTVÁN (Szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1988, 209–246.

⁹ JENNY, LAURENT: *Les genres littéraires. Méthodes et problèmes*. Genève, 2003. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html> (Letöltés dátuma: 2016. május 25.)

¹⁰ „The understanding of rhetorical genre that I am advocating is based in rhetorical practice, in the conventions of discourse that a society establishes as ways of »acting together.« It does not lend itself to taxonomy, for genres change, evolve, and decay; the number of genres current in any society is indeterminate and depends upon the complexity and diversity of the society.” Lásd: MILLER, CAROLYN R.: *Genre as Social Action*. = *Quarterly Journal of Speech*, 1984, 70: 151–168, 163.

¹¹ TODOROV, TZVETAN: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1976.

egyenlő fél, hiszen – hogy egy másik elméleti fogalommal szóljunk – fejlődő jellem. Értékeli az okos leányt, és neki is jó a humora, még önmagán is tud nevetni. A mese végét ismerjük: az okos leányból okos királyné lesz. És itt van azért némi különbség. Mert úgy látszik, hogy a műfaj és az elmélet egyenlő felek ugyan, de nincs szükségük ásóra, kapára és nagyharangra. Az elmélet akkor is együtt él a műfaj fogalmával, ha nem veszi őt a nevére. És használja akkor is, ha éppen nem a zsánere.

Műfajok

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

A történelmi regény létezési módja

„Aki nem érzékeli, milyen kíméletlen
(brutale) és értelem nélküli a történelem, azt
az ösztönös törekvést sem fogja megérteni,
mely arra irányul, hogy értelmessé tegyünk a
történelmet” (Nietzsche)¹

„A ‘történelmi’ regény számomra [...] olcsóságra van kárhozthatva, egyszerűen azért, mert rendkívüli föladatot jelent.” Henry James írta ezt 1901-ben.² Véleményének különös súlyt ad az a tény, hogy arról a nyelvterületről származik, amelyet a magyar közvélemény – igaz, helytelenül – e műfajváltozat keletkezésével társít. Nem kevésbé határozott elutasítás található abban a nagy hatású könyvben, amely az angol regényolvasó közönség elemzését kezdeményezte a két világháború között. Szerzője a következőképpen érvelt: „mindennek a fölládozásával egyértelmű, ha valaki félreteszi a jelenkori beszédmód ritmusát és a múlt nyelvéhez tér vissza. A kritikus ezért nem veheti komolyan a történelmi regényeket.”³

Hasonló vélemény Magyarországon is megfogalmazódott, méghozzá olyan szerző által, aki *Német maszlag, török áfium* (1918) címmel kivételesen eredeti módon kísérletezett e műfajváltozattal. Laczkó Géza 1937-ben így érvelt a *Nyugat* hasábjain:

Történelmi regény tulajdonképpen nincs, illetve minden regény, amely az író korától pár évtizedre nyúlik vissza, már történelmi, hisz ha én most például az 1910-es évekből ‘meritem’ regényem anyagát, a külsőségek s a lélek egészen más formáival találkozom, mint amilyenek ma szabják meg a környezet színeit-vonalait s a lélek lényegét és útjait. / ‘Történelmi regény’ kényelmes és tévútra vezető irodalomtörténeti skatulyázás, mert teszem Flaubert híres történelmi regénye, a ‘Salambô’ rokonabb a ‘Madame Bovary’-val, mint az ugyancsak történelmi s meg-

¹ NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Sämtliche Werke. Nachgelassene Fragmente 1875–1879: Kritische Studienausgabe 8*, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 8, München – Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1988, 56.

² JAMES, HENRY: *Selected Letters*. Ed. Leon Edel. Cambridge, MA – London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, 332.

³ LEAVIS, Q. D.: *Fiction and the Reading Public*. London, Chatto & Windus, 1965, 262.

jelenésében vele egy idős (1862) Victor Hugo-féle 'Misérables'-lal. [...] 'A csehek Magyarországon' [...] inkább a Scott-regényekkel, mint a 'Zord idő'-vel tart tárgyi és műfaji rokonságot, mert Kemény Zsigmond történelmi regényei valóban Scotti ellenművek, mind megannyi méltóságos s igazi példamutató tiltakozás a Jósika és Jókai-féle történelmi locsogás ellen⁴.

Mivel magyarázhatók ezek az erős főnntartások? Többségük arra vezethető vissza, hogy a szóban forgó műfajváltozatban egymástól eltérő létformához tartozó szereplők érintkeznek egymással: Pierre Kutuzovval beszélget a borogyinói csata előestéjén, és Napóleon néhány szót intéz a sebesült Andrej herceghez az austerlitz-i ütközet után. Kutuzov és Napóleon megítélésekor az olvasó előzetes ismeretei latba esnek, Bezuhov és Bolkonszkij esetében ilyenekkel nem kell számolni.

Lukács György Sir Walter Scott műveivel indította a történelmi regényről írt könyvét, és még újabb magyar szakíró is „műfajalapító”-nak nevezte a *Waverley* íróját⁵. Az összehasonlító irodalomtörténészek szerint e föltevés egyértelműen hibás. Még az angol szakirodalom is a tizenhetedik század második felének francia szerzőitől eredezteti a történelmi regény kialakulását, amikor „a reneszánsz humanizmus tudós hagyományára támaszkodva, komoly hatású értekezők hangsúlyozni kezdték a távolságot történelmi és regényszerű művek között”.⁶ A kezdeményezők közé olyan kiváló szerző tartozott, mint Madame de La Fayette, aki *L'histoire de la Princesse de Montpensier* (1662) címmel a Szent Bertalan éj elbeszélésére vállalkozott. E művében a katolikus hitre áttérő Chabanes gróf az egyetlen „kitalált” főszereplő. Felekezeti háborúság jelenik meg a háttérben, míg „titkos történet” játszódik az előtérben. Az elmondottak „regénynek” minősülnek. A kulcsszó a féltékenység. A jelenkor távlatából a lélektani árnyaltság tekinthető a mű fő erényének. Amikor Montpensier herceg megpillantja Chabanes gróf holttestét: „Először a szánalomra méltó látvány megdöbbenéssel töltötte el; azután fölébredt benne a barátság és fájdalmat érzett, de a vélt sértettség miatt végül öröm lett úrrá rajta, kellemes hatású volt azt látnia, hogy a sors keze bosszút állt.”⁷ La Fayette későbbi alkotása, a *La Princesse de Clèves* (1678) már lényegesen hosszabb terjedelme miatt is a legkorábbi történelmi regények egyikének tekinthető. II. Henrik udvarának bemutatásával kezdődik, ám a címszereplő ezúttal már kitalált személy.

César de Saint-Réal „nouvelle historique” alcímmel beszélte el *Don Carlos* (1672) sorsát, és jegyzeteivel azt sugallta, hogy ténylegesen megtörtént eseményekkel foglalkozott. Ezt a mintát követte utóbb Stéphanie-Félicité du Crest (comtesse de

⁴ LACZKÓ GÉZA: A történelmi regény: Elvi tanulmány mulatságos és elszomorító példákkal. = *Nyugat*, 30. II, 1937, 239.

⁵ BÉNYEI PÉTER: *A történelem és a tragikum vonzásában: A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 62.

⁶ MAXWELL, RICHARD: *The Historical Novel in Europe, 1650–1950*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 11.

⁷ LA FAYETTE, MADAME DE: *La Princesse de Montpensier*. In: *Les vingt meilleures Nouvelles françaises*. Textes choisis et présentés par Alain Bosquet. Paris, Seghers, 1958, 23–51.

Genlis), amikor *La Duchesse de La Vallière* (1804) címmel adta közre a Napkirály egyik szeretőjének történetét, „roman historique”-ként, szintén jegyzetekkel. Valószínű, hogy Walter Scotthoz hasonlóan Jósika Miklós, különösen pedig Eötvös József, aki nagyon sok francia művet olvasott, ilyen példákat követett a „Korrajz első Mátyás király idejéből” alcímű *A csehek Magyarországon* (1839), illetve a *Magyarország 1514-ben* (1847) megírásakor. Kemény Zsigmond első nyomtatásban megjelent *Gyulai Pál* (1847) című regényében már mellőzte a kései XVI. századra vonatkozó forrásainak állandó megjelölését, ily módon távolodva a „korrajz” eszményétől s közelítve az öntörvényű világot teremtő műalkotásához. Ha szabad Ricœur egyik szembeállításához folyamodni,⁸ a múlt fölidézésének (évocation) háttérbe szorításával a történelem kutatását (recherche) állította előtérbe. Így kapott mélységet a címszereplő jelleme. Ugyanez érvényes Martinuzzi és Turgovics alakjának megformálására a *Zord időben* (1857–62): az ő személyiségük szintén történés; változó jellemvonásaikat az olvasónak kell időről időre újra összerakni.

Franciaországban a történelmi regény a tizenyolcadik században már intézményesült műfajnak számított, annak is köszönhetően, hogy néhány évtized alatt körülbelül kétszáz olyan regény jelent meg, amely vagy emlékirat alapján készült vagy emlékiratnak tüntette föl magát. Prévost abbé például 1731 és 39 között *Le Philosophe anglais ou l'Histoire de Monsieur Cleveland* címmel nyolc kötetben adta közre Cromwell törvénytelen fiának élettörténetét. Az ilyen munkák döntő hatást tettek a tizenkilencedik század történelmi regényeire. *A három testőr* (1844) előszavának első mondata szerint ez a mű a *Mémoires de M. d'Artagnan* (1700) alapján készült. Dumas elhallgatta, hogy ennek az „emlékezésregény”-nek Gabien Courttilz de Sandras (1644–1712) a szerzője. 1746–47-ben Nicolas Lengler du Fresnoy nyolc kötetben gyűjtötte össze az addig írt legjelentősebb alkotásokat *Recueil de romans historiques* címmel.

Noha a történelmi regénynek nevezhető alkotások szerepe lényegesen változott az idők során, meglepő az ismétlődő szerkezeti elemeinek fontos szerepe. Számottevő részüknak cselekménye *valamely ostrom vagy csata köré szerveződik*. Ennek korai példája Madame de Scudéry *Le Grand Cyrus* (1649-53) című, Sardis ostromáról írt könyve, melyből Scott sokat kölcsönzött. *A három testőr* központi eseménye La Rochelle ostroma, Eötvös említett regényében Telegdi István kerti lakának ostromáról, Gárdonyi Géza népszerű könyvében, az *Egri csillagokban* (1899) a címben szereplő vár 1552. évi török ostromának kudarcáról olvashatunk. A sok tizenkilencedik századi példával meglepő folytonosságot mutatnak a második világháború utáni regények: Claude Simon műve, a *La Bataille de Pharsale* (1969) már címével is Julius Caesar és Pompeius K. e. 48. augusztus 9-én lezajlott csatájára, José Saramago művei közül a *História do Cerco de Lisboa* (1989) a portugál főváros 1147-ben vívott ostromára utal, Esterházy Péter *Harmonia caelestis* (2000) című kötetében minduntalan visszatérő elem a törökök és magyarok között 1652-

⁸ RICŒUR, PAUL: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2000, 32.

ben vívott vezekényi csata, Georg Maximilian Sebald könyve, az *Austerlitz* (2001) Antwerpen 1832-ben lezajlott francia ostromával foglalkozik. Kemény Zsigmond utolsó regényének (*Zord idő*) eredetiségét bizonyítja, hogy Buda 1541-ben végrehajtott török elfoglalását a város főbírójának látószögéből az ostrom elmaradásaként (paródiaként) jeleníti meg. A regény központi eseménye, a folytonosság megszakadása hiányként jelenik meg. Nem ez az egyetlen jellegzetesség, amely ellentmond annak a föltevésnek, amely szerint „Kemény Zsigmond regényei követik a scotti mintát”.⁹ Az ilyen eltérés a hagyománytól éppen a műfaj örökségének szívós továbbélése miatt érdemel különös figyelmet.

Az is folytonosságot képvisel a történelmi regény sorsában, hogy az ilyen mű mindig a földézett történelmi korszaknál későbbi időre, olykor a megírás jelenére is vonatkoztat. A nagy Cyrus főhőse XIV. Lajos kiváló hadvezérének, a „Nagy Condé” hercegnek (1621–1686) hasonmása. Ez a hagyomány érzékelhető abban, hogy a *Magyarország 1514-ben* reformkori pártvillongásokra, Spiró György regénye, *Az Ikszek* (1981), a Kádár-korszakként ismert magyarországi politikai helyzetre céloz. Herczeg Ferenc „elbeszélés” alcímmel közölt kis regénye, *Az élet kapuja* (1919) Bakócz Tamás 1513-ban pápaválasztásra tett sikertelen kísérletének elbeszélésével áthallásokkal, burkoltan utalt Magyarország első világháborús vereségére. Márai kései művei közül az *Erősítő* (1975) az inkvizícióval foglalkozik, ám egyik lábjegyzete Alexander Dubčeket idézi. Márton László *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) című regényének cselekménye a tizenhetedik század elején játszódik, de a 152. lap a Spartacus-fölkelés egyik vezetőjéhez, a 153. pedig az 1950-es évek elejének egyik kelet-német vezetőjéhez kapcsolja a főszereplő nevét.

A jelenre vagy legalábbis későbbi időszakra, közelmúltra vonatkoztató, allegorikus értelmezés mindazonáltal a jelentést eltorzító kisajátítás veszélyét is magában rejti. Ennek jellegzetes példája Salamon Ferenc egykorú méltatása a *Zord idő*ről, amely szerint „a regény végén sejteti és megjósoltatja, hogy a köpönyegforgatás magában hordja büntetését”.¹⁰ Hasonló időszerűsítésre példa Mark Twain minősítése 1883-ból, mely szerint az *Ivanhoe* „rang és kaszt iránti tiszteletre” nevel, olyan szemléletre, amely az Egyesült Államok déli részén élt ültetvényeseket jellemezte.¹¹ Nem kevésbé volt torzító Heller Ágnes magyarázata *A véres költőről* (1921), amely Nero császár alakját Szabó Dezső jellemképeként tüntette föl. A *Tündérkertről* (1921) tudtommal először Laczkó Géza állította, hogy „nagyon is a háború előtti irodalmi Magyarország, melynek költő-fejedelme megengedhette magának maga- és faja-tépését”,¹² azt sugallva, hogy Móricz Zsigmond Ady Endre személyisége alapján mintázta meg a szertelen látnok Báthory Gábor alakját, és ebből arra lehetett következtetni, hogy a gyakorlatias Bethlen Gábor Móricz

⁹ BÉNYEI: I. m., 327.

¹⁰ SALAMON FERENC: *Dramaturgiai dolgozatok*. Budapest, Franklin-Társulat, 2, 1907, 468.

¹¹ TWAIN, MARK: *A Life on the Mississippi; Mississippi Writings*. New York, The Library of America, 1982, 500–501.

¹² LACZKÓ GÉZA: A történelmi regény és Móricz Zsigmond. = *Nyugat*, 15, 1922, 1259.

hasonmása. Az alkotás folyamatának távlatából ítélve bizonyára „érdekes az író személyes életének és Bethlennek mint regényhősnek összevetése”,¹³ a *Tündérkert* a mai olvasó számára mégis több lehet kulcsregénynél.

Füst Milán *Advent* (1922) című kisregényének a tizenhetedik századi Angliában játszódó történetét túlzott egyszerűsítéssel, a főszereplő sorsának szerencsés kimenetelét figyelembe nem véve vonatkoztatták az 1919 őszén kezdődött magyarországi ellenforradalomra. Egy évtizeddel ezelőtt Hites Sándor nyíltan a *Zord idő* „példázatos olvasásának gyakorlatát”-hoz kapcsolódva, a *Forradalom után* (1850) és a *Még egy szó a forradalom után* (1851) távlatából értelmezte ezt a regényt, szinte értekező műként olvasva az említett két röpiratnál évekkel későbbi elbeszélő alkotást. „Formálisan talán nincs is sok különbség köztük” – állította.¹⁴ A történetmondás költészettani (poétikai), szerkezeti sajátosságaitól hasonló módon eltekintett Bényei Péter, amidőn „amorálisnak” minősítette Martinuzzi György magatartását, aki egy fő alatt kívánta egyesíteni Szent István országát.¹⁵ A történelmi regény példázatszerű, erkölcsi tanításként olvasása, a mindenkori jelenre vonatkoztató kisajátítása nagyon szívós örökség, végső soron a „Historia est magistra vitae” ókori eszményére vezethető vissza, melynek hívei föltételezik, hogy a múlt tanulságul szolgálhat a jelen és/vagy a jövő számára. Ennek a szemléletnek a képviselői alapvetően monologikusnak tekintik a történelmi regényeket, így végső soron nem állnak távol attól a felfogástól, amely e műfajváltozatot az ifjúsági irodalom körébe utalja. Barta János joggal észrevételezte, hogy a *Zord idő* egyes részei lehetővé teszik a példázatos megközelítést: „Kemény Frangepán Orbán szájába adva, lefesti a korabeli európai korpét is”,¹⁶ ám ez annyit jelent, hogy ennek a szereplőnek egysíkú jellemzése ellentétben áll Martinuzzi vagy Turgovics személyiségének összetett megformálásával.

Harmadik gyakori sajátosságként említhető, hogy a történelmi regény szerzője gyakran valamely *történetinek minősített elbeszélés átírására vállalkozik*. Az *Erdély aranykorában* Jókai olykor szó szerint idézi Cserei Mihály (1669–1756) *Históriáját*, Kemény Zsigmond művei közül az *Özvegy és leánya* a Szalárdi János által írt *Siralmas magyar krónikának* fölhasználásával készült, ahogyan Dickens második történelmi regénye, a Bastille ostromát és a jakobinus rémuralmat földidéző *Két város története* (1859) kitalált eseményeinek háttérét is Carlyle *A francia forradalom története* (1837) című munkája ösztönözte, Kosztolányi pedig Tacitus és Suetonius munkájának fölhasználásával írta *A véres költőt*. Az újabb népszerű irodalom is gyakran támaszkodik történetírók műveire. Az amerikai Steven Saylor például a huszadik század utolsó és a huszonegyedik első évtizedében az ókori Rómáról megjelent rövidebb-hosszabb elbeszélő műveiben arra a munkára támaszkodott,

¹³ SZILÁGYI ZSÓFIA: *Móricz Zsigmond*. Pozsony, Kalligram, 2013, 299.

¹⁴ HITES SÁNDOR: *A múltnak kútja: Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből*. Budapest, Ulpiusz, 2004, 94, 88.

¹⁵ BÉNYEI: *I. m.*, 403.

¹⁶ BARTA JÁNOS: *A pálya ívei: Kemény Zsigmond két regényéről*. Budapest, Akadémiai, 1985, 16.

amelynek Titus Livius az *Annales*, az utókor pedig az *Ab Urbe condita* címet adta. Mészöly Miklós a *Fakó foszlányok nagy idők évadján* (1983) írásakor Wesselényi István kora tizenharmadik századi naplójából, Márton László a három részes *Testvériségben* (2001–2003) Mészáros Ignác német szöveg(ek) alapján készült *Kártigámjából* (1772) merített. Az *Egyszerű történet vessző száz oldal* (2013) lapjain Esterházy Péter olvasója a történész Szekfű Gyulára, Kosáry Domokosra és Szűcs Jenőre, sőt a levéltáros Iványi Emma egyik forráskiadványára is találhat hivatkozást.¹⁷ Kemény Zsigmondról először 1989-ben megjelent könyvemben azt próbáltam igazolni, hogy a *Zord idő* írásakor e szerző nemcsak XVI. századi forrásra, de XIX. századi történészek, Szalay László és Horváth Mihály munkájára is támaszkodott, arra emlékeztetve, hogy történelem kizárólag nyelvileg megfogalmazott alakban létezik, tehát szinte minden történelmi regény átírásnak is tekinthető. Jókai kései regénye, a *Fráter György* (1893) bizonyíthatja, mennyire különböző történelmi regényt lehet írni ugyanazoknak a forrásoknak alapján. Kemény a múlt többféle értelmezésének lehetőségét sugallja, Jókai elbeszélőjét viszont „az egyetlen helyes értelmezés eszménye vezérli”.¹⁸ E két szemlélet közül nyilván az előbbi áll közelebb a legutóbbi évtizedek műveihez, ahhoz a felfogáshoz, amelyet Grendel Lajos első regénye, a kitalált történelmi okmányokat értelmező *Éleslövészet* (1981) így körvonalaz: „Ahány forrás, annyi nézőpont. Ami az elbeszélőt lépten-nyomon zavarja, az az el nem hanyagolható körülmény, hogy a különféle felületek között hiányoznak az érintkezési pontok, mintha mindenki más történetet írna, s nem ugyanazt a történetet írná másképpen.”¹⁹

A korábbi szöveg átírásának öröksége nem szakadt meg a huszadik században. Janet Lewis *The Trial of Sören Quist* (1947) című regénye egy jogi eseteket tárgyaló gyűjtemény alapján készült. Előszavában az amerikai író az állítja, hogy az évszázadokkal ezelőtti történet „fő tényei, sok részlete, sőt a főbb szereplők szavainak egy része inkább történelem, mint regény”.²⁰ A regényszerűség főként a történetmondás időrendjéből származik. A könyv elején hosszú távollét után falujába visszatérő dán paraszt értetlenül tapasztalja, hogy mindenki elfordul tőle. A múlt utólagos elbeszéléséből tudja meg az olvasó, hogy a szóban forgó szereplő meggyilkolásáért egykor kivégezték a falu lelkészét. A huszadik század második felétől egyre több olyan könyv jelent meg, amely nemcsak átírással, de idézetekkel is nyilvánvalóvá tette az olvasó számára, hogy történelminek minősíthető regényt tart kezében. John Fowles a *The French Lieutenant's Woman* (1969) fejezeteit a történet korából származó szövegrészlettel indította, Christoph Ransmayr pedig Ovidius műveiből vett idézetekkel zárta *Die letzte Welt* (1988) című regényét. Milorad Pavić könyve, a *Hazarski rečnik* (1984) ugyanazt a hitvitát beszéli

¹⁷ ESTERHÁZY PÉTER: *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* – Budapest, Magvető, 2013, 68, 75.

¹⁸ SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Az újraolvasás kényszere*. Pozsony, Kalligram, 2011, 212.

¹⁹ GRENDEL LAJOS: *Éleslövészet: Nem(zetiségi) antiregény*. Bratislava, Madách, 1981, 25.

²⁰ LEWIS, JANET: *The Trial of Sören Quist*. Denver, CO, Alan Swallow, 1959, 2.

el keresztény, muszlim és héber források alapján, érzékeltetve, hogy különböző történelmek léteznek. A *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) – melyről Kálmán C. György elismeréssel írta, hogy „sokszor végigolvasható, mindig újraértelmezhető”²¹ – a könyv végén található jegyzet szerint egy 1731-ben kiadott gyűjteményben („Nachlese”) található szövegek fölhasználásával készült. Ez ugyanaz a forrás, amelyre utal a tizenhatodik század közepén játszódó *Michael Kohlhaas* (1810) alcíme („Aus einer alten Chronik”). Márton László Heinrinch von Kleist kiváló fordítója, és szóban forgó regényében sok az áthallás a német romantikus szerző műveire. Nem pusztán arról van szó, hogy mindkét műben szerepel Luther, és Márton László regénye Kohlhaasról, sőt Kleistről is szót ejt. Ennél lényegesebb, hogy Wunschwitz sorsa mintegy Kohlhaasénak a kifordítása: a magyar regény hősének haláláról ellentmondó változatokat ismerünk meg. Az elbeszélőnek mindkét esetben korlátozott ismeretei vannak az általa elmondott eseményekről, vagyis mindkét műben szerephez jut a hiány, a kihagyás. Ez a példa is igazolhatja, hogy a huszadik–huszonegyedik század fordulójának történelmi regényei folytonosságot mutatnak a romantika korának alkotásaival. A *Jacob Wunschwitz igaz története* elolvassa és újírja a német szerzőnek majdnem kétszáz évvel korábbi művét, mintegy fölerősít egy lehetőséget, amely a német műben is érzékelhető.

A Scott előtti művek átmeneti háttérbe szorulását e szerző alkotásainak rendkívüli sikerével lehet magyarázni. Hatásuk elválaszthatatlan attól az értékörző (Tory) felfogástól, amely szerint az idézetekkel minduntalan szereplő múlt (a latin ókor, a kelta örökség, a szóbeliség) magasabb rendű, s ennek megfelelően a szerző „kitalált (fictitious) elbeszélések sorát” adja az olvasó kezébe, „amelyek Skócia szokásait (manners) három különböző korszakban kívánják szemléltetni; a WAVERLEY apáink korát, a GUY MANNERING saját fiatalságunkat, A RÉGISÉGBŰVÁR (The Antiquary) a kitalált tizenharmadik század utolsó évtizedét idézi föl.” A sorozat első kötetének az ajánlója²² arra figyelmeztet, hogy Scott eleinte – sőt legjobb műveiben (*Old Mortality* 1816, *The Heart of Mid-Lothian* 1818) később is – a viszonylag közelebbi múlttal foglalkozott. A korábbi évszázadokról írt könyvei minduntalan ellentmondásba keveredtek a történetírással. Az *Ivanhoe* (1819) például alaptalanul állította, hogy Oroszlánszívű Richard „beszélt volna angolul, nem is szólva arról, hogy e nyelven balladát írt volna”. „Az *Ivanhoe* legkirívóbb történeti ‘pontatlansága’ az, hogy még I. Richárd korában is erősen érzékelhető volt a faji megosztottság hódítók és meghódítottak között.”²³ Ennek az ad jelentőséget, hogy a regényben fontos szerepet játszik a szász és normann francia nyelv szembeállítás.

A történeti hiteltelenség okozta Scott népszerűségének hanyatlását a megbízható adatolást követelő pozitivistá történetírás terjedésével, a tizenkilencedik szá-

²¹ KÁLMÁN C. GYÖRGY: *Mű és valódi élvezetek*. Pécs, Jelenkor, 2002, 108.

²² SCOTT, WALTER: *The Antiquary*. Ed. David Hewitt, introd. David Punter. 1999, 3.

²³ SCOTT, WALTER: *Ivanhoe*. Ed., introd., notes A. N. Wilson. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1986, 561, XXV.

zad második felében. George Eliot *Middlemarch* (1871–72) című regényében lehet olyan részletet találni, mely szerint egy gyerek „hangosan olvasott attól a szeretett írótól, aki oly sok fiatal boldogságához járult hozzá jelentős mértékben”.²⁴ Hélène, Zola hősnője (*Une page d’amour* 1878) az *Ivanhoe*-t olvasva hiteltelennek találja Torquilstone ostromának leírását, a *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) pedig egyenesen „roncsnak” (wreck) minősíti Scott műveit.²⁵

A pozitivista távlat magának a történelmi regénynek a létjogosultságát is kétségbe vonta. Sainte-Beuve megróttta Flaubert-t, amiért „ostromot akart létrehozni (faire)” a *Salammô* (1862) írásakor, és Flaubert azzal védekezett: „nem teljes mértékig kitaláltam, csak egy kissé eltúloztam (chargé)”.²⁶ Ilyen kifogás manapság szinte nevetségesnek számíthat, mert a valóságot a kitalálttól (fikciótól) elválasztó határvonal kérdésessé vált, és egyre több figyelem terelődött a különbségre a történelmi és a természettudományokban érvényes tapasztalati (empirikus) tény között. Thomas Pynchon *Mason & Dixon* (1997) című regényének címszereplői a tizenharmadik században élt brit földmérők, akik meghatározták a későbbi Egyesült Államok északi és déli területét elválasztó határt, ám a harmadik fejezetben a történetüket kortársként elbeszélő lelkész „számítógépes készségei”-ről esik szó.²⁷ Magyar vonatkozásban is igaz lehet, hogy „amit egykor írói gyengeségként tapasztaltak, az mára poétikai teljesítménnyé lett”. Hites Sándor joggal állapította meg, hogy az utóbbi egy-két évtized irodalmárai azt tekintik a jelenkori történelmi regények erényének, amit a tizenkilencedik században fogyatékoságnak minősítettek, hiszen Jósika Miklós *Sziklarózsájában* (1864) „a címből kibomló képi hálózat nem kevésbé összetett”, mint Háy János többek által méltatott regényében, a *Dzsigerdilenben* (1996), s ezt csakis azért nem ismerik föl, „mert „meglehetősen kevesen olvassák a műfaj 19. századi darabjait”. Talán még azt sem erős túlzás állítani, hogy „az új regények nem lépnek ‘túl’ a műfaj ‘tulajdonképpeni’, romantikus változatán”.²⁸ Annyi bizonyos, hogy a közelmúlt s a jelen regényeinek távlatából a múlt is átminősül, és immáron nem eléggé megalapozott az olyan általánosítás, mely szerint „Jósika Miklós, Eötvös József, Jókai Mór és Kemény Zsigmond regényeiben a múltreprezentáció szorosan összekapcsolódott a tanító példázatossággal”,²⁹ mert nagyon különböző műveket hoz közös nevezőre. Jogos az álláspont, amely két-

²⁴ ELIOT, GEORGE: *Middlemarch*. Ed. W. J. Harvey. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1965, 616–617.

²⁵ TWAIN, MARK: *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*. Introd. Christopher Morley. London – New York, J. M. Dent & Sons – E. P. Dutton & Co., 1954, 247.

²⁶ FLAUBERT, GUSTAVE: *Salammô*. Édition définitive avec les documents nouveaux. Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893, 560.

²⁷ PYNCHON, THOMAS: *Mason & Dixon*. London, Jonathan Cape, 1997, 17.

²⁸ HITES: *I. m.*, 118–119, 124.

²⁹ SZIRÁK PÉTER: Történelem nem volt, hanem lesz. A kortárs magyar történelmi regény változatairól. = *Alföld*, 56 (3), 2005, 50.

ségbe vonja „annak a belátásnak az érvényesíthetőségét”,³⁰ amely szerint „az új történelmi regény el akar szabadulni irodalomtörténeti elődjétől”.³¹

Nem könnyű megmondani, mikortól vállalták az írók, hogy alárendeljék a tényszerűséget a kitaláltnak. „A történelmi regény mindenek előtt regény; másodsorban nem történelem” – állította Alfred Döblin.³² Annyi bizonyos, hogy a jelenkori történelmi regény nem kapcsolható egyértelműen a posztmodernséghez. Az irodalomtörténet nem támasztja alá a föltevést, amely szerint „a holokauszt és a Gulag [...] nyitotta meg „az utat a ‘posztmodern’ történelmi regény előtt”, és az első ilyen mű Umberto Eco *Il nome della rosa* (1980) lett volna. Az elbeszélés története annak is ellent mond, hogy „a mindent tudó elbeszélő kirekesztése” volna a jelenkori történelmi regény megkülönböztető sajátossága,³³ mert ilyen elbeszélő nincs a tizenharmadik századi levélregényekben, és a tizenkilencedikben is meglehetősen gyakran fordult elő, hogy a több elbeszélő kizárja a mindentudást – Kleist említett művére vagy Emily Brontë 1847-ben megjelent regényére éppúgy lehet hivatkozni, mint Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* (1853) című „beszélyfüzér”-ére, melynek cselekményében egyébként fontos szerepet játszik az 1789-ben kitört francia forradalom. Henry James munkásságában köztudottan döntő tényező a különböző, sőt egymást cáfoló nézőpontok feszültsége, a *The Sacred Fount* (1901) első személyű történetmondója pedig hangsúlyozottan megbízhatatlan.

A Joyce-nál tíz évvel idősebb J. C. Powys *Porius: A Romance of the Dark Age* (1951) című alkotását, amelynek cselekménye 499-ben játszódik, joggal nevezték „metahistorical novel”-nek,³⁴ és e minősítés az író némely korábbi könyvére is illik. Vajon mennyiben a történelmi regény kifordítása Raymond Queneau művei közül a *Les fleurs bleues* (1965)? Az első fejezet Duc d’Auge 1264. szeptember 25-én viselt dolgairól tudósít, míg a 3. főszereplője, Cidrolin a „jelenkorban” él. A múlttól és jelenről szóló részek váltakoznak, ám a múlt egyre közelebbi lesz. Az olvasó arra következtethet, hogy az említett szereplők kölcsönösen álmodnak egymásról, a regény vége felé viszont találkoznak. Az amerikai John Hawkes művei közül a *Virginie: Her Two Lives* (1982) tizenegy éves lány naplóját tartalmazza. Az első fejezet szerint Virginia párizsi bérkocsis (taxi) húga, akinek egy tüzeset korábbi életének hasonló eseményét juttatja eszébe. Az 1945-ben játszódó események után a második fejezet története 1740-be vezet vissza, mikor Virginia egy előkelő úr szobalánya. A két korszak végig egymást váltja; az író szüntelenül idéz korabeli művekből. Nem kevésbé játszik döntő szerepet a szövegközöttség a *The French Lieutenant’s Woman* lapjain. Fowles alaposan ismerte a tizenkilencedik

³⁰ TÖRÖK LAJOS: *Textus Viator: Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest, Napkút, 2012, 110–111.

³¹ KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Az ellenszegülő múlt. Láng Zsolt: *Bestiárium Transylvanae*. = *Jelenkor*, 42, 1999, 1292.

³² DÖBLIN, ALFRED: *Aufsätze zur Literatur*. Otten und Freiburg im Breisgau, Walter, 1963, 169.

³³ HELLER ÁGNES: *A mai történelmi regény*. Budapest, Múlt és Jövő, 2010, 28, 61, 66.

³⁴ MAXWELL: *I. m.*, 273.

századi Angliát, hiszen évekig tanította a Viktória kort. Mozgóképpé alakítva is sikert aratott könyve az akkor írt angol regények jellegzetességeit idézi föl, gyakran kigúnyolva őket. Három egymástól eltérő befejezése arra emlékeztet, hogy Dickens is megváltoztatta a *Great Expectations* (1860–63) zárlatát. Az elbeszélő sűrűn utal későbbi eseményekre és semlegesíti a hatást kitalált és való között: a 36. fejezet szerint a hősnő által vásárolt kancsót „egy vagy két évvel ezelőtt” a történet elmondója vette meg.³⁵ A 13. fejezet második mondata így hangzik: „Az általam elmondott történet egésze elképzelt.”

Magyar regényekben is különböző módokon vált kétségessé a határ tényszerű és kitalált múlt között. Szilágyi István *Hollóidő* (2001) című könyvének cselekménye a török hódoltság idejére vonatkoztat. A színhely eleinte a Délvidék lehet, de a legtöbb helynév kitalált. A térképen megtalálható földrajzi név – mint a Szamos folyó, Temesvár vagy Máramaros³⁶ – csak elvétve szerepel, és az időpont sincs közelebbről meghatározva, noha szó esik „az öreg császár” idejéről (40), amely föltehetően az 1566-ban elhunyt I. Szulejmán korát jelentheti. Többször is utal a szöveg erdélyi fejedelemeire, de mindössze egyszer említődik „János fia” (355), aki minden bizonnyal János Zsigmond. Rakovszky Zsuzsa első regényében, *A kígyó árnyékában* (2002) a képzelet teremtette Ursula Lehmann 1666-ban veti papírra saját élettörténetét, amely jórészt Lőcsén és Sopronban játszódik, és olykor megtörtént eseményről is szót ejt. A *Hollóidő* olvasójának olykor szótárhoz kell fordulnia egyes kifejezések mibenlétének kiderítéséhez, *A kígyó árnyéka* esetében az írásmód fokozott stilizáltsága régies hatást kelthet. *A kígyó árnyékában* a főszereplő a történet elmondója, a *Hollóidő* többnyire olykor személytelen, de végig egy diák nézőpontjából láttatja az eseményeket, a *Jacob Wunschwitz igaz története* már első szavaival jelzi, hogy az elbeszélő kívül áll a cselekményen.

A közelebbi múltban is hangoztatott vélemény, mely szerint „a történelem – szemben a fiktív irodalommal – mindig valamilyen szövegen *kívülrre* utal, a valódi múltra”,³⁷ a pozitivizmus korának Rankétól származó, 1857-ben Gyulai Pál által is megfogalmazott eszményét ismétli meg, amely szerint „A történetíró [...] megtörtént eseményeket beszél el és úgy a mint megtörténtek”.³⁸ Bahtyin állítása, hogy „a múlt valóban objektív ábrázolása csak a regényben lehetséges”³⁹ is kétséget ébreszt, hiszen valódinak nevezhető múlt és tárgyilagossnak minősített megközelítés vitatható fogalom. „Az általam ismert adatok alapján nem volt

³⁵ FOWLES, JOHN: *The French Lieutenants's Woman*. Frogmore, St Albans, Herts, Panther Books, 1970, 241.

³⁶ SZILÁGYI ISTVÁN: *Hollóidő*. Budapest, Magvető, 2001, 131, 240, 401.

³⁷ LORENZ, CHRIS: Lehetnek-e igazi történetek? Narrativizmus, pozitívizmus és a 'metaforikus fordulat'. Ford. Kiss Gábor Zoltán. In: THOMKA BEÁTA (Szerk.): *Narratívák 4: A történelem poétikája*. Budapest, Kijárat, 2000, 140.

³⁸ GYULAI PÁL: *Kritikai dolgozatok 1854–1861*. Budapest, Franklin-Társulat, 1908, 249.

³⁹ BAHTYIN, MIHAIL: Az eposz és a regény. Ford. Hetesi István. In: THOMKA BEÁTA (Szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 1997, 27–68, 56.

olyan konszenzus, amelynek létét – minden bizonyíték nélkül – Bényei állítja.⁴⁰ Szilágyi Mártonnak a Dózsa György vezette és Eötvös említett regényében megjelölt parasztfelkelésre vonatkozó helyes észrevételét legföljebb annyival lehet kiegészíteni, hogy 1514 magyarországi eseményeiről nemcsak 1847-ben nem létezett, de ma sincs közmegegyezés. Kiss Istvánnak, az MSZMP Központi Bizottság egykori tagjának 1961-ben Budán fölállított szobra 2014-ben már némelyeket a történelem riasztó hatású magyarázatára is emlékeztethet.

Talán még olyan közbülső megoldás sem lehet kielégítő, mely szerint a történeti elbeszélés a „story/discourse” kettősségnek „utalás”-ként (reference) említhető harmadik elemmel kiegészítését igényli⁴¹. Az sem okvetlenül igaz, hogy „a kitalált elbeszélések megkövetelik, a történetiek viszont kizárják, hogy különbséget tegyünk elbeszélő (narrator) és szerző között”,⁴² mert nem alkotói döntésről van szó. A „teremtett múlt”⁴³ előzetes ismereteket tételezhet föl, amelyek különböző olvasók esetében nagyon eltérhetnek egymástól. A holokausztról írt regényeket valószínűleg némileg másként olvassa egy túlélő és olyan 1945 után született valaki, akinek családjában és baráti körében senkit nem érintett ez a tragédia. „Nem létezik olyan szövegszerű, mondat- vagy jelentéstani tulajdonság, amelynek alapján egy szöveg a képzelet műveként (as a work of fiction) azonosítható.”⁴⁴ Az irodalomtörténésznek számolnia kell azzal a lehetőséggel, hogy ugyanannak a szövegnek helyzete megváltozhat az idők folyamán, vagyis foglalkoznia kell azzal, hogy „egy saját korát tárgyazó regény miként válik fogadtatástörténetben historikussá”.⁴⁵ Háty János a saját alkotói munkájából vonta le a következtetést, hogy „Egy idő után esetleg minden regény történelmi regény”.⁴⁶ Más szóval, „tisztán nyelvi alkotásként történetírói művek és regények nem különböztethetők meg egymástól”.⁴⁷ A történelmi regényt tehát végső soron talán leginkább olvasási módként lehet meghatározni. Természetesen erre leginkább a cselekmény és az olvasó ideje közötti távolság ad lehetőséget.

⁴⁰ SZILÁGYI MÁRTON: Megváltás és katasztrófa (Eötvös József: Magyarország 1514-ben). = *Irodalomtörténet*, 83, 2004, 440.

⁴¹ COHN, DORRIT: *The Distinction of Fiction*. Baltimore, MD & London, UK, The Johns Hopkins University Press, 1999, 112.

⁴² HERNADI, PAUL: Clió's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism. = *New Literary History*, 8: 247–257, 1976, 252.

⁴³ BÉNYEI: *I. m.*, 120.

⁴⁴ SEARLE, JOHN: The Logical Status of Fictional Discourse. = *New Literary History*, 6, 1975, 325

⁴⁵ HÍTES: *I. m.*, 19

⁴⁶ HÁTY JÁNOS: Törtregény. = *Alföld*, 56 (3), 2005, 63.

⁴⁷ WHITE, HAYDEN: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, MD, The John Hopkins University Press, 1978, 122.

SZÁVAI JÁNOS

A napló színeváltozásai

Antoine Compagnon a műfajproblematikáról 2001-ben a Sorbonne-on tartott kurzusának első előadásán idézi föl a baltimore-i katona történetét. Magát a történetet, mondja, Roland Barthes-tól hallotta, aki nagy fontosságot tulajdonított a Baltimore-anekdotának, mint amely tökéletesen megvilágítja a realizmus természetét.¹ Compagnon, mint mondja, csak utóbb jött rá, hogy a katona története Stendhalnak a *Racine et Shakespeare* című írásából való. Stendhal műve 1823-ban Párizsban jelent meg, ez a második könyve a *Rome, Naples, Florence* című útírajza után. Formáját tekintve a *Racine et Shakespeare* párbeszéd az Akadémikus és a Romantikus között – párbeszéd többek közt az illúzió természetéről. A Baltimore-történetet, melynek hitelességét nem ismerjük, a Romantikus vezeti elő. 1822 augusztusában az *Othellót* játsszák a városi színházban. Az ötödik felvonás, vagyis a tragikus végkifejlet következne, amikor a teremben őrködő katona váratlanul felkiált: – Azt már mégsem tűrhetem, hogy ez az átkozott néger megöljön itt egy fehér nőt! – Azzal golyót ereszt az Othello szerepét alakító színészbe.² (Othello nem halt meg, a karját törte a golyó.)

Az illúzióról, a mű világa és a világ közti kapcsolatról van itt szó, vagyis a Compagnon által idézett Roland Barthes szerint a realizmus teljes diadaláról.³ Most félretenném azt a kérdést, hogy Barthes – a Compagnon által idézett Barthes – miért nem jelölte meg forrását, és hogy lehetséges-e, hogy Compagnon nem emlékezett a stendhali történetre, bár nem volna érdektelen eltöprengeni rajta. Visszatérnék inkább Stendhalhoz, aki a műfaji problematika egyik alapkérdését feszegeti az Akadémikus és a Romantikus vitája kapcsán. Stendhal még megjegyzi, hogy a baltimore-ihoz hasonló történeteket a sajtóban nem ritkán találni. A regényíró Stendhal, mint tudjuk, nagy szövegei írása során is gyakran indult ki újsághírekből. Sőt, a *Vörös és fekete*-be bele is foglalt intarziaként egy újságvivágást, melyet Julien Sorel talál a verrières-i templom egyik padján.

Ami az illúzió részlegességét vagy teljességét illeti, nem csak a sajtóból, hanem más irodalmi művekből is hozhatunk idevágó példákat. Henry Fielding *Tom Jones*-ában például Partridge, a folyton okoskodó, latin citátumokkal élő ostoba nevelő, a *Hamlet* londoni előadása során küzd meg az illúzió problematikájával. Előbb a szellem valódiságában kételkedik, azután a sírásókkal van baja, tudja,

¹ ANTOINE COMPAGNON: *Introduction: forme, style et genre littéraire*. <http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>.

² STENDHAL: *Racine et Shakespeare*. Bossange, Delaunay, Mongie, Paris, 1823, 19–20.

³ Barthes 1968-ban közölte *L'effet du réel* címmel nevezetes írását Flaubert barométeréről. In: R. BARTHES – L. BERSANI – PH. HAMON – M. RIFFATERRE – I. WATT: *Littérature et réalité*. Seuil, Paris, 1982, 81–91.

hogy színészeket lát, hogy a színielőadás játék, de közben folyton ingadozik, sohasem tudja pontosan eldönteni, hogy hinnie kell vagy sem annak a valóságában, amit lát.⁴

Louis-Ferdinand Céline *Bohócbanda* című regényében egy olyan színházi jelenetet ír le, amely tulajdonképpen a Baltimore-történet visszája. Delphine, a Claben uzorás házvezetőnője, szenvedélyes színházrajongó. Az Old Vic Rómeó és Júlia előadásán annyira elragadja a lelkesedés, hogy sikerül megzavarnia az előadást. „Lekiabált az erkélyről (...) üvöltve magasztalta Julietet, Miss Gleamort (...) Zsaruk vezették el (...) De a szünetben újra kezdte (...) Nem tudták megfékezni (...) Mert annak a kétezer nézőnek végül is tudnia illik, hogy milyen az igazi színház!... Lélek!... Tűz!... Vibrálnia kell annak a szövegnek!... És újra eljátszotta a jelenetét, ott fenn az erkélyen... mindenki látta... a nagy szerelmi jelenetet!...

Micsoda diadal! Zúgott véget nem érően a taps! Rómeó és Júlia! Persze kiverték megint! De a közönség tombolt! (...) Felállva, fülsiketítőn ünnepelték! (...) Máshol is megpróbálkozott (...) egyik színházban a másik után (...) mindig váratlanul (...) és mindig az erkélyről (...) az egész közönség feléje fordult (...) és tapsolta (...) Mindig a második felvonás után (...).”⁵

Ha a baltimore-i katona számára a színpad a mindennapi valósággal azonos jellegű jelenség, akkor Delphine számára épp fordítva: a nézőtér és a közönség is szerves része a színháznak. Ott nincs más, csak realitás, itt nincs realitás, mert minden illúzió.

Visszatérve Compagnon gondolatmenetéhez: a történetből levont következtetés nyilvánvalóan az irodalmat megalapozó konvenció mindenhatósága. „Az irodalom: várakozás. Belépni az irodalomba, mint olvasó, mint néző, de úgy is mint szerző, azt jelenti, hogy elfogadjuk az elvárások rendszerét.”⁶ Leggyakrabban a fikciót várjuk, Coleridge szavával a *willing suspension of disbelief*-et, a hitetlenség önkéntes felfüggesztését. S itt következik az irodalmi korpusz kettéosztása: egyik oldalon tehát a fiktív, a másikon az emlékiratok, a naplók, az önéletírások, olyan szövegek, amelyekről az olvasó a megtörténtek elbeszélését várja, „egy hitelességi szerződés” nyomán.

1.

A műfajokkal foglalkozó értekezések, Arisztotelész *Poétikájától* kezdve, többnyire megjelölik a prioritásokat, s egyúttal kijelölik a határokat is, meddig irodalom, és mettől nem-irodalom. A domináns műfaj először a tragédia, később a német romantikusoktól egészen Heideggerig a líra, közben a XIX. századtól fogva egészen Paul Ricœurig a regény. Paradoxális e tekintetben például Voltaire szí-

⁴ HENRY FIELDING: *Tom Jones*. II., 16. könyv 5. fejezet. Ford. Julow Viktor. Budapest, Európa, 1983, 427–432.

⁵ LOUIS-FERDINAND CÉLINE: *Bohócbanda*. Ford. Szávai János. Pozsony, Kalligram, 2008, 136.

⁶ ANTOINE COMPAGNON: *Uo.*

tuációja, aki – az elvárás bővületében – tragédiáival szeretne nagyvá lenni, viszont már a saját korában is, de az utókorban még inkább, a *Candide* és más kisregények szerzőjeként szerepel az irodalomban s az irodalomtörténetben.

A Compagnon által említett másik korpusz természetesen nagyon sokáig nem része az irodalomnak. A memoárok, naplók, önéletírások többnyire történeti forrásként, történeti dokumentumként jelöltetnek meg, amikor először, mindig poszthumusként, nyomtatásban megjelenhetnek. Az emblemikus példa, vagyis Samuel Pepys 1660 és 1669 között vezetett, s majd 1825-ben közreadott naplója is tekinthető úgy, mint amelynek két témája, vagyis a közélet és a magánélet részletező leírása megfelel a történetírás hagyományos – politikatörténet, hadtörténet – illetve az *Annales* iskola által bevezetett – a mindennapok története – felfogásának is. Pepys vállalkozása egy másik aspektusból nézve is meghökkentő, azzal, hogy saját találmányú gyorsírással vezette a naplóját, még egy akadályt iktatott be a szöveg esetleges megismerhetősége elé.

A napló tehát megjelenik nyomtatásban, könyv alakban is a XIX. század elején, de maga a jelenség, akár a publikált szövegek, akár a végtelen tágasságú korpusz, még jó ideig egyértelműen az irodalmon kívüli jelenségnek tekinthető. Meghatározói egyrészt s egyértelműen az időhöz, s elsősorban az időpontokhoz való kapcsolódása, másrészt az első személyű szöveg, s a már idézett elvárás: a leírtak referenciális, autentikus jellege. Nem-irodalmi jellegének egy további elvárását Stendhal fogalmazza meg nagyon pontosan, 1801-ben elkezdett naplójának első soraiban. „Nekifogok életem leírásának napról napra. Alapvetően, hogy nem zavartatom magam, és hogy nem török soha semmit.”⁷ Stendhal két célt fogalmazott meg naplójával kapcsolatban: ily módon gondolja jobban megismerni saját magát, másrészt a mindennapos fogalmazási gyakorlat segítségével lesz majd fontos műveinek megírásakor. A *Napló* itt még tehát nem több segédeszköznél, esetleges kiadása szóba sem kerül.

A fordulatot e tekintetben majd André Gide erőszakos gesztusa hozza. Gide már 1909-ben közread egy *Journal sans date* (*Keltezetlen napló*) című kötetet. 1916. március 5-én arról számol be, hogy a látszólag spontán, állítása szerint őszinte naplószövegeket ugyanúgy ritkítja, javítgatja, változtatja, ahogyan a fiktív műveinek szövegével teszi. „Délután befejeztem papírjaim rendezését, vagyis sorba rendeztem azokat a régi füzetemet, melyekről úgy gondoltam, megőrizendők, a többit szétéptem. Csak téptem, téptem és téptem (...) De a megőrzött lapok is csak akkor érnek majd valamit, ha teljesen átdolgoztam, s az egészbe megfelelően beépítettem őket.”⁸

1932-ben egy újabb határt lép át; ekkor kezdi publikálni Összes műveit, s ebben a teljességre törekedő együttesben a napló egészen természetesen kap helyet, egyenrangúként, a regények, kisregények, színművek, esszék között. Ennél is erő-

⁷ STENDHAL: *Ceuvres intimes. Textes établis par Henri Martineau*. Paris, Pléiade, Gallimard, 1956, 435. A *Napló* első kiadása 1899-ben jelent meg.

⁸ ANDRÉ GIDE: *Journal 1889–1939*. Paris, Pléiade, Gallimard, 1948, 586.

teljesebb a következő lépés, a *Journal 1889–1939* közreadása, ráadásul a Gallimard kanonizáló hatalmú Pléiade-sorozatában.

Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni 1940. december 24-én a következőt jegyzi föl gyorsírási naplójába. „Hazajövet a házmesternél gyönyörű ajándék Miknek: a Gide Napló, Banditól.”⁹ Jó évvel később, 1942. március elsején ismét szóba hozza André Gide-et, miután a *Faux-Monnayeurs*-t elolvasta. Szigorú véleménnyel van róla. „Nem igazi regény ez, csak olyan celebrális kísérlet, ahogy a Tóni ír róla. Óriási híre, jelentősége van, de azt hiszem érdemtelenül. El fogják söpörni, az utókorra nem marad meg belőle semmi.”¹⁰ Vagyis az olvasó, mondhatni művelt olvasó, már teljes természetességgel helyezi egymás mellé a két műfajt, a regényt és a naplót, nem jelent számára nehézséget a megszokottal ellentétes értékhierarchia felállítása.

A *Nyugat* 1935-ben két idevágó írást is közöl: Gyergyai Albert Gide naplójáról, Márai Sándor pedig Jules Renard akkor megjelent naplójáról beszél. Kettőjük közül Márai a lelkesebb, „műremeknek” minősíti Renard 861 oldalát megtöltő naplóját. „Félkézzel, mellékesen alkot valamit, ami formátlan, nyers, a szó bonyolult értelmében művészietlen s egy napon észre kell vennie, hogy ez a felemás szörnyeteg életének igazi, egyetlen műalkotása. Mert a napló csakugyan műremek.”¹¹ A francia kortársak kevésbé rajongók, a kritikus s maga is naplóíró Charles Du Bos szerint „Renard egy mini-Montaigne, aki La Bruyère-en csiszolta stílusát”.¹²

2.

Enrique Vila-Matas azon regényírók közé tartozik, akiknek fő témája, már-már egyetlen témája maga az irodalom. *Dublinesca* című 2010-es regénye egy neves barcelonai könyvkiadó története. Riba „hajlamos irodalmi szövegnek tekinteni, és a megrögzött, kíméletlen olvasóra jellemző torzításokkal értelmezni az életét.”¹³ Ez az értelmezés Dublinba vezet, Joyce nyomába, de ugyanakkor el is távolítja a – véleménye szerint – végét járó irodalomtól és egyúttal a digitális világ rabjává teszi. Az irodalom válságáról Vila-Matas egyik előző regényében, a 2000-es *Bartleby és társaiban* mondja el véleményét.

Az 1999-ban játszódó regény történetmondója, Melville Scrivenerjének¹⁴ modern mása, egy napló írásába kezd, amelyben – mint mondja – fel akarja idézni annak a vonulatnak a történetét, amelyet *La littérature del No*-nak, vagyis a *Nem irodalmának* nevez. A nem-írók mindazok, akik – mint Rimbaud vagy Hoffmann-

⁹ RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI FANNI: *Napló I.* 567. Az ajándékozó Péter András, a Franklin Társaság irodalmi igazgatója.

¹⁰ *Napló II.* 121–122. Gyarmati Fanni Szerb Antal világirodalom-történetére utal.

¹¹ MÁRAI SÁNDOR: Jules Renard naplója. = *Nyugat*, 1935, 12. sz.

¹² D. BOUREL – H. JUIN: *Entretiens avec Béatrice Didier*. Paris, FAC, 1985, 169.

¹³ ENRIQUE VILA-MATAS: *Dublineszk.* Ford. Inrei Andrea. Budapest, Magvető, 2014, 10.

¹⁴ Vila-Matas H. Melville *Bartleby the Scrivener* című elbeszélésére utal.

stahl – egy adott pillanatban szakítottak az írással, másrészt azok, akik – bármily nagy tehetségek voltak – nem hagytak végül maguk után mást, mint feljegyzéseket, esetleg naplókat.

A történetmondó nyolcvanhat fejezetben idéz fel összesen nyolcvanhat író, akik felfogása szerint a nem-irodalom reprezentánsai. Szövege, saját meghatározása szerint: „napló vagy lábjegyzet-gyűjtemény”,¹⁵ magyarázat „a szöveghez, amely ugyan láthatatlan, ám ettől még mondható róla, hogy nem is létezik”.¹⁶ Meg vagyok győződve arról, hogy „bejárom a Nem útvesztőjét, arra az irányzatra gondolok, amelyben az igazi irodalmi alkotás előtt még nyitva álló egyetlen lehetséges út megtalálható”.¹⁷ A történetmondó beszámol terveiről egy barátjának; Juan azon a véleményen van, hogy Musil óta nem született igazi regény. A helyzet tehát a következő: egyik oldalon volna a valódi irodalom, a másikon pedig annak a ténynek a feltárulása, hogy immár lehetetlen olyan műveket alkotni, amelyek valódi irodalomnak volnának tekinthetők. A kortárs író nem rendelkezik azon nyelvi eszközökkel, melyek segítségével képes volna megalkotni a Könyvet. Folyamatról van szó: „Joubert a legelső modern írók egyike, akinek fontosabb volt a középpont, mint a kör, ő feláldozta az eredményeket a feltételek megelégedés érdekében, nem írta egyik könyvet a másik után, inkább iparkodott megragadni a pontot, ahonnan szerint minden könyv származik.”¹⁸

Vila-Matas helyzetjelentése nyilvánvalóan ironikus. Történetmondója határozottan kimondja, hogy az irodalmi műfajok hierarchikus rendben helyezkednek el: legfelül van a regény, legalul pedig a napló. De ez az állítás is ironikus, mert a regény, amelyet ír, maga is naplóformájú, igaz, hogy ez a regény-napló részben referenciális, részben pedig fiktív. A konklúzió egyértelmű: a napló nem irodalom, a napló a nem-irodalom részét képezi.

3.

Philippe Lejeune más véleményen van. „Irodalmi műfaj a napló? Igen, minden bizonnyal, de későn fejlődött ki, és irodalmisága gyanút keltő, mert a napló mindenekelőtt közönséges írás, mindenki művelheti, értéke pedig a pillanattal való egysége, másrészt, hogy nem akar tetszeni. Legfőbb célja, hogy nyomot hagyjunk magunk után (...) Vagyis a napló nem más, mint dátumozott nyomok sorozata.”¹⁹ 2005 decemberében a Pécssett megrendezett önéletrész konferencia nyitó előadásában Lejeune még pontosabban fejti ki a naplóval kapcsolatos álláspontját, sőt,

¹⁵ ENRIQUE VILA-MATAS: *Bartleby és társai*. Ford. Patak Márta. Budapest, Geopen, 2008, 10.

¹⁶ Uo., 10.

¹⁷ Uo., 9.

¹⁸ I. m., 67. Joseph Joubert (1754–1824)

¹⁹ PHILIPPE LEJEUNE: *Avant-propos au livre de Françoise Simonet-Tenant, Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*. Tétraedre, Paris, 2004.

még egy új terminust is bevezet, az antifikciót, hogy meghatározhassa a napló specifikumát.²⁰

Eltérően régebbi felfogásától, Lejeune az önéletírás és a napló szembeállításával indít. „Az önéletírás és a napló ellentétes irányba tart. Az önéletírást a fikció bája, míg a naplót az igazság vonzza.”²¹ A befejezés játszik itt fontos szerepet, mondja, míg az önéletíró képes befejezni szövegét, s így a befejezéstől visszafelé valami szilárdat hoz létre, addig „a naplóíró sohasem ura szövege folytatásának”.²² Az egyik a múlt – tulajdonképpen hálás – anyagával dolgozik, „a naplóíró témáját adó jelen viszont azonnal meghazudtol mindent, ami a kitalálás rendjébe tartozik”.²³ Vagyis Lejeune több nekifutással is azt a nézetét sulykolja, hogy a napló nem mondhat mást, mint a „valóságot”, hogy maga a műfaj teremti meg „az alapvető kényszert (...) Olyan ez mint a gravitáció törvénye, nincs kibúvó. Ha valaki elkezd kitalálni, gyorsan kitessekkelik. Nem kell paktumot kötni az olvasóval. Valamiféle misztikus szövetség ez az Idővel.” (15) „Máshonnét nézve: az önéletírás és a napló közötti különbségek egyike, hogy az önéletíró számára az 'antifikció' vállalandó és betartandó kötelesség, a naplóíró számára viszont alapvető kényszer.”²⁴

Innét magyarázható, hogy naplót bárki képes írni. Vannak fiktív naplók – Lejeune példái itt André Gide-től a *Cahiers d'André Walter* és egy Patricia Highsmith regény, az *Edith Diary* –, de ezek nem minősíthetők igazi naplónak, épp azért, mert engednek a fikciónak. A teoretikus itt mintha saját definíciójának a csapdájába esne; előbb a meghatározás, azután abból kiindulva a korpusz megjelölése. A korpusz tehát a fikció irányában zárt, minden más irányban viszont teljesen nyitott: minden beletartozik. „A levéltárakban rengeteg napló alussza Csipkerózsika-álmát (...) Ami pedig a jelent illeti, új archivumokat kell létrehozni.”²⁵

A Philippe Lejeune elképzelte korpusz arra a különös piramisra emlékeztet, amelyet Leibniz ír le a *Théodicée*-ben, csúcsa van (ott található a létező világok legszebbike), alapzata viszont nincsen, lefelé a végtelenségig terjed.²⁶ A kéziratos és a nyomtatott naplók mellett századunk elején megjelentek a világhálóra föltett naplók is, vagyis, Leibniz képénél maradva, az eddiginél van még lejjebb.

Lejeune gondolatmenete mögött nyilvánvalóan az a felfogás húzódik meg, mely szerint az irodalom parttalan, minden leírt sor beletartozik, a kiadottak is, a titokban tartottak is, sőt, a megsemmisített szövegek is. A naplókorpusz tehát végtelen. Egyik sajátossága a közlés–nem közlés dilemmája. „Vannak olyan nap-

²⁰ PHILIPPE LEJEUNE: A napló mint „antifikció”. Ford. Z. Varga Zoltán. In: MERIS D. JÁNOS – Z. VARGA ZOLTÁN (Szerk.): *Írott és olvasott identitás – Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Budapest, L'Harmattan, 2008, 13–24.

²¹ Uo., 13.

²² Uo., 14.

²³ Uo., 14.

²⁴ Uo., 15.

²⁵ Uo., 23.

²⁶ GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ: *Essais de Théodicée*. Paris, GF-Flammarion, 1969, 360–362.

lóírók – mondja Lejeune –, akik elpusztítják naplóikat, a legtöbben bizalmasan kezelik és titokban tartják, de akadnak olyanok is, akiknek elégük van a magányból és mégiscsak vágnak valamiféle elismerésre, a pusztulástól való menekésre.”²⁷ Korunkat inkább az utóbbi, a szeméremérzés fokozatos eltűnése jellemzi, az a fajta őszinteség, melyet Gide annyira nagyra tartott, s amely oly kínossá teszi például az Ortutay-napló olvasását.

A naplóra is nyilvánvalóan érvényes Paul de Mannak az önéletírásra vonatkozó megjegyzése, mely szerint „nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy megértés figurája”.²⁸ Ha innét tekintjük, akkor nyilvánvalóan más és más stratégiát alkalmazunk Anne Frank naplójának, Ortutay Gyula naplójának, Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni naplójának, Radnóti Miklós naplójának, Márai Sándor naplójának, Witold Gombrowicz naplójának, vagy Kertész Imre *Gályanaplójának*, *Valaki másának*, *Mentés máskéntjének* az olvasása közben.

4.

Philippe Lejeune valóság-igazság kritériuma nehezen védhető. Gombrowicz nagyon pontosan fogalmaz, amikor azt jegyzi föl (1953-ban), hogy „fáraszt ez az őszintétlen őszinteség. Mert kinek is írok? Ha csak magamnak, akkor miért publikálok? És ha olvasóknak, akkor miért teszek úgy, mintha saját magammal dialogizálnék? (...) Félénkké tesz az a hazugság, amelyik a Napló alapozása (...) Tudom pedig, hogy muszáj magam maradnom az írás bármely fokán; magamat kell adnom, nem csak versben, nem csak drámában, de a legegyszerűbb prózában is – cikkben, naplóbejegyzésben is.”²⁹

Gombrowicz elsősorban regényíró, de fontos számára, ahogyan Márai Sándor, ahogyan Kertész Imre számára is a napló. Az idézett, mindig publikációra szánt írói naplók egyik alapvető jellegzetessége, hogy próbálják fellazítani időhöz kötöttségüket. Az esetek többségében a naplóban a beszélő és a szereplő közti távolság minimális, hiszen a történet és annak elbeszélése majdnem egyidejű. A naplóíró író viszont igyekszik elutasítani ezt a majdnem egyidejűséget, próbál távolságot tartani az aktualitással és az aktualitásban megnyilvánuló saját személyével. Ennek külső formája a pontos dátumjelölés gyakori elhagyása; a naplóíró gyakran megelégszik az év és a nap jelölésével, olykor csak az évet tudja meg az olvasó. Így jár el többnyire Kertész két első naplókötetében, ahol csak ritkán jelennek meg dátumok, a harmadikban viszont pontosan megjelöli minden bejegyzés időpontját.

Az írói naplóra nyilvánvalóan nem érvényes Lejeune azon kitétele, mely szerint a napló nem akar tetszeni. Már André Gide-nél egyértelmű az a szándék, hogy a naplórészleteit kiemelje a dátumozott nyomok egyhangú sorozatából. Kü-

²⁷ PHILIPPE LEJEUNE: I. m., 23.

²⁸ PAUL DE MAN: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. = *Pompeji*, 1997/2–3: 95.

²⁹ WITOLD GOMBROWICZ: *Napló*. Ford. Pályi András, Kalligram, Pozsony, 2000. 73.

lön kötetben adja ki, mint műhelynaplót, a *Journal des Faux-Monnayeur-t* (1927), s ugyancsak külön kötetbe rendezi, *Notes sur Chopin* (1938) címmel zenei vonatkozású megjegyzéseit. Thomas Mann hasonlóképpen jár el, amikor közreadja a *Doktor Faustus keletkezését*. Kertész naplóiról is elmondható, hogy főleg műhelynaplók, a *Gályanapló* a *Sorstalanságé*, a *Mentés másként* a *Felszámolásé*.

Az írói napló szövege kettős elvárásnak tesz eleget: egyrészt igyekszik magát referenciálisnak, autentikusnak mutatni, nehogy puskát foghasson rá egy baltimore-i katona, másrészt viszont a szerzőnek, ahogy Gombrowicz mondja, muszáj önmaga maradnia. Az írói napló szövege inkább a szerző más, többnyire fiktív szövegeivel rokon, mint a piramis alsó rétegeiben fellelhető naplók szövegeivel.

Az aktualitástól, sőt a hétköznapiságtól való elemelkedés így sokszor a schlegeli értelemben vett töredékek sorozatává alakíthatja a naplót. Egy-egy töredék Kertésznél (vagy Gombrowicznál) „akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó”.³⁰ Vagyis a naplók szövegét két egymással ellentétes mozgás határozza meg: egyfelől a diarista szabadsága, a mindennapi kaotikus élet történéseinek lejegyzése, másrészt annak az írónak az erőfeszítése, aki szeretné elérni azt, amit Vila-Matas a kör centrumának és magának a körnek nevez.

Az aktualitás dominál olyan íróknál, mint Thomas Mann vagy Illyés Gyula, az aktualitástól elemelkedő szerzők viszont Márai vagy Gombrowicz, s egyértelműen Kertész Imre. A naplóíró többszörösen is próbál formát adni a formálhatatlannak – Kertész például rendkívül erőteljes címet ad, mintegy meghatározva az olvasási stratégiát, három naplókötetének. Erőteljesek a zárásai is, szó sincs nála bizonytalanságról, semmibe futásról: itt megvan az a fajta befejezés, amelyet Philippe Lejeune a rokonműfajjal kapcsolatban emleget, s amelytől visszafelé indulva a naplóíró képes valami szilárdat teremteni. De ennél tovább aligha mehet.

Amit megteremtett az egyértelműen a piramis csúcsára kerül. A műfajból nem lép ki, de ami itt létrejön, az bizonyosan a lehető naplók legjobbika.

³⁰ AUGUST WILHELM SCHLEGEL – FRIEDRICH SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Bendl Júlia, Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980, 317.

HANSÁGI ÁGNES

A komparatiztika „műfaja” – a tárcaregény

A tárcaregény műfajiságának kérdését a Jókai-filológiában elsőként Zsigmond Ferenc vetette fel. A centenáriumi monográfia hatodik nagy tematikus fejezete (*Előadó művészete*) utolsó (ezúttal is hatodik) alfejezete tárgyalja a tárcaregény szerepét az életműben, kitérve egyúttal a tárcaregény-író Jókai világirodalmi jelentőségére.¹ Zsigmond abból indul ki, hogy a regény egyeduralma más műfajokkal szemben a „kínálati piacon” tapasztalható mennyiségi növekedésre vezethető vissza, amelynek háttérében a regények napilapokban való felbukkanása húzódik meg. Zsigmond ezzel nem kevesebbet állít, mint hogy a XIX. században már egyértelműen kanonikus műfajnak számító regény műfaji hegemoniáját egy nem kanonikus és efemer jellegéből adódóan a kanonizációnak eleve „ellenálló” (al) műfajnak – a tárcaregénynek – köszönheti. Zsigmond azokkal az esztétákkal van egy véleményen, akik a műfaji korpusz mennyiségi gyarodását az esztétikai minőség szükségszerű hanyatlásaként értelmezik, a tárcaregényt műfaji értelemben ezért is írja le olyan *degeneráció*ként, amely a „hírlapírással kötött érdeklátszág gyümölcse”.² A tárcaregény és a regény kapcsolatát genetikai viszonyoknak mutatja, amelyben a *regény* műfaji leszármazottjának tekinthető *tárcaregény* nem a műfaji evolúció következő, „magasabb” fokát képviseli.

Zsigmond szóhasználata annak az evolucionista műfajszemléletnek³ a szótárából való, amely Ferdinand Brunetière *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* című munkájának hatására a századfordulón gyorsan népszerűvé vált.⁴ A *degeneráció* azonban Brunetière elméletének kontextusában csakis olyan átmeneti formára utalhat, amely hosszabb távon pusztulásra van ítélve. Zsigmond Jókait „a

¹ ZSIGMOND FERENC: *Jókai*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1924, 387–396.

² *Uo.*, 387.

³ A darwinista műfajelmélet áttekintését ld. RÜDIGER ZYMNER: Art. „Darwinistische Gattungstheorie” In: RÜDIGER ZYMNER (Hrsg. von): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2010.

⁴ FERDINAND BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: leçons professées à l'École Normale Supérieure*. Paris, Hachette, 1898³. Hankiss János *Az irodalmi műfajok* című cikkének bevezetéseképpen beszéli el azt az anekdotát, amely magyarázatul szolgál arra, miért nem fejezte be Brunetière grandiózus vállalkozását: „Edouard Herriot, Lyon polgármestere és a francia kamara elnöke a III. irodalomkongresszus tagjait üdvözölve kifejezést adott annak a reményének, hogy a vendégek lehengetik lelkéről a lelkifurdalás kövét. Amikor mestere, Ferdinand Brunetière megírta *A műfajok evolúciója* című nagy művének első kötetét, mindenki várta az ígért folytatást. Brunetière sohasem írta meg a további köteteket s később kiderült, hogy azért, mert egy fiatal tanár – éppen Herriot – egy nagyon szellemes előadásban neveltségessé tette a műfajok fejlődésének elméletét. Az az érzésünk, hogy Herriot szatírja csak azért hatott döntően a mesterre, mert az maga is kételkedett már elméletében s amúgy sem írta volna meg a folytatást.” HANKISS JÁNOS: *Az irodalmi műfajok*. = *Debreceeni Szemle* 1939 (13. évf.) 6, 221. Brunetière válogatott kritikái tanulmányait *Gulyás Pál* fordításában adta közre a Franklin Társulat 1927-ben.

világirodalomban is minden idők egyik legnagyobb tárcaregény-írójaként⁵ jellemzi, és ezt azzal indokolja, hogy a „kockázatos és gyanús műfaj kanyargó sínein” is képes regényeit a művészi irodalom regiszterén belül tartani.⁶ Vagyis Zsigmond azt feltételezi, hogy a szöveg műfajisága önmagában nem határozhatja meg a szinguláris műalkotás esztétikai értékét, az átmeneti forma műfaji keretei között is létrejöhet olyan műalkotás, amely a kiválasztódási folyamatok, magyarán az irodalmi kanonizáció győztese. Miközben tehát Zsigmond Ferenc a tárcaregény műfajába sorolható szövegekről, általánosságban meglehetősen negatív ítéletet mond, Jókait – atipikus tárcaíróként – éppen a műfaj „átlagától” való elkülönözése okán nyilvánítja a legjobbnak. A műfajt „reprezentáló” szerző és a műfaj, amelyet reprezentál, esztétikai érték és kulturális regiszter dolgában így meglehetősen „széttartanak”. Jókai írói habitusát analizálva két olyan sajátosságot emel ki Zsigmond a fejezetben, amely mintegy „predesztinálta” őt erre a különleges státusra vagy szerepre. Az első szigorúan poétikai jellegű: Zsigmond számára az, hogy Jókaitól „idegen a műfaji klasszicizmus”, nem egyszerűen az irodalmi műfajok közötti határok átlépését jelenti, hanem mindenekelőtt azt a „határsértést”, amely egyes sajtóműfajok (tudósítás, riport) integrációján keresztül valósul meg. A második viszont az irodalmi kommunikációra vonatkozik: Jókai írói programjának fontos és deklarált eleme, hogy a korábbi literátus (értelmiségi) olvasóközönségnél szélesebb publikumot akar megszólítani, és ha ez nem is feltétlenül nevezhető atipikus írói viselkedésnek a XIX. század második felében, ennek kinyilvánítása annyiban szokatlan, hogy ez az írói magatartás Bourdieu szerint az irodalmi mező alacsony szakmai presztízssű, ám magas gazdasági hasznot termelő felét jellemzi.⁷

Zsigmond Ferenc tehát a regénnyel közeli rokonságban álló, ám mégis önálló (al)műfajként írja le a tárcaregényt, amelyet indirekt módon, ám a fejezetből pontosan kiolvashatóan, a következő sajátosságokon keresztül definiál: 1. napilapban jelenik meg, ezért sajtóműfaj (is) 2. a regény műfaji változata 3. olvasóközönsége nagy és heterogén 4. a tiszta műfajok exkluzivitásával szemben keverékműfaj 5. nem-irodalmi műfajok is hatnak rá (pl. sajtóműfajok) 6. mivel sok az olvasója, eleve a populáris regiszterbe tartozik. A fejezetből utólagosan összeállított „meghatározás” szinte mindenben eltér a „hagyományos”, normatív poétikai műfaj-meghatározásoktól: egyetlen pontot kivéve. Annyiban ugyanis teljesíti a „hagyományos” műfaji relativáló fogalmakkal kapcsolatos elvárásainkat, hogy a tárcaregényt „besorolja” az irodalmi műfajok rendszerébe. Még akkor is, ha ebben az esetben ez egyszerre két műfajrendszerhez való hozzárendelést, az irodalmi és a sajtóműfajok közé való besorolást jelent. A kritériumok között nem szere-

⁵ ZSIGMOND: *I. m.*, 389.

⁶ Zsigmond írja le először azt a jelenséget a Jókai-szövegek összefüggésében, amelyet ma „kettős kódolásnak” neveznénk. Erről bővebben: HANSÁGI ÁGNES: *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*. Budapest, Ráció, 2014, 317. skk.

⁷ Vö. PIERRE BOURDIEU: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, BKF, 2013, 134. skk. különösen: 142.

pel egyetlen poétikai szempont sem, olyan, amely kifejezetten a *verbális kódokra* vonatkozna. A minőségi, értékelő, tehát a kulturális regiszterre vonatkozó kitételeken kívül Zsigmond valamennyi további kritériuma azokra a sajátosságokra vonatkozik, amelyeket Georg Bornstein összességében *könyvészeti kód*nak nevez.⁸ Ennek azért is lehet különös jelentősége, mert Bornstein nem valamifajta „kiegészítő” vagy modifikáló tényezőt lát a könyvészeti kódban, hanem olyasmit, ami az irodalmi kommunikációban perdöntő. Walter Benjamin *aura* fogalmát is ezért hívja segítségül: ami a képzőművészeti alkotások esetében az *aura* „itt és most”-ja, azt a folytonosan (különféle) hordozókra rászoruló verbális jelek, a (nyelvi) szöveg számára éppen a könyvészeti kód képes előállítani. Textuális formaként az irodalmi beszédaktusban a mondatok összességét megnyilatkozássá képes tenni. Bornstein következtetése a tárcaregényre vonatkozóan utólagosan igazolja Zsigmond Ferenc eljárásának helyességét. Nevezetesen: a tárcaregény önálló műfajként való tárgyalását, annak ellenére, hogy a verbális kód, a szöveg szintjén Jókai tárcaregényei és regényei között nincsen különbség. Ha ugyanis Bornstein feltételezése helytálló, akkor ebből a tárcaregényre nézve az következik, hogy a verbális kódok textuális szintjétől függetlenül a regény és a tárcaregény minden egyes megjelenése esetében *más* megnyilatkozással van az olvasónak dolga, ami végső soron egymástól eltérő olvasatok és hatástörténeti sorok létrejöttét eredményezi.⁹

Zsigmond Ferenc leírása a tárcaregény műfajáról egyrészt tehát ahhoz az elsősorban Brunetiére nevéhez kötődő evolucionista diskurzushoz kötött, amelynek a XX. század első felében már itthon is jócskán akadtak bírálói.¹⁰ (Többek között

⁸ „[A]z irodalmi szöveg nemcsak a szavaiból áll (ez a nyelvi kódja), hanem materiális megvalósulásainak szemantikai jellemzőiből is (ez a könyvészeti kódja). Ebbe a könyvészeti kódba beletartozhatnak többek közt a borítótér, az oldalterv vagy a térközök. De ide tartozhatnak az egyéb tartalmak abban a könyvben vagy folyóiratban, amelyben megjelent: az előszó, a jegyzetek, ajánlások, amelyek befolyásolják a mű befogadását és értelmezését. [...] A könyvészeti kódba nemcsak az olyan jellemzők tartoznak bele, mint az oldalterv (*page layout*), a kötetterv vagy a betűtípus, hanem olyan tágabb kérdéskörök is, amelyeket D. F. McKenzie a ‘szövegek szociológiájának’ nevezne, mint például a kiadó, a példányszám, az ár vagy a célközönség.” GEORGE BORNSTEIN: *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*. In: DÉRI BALÁZS ET AL. (Szerk.): *Metafilológia 1. Szöveg, variáns, kommentár*. Ford. Vince Máté. Budapest, Ráció, 2011, 83, 85.

⁹ Bár kétségtelen, hogy Bornstein érvei alapján nemcsak a napilapban megjelenő tárcaregény tekintendő (szinguláris) megnyilatkozásnak a könyv médiumában megjelenő regénnyel szemben, hanem a regények egyes kiadásait is ekként kell értelmeznünk. Nem hagyható azonban figyelmen kívül, hogy a könyvkiadási konvenciók az egyes kiadásokat sokkal inkább teszik egymáshoz hasonlatossá, mint amennyire különbözővé.

¹⁰ Az irodalomtudomány műfajelméleti és történeti diskurzusa felől szemlélve ezért is meglehetősen antagonisztikus, hogy Lukács György a hatvanas évek elején a századforduló rendszertani műfajelméletét releváns, jelenvaló akadémikus diskurzusként kezeli. „Az akadémikus esztétika a leíró természettudomány mintájára dolgozta fel anyagát, arra szorítkozott, hogy a közös tulajdonságokat, mondhatnánk à la Linné, katalogizálja. Ennek következtében azonban az esztétika valamennyi döntő műfaji kérdését figyelmen kívül hagyta: jelentős művészi teljesítmények kívül rekednek az általuk megszabott kereteken, viszont az ismervek katalógusában kimondott összes követelményeket alkotások töltik be.” LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága I*. Ford. Eörsi István. Budapest, Magvető, 1965³, 639. Zsigmond eljárása is rácafól Lukács állítására.

a lyoni kongresszus nyitóelőadását tartó Hankiss, akinek írására a hetvenes évek nyelvészeti fordulattól inspirált műfajelméletei is rendre hivatkoztak.¹¹) Abban azonban nagyon is előremutató, hogy kortársához, Jurij Tinyanovhoz hasonlóan nem tekinti a műfajok rendszerét zártnak, elképzelhetőnek tartja a korábban nem irodalmi, gyakorlati szövegműfajok beáramlását az irodalmi szövegek világába. Ezzel is magyarázható, hogy Zsigmond a tárcaregény „határsértő” műfaját az irodalmi műfajok között helyezi el, ami szintén nem jellemző a XX. század első felének teoretikusaira.¹² Az, hogy Zsigmond a poétikai és retorikai jegyeknek (amelyeket egyébiránt az egyes regények tárgyalásánál általában figyelembe vesz) a tárcaregény műfajmeghatározásánál nem tulajdonított különösebb jelentőséget, talán ebben a szembeállításban nyerheti el a jelentőségét. A XX. század egészét tekintve dominánsnak nevezhető formalista megközelítésmódok horizontján ugyanis a tárcaregény és a regény közötti differencia aligha képezhető meg. Az immanens, szöveggközpontú, az irodalmiságot a verbális kódok szintjén definiáló irodalomfelfogás számára a szövegek azonosságával szemben a szöveghordozók különbözősége olyan külsődleges kérdésként tűnt fel, amely a szöveg megalkotottságára irányuló kérdéseket alapjában nem befolyásolhatja. Ennél is meglepőbb azonban, hogy Zsigmond a műfaj leírásánál nemcsak szakít a poétikai, a retorikai és tematikus szempontok alkalmazásával a hagyományával, hanem ezeket a jól bejáratott szempontokat a műfaj elhatárolásánál az irodalmi kommunikáció folyamatának sajátosságaira cseréli fel. Zsigmond eljárását ez az utóbbi mozzanata teszi műfajelméleti szempontból különlegessé, jelentősége ezért jócskán túlmutat a tárcaregény műfajiságának problémáján.

Ha számba vesszük, melyek a tárcaregény irodalmi kommunikációját meghatározó leglényegesebb sajátosságok, akkor a következőket állapíthatjuk meg: 1. Napilapban, nyomtatott tömegmédiumban jelenik meg. 2. Olvasóközönsége társadalmi státusza, anyanyelve és előképzettsége tekintetében is heterogén. A magasan képzett és az előképzettséggel nem rendelkező olvasók egy publikumot alkotnak. Vagyis: közönsége *nem exkluzív*. 3. Az epizódok rövidek és rendszeresek, hetente általában minimum három epizód megjelenik, de gyakori a mindennapos

¹¹ Például az a Klaus W. Hempfer, akinek a hetvenes évtized elején megjelent munkája talán a leg-erősebb inspirációt jelentette az utóbbi években megélenkült német műfajelméleti diskurzus számára. Vö. KLAUS W. HEMPFER: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. Fink, München, 1973, 150. (Hempfer FRANZ K. STANZEL: *Typische Formen des Romans* [Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964] című munkája kapcsán említi Hankiss írását, amely azt bizonyítja, hogy a műfajelméletek és teoretikusok többsége már a harmincas évek végén is abból indult ki, egyetlen kritérium vagy szempont alapján nem határozhatóak meg a műfajok. Hankiss a művek témáját említi, amely egyszerre több műfajban is feldolgozható, ezért alkalmatlan egy adott műfaj elhatárolására más műfajoktól.)

¹² A tárcaregény már csak azért sem vált az irodalom- és műfaj történeti kutatások tárgyává, mivel az újság lebomló médiumához kötött, amelyhez lényegében lehetetlen (volt, ma pedig kényelmetlen) a többszöri olvasói visszatérés. Az irodalomtudományi kutatások a legutóbbi évtizedekig a könyv médiumában megosztott és archivált szövegekre koncentráltak. A két háború között a német sajtótudományi kutatások foglalkoztak először szisztematikusan a tárcaregény jelenségével. A téma részletes tárgyalására ezúttal nem térek ki, bővebb kifejtését lásd HANSÁGI: *I. m.*, 45. skk.

megjelenés is. 4. Befogadása egy adott, nagy kiterjedésű közönségen belül egyidejű, ami a színházi tapasztalat performativitásához és megoszthatóságához közeli. 5. A különböző regiszterbe tartozó szövegek egy programsávban jelennek meg. 6. Az értelmezéshez igénybe vett/vehető kontextusokat a véletlenszerű kiosztás elve jellemzi, részben a közönség heterogenitása, részben pedig a tömegmédiium által felkínált random kontextusok következtében. 7. Az egyes epizódok közvetlen kontextusát az össze nem illő elemek egymásmellettsége jellemzi. 8. A tárcaregény inter- és paratextusai között a nem irodalmi szövegek vannak többségben. 9. A tárcaregényeket a globális és gyors cirkuláció jellemzi, különféle nyelveken, különféle országokban egyidejűleg vagy kis időbeni különbséggel jelennek meg. 10. Az originális, anyanyelvi szöveg és a fordítás hierarchiája felfüggesztődik. 11. Az anyanyelvi, originális szövegek és a fordítások szövegkorpusza nem különül el egymástól. 12. A fordítások a napilap lokális híreinek lokális nyelvi kontextusába kerülnek.

Az iménti felsorolás utolsó három pontja különösen azért érdemelhet figyelmet, mert Közép-Európában nagyjából a nemzeti irodalmi kánonok kialakulásával egy időben (az 1830–1850-es évtizedben) vagy ehhez képest némi késéssel az olvasási aktusok zömét, vagyis az irodalmi kommunikáció nagyobbik részét egy olyan műfaj, a tárcaregény uralja, amelyik az irodalmi szövegeket problémátlanul átültethetőnek mutatja a forrásnyelvről a célnyelvre, amelyik jellemzően fordításokban létezik. Sőt: az epizódok olyan szériát alkotnak, amelynek minden egyes darabja a globális és lokális hírek kétpólusú erőterében jelenik meg, a lokalitás nyelvén, anyanyelven. A tárcaregénynek ez a forrásnyelvtől független anyanyelvűsége olyan sajátosság, amely megteremt a lehetőségét a kevésbé jól képzett olvasók, a nők és a gyermekek (szenvédélyes) olvasóvá válásának. Ez a nyelvi lokalitás kvázi az előfeltétele annak, hogy a szerialitás esztétikája működésbe tudjon lépni. A XIX. század második felének irodalmi nyilvánossága tehát kétarcú. Míg a nemzeti irodalmi kánonok értékrendje az anyanyelvűség értelmében vett originalitást állítja előtérbe, illetve az értékrend csúcsára, addig a mindennapos olvasásban a fordítások úgy vannak jelen a tárcaregények révén, hogy mintegy el is „törlik” a forrásnyelv, a forráskultúra idegenségét, a lokális hírek szövegkörnyezetének köszönhetően. Az akadémikus, nemzeti irodalmi kánonokban a műalkotás egyedisége és egyszerűsége magától értetődően kiterjed annak nyelvi meghatározottságára. Az elitkultúra nyilvánosságában, illetve a jól képzettek, a „professzionális” olvasók világában evidencia, hogy a szinguláris műalkotás megtapasztalására csak az eredeti (nyelvű) szöveg kínál lehetőséget, a fordítás ehhez képest mindig átirat, amely az eredetihez viszonyítva valamifajta differenciát állít elő. Az esztétikai szférájában az originális már mindig megelőzi a fordítást, amely így szükségképpen szupplementum, csökkent értékű másodlagosságként képzelhető csak el, amely hasznos ugyan lehet, de az eredetivel egybevágó soha.

Az olvasás, mint individuális tevékenység a XIX. század második felében, a tárcaregény járványszerű elterjedésével a normál felhasználók tömege esetében

– akik tehát saját jószántukból és saját örömeikre olvasnak – elsősorban ennek a heterogén fordításkorpusznak az olvasását jelenti. A tárcaregények jellemző megjelenési formája a fordítás vagy átirat, olyan szövegcsoporthoz vagy műfajhoz, amelyen belül a fordítás és az eredeti között nincs hierarchikus vagy elvi különbség. A könyvkiadásban a fordítások világosan elkülönülnek az originális, anyanyelven írott, nemzeti kánonhoz tartozó művektől, amit az önálló világirodalmi sorozatok is jeleznek.¹³ A fordítás „indexálása” valójában az olvasónak szóló utasítás, amely arra hívja fel, hogy reflektáljon a kulturális idegenségre, még azokban az esetekben is, amikor a fordítók nevét például nem tudjuk meg a kiadásból. A tárcaregényeknél – ha a szerkesztőség jelzi is, hogy fordításról van szó – a lokális hírek szövegekörnyezete sokkal erősebb, a fordítások az originális szövegekkel egy programsávban, egy rovatban jelennek meg, ami az olvasóban azt a benyomást erősítheti meg, hogy a hazai és külföldi szerzők státusa között nincsen különbség. Az az olvasói tapasztalat, hogy egyazon rovatban, egyazon nyelven (a lap olvasóinak és a lokális híreknek is az „anyanyelvén”) jelennek meg a különböző kultúrákból és nyelvekből érkező szövegek, az irodalmat problémátlanul hozzáférhetőnek és átjárhatóknak mutatja, olyan globális kultúrjelenségnek, amelyhez nyelvtudástól, előképzettségtől függetlenül bárhol bárki hozzáférhet. A tárcaregény „tündöklése és bukása” így megkerülhetetlenné teszi a kulturális regiszterek és műfajok, „világirodalom” és „nemzeti irodalmak” egymáshoz való viszonyának újragondolását is.

Mindez egyúttal azt is jelenti, hogy a tárcaregény abban a hermeneutikai értelemben, ahogyan Gadamer leírja, nem *eminens* szöveg.¹⁴ Mindenekelőtt azért nem, mert a szöveghez való visszatérést maga a médium nem teszi lehetővé. A tömegmédiumként működő napilapoknak egyetlen értelemben van „konkrét címzettjük”: azoknak szólnak, akik egy meghatározott időpontban egy meghatározott lokális centrumban (vagy annak közelében, azzal valamilyen viszony-

¹³ Csak két példa: Récsi Emil *Külföldi regénycsarnoka* 1853-tól, Friebeisz István *Legújabb külföldi regénycsarnoka* 1854-től, de a sor még hosszan folytatható.

¹⁴ Gadamer *Az „eminens” szöveg és igazsága* (1986) című tanulmányában a következőképpen határozza meg az *eminens* szöveg fogalmát: „A költészettel irodalmi hagyományként találkozunk, vagy legalábbis része lesz egy ilyen hagyománynak. Lényegi és fontos értelemben szöveg, tudniillik egy olyan szöveg, mely nem egy elgondolt vagy kimondott beszéd rögzítéseként utal vissza erre, hanem eredetétől eloldódva saját érvényességet igényel, mely a maga részéről az olvasó és az interpretátor számára végső instancia. [...] Az »irodalmi hagyomány« szó különösen sokatmondó. Ami hozzá tartozik, az nemcsak azáltal van definiálva, hogy írás, hanem azáltal is, hogy bár »csak« írás, egy saját készletbe tartozik, mely mindent átfog, ami számít: mint egy püspökség, hercegség, mint a kereszténység, hősiesség, papság, emberiség – röviden: mint egy terület gazdagsága, mely mindent magába zár, ami hozzá tartozik. Ez nyilvánvalóan annyit jelent, hogy az ilyen szöveg tartalomtól függetlenül érvényességre tart igényt, és nemcsak a kortárs információigényt elégíti ki. Legalábbis igénye szerint túlmutat minden korlátozott címetten és alkalmon. Mint a nyelv egy műalkotása »eminens«. [...] Itt tehát a »szöveg« nemcsak az a szilárd adottság, amihez az olvasó és az értelmező a végén visszatér – az *eminens* szöveg egy önmagában megszilárdított, autonóm képződmény, mely azt akarja, hogy újra és újra elolvassák, ha már értik, akkor is.” HANS-GEORG GADAMER: *Az „eminens” szöveg és igazsága* (1986). In: *Uő: A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins, 1994, 188, 192–193.

ban) vannak. A tárcaregény, amely az újságpapír lebomló médiumában létezik, anyagával egyetemben „másnapra” aktualitását veszti. A tárcaregény, amely a legrégebbi tömegmédiumok termékeként elvileg mindenkire szól, paradox módon azért nem lehet képes túlmutatni a címzettek és alkalmak „korlátozottságán”, mert a tömegmédium elvileg mindenkit, de mindenképpen egy széles és heterogén olvasókört megszólító ajánlata csupán egyetlen napra érvényes. A tárcaregény tehát olyan műfaj, amelyhez *nem eminens* textusok tartoznak, de ugyanezek a szövegek a regény műfaji keretei között, a könyv médiumában ugyanolyan eséllyel léphetnek be az irodalmi hagyományba és válhatnak „eminens” szövegekké a szó gadameri értelmében, mint bármely más textus, amelyik bekerül az irodalmi cirkulációba.

A kilencvenes évek közepén először Norbert Bachleitner hívta fel a figyelmet arra, hogy európai elterjedése a tárcaregényt – amelynek a XIX. század második felében az olvasás tömegesedése köszönhető –, igen gyorsan komparatiztikai jelenséggé tette.¹⁵ Bachleitner megállapítása a tárcaregény európai cirkulációjára vonatkozik. Lényeges azonban, hogy a tárcaregény tengerentúli elterjedése azt bizonyítja, globális jelenségről van szó, amely nem korlátozódik a kontinentális Európára.¹⁶ Az egyszerre két vagy több nyelven, szinte párhuzamosan futó sorozatok mintegy megelőlezzik a mai globalizált könyv- és filmpiacot, amelyet általában a huszadik század produktumának tekintenek. Továbbgondolva az eddig elmondottakat: talán nem túlzás azt állítani, hogy a tárcaregény *par excellence* a komparatiztika műfaja. A tárcaregény a XIX. század második felében a globális cirkulációnak köszönhetően egyfajta globalizált kulturális tudásbázist hozott létre, miközben a XIX. század új irodalmi formájaként annak az új tudásrendnek a tapasztalatát is közvetítette, amely a tömegmédiumok megjelenésével a tudás

¹⁵ Vö. NORBERT BACHLEITNER: „Littérature industrielle”. *Bericht über Untersuchungen zum deutschen und französischen Feuilletonroman im 19. Jahrhundert*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 6. Sonderheft, (1994), 161. „A tárcaregénnyel foglalkozva nagyon hamar megállapítható, hogy transznacionális jelenségről van szó, amely a XIX. század folyamán egész Európában elterjedt, összeurópai jelenség.” NORBERT BACHLEITNER: *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonroman*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, 21.

¹⁶ Bár az angolszász világban a tárcaregény nem terjedt el, mert a heti mellékletek viszonylag korán elkülönültek a hordozólapoktól, Észak-Amerikában a nem angol nyelvű napilapok közöltek tárcaregényt. Angol nyelvű tárcaregény azonban létezett: az ausztrál napilapokon kívül más, gyarmatokon kiadott napilapok is közöltek tárcaregényt. A tárcaregény tengerentúli elterjedéséről vö. PATRICIA HERMINGHOUSE: *Tagesfragen und Absatzfragen. Der Feuilletonroman in der liberalen deutsch-amerikanischen Presse zwischen 1848 und dem Bürgerkrieg*. In: FRANK TROMMLER (Hrsg. von): *Amerika und die Deutschen. Bestandsaufnahme einer 300jährigen Geschichte*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1986, 300–313.; ELISABETH MORRISON: *Serial fiction in Australian colonial newspapers*. In: JOHN O. JORDAN – ROBERT L. PATTEN (Eds.): *Literature in the Marketplace. Nineteenth-century British publishing and reading practices*. Cambridge, Cambridge UP, 1995, 306–324.; Graham Law közlése szerint Japánban a XIX. század utolsó évtizedeiben jelent meg a napilapokban francia hatásra a tárcaregény, és Japán négy legnagyobb, országos napilapjában 2000-ben még rendszeresen szerepelt a műfaj japán változata (shimbun shōset su). Vö. GRAHAM LAW: *Serializing Fiction in the Victorian Press*. New York – London, Palgrave, 2000, 249.

korábbi státusát és az információ elosztásának, valamint felhasználásának metódusait radikálisan alakította át. Wilhelm Voßkamp a műfajt irodalmi-társadalmi intézményként képzelte el. A tárcaregény műfaja innen nézve az olvasás és a művelődés demokratizálódásának intézménye, hiszen a tömegmédiumban megjelenő irodalom – legalábbis elvi szinten – mindenképpen úgy viszi színre önmagát, mint amely bárki számára hozzáférhető, vagyis megszólítottja bárki lehet, aki a napilap olvasója. A műfaj ugyanakkor a kultúratudomány perspektívájából nézve a tudás keletkezésének, fejlődésének, rögzítésének és disztribúciójának a megjelenítési formája is egyúttal.¹⁷ A tárcaregény a XIX. század globalizált világirodalmának a műfaja, amely a tömegmédiумok által globális faluvá tett világ első irodalmi jelensége. A XIX. század második felében a tömegmédiummá váló napilapok és a klasszikus „tudáshordozók”, a könyvek hálózatának összekapcsolásával egy addig elképzelhetetlen, új tudástér körvonalai rajzolódnak ki: a tudásnak ezt az új formáját viszi színre az új műfaj, a tárcaregény. Azt a tapasztalatot erősítve meg olvasóiban, hogy miközben az információ a lapszámokkal együtt megvásárolható és bármely szövegnek bárki lehet az olvasója, az irodalmi szövegek olyan, mindig a saját anyanyelvünkön megszólaló képződmények, amelyek bármilyen genotextus, pretextus és kontextus igénybevételével megszólaltathatóak.

¹⁷ A „Gattungs-Wissen” kifejezést Marion Gymnich és Birgit Neumann Jerome Bruner 1986-os *Actual Minds, Possible Worlds* (Cambridge, London) című munkájából kölcsönzik. A szerzők Ansgar Nünninggel közösen kiadott kötete szintén ezt a címet viseli. A műfaj-tudás lehetséges értelmezéséről bővebben: MICHAEL BIES – MICHAEL GAMPER – INGRID KLEEBERG: Einleitung. In: *Gattungs-Wissen*, 18., illetve: MARION GYMNICHT – BIRGIT NEUMANN: Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts. Der Kompaktbegriff Gattung. In: *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, 31–52.

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Keresztül-kasul a szövegeken

Szemponatok az irodalmi crossover meghatározásához

Az angol *crossover* kifejezés általános értelemben keresztvez(őd)ést, valami keresztveződött jelent, s egyaránt használatos a természettudományi és a művészetelméleti diskurzusokban. A teljességre való törekvés szándéka nélkül említék meg ezek közül néhányat. A biológiában a kromoszómák géncserét vagy gének átmozgását eredményező átkelesztődését, az autógyártásban különféle karosszériaelemek kombinációját jelöli. A zenében többféle, egymástól nemegyszer meglehetősen elütő műfaj, stílus vagy előadásmód ötvözésére utal. Az irodalomtudomány alapvetően kétféle értelemben használja a terminust. A *crossover fiction* egyfelől a gyermeki irodalom és a felnőtt irodalom közti határmozgások, keveredések és kelesztődések megnevezésére szolgál, mind a szerzői szándék, mind a megkülönböztető tematikai és poétikai jegyek, mind pedig az olvasói preferenciák összefüggésében. Leggyakrabban az eredendően gyermekeknek és az ifjúságnak szánt, de a felnőtt olvasók körében is kedvező visszhangra talált regényeket illetnek vele (J. K. Rowling *Harry Potter*-sorozata), de ugyanúgy alkalmas fordított irányú recepciós dinamika jelölésére is (felnőtt irodalom ifjúsági olvasmányává válása, például D. Defoe: *Robinson Crusoe*, J. Swift: *Gulliver utazásai*).¹ Másfelől pedig olyan műveket sorolnak a crossover kategóriájába, melyekben különböző regények szereplői találkoznak, s lépnek valamilyen szintű kapcsolatba egymással. Ez utóbbi jelenség közelebbi vizsgálata áll majd fejtegetésem homlokterében.

Tanulmányomban az irodalmi crossover elméleti és történeti kérdéseivel foglalkozom, különös tekintettel a műfaji és médiumközi vonatkozásokra. Példáim zömét a populáris kultúra (irodalom, film, képregény) köréből merítem, a crossover ugyanis leginkább ebben a közegben találta meg kibontakozásának valódi lehetőségeit. Befejezésül pedig néhány műfajelméleti konklúziót fogalmazok meg.

A CROSSOVER MINT HATÁRSÉRTÉS ÉS VILÁGALKOTÁS

Elméleti szempontból az irodalmi crossover a narratív világalkotás egy sajátos módja, mely korábbi fikciós világok elemeinek, elsősorban szereplőinek kiválogatásán és újracsoportosításán alapul. Az elbeszélő szépprozmán kívül a képregényekben, a mozi- és tévéfilm különféle műfajaiban, illetve a számítógépes játékok

¹ A crossovernek ezzel a leágazásával itt nem foglalkozom, bővebben a kérdéstről lásd: SANDRA L. BECKETT: *Crossover fiction. Global and Historical Perspectives*. New York – London, Routledge, 2009; RACHEL FALCONER: *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York – London, Routledge, 2009.

közegében is elterjedt, jellemzően határsértő fikcióképző eljárás. A szerző azzal, hogy kiszakítja a szereplőket ismert, megszokott környezetükből, és áthelyezi őket egy új, többé vagy kevésbé szokatlan milióbe, fellazítja az egyes zárt és önálló történetvilágok határait, és ezzel azok részleges fúzióját idézi elő. Addig nem létezett szövegközi átjárókat nyit, beékelődéseket és kereszteződéseket hoz létre, hálózatokat létesít. Metaforikusan szólva: felfeji az egyes textúrák egynémely szálát, s azokat új, közös mintázattá szövi tovább.

A kereszteződés mozzanata bizonyos esetekben nem (vagy nem csak) a fikciós világok viszonylatában válik megragadhatóvá, hanem történelmi valóság és a fikció valóságának egymásba oltása révén létesül. Ilyenkor az irodalmi szereplők ismert történelmi alakokkal találkoznak, s nem kivételes az sem, ha magával a szerzővel futnak össze.

A különböző szerzők teremtette, illetve ugyanazon szerző különböző történeteiből származó hősök közvetlen interakciója tulajdonképpen a részleges intertextualitás egy eseteként is felfogható, mely az ismert karakterek hangulat-teremtő és felidéző erejére épít (a név egyaránt működik idézetként és allúzióként), s ezen a konnotatív csatornán keresztül mozgósítja a művek emlékezetét, s vetíti azokat egymásra. Elvileg annál izgalmasabb, szórakoztatóbb és bizarrabb cselekményre van kilátás, minél nagyobb a szereplők vagy alkotóik közötti időbeli, műfaji és kulturális távolság. Guido Sgardoli *A.S.S.A.S.S.I.N.A.T.I.O.N.* című ifjúsági kalandregényében² például Sherlock Holmes eltitkolt fia ered barátjával együtt – a mindenki által halottnak hitt – apja nyomába. A fordulatokban gazdag utazás folyamán számos segítőjük és ellenfelük is akad: az árvaházból való szökésben Willy Chuzzlewit segít nekik, később Cathy Earnshaw és Heathcliff egyengeti az útjukat London felé, ahol viszont Fagin fogságába esnek. Párizsban A. C. Dupin, az Orient expresszen Hercule Poirot, a Svájcba tartó vonaton pedig egy német fiatalember, bizonyos Hans Castorp társaságát élvezhetik.

A népszerű hősök találkozása alapvetően kétféle módon valósul meg: vagy csupán az életpályák érintkezéséről, „véletlen” találkozásról beszélhetünk (a szereplők csak összefutnak, s utána mindenki megy tovább a maga útján)³ vagy tartósabb időre is összefonódik a sorsuk, és közösen vesznek részt kalandokban, legyen szó rejtvényfejtésről, kincskeresésről, mentési akcióról vagy a világbékét veszélyeztető bűnszövetkezetek legyőzéséről. Ez utóbbi forma a *team up crossover*, mivel az együttműködés ezekben az esetekben valamilyen szövetség, csapat vagy

² GUIDO SGARDOLI: *A.S.S.A.S.S.I.N.A.T.I.O.N. L'incomparabile avventura del figlio segreto di Sherlock Holmes*. Milano, BUR Rizzoli, 2013.

³ A cseh képregényszerző, Petr Kopl előszeretettel alkalmazza ezt a technikát Victoria Regina nevű sorozatának darabjaiban, különösen a záró szekvenciákban, meglepő fordulatként és a folytatást beharangozó elváráseltető átvezetésként. Erről lásd *Újabb keresztöltések a Holmes-szötteken* című tanulmányomat (*Korunk*, 2014/3, 44–52). A tévésorozatokban pedig ennek sajátos megvalósulási formája valamely más sorozatból ismert karakter „vendégjátéka” egy-egy epizódban.

csoport formális keretei között realizálódik. Ha ez kedvező fogadtatásra talál a közönség körében, az alkalmi szövetkezés gyakran sorozattá nővi ki magát, illetve adaptációk formájában más médiumban születik újjá. Alan Moore és Kevin O’Neill *The League of Extraordinary Gentlemen* címmel indított képregénysorozatot 1999-ben, melynek első két darabja népszerű XIX. századi regények hőseit gyűjtötte csapatba (Nemo kapitány, Dr. Jekyll-Mr. Hyde, Dorian Gray, a Láthatatlan ember, Allan Quatermain, Mina Harker), a későbbiekben azonban már a történetekben feltűnnek – ténylegesen vagy csupán az említés szintjén – William Shakespeare (Prospero), Jonathan Swift (Gulliver), John Cleland (Fanny Hill), Virginia Woolf (Orlando), Ian Fleming (Dr. No) és más szerzők figurái is. A sorozat első részéből Stephen Norrington forgatott azonos című filmet 2003-ban, melyet magyarul *A szövetség* címen forgalmaztak. Ebben Holmes hírhedt ellenfele, James Moriarty háborús hatalmi mesterkedéseivel szemben veszi fel a harcot a Dorian Grayjel és Tom Sawyerrel kiegészült „válogatott”.

Sajátos altípusnak számít az, amikor népszerű széria-hősöket egymás ellen fordítanak, s kettejük párharcát helyezik a cselekmény középpontjába. Különösen kedvelt fogás ez a félelmetes monstroomokat felvonultató műfajokban, például a sci-fi és a horrorfilmekben: *Frankenstein meets the Wolf Man* (1943), *King Kong vs Godzilla* (1962), *Freddy vs. Jason* (2003), *Alien vs. Predator* (2004). Ezt a típust *versus crossover*nek nevezhetjük.

A CROSSOVER ELŐZMÉNYEI ÉS KORAI FORMÁI AZ IRODALOMBAN

A crossover történeti előzményeit firtatva olyan, a szóbeliség hagyományában gyökerező, de már írásban továbbörökített művekre lehet gondolni, amelyekben különböző mitológiák és legendák hősei találkoznak egymással, s élnek át új, közös kalandokat. A kérdéssel foglalkozó Jess Nevins Iaszón és az argonauták kalandjait feldolgozó történeteket tartja az első jellegzetes példának⁴. Az aranygyapjú megszerzésében mintegy ötven mitológiai hős (köztük Nesztór, Orpheusz, Thészeusz és Héraklész is) kíséri és segíti Iaszónt; ez az első ún. *team up crossover*, érvel a szerző. A pre-crossoverek másik változataként tarthatók számon szerinte azok az alkotások, amelyekben különböző korok és művek figurái nem testi valójukban, hanem szellemekként jelennek meg. Ilyen Vergilius *Aeneis* című eposza, melynek főszereplője az *Iliász* karaktereivel, Hektórral és Achilleusszal találkozik. Bár Nevins nem említi, ebből a szempontból ugyanúgy ide sorolható Dante *Divina Commediája* is, hiszen a költő túlvilági útja során számos irodalmi és történelmi alakkal fut össze, akiknek utóélete a rájuk szabott büntetés közös helye következtében szintén keresztezi egymást.

⁴ JESS NEVINS: *A Brief History of the Crossover*. Online: <http://io9.gizmodo.com/5833704/a-brief-history-of-the-crossover>. (Letöltés dátuma: 2016. március 27.)

A mai, már modernebb értelemben vett crossoverekhez azok a regényírói teljesítmények állnak közelebb, amelyek szerzői a *visszatérő szereplők* alkalmazásában rejlő lehetőségeket igyekeznek kiaknázni, mindenekelőtt társadalom- és jellemábrázoló célzattal. Kezdeményezőnek tekinthető e tekintetben Balzac monumentális, számos regényt, kisregényt és elbeszélést felölelő *Emberi Színjátéka*, melynek egyes, önmagukban is megálló darabjai között az ismételt felbukkanó hősöknek köszönhetően jön létre szövegközi párbeszéd. Ezt a mintát követi később Émile Zola *Rougon-Macquart* ciklusa is, annyi különbséggel, hogy a szerző itt determinista felfogást tükröző-szemléltető családtörténeti narratívára fűzi fel az egymásra épülő regények szereplőinek sorsát. Nevins egy harmadik francia regényíró, Jules Verne munkásságát is kiemeli, aki nagy gondot fordított arra, hogy kalandregényei világának összetartozását szereplőire tett utalások révén is megerősítse.⁵ Érdemes ugyanakkor kiegészíteni a sort William Faulkner képzeletbeli megyéjéhez (Yoknapatawpha) kötődő regényeivel, ahol is a családi származáson kívül a közös cselekménytér fűzi szorosabbra az itt lakók sorsát, s ez fikciós világokon átívelő találkozásokban és egyéni életutak kereszteződésében is megnyilvánul.

A – nevezzük így – szerzői vagy *auto-crossoverek* esetében a visszatérő szereplők egy következetese(bb)en épülő írói terv részeként tölthetnek be különféle narratív funkciót. Balzac magyar monográfusa szerint a francia írónál a valóság illúziójának megerősítésére szolgálnak elsősorban: „Balzacnál a szereplők mintegy készenlétben állnak, hogy a megfelelő pillanatban és a megfelelő helyen belépjenek akármelyik történetbe. Így az olvasó ismerősként fogadhatja őket, mivel számos információval rendelkezik elő- vagy utóéletükre vonatkozóan. Így jön létre valami egészen magas fokon a valóság illúziója a regényvilágon belül.”⁶ Úgy vélem azonban, hogy ez az eljárás legalább annyira ráirányítja a figyelmet a művek szövegszerű megalkotottságára és hálózatos beágyazottságára, már csak a szereplőkön keresztül bevont szövegközi utalási tartomány mozgósításán keresztül is. A különböző szerzők regényeit játékba hozó crossoverekben pedig már egyértelműen a szöveghatárok áthágásának szignáljaként, tehát kizökkentő hatású, metafikciós jelekként olvasódnak a vándorló hősök.

Az autocrossover a novellaciklussal mutat némi rokonságot, a tekintetben legalábbis, hogy a szereplő vándorlása (visszatérése) itt is átívelő, különálló szövegeket összekötő, koherenciateremtő eljárásaként működik.

CROSSOVER A POPULÁRIS KULTÚRÁBAN

Egyáltalán nem meglepő, hogy a crossover az előzményeket követően a huszadik század populáris kultúrájában tudott igazán kiteljesedni, hiszen annak nem egy jellegadó vonása és működési mechanizmusa mintegy predesztinálta erre.

⁵ A kortárs írók közül e tekintetben egyik legrátermettebb követője kétségkívül Stephen King.

⁶ MARTONYI ÉVA: *Poétika és narráció Honoré de Balzac Emberi Színjátékában*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998, 108.

Ezzel összefüggésben mindenekelőtt hősközpontúságát és mitologizáló hajlamát, fantasztikum iránti nagyobb fokú nyitottságát, játékosságát és kreativitását, intermedialis érzékenységét, piacorientáltságát és a művek befogadását meghatározó rajongói attitűdöt kell kiemelni.

A popkultúra a kivételes képességű, karizmatikus hősökre épít, akik megkülönböztető attribútumokkal rendelkeznek (öltözék, tárgy, szokás, beszédmód), és a maguk közegében érvényes játékszabályok és valószínűségi mutatók szerint halhatatlanok. A kalandjaikat megörökítő történetekből sorozatok, azokból pedig egyre kiterjedtebb és összetettebb narratív világok jönnek létre. A hősök a sikeres „karrier” eredményeként, az őket hordozó, illetve tetteikből összeálló történetek szinonimáivá válnak. Amikor tehát egy ilyen szereplőt kiragadunk otthoni közegéből, és egy új, szokatlan környezetbe helyezük át, ahol más, hasonló státuszú szereplőkkel kerül interakcióba, ez – *pars pro toto* – együtt jár a „hazai” történetvilágok emlékezetének mozgósításával, és azok egymásra vetítésével. Ezek a találkozások egy kicsit mindig feltételezik a fantasztikumot, különösen, ha számításba vesszük nem egyszer anakronisztikus, valószínűtlen jellegüket, valamint valóság és fikció határainak zavarba ejtő mozgását (írók találkoznak saját hőseikkel). De épp ez az, ami a cselekményszöveg új, izgalmas lehetőségeit rejt magában nemcsak egy sci-fi, egy fantasy, de ugyanúgy egy krimi szerzője számára is, s nem mellékesen revitalizálhatja a figurát, és rajta keresztül az adott sorozat világát is.

Erre azért is van szükség, mert a rajongók (ki)követelik maguknak kedvenceik kalandjainak folytatását, s ebben sem az alkotó halála (lásd Arthur Conan Doyle esetét), sem a szerző(k) esetleges elutasító álláspontja⁷ nem jelenthet valódi akadályt. A világhálón egyéni vagy csoportos blogokon számos olyan kívánságlistát találni, amely a preferált crossover-ötleteket gyűjti egybe, azt tehát, hogy kik azok a horror, fantasy, krimi vagy sci-fi hősök, akik találkozására leginkább – átvitt és szó szerinti értelemben is – vevők volnának a rajongók.⁸ Merthogy a populáris kultúra létező közönségigényeket igyekszik kielégíteni (és persze áttételesen generálni és tartósítani is), s üzleti alapon működik: a befektetett pénzügyi és intellektuális tőke megtérülésében és a haszon növelésében érdekelt. A crossover

⁷ Jólehet sokan kérték rá, Agatha Christie elzárkózott attól, hogy két legnépszerűbb nyomozóját egy történeten belül összehozza: „Hercule Poirot, ez a tökéletes egoista aligha örülne annak, ha szakmai dolgokban kioktatná egy vénkisasszony, és profi nyomozóként nem érezné otthon magát Miss Marple világában. Mindketten *sztárok*, de két különböző világban élnek és mozognak.” (AGATHA CHRISTIE: *Életem*. Ford. Kállai Tibor. Budapest, Partvonal, 2009, 496.) Másképp látták viszont ezt a dolgot annak a 39 epizódból álló japán anime sorozatnak a készítői, ahol a két detektív találkozására és együttműködésére végül mégis sor kerül (*Agatha Christie no Meitantei Poirot to Marple*, 2004).

⁸ Ez az igény és beállítódás szüli a populáris kultúrát olyannyira jellemző, működési mechanizmusának integráns részét képező *fan fiction*ot. A rajongó olvasás ilyenkor alkotásba, a befogadó funkció szerző-funkcióba vált át: a rajongók, akik között ugyanúgy lehetnek kezdő, amatőr tollforgatók, mint már bizonyos fokú ismertségre szert tett írók is, kölcsönveszik a karaktert, és az imitáció jegyében továbbírják annak kalandjait.

ehhez kiváló lehetőséget biztosít, amennyiben a sikerkönyvek (illetve filmek vagy képregények) hőseiből verbuvált csapat kalandjainak követése különböző, egymással nem feltétlenül érintkező rajongói közösségeket boronál össze, s csábít boltokba és mozikba, ami értelemszerűen növeli a bevételt is. Ez a helyzet – hogy csak két kiragadott példát említsek – a *The Batman vs. Dracula* című animációs film (r. Michael Goguen, 2005), s még inkább a Marvel Comics kiadó szuperhőseit csapattá kovácsoló *Avengers team up* képregénysorozat (1963-ban indult), illetve az ezeken alapuló filmadaptációk esetében (*Avengers*, 2012; *Avengers: Age of Ultron*, 2015).

CROSSOVER ÉS MŰFAJISÁG – A CROSSOVER MINT MŰFAJ?

Számos, nem csak irodalmi műfajról esett már szó eddig, okkal vetődik tehát fel a kérdés, hogy a crossover műfajnak (esetleg alműfajnak) tekinthető-e vagy sem. Különösen indokolt feltenni ezt a kérdést a jól körülhatárolható, formalizált műfaji repertoár jellemezte populáris irodalommal és kultúrával kapcsolatban.

Az elméleti és történeti alfejezetben felhozott példákból már láthatóvá vált, hogy a crossoverként meghatározott művekben mindig valamilyen jellegű keveredés, hibridizáció – azaz szövegek és szövegcsoportok közti átívelés és egybefonódás – következik be. A vándorló szereplő határsértő gesztusa fikciós világokat köt össze, cselekménytereket olvaszt vagy ékel egymásba, mindezt úgy, hogy közben nem mindig van tekintettel a játékba hozott művek megjelenésének az időrendjére, a történelmi alakok és fiktív szereplők eltérő létmódjára – és persze a műfaji határokra sem. És itt jutok el a kérdés – ha nem is végleges, de az eddigi vizsgálódásom állapotát tükröző ideiglenes – megválaszolásához.

Jelenleg úgy látom, hogy a crossover leginkább talán *a szereplőkkel való manipuláción alapuló szövegalkotó eljárás*ként határozható meg, melynek némely esetben lehetnek – bár ez nem szükségszerű – a szöveg műfajiságát kisebb vagy nagyobb mértékben érintő-alakító következményei is. Alkalmazása alműfajok összekapcsolását (a rejtélyközpontú detektívtörténetek amatőr nyomozóinak és a kemény krimik magánkopóinak szövetkezése), műfajszínező effektusok érvényesülését (a krimi „horrorizálása”, a horror romantizálása) vagy műfajok ötvözését (krimi-, sci-fi-, horror- és fantasy-hősök találkozása) segítheti elő. Egyaránt alkalmas tehát műfajtipikus karakterek élet- és cselekvésterének tágítására, ami általában élénkítő fordulatokat hoz magával (híres detektívek közös nyomozása, horrorirodalom szörnyeinek csatája, mesehősök új, közös kalandjai), mint ahogy egymástól elütő, eltérő hatáscélzattal készülő zsánerek világának fuzionálására is. Mindezt egy választott műfaj példáján keresztül igyekszem szemléltetni.

KRIMI ÉS CROSSOVER

Maurice Leblanc először 1906-ban hozta össze hősét, Arsène Lupint, a tolvajok királyát a detektívek királyával a *Sherlock Holmes túl későn érkezik* című novellájában (*Sherlock Holmes arrive trop tard*), s ezzel megnyitotta a bűnügyi, detektíves crossoverek sorát. Jól tükrözi a hasonló jellegű kezdeményezések érzékeny szerzői jogi oldalát, hogy a francia író – Doyle kiadójának nyomására – kénytelen volt megváltoztatni a címet, eltorzítva az angol nyomozó nevét (*Herlock Sholmès arrive trop tard*). Ugyanígy kellett eljárnia akkor is, amikor két későbbi Lupin–Holmes novellájának (*La Dame blonde*, *La lampe juive*) kvázi-regénnyé szerkesztett változatát megjelentette (*Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, 1908).⁹

A francia író pasztist és paródiát ötvöző alkotása csak az első fecske volt. Az azóta eltelt időszak irodalmi történéseinek tükrében kijelenthető, hogy a találkozások legkiterjedtebb és legsűrűbb hálózata Sherlock Holmes alakja köré szövődött: se szeri, se száma azoknak az elbeszéléseknek és regényeknek, melyekben az angol tanácsadó detektív kollégáival vagy más zsánerek ikonikus hőseivel találkozik, hol az együttműködő partner, hol az ellenfél szerepkörében.¹⁰ Érdemes utalni rá, hogy Holmes-ból és Lupinból időközben szövetségesek lettek, mégpedig Alessandro Gatti 2011-ben induló (*Il trio della dama nera*), Irene Adler álnéven íródo ifjúsági krimisorozatának köszönhetően.¹¹

Jess Nevins idézett cikkében ezen kívül egy amerikai írónőnek, Carolyn Wellsnek (1862–1942) nemcsak a bűnügyi tárgyú, hanem általában a crossoverek történetében betöltött szerepét emeli ki. Ő volt ugyanis az, aki a *Society of Infallible Detectives* (Tévedhetetlen Detektívek Társasága) kitalálásával megteremtette az első populáris zsánerhősöket tömörítő *team up* sorozatot, számos későbbi hasonló jellegű képregény és film(adaptáció) előzményét. A Fakir Streeten székelő társaság elnöki posztját Sherlock Holmes tölti be, s a tagok között találjuk többek között Dr. Watson, Dupint, Lecocq-ot, Lupint, Vidocq-ot vagy Jacques Futrelle Gondolkozó Gépként emlegetett Van Dusen professzorát is. Az első novella 1912-ben jelent meg a *The Century Magazine* januári számában (*The Adventure of the Mona Lisa*), melyet aztán 1917-ig négy további követett.¹² E rövid történetek tulajdonképpen paródiák. Holmes levezetései meredekek és légből kapottak, ami viszont nem akadályozza Watsont abban, hogy mindannyiszor lelkes dicsérő szólamokban törjön ki, amikor mestere a többiek megoldását fölényes és gúnyos mosoly kíséretében félresöpörve kinyilatkoztatja az igazságot. A befejezés azonban minden esetben kijózanító, mivel a rendőrségnek sikerül megoldania az ügyeket,

⁹ A magyar kiadás (MAURICE LEBLANC: *Arsène Lupin Herlock Sholmes ellen*. Ford. Bíró Zsuzsa. Budapest, KOLONEL, 1990) nem tartalmazza a *La lampe juive* című történetet.

¹⁰ Ld. pl. a Howard HOPKINS szerkesztette *Sherlock Holmes: The Crossovers Casebook* című novella-antológiát (Moonstone Press, 2012).

¹¹ A sorozat jelenleg a 14. kötetnél tart, magyarul eddig nyolc jelent meg *Holmes, Lupin és én* sorozatcím alatt.

¹² Jess Nevins egyébként tévesen adja meg a sorozat kezdő dátumát. Az általa úttörőnek aposztrofált *The Adventure of the Clothes-Line* (1915) című novella csak negyedik volt a sorban.

vagy a tettes tesz beismerő vallomást, aminek tükrében a briliáns nyomozó elmék minden dedukciója tévesnek bizonyul – az elnökét is beleértve.

Több példa is azt támasztja alá, hogy a krimiszerzők később is szívesen folytatták a *team up* eljárásához: különböző ürüggyel összehozták (alkalmilag vagy formálisan) a legnépszerűbb detektíveket, hogy aztán „egymásnak eresszék” őket, és rejtvényfejtő képességeiken túl kooperációra való készségüket is próbára tegyék. S mivel többségükben öntörvényű, különc és nem egyszer meglehetősen hiú figurákról van szó, a végeredmény általában nem a harmonikus együttműködés, hanem a drámai és komikus jelenetekkel egyaránt tarkított presztízsalapú versengés formáját öltötte. Így volt ez már Carolyn Wells történeteiben, s ezt látjuk Barsi Ödön *Egy lélek visszatér* (1947) című úttörő regényében,¹³ illetve az alább említendő olasz és szlovák példában is.

Carlo Fruttero és Franco Lucentini 1989-ben megjelent *La verità sul caso D.* (Igazság a D. ügyben) című regényében egy gazdag japán támogató jóvoltából Rómában gyűlnek össze a világirodalom legbriliánsabb nyomozói (egyebek mellett Dupin, Sherlock Holmes, Brown atya, Dr. Thorndyke, Philo Vance, Porfirij, Hercule Poirot, Philip Marlowe, Nero Wolfe, Lew Archer, Maigret), hogy minden idejüket egy hírhedt irodalmi feladvány, Charles Dickens *Edwin Drood rejtélye* című, befejezetlenül maradt regénye megoldásának szenteljék. Az illusztris névsorból is látható, hogy minden irodalmi hagyomány által szentesített hasonlóság ellenére meglehetősen eltérő jellemű, temperamentumú és különböző módszereket követő szereplőkről van szó, ami megnyilvánul a szövegelemző Dickens-semináriumként működő beszélgetések olykor csipkelődő, olykor indulatos vagy expresszív hangnemében.¹⁴

Daniela Kapitáňová *Vražda v Slopnej* (*Gyilkosság Slopnában*, 2006) című regényében¹⁵ egy kis szlovák faluban gyűjti egybe a krimi-irodalom és a bűnügyi filmsorozatok nagy detektívjeit, hogy egy, a helyi rendőrség erejét meghaladó gyilkossági ügy megoldásában segédkezzenek. Az áldozat egy beszédes nevű író, Pavol Pravda (pravda = igazság), akire egy „Győz az igazság” feliratú kessel a szívében találtak rá hétvégi házában. Holmes, Poirot, Miss Marple, Marlowe, Derrick (!), a magyar olvasók számára leginkább a televíziós változathoz ismerős Zeman őrnagy¹⁶ és mások egymás után adják elő saját értelmezésüket az esetről. Az új felszólaló mindig az előző kollégája véleményével száll szem-

¹³ A Barsi-regényről mint az első magyar crossover krimiről készült elemzésemet lásd: Detektívek, ha összejönnek. = *Kalligram* 2016/7–8: 132–142.

¹⁴ A regényről részletesebben írtam a *Kriptománia* című monográfiám 5. fejezetében: BENYOVSZKY KRISZTIÁN, *Kriptománia. Titok és elbeszélés*. Kalligram, Pozsony, 2008, 41–48

¹⁵ A falu neve beszédes: a szlovák *slopať* (vedelni) szó búvik meg benne.

¹⁶ A *Zeman őrnagy harminc esete* egy 1974–1979 között, a belügyminisztérium megrendelésére készült csehszlovák bűnügyi tévéfilmsorozat volt, melynek egyes epizódjai a Csehszlovák Szocialista Köztársaság fontosabb eseményeinek háttérében bonyolódnak a kommunista puccstól (1948) egészen a prágai tavaszig (1968). A sorozat egyoldalúan és elfogultan – azaz ideologikusan torzítva mutatja be a rendőrség és a titkosszolgálatok munkáját az említett időszakban.

be, cáfolja vagy kisebb-nagyobb mértékben módosítja azt. A történet végén a sok zseniális, leleményesebbnél leleményesebb megoldás után egy magához térő helyi részeg férfi vallomásának köszönhetően tisztázódnak a bűntény valódi körülményei.

Kapitáňová regénye újfent rávilágít a crossoverben rejő komikus, ironikus, s éppen ezért demitologizáló ábrázolás lehetőségeire, melyet a filmkészítők is igyekeztek kiaknázni. A Robert Moore rendezte *Meghívás egy gyilkos vacsorára* (Murder by Death, 1976) című bűnügyi filmkomédiában a világ öt neves nyomozója kap meghívást egy vidéki kastélyba. Ha a nevük nem is minden esetben árulja el a profi és amatőr detektívek kilétét, az öltözet, a viselkedés és az elejtett utalások annál inkább egyértelműsítik a prototípusokat: Hercule Poirot, Miss Marple, Charlie Chan, Sam Spade és Nick Charles a vendégek. A számukra kezdetben ismeretlennek tűnő tulajdonos esti programként a vacsora mellé gyilkosságot is ígér. A bűntény meg is történik, beindul a rejtvényfejtési masinéria, a nyomozás lázában égő szereplőkről pedig olyan dolgok is kiderülnek, amik nem minden tekintetben vannak összhangban a híres előképekkel (Sam Spade például egy drámai pillanatban elsírja magát). A végén, a Christie-regények dramaturgiáját követve mindenki előadja saját teóriáját (mondanom sem kell, hogy ezek egyáltalán nem érintkeznek), amelyek mindegyike tévesnek bizonyul; a nagy detektívek leforrázva távoznak. A színészválasztás további fikciós és valós háttérű „kereszteződésekkel” is gazdagítja a film cselekményét: a Sam Spade-et kifigurázó Sam Diamondot Peter Falk alakítja, akinek személye akkorra már összeforrott Columbo hadnagy alakjával, a titokzatos házigazda szerepében pedig a bűnügyi tényregény alapművének számító *Hidegvérrel* szerzőjét, Truman Capote-t (!) láthatjuk.

BEFEJEZÉS

A crossover meghatározási szempontjairól szóló fejtegetésemet néhány általános érvényű műfajelméleti felismeréssel zárom:

1. A crossover esete a *műfaj és karakter szoros összefüggésére* mutat rá. Egy-egy zsánerbe tartozó művek idővel népszerűvé, mintaértékűvé vagy tipikussá váló hősei műfaji indexeként, sőt szimptomaként kezdenek működni: jelzik hovatarozásukat, s hozzák magukkal saját világuk, hazai közegük jellegzetes atmoszféráját. Ezért különböző alkotói célzatot követő mozgósításuk minden esetben műfaji hagyományok emlékezetének felidézését is magával vonja.

2. A crossover-művek jól érzékeltetik a *szereplő és a tér kölcsönös meghatározottságát* is. A népszerű hősöket nemcsak saját tetteik hírneve kíséri, hanem azoknak a helyeknek az emlékezte is, ahol ezek a dolgok megestek. Ezért vándorlásuk és találkoásaik olyan, a terek tulajdonságaiban gyökerező esztétikai hatásminőségek mozgósításával jár együtt, mint például a kalandosság (kalandregény), a rejtélyesség (krimi), a félelmetesség (horror), a végtelenség vagy fenségesség (sci-

fi). Sherlock Holmes és Dracula találkozása például, melyre több alkalommal is sor került már, a rejtélyes és a borzalmas términőségek keveredését eredményezi.

3. Végezetül a crossover az ún. *magas irodalom és a populáris irodalom határai közti mozgásokra* is fényt vet, hiszen ha elfogadjuk Nevins véleményét, akkor kijelenthető, hogy eredete a görög mitológiában, Vergilius, Dante, Balzac és Zola¹⁷ alkotásaiban keresendő, a benne rejlő kreatív energiák valódi kiaknázásának azonban csak később, a különféle médiumok élénk kölcsönhatásával kitűnő populáris kultúrában lehettünk a tanúi. Egyike ez a megszokottság és a kiszámíthatóság ellenében ható eljárásoknak, mely nélkülözhetetlen minden erősen kódolt poétikai rendszer „újjáélesztése” szempontjából. A határok átjárhatósága a populáris és a klasszikus hősök sorsának ideiglenes összefonódásában is megnyilvánul (lásd az említett Sgardoli-regényt).

¹⁷ Érdekes, és talán nem teljesen véletlen egybeesés, hogy mindkét említett francia szerzőnek vannak olyan prózai művei, melyek a népszerű irodalom valamely műfajával kezdeményeznek párbeszédet. Zola *Állat az emberben* című regényéről KÁLAI SÁNDOR (*Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 74–90.), Balzac *A vörös vendégfogadó* című kisregényéről pedig BÉNYEI TAMÁS (*Archívumok*, Debrecen, Csokonai, 2004, 153–175.) írt elemzést.

Líra

BÓKAY ANTAL

A lírai és olvasása

Paul de Man líraelméletéről

A „lírai” (vagy pontosabban: a „líra-olvasás”) Paul de Man irodalomfelfogásának alapvető témája volt. Nemcsak arról van szó, hogy „de Man számos kései esszéje, nem épp könnyen érthető módon a líra fogalma köré összpontosul”,¹ hanem mintha az egész dekonstrukciós irodalomfelfogás a lírai (olvasat) problémája körül szólalt volna meg. Ennek mélyén aztán egy dekonstruktivista szubjektumelmélet körvonala is rekonstruálható. A de man-i líraiság-fogalomról szóló megjegyzéseimben elsősorban a kései, 1985 tavaszán megjelent, a témával leginkább átfogóan foglalkozó „Antropomorfizmus és trópus a lírában” című írásra szorítkozom. Nem tudok most kitérni de Man romantikus és formalista forrásaira, és mellőznöm kell kortárs párhuzamai elemzését is. Kortársai közül a felszínen különbözőnek látszó, valójában viszont sokban hasonló elgondolást dolgoz ki Julia Kristeva,² párhuzamokat találhatunk Derrida e témáról szóló megjegyzéseiben³ és érdekes kontrasztot, másféle utat Philippe Lacoue-Labarthe⁴ Celan-interpretációban.

De Man már a hatvanas években írott tanulmányaiban is rendszeresen foglalkozik a líra természetével. Különösen jelentős, és a későbbi elgondolás irányait sokban előlegezi a *Blindness and Insight* 1971-es első kiadásában⁵ olvasható, de az 1969-ben íródott *Líra és modernitás*⁶ szöveg is. A *Blindness and Insight* majd minden tanulmánya tartalmaz olykor rendszerszerű líraelméleti felvetést, különösképpen a második kiadásba bevett *A temporalitás retorikája* ilyen. Már itt megtörténik egy jelentős váltás, a tudat alapú elgondolás egyre erőteljesebben retoricitás alapúvá válik. E fordulat teljesedik ki *Az olvasás allegóriái* (1979) kötetben, amely (szerző-

¹ JONATHAN CULLER: Líraolvasás. In: *Figurák*. Szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc. Budapest, Gondolat, 2004, 119.

² JULIA KRISTEVA: *Revolution in Poetic Language*. New York, Columbia University Press, 1984.

³ JACQUES DERRIDA: ‘Che cos’è la poesia?’ In: *Between the Blinds: A Derrida Reader*. Ed. Peggy Kamuf. New York, Columbia University Press, 1991, 221–237.

⁴ PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE: *Poetry as Experience*. Stanford, Stanford University Press, 1999.

⁵ PAUL DE MAN: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York, Oxford University Press, 1971.

⁶ PAUL DE MAN: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second revised edition, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, 166–186.

je szerint) „történeti tanulmánynak indult és az olvasás elméleteként végezte”,⁷ olyan elméletként amely „elvileg az olvasás (...) retorikájához vezethetne el”.⁸ Olvasás és retoricitás, más szóval a lírai érzékelés, illetve a lírai szöveg természete az irodalmiság legátfogóbb dekonstruktív kategóriapárjaként működik az 1979-es könyvben. Jellemzőek az életműben interpretált művek: ezek Yeats, Wordsworth, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rilke versei. A választott szövegek és lírai korszakok valószínűleg abszolút tudatosan jelzik a líraelméleti elgondolás lényegi jellegét és egyben megjelölik határait is.⁹ A líraiság kapcsán voltaképpen a „lírai” modernitásban történt genezisééről, megteremtődéséről lenne szó, egy olyan ősmódelről, egy olyan alaprend létrejöttéről, amely egy radikálisan új szubjektivitáspozíció megteremtésével minden további lélekbeszédet, lírai szöveget megszabott. De Man líraelméletének talán legfontosabb (elmélettörténeti) jellemzője, hogy a romantikus bensőség-megismerésre irányuló lírafelfogást összekapcsolta a strukturalizmus (a jakobsoni poétikai funkció) lírafelfogásával, vagyis a formalista elméleten (a nyelviség elsődlegességét szem előtt tartó elképzelésen) keresztül mutatta meg a szubjektum sajátos önteremtő és önmegszüntető működését.

De Man a szó szokásos értelmében nem írt líraelméletet, hanem – és ez a dekonstrukciós megközelítés meghatározó jellemzője – újra és újra tett, olykor meglehetősen enigmatikus, olykor véletlenszerűnek tűnő kijelentéseket, melyek látszólagos alkalmi jellegük ellenére meglepően koherens teóriát vázolnak. De ami még fontosabb: de Man minden líraelméleti megjegyzése *szövegértelmezéseken* keresztül született meg, az olvasás allegóriájaként jött létre. Ebből a szempontból nagyon hasonlít a pszichoanalízishez: Freud sem elméleti-pszichológiai rendszerből következtetett ki egy gyógyítási módot, hanem egy léteremtő dialogikus szituációban, a terápiás szituációban, egy létszerűen elsődleges aktivitásban, dialógusban fedezte fel a személyes bensőség működésének elveit. Az olvasat (önolvasat) radikális elsőbbsége de Mannál is jelen van, csak nála a terápiás beszélgetés a versekkel (igaz ezek is az álommunka/álomfejtés tipikus eljárásai, a retoricitás mentén) történik meg, de ez a dialógus is az áttétel, viszontáttétel sűrűjében ad lehetőséget elméleti (meta-lírai) következtetések megfogalmazására.

Az *Antropomorfizmus*-tanulmány¹⁰ címében is megjelenő „lyric” szó kétféle módon, főnévi és melléknévi értelemben is olvasható, jelentheti a lírai szöveget (a lírai költeményt), de jelenthet általában vett lírikusságot, egy átfogó modalitást is, olyat, amely megalapozza az ilyen szövegek működését. Vagy még általánosabb értelemben: a lírai szövegek léte a nem nyelvi bensőség olvasásának,

⁷ PAUL DE MAN: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarassi György. Szeged, Ictus Kiadó, 1999, 7.

⁸ Uo.

⁹ De Man – ellentétben Derridával – nem ír jelentős értelmezést a késő szimbolizmus költői utáni nemzedékekről, nincs szó Poundról vagy Eliotról, és csak említés sem esik nála Celanról.

¹⁰ PAUL DE MAN: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. In: Uő: *Olvadás és történelem: válogatott írások*. Vál. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Nemes Péter. Budapest, Osiris, 2002, 369–394. (Erre az írásra a továbbiakban a főszövegben zárójeltek közé tett oldalszámmal hivatkozom.)

megismerésének is megjelöli az útját, vagyis a lírai karakterének tisztázásával de Man radikálisan egy másféle, a hagyományos metafizikai ismeretfelfogástól eltérő, azt romboló episztemológiát is körvonalaz. A „lírai” kifejezés azonban más szempontból is kettős üzenetű. Eszerint a „lírai” egyrészt a bensőség primér olvasata, egyfajta elolvasása (nyelvesítése, fenomenalizálása) a más természetű (vágy, energia, indulat jellegű) bensőségnek. Másrészt viszont a „lírai” nemcsak olvas (bensőséget), hanem őt magát is olvassák, a már megírt vers olvasási, értelmezési kényszert eredményez, amely újra – de már szövegen keresztül – bennfoglalt, a bensőséggel kapcsolatos meglehetősen zűrzavaros megismerési aktus. Mindkét esetben kulcskérdés az „olvasás”: maga a líra bensőségolvasás, és ennek a bensőségnek létezésbe kerülése feladattá teszi a líraolvasást. De Man egy több mint enigmatikus, de igen határozott kijelentése talán éppen erről szól vagy talán éppen ezt, az (el)olvasás lehetőségét tagadja: „Semmilyen lírát nem lehet lírikusan olvasni, mint ahogy egy lírai olvasat tárgya sem lehet maga líra – ami nem jelenti azt, hogy epikus vagy drámai volna.” (386.). A kijelentés akkor hangzik el, amikor de Man nem éppen fogalmilag (hanem igencsak líraian) olvassa egymásra Baudelaire szonettjeit, a fogalmilag (is) beszélő *Kapcsolatokat* és a lírai beszédű *Varázst*. Könnyen lehet tehát, hogy de Man a *permanent parabasis* (ön)íroniája mentén pontosan az ellenkezőjét műveli annak, amit ebben a kijelentésben mond. Neil Hertz ezeket az elméletbe beszüremelő lírai fordulatokat nevezte „lurid figures”-nek, azaz színes vagy ijesztő, zúrós képeknek.¹¹ Az nyilvánvaló, hogy legalább kétféle olvasási lehetőség, út van: lírai és nem-lírai. Az utóbbi a hagyományos episztemológiába illeszthető fogalmi, vagy éppen hermeneutikai. Az idézett mondatot ezért úgy fogalmaznám át (úgy olvasnám el), hogy „semmilyen lírát sem lehet csak líraian olvasni” hanem mindig fogalmilag (hermeneutikusan) is. Ezt a lezáró, fogalmi (hermeneutikus), „líraiatlan” (unlyrical¹²) (el)olvasatot azonban egy lírai (retorikai) olvasás megbontja, sőt lerombolja, de ezzel ellentmondásos módon megnyitja a lehetőséget (vagy kényszert) egy újabb fogalmi elolvasás előtt. Mindebből úgy tűnik, hogy a „lírai” nem meghatározott sajátos nyelvi struktúra (mint Jakobsonnál a poétikai funkció), hanem nyelvi folyamat, állandóan működő, konfliktusos dinamika, nem a nyelvi tárgy, hanem az olvasás aktivitása.

Nem véletlen, hogy de Man egy gyakran idézett (a líraiságnál látszólag átfogóbb intenciójú) Nietzsche-mondatból indul ki, olyanból, amely poétikus dikcióval semmisíti meg a hagyományos filozófia metafizikus episztemológiáját, az igazság szokásos fogalmát: „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Antropomorphismen...” (369.).¹³ E különösen tördelt,

¹¹ NEIL HERTZ: Lurid Figures. In: LINDSAY WATERS – WLAD GODZICH (Eds.): *Reading de Man Reading*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, 82–105.

¹² Ez egy de Man-nál nem szereplő, általam kreált terminus.

¹³ De Man a német idézet után azzal folytatja, hogy „even if thus translated before it has been allowed to run on third of its course”, azaz úgy hivatkozik a szövegre, mintha fordítást adott volna.

fragmentált részlet szavainak kibontásával építi fel de Man a maga alapvetően nietscheiánus líraiságfogalmát.

A lírai mint kifejezetten modernitás-jelenség elkerülhetetlenül szembesít egy átfogóbb kérdéssel: ha van lírai diszkurzus (ha létezik és dominanciára tud jutni szövegekben a poétikai funkció), akkor az ilyen szövegek hogyan illeszkednek a diszkurzivítás modernitásban alapvetőnek tartott változata, az igazságértékkel rendelkező diszkurzus közegehez? Mit és hogyan jelöl a lírai? És ha jelöl, akkor ez mennyiben érvényteleníti a hagyományos, igazságértékre épülő episztemológiát, a korrespondencia-elvet? Kétségtelenül vannak „gesztusok”, amelyek összekapcsolják „az episztemológiát a retorikával” (369.). E kettősség, az összekapcsolás és szétválasztás ebben a tanulmányban és de Man korábbi írásaiban állandóan visszatérő téma. Itt, ebben a kései szövegben de Man nagyon karakteres ellenpárokra hivatkozik. Ezek (a később még bővülő első lista szerint) a következők: Hogyan működik a lírai kapcsán a „fogalmak” és „figurák” kettőse? Ha lírairól beszélnek, vajon „észérvek” vagy „esztétikai ítéletek” működnek, illetve centrális szerepet az „értelem” vagy a „képzelet” kaphat, és aki a líráról beszél, az „tudós” vagy éppen „művész”. Ezek a párok két eltérő világérzékelés, világolvasat irányait jelzik. A lírai, illetve a lírai olvasat azonban nem egyértelműen és kizárólagosan a párok második „dobozába” tartozik, hanem kiküszöbölhetetlen heterogenitás jellemzi, azaz mindkét megismerési folyamatra igényt támaszt, igazságigénye van is, meg felülírt is. Ezért elkerülhetetlenül tudatosítani kell „a lírainak mint a költői diszkurzust általánosan leíró fogalomnak a bizonytalanságát”. (386.). Lehetséges-e egy olyan elmélet, amely a világ érzékelésének ilyen heterogén mechanizmusát egyetlen episztemológiában tárgyalja? Vagy még pontosabban, lehetséges-e egy olyan episztemológia, amely e kettősség mentén tud működni, amely megmondja, mi az esszenciális különbség a líraival kapcsolatos heterogén beszédmód két, elkülöníthető (vagy még inkább: elkülöníthetetlen, megkülönböztethetetlen) tendenciája között?

Világos, hogy a hagyományos (filozófiai és irodalomelméleti, sőt interpretációs-hermeneutikai) episztemológiai törekvés lényegi szándéka „a diszkurzus feletti ellenőrzés visszanyerése” (370.), azaz egy olyan eszmei modell, látásmód biztosítása, amely folytonossá, integrálttá, különbségkonstrukciók mentén (a retorikai „feloldásával”, azaz grammatizálásával) homogénné teszi a költői és nem-költői kijelentéseket és e kijelentésekről való beszédet. De Man pontosan ezt az integrálást tarja redukciónak és célja olyan példák vizsgálata, „amelyeket nem lehet visszailleszteni a rendszerbe” (370.), amelyek nem homogenizálják a tudás felé a diszkurzust. A lírai valamilyen alapvető értelemben destruktív, hiszen benne, általa elveszítjük „a diszkurzus feletti ellenőrzést”, és ez a helyzet

A szöveg azonban nyilván elírás: de Man nem fordított, hanem a német eredetiből kivágott egy darabot. Az olvasás *allegóriájában* ugyancsak idézi ezt a Nietzsche-szöveget, de ott meglehetősen hosszán, azt a „kétharmadot” is, amit itt kihagy.

a diszkurzus használójánál: az olvasás aktusában „ellenállást”¹⁴ eredményez, s a diszkurzív folyamat termékeny ellentmondásossága ennek az ellenállásnak a működéséből következik.

Nietzsche felsorolása alapján de Man két lírai folyamatot különít el, egyrészt a metafora és metonímia párosra utalva, a *figuratív*at, másrészt egy egyáltalán nem közismert eljárást, az *antropomorfizmust*. Az elválasztás azonban egyáltalán nem ilyen egyértelmű, mert ez a kettősség nem kétféle nyelvi technika megjelenése, hanem ilyen nyelvi modalitások olvasási módjai, a lírai maga ezen a kettős olvasási aktivitáson keresztül jelenik meg. Az antropomorfizmus „ellenőrzése alatt” tartja a diszkurzust, homogenizál, értelemhez juttat (elolvas), míg az ellenállásban felsejlő figuratív (az olvasás), a nyelv működésbe lépő materiális mélye dekonstruálja, felszámolja az elolvasás optimizmusát. Emellett az egymásba olvadó ellentmondásos kettősség mellett van egy másik kettős jelleg, a lírai szöveg kognitív versus performatív jellege, Nietzsche idézett szövegében ezt jelzi a figurák „seregére”, erejére, hatalmára utalás.

Azonban az antropomorfizmus előzménye is figuratív, de végeredménye, olvasási módja éppen ellentéte a figurativitásnak, mert az „antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát” (371.), vagyis megszakít egy figuratív olvasási folyamatot, aktivitást, és ezzel stabilizál valamilyen értelmet. A trópus akkor megy át antropomorfizmusba („A verbalitás tételezése vagy reprezentációja /.../ egybeesik a trópusok az antropomorfizmusokhoz való átmenetével” (376.), ha a figuratív heterogenitás homogenizálódik, az érzéki sokfélesége, sokféle olvasati lehetősége egységes esztétikai-fogalmi tapasztalatként működik, azaz egy belső értelem kimondásaként, igazságaként jelenik meg, hiszen „az antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát”, így „azonosítás lesz a szubsztancia szintjén” (371.). Az antropomorfizmus az „egyik entitást fölcseréli egy másikkal” (például a képít egy értelemre) „valamit valami másnak *vesz*, amit aztán *adottnak* lehet tekinteni” (371.). Az antropomorfizmus egy olyan látszatot teremt, amely szerint a bensőség elolvasható, megérthető, a metaforának referenciája van: „Nem állítás többé, hanem tulajdonnév” (371.). De Man Daphnét említi, aki babérfává változva tudott megszökni Apollón szerelme elől. A babérfa azonban nem Daphné metaforája, hanem ő maga, „azonosítás a szubsztancia szintjén” (371.).

Az antropomorfizmus tehát a lírai olyan működése, amely *elolvasás*, lezárás, egy értelmezett, lefordított trópus, egy olyan végeredmény, mely a tropikus folyamatot, dinamikát egyetlen jelentésre rögzíti. Ez a jelentés egy emberi tartalom, értelem, azaz egyfajta bensőség referencia. Az antropomorfizmus az „igazság” (látszólagos) megjelenése a lírában, pontosabban a líraolvasatban. Valahol alap-

¹⁴ E szó kapcsán de Man egy egész tanulmányt írt *Ellenállás az elméletnek* címmel. A tanulmány címe és témája Freud *Ellenállás a pszichoanalízisnek* című írásához kapcsolódik.

vetően kikerülhetetlen, pedig reduktív, lezáró, meghamisító jellegű, az „antropomorfikus olvasatok (félreolvasások) lehetősége ugyanis része a szövegnek, és része annak, ami a szöveg tétje”, ez a tét pedig a megragadható, prezentálható szubjektív értelem. Ezért lehetséges, hogy „az antropomorfizmus nem más, mint illuzórikus föltámasztása a nyelv természetes lélegzetének, amelyet a trópus szemantikai hatalma dermesztett kővé.” (378.) Az antropomorfizmus valójában az ideológia megjelenése a kifejeződés olvasatában, egy szemantikai zúrt, nyelvi káoszt old fel egységes, koherens (szubjektív) igazsággá.

Úgy tűnik, az antropomorfizmusok kettős értelemben jelennek meg a lírai szövegek kapcsán. Az egyik az, ha magában a szövegben olyan képek, üzenetrészletek vannak, amelyeknek az „igazsága”, jelentése egyértelműen rögzíthető. De Man Baudelaire *Kapcsolatokjában* mutat ki egy sereg ilyen pontos azonosítást, később persze azt is jelzi, hogy a figuratív miként bontja meg ezen azonosítások érvényét. Az antropomorfizmus szélsőségesen jellemző diszkurzív példája az önéletrajz, mely egy tulajdonnevet (szerzői nevet) és hozzá kötve a szelf nyelvileg konstruált létét, igazságát állítja, azaz antropomorfizálja a nevet, a referenciát. A név ugyanis igazából csak a személytárgyat jelzi, az önéletrajz ezt a tárgyat tölti ki antropomorf értelmek, egy koherens szelf konstrukciójaként. A lírai maga is működhet (és működik) ilyen módon, vagyis van értelmi bázisa, koherenciája (ezt aktivizálja az elolvasás), de ott van mögötte a materiális, figuratív felül (vagy éppen alul-) írás, sajátos rávetülés, spekularitás, mely az olvasásban mutatkozik meg (és az elolvasásban tagolódik). Az önéletrajz (és de Man szerint a modern költészet) egzisztenciális megalapozó figurája az aposztrofia, amely a megszólításon keresztül antropomorf jelentést, hangot és arcot ad valaminek. Az önéletrajz modellszerepe nyomán válik érthetővé de Man egy másik enigmatikus szövege: „Az önéletrajz nem műfaj, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik.”¹⁵ Egy antropomorfizáló elolvasás, a Nietzsche-idézet értelmében vett „igazság”, a szubjektív utalású szöveggel kapcsolatos intenció szokásos eredménye, ezért lehet kijelenteni, hogy „bizonyos fokig minden olvasható címoldallal rendelkező könyv önéletrajzi”¹⁶ azaz mind elkerülhetetlenül antropomorfizmusba fordított trópusokat épít. De Man az önéletrajz kapcsán „tükrös struktúráról” beszél, ahol a valódi személy és a megírt személy „az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le”. (96.) Az „igazodás”, amely voltaképpen az „igazság”, az antropomorfizmus érvényesülése azonban bármennyire is akart, még az önéletrajzban sem történhet meg teljesen. A bensőség figuratív heterogenitása (a vágy retorikussága, materialitása) miatt nem lehet leképezni, az értelmét megnyugtatóan megmutat-

¹⁵ PAUL DE MAN: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. = *Pompeji*, 1997, 2–3: 95.

¹⁶ *I. m.*, 96.

ni, hanem kényszerűen, ellenállások aktusain, negatív teremtésein keresztül új jelentés-megoldások felé kell lépni. Erre utal de Man azzal, hogy „amikor azt állítjuk, hogy minden szöveg önéletrajzi, egyazon oknál fogva egyúttal azt is ki kell jelentenünk, hogy egy sem (lehet) az.”¹⁷ Ez a tükrösség, spekularitás megjelenik a két Baudelaire-vers értelmezése közben is, mert ezekben is pontosan erről van szó: valami egységes kimondása, illetve az ilyen egységes megmutatás problematikusága jelenik meg viszonyukban: „A két vers közötti kapcsolat valóban leírható ama tükröszerű, visszaverődő struktúra létrehozásával és lerombolásával, amely mindig részt vesz az olvasásban.” (384.). A két vers (a *Kapcsolatok* és *Varázs*) ezen a tükrös peremen helyezkedik el, a *Kapcsolatok* lírai „elolvasat” hangsúlyú (az antropomorfizmus felé hajlik, jelentős tematikus igazságokat közöl), a *Varázs* pedig lírai jellegű, mintegy „ráírva” a *Kapcsolatokra* figuratívan megbontja annak utalásegységeit, miközben mindkettő rendelkezik önnön irányával ellentétes, egységesítő vagy éppen megbontó, heterogén nyelvi konstrukciókkal is. Az értelmezések előtt jelzi de Man (nem véletlenül Nietzsche korábban idézett szavainak újrahasznosításával): „a *Correspondances*-t választottuk, hogy körbejárjuk a nyelvnek igazságként, névként és hatalomként való elképzelésének nehézségeit.” (374.). A *Kapcsolatok* ugyanis egyszerre kínál egy logikus, igazság-adekvát olvasatot, azaz antropomorfizmust, de ugyanakkor ez a versre jellemző antropomorf, nyugodt, rendteremtő dikció (mely az idézett interpretációk szokásos témája) rendszeresen belefut az értelmezések során rendre elhallgatott figuratív rombolásba, megbontásba. Az elolvasásnak ezt a diadalát (a képek, figurák feloldását) jelentősen korlátozza, sőt kétségbe vonja a figurativitás bizonytalan, mozgó, megbontó jelentésműködése. De Man a két vers közötti tükrösséget tovább viszi a parnasszista strukturáltság és jelentésség (*Kapcsolatok*), illetve a romantikus személyes expresszivitás (*Varázs*) egymást kizáró tükrére, majd a poétikatörténet ismert kettősére, a „klasszikus” versus „romantikus” párra. Arra a következtetésre jut, hogy a „klasszikus és romantikus fölfogások közötti dialektikus kölcsönhatások – ahogy ennek a két szonettnek ellenirányú szimmetriái is összegzik – végső soron föltárják a költői nyelv szimbolikus jellegét, azt a nyelvi struktúrát, amelyből a költői nyelv ered” (385.) A tükrösség, a spekularitásfogalom igen jelentős. A tükör itt egyáltalán nem mimézist jelent, hanem azt, hogy a költői diszkurzus elolvasása egy jelentést megadó figurativitás és egy jelentést megbontó (olvasó) figurativitás közötti térben, ilyenfajta tükröződésben működik. A konstruktív és dekonstruktív lírai jelentésképzés kölcsönkapcsolata a tükrösség, azaz valamiféle negatív tükör ez, mert a figuratív antropomorf elolvasására mindig rávillan, rátükröz ennek a megmondásnak a tarthatatlansága, figuratív megbontottsága: „A tükör mozzanat, mely minden megértésnek része, felfedi azt antropológikus struktúrát, ami minden megismerésben működik, beleértve az én megismerését”, és „meghök-

¹⁷ Uo.

kentő módon mutatja meg a tropologikus helyettesítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét.”¹⁸

A líra kapcsán de Man egy további az antropomorfizmushoz köthető terminust is használ, a *fenomenalizációt*, mely a lírával (és a szelffel) kapcsolatos antropomorfizáló szándék megvalósulásáról szól. Fenomenalizál maga a lírai vers is (például a *Kapcsolatok*), és fenomenalizál a líraolvasat, a lírai mű elolvasása is. A fenomenalizálás (amit Culler joggal kulcsterminusnak ítél)¹⁹ – akár az antropomorfizmus – kettős jelentésű. Egyrészt nagyon leegyszerűsítve arra utal, hogy a bensőségnek lírai megjelenésekor valamilyen külsőt, képet, nyelvi jelet kell felvennie, az élmény szó, nyelv, képzet nélkül nem tud lírává válni. „Ha van tudatosság (vagy élmény, tudat, szubjektum, diszkurzus vagy arc), akkor az szükségszerűen fenomenalizációra hajlik. De mivel az élmény fenomenalitása nem állapítható meg *a priori*, ezért az csak egy jelölési folyamatban történhet meg.”²⁰ Ugyanakkor a líra, a modern költészet jellemzője, ahogy ezt már Hugo Friedrich megjegyezte, az, hogy „elvalótlanít”, azaz egy olyan valóságot mutat, amely voltaképpen nem valóság, csak fenomenalizáció. És ez a fenomenalitás valóban maszk, álruha, olyasmi, amely nem igaz módon, hanem valamiféle alkotó hamisságtévekenységgel artikulál belső értelmet. A fenomenalitás a félreértés (és az ellenállás) aktivitása, és a „líra létezése teljesen a fenomenalitás tagadásától függ, mivel így tudja a legbiztosabban visszanyerni azt, amit tagad” (390.). A líra a bensőségértelem megragadása céljából születik, miközben lényege szerint jelzi azt, hogy ez a bensőségértelem teljességében mindig megragadhatatlan, ezért a fenomenalizáció egyszerre út és akadály is a megmutatásban. A lírai diszkurzusban a szubjektív tartalom mintegy negatívan, a fenomenálisra rákapaszkodva, de azáltal mégsem igazán megjelölve kap képviselőt. Egyszerre az és határozottan nem az.

A fenomenalitás másik értelme a lírát olvasó, annak elolvasására, érthetőségre törekvő interpretátor aktivitásáról szól. Olyan, voltaképpen természetes igény és kísérlet ez, hogy a bensőséginformáció, amely a lírában a fenomenalitás tagadásával, de mégis azáltal artikulálódva igazságszerűen, egy-értelműen kimondható, rögzíthető legyen, az elolvasás során valamiféle megértéshez vezessen el. Az ilyenfajta igény következménye az, hogy „az érthetőség elve a lírai költészetben a költői hang fenomenalizációjától függ”.²¹ Az ilyen fenomenalizáció „anti- vagy metafigurális stratégia”, valami olyan, amely a lírai figurativitását redukálja. De Man kritikai célpontja két kiemelkedő irodalmár, Michael Riffaterre és Hans Robert Jauss interpretációi, akiknél a „fő hangsúly valami olyanra esik, amit a szöveg fenomenális aspektusának aktualizációjaként vagy konkretizációjaként

¹⁸ DE MAN: *Az önéletrajz...* 95.

¹⁹ JONATHAN CULLER: *I. m.*, 128.

²⁰ PAUL DE MAN: *Lyrical Voice in Contemporary Theory*. In: CHAVIVA HOSEK – PATRICIA PARKER (Eds.): *Lyrical Poetry: Beyond the New Criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1985, 62.

²¹ *I. m.*, 55.

határozhatunk meg”.²² Az ilyen megközelítés „a líra hermeneutikáját meghatározó esztétikai jelenlét jellemzőivel bír”,²³ és „elfojtja a jelölő figurális és tényleges energiáit”.²⁴ De Man alternatív értelmezése egy olyan olvasást kísérel meg, amely tudatában van annak, hogy a „hang semmiképpen sem közvetlenül érhető el aktuális érzéki tapasztalatként, hogy a manifesztté alakítás költői tevékenysége sokféle formában és változatosan alkalmazott stratégiákban valósul meg”.²⁵ Értelmezésében Jassz-szal szemben a figuralitás dekonstruktív szerepét, Riffaterre ellenében pedig a líra tényleges, materiális mivoltát (hipogramma és inskripció) fogja majd felhozni, „a forma fenomenalitását a figurális helyettesítések és materiális inskripciók szempontjából” vonja kritika alá.

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ *I. m.*, 56. De Man itt egészen pszichoanalitikus logikát követ, részben az elfojtás kifejezéssel, részben pedig az elfojtott természetére, mint erőre (power), energiára utalással.

²⁵ *I. m.*, 55.

Hűség az eseményhez: Alain Badiou költészetelméletéhez

Látnunk kell, hogy a heideggeri kérdés, „mire való a költő?” a költő számára a „mire való a filozófusok” kérdéssé válhat, s hogy a költő magányát csak megkétszerezzük, ha erre a kérdésre így válaszolunk: „azért, hogy legyenek költők”.¹

Ebben a mottóul választott idézetben Alain Badiou Martin Heideggert idézi, aki egyik Rilkeről írt esszéjében hivatkozik Friedrich Hölderlin *Kenyér és bor* (*Brod und Wein*) című elégiájának kérdésére: „Mire való a költő inséges időben?”² s teszi ezt a kérdést a filozófus és a költő diskurzusának közös alapjává.³ Heidegger kérdése a II. világháború utáni teljes orientációvesztés pillanatában reflektált arra a költői orientációvesztésre, mely Friedrich Hölderlin nyomvonalán az I. világháborút átélő költők egész generációját eltöltötte, Rilken és Traklon át Gottfried Bennig, s akik oly gyakran nyúltak vissza Hölderlinnek e poetológiai kétségekkel teli soraihoz. Martin Heideggerre reflektálva veti fel Alain Badiou is a fenti idézetben filozófia és költészet közös diskurzusának krízisét a filozófiához intézett kiáltványában, s ezzel mintegy tovább élezve e diskurzus dilemmáját: azt tudni illik, hogy amennyiben a költészet és a filozófia a heideggeri értelemben egymásra lenne utalva, akkor az a költészet végletes elmagányosodását és izolálódását pecsételné meg. Ennek ellenében igyekszik tehát Badiou ezt a viszonyt újragondolni, úgy, hogy ő maga is merít abból a párhuzamból, mely egyszerre összeköti és elválasztja egymástól a XX. század eleje és vége közötti szellemi tanácsalanságérzés gondolkodói magatartásformáit.

A francia filozófus Heidegger-olvasatának fókuszában „a lét eseményszerűsége” áll. Heidegger szerint ugyanis – mint azt Otto Pöggeler pregnánsan összegezte – „a lét, azaz a létezők lényege csak annyiban létezik, amennyiben az elrejtetlenség történésein belül van”, azaz „a lét nem vonható ki a megtörténő igazságnak ebből a közegéből”.⁴ A megtörténő igazság tartományához, mint a történeti létmegértéshez tartozik Heideggernél a költészet is, sőt ennek kitüntete-

¹ Alain BADIOU: *Manifeste pour la philosophie*. Paris, Seuil, 1989. Idézem a német kiadásból: ALAIN BADIOU: *Manifest für die Philosophie*. Übersetzt von Eric Hoerl – Jadja Wolf. Wien – Berlin, Turia + Kant, 2010, 79.

² Rónay György fordításában idézem:
Súgy érzem néha, hogy álom
jobb lesz úgy, mint most tengeni társtalanul,
várva de közben nem tudhatva se tenni, se szólni,
s azt sem tudom, költők szűkös időn mire jök.

Friedrich Hölderlin versei. Szerk. Rónay György. Budapest, Európa, Lyra Mundi, 1980, 85.

³ MARTIN HEIDEGGER: *Wozu Dichter?* Frankfurt am Main, Holzwege, 2003, 269–320.

⁴ OTTO PÖGGELE: *Der Denkweg Martin Heideggers*. Erw. Auflage, Pfullingen, Neske, 1990.

tett helye van. „Máig meggyőző erővel hat Heidegger gondolkodásában az, írja Badiou a filozófia számára írt kiáltványában,⁵ ahogyan Heidegger megragadta azt, ami a modern költészetben lejátszódik: a tárgy (az objektum) fetiszizálásától való elhatárolódást, az igazság és a tudás egymással történő szembeállítását, végezetül pedig a jelen korszak végleges orientációvesztését. Heidegger ezzel elsőrendű szerepet tulajdonított a költészetnek a nyugati metafizikai gondolkodás lebontásában, melyet Alain Badiou is elfogad. A francia filozófus további két kötete azonban, így például az *Inesztétika* és az eddig csak angol nyelven megjelent esszégyűjtemény, *A költő korszaka* határozott kritikai álláspontot fogalmaz meg Heideggerrel szemben.⁶

Az *Inesztétika* három nagy történeti sémát mutat be, mely együttesen filozófia és esztétika lehetséges kapcsolódásait modellezi, és pedig azon kérdés mentén, hogy hogyan viszonyul a költészet, illetve a művészet a filozófiai igazsághoz.

Az első a platóni séma, melyet a szerző didaktikusnak nevez. Ebben a sémában a művészet, illetve a költészet nem reprezentál igazságot, a művészet igazságtartalma kívül helyezkedik el annak tartományán. Ezt a didaktikus modellt veszi azután át a marxizmus is, továbbá minden ideologikus művészetfelfogás.

A második séma a romantikus, amely az előbbivel szemben a művészetet az igazság elsődleges megmutatkozási helyének tekinti, s megkísérli helyreállítani a művészet, illetve a költészet szakrális tekintélyét. Bizonyos romantikus vonásokat mutat ebben az értelemben Badiou szerint Martin Heidegger is, mely állítással egyébként Heidegger más kritikussai is egyetértenek, például Philippe Lacoue-Labarthe vagy Jean-Luc Nancy, mivel a heideggeri művészetfelfogás szerintük a romantikus új mitológia programját folytatja, s az igazság kitüntetett helyének tekinti a művészetet.⁷

A harmadik séma végezetül az arisztotelészi tradíciót foglalja magában, amelynek sajátos érdeme abban áll, hogy „dehiszterizálta” a művészetet azzal, hogy nem tulajdonít neki igazságértéket. E szerint a művészet és a költészet nem tartozik a tudásformák közé, fikcionalitása révén semlegesen viselkedik az igazságot illetően. Ezzel szemben a művészet katartikus funkcióval rendelkezik, mely terapeutikusan működik a társadalomban. Ezen jellegzetessége révén az arisztotelészi modell az esztétika kortárs pszichoanalitikus megközelítéseiben mutatkozik termékenynek, melyek Badiou szerint a művészetet „public service”-szé silányították.⁸

⁵ BADIOU: *Manifest*, 63.

⁶ Alain BADIOU: *The Age of the Poet. And Other Writings on Twentieth-Century Poetry and Prose*. London – New York, Verso, 2014.

⁷ BADIOU: *The Age of the Poet*, 40 sk. PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE: *Heidegger, Art and Politics*. Trans. Chris Turner. Oxford, B. Blackwell, 1990, 13 sk. (Francia eredeti: PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE: *La Fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*. Paris, Bourgois, 1988.)

⁸ ALAIN BADIOU: *Petit manuel d'ineszthétique*. Paris, Seuil, 1998. Idézem a német kiadásból: ALAIN BADIOU: *Kleines Handbuch zur Inästhetik*. Übersetzt von Karin Schreiner, Wien, Turia + Kant, 2008, 7 sk.

E három séma felvázolásával Alain Badiou saját rezignált álláspontját is jelzi, kétséggel tekint ugyanis egy negyedik séma lehetőségére a kortárs filozófia kontextusában. Saját kísérletét ezért úgy jellemzi – leginkább a platóni filozófia iránymutatását követve –, mely arra vállalkozik, hogy kibontsa e három séma közös jegyeit és ezeket kritikailag összegezze. Ennek nyomán három alaptézist fogalmaz meg a költészet *igazságát* illetően: Először is a költészet, illetve a művészet: gondolkodás, éspedig olyan gondolkodás, melyben a mű maga a realitás és nem valamiféle effektus. Másodszor a költészet, illetve művészet szigorúan koexisztens azzal az igazsággal, amelyet generál. Harmadszor pedig ezek a művészet, ill. a költészet által generált igazságok nem lephetők fel sehol másutt, nem léteznek e műveken kívül, csakis belül.

A heideggeri költészet-szemlélet másik korrekcióját Badiou arra alapozza, hogy változónak fogja fel a költészet és a filozófia viszonyát, feltételezi, hogy létezett „a költőnek a kora”, amely körülbelül a hegeli filozófiával vette kezdetét, amikor is a filozófiát egyre inkább felemésztette a tudományos szemlélet, és éppen Celan és Heidegger halála körül ért véget. „Hölderlin és Celan között volt egy korszak, amelyben a költészet felfedte és megőrizte az ebben a korszakban már megingó értelmet, a lét kérdéséhez való legnyitottabb közeledést, mely a legkevésbé volt érintve a modern ember ama tapasztalatától, mely az általa elfoglalt tér brutális összeomlását illeti.”⁹ Ezért a filozófiai gondolkodás számára nem maradt más megoldás, mintsem hogy a költészet birodalmában keressen magának menedéket. A filozófia terhét költők egész sora vette magára Friedrich Hölderlintől Paul Celanig. A költő filozófiai korszakának angyalszerű hírnöke volt Friedrich Hölderlin, akivel elkezdődik a költőnek az elgondolhatatlan alatt történő vándorlása. E vándorlás végső állomása pedig Paul Celan költészete, mellyel a költészet filozófiai telítettsége egyszersmind véget is ér.

Ezen korszakhatárt átlépve tehát szükségképpen újra kell gondolni a költészet és a filozófia viszonyát.

A költő korának legfontosabb jellegzetességei közé tartozik az a merészség, ahogyan e kor költészete a legparadoxabb módon deklaráltan járhatatlan utakon kíván járni. A költés maga egy követni remélt, elmosódott nyomvonal és ama bizonyosság között játszódik le, hogy világunk immár véglegesen lezáródott. A költészet érzékeli, hogy egy bizonyos küszöbhez értünk el, amelytől kezdve semmilyen lépés sem lehetséges semmilyen irányba. A költés és a gondolkodás a seholban áll egy tévútnál, az irányvesztés teljességével. Badiou *A század* című könyvében¹⁰ a költőt ebben az értelemben nevezi egyfajta őrállónak, aki az általános pusztulás közepette őrt áll és ezzel mintegy igyekszik garantálni azt, hogy a szó megőrizze eredendő, a valóságot megnevező erejét. Ezt a megnevező erőt nevezi Badiou a realitás iránti szenvedélynek is, amely szerinte a modern

⁹ BADIOU: *Manifest*, 58 sk.

¹⁰ ALAIN BADIOU: *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest, Typotext, 2012.

költészetet áthatja. Ez szerinte nyilvánvalóan sokkal szerényebb feladat, mint a romantikusok *poeta vates*-ének elhivatottsága, ám az uralkodó gondolkodás- és magatartásformává vált hedonizmus korszakában (ahogyan Badiou a jelen korszakot nevezi) mégis abszolút egyedül áll ezzel a szenvedélyével a költészet és a művészet, tudniillik, hogy őrizni kívánja az igazság iránti szenvedélyt.

A költés – amiképpen a szerelem és a politikum¹¹ – Badiou szerint egy igazság-eseménynek a helyszíne. Az esemény Badiou szerint olyan történés, amely „arra kényszerít minket, hogy egy újfajta látásmód mellett döntsünk”. Ilyen események közé tartozik szerinte a francia forradalom, Héloïse és Abélard találkozása vagy a klasszikus zene haydni megalapozása.¹² Mindhárom szféra, azaz a költészet, a szerelem és a politikum közös jellegzetessége, hogy ezen szférák az igazságot, amely lényege szerint univerzális, a maga szingularitásában, egyediségében, tehát nem totalizálható immanenciájában jelenítik meg.

Hölderlin rendkívül gazdag franciaországi értelmezéshagyományát tekintve nem látszik különösen meglepőnek, hogy Alain Badiou is hozzáteszi a maga Hölderlinjét. Badiou írásaiban számos elszórt megjegyzésen kívül, melyek elsősorban Hölderlin Szophoklész-fordításaira vonatkoznak, tudomásom szerint csak egyetlen összefüggő versinterpretáció található, ez a *Lét és esemény* (1988) 25. meditációja, mely a jelentős kortárs Hölderlin-olvasatok közül például Lacoue-Labarthe egyik Hölderlin-magyarozatával (1987) egy időben készülhetett. Lacoue-Labarthe kiemeli a német költő életművében azt, hogy rávilágít egy, a költészetre irányuló alapvető tévedésre: manapság hajlamosak vagyunk ismét elfelejteni, írja, „hogy a művészet egyáltalán nem művészi, miként a költészet sem költői. A művészet nem önmagához igazodik, és nem is egyszerűen a széphez. Ha igazodik valamihez, az az igazság. Vagyis egész máshoz igazodik, illetve az egész máshoz, amivel, mint Celan mondja, rendesen az ismeretlent szokták megnevezni. Hát ezért szól Hölderlin költészete az isteniről és az emberek történelméről.”¹³

Ezen a kérdéshorizonton helyezhető el Alain Badiou meditációja is, melyet ő maga Heidegger Hölderlin-magyarozataihoz fűzött „szegélydízsnak” nevezett. Az esszé azzal a megállapítással kezdődik, hogy amennyiben a hölderlini költészetet megalapozó esemény nyomára akarunk bukkanni, akkor újra kell gondolnunk a Hölderlin-poetológia következő, paradox tételét: a költészetre vonatkozó

¹¹ A magyar fordításban itt politikumot írtam, mely kifejezéssel utalni kívánok arra a különbségtételre, mely nemcsak Badiou-nál, de Nancynál és a Lacoue-Labarthe-nál is a politikától fogalmilag elválasztja a politikumot. A politikum tere ugyanis szerintük ellenáll a politikai hatalom institucionalizálásának és hatalmi viszonyainak, s megőrzi az alany szingularitását és immanenciáját. Ld. BART PHILIPSEN: *The Insistence of the Theologico-Political*. Paper held in Helsinki, 2009.

¹² ALAIN BADIOU: *L'éthique: essai sur la conscience du mal*. Caen, Hatier, 1994. Idézem a német kiadásból: ALAIN BADIOU: *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Übersetzt von Jürgen Brankel. Wien, Turia + Kant, 2003, 62. Továbbá: ALAIN BADIOU: *Szent Pál. Az egyetlenesség apostola*. Ford. Csordás Gábor. Budapest, Typotext, 2012.

¹³ Beszélgetés Hölderlinről Philippe Lacoue-Labarthe-tal. = *Enigma* 1995/4–1996/1, 135–146., idézve: 139.

saját, eredendő tehetségünk csak akkor használható szabadon, ha először arról lemondunk, és az idegent sajátítjuk el. Hölderlin erről a paradoxonról Casimir Böhlendorffhoz címzett, 1801. december 4-i levelében írt. Úgy fogalmazott, hogy „semmit sem tanulunk meg nehezebben, mint a nemzeti adottságunkat szabadon használni”, „ezért a művelődés fejlődése során a voltaképpeni nemzeti adomány egyre kevesebb előnyt jelent”. A görögök példája is jól mutatja ezt, akik a velük született szent pátosznak kevésbé voltak mesterei, mint az ábrázolás tökélyének, noha ez utóbbi eredetileg idegen volt számukra.¹⁴ A kortárs német költészet ezzel ellentétben sajátjának tudhatja a junói józanságot, melyet csak akkor tud szabadon használni, ha ezt kisebb javának tekintve a görög ég tüzét keresi először, s csak ezen az idegenbe hatolás útján térhet vissza a sajátjához.

Alain Badiou ezt a hölderlini állítást a „költő korának” poétikájával értelmezi. A modern költő Badiou szerint azon a tapasztalaton alapul, hogy semmilyen út nem áll rendelkezésre és mégis elkötelezett az útra kelés és a visszatérés mellett. Ezt jelenséget Badiou *A század* nagyszerű versinterpretációinak füzére során az *anabasis* jelenségével kapcsolja össze, azt kérdezve, hogy mit is jelent az anabasis, ha azt a század költői jeleként fogjuk fel?¹⁵ Példájaként Celan *Anabasis*-át, a költészet modern kori száműzöttségének egyik legelementárisabb szövegét, hasonlítja össze az állami hivatalnok Saint-John Perse azonos című versével. Utóbbiról megállapítja, hogy Saint-John Perse versét a modern nomadizmus jelensége – idézem: „a nomád nagyság pátosza” – hatja át, melyet a vers többre tart mindenfajta boldogságnál.

Ezzel szemben Celan rámutat az otthonba való visszatérés iránti kétségre: a vers soraiban voltaképpen csak egy anonim hang keres magának ösvényt. S ez a hang halkán azt suttogja, hogy létezik *anabasis* – a görög szó pontos értelme szerint *felmenet, erőltetett, nehéz vonulás* –, létezik tehát egy „fölfelé” és létezik egy „vissza” – mindez azonban falak szűk közöttesében vezet, és mégis egy „szívvilágos jövő” felé:

Ez a
Szűkös falak közé írott
Úttalan-igaz
Fel-fel és Vissza
A szívtiszta jövőbe.¹⁶

„Már nem otthon vagyunk – kommentálja Badiou –, de még nem is egy olyan úton, amelyet már felderítettek. »Messze ki a járhatatlanon« vagyunk (...) és éppen itt, az ismeretlen és a tévelygő találkozási pontján kell belevágni a »Fel-fel«

¹⁴ FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Sämtliche Werke und Briefe* I–III. Hrsg. von Michael Knaupp, München, Hanser, 1992, II, 912.

¹⁵ BADIOU: *A század*, 158.

¹⁶ *Paul Celan versei Marnó János fordításában*. Budapest, Enigma, 1996, 129.

és »Visszá«-ba, itt dől el, hogy egy napon képesek leszünk-e majd a »szívtiszta jövő« felé fordulni. Itt találódik ki az anabasis.¹⁷ Celan úttalan »fölfeljével« és »visszafeljével« Alain Badiou a végpontját jelzi egy olyan költői vándorlásnak, amely szerinte Hölderlinnel vette kezdetét. Ezen végpont felől olvasva tehát Celan teljesíti be Hölderlint.

Ámde mit is teljesít be Celan Hölderlin költői vándorlásából? Hölderlin költészetének alapját a filozófus abban látja, hogy az a jelenlét, amelynek előállítása a költői mű törekszik, Hölderlinnél „egy esemény által közvetített, és ez az esemény nem más, mint a helynek, az otthonnak saját maga elől történő paradox menekülése”.¹⁸ Ezt a helyet, melyet Hölderlin az otthonnal, a hazával is azonosít, tekinthetjük egyszerűen a lakozás helyének, melyet úgy kell értelmeznünk, hogy az sohasem valami már meglévő, valami statikus adottság, hanem olyasmi, ami a költészet révén áll elő. Badiou szóhasználatával a hely mindig egy „esemény helyszíne”. Germánia konkrétan a hölderlini költészetben egy „fluviális esemény” helyszíneként születik meg. Badiou itt a költő folyamköltészetéből merít, a *Rajna*-hymuszából és *A Duna forrásánál* című versből,¹⁹ melyekben Germánia a tovarohanó, eksztatikus folyamaival válik azonossá, vagyis egy olyan esemény helyszínévé válik, aminek során a hely a folyamaival együtt menekül önmaga elől, s rombolja le önmagát a Rajnával, amely „féktelenül tépte bilincseit, (...) ahogy őrjöngött”, vagy az Isterrel, mely nem átallja folyásának irányát az ellentétére változtatni. A hölderlini költészet alapító eseményének e jellemzésével Badiou egyszersmind rámutat a modern líra ama jellegzetességére, amelyet Heidegger nyomán a modern költészet szubverzív jellegének szokás nevezni.

Badiou *Az alany elméletében* mindezt még pregnánsabban és egyszerűbben fogalmazza meg: Hölderlin kantiánus modernitása abban áll, hogy a formálison túljutva valami teljesen informálist hoz létre, miközben az eredendően dionüszikusok, azaz a görögök, a maguk ázsiai furorját a görög templom tökéletes formájába vitték át.²⁰ A német költő költészetét ezért kettős hasadás, és ezzel egyszersmind kettős hűség jellemzi: ugyanis két hűségvonal kereszteződésében helyezkedik el, s ennek révén az a hely, amelyhez a költő tartozik, a görögre és a németre hasad ketté, s ebben a meghasonlásban viszonyul egymáshoz.

A „hűség” [fidélité] Badiou alapfogalmai közé tartozik, melyet az *Etikájában* sokkal inkább a döntés, mintsem a hit vagy a pusztá ragaszkodás terminusaival rokonít. Az eseményhez való hűség tehát olyasmit jelent, hogy az alany eldönti: a mindenkori helyzetet az esemény nézőpontjából fogja tekinteni.²¹ Az esemény-

¹⁷ BADIOU: *A század*, 169.

¹⁸ ALAIN BADIOU: *L'être et l'événement*. Paris, Seuil, 2006. Idézem a német fordításból: ALAIN BADIOU: *Das Sein und das Ereignis*. Übersetzt von Gernot Kamecke. Zürich – Berlin, Diaphanes, 2006, 289.

¹⁹ Magyarul ld. Tandori Dezső fordításában: FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Versei*. Vál., szerk. Rónay György. Budapest, 1980, Európa, 100 sk.

²⁰ ALAIN BADIOU: *Théorie du sujet*, Paris, Seuil, 1982. ALAIN BADIOU: *Théorie des Subjekts*. Übersetzt von Heinz Jatho. Zürich – Berlin, Diaphanes, 2014, 287.

²¹ BADIOU: *Ethik*, 62.

hez való hűség lényegileg különbözik az esemény emlékezetétől: míg az emlékezet általában valami elmúlta irányul, amit az emlékezőnek meg kell őriznie, addig az esemény valami teljesen jelenvalónak tételeződik a hűség számára, vállalva annak összes konzekvenciáját.

Mivel Badiou Hölderlin költészetét két eredendő eseményhez való viszonyulásból eredezteti – a görög és német költészetet megalapító eseményeihez való kettős hűségből –, ezért a gondolatmenetének egyik ismétlődő kulcsszava a „hűség”, amely már a meditáció elé írt mottóban is elhangzik:

S nem hiába lelkünk áldott
birtoka lett a hűség.²²

Ezek a hölderlini sorok is arra utalnak, hogy e költészet központi kategóriája, kulcsszava a hűség, mely Badiou értelmezésében „azt a költői képességet jelöli, mely a visszatérés pontján a lakozást lehetővé teszi. Ez a hűség nem más, mint annak a tudománynak a megszerzése, hogy értelmezőként belemerészkedjünk a fluviális esemény sodrába.”²³

A tomboló folyam költői jele egy ázsiai eseményre kapcsolódik az egyébként barátságosnak, eseménytelennek tűnő sváb kisvilágon belül. A költő, azáltal, hogy hűséget fogad ehhez az ázsiai – Badiou szóhasználatában „kaukázusi” – elementumhoz a német kultúrán belül, egy teljesen idegen helyszínre vezeti el az olvasót. Egy olyan helyszínre, mely a lehető legidegenebb az otthon megszokott, vélelmezett képzetétől. Az otthon hölderlini metaforizálásában Badiou tudomásom szerint először figyel fel olyan jelekre, amelyek a költői nyelv eddig fel nem fedett politikai és általánosabb értelemben vett kritikai dimenziójára vonatkozhatnak. Ebben a kritikai kontextusban idéz Badiou egy hosszabb fragmentumot, melyet a filológia általában a *Mnemosyne*-változatai közé sorol:

Megérett a gyümölcs, tűzbe merülve, főve,
Mégkóstolták e földön, s az a törvény,
hogy minden befelé nyomuljon, kígyószerűen,
próféta módján, álmot látva
az égi dombokon. És sokat
kell elbírnunk, miként
vállunkon a hajótörés
terhét. De gonoszak
az ösvények. És ez méltánytalan.

²² *A Duna forrásánál.* In: FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Versei*, 102. Ford. Tandori Dezső. Az eredetit is idézem: „Und nicht umsonst ward uns
In die Seele die Treue gegeben”.

HÖLDERLIN: *Sämtliche Werke*, I, 353.

²³ BADIOU: *Das Sein*, 291.

Mint paripák vonulnak a fogoly
 elemek és a föld
 ősi törvényei. S mindörökké
 a határtalanba tart a vágy. De túl sokat
 kell elbírnunk. S szükséges a húség.
 Mégsem kívánunk előre-hátra
 tekinteni. Csak ringatózni, mint
 a tenger ingó csónakán.²⁴

Ezek a sorok Badiou értelmezésében egy olyan helyszínre utalnak, amely elért érettségének tetőfokára. A hely nem más, mint Németország, amely a ver-störedék voltaképpen alanya, s egyszersmind egyetlen ágense is. A hely kitüntetett jellegzetessége abban áll, hogy a tátongó szakadék, az üresség szélén létezik, s ehhez a léthelyzethez viszonyulva ezt egyszersmind igenli is. Ezt az állítást Badiou a *Mnemosyne* egyik másik töredékére alapozza, mely szerint a halandók léte „leér a szakadékba”.²⁵

Az a folyamat azonban, mely ehhez a felismeréshez vezet, nem lineáris, hanem tévutakkal terhes. Erre utal Badiou olvasatában az, hogy a hely – svábföld – „törvényét” „profetikusnak”, „kigyóhoz hasonlatosnak” nevezi. Valami teljesen idegenszerű jelenik meg tehát az otthonos világban, az, amit Duna-himnusz „kaukázusinak”, ázsiaiának nevezett, amely a pusztulás fenyegetettségével terhes. A kígyó képe mellett Badiou így értelmezi a ló – a magyar fordításban „paripa” – emblematikus képét is, melyből az első hagyományosan a kísértésre, a második pedig a száműzetésre utal. E két jelenség – a kísértés és a száműzetés – adja immár a holderlini lokalitás fűszerét: „Szem előtt tartva azt a tényállást, hogy a hely most már érett fűszerezettségét magáénak tudhatja, mivelhogy az a kígyóval és a paripával való azonosságában mutatkozik meg, és mivelhogy nincs szilárd, csak kötetlen formája van a vágyakozásnak, melyet kikerülhetetlenül a kiszakítás és az útra kelés mozdulata hitelesít. Ezért a költői feladat abban áll, hogy megelőlegezzük azt a második örömet, mely akkor jelentkezik, amikor a kiszakítottság tetőpontján megadatik a visszatérés lehetősége, és pedig ezúttal másként, egy sajátos tudás, norma, megőrzés és megkülönböztetés képességével és óvatosságával. Az imperatívus így hangzik: „S szükséges a húség.”²⁶

A cselekvő, azaz a vers alanya, továbbra is a hely maga, az esemény tere, s a költő mindeközben csak annyit tehet, hogy költői szavával avatkozik az eseménybe, illetve még szerényebben fogalmazva megnevezésével kíséri az eseményt.

²⁴ Ford. *Kálnoky László*. In: FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Versei*, 154.

²⁵ „Nemlich es reichen/ Die Sterblichen eh’ an den Abgrund...”. HÖLDERLIN: *Werke* I, 436. Badiou gondolhatott azonban egy másik himnusz-töredékre is, mely Friedrich Beißner kiadásában így hangzik: „Vom Abgrund nemlich haben/ Wir angefangen und gegangen/ Dem Leuen gleich, in Zweifel und Ärgerniß”. Idézem Friedrich Beißner Stuttgarti kiadása alapján: StA, 2,1, 250.

²⁶ BADIOU: *Das Sein*, 295 sk.

A költő sorsa ugyanis az, s ebben áll a melankóliája, hogy megszólalása mindig már egy poszt-eventális korszakhoz tartozik. Dilemmája ezért egyetlen kérdésben összegezhető: hogyan maradhat a szó hűség az eseményhez? Hölderlin költészete ezt a korszakos dilemmát a vihar jelenségével úgy metaforizálta, hogy a költő szükségképpen mindig a viharra következő pillanatokban, a viharban megmutatózó isteni epifániát követve szólalhat meg, tehát mindig a már és még bekövetkező istenek távollétéhez kötődik a szava. Badiou értelmezésében ez annyit jelent, hogy a költő szava mindenkor az isten halála utáni időnek a gyümölcse.

Ámde hogyan válhat ez a pillanat a hűség megmutatkozásának pillanatává? A filozófus szerint a költészet sajátos lehetősége abban rejlik, hogy megragadja a vihart követő világosság pillanatát, s ebben az elrejtetlenségben az eseményt a neki megfelelő névvel illeti. Feladata tehát abban áll, hogy a helyes megnevezéssel örökjön az esemény felett. Hölderlin esetében ez a hűség kettős: a görög eseményhez csak akkor lehet hű, ha kitart az ázsiai istenek immanenciája mellett, és ellenáll egy formálódó hamis vallásos hagyomány kényszerének, annak a mitologizálásának, amely az eseményből giccses történeteket, legendákat formál. A német eseményhez való hűsége ezzel ellentétben arra vonatkozik, hogy a költő odafigyel a törésvonalakra, a helyszín szakadékaira, és felismeri azokat a költői veszélyeket, amelyek a tátongó üresség, a szakadék mellett való lakozást jellemzik, „s ami lehetővé teszi a törvény ingadozását, annak diszfunkcióit és elhajlásait”.²⁷

Badiou Hölderlin-olvasatának ezen pontján ismételten fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy mindez igazán csak a filozófusnak a modern költészetről kifejtett gondolataival együtt nyer igazán kontúrt. Fentebb a két *Anabasis*-vers összehasonlítása során említettem, hogy Saint-John Perse és Celan versei az útban levés két különféle alakzatára mutattak rá. Az előbbi önmagáért való módon igentli az útra kelést és a vándorlást, s ezzel mintegy bemutatja azt a nihilizmust, mely büszke a céltalanra, az erőszakos és értelmetlen mobilitásra. Saint-John Perse-szel ellentétben Celan verse kétségbeesetten kutat azután, hogy vajon létezik-e még egyáltalán ösvény. A suttogó hang azonban végül megbizonyosodik, hogy létezik egy ösvény, egy járhatatlan, úttalan ösvény. E két egymással ellentétes nomadizmussal összevetve Hölderlin egy harmadik utat jár be. Kései költészete az idegenbe való kivetettség vállalásának merészségével együtt a visszatérés lehetőségére irányul, amelyről ez a költészet nem tud lemondani. És éppen ebben áll a nagysága, vagyis abban, hogy az úttalan utakon való bolyongás itt sosem öncélú. Itt sosem válik szét a XX. századi anabasisok három meghatározó eseménye, a vándorlás sorsszerűsége, az új út reménytelen keresése és a visszatérés szándéka. Ezért is a hűség költője Hölderlin: azt akarja megnevezni, ami hozzá a legközelebb van.

Ezzel azonban a költő – a heideggeri magyarázatokkal ellentétben – nem egy történeti nép lakozását alapozza meg, és Germániája nem teljesíti be azt a kül-

²⁷ BADIOU: *Das Sein*, 295.

detést, amelyet egykor Hellász a költészetnek elrendelt. És persze Badiou olvasatában a költő nem próféta, nem tesz kísérletet arra, hogy szavával a távol lévő istenek üresen maradt helyét szakrálisan betöltse, mint a George-kör költői, vagy Jean-Luc Nancy Hölderlinje.²⁸ A hölderlini költészet csupán helyt ad a lokalitás – az otthon – önmaga elől történő menekülésének, helyt ad annak, hogy a hely maga számúzetésbe vonuljon a tovazúduló dionüszikusz folyamaival együtt, s ezzel az öndestrukcióval egyszersmind megteremtse a hozzá való visszatérés lehetőségét, a békét, s amely révén a hely hűséget tanúsít ahhoz az eseményhez, melynek helyszínévé vált, s ezáltal lakhatóvá válik.²⁹

Ezekkel a gondolatokkal Badiou kimondatlanul is egyfajta politikai helyreigazítást végez Martin Heidegger Hölderlin-olvasatán. Az a helyszín, amelyre Badiou a maga érettségének profetikus tetőfokán tekint, érzékelhetően a Heidegger náci kalandja utáni Németország, amelyben újra kell fogalmazni költészet és filozófia viszonyát.

Mi az, ami maradandó a heideggeri Hölderlin-olvasatokban ezután is, és hogyan lehet ezt szétválasztani attól, ami politikailag is és filozófiailag is hamis? És egyáltalán, lehetséges-e egy ilyen helyreigazítás, létezik-e az a hely, ahová igazítható a gondolatmenet? Badiou válasza erre egy igen-nem. Igen, amennyiben a filozófus ragaszkodva a heideggeri gondolkodás elementáris esemény-orientált-ságához ezt egy poszt-eventális korszak rezignáltságának a tudatával teszi. Ezt a kettőt azonban semmiképpen sem vegyíti egymással, ahogyan azt szerinte a posztmodern filozofálás teszi.³⁰ A Heideggerrel folytatott dialógusát következőképpen jobban érthetjük meg, ha ebbe bevonjuk Badiou-nak a posztmodern iránt táplált ellenszenvét is, melyet hedonistának és az igazság iránt közömbösnek tart. Heideggertől viszont nem fogadja el a költészet szakralizálását, a heideggeri „szent” fogalmát. Ennek ellenében Badiou Platón és Hegel nyomán olvassa az „isten” és az „istenek” hölderlini neveit, melyek így azokat az univerzális igazságokat jelölik, amelyekkel mi is képesek vagyunk azonosulni. A költészet igazsága Badiou szerint univerzális és szinguláris egyszere, de nem objektív és nem szubjektív, a költő maga nem vátesz, nem próféta, érdeme nem több, mintsem hogy az esemény viharára következő világosságban – a poszt-eventális pillanatban – képes megnevezni a dolgokat. A megnevezéssel egyszersmind garantálja az esemény jelenvalóságát. Badiou ugyanis ragaszkodik ahhoz a például Walter Benjamin által is hangsúlyozott költészettani elvhez, mely szerint a nevek lényegileg mind Bábel előttről valók, csak hogy most már a toronyban kerülnek használatba. A megnevezéshez tartozik a hűség, ellenfogalma pedig Badiounál az emlékezés,

²⁸ JEAN-LUC NANCY: Wozu Dichter. In: *The Yearbook of Comparative Literature*. Vol. 57 (2011), S. 9–14.

²⁹ Sajnálatos módon Badiou Heideggerrel szemben megfogalmazott kritikája a róla szóló irodalomban eddig jószerevel elsikkadt. Ld. például: J. E. ANDERSEN: *Poetik und Fragment. Hölderlin-Studien*. Würzburg, 1997, 22.

³⁰ Hölderlinnek a görög tragédiáról kifejtett gondolataiból von le Badiou politikai következtetéseket *Az alany elméletében*.

mely lényege szerint valami múltbelire irányul, s ezért hűtlenségnek tekintendő. A megnevezés időbeli módusza mindig a jelen, egy olyan időmódusz, melyet a hétköznapi lét nem ismer.

III.

Miért történik meg még ma is mindig újra a költészet eseménye? – kérdezte Martin Heidegger, és Hölderlinre hivatkozva így válaszolt: csak akkor és addig létezik valódi költészet, amíg az a történeti létünket egyre elementárisabban fenyegető erőszak és *hybris* közepette is az emberi lakozás alapvető képességének bizonyul.

Alain Badiou-tól idegen a heideggeri kérdésselvetés pátosza, ugyanakkor osztzik a költészet iránti rezignációt és kétséget illetően. Az esemény *eo ipso* olyan dolog, ami fölött nem rendelkezünk, tehát a költészet is mindenkor a *charisra* utalt marad. A „charis” szó ebben a kontextusban lefordíthatatlanul sokértelmű, nem csak a báj, a kellem istennőjére utalhat, hanem arra a kegyelmi pillanatra is, amely Heidegger szerint is a műalkotás mindenkori geneziséhez tartozik. Badiou szerint a költészet szava ma is olyan kegyelmi pillanathoz kötött, ami csak „mint tolvaj éjjel” állít be. Az egyetlen dolog, amit a költő, a szerelmes vagy a politikus tehet, hogy hű marad ezekhez a ritka, sőt egyre ritkább pillanatokban tőlünk függetlenül elérkező eseményhez.

Olvasatok

BÁNYAI ÉVA

Átmenet és narratívák

A Fordulat elbeszélhetősége

A kortárs magyar prózairodalom egyik meghatározó vonulata az átmenet, a fordulat elbeszélhetősége, körülírhatósága alapján is elkülöníthető, s ebben meghatározó réteget képeznek azok a narratívák, amelyek a romániai 1989-es történelmi/társadalmi *Fordulat*, rendszerváltás nyelvi megképezésére vállalkoztak.¹ A diktatúra, a totalitárius rendszer és az azt követő átmeneti időszak kiváló „nyersanyagoknak” bizonyult, számos kitűnő, több (esetenként javított, átírt) kiadást is megért prózakötet látott napvilágot a kétezres évek közepétől.²

Az általam idesorolt műveket – természetesen – lehet értelmezni csak a poétikai mutatók figyelembevételével, ezen szövegek mégis egy olyan összefüggő korpuszt alkotnak, amely felkínálja a társadalmi, antropológiai, kulturális vonatkozások, viszonyok értelm(ezés)i hálóját is, amelyen keresztül egy geopoétikai rendszer formálódik meg. A referenciális szövegmarkerek, a geokulturális idiómák, a muzealizációs alakzatok révén egy olyan prózaegyüttes jön létre, amelynek kötetei egy *adott* térhez kötődnek, az átmenetben, a köztességben megmutatókó térviszonyok és viszonyterek konstrukcióihoz kapcsolódnak. „Az átmenet egyszerre idézi fel [...] a térbeliség koordinátarendszerét, hiszen az egyik leggyakrabban használt mozgást jelentő ige segítségével egy állapot-változtatást ír le, de ugyanakkor egy, az időbeliség dimenziója mentén kikristályosodó fogalom-családhoz (»időleges«, »tranzitorikus«, »temporális«) is kapcsolódik, amely valamifajta rövid ideig tartó, ideiglenes kulturális/társadalmi állapotra reflektál.”³

¹ Ezen írás kereteit meghaladná, ha a magyar nyelvű prózai alkotásokat összevetnénk a kiváló filmeket létrehozó romániai mozgóképes újhullámmal, amely szintén a romániai rendszerváltást, az úgynevezett „Aranykort” (Epoca de aur) és az azt követő átmenetet viszi színre/képre. A jövőbeli komparatív elemzés egy újabb állomása lesz a „Fordulat-próza” nevet viselő projektemnek.

² Például (és a teljesség igénye nélkül): TOMPA ANDREA: *A hóhér háza*, DRAGOMÁN GYÖRGY: *A fehér király, Máglya*, LÁNG ZSOLT: *Bestiárium Transylvanicae IV. A föld állatai*, PAPP SÁNDOR ZSIGMOND: *Az éjfélete bozót, Semmi kis életek*, VIDA GÁBOR: *Fakusz három magányossága, Nem szabad és nem királyi*, DEMÉNY PÉTER: *Visszaforgatás*, JÓZSA MÁRTA: *Amíg a nagymami megkerül*, SZABÓ RÓBERT CSABA: *Temetés este tízkor, Alakváltók*, VINCZE FERENC: *Desertum*.

³ SZÍJÁRTÓ ZSOLT: *Az átmenetiség jelentősége – közelítések egy elmosódott fogalomhoz = Médiumok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*. Szerk. Pusztai Bertalan. Szeged, Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció és Média tudományi Tanszék, 2012, 327.

Az e csoportba tartozó prózaművek erős térképzettségi mutatókkal rendelkeznek, ugyanakkor meghatározó az idő-koordinátarendszer is: a viszonyítási pontot a romániai 1989-es események képezik, azokhoz viszonyítva és azok meghatározottságában érvényes a művek temporalitása.

Egy – a korábbi, „lejárt szavatosságú” Erdély-narratívákhoz viszonyítva – másságában is kiemelkedő prózavonulat hívja fel magára a figyelmet, amely markánsan elkülönül egyrészt az évtizedek óta az irodalomra hátrított ideológiai szerepvállalástól, a képvisleti irodalom röghözragadtságától, s mely másrészt az adott nyelvi, fikciós teret a folyamatos átmenet(ek), a(z) interetnikai közteség, a másság relevanciája révén teremti meg.

„Az átmeneti szférák megragadása, a fordulatok elbeszélése, a változások tapasztalatilag feltárolt összefüggéseinek történetbe foglalása kiemelten gazdag prózavilágot hozhat létre”⁴ – hívja fel a figyelmet Faragó Kornélia az átmenetiséget vizsgáló írásában. „Az átmeneti mozgásokat ugyanis erőteljesen határozza meg az idők összefonódása, a tranzitorikus alakzatok sűrűsége, a keletkezés és elhalás egymásba áttűnő fenomenológiája. Az átmenet gazdagsága abból ered, hogy a múltban gyökerező mozzanatok mellett kapcsolatot teremt egy sor még megvalósulatlan vonatkozással, amelyek a prezentikus jelentésrendben értelmezik egymást, összeérnek, összeadódnak. A temporális effektusok egymásba hatolása akkor is lényeges, ha maga az átmenet a változás dimenzióiban létesülő jelen szerepét és fontosságát erősíti meg a gondolkodásban.”⁵ Ezen gondolatmenet végigkövethető a nyolcvankilences Fordulatot tematizáló prózakötetekben, ugyanis a legtöbb esetben a művek jelenidejére, a romániai/erdélyi nyolcvanas évekre rávetődik az el- és kikerülhetetlen múlt, az egész huszadik század (esetenként az azt megelőző korszakok is), a tranzitorikus alakzatok meghatározó szerepet játszanak a regények, elbeszéléskötetek értelmezésekor.

Tompa Andrea második, javított kiadást is megért kitűnő regénye, *A hóhér háza*⁶ is azon prózaszövegek sorába tartozik – az újra- és átírás, a lezárhatatlan szövegeképítés, az állandó átmenetiség és átmeneti állandóság mozzanatán túl –, amelyek a tér- és történelmi váltások átmenetében a tapasztalatváltást is bemutatják. A regény szövegkonstrukciós pillére a ’89 december végi események emlékezete, ez képezi a kerettörténetet, a művet záró fejezet pedig ’89 karácsonyát megidézve ágyazza be a fordulat-narratívát a felnőtté válás korszakjelölő momentumába. A regény ugyanakkor – Kolozsvár társadalmi, kulturális, történelmi váltásain és az elbeszélő családtörténetén keresztül – a múlt század panoramikusan panoptikumaként. Alain Badiou-val szólva: az egész huszadik „század nem más, mint átmenet, a kü-

⁴ FARAGÓ KORNÉLIA: Átmeneti mozgások, keletkezések, változás-létesülések. (A magas intenzitású idő-terek elbeszélhetőségéről). In: BÁNYAI ÉVA (Szerk.): *Átmenetdiskurzusok*. Bukarest – Kolozsvár, RHT Kiadó – EME, 2015, 9–17.

⁵ Uo.

⁶ TOMPA ANDREA: *A hóhér háza. Történetek az Aranykorról*. Pozsony, Kalligram, 2010, ill. TOMPA ANDREA: *A hóhér háza*. Budapest, Libri, 2014.

szöb mozdíthatósága, de sohasem átlépése.”⁷ Tompa Andrea regénye is ezt példázza a huszadik századi körképével: a lezáratlanságot, a küszöbök folyamatos költöztetését, a vég nélküli átmenetet.

A közöttiség terében az egymással ellentétben álló folyamatok strukturálják az elmélkedést, s ez az impérium- és rendszerváltás leírásánál válik megragadhatóvá. Az átmenetnarratívák, kiváltképp a totalitárius rendszert megképező fordulattörténetek kedvelt, többször is alkalmazott formulája, hogy gyerek/kamasz narrátort mozgósít: a T. A. monogramú, vállaltan önélet-elbeszélő figuráját megképező kamaszlány nézőpontja konstruálja meg a regény emlékezetperspektíváját, ahogyan a család, a szűkebb és tágabb társadalom narratívája a múlt függvényében, az állandó átmenetek ideiglenes rögzüléseiben és váltakozó mozgásaiban, a történelem olykor megfegjethetetlen változataiban és változásaiban alakul.

Az egyes szám harmadik személyű elbeszélő is átmenetben van, s mint a regények többségében, itt is kiemelt szerepet kap a többrendbéli (társadalmi, nemi, etnikai) kisebbségi, gender-narratori perspektíva. Kérdés, hogy miért kedvelik annyira a regényírók a gyerek/kamasz narrátorokat, főként, ha diktatúrát, elnyomó rendszert kell megeleveníteni? Maga a totalitárius rendszer is gyerekek nézi az alattvalóit, legalábbis nem veszi őket felnőtt számba, s a felnőttek is kvázi-gyerekként viszonyulnak a rendszerhez, a többség képtelen felnőni, szükségét érzi az irányításnak, ezért függőségi viszony alakul ki a rendszer és egyedei között.

„Az átmenet olyan értelemben gazdagabb jelentésszféra, mint a változás, hogy *irányjellegű* mozgásjelentéseiben intenzívebben működteti a cél képzetét. Egy olyan célét (átjárószerű jelentéseiben a másik oldal, a másik part elérésének a célját), amely mintha folytonosan kimozdulóban, eltűnőfélben lenne. A célképzet időközbeni elenyészése pedig elhúzódóvá, közép-kelet európai keretek között egyenesen normálissá értelmezi a köztességet, és szinte állandóvá teszi az átmenetiséget. Leginkább a célvesztés, az átmenetiség állandóságának érzete, a köztes idők állapotyszerű lecövekelése az, ami általános letargiába fordíthatja a közérzetet. Az élményfolyamba beépülő jövőhorizont a beteljesülő remények, az akarások és az elhatározások révén dinamizálhatná a különböző mozgásmodelleket, az átmenetiség állandósulásával viszont éppen a statikus beállítódások, az elviselhetetlen »sehova se tartások« nyerne teret”⁸ – jelzi Faragó Kornélia, s megállapítása azért is fontos, mert a romániai rendszerváltást, a fordulatot megkonstruáló prózaszövegek általános jellemzője a kezdeti reflektált, az átmenetre utaló elbizonytalanodás: a nyugtalanító, félelemmel átitatott bizonytalanságból egy reménykeltő bizonytalanságba kerülnek az „eseményeket” *in medias res* megélt szereplők, a történet és elbeszélés feszültsége terében.

Láng Zsolt regénye, a *Bestiárium Transylvaniae* sorozat IV. kötete, *A föld állatai* – Tompa Andrea elbeszélőjéhez hasonlóan – egy 17-18 éves kamaszlány, Bori

⁷ ALAIN BADIOU: *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest, Typotex Kiadó, 2010, 51.

⁸ FARAGÓ: *I. m.*

nézőpontjából mutatja be a romániai fordulatot megelőző és követő időszakot. A regény terét ezúttal Szatmár városa képezi meg, amely a kolozsvárihoz hasonlóan a történelem rétegzettségében, heterotopikusan épül fel az elmúlt századok történelmi/társadalmi átmeneteiben, fordulataiban. Az erdélyi irodalmi anekdotákat, a köz- és magánszféra ki nem beszélt történeteit is magában foglaló fikciós mű az elbeszélés el- és kikerülhetetlenségét is példázza: ezek a narratívák az iskolai történetekbe ágyazódnak be, mintegy tanulságként, elrettentő példaként az „okuló nemzedékek” számára. Az iskola is egy kiemelt átmeneti tér, ugyanakkor a társadalmat mikro- és makro-szinten leképező rendszer, az átmenetnarratívák fontos és meghatározó helyszíne, a gyermeki gondolat-ébredés és a totalitárius társadalmakra érvényes tudathasadás első megtapasztalásának, a kettős látás/gondolkodás abszurdításának a tere, amelyet a kommunikáció ellehetetlenülése és az agresszió térnyerése jellemez.

Egy szintén ugyanebben az időszakban megjelent prózamű, Papp Sándor Zsigmond *Semmi kis életek*⁹ című, szintén javított, átdolgozott kiadást is megélt regénye a '89-es eseményeket egy külföldi tévéstáb forgatási jelenetével tolja az abszurd és a visszaforgathatatlant, elmesélhetetlen terébe, jelezve, hogy a történesek ideje és az „elbeszélés”, az újramondás ideje közötti diszkrépancia feloldhatatlanná válik. A regény egy határ menti, köztességében megformált erdélyi város szűk terében, egy társasház társadalmi rétegzettségén keresztül mutatja meg a múlt századi romániai totalitárius rendszer mindennapjait, a félelem, bizonytalanság, kiszámíthatatlanság uralmát.

Demény Péter *Visszaforgatás*¹⁰ című regénye az előbb felsoroltakhoz képest – amelyek szinte egyszerre robbantak be az irodalmi/olvasói köztudatba – korábban jelent meg. Az erősen önéletrajzi ihletettségű, szintén heterotopikusan felépített szöveg Kolozsvár átmeneti térváltásait, a totalitárius rendszer zárványait az egyéni és családtörténet révén mutatja be. Bár nem tartozik a regény fősodrába, de itt is – miként a korábban említett három regény mindegyikében – kiemelt szerepet kap a Szekuritáté világának megjelenítése. A romániai állambiztonság mindenhol jelen lévő, mindent mozgató és a háttérből irányító rendszere a rendszerváltást követően sem tűnt el, hanem az átmeneti időszakot saját struktúrájának átmentésére, a régi formákat használva épült be az átmeneti társadalomba. Ennek egyik eklatáns példája a fentebb említett *Semmi kis életek* című regény III. nagyfejezete, de idesorolható Szabó Róbert Csaba *Temetés este tízkor* című novelláskötetének egyik legjobb darabja, a *Lelkiismeretünk bekötőútjain*¹¹ című elbeszélés is, amely kiváló kór- és korképe a rendszerváltást követő átmeneti időszakoknak. Egy meg nem nevezett falu népét a húsz évvel korábban megélt forradalomkor meglincselt szekus „karosszériája”, egy minduntalan, a semmiből megjelenő és száguldozó fekete Dacia tartja rettegésben. Az elhallgatások, szándékos elfeledé-

⁹ PAPP SÁNDOR ZSIGMOND: *Semmi kis életek*. Budapest, Libri, 2011.

¹⁰ DEMÉNY PÉTER: *Visszaforgatás*. Kolozsvár, Koinónia, 2006.

¹¹ SZABÓ RÓBERT CSABA: *Temetés este tízkor*. Csíkszereda, Bookart, 2011, 77.

sek, hazugságok világa kerekedik ki, ahogyan a megfoghatatlan, de mégis létező rém kísérti a falu lelkeit, örök, véget nem érő átmenetet képezve.

Dragomán György legutolsó regénye, a *Máglya*¹² is az átmenetnarratívák közé sorolható. Az árván maradt Emma történetén keresztül, egyes szám első személyű narráció révén veszünk tudomást a vagy egy bizonyos „forradalom” utáni állapotokról. A korábban említett regényekhez hasonlóan valamennyire nevelődési regény ez a prózamű is, ugyanis a tizenhárom éves kamaszlány a regény végére majdnem átlátja a rendszert – ami nem (lenne) kevés –, de ez nem azt jelenti, hogy mindent tud. És talán épp ez a regény egyik központi kérdése, hogy mi a tudás, a megértés, az igazság/hazugság viszonya, mit kezdhetnek és kezdenek a regényszereplők a viszonylagos szabadságukkal, a múlttal, az emlékeikkel, a közel- és távolmúlttal, mennyire befolyásolják a tetteiket a régmúlt történései. A *Máglya*ban is – Tompa Andrea és Láng Zsolt regényéhez hasonlóan – erős vonalat képvisel a holokauszt-téma, a zsidók deportálásának a borzalmi, s mindezek hatása az egyénre, az egyén későbbi cselekvéseire.

A *Máglyabeli* átmenetiséget nem csak a jelzett és kikövetkeztethető kronotopikus koordináták, hanem a regény egyik rétegét képező, olykor megkérdőjelezhető mágikus elemeket applikáló vonal biztosítja. A mű eleji kávézaccos jóslás révén létrejövő arcképzés aktusa a különböző hagyományrétegek, átfolyások, átmenetek szövegkonstruáló jellegét emeli ki a nagymama-anya-Emma arcvonalak egymásba folyó megképződése révén. Dragomán *Máglyája* az ún. mágikus realizmus megkérdőjelezése, s erre az utolsó oldalak történései, Emma alakváltozása, maturizálódása, tehát az átmenetiség kiemelése ad lehetőséget, amikor már cinikusan viszonyul a körülötte történetekhez, s legfőképp saját „mindentudásához”, miáltal a kétely és a képzelet nyer teret. Ez az aktus hitelesíti az amúgy kétségbe vonható mágikus alakzatok létét is, mivel a teljes regényszöveg Emma hangján szólal meg, az ő képzelet, az agyában lejátszódó mágikus történések formálódnak meg a fikció terében, fantáziavilágából rajzolódik ki a valóságosnak egy szimulákroma.

A prózaszövegek egy része családregény is, ami önmagában is az átmenetet példázza a különböző generációváltások révén. Korábbi írásaimban már említettem az ezen szövegekben fellelhető vándorló történeteket, vagyis olyan topikus elemeket, amelyek genealógiájának megfejtésére csak az Assmann-féle rituális, kommunikatív emlékezet¹³ (illetve a tapasztalati háló) ad megfejtést. Ezúttal a nagymamák szerepét emelném ki. Azon kívül, hogy több esetben a nagymamának jut a bölcs, családösszetartó és generációkon keresztül tartó konfliktusoldó (ugyanakkor konfliktust képező) szerep (még akkor is, ha egy idő után elvesznek és soha nem kerülnek meg),¹⁴ ők azok, akik tanúskodnak, az évszázad átmeneteinek tanú szerepét töltik be: akik átérték Trianont, majd jelen voltak Horthy kolozsvári bevonulásának ünnepségén, akik megtapasztalták a zsidótörvények

¹² DRAGOMÁN GYÖRGY: *Máglya*. Budapest, Magvető, 2014.

¹³ JAN ASSMANN: *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999.

¹⁴ Ld. JÓZSA MÁRTA: *Amíg a nagymami megkerül*. Budapest, Noran, 2007.

alkalmazását, akik megszenvedték a totalitárius rendszert, s akik a legkevésbé hiszik el a változás lehetőségét, a potenciális rendszerváltást '89 karácsonyának eufórikus hangulatában. Tompa Andrea regényében két meghatározó, erős egyéniségű nagymama-figura szerepel,¹⁵ akik lényegében teljesen más, mégis hasonló utat jártak be a történelmi „nagyidők” által sújtott térben, akik életútját erősen befolyásolták a történelmi térváltások, az unoka bölcsőjénél hajolnak össze egy villanásnyi időre, hogy útjaik immár végérvényesen szétváljanak. Láng Zsolt regényében az egyetlen mondatfolyamba zsúfolt, posztforradalmi regényzáró epilógus szerepelteti a nagymamát, az eufória megkérdőjelezése és a testi elmúlás megtapasztalása hárul rá. Demény Péter regényében is a bölcs, megbocsátó, de sosem felejtő, a családi hagyományt továbbéltető szerep birtokosa a nagymama, a sokat megélt, látott, tapasztalt ős. Dragomán György *Máglyája* mozgósítja a leg-erősebben a nagymama szerepvállalását. Emma átmeneti térbe: árvaházba kerül a szülei halálos balesetének következtében, s innen viszi „haza” a nagymama, hogy felnőtt(ebb)é válva szerezzen tapasztalatot a rendszerváltást követő átmeneti periódus, a „forradalom” utáni próbára tevő időszakban.

A dédmamák-nagymamák-unokák ruhaviseletéhez kapcsolódik *A hóhér házának* egyik fejezete, az átmeneteket, fordulatokat, térváltásokat bemutató egyik kiemelkedő regény-rész különböző korok Hamlet-előadásainak megidézésével jeleníti meg a huszadik századi Kolozsvár térváltásait és történelmi fordulatait.

„Növeli a változás-elemzések hitelét, ha az eseményeknek a változatlanhoz való kötődését, az elbeszélői gyakorlatban betöltött jelentőségét, a karakteresen ellenszegülő mozzanatokot is megragadja, mint amilyenek például, a hivatalos elnevezéseket figyelmen kívül hagyó emlékezeti névörzések”¹⁶ – írja Faragó Kornélia, s a korábban felsorolt regényekben a nagymamák a legnagyobb rendszerellenállók, akik nem hajlandók tudomásul venni a név-, főleg az utcanév-változtatásokat, a térváltások legeklatánsabb jelzéseit.

A megnevezés viszonyai (melyek korábbi értelmezéseim szerint a kortárs magyar próza több remekművében névtérképet eredményeznek) is fontos elemei a geokulturális narrációnak, de a név az általam vizsgált prózaszövegekben nem az állandóság, hanem a szimbolikus térfoglalás révén az átmenet, transzformáció, változékonyság (vagy az átmenet állandósulása), a permanens átalakulás mutatója. Több, az iróniát működtető példát lehet idesorolni a regényekből, amelyek révén a megidézett városterek rétegeiből megképzett várostérképet lehetne egymásra montírozni, ugyanis a látszólag hasonló szerkezetű terek folyamatos átalakulásban vannak. Ugyanide tartoznak egyes regényszereplők nevei is, a tételnevezéseken kívül a nagypapa neve is az identitás rögzíthetlenségét jelzi, ahogyan – Tompa Andrea regényében – egy évszázad folyamán Kühn Lászlóból Kun, Kohn, majd Vasile Kohn lesz, Demény Péter regényében Asztalos János

¹⁵ Az egyik nagymama figuráját bontja ki a *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben* című második Tompa-regény (2014).

¹⁶ FARAGÓ: *I. m.*

Ion Astaloşsa változik, Láng Zsoltnál a Víziből lett Vizi, Karikásból lett Caricaş „(ejtsd: karikás)”, Deákból lett Deacu „(ejtsd: deáku)”. Ez esetben – a történelmi, kulturális „háttérismeretek” hiányát a román nyelv (esetleges) nem ismerete is tetézi, ugyanis ezen nevek kiejtése, vagyis hangzása (nagyjából) azonos az eredeti névvel, de ezt az értelmezést a magyar grammatika szerinti „olvasás” nem biztosítja.¹⁷ Ezek az átmeneti nevek¹⁸ nemcsak megneveznek, hanem asszociációs tereket mozgatnak, relációkat hoznak létre, nem nemzeti azonosságot, hanem geokulturális narrációt teremtenek meg. Mert a geokulturálisan összetartozó térségek bizonyos nevek rögzítését soha sem tudják elérni, s itt most nem csak Bodor Ádám *Sinistra* körzetbeli álneveire gondolok, ahol az identifikáció lehetősége már a regény elején megkérdőjeleződik azáltal, hogy mindenkinek a hatalomtól kapott álneve van, a hatalmat képviselőknél is változik a neve (olykor indokolatlanul és megtévesztően), hanem a toponimák is, a személy- és utcanevéken kívül a helynevek is többszörös névcserén esnek át az évtizedek, -századok alatt. A névváltás, a kettős vagy többes névhasználat problémaköre is erősíti a határidentitás jelenlétét, az identitás rögzíthetetlenségét, megfoghatatlanságát.

A felsorolt prózakötetek egy szűk, de kiemelkedő rétegét képezik az átmenetet, fordulatot megkonstruáló narratív vonulatnak. A komparatív vizsgálat arra adott lehetőséget, hogy az átmenetnarratívák műfajalkotó sajátosságait, a váltásmechanizmusok rendszeralakzatait is megfigyelés alá vonjuk.

¹⁷ Ezért is „segít” a Láng-szöveg a zárójelbe tett utasításokkal. A regényszöveget mindvégig meghatározó ironia és paródia egyik veretes helye: a szövegutasítás szerint a kiejthetetlen *dák* (Kiemelés tőlem, B. É.) mondatot „ejtsd tetszés szerint”.

¹⁸ Demény regényében tematizálódik, hogy egy potenciális újabb impériumváltás következtében Ion Astaloş ismét Asztalos Jánossá válna.

LADÁNYI ISTVÁN

*A folytatásos regény műfaji sajátosságai és jelentősége
az Új Symposion folyóirat első szerkesztői nemzedékénél*

(Tolnai Ottó: *Érzelmes tolvajok*,
Végel László: *Egy makró emlékiratai*,
Gobby Fehér Gyula: *néhány szó a novi sad-i kenyérről*)

Az Új Symposion folyóirat első szerkesztői nemzedékénél a folyóirat hónapról hónapra alakított terében erős műfaji preferenciák és fokozott műfaji érzékenység azonosíthatók: jellemző a műfaji sajátosságok problematizálása, a műfaji határok feszegetése, a műfajköziség jelensége; az előnyben részesített, illetve a tudatosan használt és alakított műfajok a folyóirat identitásának formálóivá válnak, az egyes szövegek műfaji jegyeit pedig tudatosan alkalmazott jelentésteremtő elemekként is figyelembe kell vennünk. A folyóirat identitását meghatározó műfajokként azonosíthatók az esszé, a kritika, illetve a *Kontrapunkt* rovatcím alatt a kulturális és közéleti polémia műfajai, a jegyzet, a vitacikk, a levél. Ezek között a kifejezetten dialogikus műfajok között tűnik fel a folytatásokban közölt regény, illetve a külön műfajként megnevezett *folytatásos regény*, amely a regényműfajra jellemző dialogikusságon és polifónián túl a folytatásos regény mediális sajátosságait is kiaknázza: a befejezetlenséget egyfelől, a már publikált részek megváltoztathatatlanságát másfelől, továbbá a folyóiraton belüli szövegközi viszonyok szükségszerű létrejöttét, lehetőségeit, illetve ezen túlmenően a folyamatosan készülő szöveg kitettségét a mediális és kulturális tér aktualitásainak, változásainak.

A folyóirat láthatóan fontosnak tartja a folytatásos regény műfaját. Maguk a szerkesztők kísérleteznek vele az első számtól kezdve, egymással átfedésben is közlik a folytatásos regényeket, kisregényeket, hosszú elbeszéléseket. A folytatásokban közlés nem a folyóirat terjedelmi meghatározottságaiból adódó szükségként kerül szóba, hanem a mű létmódját alakító publikációs formaként. Az első szám 22. oldalán, a *Műhely* rovatot jelző középkori embléma alatt, amely a scriptor Szókratész és a háta mögül sűgő Platont jeleníti meg, mintegy a *Lakomát* megidézve, indul Tolnai Ottó *Érzelmes tolvajok* című regénye. Ennek Kanizsán, 1964. december 9-én keltezett *Prologus*ában – a magáról az írásról, az alkotásról szóló első sorok után – Tolnai a műfajról, a folytatásos regény műfajáról ír:

„Először is legfontosabb *különbséget tenni*. Különbséget tenni pl. a műfajok között. Azt hiszem, mindannyian egyeznek velem, hogy a regény és a *folytatásos regény* két külön műfaj, s hogy e kettőnek kevés köze van egymáshoz. Azt hiszem, abban is gyorsan megegyezhetünk, hogy a folytatásos regény a legnehezebb mű-

fajok egyike. Mindezt nem a levegőből vesszük. (Végre Jugoszláviában is reneszánszukat élik a folytatásos műfajok.) Tapasztalt regényírók figyelmeztettek rá.”¹

Ezután, Krleža *Zászlók* című, folytatásokban készült, ennek jegyeit tudatosan használó regényének példájára hivatkozva az egyes folytatásokra háruló terheket hozza szóba („az írónak túl sokat kell produkálnia az egyes folytatásokban”), s ehhez képest azt ígéri, a megfogalmazás alapján talán már készen álló első néhány folytatásra utalva, hogy ezekben arra törekszik, hogy „alant röpjön”. Majd, miután szóba hozta a folytatásos regény látszólag előnyös gyakorlati vonatkozásait, tudniillik, hogy így már menet közben érkezik a honorárium, majd ennek másik szempontú megfogalmazását, hogy a szegény regényíró eleve folytatásos regény írására kényszerül, mert nincs ideje kivárni a kész regényért járó tiszteletdíjat, végre eljut a műfaj szövegalkítási lehetőségeinek leglényegesebbikéhez. Ez pedig Tolnai szerint nem az, hogy a regény vége nyitott, szabadon alakítható (ez voltaképpen az olvasó szempontjából a fontosabb); hanem az, hogy az eleje kötött, rögzült, immár megváltoztathatatlan. Erre a lehetőségre utalhat a már kész folytatások „eltűnésének” a veszélye is: „És különben is fönnáll a veszély, hogy amíg az író elkészíti azt a bizonyos következő folytatást, addig az előző eltűnik, elfogy.” De még inkább ezt mutatja a gondolatnak a szöveg metaforikájával élő befejezése: „Valóban, szinte elképzelhetetlen úgy dolgozni egy szövegen, hogy annak egyik vége, sarka le van vágva, ki van kötve: kész.”² Bányai János az *Új Symposion*nak az avantgárdhoz, a neoavantgárdhoz és a posztmodernhez való viszonyáról értekezve posztmodern jellegű önreflexióként értékeli Tolnai regényének ezen vonatkozásait, és az *Érzelmes tolvajok*nak a műfajhoz való viszonyát úgy interpretálja, „hogy a folytatásos regény a hagyományos regény ellenpontja, mert önmagát mint idegen szöveget tételezi, ami ki van kötve, tehát csak idézetként viszonyulhat az elkövetkező folytatáshoz, vagy éppen a folytatás megírásának körülményeihez”.³

Tolnai a folytatásos regény írásának folyamatát is beleveszi szövegébe, nemcsak a paratextusként értékelhető *Prológus*ban hozza szóba az aktuális írást, hanem a főszövegben is jelzi a folytatásokban íródás sajátosságait. Ily módon fictionalizálja a szerzőt, és azonosítva az első személyű elbeszélővel, színre lépteti. Már az első folytatásban, egy szállodai ingyen szobácska kapcsán, amely az írás bizonytalan státusú helyszíne, szóba hozza a folytatásokban keletkezés sajátosságát. A tisztázatlan okok folytán ingyenesen juttatott szállodai szoba mint íráshelyszín nem kap különösebb magyarázatot, leginkább az irodalmi szöveg keletkezési körülményeinek és a szerző bizonytalan egzisztenciájának a jelzése (nem mellesleg Domonkos István néhány évvel később született, *A kitömött madár*

¹ TOLNAI OTTÓ: *Érzelmes tolvajok I.* = *Új Symposion* 1. (1965), 22.

² Uo. 22.

³ BÁNYAI JÁNOS: Diszkontuitás és versbeszéd. Az *Új Symposion* homályos útja az avantgárdtól a neoavantgárd és posztmodern felé. In: *Egyre kevesebb talán. Tanulmányok, kritikák, tisztelegések.* Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2003, 27–44. Az idézet helye: 29.

című regényének is egyik kiemelt motívuma a hasonlóan megmagyarázhatatlan módon elnyert, bizonytalan kimenetelű íráslehetőség egy tengerparti szállodai szobában). A hotelszobácsról megtudjuk még, hogy afféle tervezési figyelmenytelenség, nagyvonalúság következményeként jött létre az új, modern szállodában, még esetlegesebbé téve az íráshelyszínt és az írás körülményeit. Az így megjelenített szálloda magára az induló folyóiratra vonatkozó sajátos reflexióként is figyelembe vehető: „Egy kicsit még szokatlanok az új, modern szállodák vakbelei. A régi szállodák kamrái, pincéi, padlásai szimpatikusak, természetesek. Egy világ onirique-umát őrzik. De az új hotelok építésénél, az egyszerű vonalú márványlépcsők, hallok között is kimarad egy-két kis sarok. Éppen itt, az egyik ilyen vakbélpáholyan kezdtem el írni könyvemem. Az egyik éjjel, ahogy az *első folytatáson* [kiem. az eredetiben, L. I.], dolgoztam, valami zúgást hallottam. A *szentlélek* egy hatalmas, zöld ventillátor képében forogni kezdett a fejem fölött.”⁴

A regény második folytatásának első elbeszélői közlése szintén a folytatás jellegre reagál, és belső polémiát folytat a későbbi folytatások lehetőségeiről és a folytatásos regény által az olvasóval fenntartott kapcsolatról: „Utolsó mondatommal azt a nagy szőke lányt jeleztem, de most úgy gondolom, egy kicsit mégis idejekorán, hiszen olyan keveset szóltam Böregérről: pedig ő már halott. Halott: nem tudom mi fán terem ez, talán éppen ezért akartam ilyen gyorsan átlépni. És ki tudja, különben is, lesz-e még idő gondolni rá. Azt hiszem, könyvemben később sem lesz számára tér. Még az első rész freskóján sem.

Igaz ő már ezért a pár sorért is nagyon hálás lenne. Én pedig, tudvalevőleg csak ilyesmikért írok.

(A lányoknak viszket, ha írnak róluk. Nekünk fiatal íróknak meg nagyon kedves, ha a lányok vakaróznak.

Szeretném, ha írásaim poloskás szobák lennének; az olvasó pedig gyertyával vadászó kislány.)”⁵

A folytatásos regény műfaji párhuzamaként, illetve a műfajra, a műfajiságra vonatkozó metajelzésként vehető figyelembe az *Érzelmes tolvajok* második folytatásában műfajként megnevezett sürgöny, amelyet a haikunál is rövidebbnek és kötöttebbnek nevez a regény főszereplő elbeszélője. Ezt követően a folytatásos sürgönyküldés aktusát, szövegét és az olvasás műveletét írja le, amelynek során egyre kevesebb szó egyre több jelentés hordozója lesz. A szerb nyelvű sürgönysor a különböző városokból egy lánynak küldött sürgönyök „írói-olvasói” helyzetére épül, és a „TRAŽIM TE – NEMA TE / MÓZES”⁶ alapszöveget először a következő városból küldött „NI OVDE TE NEMA / M.”⁷ sürgöny, majd a soron következő városokból folyamatosan küldött „NI OVDE”⁸ szövegek követik. Az írásaktusban

⁴ TOLNAI: *I. m.*, 24.

⁵ TOLNAI OTTÓ: *Érzelmes tolvajok II. = Új Symposion 2.* (1965), 21.

⁶ Kereslek – Nem vagy itt. Mózes.

⁷ Itt sem vagy. M.

⁸ Itt sem.

látszólag egyre inkább kiüresedő szöveg az olvasatban egyre inkább telítődik a hiány jelentéseivel. A szöveg műfajával és a műfajiság, műfajköziség lehetőségeivel való további játék, hogy ez a szövegrész a folytatásos regényen belül a színjáték párbeszédes formájában készült részben szerepel.

A Tolnai-regény nyitott szerkezetű, anekdotikus és esszéisztikus elemekből építkező szövegét a csellengő hősök azonossága tartja össze, legfőképp pedig az elbeszélő-főhős írónak a műben színre vitt találkozások, események, művészeti alkotások befogadása révén létesülő identitása. A regényvilágban beazonosíthatók Tolnai írásművészetének később kibontakozó motívumai, a tenger és a képzőművészet találkozása, a nagyvilági keresések, a csellengő, el nem köteleződő figurák, a galeri, a lézengő ritterek, kétes egzisztenciák gyülekezete, akik ott vannak a *Wilhelm-dalok* narratív építkezésű versvilágában,⁹ és leginkább a kései Tolnai-próza infaustusaitban teljesednek ki.¹⁰ A regény reagál a műben színre kerülő fiatal nemzedék aktuális jugoszláviai tapasztalataira, világára, folyamatosan beleírja a maga keletkezési idejének jeleit: többször utal például a jugoszláviai közösségi emlékezetben mély nyomokat hagyó szkopjei földrengésre, az 1965 augusztusában szerkesztett 8. számban megjelent utolsó (de a regényt le nem záró) folytatásban például a földrengés második évfordulójáról beszél aktuális időpontként. (A földrengés időpontja 1963. július 23., vagyis a folytatás keletkezésének ideje, legalábbis a szöveg fikciója szerint, a nyomtatott szám megjelenését közvetlenül megelőző időszak.) A Tolnai-féle folytatásos regény tehát kifejezetten nyitott olyan vonatkozások beépítésére, amelyek az aktuálisan megjelenő folytatást megelőzően még nem létezhetek, játékba hozva a váratlanságot, a tervezetlent és tervezhetetlent – szemben a kész könyvként forgalomba kerülő regény rögzített szövegével. Tolnai számára a folyóiratban közölt folytatásos regény a zárt kompozíciójú műegész képzetével szemben az olvasóval folyamatos dialógust folytató, nyitott, előre nem látható fordulatokkal számoló dekomponált mű létesítésének alkalma: annak a művészettelfogásnak a jegyében értékelhető, amelyet Umberto Eco tudatosított a nyitott mű poétikájáról 1962-ben megjelentetett munkájával, illetve amelynek paradigmatis megvalósítása Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című, 1979-ben megjelent regénye. Még ha az ifjú Tolnai játéka a szöveggel és az olvasóval láthatólag még nem az akkor már igencsak formálódó olvasóközpontú irodalomértelmezések jegyében fogantak – és az eszményi olvasót gyertyával vadászó viszketeg kislánynak tételezi is.

Az *Érzelmes tolvajok* a folyóirat 5. számaig jelenik meg folyamatosan, itt, a „(Folytatása következik)” jelzés ellenére megszakad, és a Végel László regényét indító 6–7. számban nincs folytatása, a 8. számban viszont megjelenik a *Levél a szigetéről. Ötödik levél* című Tolnai-szöveg, végén a „(Részlet az *Érzelmes tolvajokból*.)” megjegyzéssel, a lehetséges folytatás jelzése nélkül. Az *Érzelmes tolvajok* csak eb-

⁹ TOLNAI OTTÓ: *Wilhelm-dalok*. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1992.

¹⁰ Ld. pl. TOLNAI OTTÓ: *A pompeji szerelmesek. Fejezetek az Infaustusból*. Pécs, Alexandra Kiadó, 2007. [Szigmatúra Könyvek].

ben a folyóiratban publikált változatban létezik, és a regény szerkezetéből, továbbá a publikálás sajátosságaiból nem derül ki, hogy „befejezettnek” tekinthető-e. Véleményem szerint a mozaikos, hiátusokkal dolgozó és a mű végén is nyitott szerkezet, továbbá sajátos elhelyezése a folyóirat terében egy, a folyóiraatra mint sajátos médiumra tervezett regénypoétika megvalósulásaként értékelhető, és a regény voltaképpen együtt olvasandó a körülötte publikált szövegekkel, többek között együttműködik a többi folytatásos, illetve folytatásokban közölt regénnyel is.

Ugyancsak az induló folyóirat első számában, a Tolnai-regény után közvetlenül, vagyis a *Műhely* rovatban jelenik meg Gobby Fehér Gyula *néhány szó a novi sad-i kenyérről* című regényének első folytatása, amelyet további két folytatás követ a 2. és a 3. számban, majd megszakad a regény közlése. A regény *Kenyér* címmel 1966-ban megjelenik könyv alakban a *Symposion Könyvek* sorozatában,¹¹ és a folyóirat 26–27. (1967) dupla számában Gion Nándor és Gerold László írnak róla alapos kritikákat.¹² (Abban a számban egyébként, amelynek címloldalán megjelenik Gion Nándor *Kétéltűek a barlangban* című regényének első folytatása.)

Még nem ér véget a Tolnai-regény publikálása, amikor az 1965. június–júliusi 6. számban indul az *Egy makró emlékiratai*, később, még a *Makróval* átfedésben Gion Nándor *Ahasvérus* című novellaciklusa, majd a 26–27. számtól Gion folytatásokban közölt regénye, a *Kétéltűek a barlangban*.

Végel László regényének már a címe is a műfaj kérdésére irányítja a figyelmet. A címet ugyan nem tekinthetjük közvetlenül érvényesíthető műfaji meghatározásnak, inkább a fikcióhoz tartozó, semmint azt kívülről kommentáló szöveggént tekinthetünk rá. A könyvbéli kiadásai nyomán kialakult recepció egyértelműen regényként, a folyóiratbéli publikáció során olvasható paratextusok kisregényként határozzák meg a művet, miközben a címében emlékirat szerepel. A mű szövegelemei inkább felelnek meg a följegyzés és a napló műfajnak, hiszen keltezett, a napi eseményekre folyamatosan reagáló, az aktuális följegyzések jövőjéről, egyáltalán azok lehetséges folytatásáról nem tudó egységekre tagolódnak. A följegyzések egy regényhős följegyzései, naplószerű keletkezésük a fikció része, a színre vitt eseményvilágot csak a főhős első személyű, személyes elbeszélése közvetíti.

Ez a naplójelleg a mű publikált változatai közül a legerőteljesebben a folyóiratban nyolc folytatásban megjelent első változatban érvényesül, ahol a publikáció sajátosságai a keletkezés ismeretlen ideig tartó folyamatosságát, ugyanakkor megszakíttóságait is megképezik. A folytatásokban megjelenő mű primér olvasatát, az egykori lehetséges befogadói élményeket nyilván nem lehet reprodukálni, feltárhatók viszont azok a kontextusok, amelyekben a mű eljutott az olvasóihoz, azok a szellemi mozgások, reakciók, amelyek a folyóirat terében a regény körül kialakultak, továbbá megvizsgálható az *Egy makró emlékiratai* publikált változatainak alakulástörténete. A regény eddig négy kiadásban, három változatban je-

¹¹ GOBBY FEHÉR GYULA: *Kenyér*. Újvidék, Forum, 1966. [Symposion Könyvek 10.]

¹² GION NÁNDOR: Túlméretezett tisztelet. = *Új Symposion* 26–27 (1967): 31–32.; GEROLD LÁSZLÓ: Kafkai arányok, lényegesen leegyszerűsítve. = *Új Symposion* 26–27 (1967): 32–33.

lent meg magyarul. Az első, folyóiratbéli közlések után 1967-ben könyv formában is napvilágot lát az újvidéki Forum Könyvkiadónál. 1993-ban és 2009-ben pedig a pécsi Jelenkor Kiadó publikálja a regényt.

A folyóirat publikációs tere magától értetődően működik együtt a regénnyel. A folyóirat terébe kerülve a mű kapcsolatba kerül más szövegekkel, fölerősítve a maga naplószerűségét, továbbá aktuális újvidéki, vajdasági és jugoszláviai kulturális beágyazottságát.

Még az *Új Symposion* 6. (1965) számában publikált első folytatást megelőzően, a 4. számban megjelenik *Egy makró emlékiratai* címmel, zárójelbe tett (*epilógus*) alcímmel (és szerkesztői hiba folytán lefelejtett szerzői névvel) Végel László esszéje a makró figurájáról, a csellengő, a meglévőhöz képest valami mást akaró, de lázadásra, lényegi változtatásra képtelen fiatalról, aki nem tud beilleszkedni a szülők konformista világába, de formátlan nonkonformizmusa és cselekvési vágya nem realizálódik tényleges cselekvésben. A nyolc folytatás publikálása folyamán is megjelennek olyan egyéb Végel-írások, amelyek dialogizálnak a regénnyel, illetve a róla beindult irodalmi közbeszédrel. Ilyen a 8. számban (a 3. regényfolytatással párhuzamosan) a *Beszélgetés a metlikai tölgyfák alatt* című esszé lázadásról és konformizmusról, illetve a 9–10. számban (a 4. regényfolytatással együtt) a *Jegyzetek az új amerikai regényhősökről – Színvázlatok a gesztusokról* című esszé a *Fogó a rozsbán* címmel említett Salinger-regény hősről, majd a 13. számban az esszé folytatása, a *Kishitűk, árulók és csavargók. Színvázlatok a gesztusokról* Antun Šoljan horvát regényíró *Kratki izlet* (Rövid kirándulás) és *Izdajice* (Árulók) című regényeinek hőseiről. Ezek a Végel-esszék paratextuális viszonyt alakítanak ki a folytatásos regénnyel, és egyértelműen bevonják a regény befogadási folyamatába a hivatkozott szépirodalmi műveket is.

Tanúságtételként is fontos ebből a szempontból Bányai János *Az esszé: útban az elbeszélés felé – A metlikai tölgyfáktól Wittgenstein szövevéig, és tovább* című tanulmánya/konferencia-előadása, amelyben Végel *Beszélgetés a metlikai tölgyfák alatt* esszéjét az *Új Symposion* folyóirat története szempontjából is fontosnak, jelzésértékűnek tekinti: „Az esszében Végel a folytatások írásának, ezzel együtt (korai) regényírásának szituációját írja le. Írói szándékáról és céljairól számol be, kitüntetett szerepet szánva az esztétika ellenében az etikának, a társadalomra és a közösségre irányultságnak, mégha ez a közösség a világban céltalanul helyet kereső fiatal lázadók közössége is csupán. Amiről a makró emlékiratai szólnak. A regény és az esszé tehát szorosan egybetartoznak. Az esszé a regény folytatásaival kavart vitához szól hozzá. Más szóval, azt mondja, amit a regény közvetlenül nem mondhat el. Ezáltal azonban az ideológia és a politika terepén is zajló polémia nem csendesül, inkább felerősödik. Az addig irodalom- és világszemléletében egységesnek vélt nemzedéket, az első Symposion-nemzedéket is megosztja, de a nemzedéki összetartozás érzését nem bontja meg. Ezt bizonyítja Tolnai Ottó *Az angyalok lázadása* című, ugyancsak a 8. szám címdalán megjelenő, szürrealista képek sorozatából formált verse. Ennek a belső polémiának valamivel távolabbi

jele a folyóiratszám hátlapján Kassák közismert kalapos fényképének közlése, és egyik, 1922-ben Bécsben kelt levele az akkori Út című vajdasági avantgárd folyóirat „embereinek”. De ugyanitt olvasható Tolnai Ottó *Érzelmes tolvajok* című szintén folytatásos regényének a Végelével korrespondáló fejezete. Végel »az irodalom, amely nem akar irodalom lenni« Sinkó Ervin sokszor hangoztatott gondolatát követi az esszében, anélkül, hogy hivatkozna rá, minthacsak azt mondaná, hogy az *Egy makró emlékiratai* »nem akar« regény lenni, sokkal inkább egy nemzedék, egy korszak, egy közérzet időszerűségének dokumentuma. A Tolnai-regény, de főként a Tolnai-vers ezzel szemben a feketén csillogó szürrealista képek sorozatával az »irodalom, amely irodalom akar lenni«, később esztétizmusnak csúfolt, sőt esztétizmusba fajult álláspontját képviseli.¹³ A konkrét vitáról szóló folyóirat-történeti megállapításokon túl az idézet azokra a szövegösszefüggésekre mutat rá, amelyeknek a folytatás regény szövege csak csomópontja, amelyek a regényszövegből bomlanak ki, vagy abba hurkolódnak bele. Figyelemre méltó Bányainak az a Végel-regények során végigtekintő megfigyelése is, hogy itt még külön áll az esszé a regénytől, míg a későbbi regényeiben egyre inkább beleíródik az alapműbe, hogy a *Wittgenstein szövéskéiben* vagy az *Exterritórium*ban már az esszényelv kerüljön előtérbe: „Az 1965-ös esszé a regényre vonatkozik, a születőben lévő regény helyzetét írja le, de még nem része a regénynek, nem íródik bele, megértéséhez sem tartozik közvetlenül hozzá, külön áll, és különállásában az író akkori önmegnevezésének dokumentuma. Évtizedek múlva, a kilencvenes évekre azonban az esszé beszüremlik a regénybe, majd amikor az íróember léte a balkáni háborúban közvetlenül veszélybe kerül, be is helyettesíti a regényt: az esszényelv uralja az elbeszélést, az esszé műfaja narratív alakot ölt, és – Juhász Erzsébet példája is jól mutatja – nemcsak Végel László munkáiban. Ennek az át-helyeződésnek meggyőző példája a *Wittgenstein szövéskéje*, amely a szerző műfaji meghatározása szerint 1991–1992-es »esszénapló«. Majd a későbbi *Exterritórium* című háborús »esszeregény«.¹⁴ Vagyis Bányai voltaképpen a regényhez tartozóként olvassa Végelnek a regénnyel párhuzamosan publikált esszéjét.

A folyóiratban publikált regényszöveggel úgyszintén sajátosan szoros paratextuális viszonyban van Végelnek a *Jegyzetek az új amerikai regényhősökről – Színvázlatok a gesztusokról* című esszéje Salinger *Fogó a rozsbán* címmel említett regényének hőséről.¹⁵ Mind a témaválasztás, mind a kifejtésben a főhős Holden Caulfield tekintetére, megítélésének problematikusságára, a lázadásig el nem jutó kamasz státusára koncentrálnak gondolatmenet voltaképpen az *Egy makró emlékiratai* főhősének beszédmódját, világhoz való viszonyát értelmezi. A „látás spontaneitását” és a rendszerezés, továbbá a cél hiányát méltatja Salinger regényében: „Lázadása

¹³ BÁNYAI JÁNOS: Az esszé: útban az elbeszélés felé – A metlikai tölgyfáktól Wittgenstein szövéskéjéig, és tovább. In: BÁNYAI: *I. m.*, 7–8.

¹⁴ Uo., 8.

¹⁵ *Új Symposion* 9–10 (1965): 1–4.

nem politikai, nem vallási, tehát nem parciális, hanem egész létével, esszenciájával lázad a valóság egyes kategóriái ellen, amelyeket nem tudott megszerezni.”¹⁶

A Salinger-regényt kontextusba helyező esszé után, a folyóirat 13. számában következik ennek folytatása, a *Kishitűek, árulók és csavargók. Színvázlatok a gesztusokról*, amelyben Antun Šoljan horvát regényíró *Kratki izlet* (Rövid kirándulás) és *Izdajice* (Árulók) című regényeiről ír. Itt megfogalmazott olvasási tapasztalatai, benne a konszolidáltak és a nonkonformisták szembenállásának témája, a csavargás cél nélkülisége és a cél keresésének vállalása értékviszonylagossága, eldöntetlensége, illetve Végelnek a Šoljan-regény kérdéshorizontjához való viszonya is hozzárendelik ezt az esszét a *Makró*hoz.¹⁷

Közben, már a 11. számban, vagyis a 4. folytatással párhuzamosan jelenik meg Krajczár Imre esszéje az addig publikált *Makró*-folytatásokról, illetve Somogyi-Tóth Sándornak a Magvető Könyvkiadónál megjelent, *Próféta voltál, szívem* című regényéről. Az esszé közvetlenül a regény aktuális folytatása előtt kerül közlésre, és a „létező szocializmus” ellentmondásainak viszonylatában olvassa a két regényt.¹⁸

Az utolsó folytatást közlő 16. lapszámban, Maurits Ferenc *Született 1945-ben* című grafikasorozatával együtt Bányai János *Ar ellen* című esszéje a vajdasági magyar regényről, benne a csavargó figurájáról, aztán Fehér Kálmán esszéje *A konformista erkölcs és az erkölcstelen konformista* címmel ugyancsak a Végel-regény alapkérdéseivel foglalkozik. A grafikák a címdoldalon indulnak, a 2. oldalon Bányai esszéje, folytatásában, az 5-től Fehér Kálmán szövege, a 8. oldaltól pedig a regény 8. folytatása következik – vagyis a szerkesztés is a szövegek egymásba fonódását jelzi, illetve mozdítja elő. A folyóiratra jellemző párhuzamos publikációkkal való játék ugyanebben a számban az is, ahogy a *Makró* szövege közé ékelve, vele párhuzamosan megy Gion Nándor esszéje *Félelemből származó humor* címmel Thomas Mannról, majd Brasnyó Istvánnak az önéletrajzról szóló szövege, az *Éberség és válasz – Játék a tudatról*.

A figyelmünkre érdemes az egyes folytatásos regények világának egymásra nyílása is. Különösen Tolnai *Érzelmes tolvajokja* és Végel *Egy makró emlékiratai* regénye szövődhet egymásba az olvasatban, ahogy erre Bányai János is utal főntebb idézett tanulmányában. A párhuzamosan publikált folytatások a folyóirat terében különösen közel kerülnek egymáshoz, a 8. számban a Tolnai-regényrészlet után következik a *Makró*, a 17. oldal egyharmadánál, léniával elválasztva. A folyóirat rendkívül tudatos tördelését látva, ahol esetenként három szöveget is futtatnak egymásba fonódva az oldalpárokon, kifejezetten szándékosnak láthatjuk a két regény ilyen közelítését.

A kirakatok nézegetésének motívuma, Végel regényének emblematisz kezdemotívuma jelen van Tolnai regényében is, ahogy egyébként ott van a későbbi

¹⁶ Uo., 4.

¹⁷ *Új Symposion* 13 (1966): 10–12.

¹⁸ KRAJCZÁR IMRE: Eltévedtek a csatatéren – A makró és a próféta. = *Új Symposion* 11 (1965): 13–16.

Tolnai-művekben (például az áruháznovellákban) vagy a folyóirat szintén meghatározó szerzőjénél, Domonkos Istvánnál is. Domonkosnál a Forum Könyvkiadó 1968-as regény pályázatára írott műve, *A kitömött madár* című motívuma is egy kirakathoz, mégpedig egy temetkezési vállalkozás kirakatához kapcsolódik.¹⁹ Tolnai *Érzelmes tolvajok* regényében a csellengés, a semmittevés egyik formájaként kerül egy felsorolásba: „Elpiszkolódtam és megtaláltam az egyensúlyt. Csak be kellett ülnöm az ágyba és nézni, hogy szorgoskodik Ortopéd. De az utcákon is tudtam már sétálni. Néha egész nap a kirakatokat, a francia olvasóterem képeit tanulmányoztam.”²⁰ A kirakatok nézegetése az urbánus életérzés jelzéseként, a generáció magára maradottságát kifejező csellengés motívumaként, de olyan művészeti formák, illetve eljárások megidézéseként is figyelembe vehető, mint a képkockákból és rövid szekvenciákból álló képregény; a montázs, a kollázs, a találomra vagy tervezetten egymáshoz rendelt szövegelemek, a rögtönzés film-művészeti, képzőművészeti, irodalmi, zeneművészeti technikája. A rövid történet szekvenciákból történő elliptikus építkezés Tolnai és Végel folytatásos regényeinek is sajátja, illetve a lazán, de mégis egymáshoz kapcsolódó elemek magának a folyóiratnak a szerkezetét is megidézik – hovatovább fölvetve a folyóirat irodalmi-művészeti műfajként való befogadásának lehetőségét.

A Végel-regény nyelve a vajdasági magyar urbánus szleng stilizált változata. Az elbeszélő nyelve a környezet nyelve (a szerb) által kontaminált, az elbeszélő kíváncsakkal sajátos küzdelmet folytató nyelvet a keresés, az omladozás, a foldozás, az elnémulás vagy a töltelék szavakkal megérzékített elhallgatás, a beszédképtelenség, továbbá az elbeszélői igyekezet és érdektelenség dinamikus mozgásában mutatja fel.

A keletkező regényt már a folyóiratbéli publikálás folyamán támadások érik, a folyóirat köréhez tartozó Utasi Csaba vagy az idősebb nemzedékhez tartozó, a szerkesztőkkel egyébként is folyamatosan polemizáló Tomán László is nyelvi igénytelenséggel vádolja Végelt. Utasi Csaba, méltányolva ugyan Végel magyarázatát, miszerint tudatos nyelvteremtésről van szó, kettejük vitájában ragaszkodik ahhoz a meglátásához, hogy Végel regénye a „jugoszláviai magyar nyelv” romlásának, szürkülésének egyik *irodalmi példája*, hiányolja a „nyelvi egyensúly”-t, tetszhalottnak minősíti Végel nyelvérzékét. Értetlenkedik Weöres Sándor lelkes reakcióján is, az *Új Symposion*ban publikált Weöres-levél mellett említést téve egy „nem írásban érkezett” Weöres-üzenetről, amelynek szerzője óvja a könyvkiadást előkészítő kiadót a folyóiratban megjelent szöveg lektorálásától, „mert

¹⁹ DOMONKOS ISTVÁN: *A kitömött madár*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, [1969]. Értelmezését ld. MIKOLA GYÖNGYI: Menekülés és csapda. = *Ex Symposion* 10–12 (1994): 54–57., illetve LADÁNYI ISTVÁN: „Álom, ébrenlét, élet, halál”. Élet és elbeszélés, test és írás Domonkos István *A kitömött madár* című regényében. In: Uő: *Eresszai észrevételek*. Zenta, zEtna, 2013, 180–202.

²⁰ TOLNAI OTTÓ: *Érzelmes tolvajok II.* = *Új Symposion*, 3 (1965): 23.

azzal hímporát ráznánk le, közönséges ponyvává nyomorítanánk”.²¹ A rontott, hiányos, töredezett nyelv jelentéstelítettségére kevésbé fogékony Tomán szerint az a nyelv nem létezik, amelyet Végel használ, vagyis konkrét szociolektust, egy sajátos nyelvi realizmust kér rajta számon.

A regény dekomponált, alustilizált, rontott nyelvének persze vannak értően elfogadó olvasatai is a folyóirat körén belül és azon kívül is. A szerkesztőség részéről erős jelzés a publikálás hangsúlyos reprezentativitása (a publikáció előkészítése az *Epilógus* előzetes közlésével, az első folytatás címoldali indítása, a regénycím látványos tipográfiája és a regényhez kapcsolódó szövegek nagy száma a folyóiratban). Utasi Csaba 1967 végén, a könyvben megjelent regényről szólva visszaemlékezik ezekre az elsődleges reakciókra. A folyóiratban történő folytatásos publikálást itt recepció nehézségként azonosítja: „Abban az időben, amikor az Új Symposion folytatásokban közölte a Makrót, az olvasók zöme, természetesen én is, kételkedve fogadta a regényt, s nem látott benne egyebet zagyva, összecsapott, különködő »stószolásnál«, mely elemi nyelvi hibáktól, funkciótlan szóismétlődésektől terhes, s mindemellett a regény alapvető műfaji sajátosságait is nélkülözi, még cselekménye sincs: egyszóval, nem tudtuk és nem tudtam komolyra venni a makró handabandázását, annál inkább nem, mert a folyóirat rendszertelen megjelenése folytán a részletek közti kapcsolat elmosódott, a mű egésze a makró-világ meg-megismétlődő idétlen gesztusaira forgácsolódott. Nem csoda hát, ha készületlenül ért Weöres Sándor Végel Lászlóhoz írt levele, mely költői rajongással az egekbe emeli a regényt, Bornemisza Péter, Nyéki Vörös Mátyás, Pázmány művei mellé, miközben nem győz csodálkozni szerzőnk *félelmetes nyelvteremtő erején*.”²² Ezen túl is komoly publicitást kap a symposionisták részéről Weöres Sándor spontán reakciója, amely a regény „zseniálisan döglött mondatairól” beszél; Weöres Végelnek írt levelét látványos címmegoldással publikálja a folyóirat.²³

A regény nyelvéről mondja Bányai János a fent hivatkozott vitában, az 1993-as kiadásban tett változtatásokat bírálva: „Kihagyta belőle azokat a nyelvi jeleket, amikről itt beszélünk, és meghatározók, mert megkülönböztető nyelvi jelek voltak, ezekről beszélt Weöres Sándor nevezetes levelében. Ez a levél különben a vajdasági magyar irodalom kultikus dokumentuma. De éppen ezen deviáns nyelvi jelek miatt, erről sem kell megfeledkezni, Végel nyelvét mostanáig szankcionálják, akik nem értették meg, hogy a deviancia nyelve teremtette meg a makró világot, nem a makró a deviáns nyelvet. Nem Végel beszél rosszul magyarul, hanem a makró világot teremti meg a regényt formáló nyelv. Nem árt, ha felidézzük a

²¹ UTASI CSABA: Hínárban. In: Uő: *Tíz év után. Esszék, kritikák, tanulmányok*. Újvidék, Forum, 1974, 198–210. [Symposion Könyvek 40.] Első megjelenése: *Új Symposion* 34 (1968): 3–5.

²² UTASI: *I. m.*, 198–199.

²³ Weöres Sándor levele Végel Lászlóhoz. = *Új Symposion* 23 (1967): 21.

Kormányeltörésben versteremtő beszédmódját.²⁴ Bányai az új, 1993-as kiadásnak felrója, hogy megfésülte ezt a nyelvet, hozzáigazította a magyarországi kiadói elvárásokhoz.

A folyóiratbéli publikáció megfésülése egyébként már az 1967-es újvidéki könyvbéli kiadásnál megkezdődött, vagyis a könyvben kiadott változat kimozdul a magyar irodalmi nyelvi norma felé. Leginkább a mondatban szintjén változik a regény, illetve megnő a szövegterjedelem, a szlenges és nyelvhiányos nyelv jórészt megmarad. Ezen túl a könyvbéli kiadás természetesen a regényszöveg befejezettségét mutatja, a folyóiratbéli publikációnak a folytatások felé nyitott formájához képest kevésbé működik együtt a szöveg keletkezésben lévő, befejezetlen, önmaga hiányos létesülését hangsúlyozó jellegével.

Az 1993-as pécsi kiadás hajt végre aztán radikális nyelvi változtatásokat – ráadásul ez már Esterházy Péter *Függőjének Makró*-idézése után történik.²⁵ Erről írja Faragó Kornélia, hogy „lényegesnek tűnő szövegelemeket tekint redundánsnak és hagy el, világos szerepkörű szemantikai és affektív információkat töröl ki, ugyanakkor viszont fontos ellipsziseket szüntet meg, hovatovább egyénítő erejű lokalizmusokat irt ki, bámulatos következetességgel”²⁶; „[a]rra viszont jó ez a verzió, hogy különböző nyelvhelyességi és jóformáltsági módosításaival pontosan kijelölje az olvasás számára azokat a mozzanatokat, amelyeknek hangsúlyos a szerepük az 1967-es kiadás nyelvi autentikusságának, sajátos szövegformálási technikájának kialakításában, és hogy ezáltal feltegyen egy sor kérdést”.²⁷

Fölmerül a dilemma, hogy ugyanaz a mű-e a négy publikált változat, komolyan vehető-e az a kérdés, hogy melyik az „igazi” *Makró*, illetve érvényesíthető-e ennél a filológiai problémánál az *ultima manus* elve. Az így fölmerülő kérdések alapján azt legalábbis megállapíthatjuk, hogy a mű textuális önazonossága problematikus,²⁸ és Faragó Kornélia szavaival „[a] folyóiratközlés és környezete, majd a könyv formájú megjelenés módosult szövege s később a három regény, az *Egy makró emlékiratai*, az *Áttüntetések* és az *Eckhardt gyűrűje* együttes megjelenésével (Jelenkor, Pécs – Forum, Újvidék, 1993) újonnan megnyíló horizontok, az újraolvasásban egymásra mutatnak.”²⁹

²⁴ A „határon túli magyar irodalom” integrációjának kérdései – Bányai János, Bertha Zoltán, Elek Tibor, Kántor Lajos, Szokolczay Lajos, Tózsér Árpád kerekasztal-beszélgetése. Elhangzott a Károlyi Palota Kulturális Központban 2001. március 13-án. A beszélgetést vezette és a szöveget gondozta: Elek Tibor. In: *Vizumköteles irodalom? Internetes konferencia az UngParty honlapján*. 2003. (<http://mek.oszk.hu/02200/02288/html/kerekasz.htm>).

²⁵ Ezt példásan feltárja Esterházy regényének a *Matúra Klasszikusok* sorozatban megjelent feldolgozása: *Függő – bevezetés a szépirodalomba*. Teljes, gondozott szöveg. A kötetet szerkesztette, a mű szövegét sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Jankovics József. Budapest, Ikon Kiadó, 1993. [*Matúra Klasszikusok*. Sorozatszerkesztő: Szörényi László.]

²⁶ FARAGÓ KORNÉLIA: Interpretációs ösvények kereszteződésében. In: VIRÁG ZOLTÁN (Szerk.): *Végel-symposion. Tanulmányok Végel László műveiről*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 30–39, 31.

²⁷ Uo., 31.

²⁸ Uo., 32.

²⁹ Uo., 30.

Az első változat harmonizál azokkal a sajátosságokkal, amelyek az *Új Symposion* 1960-as években megjelent évfolyamait jellemzik: a vegyes kulturális környezetbe ágyazott, a délszláv kultúrák felé nyitott, abban létező, abból részesülő, abban „participáló” magatartással. Urbánus szlengje egy mozgásban lévő, sérülékeny és sérült nyelv, amely él a hiba, a szabálytalanság, az elnémulás, a dadogás szemantikájával, és ez meghatározó az elbeszélő-főhős identitásának létesítésében.

A regény, a maga korára és a folyóiratra is jellemző kísérleti jellegű alkotás-ként, a regényműfajjal kísérletezve játékba hozza a napló, a följegyzés, az emlékirat, a vallomás műfajait, valamint ráirányítja a figyelmet a folytatásos regény sajátos, a könyvben publikálthoz képest a befogadásban mindenképp érvényesülő lehetőségeire a könyvként publikált, „befejezett” művekhez képest. A folytatásos regénynek a folyóirat sajátos publikációs terében való megjelenése, valamint a nyolc folytatás, továbbá az előzetesen megjelentetett epilógus dialogizálása az *Új Symposion* 1965-ös és 1966-os évfolyamának más írásaival, szerkesztési aktivitásával rendkívül szerteágazó szövegvizonyokat hoz létre, és az *Egy makró emlékiratai* regény azonosságára is rákérdez, amint szövegváltozatokban létre irányítja a figyelmet.

MÁRJÁNOVICS DIÁNA

Transztextualitás és identitás az Ugrešić-prózában

A XX. század második felének kelet-európai kivándorlási hullámaival összefüggő irodalmi jelenségek vizsgálata a komparatiztika fontos feladata. A délszláv háborút követően több százezren kényszerültek emigrációba, számos író¹ már a válság kezdetekor, 1990 és 1993 között elhagyta szülőhazáját. Jelentős bosnyák, horvát, montenegrói és szerb szerzők foglalkoztak a háborús kataklizma eseményeivel, következményeivel; Miljenko Jergović, Igor Štiks, Slavenka Drakulić Szarajevó ostromáról vagy a hágai bírósági tárgyalásokról szóló írásai hozzájárulnak a történelmi félmúlt feldolgozásához. Csakúgy, mint a Jugoszláviában született, 1993-ban Hollandiába emigrált Dubravka Ugrešić *írásai*.

A következőkben az *író* azon műveit vizsgálom, melyekben a kulturális-nyelvi identitás problémája egy – a délszláv háborús, poszttraumatikus irodalmat tekintve – jelentős formajeggyel,² a fragmentalitással, illetve a műfaji hibriditással áll összefüggésben. Az elemzés középpontjában *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*³ című regény áll; a primer szövegkorpuszhoz tartoznak még más írások is, melyeket e munka keretei között részletesebben nem tárgyalok, a téma szempontjából azonban megkerülhetetlenek. Így az *oeuvre* egyes korábbi darabjairól, illetve *A fájdalom minisztériuma*⁴ című kötetéről is szót ejtek. Fő állításom az, hogy az identitáskeresés, -vesztés problémája a regényben strukturális szinten is megmutatkozik, illetve szorosan kötődik olyan formai és narratív megoldásokhoz, mint az inter-, para- és architextusok szerepeltetése, a repetíció, a polifonikus elbeszélés és az eltérő idősíkok egymásra montírozása. Írásom első részében: 1. a pályáiv-ról, valamint az életműben bekövetkezett prózapoétikai változásokról ejtek szót; 2. majd röviden vázolom a tágabb irodalomtörténeti kontextust; 3. ezt követően pedig az említett regényeket, azaz a szerző emigráns prózájaként jegyzett írásokat vizsgálom.

¹ Predrag Matvejević, Slavenka Drakulić, Rajko Djurić. Ld. THOMKA BEÁTA: Ex-YU-Ex(odus). In: Uő: *Déli témák – kultúrák között*. Zenta, zEtna, 2009.

² A délszláv háborúk utáni vajdasági magyar irodalmat illetően például Mikola Gyöngyi a következőképpen ír:

„a rövidprózai forma a fiatal alkotók leggyakoribb közlési módja, még a regényszerű szerveződések is töredékekből, narratív fragmentumokból, rövidtörténetekből építkeznek. Mindennek nemcsak poétikai, szociológiai, hanem pragmatikus okai is vannak egyes alkotóknál: a háború okozta hányattatás, a gyakori lakhelyváltogatás, a létbizonytalanság eleve lehetetlenné teszi a nagyformák művelését: a nagyregényhez tartós biztonság, konszolidált életkörülmények is szükségesek.” MIKOLA GYÖNGYI: *A redukált létélmény új formái*. zEtna, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/124/mikola.htm>.

³ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Ford. Radics Viktória. Budapest, Európa, 2000.

⁴ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A fájdalom minisztériuma*. Ford. Radics Viktória. Budapest, L'Harmattan, 2008.

Dubravka Ugrešićnek az életpálya korai szakaszában, az emigrációt megelőzően – kísérletező, a jugoszláv irodalomban újfajta szemléletmódot érvényesítő – gyermekkönyvei, regényei, rövidtörténeteket tartalmazó kötetei jelentek meg. Korai írásai közül a (két különböző magyar fordításban is megjelent) *Štefica Cvek az élet sűrűjében*⁵ hozta meg számára az ismertséget. A *patchwork-regény*ként aposztrofált kötet az Ivan Slamnig, Tin Ujević vagy Boro Pavlović nevéhez köthető horvát irodalmi hagyományhoz kapcsolódik. Medve A. Zoltán *Ludizmus, nosztalgia, identitás* című tanulmányában mutatott rá a horvát ludizmus irodalmának és Ugrešić prózájának összefüggéseire.⁶ Medve szerint a *Štefica Cvek* újdonságát és jelentőségét a következő kulcsszavakkal lehet összefoglalni: „ironikus távolságtartás, cinikus destrukció, esszéizmus, humor és – Slamnig után először – „homo ludens» magatartás”.⁷

A szerző a *Štefica Cvek*ben megbontja a hagyományosnak mondható regényszerkezetet. A textus nem lineáris; a narrátor a szöveget a szöveggel, materiálval azonosítja. Az elbeszélő – mint ahogyan azt *A modell kidolgozásáról* című nyitó fejezetben is olvashatjuk – a munka folyamán író- és varrónőként dolgozik; programja szerint kifejezetten női regényét varrni, fércelni fogja: „Én elég lassan írok, mert írás közben mindig elmámorít az írógép kattogása. Az írógép kattogása pedig a varrógép kattogására emlékeztet. (...) Szóval a technika kiválasztása? Úgy tűnik, már megtörtént. Gépirónő – varrónő, varrógép – írógép. A regényt tehát varrni fogjuk!”⁸ A *Štefica Cvek* így az alábbi szabásmintát követi:

✂-----
 -.-.-.-.-.

 ///////////////
 ///////////////
 =====
 ++++++

⁵ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb, GZH, 1981. DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Štefica Cvikli az élet karmai között*. Ford. Gyimót Ágnes. In: Gy. HORVÁTH LÁSZLÓ (Szerk.): *Égtájak – Öt világrész elbeszélései – 1988/89*. Budapest, Európa, 1989. DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Štefica Cvek az élet sűrűjében*. Ford. Radics Viktória. Budapest, JAK – Kijárat, 2004.

⁶ „Dubravka Ugrešić[et] a volt Jugoszlávia egyik legfrissebb és legszuverénebb – a horvát ludizmus hagyományába is illeszkedő – szépirójaként tartjuk számon. A *Štefica Cvek u raljama života* (1981) és a *Forsiranje romana-reke* (1988 – *Egy regényfolyam erőltetése*) című regényeivel, valamint a *Život je bajka* (1983 – *Az élet egy mese*) című novelláskötetével a slamnigi hagyományokból kiindulva a horvát (»jugoszláv«) irodalom egyik legfrissebb szellemiségű szerzője.” – MEDVE A. ZOLTÁN: *Ludizmus, nosztalgia, identitás*. = *Jelenkor* 7–8 (2009). <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1760/ludizmus-nosztalgia-identitas>.

⁷ Uo.

⁸ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Štefica Cvek az élet sűrűjében*. Budapest, József Attila Kör – Kijárat Kiadó, 2004, 9–10.

A jelmagyarázatnál (egyebek mellett) a következőket olvashatjuk: „Kicsit széthúzni: a szöveget szükség szerint, a hoppon maradt elvárások nyomása alatt széltében-hosszában megnyújtani közönséges, nedves képzelet segítségével. (...) Apró ráncolás: a szerzői szegély mindkét oldalán nagy fabulatív öltésekkel. Az alsó szálakat kicsit meghúzni, és egyenletesen eligazítani a hajtásokat.”⁹ A regény emellett intertextuális utalásokkal telített, különböző műfajokat idéz (a lektúrt, az ún. *chick litet*,¹⁰ a női magazinok cikkeit); az elbeszélő játékosan váltogatja az egymástól eltérő szölamokat.

A korai Ugrešić-írásokról általánosan is elmondható, hogy különböző regiszterek ötvözésén, a marginális nyelvhasználat elemeinek invenciózus felhasználásán, valamint a – genette-i értelemben vett – tranztextusok diverzítésán alapulnak. Az *élet egy mese*¹¹ című novelláskötetnek például minden darabja átírás, pastiche vagy kompiláció. A pálya kezdetén megfigyelhető könnyedséget, felszabadult játékoságot Ugrešić a délszláv háború kitörését követően elhagyja. Az életműben a recepció fordulatot jelez: eszerint az emigráció után a szerző írásai az addigiaktól eltérő prózapoétikát mutatnak. Vladimir Biti így ír erről: „Ugrešić azon hajlama [...], ahogy a »korai műveiben« eljátszadozik a triviális irodalmi mintázatokkal, ami aztán a közfelfogásban, okkal vagy ok nélkül, az alkotásait összekapcsolta az indifferens határeltörések gyakorlatával, nos, ez a hajlam a kilencvenes évek elején jelentős mértékben fölülródott.”¹² Az életműben egyúttal feltűnik az – 1990-es évek horvát prózáját tekintve jellemző – autobiografikus nosztalgia. A fordulat után publikált, s a menekültlét tapasztalata köré szerveződő szövegek – a korábbiakhoz hasonlóan – megbontják ugyan a hagyományosnak mondható regényszerkezetet, ám a tranztextuális elemek más funkciót kapnak bennük: az egyén identitáskriszisének jelölőivé válnak.

A *feltétel nélküli kapituláció múzeuma* és *A fájdalom minisztériuma* a háborús, poszttraumatikus irodalom fontos darabja. A továbbiakban arra a kérdésre koncentrálok, hogy e szövegekben miként jelenik meg az emigráns léthez kötődő identitáskriszisz, pontosabban az egyes horvát elemzők (pl. Andrea Zlatař, Vladimir Biti¹³) által leírt *rasuti* (szétmállott, szétszóródott) identitás. 1991 után az életműben a korábbiakban nem tapasztalt témaisméltés figyelhető meg: „a háborútól kezdődően Ugrešić lényegében ugyanazt írja, írásaiban a szemléletmódbeli és tematikai polifónia ettől az időponttól eltűnik, minden írásában folyamatosan ugyanazt a politikai, társadalmi, száműzetéssel kapcsolatos egzisztenciális kört

⁹ Uo. 5.

¹⁰ SUZANNE FERRIS – MALLORY YOUNG (Eds.): *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York, Routledge, 2005.

¹¹ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Život je bajka*. Zagreb, GZH, 1983.

¹² BITI, VLADIMIR: Szétszórt otthon. Dubravka Ugrešić *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regényéről. = *Filológiai Közlemény* 2 (2012): 113.

¹³ ANDREA ZLATAŘ: Tíjelo: modus komunikacije. In: Uő: *Tekst, tíjelo, trauma*. Zagreb, Naklada Ljevak, 2004; VLADIMIR BITI: Rasuta bašina: Muzej bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić. In: Uő: *Doba svjedojenja*. Zagreb, Matica hrvatska, 2005.

járja be újra és zárja rövidre: minden erejével igyekszik megőrizni kultúráját az identitásában”.¹⁴ Már a citátumból is kitűnik: e szövegek szoros összefüggésben állnak a biográfiával. Az író 1993-ban politikai okokból hagyta el Horvátországot; publicistaként ugyanis felszólalt a háború, a szerb és a horvát nacionalizmus ellen; közszereplése miatt helyzete lehetetlenné vált az országban.¹⁵

Jugoszlávia széthullása, a szerbhorvát nyelv illegitimmé válása kapcsán Ugrešić szövegei azt a dilemmát vetik fel, melyet Thomka Beáta *A kulturális azonosság poétikája* című írásában a következőképpen fogalmaz meg: „A dél-európai exodus egy nehezen definiálható közös örökséget hagyott maga mögött. E multikultúra poétikáját értékek, jelek, eszmék, művészi, szellemi, intellektuális tapasztalatok alakították a valamikori többcentrumú regionális és mikrokultúrák sorát ötvöző országban. Utóbb úgy tűnik, a XX. század harmadik harmadában egy nyelv nélküli közös nyelv alakult ki. A paradoxont erősíti, hogy a sok nyelv szinkron együttese alakította, tehát nem nemzeti, hanem egy nem hivatalos, többszólamú kultúramodell volt.”¹⁶ Kérdés, hogy mi az, ami „az anekdotikus és vizuális emlékezet, a prózai és képi, irodalmi, színházi és filmes tapasztalat tárházából közös hivatkozási alapként fennmaradt, transzportálható és transzformálható? És mi az, amit immár véglegesen elveszített egy nemzedék?”¹⁷ Az Ugrešić ötlete nyomán megjelent *A jugó mitológia lexikona* mintha épp e közös alapot igyekezne felmutatni; a könyv szócikkeinek többsége a korszak identitást teremtő tárgyi emlékeiről szól.¹⁸ A szerkesztői koncepció szerint a szócikkeket azokról a területekről gyűjtik, amelyekről úgy gondolják, hogy kollektív és egyéni szempontból értékesek, s melyek a volt Jugoszlávia kulturális mindennapjainak részeként jelentek meg.¹⁹

Dubravka Ugrešić említett műveiben (korai írásaiban, illetve jugonosztalgikus, emigráns prózájában) egy jellegzetes írói módszer figyelhető meg: a kollázs-technika. Így készül a patchwork, a válogatás, az irodalmi gyűjtemény, a múzeum. A következőkben azt vizsgálom, hogy ez az eljárás *A feltétel nélküli kapituláció múzeumában* 1. a kötetstruktúrát, narrációs stratégiát illetően, valamint 2. az transztextusokat és a metaforarendszert tekintve hogyan érvényesül. Már a

¹⁴ MEDVE A. ZOLTÁN: Ludizmus, nosztalgia, identitás. = *Jelenkor* 7–8 (2009). <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1760/ludzizmus-nosztalgia-identitas>.

¹⁵ KÁLECZ-SIMON ORSOLYA: Identitás, trauma és nyelv (A kelet-európai és az emigráns identitás ellentmondásai Julia Kristeva és Dubravka Ugrešić szövegeiben). = *Tiszatáj* 6 (2012) 71.

¹⁶ THOMKA BEÁTA: A kulturális azonosság poétikája. In: *Uő: Prózai archívum. Szövegközi műveletek*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 138.

¹⁷ Uő., 139.

¹⁸ „A YU mitológia lexikona e nosztalgianak, a múlt személyes kisajátításának a terméke, töredékekből, történetiszilánkokból épül fel, a hivatásos történetírás fehér foltjait kívánja betölteni.” – NOVÁK ANIKÓ: Lexikonszócikkek mint a kultúra hordalékai. A lexikon szerepe Dubravka Ugrešić és Tolnai Ottó műveiben. = *Katedra* 8 (2013). <http://katedra.sk/2013/08/02/lexikonszocikkek-mint-a-kultura-hordalekai-a-lexikon-szerepe-dubravka-ugresic-es-tolnai-otto-muveiben/>.

¹⁹ DUBRAVKA UGREŠIĆ: A jugó mitológia lexikona (A nosztalgia az agy szubverzív tevékenysége). = *Lettre* 58 (2005). <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00042/ugresic.html>.

kompozíciót, a regény hét fejezetének egymáshoz fűződő viszonyát vizsgálva is tetten érhető a jellegzetes szerkesztésmód. A tartalomjegyzék jól felépített, szabályos kötetstruktúrát sejtet.

- Első rész: Ich bin müde
- Második rész: Házi múzeum
- Harmadik rész: Guten Tag
- Negyedik rész: Archívum: Hat történet a teret elhagyó angyal diszkrét motívumával
- Ötödik rész: Was ist Kunst?
- Hatodik rész: Csoportfénykép
- Hetedik rész: Wo bin ich?

Az egységességet, rendezettséget az egyes alfejezetek azonban megbontják: a második rész a következőképpen épül fel.

- I. A.) Az album poétikája
- B.) A virágos füzet
- Post scriptum
- II. (dátummal ellátott naplóbejegyzések)
- III. 1.)
- 2.)
- Postscriptum
- C.) Kindertojás

A Házi múzeum kollázsszerű kompozíciót mutat; e fejezetben olvashatunk például naplóbejegyzést, szerbhorvát ábécéskönyvből származó részletet vagy receptszöveget. A regény egyes fejezetei többszólamú elbeszélést rögzítenek: az egyes szám első személyű, homodiegetikus női elbeszélő emigrációs helyzetéből tekint vissza korábbi életére; miközben egy olyan történetzálat idéz, amely édesanyjának, azaz a Bulgáriában született, Jugoszláviába menekült nő életének bizonyos eseményeiről tudósít. *A feltétel nélküli kapituláció múzeumában* a téridő sem egységes, több párhuzamos idősíket montírozódik egymásra. Olvashatunk tehát a második világháborút követő időszakról, egy lisszaboni útról, illetve a berlini és amerikai tartózkodásról. E helységek, városok szoros kapcsolatban állnak az elbeszélői szubjektummal; Berlin kaotikussága például az elbeszélő idegenségérzésével áll összefüggésben.²⁰ Ugyanakkor koherenciát teremtő elemekkel is találkozunk; egyes szövegrészek például (kisebb változta-

²⁰ „Berlinben gyakran előfordul velem, hogy félreértem az U-Bahn-feliratokat, és fordított irányban szállok fel a szerelvényre. Vannak, akik meghívnak vendégségbe, és én nem tudok odatalálni. Az épületek kicsit, megtévesztőek a hátszámok, ráadásul össze vannak keveredve.” – DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, Európa, 2000, 133.

tásokkal) vissza-visszatérnek: „Zötyögött a félig üres vonaton a távoli 1946-os esztendőben a szétrombolt országon át (*minden, de minden romokban hevert...*)”²¹ – olvashatjuk a 76. oldalon. Később ez így ismétlődik: „Abban a távoli 1946-os esztendőben, az üres vonatban, mely lassan zötyögött a háború pusztította országon át, anyu a jövőjébe utazott.”²² A kötet rövid epizódokból és olyan – tehát olykor repetitív – részekből építkezik, amelyek kirajzolják például a családi viszonyokat, a személyek közti relációkat, ám nem képeznek konzisztens történetet.

Az *inszcenírozott diskurzus*²³ jellegét illetően fontos kiemelni, hogy a kötet önéletrajzi elemeket tartalmaz.²⁴ Ilyenek például az időjelölők: Ugrešić születésének éve, 1949; a születésnapja, március 27.; valamint az 1993-as év, amikor a szerző emigrál, illetve az elbeszélő elhagyja Zágrábot. Ugyancsak párhuzam fedezhető fel egy Ugrešić-interjú részlete s a regény alábbi sorai között: „Én negyvenöt évesen hagytam el a hazámat, és fogalmam sem volt arról, mi vár rám a legközelebbi jövőben, mire számíthatok”;²⁵ „Egy év alatt elvesztettem az otthonomat, a barátaimat, a munkámat, a közeli hazatérés lehetőségét, sőt ennek vágyát is. (...) Negyvenöt éves fejjel a nagyvilágban találtam magam egy útításkával, mely a *legszükségesebb holmikat* tartalmazta.”²⁶ Ezen referenciális elemeket tartalmazó írásokat *tanúságtételként*, *testimony*-ként értelmezem, amely – Shoshana Felman ismert tézise szerint – az élet és a szöveg mezsgyéjén elhelyezkedő architextus.²⁷ Menyhért Anna a műfajt illetően a következőképpen ír: „Az életírással szemben a *tanúságtételnek* – noha ez sem nyújthat teljes képet (...) – határozott irányultsága van, hiszen a szöveget (...) konkrét céllal hozzák létre: a traumát akarják megközelíteni és feltárni.”²⁸ E múltrekonstrukciós folyamat egyértelműen reflektált *A fájdalom minisztériuma* című regényben, melynek elbeszélője (az Amszterdamba

²¹ Uo., 76.

²² Uo., 115.

²³ WOLFGANG ISER: A fikcionálás aktusai. In: THOMKA BEÁTA (Szerk.): *Az irodalom elméletei IV.* Pécs, Jelenkor, 1997, 68.

²⁴ E szempont még hangsúlyozottabb *A fájdalom minisztériuma* esetében. „[a szerző] ezúttal önéletrajzi alapokról indít, ugyanis a regény főszereplőjében és narrátorában, Tanja Lucićban, akit a jugoszláv háború kényszerít arra, hogy elhagyja Zágrábot és Amszterdamban egyetemi előadóként igyekezzék boldogulni, Ugrešićre ismerhetünk.” TAKÁCS FERENC: Szétesőben. = *Mozgó Világ* 9 (2008). http://epa.oszk.hu/01300/01326/00103/MV_2008_09_13_2.htm.

²⁵ DUBRAVKA UGREŠIĆ – AGNIESZKA DROTKIEWICZ: A magamfajta állandóan utazik (az emigráció Madonnája). = *Lettre* 73 (2009). <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre73/ugresics.htm>.

²⁶ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, Európa, 2000, 173. A szerző az önéletrajzi elemekre ugyanakkor mindkét regényben ironikusan reflektál; lásd a bevezető megjegyzéseket.

²⁷ SHOSHANA FELMAN – DORI LAUB: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London, Routledge, 1992.

²⁸ MENYHÉRT ANNA: Személyes olvasás – traumairodalom. In: Uő: *Elmondani az elmondhatatlant – trauma és irodalom*. Budapest, Anonymus – Ráció, 2008, 28.

emigrált, s ott jugoszlavisztikát tanító Tanja Lucić csoportos pszichoterápiához²⁹ hasonlatos szemináriumokat tart a Hollandiába szakadt hallgatóknak.

Az emigráció traumájával összefüggő identitásprobléma *A feltétel nélküli kapituláció múzeumában* különböző tárgyi elemekhez kötődik. Már a felütésében megjelenik a regény vezérmotívuma, központi metaforája. A nyitó fejezetben egy fóka gyomrának tartalmáról kapunk hírt: „A berlini állatkertben, az élő elefántfóka medencéje mellett különös vitrin áll. Az üveg mögött az 1961. augusztus 21-én elpusztult, Roland nevű elefántfóka bendőjében talált tárgyak láthatók, azaz: rózsaszín öngyújtó, négy jégkrémes pálcika (fából), pudlikutya alakú fém kitűző, sörnyitó, női karkötő (valószínűleg ezüst), hajcsat, ceruza, műanyag vízpisztoly, műanyag kés, napszemüveg, nyaklánc, rugó (kisebb fajta), gumikarika, ejtőernyő (játékszer), cca 40 cm-es vaslánc, négy csavar (nagy), zöld műanyag játék autó, fémfésű, műanyag jelvény, játék baba (kicsi), sörösdoboz (Pilsner, 0,33 l), gyufásskatulya, gyerekpapucs, iránytű, autókulcs, négy db fémpénz, fanyelű kés, cumi, kulcscsomó (5 db-os), lakat, műanyag tütartó cérnával.”³⁰ Az első fejezet metapoétikus szövegrésznek tekinthető. A regény az egyéni és kollektív identitást, illetve az emlékezet működését kulturális produktumokhoz, szétszóródott tárgyakhoz kötötten mutatja fel. A tárgyakban manifesztálódó emlékeknek és a felejtésnek a problémáját³¹ például abban a párbeszédben érhetjük tetten, amely az elbeszélő és a berlini emigráns, Zoran között zajlik:

„– Mindent elfelejték – mondom nekik –, egy ideje minden összekuszálódott, már nem tudom, mi volt korábban és mi később, mi történt ott, mi itt, s mi másutt. Mintha már semmire sem emlékeznék pontosan.

– Én emlékszem – mondja Zoran.

– Mire?

– A felfújható magyar *Pálma* gumimatracokra és a szagukra.”³²

A fogyasztási cikkekkel tartalmazó elefántfóka-bendővel további tropikus elemek is párhuzamba állíthatók. Ilyen az emigráció egyik helyszíne, Berlin;³³ a város

²⁹ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A fájdalom minisztériuma*. Ford. Radics Viktória. Budapest, L'Harmattan, 2008, 136.

³⁰ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, Európa, 2000, 5.

³¹ Itt kell megemlíteni Stephenie Young írását, amely az emlékezetkutatások kontextusában vizsgálja az Ugrešić-művet: „Ugrešić’s work and its intense focus on narratives of remembrance can be better understood through the lens of contemporary memory studies (...). Although they tend to focus more directly on Holocaust studies, both Eva Hoffman’s conceptualization of »received memory« and Marianne Hirsch’s conception of »postmemory« speak to Ugrešić’s work, especially in *The Museum of Unconditional Surrender*, because they present attempts to think through present and past trauma interchangeably and focus on the consideration of how these memory narratives are linked inter- or trans-generationally.” YOUNG, STEPHENIE: Transnational Memories and a Post-Yugoslav Writer. In: ADELE PARKER – STEPHANIE YOUNG (Eds.): *Transnationalism and Resistance: Experience and Experiment in Women’s Writing Amsterdam*. New York, Rodopi, 2013.

³² DUBRAVKA UGREŠIĆ: *I. m.*, 134.

³³ „Berlinben a dolgok a legkülönbözőbb kapcsolatokra lépnek egymással. Berlin olyan, mint az elefántfóka, mely túl sok megemészthetetlen holmit nyelt le.” Uo., 195.

legmagasabb hegye, a Teufelsberg. Ilyen a fénykép mint az emlékezetet kontrolláló tárgy, illetve a fényképalbum, a bolhapiac vagy – ahogyan arra Ladányi István is rámutatott³⁴ – a címben szereplő múzeum metaforája. A szöveg töredékessége összefügg ezen metaforahálóval. A regény lemond az egységesítő narratíváról. Erre utal a következő, Viktor Sklovszkijtől származó idézet is: „*Nem akarok szüzsét. Dolgokról és gondolatokról fogok írni. Mint egy idézetgyűjtemény.*”³⁵ A regénykompozíció vizsgálatakor egyúttal a szövegben megidézett képzőművészek, így például Richard Wentworth alkotói koncepciójára ismerhetünk rá. A kollázszerű regény szerkezete az Új-Zélandon született, később Angliában letelepedett művész egyes installációit mintázza. Wentworth (aki az 1970-es évektől fontos szerepet játszott a New British Sculpture mozgalomban) munkáiban hétköznapi tárgyakat használ fel, helyez új kontextusba. A konceptuális művész alkotásai a tárgyművészet (Objektkunst) által felvetett elméleti problémákat hívják elő. A dadát, a pop artot követő, a fluxus és a minimal art törekvéseit folytató konceptuális művészet³⁶ a műtárgy létmódjának kérdésére fókuszál. Egyes művészettörténeti narratívák szerint az 1968 és 1972 között kibontakozó irányzat produktumai a duchampi ready-made utódai. Ugrešić regényének elbeszélője több helyen ad leírást Wentworth műterméről; illetve azt a *Was ist Kunst?* című fejezetben az elefántfóka bendőjéhez hasonlítja. Egy helyen a következőképpen idézi a (fikcionalizált) képzőművészt: „A világ összekuszálódott, és csupa hazardírozás (...) Én csupán észreveszem az incidenseket a világban, ez minden. (...) Eljegyzem egymással a dolgokat, ezt a kis lapátot ezzel a fémfelülettel”.³⁷ Az alkotói eljárás megegyezik az írói technikával; azzal a sajátos formálásmóddal, mely állításom szerint tehát egyértelműen összefügg Dubravka Ugrešić emigráns prózájának központi témájával, a menekült léttapasztalat és az identitáskrízis problémájával.

³⁴ LADÁNYI ISTVÁN: Muzealizáció és identitás Dubravka Ugrešić *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regényében. In: HORVÁTH H. ATTILA (Szerk.): *Társadalmak, nyelvek, kultúrák*. Veszprém, Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, 2011.

³⁵ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, Európa, 2000, 15.

³⁶ ALEXANDER ALBERRO – BLAKE STIMSON (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge – London, The MIT Press, 1999. JOSEPH KOSUTH: *Művészeti tanulmányok / Texte über Kunst*. Wien – Budapest, Knoll Galerie, 1992. LUCY R. LIPPARD: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1997. SOL LEWITT: Paragraphs on Conceptual Art. = *Artforum* 10 (1967).

³⁷ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, Európa, 2000, 204.

FÖLDES GYÖRGYI*

Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság
(Földes Jolán és Agota Kristof)

A transznacionalista irodalomtudomány a deterritorializációt, a nemzeti határok és állampolgárság témáit helyezi újabb elméleti keretbe, mintegy az összehasonlító irodalomtudomány egyik újraértésként, olyan megközelítéseket és területeket is maga alá vonva, mint a világirodalom, migráns- és diaszpórairodalom, posztkoloniális elméletek, xenológia, feminizmus.¹ A nagyjából a 90-es évektől létező, bár azóta is folytonosan megújuló modell megalapozóként tekint a migrációs tapasztalatra, s részben e tudásra támaszkodva, ezen kontextusban megkísérelte többek között a műnemek, műfajok átértelmezését is. Tanulmányomban, amelyben a migráns lét textualizálódásának műfaji kérdéseire kérdezek rá, elsősorban két példára támaszkodom, a magyar migráns prózairodalom két jellegzetes női alkotójának, Földes Jolánnak és Agota Kristofnak az esetét vizsgálom. A két író műfaji aktivitása a huszadik század más-más időszakára esik, aminek természetesen kihatása lesz írói praxisuk alakulására, azok legfontosabb vonásait tekintve, s ezeken belül szövegeik műfaji sajátosságait illetően is.

Földes Jolán (1902-1963) nagyon fiatalon avantgárd szerzőként jelentkezik. 1926-ban Párizsba megy, ahol a Sorbonne-on nyelvészetet tanul, de foglalkozik társadalomtudománnyal és lélektannal is (ilyen irányú esszéi jelentek meg párizsi avantgárd folyóiratokban), s közben kétkezi munkával tartja el magát. Ezután Egyiptomba utazik, ahol a magyar követségen gépíró – egyiptomi élményeiből írja a *Fej vagy írás* című regényét és a *Pádár János, titok* című kisregényt. Ezt követően egy ideig Londonban él, majd visszatér Budapestre, ahol például a *Tollban* és a *Századunkban*² cikkekkel publikál. 1932-ben a *Mária jól érett* című regényével megnyeri a Pantheon könyvpályázatát. 1932-től a Palladis Kiadó munkatársaként majdnem száz regényt fordít le, alapvetően angolból, de franciából, németből is. 1936-ban *A halászó macska uccájával* a londoni Pinker nemzetközi pályázatán nyeri el az első díjat, a könyvet tizenhárom nyelvre fordítják le, egymillió példány fogy belőle. A siker nyomán nagy európai körutat tesz, amely 1937-ben ér véget. A negyvenes évek elején férjével a nácizmus elől Londonba emigrál. Fél évet Indiában tölt, ahonnan úti leveleket küld a *Züricher Zeitung*-ba (például a matriarchátusról). Angliában nagyrészt regényeket ír Yolanda Clarent, Yolanda

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

¹ JABLONCZAY TÍMEA: Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában. = *Helikon* 2 (2015): 137–156.

² FÖLDES JOLÁN: Egyiptomi levél = *Századunk* 3 (1929): 164. A *Tollba* egyértelműen újságíróként írt: a Posta bürokráciájáról, Adynak a hatalom általi kisajátításáról, egy belvárosi ruhaszalonnal megszűnése alkalmából, két olasz asszony peréről.

Földes néven, általában angolul.³ *Golden Earrings* című regénye Amerikában 1946-ban bestseller lesz, 700 000 példányban kel el, Hollywoodban film készül belőle Marlene Dietrich főszereplésével, bár Földes Jolán nem tartja sikerültnek az adaptációt. Életének utolsó tizenhárom évében nem ír többet, mert úgy érzi, mindent megcsinált, amit akart (kivéve egy tárcanovellát az *Irodalmi Újság*ba, ami szintén emigránsokról, azok nyelvvesztéséről szól). Hevesi András *A halászó macska uccájáról* írt és a *Nyugat*ban megjelent kritikájában az emigránstapasztalatot emeli ki „a regény legfontosabb vonásaként” de az általa mondottak az író teljes életművét jellemezni látszanak: „Földes Jolán regényének leitmotívja, rögeszméje az emigráció, ebben a könyvben minden az emigrációt suttogja, gügyögi és harsogja. Az emigráns-sors, amely a valóságban egyenletesen oszlik meg a magánélet ezer tényezője között, ebben a könyvben egyeduralomra tör.”⁴

Másik szerzőnk, Agota Kristof 1956-ban, 21 évesen hagyja el Magyarországot férjével és kisgyermekével együtt. Svájcban, Neuchâtelben munkásnőként helyezkedik el egy órágyárban, majd fogászati asszisztens lesz. Bár elvállalja, és újra férjhez megy, viszonylag eseménytelen életet él. Autodidakta módon, szótárakkal és stílusgyakorlatokkal tanul franciául, javítja íráskészségét: magyar nyelvű versei után már francia drámai művekkel kísérletezik, később prózát ír, a három részletben készült *Trilógiát*, s további kisregényeket, novellákat. Így lesz belőle franciául író, Svájcban élő magyar szerző.

Másfajta élet, más egyéniség, más életpálya, eltérő generáció: egyiküket a negyvenes évekig, amikor zsidó származása miatt kell elhagynia Magyarországot, a kalandvágya, kíváncsisága hajtja, s csak utána éli meg a kényszerű elszakadás traumáját; a másikat talán inkább politikai meggyőződése irányítja – de nagyon korán örökre elhagyja Magyarországot, „lecseréli” a magyar nyelvet.

Mindenesetre úgy tűnhet, Földes Jolán és Agota Kristof a száműzetés (*exile, exil*) két alapesetét képviselik, ez a státusz, vagy akár létállapot ugyanis kétféleképpen közelíthető meg (bár keveredhetnek is). Míg Edward Said főként a száműzött (menekült, emigráns, bevándorló, migráns) alakjának elidegenedettséget és marginalitását emeli ki,⁵ más teoretikusok ezt a figurát pozitívan értik és napjaink „utazójának” és „modern nomádjának” posztmodern megtestesüléseként írják le.⁶ A két értelmezés különbségének illusztrálásaképp néhány metafora: a

³ *Moving Freely* (London, 1944), *Women in Love* (London, 1945), *Golden Earrings* (London, 1945; magyar. Budapest, 1946, francia Paris, 1945, spanyol. Buenos Aires, 1947, holland Hága, 1948, Amsterdam, 1967, 1970, német. Zürich, 1948, dán Koppenhága, 1948, finn Helsinki, 1948, cseh Bratislava 1948, norvég. Oslo, 1949, svéd Stockholm, 1950), *Prelude to Love, Shadows on the Mirror, Férjhez megyek* (1935), *Ági nem emlékszik semmire* (1933), *Péter nem veszti el a fejét* (1937), *Fej vagy írás* (1937), *Más világ-rész* (1937).

⁴ HEVESI ANDRÁS: A halászó macska uccája. Földes Jolán regénye. = *Nyugat* I. (1936): 459–460.

⁵ EDWARD W. SAID: Reflections on exile. = *Reflections on exile and other essays*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 2000, 137–149.

⁶ JOHN NEUBAUER – BORBÁLA ZSUZSANNA TÖRÖK (Eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009, 587.

száműzetés metafizikai és univerzális természetének jellemzésére – lásd első értelmezés – Ádám és Éva kiűzetését a paradicsomból, illetve a platóni ideát szokás említeni, a másik interpretációban pedig a „soha nem létezett, absztrakt cigányt” (Lemon).⁷ Persze ez a „cigány”-állapot sem egyértelmű, korántsem az, hiszen a modern menekült gyakran azért kerül párhuzamba vagy azonosítódik a cigánnyal, mert – mint Said mondja – a meggyökerezettséghez és a gyökerestől kitéptséghez (*rootedness, uprootedness*) is vonzódik: azaz mindenhol otthon van és sehol nem érzi magát otthon. (Ez az igénye amúgy összhangban van Said „utópista” és „holisztikus”, a világ mint „közösség” ideájával is, és azzal, hogy negatív kritikát fogalmaz meg a „nemzeti és etnikai tisztaságot megteremtő ideológiai kreatúrának tekintő kultúra” irányában.⁸) Egyébként, mint látni fogjuk, a cigány visszatérő alakja Földes Jolán szövegeinek, s ott is ambivalens jelentések és értékek hordozója.

Bár hozzáállásuk ekképpen más (ennek szövegbeíródásáról a továbbiakban lesz még szó), megfigyelhető, hogy mindkét író, miközben tematikailag egyszerűen képtelen elszakadni a migránstapasztalattól, rendszeresen a fikció területén mozog: életművük alapvető hányadát regények teszik ki, s kisebb részét novellák (esetleg kisregények). Ez a műfaji arány – tehát: a regényműfaj dominanciája, némi novella-erősítéssel – láthatólag szemben áll a transznacionalitás és a migráció szakirodalmának megállapításaival, miszerint ez a tapasztalat azokat az irodalmi formákat privilegizálná, amelyek a memoárt, a biográfiát, az autobiográfiát és az útleírást használják határátlépéseik kiindulópontjául. E műfajokban ugyanis – mint Jablonczay Tímea, részben Stephen Clingman meglátásaira támaszkodva megjegyzi – a mobilitás retorikája, a marginalitás és határtapasztalat, a vándorlás, a kényszerű fordítások és cserék alapvető migrációs praxisként jelentkezhetnek,⁹ és ezek képesek kitüntetetten működtetni a mobilitás, az utazás, az emlékezet aktusát. Vagy hivatkozhatnánk Marie-Louise Ascher *The Exile as Autobiographer* című tanulmányára, miszerint az önéletrajz azért lehetne alkalmas a menekültélmény megragadására, mert primér fokon úgy fogható fel, mint ami a „kilakoltatások” és helyváltogatások sorozatának terméke. „A jelen múlttá válik benne, még a beszéd pillanatában is; a múlt pedig meghal, miközben görcsösen, megbízhatatlan formában emlékezetként őrizzük; a képzelet kémcsövében fortyogó emlékként, amely fekete szimbólumokká alakul át a fehér papíron, s el-elhalványul. Az önéletrajzi szöveg ekképpen háromszorosán is poszthumusz. Minden állomásán elvész a referens, miután egy új médium újraalakította azt. Még ha az »Én« – amely az írás pillanatában visszaható névmásként funkcionál, *shifter*ként – telítetté is válik a használat időpontjában, megfelelője mégis hamar-

⁷ DOMNICA RADULESCU: *Nomadism, Diasporas, and Eastern Voices*. Lexington Books, 2002, 3.

⁸ DOMNICA RADULESCU: *Uo*.

⁹ JABLONCZAY TÍMEA: *I. m.*

san megszűnik a való világban.”¹⁰ (Mindezt árnyalja, hogy Agota Kristófnak van egy rövid önéletrajzi szövege is, *Az analfabéta*.)

Csakhogy az emigránsregény és az emigránsfikció (a novellákat is ideértve) a fentiek ellenére is bevett műfaj, különösen e korszak kezdetén, elég csak Remarque *A diadalív árnyékában* című művére gondolni, vagy Heinrich Manntól *A vulkánra*, Hevesi Andrásztól a *Párizsi esőre*, vagy Máraitól az *Idegen emberekre*.¹¹

A regényműfaj és a száműzetés összefüggésének több okát is említhetjük. Idézhetjük Edward Said gondolatait, aki *Reflections on Exile* című esszéjében kifejti, hogy száműzetésben az élet úgy lehet jobb, úgy tűnik el a hiány, ha egy új világot teremtenek más szabályokkal – ami a regényíróknak, politikai aktivistáknak, s általában, az értelmiségieknek kedvez a leginkább. A regényíróknak annyiban, hogy a száműzetés új világa – legalábbis logikailag – nem természetes világ, nem-reális volta pedig hasonló a fikcióra. Said Lukács György fiatalkori regényelméletére alapoz, mely szerint a regény, mint a becsvágy és fantázia nem-reálisából megalkotott irodalmi forma – szemben az eposz megállapodottságával, stabil identitásaival és értékrendszerével, azaz *otthonosságával* – nem más, mint a „*transzcendentális otthontalanság*” formája. A változó társadalom termékében, a regényben a vándorló, középosztálybeli hős vagy hősnő azt keresi, miként tudna egy új, egy másik világot felépíteni, valami olyasmit, mint az a régi, amelyet örökre maga mögött hagyott.¹² Regény azért is létezik, mert *létezhetnek* más világok is, alternatívák az elmélkedők, vándorok, száműzöttek számára. Függetlenül attól, milyen módon, a száműzöttek nagyon gyakran excentrikusak, s egyfajta árvaságnak érzik saját különbözőségüket (még ha ezt fel is használják valamilyen célból). Itt még három közbevetést is tehetünk: egyrészt, Said ebben az esszéjében az emigránslet lényegiségét első fokon társítja a nacionalizmussal is – vagyis egy még nem transznacionalista szemlélettel –, miközben szembe is állítja őket egymással a hegeli szolgál/úr dialektika alapján. A nacionalizmus szerinte – vagyis annak állítása, hogy van otthonunk, amelyet egy nyelvi közösség, egy kultúra, szokásrendszer biztosít – kezdetben képesnek tűnhet elhárítani a száműzetés által okozott károkat, még ha kirekesztő és féltékeny ideológia is egyébként (a nacionalizmus mindamellet ezekben a regényekben mintha messze nem lenne

¹⁰ Idézi: DOMNICA RADULESCU, 67.

¹¹ A Pinker-bizottság magyar előszűrije a jelígesen beküldött regény szerzőjének Márait gyanított a egyébként, éppen az *Idegen emberek* rokon témája miatt. A világpályázat jegyzőkönyvének tanúsága szerint Babits Mihály, Herczeg Ferenc, Csathó Kálmán, Földi Mihály, Gulácsy Irén, Kosztolányi Dezső és Zilahy Lajos voltak a zsűri tagjai, ők továbbították Londonba.

¹² 518. Vagy idézzük magát Lukácsot, mert ő kicsit mást is mond: az élet már elrejtett teljességét kutató regényben „a tárgy adott szerkezete – a keresés csak a szubjektum szempontjából fejezi ki azt, hogy mind az élet objektív egészéből, mind a szubjektumhoz való viszonyából teljesen hiányzik a magától értetődő harmónia – szabja meg a megformálásra törekvő érzületet: a történelmi szituáció hasadásait és szakadékait mind be kell vonni a megformálásba, és nem lehet, nem szabad kompozíciós eszközökkel elkendőzni őket. A regény formameghatározó érzülete így a regényhősök pszichológiájá-ként objektíválódik: a regényhősök – keresők.” LUKÁCS GYÖRGY: A regény elmélete. In: *Úő: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Budapest, Magvető, 1975, 518.

kötelező érvényű). A másik megjegyzés arra vonatkozik, hogy ennek az *otthonosság/otthonatlanság* ellentétpárnak vannak olyan sztereotipikus genderkódjai is, amelyek transznacionális közegben viszont gyakran elmozdulnak, a női szférához általában kapcsolt otthonosság, ismerősség, meghittség tere és az e helyhez rendelt biztos identitás meginog. Ha felszakadnak a határok, zavarosabbá válik, félelem, szorongás hatja át, sőt, adott esetben patológikus lesz – mint látni fogjuk, Agota Kristofnál még erre, konkrétan a skizofréniára is találunk példát, Földes Jolánál csak az előbbiekre.¹³ A harmadik pedig: Lukácsnál a novella is efféle *otthonatlan* műfaj, csak ott az író lemond a teljesség ironikus felmutatásáról is. Erre vonatkozóan pedig érdemes megemlíteni, hogy Madarassy Zsuzsa, a *Más világrész* korabeli kritikusa a kötet egyes darabjait (szinte kizárólag emigráns- és idegennovellákat) kidolgozatlan regénynek tekinti az ötlet „mélysége” tekintetében: „Mindegyik kész regénytéma, csak ki kéne dolgozni őket, minden mondat mögött annyi minden van még, olyan sok érdekes.”¹⁴

Földes Jolán legismertebb regénye, *A halászó macska uccája* egy kis térbe – Párizs legszűkebb sikátorában egy aprócska hotelbe – zsúfol rengeteg emigránst, függetlenül azok nemzetiségétől (orosz, litván, spanyolok, magyarok, németek), eredeti társadalmi státuszától (arisztokrata vagy munkás), politikai meggyőződésétől. Itt – szemben tágas terű más műveivel – a mikrotér szorossága, az általa adott biztonságélmény és a többiekkel való közös tapasztalat adta szolidaritás próbálja ellensúlyozni valamilyen módon a száműzetés otthonatlanságát – mindenestre az egész cselekményalakítás zsánerképekkel működik. A mű mindamelllett munkás-, illetve családragény is: a háromgyermekes Barabásék – az apa szűcs, az anya mosni jár – lassú boldogulását, a gyermekek nemzedékének felemelkedését, értelmiségivé válását követhetjük végig (még ha meggazdagodásukról nem is beszélhetünk) apró részletekben, finom kidolgozottságban, viszonylag hagyományos prózapoétikai eszközökkel, extradiegetikus-heterodiegetikus narrációval. A *Moving Freely* (London, 1944, francia címe *Les Exilés*) pedig – s ebben nem a munkásokat középpontba helyező előbbi regénnyel rokon, hanem Heinrich Mann *A vulkánjával* – az értelmiség, a művészvilág emigráns társadalmát mutatja be egy emigránsmozgalom működésén keresztül.

Földes Jolán néhány könyvét akár Bildungsromannak is tekinthetjük (nemcsak a még magyar környezetben játszódó *Mária jól érttet*, de a talán ifjúsági regényként kategorizálható *Péter nem veszi el a fejét* címűt ugyancsak, vagy az egyiptomi közegbe helyezett *Fej vagy írást* is), ami nem meglepő abban a tekintetben, hogy a száműzetés gyakran szerepel az emberi tapasztalat egyik toposzaként is a kaland-és nevelődési regényekben vagy a felfedezés irodalmában.

¹³ Györke Ágnes, Jablonczay Tímea a transznacionális feminizmusról: GYÖRKE ÁGNES: A transznacionális feminizmus elméletei. Empátia, affektus és a transzlokális tér. *Helikon* 2 (2015): 221–232., JABLONCZAY TÍMEA: *I. m.*

¹⁴ MADARASSY ZSUZSA: Földes Jolán: *Más világrész.* = *A Toll* (1) 1938: 28–29.

Az egyébként esztétikai szempontból nem igazán érdekes *Péter nem veszi el a fejét* bizonyos értelemben a nomád életmód nevelő hatására mutat rá nemcsak a kamaszfiú, hanem negyvenes banki alkalmazott nagybátyja tekintetében is: turistaújtjuk csavargásba fordul, hol fizikai munkát végeznek, hol összevissza utazgatnak – hajón és a Szaharában – választásaik és a véletlenek mentén, s közben mindenféle hihetetlen és váratlan kalandokon esnek át. *Nomád* mozgást végeznek teoretikus értelemben is, ráadásul a Deleuze és Guattari által a *Mille plateaux*-ban bemutatott nomád tér két alapvető formája éppen a sivatag és a tenger: egyetlen szabad, homogén, sima felületű síkból áll, ahol a nomád bármely irányba mozoghat; s ahol ugyan vannak referenciapontok, de ideiglenesek, hogy minél hamarabb elhagyhatók legyenek. A nomád folyton úton akar lenni, mert számára a lényeg a köztes, az átmeneti, a függő állapot, az „intermezzo”, a deterritorializáció állapota.¹⁵ De azért mégsem egészen a Deleuze és Guattari-féle nomádfogalomról beszélhetünk itt, mivel azzal a fejlődéssel és a biztos lezárás nem egyeztethető össze. Márpedig itt a lezárás mesébe illő: egy dúsgazdag amerikai özvegy megmenti őket, akit aztán a bácsi elvesz feleségül, s az utazás során a kisfiúból önálló felnőtt, a nyárspolgár és zsémbes öregedő férfiből pedig nyitott és sármos kalandor lesz.

A *Fej vagy írás* egy válófélben lévő fiatal feleség története, aki érzelmi leválásának, önállósulásának érdekében Egyiptomba megy dolgozni, s ott látszólag jól beilleszkedik a helyi, látszólag nemzetileg heterogén – bár alapvetően fehér – társaságba, több férfihoz fűzi így vagy úgy affektív viszony, kis híján elfogad egy házassági ajánlatot; de aztán mégis hazatér, részben ezáltal visszatagozódni a magyar viszonyok közé, s talán azért is, hogy szoknyavadász férjének mégiscsak a közelében legyen. A végkifejlet ismeretében persze meggondolandó, hogy nem egy Bildungsroman-kifordítással van-e dolgunk, hogy tényleg ésszerű belátás eredménye-e, amint azt a fokalizáció eredményeképp gondolhatjuk, vagy egy kudarc-történeté. Ez minden bizonnyal értelmezés kérdése, mármint hogy a főhősnőnek az volt-e az útja valóban, hogy észrevegye szerepe lényegét, észrevegye a korlátait, és okulva tapasztalataiból élete egy újabb fázisába lépjen, vagy egyszerűen csak megrekedt, a saját tengelye körül forog. Igaz, Vöő Gabriella szerint a női fejlődésregény annyiban különbözik a műfaj mintanarratíváitól, hogy általában megkésetttség jelentkezik benne, a főszereplő többnyire idősebben jut el belátásaihoz, mint a férfiverziókban, s gyakran nem is olyan egyértelmű módon: a nők számára, mivel ők ugyanezen társadalomban peremhelyzetbe szorultak, a fejlődés lehetőségei korlátozottak: „A női hősök esetében ugyancsak problematikus a felvilágosodás ismeretelméleti alapjain nyugvó fejlődésregény koherens, autonóm én-felfogása. A női én nem teljesen körvonalazott, életpályájára nem a fejlődés linearitása jellemző, hanem kitérőkkel, vakvágányokkal van tele. Fejlődé-

¹⁵ GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI: *Mille plateaux, 2. capitalisme et schizophrénie*. Paris, Minuit, 1980, 471.

se ezért nem is érhet véget a felnőttkor elérésével, mint a férfiaké, hanem befejezetlen marad, későbbi életszakaszokra tolódik ki.”¹⁶

A nomadizmus mint identitáskérdés, mint életforma hangsúlyosan van jelen Földes Jolán cigányszövegeiben, de csak mint valamilyen állomás a személyiség-fejlődés rögzös útján: ezek így tehát a maguk módján ismét csak nevelődéstextusok. Fialat roma nő az egyik főszereplője *Golden Earrings (Arany fülbevaló)* című regényének, amelyben a nomád cigányasszony az angol ezredest cigánynak öltöztetve bújtatja és kíséri végig Németországon, s időközben a szeretőjévé lesz: az alapvetően populáris regiszterben mozgó regényben egyszerre szórakoztató és elgondolkodtató a két kultúra hol feszültségteli, hol félreértésekbe ütköző találkozására, s a nomád életmód, ha nem is végérvényesen követendő példává, de egy darabig lehetséges életalternatívává válik a férfi számára. A *Más világrész* című kötet egyik novellájában (*A friss füvet jó szagolni*) pedig egy vándor cigánylány kap a hidegben menedéket kislányával az elhagyott asszonymál, aki irigyli a szabadságát, de meg is botránkozik rajta, azonosulna is vele, voltaképpen azonban nem tudja elfogadni – általában is, mindketten képtelenek egymás mélyebb megértésére. A két szöveg az átmeneti és véglegesen fel nem vállalt nomadizmus eseteinek tekinthető, különböző fokozatokban.¹⁷

S még egy fontos szempont: több arab vonatkozású szövegben (*Péter nem veszi el a fejét, Fej vagy írás*, de a szintén Egyiptomban játszódó *Pádár János titokban* is) megfigyelhető, hogy ez a fajta kvázi-nomadizmus nem jár együtt a Braidotti-féle nomadizmus, mint a Másikhoz való odafordulás lehetőségével sem, vagy másképp, inkább kolonialista, semmint posztkolonialista szemlélettel társul: az arabok ugyanis ezekben a regényekben *subaltern* pozícióban (érthetetlen viselkedésű, sőt, szinte gyanús idegenként) jelennek meg.

A Berkovits Zoltánnal közösen írt *From Prague to New York. The Adventurous Stories of an Eternal Beggar*¹⁸ című kötet egyes szám első személyben megírt, de minden bizonnyal fiktív anekdotagyűjtemény, azaz lazán, láncban összefűzött, semmilyen tekintetben nem hierarchizált (mellérendelésen alapuló) sorozat csatánával lezárt történetekkel. Főszereplője egy úgynevezett *Schnorrer*: ez a német-zsidó kifejezés, amely vándorkoldust, kéregetőt jelent, többnyire egy olyan emberre vonatkozik, aki utazgat a nagyvilágban, és közben kölcsönadományokból él, ügyesen és elegánsan „megfeji” módosabb hittársait, kisebb-nagyobb pénzüsségeket csal ki tőlük valamilyen ürüggyel vagy apróbb szívességekért. Esetünkben leginkább egy, a művész- és intellektüelvilágban járatos, Prágától Tel Avivig, Bukaresttől New Yorkig, Budapesten, Brüsszelen, Genfen, Párizson keresztül utazó, s azt végigügyeskedő figuráról beszélhetünk, aki a nomád Másik hagyományos reprezentációjának, a bolygó vagy az örök zsidó egyik alakváltoza-

¹⁶ VÖÖ GABRIELLA: Doris Lessing és a női fejlődésregény. = *Jelenkor* 2008/3: 338–343.

¹⁷ MADARASSY ZSUZSA: *I. m.*

¹⁸ ZOLTAN BERKOVITS – YOLANDA FÖLDES: *From Prague to New York. The Adventurous Stories of An Eternal Beggar*. Geneva, Pea Editions, é. n.

taként jelenik meg, ez utóbbit nem a vallásos értelemben véve, hanem az idő és a tér vándoraként, a nem letelepedettség reprezentatív alakjaként.

Agota Kristof narratív életművének legfontosabb tétjei egyrészt az emigrációs identitás komplexitásának felmutatása, másrészt a határátlépés és a határzónán való tartózkodás motívumának alkalmazása (konkrétan és transzgressziós értelemben is), harmadrészt pedig annak a sajátos nyelvvesztésnek a reprezentálása, amely magában hordozza a nyelvi nyereséget is. A migráns- vagy bevándorló tapasztalat nála a kisebbségnek is tekinthető külföldié (aki egy meghatározatlan országban, meghatározatlan nemzetiségűként él idegenként), a Másiké, aki ugyanakkor általában átmeneti helyzetben is van, a halott zónában, a senki földjén. Ez a tapasztalat – sehová nem tartozni, két világ között lebegni – néha közvetlenül is megjelenik a szövegeiben, a *Trilógiában* éppen úgy, mint az *Oththon* vagy *A csatorna* című novelláiban. A határtapasztalat a *Trilógiába* is beleíródik: az ikrek a határzónában laknak nagyanyjukkal, egyikük átszökik a lezárt határon (míg apjukat feláldozzák ugyanott), s a novellákban is számos külföldi utazás/lakhelyváltás tanúi lehetünk, miközben a határátlépés számos esetben súlyos transzgresszióként is ott van (például incestusként, pedofiliaként, illetve skizofrénnak tekinthető cselekedetként). S mindez nemcsak a *Trilógiában* több ízben, hanem a *Tegnapban* is, vagy a *Line nővérem, Lanoé fivérem* című novellában is. Michèle Bajolle *Un passé contraignant*¹⁹ című könyvében a *Trilógiában* „külföldet”, a határon túli területet a nomád térrel azonosítja, azaz a szabadsággal, a szabad mozgás lehetőségével – márpedig Deleuze-ék szerint ennek a kapitalista gazdasági forma felel meg, vagyis ha az elhagyott országot mégiscsak a szocialista Magyarországgal azonosítjuk, akkor Ausztrián keresztül kapitalista országba távozik az ikerpár egyik fele. Természetesen a nyílt és sima tér legreprezentatívabb motívuma a sivatag, mely képződmény a szerző önéletrajzi könyvében, *Az analfabétában* – noha más nézőpontból – kötődik az immigráció és emigráció teréhez is (*A sivatag* című szöveg).

A *Trilógiában* a szöveg és a narráció szintjén is folyamatos határátlépéseknek vagyunk tanúi, tudniillik a keretváltásoknál (és ezzel együtt a narrátor nyelvi értelemben vett személyének megváltozásánál). Ez gyakran előforduló jelenség, és az olvasó nem tudja követni, ki beszél (nem tudja névről beazonosítani), továbbá nem tudja ellenőrizni a narrátor szavahihetőségét sem: a keret mozgásai a történetet illetően is mozgásokat (csúszásokat) idéznek elő, és bizonytalanná teszik az identitást. Ezek „fikciók a fikcióban” (vagy másképp: *mise en abyme*-ok), de mint fikciók inkompatibilisak is egyúttal: egyfolytában módosulnak, s így állandóan megrengetik a többi fikciót. A csúszások, rések, repedések, gyűrődések olyan mértékűek és bonyolultságúak, hogy már nem tudjuk, kik a narrátorok, hányan vannak (egy van vagy kettő), hogy hívják őket (Klaus, Lucas vagy Klaus), miként

¹⁹ MICHÈLE BAJOLLE: *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*. Amsterdam –Atlanta GA, Rodopi, 2000.

telt az életük, és hogy a cselekmény megannyi módosítása után vajon várhatunk-e egy újabb csavarra a regényben.

Michèle Bajolle a skizofrénia felől értelmezi a narráció narrátor(ok)ra, hangra, legfontosabb motívumokra vonatkozó trükkjeit, s ugyanezzel magyarázza a test regénybeli megjelenítését. Szerinte szinte bizonyos, hogy a *Trilógia* hőse egyetlen személy: *A nagy füzet*ben láthatólag elválaszthatatlannak tűnő „mi”-nek egyetlen hangja van, s aztán, az egyik iker szökése után – vajon valódi szökés volt ez? – egyazon szereplőben mutatkozik. Végül Bajolle arra a következtetésre jut, hogy a *Trilógiában* a skizofrén elemek együttese és a szöveg posztmodern jellege miatt szükségszerűen asszociálunk Deleuze és Guattari könyvére, hiszen skizofrén állapot kötődik a nomád léthez is: a kapcsolat világos, a skizofrén (a modern nomád) deterritorializációját a végsőkig viszi, azaz állandó menekülésben van. (S itt – a transzgresszió és a skizofrénia másfajta összekapcsolása érdekében ismét a Said által hivatkozott Lukácsot lehet idézni: „A téboly és a büntett éppen a [regényre jellemző] transzcendentális hontalanság objektivációi; egy tett hontalansága a társadalmi összefüggések emberi rendjében, egy lélek hontalansága a társadalmi összefüggések emberi rendjében.”²⁰)

Végezetül a nyelvi szempontot is érdemes megemlítenünk. Domnica Radulescu a *Realms of Exile* című könyv bevezetőjében²¹ úgy fogalmaz, hogy a száműzetést teljes egészében kétfajta törésként és/vagy reintegrációként érthetjük meg és gondolhatjuk át: nyelviként és tapasztalatiként. A valósághoz való viszony, a valamely világban való benne-lét is szükségképpen nyelviként megragadható, miközben persze tapasztalat is, amely egyszerre érzéki, perceptuális és érzelmi aspektusokkal is bír. Az emigráció még azoknak is, akik csupán alapvető kommunikációra használják a nyelvet (vagyis nem írók, nem dolgoznak vele), nyelvi törést eredményez, és ezzel egyidejűleg erős kapcsolatot az anyanyelvvel. Noha a száműzetés minden tapasztalata különbözik, mégis egyetlen textúrát hoznak létre, amelyet a törés, veszteség, fragmentáltság, nosztalgia jelentései szőnek át, gyakran kombinálva megújult energiákkal, reménnyel az életre. Ezt az élményt néha közhelyesnek érezzük, miközben valami belőle mindig elmondatlan marad. Ez az aspektus különösen Kristofnál szembetűnő, aki *Az analfabétában* s különböző interjúiban azt állítja, valójában sohasem tanult meg tökéletesen franciául, ráadásul a francia nyelv „ellenséges” nyelvvé vált számára, amely folytonosan gyilkolja az anyanyelvet: gyökértelensége alapvetően nyelvi jellegű. Ebből a szempontból azt a fajta kisebbségi irodalmat műveli, amelyet Deleuze és Guattari *Kafkáról* írott könyvében határoz meg. Az analfabéta itt a kisebbségi irodalom praxisát jelenti: „Hány ember él ma olyan nyelvben, amely nem a sajátja? Hányan vannak, akik már, vagy még nem ismerik saját nyelvüket, és rosszul ismerik azt a többségi nyelvet, amelyet használni kényszerülnek? A bevándorlók, s főként

²⁰ LUKÁCS GYÖRGY: *I. m.*, 519.

²¹ DOMNICA RADULESCU: *I. m.*, 2.

gyermekeik problémájáról van szó. A kisebbségek problémájáról. A kisebbségi irodalom problémájáról, ami azonban mindannyiunkat érint: hogyan szakítsunk ki nyelvünkéből egy olyan kisebbségi irodalmat, amely képes aláásni a nyelvet (...)? Hogyan lesz valaki saját nyelvének nomádja, bevándorlója, cigánya? Kafka válasza: gyermeket bölcsőjéből kilopva, kifeszített kötélén táncolva.²² A megoldás a „nyelv deterritorializációja”, azaz a nyelv nomáddá tétele. Agota Kristof megoldása: egy olyan hibrid – bár alapvetően minimalista – nyelvet alkot meg a két régebbi kereszteződésénél, amely soha nem létezett. Földes Jolánnál talán ezt a szakadást nem érzékeljük ennyire tisztán, legfeljebb annyiban, amennyiben egyes bevándorló szereplőinek – alapvetően az alacsony társadalmi osztályokhoz tartozóknak, lásd *A halászó macska uccájának* munkásai – nehézséget okoz a nyelvtanulás, nyelvi beilleszkedés, s kirekesztődnek. Illetve utolsó, az *Irodalmi Újságnál* megjelent tárcájában foglalkozik explicit módon a kérdéssel, nevezetesen a többgenerációs bevándorlók (görögök) megbomlott családi kommunikációjával, nemzedéki nyelvi szakadékaival: a családtagok egyszerűen nem értik egymást, sem a környezetüket, folyamatosan tolmácsra szorulnak. Viszont Földes Jolán angol nyelvtudása stilisztikai szempontból is példaértékű: az *Irodalmi Újság* szerint „egy kritikus azt mondta róla, hogy Joseph Conrad óta nem volt külföldi író, aki ilyen szépen írt volna angolul”.²³ Az ő esetében inkább talán a transznacionális kiadási és fordítási gyakorlat lehet érdekes, hogy eleve külföldi piacra ír – egy idő után idegen nyelven, angolul, ritkábban németül – de azonnal fordíttatja is ezeket a szövegeket. A külföldi pályázatra elküldött és ott pályadíjat nyert *A halászó macska uccáját* tizennyolc nyelvre fordítják le. Tábori Kornél írja a *Literaturában* a szerzőnővel való beszélgetéséről szóló beszámolóban,²⁴ hogy a *Fej vagy írás* az adott pillanatban megjelent már magyarul, németül és Amerikában, de már készül az angliai és a francia kiadás, és megvásárolták lengyel, holland, finn és olasz kiadók stb. Minden bizonnyal e praxis – és a piaci igények kielégítésének szándéka – vihette Földes Jolánt egyre inkább a populáris regiszter irányába.

²² GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Budapest, Qadmon, 2009, 40.

²³ M. K.: Földes Jolán. = *Irodalmi Újság* 1963. november 15., 2. Idézi: JABLONCZAY TÍMEA: A szöveg mint az anya teste. Mária jól érett. = *Literatura* 2009/2, 218–235.

²⁴ TÁBORI KORNÉL: Mrs. Földes útja Indiáig. = *Literatura* 1938. július 15., 248.

Szerelem, vallás, utópia diskurzusa az Új Héloïse-ban

A XX–XXI. századi olvasó számára a regény műfaji kevertsége, polifonikus szerkesztése, dialógusainak változatos nyelvi regiszterei nem okoznak különösebb értelmezési nehézséget. Történeti perspektívából azonban ezek a jellemzők fontos határkönek számítanak a regény alakulástörténetében. A francia regényirodalom sajátossága, hogy a műfaji és narratív polifónia megjelenése egyetlen regényhez, Rousseau *Új Héloïse*-ához köthető. A rousseau-i újítás jelentőségét akkor értjük meg igazán, ha ismerjük a regény műfajának korabeli sajátosságait, irodalmi státuszát. Nem célom, hogy a regényműfaj alakulástörténetét vázoljam, csupán a levélregény a XVII–VIII. században betöltött szerepének és jellemző formáinak bemutatására szorítkozom.

A XVII. századi francia irodalom alapvetően a kor politikai beszédmódjainak narratív és retorikai kódjaihoz, morálfilozófiai diskurzusaihoz igazodott. A királyi udvarban megjelenő „érzékenység kultusz”¹ a társadalmi érintkezés kommunikációs formáit is meghatározta azzal, hogy egy új beszédmódot, a galantéria (galanterie) nyelvét tűzte ki követendő mintának. A korabeli etikett, esztétika és etika is a gálans stílust követi, melyre jellemző volt „a diszkréción, a művelt szellem, valamint a nőkkel való finom társaságbeli bánásmód”.² A XVII. század irodalma önkéntelenül átveszi a galantéria jellemző mintáit, témáit, mégis a század végére, az udvar által szabályozott, mesterkelt negédes stílussal szemben, egy másik beszédmód is megjelenik: az új „természetesség” szólama. Az udvari modorosságtól eltérően ez az irodalmi irány a szenvedély és szerelem természetes megszólalásmódját keresi. Az új hang és téma legkézenfekvőbb műfajává a levél/levélregény vált, formai rugalmasságával és kánonon kívülségével. A levél műfajának népszerűsége a XVII. században abból is származott, hogy egyszerre működtetett szubjektív és objektív horizontokat egy alkotáson belül, illetve hogy szerkezeti felépítését nem határozta meg az irodalmi kánon.³ Bár a levélregény formailag kötetlennel tűnik, hosszúság alakulástörténet során nyerte el végső formáját. A továbbiakban ennek a fejlődéstörténetnek a nagyobb állomásait vázolom fel, a Rousseau-mű részletes bemutatása mentén.

A levélregény első generációja még erősen kötődik az antik, középkori és reneszánsz regény történelem-központú szemléletéhez, ahol az egyéni életesemények

¹ DEBRECZENI ATTILA: „Érzékenység” és „érzékeny” irodalom. = *Irodalomtörténet*, 1999/80/1. sz., 12–29.

² NIKLAS LUHMANN: *Szerelem- szenvedély: az intimitás kódolásáról*. Budapest, József Műhely, 1997, 78.

³ BÓDI KATALIN: A valóság poétikája a francia és a magyar levélregényben. = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2003/4–5.

kitágított földrajzi és historikus térben képződnek meg. Ilyen volt Honoré d'Urfé *L'Astrée* című grandiózus műve is, melyben egy kitalált világ erkölcsi, társadalmi, etikai jellemzőit próbálta megrajzolni a szerző (közel 5000 oldalban). A totalitás megragadásához elengedhetetlen volt a hagyományos regényelbeszélés heterodiegetikus elbeszélője,⁴ aki összefűzte az egyes szám első személyben íródott levélbeszámolókat. A külső elbeszélő jelenléte alapvetően megkérdőjelezi a levelek valóságosságát, ezáltal egy fikciós térben helyezi el a történetet.

A levélregény második generációja viszont már elveti a totalitásra való törekvést. A levelek tartalma a XVII. század közepétől már csak az egyén belső világra reflektál. A heterodiegetikus elbeszélő átadja a helyét a homodiegetikus narrátor-nak,⁵ ez az elbeszélésmód pedig erősíti azt az olvasói feltevést, hogy valós leveleket olvasunk.⁶

A levélregény monologikus voltát a XVIII. század törli meg, ahol már nem egyetlen szereplő naplószerű levelei jelennek meg, hanem csoportos levélváltások. A dialogikus szerkesztés lehetővé tette, hogy bizonyos eseményeket több nézőpontból is elmeséljenek, megteremtve továbbá a lehetőséget arra is, hogy több történetszál működhessen a regényen belül.⁷ Ha a műfaj alakulástörténetét vizsgáljuk, azt állapíthatjuk meg, hogy a levélregénynek ez a harmadik generációs polifonikus változata volt a XVII–XVIII. század legolvasottabb műfaja, annak ellenére, hogy az akadémia, az elit irodalmi szalonok megvetéssel tekintettek rá. Jacques Rustin *Le vice à la mode : étude sur le roman français du XVIII^e siècle*⁸ című tanulmányában a műfaj recepciójának e kettős voltára mutat rá, és kifejti, hogy a francia kánon miért és hogyan próbálta kiszorítani a levélregényt. Jacques Rustin címadása sem véletlen, hiszen a divatos bűn (*le vice à la mode*) utal a kor olvasói szokásaira és a levélregény népszerűségének okaira. A bűn egyértelműen a kor gáláns erkölcsével szemben megjelenő tiltott szerelmi kapcsolatokat jelenti. Ezek a történetek szociális, vallási, esztétikai és morális tabusértést követtek el, mert a közerkölcsöt, a szülői jogokat, a vallási dogmákat, sőt magát az irodalmat is alárendelték a szerelem transzcendens eszméjének. Azzal, hogy a levélregény teret engedett az évszázadok alatt elfojtott szenvedélyeknek és érzelmeknek, megkérdőjelezte a kényszerházasságot és korának erkölcsseit.

⁴ GÉRARD GENETTE: *Figures* III. Paris, Seuil, 1972, 252.

⁵ Uo.

⁶ A Portugál levelek (*Lettres portugaises traduites en français*) olvasói is hiteles történetként olvasták a leveleket, amelyeket a szerző név nélkül adott ki. Ma már irodalomtörténeti érdekesség, hogy ez a mű az 1900-as évek közepéig Mariana Alcoforado regényhősnő neve alatt jelent meg, az igazi szerző említése nélkül. Vö.: BÓDI KATALIN: A valóság poétikája a francia és a levélregényben. = *Irodalomtörténeti Közlemények* 2003/4–5.

⁷ A többszólamúság, a férfi-női látásmód párhuzamos ábrázolása viszont felteszi azt a kérdést, hogy a ki a szerző. A kor alkotói a kritikától való félelem miatt csupán a levelek összegyűjtőiként, szerkesztőiként tüntették fel magukat, ezért a levelek, mint talált tárgyak, hiteles dokumentumok jelentek meg a korabeli olvasó szemében.

⁸ JACQUES RUSTIN: *Le vice à la mode : étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de la Nouvelle Héloïse*. Paris, Ophrys, 1979.

ROUSSEAU ÉS A LEVÉLREGÉNY

Rousseau sem tudta kivonni magát a kor divatja alól, hiszen fiatalkorát végigkísérték a híres XVII–XVIII. századi regények. A *Vallomások* nyomán egyfajta „olvasónapló” is kirajzolódik előttünk, mivel részletes beszámolót ad egyik-másik regényről, mint például Fielding *Tom Jones*-a, Honoré d’Urfé *L’Astrée*-ja, Madame de Lafayette *Clèves hercegnője*, de megemlékezik Richardson *Clarisse Harlowe*, *Grandisson* és *Paméla* című regényéről is, melyek olvasása közvetlenül hatott az *Új Héloïse* megírására. A *Vallomásokból* kitűnik, hogy Rousseau előszeretettel hasonlította saját művét az elődök munkáihoz.

A negyedik részt bátran merem a *Clèves hercegnő* mellé állítani, s kimondom, hogyha ezt a két művet csak vidéken olvasták volna, akkor érezhették volna át teljes értéküket. [...] Richardson regényei, bár sok mindenben fölötte állnak az enyémmnek, e tekintetben nem hasonlíthatók össze velem.⁹

A levélregény műfaji népszerűsége mellett mégis ott a filozófus Rousseau kétsége és bizonytalansága, aki meg akar felelni a kortársak (Diderot, Voltaire, D’Alambert) elvárásainak, s ezért megveti a regényes olvasmányokat, miközben mindig is vonzotta a műfaj. Talán ez is magyarázhatja, hogy 1759-ben a vidéki magányába menekülő Rousseau a levélregény formáját választotta ábrándjai megírásához. A szerző az *Új Héloïse*-t eredetileg nem kiadásra, hanem önnön szórakoztatására szánta; majd jóval később szeretője tanácsára renanzi össze, és szerkesztői álnév alatt adja ki.¹⁰ Rousseau, bár nem vállalja fel a szerzői státuszt, a mű két előszavában hosszú védőbeszédet ír a regény legitimitása és saját művének kivételes volta mellett. Az első előszó hűen leképezi a kor negatív vélekedését a regénnyel kapcsolatban, míg a második az *Új Héloïse* erkölcsnemesítő funkcióját hangsúlyozza.

A nagyvárosoknak színházra, a romlott erkölcsű népeknek pedig regényre van szükségük. Látván saját korom erkölcsseit, nyilvánosságra hoztam és kiadtam ezen leveleket, bár oly században éltem, hogy azokat inkább tűzbe kellett volna vetnem. [...] Egy ártatlan lány sosem olvas regényt, épp ezért választottam olyan címet, hogy aki úgy dönt, kinyitja a könyvet, azonnal tudja, mire számíton. Tehát, az a lány, aki a cím dacára egyetlen oldalt is elmer olvasni belőle, elveszett.

⁹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Vallomások I–II*. Ford. Benedek István, Benedek Marcell. Budapest, Magyar Könyvklub, 1962. II. 290–291.

¹⁰ „Ekkor támadt kedvem arra, hogy a kínálkozó helyzetek egyikét-másikat papírra vessem, s visszaemlékezve mindarra, amit ifjúkoromban éreztem, így adjak bizonyos lendületet a szerelem marcangoló vágyának, amelyet soha nem elégítettem ki. Előbb néhány levelet vettem papírra minden időrend és összefüggés nélkül; s gyakran nagy zavarban voltam, amikor össze akartam illeszteni őket. Hihetetlennek látszik, és mégis igaz: így írtam meg a két első részt, minden kialakult terv nélkül.” In: Uo., 168–170.

[...]

A regényolvasást hasznossá akartuk tenni a Fiatalság számára.¹¹

Az első és második előszó ellentmondó sorai jól bizonyítják Rousseau-nak a regényhez való szélsőséges viszonyát, aki hangsúlyozza ugyan morális fenntartásait a műfajjal szemben, mégis kísérletet tesz az etikai-nevelési regény megteremtésére. Ezt a célt úgy vélte elérni, hogy elhagyta a megkövült regénykliséket, mint például a váratlan fordulatok, kalandok, intrikák szerepeltetése, gáláns beszédmód stb.; a történet középpontjában pedig nem külső események, hanem a *Portugál levelekhez* hasonlóan, a lelki élet apró rezdülései kerülnek. Formai szempontból is túllép elődjén, mert a monologikus helyett a polifonikus szerkesztésű levélregény formáját választja.

Rousseau és kora is felfedezi, hogy az emberi lélek és személyiség nem koherens, tehát nem írható le egyetlen lelkiállapot mentén. A portugál apáca szerepe is csak egy a lehetséges magatartásmódok közül, ezért úgy véli, hogy a dialógusforma hozzájárulhat ahhoz, hogy pontosabb képet fessen a férfi és nő érzelmi pozícióiról a szerelemben. Bár törekszik a totális lélekábrázolás megalkotására, „az *En tükörfolyosóján* számtalan szögből, mindig csak decentralizáltan és deformáltan, nem igazi és folyton változó alakban látja magát, s mégsem képes felhagyni az egység és a valóság keresésével”.¹² Rousseau belátja, hogy a nagy kérdés nem maga a szerelem mibenléte, hanem a szerelem dinamikájának a megélése a férfi és női szubjektum részéről.¹³ Rámutat arra is, hogy az egyéni érzések sosem statikus állapotban jelennek meg, hanem a változás folyamatában. Az író célja pedig ennek az érzelmi dinamikának a megragadása, megörökítése, értelmezése. A személyiség különböző létállapotának ábrázolásához pedig sajátos nyelvi megformáltságra van szükség, amelyről Rousseau a *Vallomások* neuchâtel-i kéziratának előszavában így nyilatkozik:

Mondandóhoz olyan nyelvet kellene megalkotnom, amely éppen annyira új, mint a regénytervem. De vajon melyik az a tónus és stílus, amely kezelni képes az érzelmek sokszínű váltakozását, önellentmondását, s amely gyakran

¹¹ „Il faut des spectacles dans les grandes villes, & des Romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps, & j'ai publié ces Lettres. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu! [...] Jamais fille chaste n'a lu de Romans; & j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé, pour qu'en l'ouvrant on sçût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page, est une fille perdue.” [...] „On a voulu rendre la lecture des Romans l'utile à la Jeunesse.” In: JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *La Nouvelle Héloïse*. Paris, Le livre de poche, 2012, 50, 69.

¹² MAARTEN DOORMAN: *A romantikus rend*. Budapest, Typotex, 2006, 123.

¹³ A felvilágosodás korát vizsgálva megállapíthatjuk, hogy az akkori társadalmi rend szabályai határozták meg a társas érintkezési formákat, ahogy a szerelem és udvarlás megnyilatkozását is. A női és férfi szerepek erősen kodifikált formában jelentek meg, amelyet Rousseau szándékosan elvet hősei megformálásakor. Az Új Héloïse-nak köszönhetően, a női psziché és a szexualitás, a kor szokásaival szemben, zavarba ejtően nyílt módon jelenik meg. Elindítva a női szolam létjogosultságát az irodalomban.

oly hitvány, máskor pedig oly fennkölt, hogy örökös nyugtalanságban tart engem?¹⁴

Az *Új Héloïse* megírása során ugyanezzel a problémával találja szembe magát, ezért a szereplők megszólalását sajátos stilisztikai és retorikai alakzatokkal ruházza fel. A regény első részében főleg a belső szubjektív nézőpontok dominálnak, amelyből hiányzik a narrátori objektivitás. Itt még érződik a monologikus szentimentális levélregény hatása, a maga terjengős megfogalmazásával és szélsőséges individualizmusával. Rousseau célja egyrészt az volt, hogy kiküszöbölje az érzelmek túlzott eluralkodását, másrészt, hogy új nézőpontok bevezetésével már meglévő irodalmi beszédmódokat, nyelvi rendszereket működtessen párhuzamosan a regényen belül. Az *Új Héloïse* kapcsán három nagyobb beszédmódot/registert érdemes szétválasztani és részletesen megvizsgálni: a szerelmi vallomások, az utópia, és a metafizikus beszédmód nyelvét.¹⁵ E három beszédmód váltakozása és „harca” határozza meg a regényben lévő levelek retorikáját és ritmusát.¹⁶ A következőkben arra teszek kísérletet, hogy rávilágítsak, e három beszédmód hogyan írja felül egymást, milyen átfedések mentén alakítja a regény szüzséjét, illetve hogyan teremti meg a francia polifonikus regény alapjait.

A SZERELMI VALLOMÁS DISKURZUSA

Mint már jeleztem, a galantéria meghatározta az etikettet, a művészeteket és az irodalmat, sőt a szerelmi vallomások gyakorlatát is a XVIII. században. A *bien-séance*: a jó modor és illendőség ideája áthatotta a társadalmi viselkedés kultúráját, kiváltképp a nyelvi kifejezésmódokat, melyekre jellemző volt a játékos könnyedség, a negédedesség, a metaforikus kódok használata és a visszafojtott érzelmesség. Minden olyan kifejezésformát száműztek, melyek veszélyeztették a nyugodt, harmonikus idill képét. Mindez egyet jelent az érzelmek, a vágy, a szenvedély, a testiség szabad megnyilvánulása elleni harccal, a tabusítással. A galantériával párhuzamosan, ellenhatásként, feltűnik az „új érzékenység” vagy szentimentalizmus irodalmi iránya is. Szentimentalizmus – „új érzékenység” lát-

¹⁴ „Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes dont je fus sans cesse agité?” In: JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Préambule du Manuscrit de Neufchâtel*. http://www.lettres.org/confessions/rousseau_txt01.htm. (Letöltés időpontja: 2015. 12. 22.)

¹⁵ Szerelmi vallomások (la langue du cœur), az utópia nyelve (la langue de l'utopie) és a metafizikus beszédmód rétegeit (la langue méthaphysique) In: JEAN-PAUL SERMAIN: *La Nouvelle Héloïse ou l'invention du roman-poème*. In: COLETTE PIAU-GILLOT – ROLAND DESNÉ – TANGUY L'AMINOT: *Modernité et pérennité de Jean-Jacques Rousseau*. Paris, Champion, 2002, 227–229.

¹⁶ Retorika alatt értem a szöveg felépítésének, nyelvezeti, mondatszerkesztési sajátosságait. Ritmusosság szempontjából pedig a levelek stílusbeli és tartalmi dinamikáját elemzem.

szólag azonos fogalmak. Debreczeni Attila az *Érzékenység és „érzékeny irodalom”*¹⁷ című tanulmányában rávilágít arra, hogy míg a szentimentalizmus, mint egységes stílusirányzat, csak néhány európai országban jelent meg, az „érzékenység, új érzékenység” olyan irodalmi beszédmód, diskurzusminta, amely jellemezhet egy regényt vagy szerzői életművet anélkül, hogy stílusirányzatként jelentkezne az adott irodalmi kánonban. A szerző kiemeli továbbá, hogy maga az érzékenységszónak is viszonyfogalom, mert „meghatározott nézőpontból szabadon egyesíti magában a különböző, diskurzusok elemeit, mint például a vallás, eszme, esztétika, gazdaság, tudomány, női szerep, és populáris kultúra kódjait. [...] Irodalomtörténetileg viszont csak három releváns viszonylatát különítjük el az érzékenységtől: mint erkölcs- és boldogságfilozófiát, mint viselkedési mintát és modort, mint mentális és lelki alkatot.”¹⁸

Ha végignézzük a francia irodalomtörténetet, megállapíthatjuk, hogy Rousseau *Új Héloïse*-a az első levélregény, amelyben az érzékenységszónak mindhárom aspektusa egységes rendszert alkot. Először is, megjelenik benne az érzékenységszónak boldogságfilozófiai alapja, hiszen a hősök a szerelem eszményének megtalálását és a vele való azonosulást tűzik ki célul. Mivel a szerelmi eszmény mindig a másik személyén keresztül manifesztálódik, az elvont „égi” szerelem ideája már nem csak vágyott állapot, hanem elérhető a „földi” életben, a másik léte által. A megtalálás azonban az érzékenységszónak irodalmában az elvesztéssel jár együtt, mert az eszme mindig tiltott, elérhetetlen személy alakjában tűnik fel. Saint-Preux számára is tiltott a Julie-vel való kapcsolat, mert a lány magasabb társadalmi osztályból származik. Az elvesztés élménye és az eszméhez való görcsös ragaszkodás eredményeképpen Saint-Preux-nek és általában az „érzékeny” szentimentális hősnek meg kell megtapasztalnia a modern individuum létélményét: a rezignáltság, az elidegenedés és a világba vetettség érzését.¹⁹

Ha figyelmesen végignézzük az érzékenységszónak három aspektusát, belátjuk, hogy a szóban forgó magatartásmódok és eszmék már a középkor irodalmában is aktívan jelen voltak. Tanguy L’Aminot *L’Amour courtois dans La Nouvelle Héloïse* című tanulmányából kiindulva érdemes megfontolni a feltételezést, miszerint Rousseau a középkori regény mintájára írja meg az *Új Héloïse*-t. A regény címe utal a középkori filozófus *Abélard és Héloïse* szerelmi tragédiájára, akiknek történetét Rousseau megpróbálja modern tanmesévé alakítani. Bár választása anakronisztikusnak tűnik, felhívja a figyelmet saját korának társadalmi berendezkedésére, ahol szigorú feudális keretek között továbbra is a rang és a vagyon határozzák meg a házasságokat. Az *Új Héloïse* és *Abélard*-történet szüzséinek hasonlóságai mellett Rousseau különös figyelmet fordít a lovagregény, a legendák és mesék sajátosságainak beemelésére. Az *Új Héloïse*-t akár lovagi eszményképre felépített modern meseként is olvashatnánk, szerelemről, erkölcsről és önfelal-

¹⁷ DEBRECZENI ATTILA: *I. m.*, 12–29.

¹⁸ Uo., 5.

¹⁹ DEBRECZENI ATTILA: *I. m.*, 5–6.

dozásról. A mesei motívumok bizonyításának legkézenfekvőbb példája a regény férfi főhőse és annak névválasztása. A Saint-Preux, Szent Dalia (lovag) név utal a szereplőnek a regényben betöltött szerepére. Nem véletlen, hogy Saint-Preux-höz kötődik a regény egyik legfontosabb nyelvi regisztere, a szerelmi vallomástétel szólama. Érzelmektől túlfűtött levelei szándékosan idézik meg a trubadúrlíra elégikus hangvételét és témáit, ahol Julie-t elérhetetlen középkori hercegkisasszonyként, önmagát pedig szenvedő szerelmes lovagként jelöli meg. Leveleinek stílusa ezért tűnik olykor anakronisztikusnak és modorosnak a XVIII. századi miliőben.

Önkéntelenül is felmerül a kérdés, hogy mégis miben áll Rousseau nyelvi és műfaji újítása, ha a középkori szerelmi vallomások mintáját használta fel? Rousseau törekedett arra, hogy hősei mentesek maradjanak a galantéria alakoskodásától. Az érzések természetes nyelvi megjelenítésének egyik koncepciója, hogy a lélek mélyén működő „la langue du cœur”²⁰ áttetsző módon jelenjen meg a levelek olvasása során. A Rousseau-életmű áttetszőség-természetesség kérdését Jean Starobinski a szerzői életművet átfogó nagy tanulmánykötetében²¹ elemzi részletesen, ahol megállapítja, hogy Rousseau számára az áttetszőség, átlátszóság vágyott eszmény, elérendő horizont, melyet az érzelmek szabad kifejezésének vágya mozgat.²² Az áttetszőségnek szubjektumelméleti vetülete van: az „én” megpróbál önmaga és környezete előtt is feddhetetlenné válni. Mindezt pedig új retorikai, diszkurzív funkció kidolgozásával éri el. A levelek retorikai megformáltsága az érzelmek szabad áramlását próbálja leképezni, ezért az előbeszédre jellemző töredékesség, gondolati inkoherencia figyelhető meg. Ebből a „strukturánélküliségből” fakad, hogy a szenvedély, vágy olyan elementáris erővel nyilvánul meg az *Új Héloïse*-ban. A levelek beszédmódja nem statikus, hanem időben változó, mivel az érzelmi pozíciók játékanak függvényében konstruálódik meg. Ezért kénytelen megváltoztatni Saint-Preux szerelmi vallomásainak retorikáját Julie férjhezmenetele után. A szerelmi eszmény, a szerelem tárgyának az elvesztése a levelek stílusának és tárgyának átalakulásával jár. Julie házassága után írt levelei mégis arról tanúskodnak, hogy valójában sosem volt képes teljesen levetni a középkori szerelmi beszédmódot. Barátjának, Édouard-nak írt sorai arról tanúskodnak, hogy bár elfogadta Julie Clarens-ben betöltött anya és feleség szerepét, az elveszett múlt és a hajdani Julie képe mindig ott lebeg előtte. Rousseau írói játéka itt mutatkozik meg a legjobban, mert nála a szerelmi beszédmód megformáltsága mindig egy adott lelkiállapottal és a személyiség lelki struktúrájával függ össze. Ezzel rámutat arra, hogy nemcsak a levelek tartalma, hanem egyúttal nyelvi meg szerkesztettsége az, amely elárulja egy szereplő érzésvilágát.

²⁰ JEAN-PAUL SERMAIN: *I. m.*, 227–240.

²¹ JEAN STAROBINSKI: *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard, 1971.

²² JEAN STAROBINSKI: *I. m.* Ez a nyelvi, esztétikai, filozófiai és morális koncepció jellemzi a már idézett neufchâtelii kézirat előszavát és a *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* című értekezését is.

Kedves kuzinom, jótevőm, barátóm, a világ végéről jövök, mégis a ti képetekkel telt szívvel tértem vissza. Négyyszer utaztam körbe az egyenlítő, körbejártam a föld mindkét féltekét, láttam mind a négy sarkát [...] az egész földet átutaztam, de nem tudtam elszökni tőletek. Bár elmenekülünk attól, aki kedves nekünk, képe gyorsabban utolért, mint a tenger hullámai és a szél, amely a világ végéig követ minket, és bárhova megyünk elvisszük magunkkal annak alakját, akiért élünk.²³

ROUSSEAU HÁRMAS UTÓPIÁJA

A szerelmi vallomások mellett az *Új Héloïse*-ban kiemelt helyet kap Rousseau írásmódjának második rétege, az utópikus beszédmód. Az utópia irodalmi hagyományáról nem célozok részletesen írni, de fontosnak tartom megjegyezni, hogy bár Rousseau olvasta a kor híres utópiáit, Bacon, Swift, Voltaire művét, a regény csak abban hasonlít elődeire, hogy szintén a „tökéletes” társadalom modelljét próbálja megalkotni.

A mű első része Saint-Preux és Julie térbeli elszakadásával ér véget, vagyis veszélybe kerül a létük értelmét adó szerelmi eszmény. Julie házasságával végül teljesen megszűnik a szerelem beteljesülésének lehetősége, így a létüket mozgató idea is. Rousseau ezért a regény második kötetében új eszményt tűz ki hősei elé: a tökéletes társadalom és család utópiájának felépítését, amely ellenpontot képez a regény első részében ábrázolt szerelmi szenvedély destruktív társadalmi erejével szemben. A leírások hangneme ezért jóval visszafogottabb, mint a regény első részének szubjektív vallomásai. Időnként egy-egy magánvélemény tarkítja, mégis a tudományos értekezések kritikai szemlélete és beszédmódja érvényesül bennük.

Rousseau utópiájának eredője Julie; az ő rendelkezése és döntése irányítja a regény alakulását, emiatt épülhet az ő alakja köré a „tökéletes” társadalom. Julie azzal, hogy elfogadta a Wolmarral való házasságot, látszólag meghaladta Saint-Preux iránti szerelmét és szenvedélyét, hogy tisztességes feleségként és anyaként élhessen tovább.²⁴ Julie lelki átalakulásának utópikus magva, hogy elhitheti önmagával, az erény és a polgári házasság megszüntetheti az érzelmeket és a szenved-

²³ „Ma cousine, ma bienfaitrice, mon amie, j'arrive à des extrémités de la terre, et j'en rapporte un cœur tout plein de vous. J'ai passé quatre fois la ligne; j'ai parcouru les deux hémisphères; j'ai vu les quatre parties du monde; [...] j'ai fait le tour entier du globe, et n'ai pu vous échapper un moment. On a beau fuir ce qui nous est cher, son image, plus vite que la mer et les vents, nous suit au bout de l'univers; et partout où l'on se porte, avec soi l'on y porte ce qui nous fait vivre.” In: JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *La Nouvelle Héloïse*. Paris, Le livre de poche, 2012, 475.

²⁴ Julie házasságkötése nem csupán egy erkölcsi fellángolás következménye. Döntését jelentősen meghatározta édesanyja halála, aki felfedezve lánya titkos viszonyát, a szegyenbe belebetegedett és belehalt. Julie apja, ezután férjhez kényszeríti lányát régi katonatársához (Wolmar), akihez nemesi becsületszava köti, mert Wolmar megmentette az életét. Julie először nemet mond a házassági ajánlatra, mert nem tud elszakadni Saint-Preux emlékeitől. Apja ekkor könyörögve kéri, hogy ne hozzon szegyen családjára, és ne tegye tönkre, mint édesanyját. Julie a büntudat terhe alatt belátja, nincs más választása, ezért önként lemond a szerelemről. Esküvője napján a templomban isteni hang világítja

délyt. Személyiségének átalakulása is ennek az eredménye, melyet nyelvi megszólalásmódján keresztül próbál explicitté tenni azért, hogy a hajdani szerelmi vallomások túláradó és szélsőséges diskurzusa helyett szándékosan racionálisabb, kimértebb tónust próbál megütni leveleiben.

Julie utópikus illúziója nem csak környezetére, hanem szerelmére Saint-Preux-re is hatással van, mert a férfit maga Julie készíti a felejtésre és továbblépésre. Az utópia második célja Saint-Preux lelki transzformációja, melynek kerete a „gyógyulást” elősegítő világ körüli kaland. A tengerentúli utazás már a korábbi utópiákban is megjelenik, ahol egzotikus tájak, és kultúrák panoptikumát tárja az olvasók elé. A hős tehát fizikálisan jelen van az utópiában, mégis kívül esik rajta, mert nem tud lemondani vágyairól és szerelméről. Leveleinek tartalma bár átalakul, beszédmódja mégsem azonosítható Julie álracionális, modoros diskurzusával.

Végül az utópia harmadik, fizikai megtestesítője maga Clarens, a Julie és családja köré épülő mikroközösség. A regényben megjelenő mikrovilág bemutatása a filozófus-szerző gazdasági, társadalmi, politikai és erkölcsi programjának az esszenciája is, amelyben kísérletet tesz a tökéletes társadalom megalkotására. Rousseau a szociológus pontosságával írja meg Clarens felépítését, ahol a levelek esetenként az útirajz, a társadalomkritika és esszé műfaji sajátosságait is magukban hordozzák. Az *Értekezések* és a *Társadalmi szerződés* társadalomelméleti konstrukciói szembetűnőek az *Új Héloïse*-ban. Rousseau Wolmar alakján keresztül tesz kísérletet az emberek közötti tökéletes egyenlőség megalkotására, amely valójában, a történet tanulsága szerint, sosem tudott megvalósulni,²⁵ hiszen nem lehet tökéletes egyenlőség ott, ahol egyetlen ember irányít egy nagyobb közösséget. Rousseau ezért Wolmart, a jó apa és vezető szerepében próbálja feltüntetni, aki a közösség érdekében veszi kezébe az irányítást. Vezetői szerepét pedig azzal indokolta, hogy a „nép” nem tudja, mire van szüksége, és meg kell neki mutatni az erényes és hasznos élet mintáját. Wolmar szigorú szabályokat hoz tehát létre, hogy kontroll alá helyezhesse az egyén közösségben betöltött szerepét és viselkedését. Pontos előírásokat olvashatunk arra vonatkozólag, hogy a különböző nemek hol, és hogyan ismerkedhetnek egymással. Totális felügyelet alatt tartja a szolgálkat, hogy azoknak ne csak a fizikai, de érzelmi és mentális világát is irányíthassa. Az említett példák jól érzékeltetik, hogy mennyire kiszámítható, preskriptív világ a clarens-i közösség, melyben az egyéni szabadság a közösségi érdeknek van alávetve. Ahogy mindenki, úgy Julie is aláveti érzéseit és személyiségét a mikrotársadalom érdekeinek.

A regény utópiája napjainkig számos morális kérdést vet, vetett fel az olvasókban. Mi volt a célja Rousseau-nak ezzel a betéttel? Egyszerű ujjgyakorlat volt

meg a lelkét és tölti el a csendes, erkölcsös élet reményével. Julie tehát megérti, hogy éltét új alapokra kell helyeznie, hogy jó feleséggé és anyává váljon.

²⁵ Látszategyenlőséget tükröz a szüreti mulatság leírása is, ahol úr és szolga egy asztalnál eszik és mulat. Külsőleg mindenki egyenlő, de érezzük mégis ennek a gesztusnak az időben illékony és jelentéktelen voltát, amely nem jellemzi Clarens hétköznapjait.

a tökéletes társadalom elképzelésére, vagy éppen annak a paródiája akart lenni? Miért hullik szét darabjaira ez az illuzórikus közösség? Hogy válaszoljunk a kérdésekre, először is látnunk kell, hogy az utópia állapota addig maradhat fenn, amíg Julie maga is hisz benne. A hiten kívül szükséges továbbá Julie személyének koherenciája, ahogy az utópia elveihez alkalmazkodik és beleolvad. A személyiség koherenciájának és inkohereciájának elemzéséhez, érdemes Derrida „disszemináció-szétaszóródás” fogalmát és elméletét bevonni. Úgy vélem termékeny olvasatot ad, ha megnézzük, a „disszemináció” miként válik diskurzusteremtővé az *Új Héloïse*-ban.

A szétaszóródás egyik központi kérdése, hogy a grammatikai és pragmatikai szinten szétaszóródó egyéniség hogyan építi föl önmagát az írás folyamatán keresztül.²⁶ Julie személyisége a regényben háromszor esik a szétaszóródás áldozatául. Először, amikor el kell válnia Saint-Preux-tól és férjhez megy. Ekkor a szerelmi vallomások tárgyát, s ezzel együtt érzéseit is más dimenzióba helyezi át. Házasságkötésekor új szubjektumra, diskurzusra és eszményre volt szüksége, ami magában az utópiában ölt testet. Az utópia azonban csupán Saint-Preux visszatéréséig van biztonságban, mivel Saint-Preux-vel együtt újra megjelenik a szerelmi vallomások diskurzusa, az a destruktív nyelv, amely rámutat az utópikus társadalom hazug voltára. A clarens-i gépezet monoton, kiszámítható, utilitarista, és érzelemmentes világa nem képes Julie-t megvédeni elfojtott szenvedélyével és szerelmével szemben, ezért a hősnőnek az utópián kívül új eszményre volt szüksége, a vallás megnyugtató tapasztalatára. Paul de Man²⁷ *Új Héloïse*-elemzése rámutat arra, hogy a vágy és szenvedély diskurzusa nem szűnik meg teljesen Julie házasságával, csupán tárgyat cserélnek. Saint-Preux helyett az Isten és az erkölcsös élet kerül a középpontba. A levelek a transzcendens és a földi boldogság témáját járják be, kiegészülve egy sajátos sermo-prédikációs retorikával. Paul de Man ezért a regény vallási szolamát, egyértelműen a hősnő alakjához köti, mert Julie-nek szüksége volt arra, hogy a Saint-Preux iránt érzett szenvedélyét egy másik szenvedéllyel váltsa fel, ezért ugyanazt a retorikát alkalmazza az Istennel való kapcsolatában, mint amit a Saint-Preux-nek írt levelekben megtalálunk.²⁸ Ugyanaz a rajongás és pátosz jelenik meg, csupán a sermo, a bölcselkedő-teologikus hangnemmel bővül ez a nyelvi struktúra.²⁹ Az utópikus, higgadt, elemző, tu-

²⁶ JACQUES DERRIDA: *A disszemináció*. Pécs, Jelenkor, 1998.

²⁷ PAUL DE MAN: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető Kiadó, 2006, 252–255.

²⁸ Rousseau metafizikus beszédmódja azonban nem egyértelműen csak protestáns, hanem platóni etikai motívumrendszerrel is dolgozik. Ahogy az etika sem a hagyományos értelemben jelenik meg, hanem nyelvi kategóriaként. Más szóval az etika egyetlen diszkurzív modalitás a sok közül, de egyben a legmeghatározóbb is. In: PAUL DE MAN: *I. m.*, 252.

²⁹ „Le Dieu que je sers est un Dieu clément, un père: ce qui me touche est sa bonté; elle efface à mes yeux tous ses autres attributs; elle est le seul que je conçois. Sa puissance m'étonne, son immensité me confond, sa justice... Il a fait l'homme faible; puisqu'il est juste, il est clément.[...] O Dieu de paix, Dieu de bonté, c'est toi que j'adore! c'est de toi, je le sens, que je suis l'ouvrage; et j'espère te retrouver

dományos beszédmódból kezdünk visszatérni a mű elején megjelenő diskurzus-mintákhoz. A regény ezen a ponton felveti a kérdést, hogy ha az utópia nem volt elég erős ahhoz, hogy legyőzze a szenvedély diskurzusát, akkor a metafizikus beszédmód, vajon szembe tud-e szállni Saint-Preux szerelmi vallomásaival? Rousseau, hogy kiélezzze a két beszédmód különbségét, megírja a tavi csónakázás jelenetét, amelyben Saint-Preux Wolmar távollétében tavi csónakázásra hívja Julie-t. Annak ellenére, hogy a csónakázás leírása a regény végén helyezkedik el, a mű fordulópontjának és csúcspontjának tekinthető; egyben pedig a cselekmény sűrített essenciája, mivel magában hordozza a múlt, a jelen és a jövő képeit. Azzal, hogy Saint-Preux Julie-t a múlt szerelmi színhelyeire viszi kirándulni, ráébreszti a hősnőt, hogy Clarens csak utópikus kreáció, hogy megmentse magát nyomasztó vágyaitól. A ligetben megtapasztalt élmény után Julie önmaga által megkonstruált személyisége ismét retorikai és pszichológiai szétszóródásnak esik áldozatul, melyet explicit módon az utolsó Saint-Preux-nek írt levelében olvashatunk.

Nem, nem hagylak el, várni foglak. Az erény, mely elválasztott minket egymástól a földön, összekapcsol majd az örök életben. Ebben az édes tudatban halok meg. Boldog vagyok, hogy életem árán is szerethettek bűn nélkül, és hogy ezt még egyszer elmondhatom Neked.³⁰

Paul de Man³¹ értelmezésében itt teljeseedik ki az allegória vallásos jellege, mert a mű a vallás mindent elsöprő tapasztalatával végződik, amely azt jelenti, hogy a vallásos, metafizikus hangnem felette áll minden más beszédmódnak. Fontos viszont megjegyezni, hogy Julie halála előtt ráeszmél, a szerelmi boldogságot nem helyettesítheti a vallásos Isten-imádat. A legfelsőbb jó, Isten már Saint-Preux és Julie szerelmének hitelesítőjeként jelenik meg, aki túlvilági boldogságot ígér a földön üldöztetést szenvedett szerelmeseknek. A metafizikus megszólalás mellett tehát megjelenik a szerelmi vallomások beszédmódjának legitimitása is, amely rávilágít, a két diskurzus nem egymást kizárva, hanem egymást kiegészítve töltik be Julie személyiségét. A regény során a hősnő személyisége a külső körülmények miatt folyamatos transzformáción megy keresztül, amelyet Paul de Man személyiség- és diskurzusvesztésnek nevez. A halál árnyékában mégis azt mondhat

au dernier jugement tel que tu parles à mon coeur durant ma vie." [Az Isten, akit szolgálók irgalmas Isten, atya, aki a jóságával érint meg engem; jósága eltöröl minden más tulajdonságát. Már nem is látok, csak ezt a jóságot. Hatalma csodálattal tölt el, mérhetetlensége elképeszt, igazságossága pedig... Igazságos és irgalmas, hiszen megteremtette a gyenge embert. [...] Ó béke Istene, jóság Istene, te vagy az egyetlen, akit imádok! Általad érzem, hogy a te alkotásod vagyok; és remélem, hogy az utolsó ítéletkor is úgy látlak majd, ahogy a szívemhez szóltál egész életemben. – ford. tőlem.] In: JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *I. m.*, 446.

³⁰ „Non, je ne te quitte pas, je vais t’attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre nous unira dans le séjour éternel Je meurs dans cette douce attente: trop heureuse d’acheter au prix de ma vie le droit de t’aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois!” In: JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *I. m.*, 806.

³¹ PAUL DE MAN: *I. m.*

jük, hogy Julie megtalálta elveszett „énjét” és diskurzusát, azáltal, hogy egyesíti a metafizikus és szerelemi vallomások megszólalásmódját. Ez a retorika viszont csak a túlvilág, a biztos halál felől válik legitimé, mivel Julie földi életében az utópia és a társadalmi konvenciók nem engedték meg, hogy megteremtse a vallás és szerelem megvalósított szintézisét.

*

Rousseau az *Új Héloïse*-ban saját korának társadalmi, morális és etikai problémáit nagyította fel azáltal, hogy a szerelmet mint egyéni érdeket ütköztette a kényszerházasság intézményes közösségi eszményével. Alaptematikáját tekintve tehát a hagyományos levélregény műfajához sorolható. Ha újragondoljuk azt az állítást, hogy az érzékenység viszonyfogalom, amely „meghatározott nézőpontból szabadon egyesíti magában a különböző, diskurzusok elemeit, mint például a vallás, eszme, esztétika, gazdaság stb.”³², akkor azt mondhatjuk, hogy az *Új Héloïse* kitágította a korabeli regény műfaji perspektíváit. A levélforma lehetővé tette Rousseau-nak, hogy a mű első részében középkori mesét írjon, amelyet majd megtör a második kötet utópikus társadalomrajzával, végül a történetet a metafizikus regény soraival zárja. A műfaji polifónia viszont nem jöhetett volna létre, ha az egyes műfajok nem kapnak sajátos retorikai megformáltságot. A középkori trubadúr mesék stílusa attól válik emblematikussá, hogy elkülönöződik az utópiától, ahogy a metafizikus beszédmód sem lehet teljesen azonos a szerelmi vallomások és az utópia nyelvével. A regény sajátos retorikai megformáltsága teszi lehetővé, hogy könnyebben értelmezzük a történet ideológiai váltásait, például, ahogy a szentimentális szerelem átvált a racionalizmusba (esetenként materializmusba), a mű végén pedig az utópia, hegeli szintézisként pietikus vallásfelfogásba torkollik. Rousseau, hogy még jobban elhatárolja egymástól ezeket az eszmetörténeti irányzatokat, az egyes szereplők között osztotta szét a különböző nyelvi regisztereket. Saint-Preux, a nevéből adódóan, az egész történet során a középkori mesehős pozíciójában van jelen, személyisége nem képes befogadni az utópiát, sem a metafizikus látásmódot, ezért az *Új Héloïse* legfontosabb és legkomplexebb figurája Julie. Ő a modern szétszóródó szubjektum megtestesítője, aki az ideák kereszttüzeiben próbálja megtalálni saját személyiségét.

Nem véletlen tehát, hogy az *Új Héloïse* korának egyik legvitatottabb regénye volt, mivel jelentősen átalakította az olvasói pozíciókat és a regényről alkotott vélekedést. A mű megértéséhez az olvasónak kell lehántani a regénnyel kapcsolatos elvárásait, s aktív módon interpretálni a szereplők plurális nyelvi regisztereit, megértve a mögöttük húzódó ideológiai és pszichológiai folyamatokat.

³² DEBRECZENI ATTILA: *I. m.*, 12–29.

Z. VARGA ZOLTÁN

*A történelem fikciótól a fikcionalizált történelemig:
történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés
összehasonlító perspektívából¹*

A traumatikus történelmi múlt megörökítése, ábrázolása, semlegesebb kifejezéssel, megszővegezése, illetve az így létrejött alkotások befogadása összetett elméleti problémákat vet fel. Különösen igaz ez a holokausztirodalom szövegeire.² Ha csupán felületesen tekintjük is át kérdést, világosan látszik, hogy az üldözés és a jogfosztás tapasztalatai, a haláltáborok világa nyomán keletkezett művek vizsgálata aligha lehetséges kizárólag irodalomtudományi szempontok figyelembe vételével. A történet- és morálfilozófiai kérdések súlya mellett eltörpülni látszanak az elbeszélések „technikai”, vagyis nyelvi, kompozíciós, kommunikációs, retorikai részleteire irányuló elemzések.

A náci haláltáborok létezésének felfedezése óta eltelt több mint hetven éve alatt létrejött Holokauszt „világirodalom kánon” sok tekintetben elszakadt a közvetlenül a háború után íródott visszaemlékezések, tanúságtételek igazságszolgáltatással és történetírással összefonódó, történetileg szituált beszédhelyzetétől, s Primo Levi, Jorge Semprun, Kertész Imre és mások műveit irodalmi értékkel bíráló, esztétikai élményt kiváltó szövegekként is olvassuk. Mindez csak részben magyarázható azzal, hogy a túlélő írók irodalmi hivatásuk és képzettségük normáihoz, formáihoz igazodva vallottak a velük történelekről (mint például Szép Ernő), hiszen nem egy esetben éppen a táborokban átéltek nyomán léptek írói pályára (Kertész, Semprun stb.). A haláltáborok világának elbeszélései – a szenvedés ábrázolásának látványosságként történő „kiárusításának” elítélése, a morális fenntartások ellenére – számos ponton kapcsolódnak az irodalmi modernség programjához. Az egyik közülük az *írásnak tulajdonított heurisztikus jelentőség*. Az írás – dialektikus módon – rögzítője és felfedezőeszköze az emberi létezés szélsőséges helyzeteinek: felhívja figyelmünket valami *létezésére* és feltárja ennek a létezőnek a szerkezetét, ismereteket szerez róla. Paradox *mimetikus vágyról* beszélhetünk, hiszen az (irodalmi) modernség elutasítja a művészet valóságábrázoló, realista meghatározását, abban az értelemben, hogy egy előre adott, ismert társadalmi vagy lelki realitást kellene a művészet szintén ismert jelkészletével (újra) bemutatnia. A „valóság”, a „realitás” valamiféle kimeríthetetlen és elérhetetlen

¹ A tanulmány egy nagyobb, a Bolyai János kutatási ösztöndíjjal támogatott, készülöben lévő munka része.

² Kertész Imre magyar irodalom kapcsán tett megfogalmazását kiterjesztve azokat az irodalmi műveket értve ezen, „amelyek közvetlenül vagy közvetetten a holocaust hatása alatt készültek, vagy valamiképpen a holocaustra reflektálnak”. KERTÉSZ IMRE: Hosszú, sötét árnyék. In: *Uő: A holocaust mint kultúra. Három előadás*. Budapest, Századvég, 1993.

horizontja a hozzá eljutni kívánó beszédnek, egyszerre ösztönözve azt és határt szabva neki. A holokausztirodalom mint szövegegyüttes számára a „Holokauszt” mint esemény épp ilyen horizont: történelmi, antropológiai, társaslélektani, történet- és morálfilozófiai „tényként” hívja elő a létezését – vagy annak valamely specifikus aspektusát – állító és ezt a létezést tudássá alakító írásokat, illetve ezt a tudást (megtudni valami létezését és megismerni annak természetét) élővé és közösségi természetűvé tevő és elevenen tartó olvasást. A kimeríthetetlen és elérhetetlen horizont, az esemény, illetve következményeinek összetettsége, s nem utolsó sorban történeti létezése, a kollektív emlékezetben való továbbélése nem véletlenül hozza időről-időre elő a reprezentáció krízisének felvetését, az ábrázolás tiltását és lehetetlenségének állítását, a nyelv és a verbális kifejezésformák elégtelenségének megállapítását, új nyelv és irodalmi formakészlet megalkotásának szükségességét.

De az esemény megnevezése, megismerése, újabb és újabb kísérleteket eredményező elbeszélése nem csupán elvi, reprezentáció-elméleti, hanem történeti-hermeneutikai szempontból is szükségszerű. A traumatikus eseménytől időben távolodó nemzedékek közvetlen tapasztalat híján egyedül az előző generációk elbeszélésein, egy intézmény kulturális közvetítő rendszerén keresztül férhetnek hozzá a múlthoz. Az eseményt megérteni, feltárni igyekvő íráskényszert természetesen nem csak a múlt foglalkoztatja, a történelmi érdeklődés több szinten és különböző módokon is motivált. Az ezredforduló előtti évtizedtől fogva az emlékezés aktusának, sőt eseményének, az emlékezet sajátos pszichológiai, társadalmi és politikai meghatározottságainak kutatása a Holokauszt „továbbélésének” vizsgálatában is fontossá vált. Az „emlékezetpolitika”, a múltfeldolgozás kollektív munkája, az „utóemlékezet” (*postmemory*) fogalmi a traumatikus történelmi esemény jelenbeli következményeit nem választják el magától a múlttól, sőt az eseményről való beszéd, az értelmezések intellektuális, társadalmi, morális jövő- és társadalomformáló erejét hangsúlyozzák.³ Marianne Hirsch a trauma nemzedékek közötti, családi, de egyéb más, akár virtuális közösségen keresztül történő átörökítődését, az ún. *utóemlékezet* fogalmával írja le,⁴ s ez a fogalom alkalmasnak tűnik arra hogy a tágan értett Mostban születő írás színterének poétikai konfigu-

³ Persze kritikai hangok is hallatszanak azzal kapcsolatban, hogy kultúránkat, társadalmi önképünket a történelemben talán példátlan módon határozza meg a (közel)múltbeli események értelmezése, s ennek nyomán az emlékezetkutatások divatja, melyet a tudománymarketing a humán tudományok XX. századi „fordulatainak” nyomán *memory turn*-nek keresztelt. Catherine Coquio *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* című könyvében Nietzsche korszerűtlen elmékedéseit megidéző szenvedéllyel elmélkedik a „történeti tudat” efféle jelentőségének „hasznáról és káráról”, hiányolva a kutatások jelent formáló politikai dimenzióját, a képzelet újraformáló, pozitív értelemben vett utópikus erejének kihasználását. Vö. CATHERINE COQUIO: *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris, Armand Colin, 2015. Különösen 21–41.

⁴ A fogalom az ő nyomán terjedt el a szakirodalomban. Több írásában is kifejti álláspontját, tanulmányomban a „The generations of Postmemory” című, *Poetics Today*-ban (29:1, 103–128) megjelent szövegére hivatkozom.

rációit értelmezzük, az írás azon szituációit, melyben a tanúk és túlélők helyét közvetlen vagy képzeletbeli leszármazottaik, örököseik vették, veszik át.

A következőkben néhány olyan művet mutatok be, jellemzően prózapoétikai szempontok bevonásával, melyek különbözőképpen térnek el a traumatikus történelmi esemény vallomásos, a történelmi hitelességet, a faktuális beszédmódok tiszteletben tartását, a mimetikus ábrázolásmódtól megkívánt valóságosság szem előtt tartó hagyományától. Mindeközben azonban megtartják a traumatikus esemény valóság- és igazságigényét, sőt e valóságigény újabb, történelmi és antropológiai dimenzióit tárják fel. Az elbeszélő művészet műfaji mintáinak, a reprezentációs módok közötti ingadozásnak, az elbeszélésmóddal való kísérletezésnek a vizsgálata formalizmusként hathat, s e szempont kiemelése önmagában aligha vezethet a traumatikus eseményhez való változó viszonyunk történetileg releváns leírásához. Mégis, a történelmi tapasztalat közvetítésében, a múlt többdimenziós élő szövetének olvasói megalkotásában sajátos szerepet kapnak az irodalmi művek, melyek a nyelvi megformáltságra irányuló figyelem és a kitalált, képzeletbeli tárgyakkal, helyekkel, szereplőkkel, cselekedetekkel adott jelentés révén közelítenek a történelmi eseményhez. Éppen ezért lehetnek fontosak a holokausztirodalom műveinek vizsgálatakor az irodalomtudomány által kínált sajátos szempontok, úgy mint az elbeszélői pozíciók különbségének feltérképezése és vizsgálata (a tanú, a túlélő, az elkövetők vagy a traumatikus eseményhez annak társadalmi következményein, kulturális közvetítésen hozzáférő későbbi nemzedékek nézőpontjai), a műfaji minták sorvezetőinek feltárása, a szövegekbe szövődő társadalmi diskurzusok és ideológiák, politikai álláspontok és történelmszemléletek rejtett párbeszédeinek, vitáinak kiemelése, az elbeszélésbe foglálás, a művek különböző arányú szándékos vagy elkerülhetetlen fikcionalizására vonatkozó kutatások.

A koncentrációs táborok, a náci üldözés múltbeli tapasztalatának kortárs, vagy kvázi kortárs irodalmi művekben továbbélését elemezve csupán utalok a történelmi, társadalomtörténelmi kutatások lehetséges komparatív megközelítésére. A II. világháború, a náci üldözés, a Holokauszt közös európai történet, mely különböző helyi, nemzeti, sőt regionális történetekből áll össze. E történetek történelmi, társadalomtörténelmi, politikai, szociológiai kontextusainak összehasonlítása, reflektív megközelítése alkalmat adhat egy tágabb, a kulturális transzfer elméletéből kiinduló kutatás felvázolására. Tanulmányomban a traumatikus múlt rekonstruálásához kollektív és személyes nézőpontokat mozgósító, a regényesítés és az önfiguráció eltérő konfigurációit választó, a fiktív, a vallomásos, az esszéisztikus elemző beszédmódokat sajátos kommunikatív célokkal vegyítő francia és magyar művekre utalok. E két nemzeti kontextus kiválasztása esetleges és restriktív, és semmi esetre sem azt a célt szolgálja, hogy valamiféle zárt, esszencialista, nemzeti jelleget, gondolkodásmódot mutassunk ki a traumatikus múlt irodalmi transzformációiban. Sokkal inkább az átjárók, a kapcsolódási pontok, az újrakontextualizálások keresése lehet előremutató, s erre alapot adhat a magyar és francia

nyelven írott könyvek fontos helye a Holokauszt világirodalmi kánonában (Kertész, Wiesel, Semprun), illetve a Franciaországban aktuálisan megnyilvánuló kritikai érdeklődés a Holokauszt magyar ábrázolásai, s annak társadalmi-politikai kontextusa iránt.

*

Georges Perec *W vagy a gyerekkor emlékezete*, Patrick Modiano *Dora Bruder*, illetve Márton László *Árnyas fűtca* című műveire egyaránt igaz, hogy „közvetlenül vagy közvetetten a holocaust hatása alatt készültek, vagy valamiképpen a holocaustra reflektálnak”. Eltérő mértékben de mindhárom szöveg íráshelyzetét meghatározza az „utóemlékezet” szituációja, mindhárom szöveg az irodalmi fikció és a történelmi elbeszélés különböző formái – önéletírás, életrajz, történetírás –, a történelem kollektív, „nagy elbeszélése” és az egyéni, személyes történetek közötti határterületeken vállalkoznak a traumatikus múlt – valamely aspektusának – megírására. Mindhárom műre igaz, hogy az irodalmi fikció látványos jelenléte a „megtörténttel”, a történelmi valóság tudatával rezonál, s a „valóság-szöveg” előállításának közös szerzői és olvasói igyekezete (vágya és belső kényszere) nem tiltja meg, hogy történet- és morálfilozófiai szólammokkal, az elbeszélhetőség és a kimondhatóság lehetőségével való számvetés metareflexív mozzanataival, összetett elbeszélői szerkezetekkel, intertextuális átszövődésekkel bővüljön a kompozíció. Mindhárom szöveg tud és épít egy tőle függetlenül létező történeti valóságról, valóságra, miközben tudja, hogy a történelmi múlt nem platóni ideaként, örök és változatlan eszmeként bevesződve létezik, hanem maga is kitett az időbeli változásnak és eseményt átélő résztvevők és a következő nemzedékek értelmezéseinek, hogy a történelmi múlt létezésétől elválaszthatatlan jelenben kifejtett hatása. Mindhárom szöveg tud és épít a történeti valóság extratextuális természetéről, természetére, miközben éppen a szövegbe foglalás, az elbeszélés révén igyekszik ennek a történeti valóságnak a hagyományos történelem- szemléletben (dokumentumok és statisztikák, gazdasági és politikai összefüggések, politikai intézményrendszerekben, kulturális és ideológiai eszmerendszerekben elgondolható intenciók, motivációk és cselekvések, az államférfiak és hadvezérek cselekvésének logikája és pszichológiája stb.) értelmesnek talált és a történetírói eszközökkel bemutatott szerkezetétől különböző, az események személyes és érzelmi dimenziójával, az eseményterek helyi vonatkozásaival, a cselekvések és döntések közvetlen, szinte materiális megfontolásaival, a jelenben ható történelmi múlt társadalomformáló erejével is számot vetni. A történelmi múlt efféle megírásához mindhárom szöveg a valóság „mértékadó”⁵ beszédmódjaitól (történetírói, jogi, hivatalos-adminisztratív nyelvezet; előíró-tényközlő nyelvhasználat), a faktuali-

⁵ A kifejezést Stanley Fish kitűnő, „Hogyan bánjunk Searle mentén Austin mondvacsinált dolgival?” (*How to do things with Austin and Searle?*) című tanulmányából kölcsönözöm, ahol Fish a valóság mértékadó történeteiről (standard story) beszél, melyek önmagukat az egyetlen, igaz valóság-beszédnek

tás elfogadott és társadalmilag hitelesített konvencióitól eltérő beszédmódokat választ, melyek az olvasás olyan „protokollját” hívják elő, melyekben egyszerre számít a képzeletbeli vagy faktuális irodalmi tárgyak összetett poétikai szerveződése kiváltotta esztétikai hatásra, illetve számol a „megtörtént” tudatát mozgósító történelmi, morális, jogi olvasásmódok következményeivel.

E kétszeresen meghatározott, vagyis a nyelvi cselekvéseknek egy „erős” társadalmi-közéleti diszkurzív mezőben értelmezett, illetve egy szintén társadalomba ágyazott, ám a nyelvi cselekvés közvetettebb, nem kauzális összefüggésekkel magyarázó „irodalmi” terében olvasott műveket a következőkben performatív, narrato-poétikai modellel vizsgálom. Elemzésemben nem törekszem teljes műértelmezésre, hanem főként azokat a narratív-poétikai (elbeszélői funkció, odaértett olvasói pozíció, időszerkezet, intertextualitás) és performatív-kommunikatív (olvasási konvenció – szerzői paktum, műfaji minta, performatív modell) megoldásokat hasonlítom össze, melyekkel a három mű a történelem esztétikai, érzelmi, egzisztenciális és morális dimenzióihoz közelít, teremt nyelvet, ad szavakat és képzeteket, vezérelje akár az emlékezés, a megőrzés, a felelevenítés, a megértés, a szembenézés, a felszabadulás. A Modiano, Márton és Perec szövegét az alábbi, talán leegyszerűsítő, ám szemléletes táblázat alapján kommentálom:

	<i>W vagy a gyermekkor emlékezete</i> (1975) – Georges Perec	<i>Dora Bruder</i> (1996) – Patrick Modiano	<i>Árnyas fűtca</i> (1999) – Márton László
műfaji minta	önéletrírás, ifjúsági regény, disztópia	életrajz, történetírás (önéletrajzi regény / autofikció)	metafikciós regény
olvasási konvenció típusa	fikciós & önéletrajzi	életrajzirói (önéletrajzi)	fikciós
performatív-kommunikatív cél (a publikáció szintjén)	önanalízis, gyászmunka, terápiás	emlékezés, megőrzés	kollektív önvizsgálat, történetfilozófiai reflexió, felelősségre vonás
a narrátor domináns funkciója	narratív, önreflexív	reflexív, önreflexív	metanarratív (metaleptikus), ideológiai
domináns elbeszélés-tér	sziget toposz, útleírás	bolyongás a nagyvárosban	kisváros, életképek
időszervezés	lineáris és atemporális	mozaikos	szinoptikus

Patrick Modiano *Dora Bruder* (1997)⁶ című műve életrajzi rekonstrukció, nyomozás a címszereplő 15 éves párizsi, zsidó származású kamaszlány után, aki

tüntetik fel, s általában ekként is fogadják el őket. Vö: STANLEY FISH: How to do things with Austin and Searle? In: Uő: *Is there a text in this class?* Cambridge – London, Harvard University Press, 1980, 197–245.

⁶ PATRICK MODIANO: *Dora Bruder*. Fordította: Röhrig Eszter. Vince Kiadó, Budapest, 2006.

1941-ben a német megszállás alatt megszökött a viszonylagos biztonságot jelentő katolikus internátusból, ahová szülei adták. Amint azt a könyv nyitósorai elárulják, Dora Bruder létezéséről – így a szóban forgó szökésről – az író-elbeszélő nyolc évvel a mű megírása előtt szerzett tudomást, merő véletlenségből, egy korabeli újságot lapozgatva, annak apróhirdetési között. E véletlen azonban a szürrealisták titkot rejtő, a megtaláló számára üzenetet rejtő talált tárgyaihoz volt hasonlatos, akik természetesen egyáltalán nem hittek a véletlen véletlenségében, s a nyomozás eredményeként született a könyv.

A szerzői paktumot és az olvasói konvenciót vizsgálva két kérdést kell elkülönítenünk. Egyrészt a szerző és az elbeszélő azonossága viszonylag könnyen megállapítható, hiszen az elbeszélő más, Modiano nevével jegyzett művek szerzőjeként hivatkozik magára (*Voyage de nocés, La Place de l'Étoile*) a könyvben. Az azonosság bejelentése kettős hatást kelt. Egyrészt egy olyan irodalmi szöveguniverzumhoz köti az olvasott művet, melyet gyakran épp fikció és tény, az álomszerű, amnéziás kitaláció és a dokumentarista formák együttes alkalmazása jellemez. Másrészt a szerzői identitás extratextuális bizonyosságára hivatkozva önéletrajzi, pontosabban faktuális paktumot javasol az olvasónak, ami a könyv tárgya és talán performatív céljai miatt fontos. Így az esetleg kételkedő olvasó néhány percnyi internetes keresés után meggyőződhet, hogy a könyv címszereplője, Dora Bruder nem kitalált, hanem valóban létező személy volt, s hogy történetének feledéstől való megmentése nagyrészt valóban a regényíró Patrick Modianónak köszönhető.

Az elbeszélői pozíciók textuális-narratológiai, illetve a szerzői pozíció extratextuális-kommunikatív elemzése azt mutatja, hogy a címszereplő történetével párhuzamosan bontakozik ki magának az elbeszélésnek (a könyv keletkezésének, megírásának) története: az elbeszélő egyszerre mellékszereplő (az amatőr életrajzíró, történész, aki rekonstruálja egy történelmi személy életét), illetve főszereplő (aki a Dora története megírásának nehézségeiről, valamint saját múltjáról, gyermekkori elhagyatottságáról, a háborúhoz és az üldözésekhez való viszonyról beszél), aki váltogatja a homodiegetikus és autodiegetikus pozíciókat. Elbeszélés és történet párhuzamos kibomlásából következik a mű összetett időszerkezete, hisz a *Dora Bruder* egyrészt a múlt rekonstrukciójának, egy nyomozásnak lineárisan előrehaladó története, másrészt magának az emlékezésnek, az emlékezés hívásának az elbeszélő történetében halogatásokkal, megtorpanásokkal, elakadásokkal szegélyezett története. Elbeszélt idő és elbeszélői idő kettőssége egyetlen kronotoposzba rendeződik: a szökés, a bolyongás, a nagyváros tereinek bejárása köti össze az életrajzi modellt és az életrajzírot: míg az egyik elrejtőzni vágyik és menedéket keres a városban, addig a másik e menekülés nyomai után kutat Párizsban. Az elbeszélő múltjának rendezetlenül egymásra rakódó rétegeit Dora életének helyszínei hívják elő a múltból, miközben az elbeszélő a nyomozás jelen idejében ezekből a terekből és a terekhez (a katolikus leányinternátus, a párizsi rendőrkapitányság és ügyészség épületei, a kórház, ahol Dora született, a hotel, ahol szüleivel élet, metrótúvonalak, melyeken járhatott stb.) kapcsolódó doku-

mentumokból próbálja rekonstruálni Dora Bruder életét születésétől, sőt szülei Franciaországba érkezésétől egészen 1942 szeptemberi deportálásáig,⁷ nagyjából kronologikus rendben. Az elbeszélés jelen idejét érdemes alaposabban is szemügyre venni. Ez a néha (de nem mindig) grammatikai jelen időben kifejezett időréteg ugyanis hatásaiban széttartó. A tudományos közlemények nyelvezetének absztrakt, demonstratív célú, retorikus jelen ideje hallatszik ki az amatőr történész és életrajzíró beszédéből, melynek valójában nincs időbelisége, ráadásul a közlés a kutatás eredményeinek lezárt, visszatekintő perspektívájából ered. Ugyanakkor a jelen idő (ezúttal nem feltétlenül grammatikai jelen idő) a kutatás mozgó jelen,⁸ sőt időnként jövő ideje⁹ valamiféle munkanapló benyomását kelti, ami ugyan nem elképzelhetetlen akadémiai műfajokban, ám némileg gyengíti a benne közölték tényértékét a standard tudományos közlemények lezárt múltidejéhez képest. Egyszóval az elbeszélés idejének az olvasás közben nehezen azonosítható nézőpontja (folyamatos jelen és visszatekintő múlt), mely hol az elbeszélő, hol Dora múltjának darabjaival sűríti a mű időbeliségét, a nyomozás és az emlékezés önálló történeté duzzasztása elmozdít a hagyományos történetírói vállalkozás céljaitól.

Elbeszélő idő és elbeszélésidő kettős, mozaikos struktúraként vetül egymásra s válik átjárhatóvá a szövegben, mégpedig az emlékezés és a tér összefüggésén keresztül. Az elbeszélő Párizs utcáit róva Dora nyomait keresi, azokat a „bemélyedéseket vagy kidomborodásokat”, melyeket „egy test felszínre gyakorolt nyomása hoz létre”. (25). Mindezt abban a hiszemben, hogy az egykori fizikai kontaktus megőrzött valamit az ott megfordult lény lényegéből, így egy különös, időn átívelő, érintkezésen alapuló jelentésátvitelen, vagyis metonímián keresztül a zarándok-narrátor a helyszínen megérthet valamit ebből a lényegből, s később az írásban közvetíteni tudja azt. Hasonló módon, mint ahogy azt egy korabeli film megtekintése után megfogalmazza: „Hirtelen megértettem, hogy a filmszalagra, mint valami viaszbevonat, rámeredt azoknak a tekintete, akik a megszállás alatt látták a filmet ... Ezek a tekintetek belemaródtak a film anyagába, megváltoztatták a fényhatásokat és a szereplők hangját.” (73–74). Az elbeszélő hősének ezeket a lenyomatait, bemarkolásait keresi a városban, de a zarándoklat távol van a szentségben részesedés hasonló metonimikus elven alapuló, teljes jelenlétet biztosító élményétől, annál is inkább, mert Dora életének egykori helyei zömmel maguk is az enyészeté lettek. A tér bejárásából csupán egy létezés pusztá kereteit lehet rekonstruálni, s e keretek alig árulnak el valami egyénit a Holokauszt tragikus sorsainak tömegében. A rátalálás titokzatos élménye sokkal inkább az elbeszélő-szerző, illetve más írók párizsi regényhelyszíneire kötődik, ám valójában itt

⁷ A magyar fordításban először szeptember 15., másodszer szeptember 18. szerepel időpontként. Az 1999-es kissé átdolgozott francia kiadásban mindkétszer szeptember 18.

⁸ „Itt van előttem néhány fénykép abból az időből.” (28); „E könyv írása közben fényjeleket küldök, mint a világítótornyok, és sajnos nem biztos, hogy a fény áthatol az éjszakán. Reménykedem.” (38); „Ezeket a sorokat 1996 novemberében írom.” (46).

⁹ „Egyszer majd visszamegyek Bécsbe, ahol már több mint harminc éve nem jártam” (19).

sem Dora nyomára, titkára jutunk, hanem a története iránt felébredt megmagyarázhatatlan vonzalomra kapunk fantasztikumba hajló választ.¹⁰ A tér regényben játszott szerepének fontos része a mitikus-misztikus Párizs, mely szintén kapocs az elbeszélői és az elbeszélte világ közt. A szökés, az elrejtőzés, a kóborlás és a nyomolvasás a „nagyvárosi dzsungel” késő-romantikus toposzát idézi, s a város egyszerre valós, már nem létező múltbeli és fiktív tereiből létrejövő homályzónáiban végzetesen vetül egymásra a kamaszvilág és a történelem fenyegető árnya: az őszi, téli Párizs kalanddal teli, ártalmatlannak tűnő gyermeki képe rajzolódik ki, melyet nyomasztóan ellenpontos a történelmi veszély nem-érzékelésének olvasói tudása.

Az elbeszélői rekonstrukció fontos terepe – más Modiano-szövegekhez hasonlóan – különféle dokumentumok beillesztése az elbeszélésbe. A dokumentumok kezelése és kontextusba helyezése – többek közt a történelmi téma és a Holokauszt-reprezentációk fikcionalizását sújtó tabuk miatt – eltér a más Modiano-művekben megszokottól. Ezekben ugyanis a jegyzőkönyvek, címjegyzékek, anyakönyvi kivonatok, telefonkönyv-részletek, hivatalos nyomtatványok és úrlapok stb. kollázsszerű beillesztése szilárd tájékozódási pontot próbál nyújtani a tudatkieséses állapot után önazonosságukat kereső regényhősöknek egy egészében fiktív világban. E fikciókban a dokumentumok valamiféle „valóság-effektust” keltenek, tehát a fiktív világon belül egy nem-fiktívként elismert valóság tekintélyével nyújtanak ideiglenes fogódzókat a kutató regényhősöknek – többnyire hiába. A *Dora Bruder*ben viszont a dokumentumok felkutatása és közlése *levéltári fikció*,¹¹ hiszen tárgyi bizonyítékok híján – amint azt a helyszínek elpusztulása vagy átalakítása kapcsán láttuk – e dokumentumok értelmezéséből bomlik ki a múlt és a jelen regényes formája. A történetmondás eseményei, cselekményei újabb és újabb dokumentumok – fényképek, iratok – felbukkanása, értelmezése és narrativizálása körül alakulnak ki. Vagyis regényesítés és dokumentumhasználat nagyon is megfér egymás mellett, mégpedig anélkül, hogy fikció és aktualitás egymással való szembeállítására, vagy határaiknak újrafelmérésére kerülne sor.

A dokumentumok felhasználásának másik célja a szereplők (történelmi személyiségek) döntéseinek, cselekvéseik motivációnak helyreállítása. E rétegben a dokumentumok nem idézetként kerülnek a szövegbe. A rendeletek vagy éppen a korabeli lapok alapján felidézett időjárás jelentések cselekménybe építése a szereplők elhatározásainak, lehetséges terveinek kifürkészését, a kritikus élethelyzetekben meghozható döntések terének elképzelhetőségét (fiktív átélhetőségét) teszi lehetővé. A döntéseknek ez a köre a hétköznapi, elvileg kis hatósugarú

¹⁰ Victor Hugo *Nyomorultjainak* egy részét újraolvasva figyel fel az elbeszélő egy jelenetre, melyben a menekülő főszereplők egy valós párizsi térből akkoriban nem létező, tehát fiktív térben lennek menedéket. Ez a hely pedig egy zárda, éppen azon a helyen, ahová Dora Bruder kerül 1940-ben. Vö. *l. m.*, 46–48.

¹¹ Vö. BOUJU, EMMANUEL: *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXème siècle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 155.

cselekvésekhez tartozik, melyek következményei a hétköznapi életben kevésbé emlékeztetnek, viszont egy visszatekintő elbeszélésben fontosnak és jelentőségtesnek tűnnek.

Modiano könyvét olvasva mégsem az irodalomnak a történetíráshoz, vagy az életrajzi fikciónak, regényesített életrajzoknak, „faction”-öknek a tudományos diskurzusokhoz képest feltételezett többletét értékeljük. Nem csupán arról van szó, hogy a traumatikus történelmi esemény irodalmi eszközökkel való feldolgozása érzelmi, esztétikai többlettudást kínál, azáltal, hogy a „levéltári fikció erőteljesebb történelmi munkaként hat, mivel családképeket, egyéni szenvedést, emberi tanácsstalanságot tár fel a Történelemben, a történelmi személyiségekkel pedig úgy azonosulunk, mint a kitalált szereplőkkel. Modiano nem tagadja a történetíró és levéltáros beszédmódját, hanem támaszkodik azokra, ám emellett kiáll a Történelem fiktív művekben megvalósuló, egyéni és emberközpontú vizsgálatáért.”¹² Valóban, Modiano nem tagadja a történetíró és a levéltáros munkáját, hanem regényesíti azt, ezért is módosul a történeti források kezelése az elbeszélésben: nem a forrás „faktuális” értéke változik meg a kompozíció más elemeihez képest, hanem a forrásokhoz való hozzáférés története fikcionalizálódik az elbeszélő alakjának formálása során.¹³ A történelem érzelmi dimenziójának irodalmi feltárása és megjelenítése, a történelmi tapasztalat elképzelhetővé tétele a mindennapi döntéshelyzetek, szenvedések, megaláztatások, tanácsstalanságok által, a történelem saját (átélt) múlttá tétele az olvasáson, fikciós műveleteken keresztül nem csupán kollektív jelentőséggel bír. Modiano munkájában a közös történelmi múlt elevenítésének megőrzése mellett, legalább ilyen fontos az egyéni elköteleződés, a saját múlthoz, élettörténethez, sorseseményekhez kapcsolás. A *Dora Bruder* paradox módon teljesíti az emlékművészt, a felejtéssel szembeálló emlékállítás és dokumentálás feladatát: Dora Bruder arcképének megrajzolása szándékosan marad töredékes, s valószínűleg ez magyarázza, hogy Modiano nem közöl fényképet a címszereplőről¹⁴. Dora szökéseinek titka nem derül ki, de a regény befejezésében az elbeszélő-szerző éppen ezt a titkot szegezi szembe azzal a stratégiával, mellyel a náci áldozataik létezésének a nyomát, az elkövetett bűncselekményekről tanúskodó dokumentumokat és bizonyítékokat is el akarták törölni. Az elbeszélés nem vállalkozhat arcképének megrajzolására, létezésének helyreállítására: a múlt

¹² CATHERINE DOUZOU: Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano. = *Protée*, 35 (3), 2007, 32.

¹³ ALAN MORRIS: 'Avec Klarsfeld, contre l'oubli': Patrick Modiano's *Dora Bruder*. = *Journal of European Studies*, 36 (3), (2006), 269–293. Alan Morris tanulmányában bemutatja, hogy Modiano hogyan takarja ki a szövegből a Serge Klarsfeldtől származó információk és dokumentumok eredetét, aki a *Dora Bruder*rel párhuzamosan készítette a *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France, La Shoah en France* című történelmi, dokumentarista munkáját (Paris, Fayard, 2001, IV. kötet), s számos információt megosztott az íróval.

¹⁴ A magyar kiadás borítóján szereplő kép nem Dora Brudert ábrázolja, az általam ismert két francia kiadás (Patrick Modiano: *Dora Bruder*. Paris, Gallimard, 1997; Patrick Modiano: *Dora Bruder*. Paris, Gallimard, [Folio], 1999) nem közöl fényképet.

szövetén észrevett szakadás átjáró a mindenkori jelenbe, ahol a mikro-életrajzírás rajzolja körül a címszereplő makacsul őrzött titkát.

*

Márton László *Árnyas fűtca* című műve 1999-ben jelent meg, három évvel Kertész Imre Nobel-díja, a holokausztirodalom magyarországi kutatásának új korszaka előtt. E díj, tudjuk, nem csupán az irodalomtörténet számára volt esemény, hanem a XX. századi magyar történelem újraértelmezésének a nyilvános közbeszédben zajló vitáira is ösztönzően hatott. Márton műve bizonyos szempontból előrevetítette a szimbolikus igazságszolgáltatásról és felelősségvállalásról, más szóval a történelmi igazságról folytatott közéleti, társadalmi vitákat. Az *Árnyas fűtca* erről a történelmi igazságról, vagyis elsősorban nem tényekről és eseményekről (kik?, mikor?, hogyan? stb.), hanem a történelemről mint (továbbélő) diszkurzív valóságról, annak morális feltételeiről és következményeiről szól.

A történelem diszkurzív valóságként kezelése pontosítást kíván, s ezt a regény el is végzi. Egyrészt arról az utóbbi idők történelem-elméleti, történetfilozófia munkái nyomán közhellyé vált belátásról van szó, miszerint a történelem léte függ elbeszélésbe foglalásától, annak mikéntjétől, vagyis mindaz, ami megtörténik, nem feltétlenül válik történelemmé, történelmi valósággá. Kisantal Tamás az *Árnyas fűtca* provokatív állítását kommentálva („...azokkal értünk egyet, akik szerint az embermilliókat árnyakká változtató bűncselekmények nem történtek meg. Nem mintha nem mentek volna végbe, ellenkezőleg: minél inkább végbementek, minél inkább elkövették őket elkövetőik, annál kevésbé történtek meg, mivel banalitásaikkal együtt sem értelmezhetőek az emberi történés keretei között”¹⁵) Arisztotelész, Ricoeur és Louis O. Mink történetfilozófiai fogalmaiból indul ki. A fenti szerzők gondolatai alkotta elméleti keret szerint „egy esemény megtörténtének állítása előfeltételezi az azt magába foglaló narratívum létrejöttét is”, (történelmi) eseményről pedig „annyiban lehet szó, amennyiben az esemény alapelemeiben intencionált cselekvésekből áll, vagy hatásában ilyeneket idéz elő”¹⁶. Kisantal szerint a fenti idézetben a „nem történt meg” azt jelenti, hogy a XX. században elkövetett történelmi léptékű, kollektív alanyú bűncselekményeket – Márton könyvében a magyar vidéki zsidóság elhurcolását, kifosztását és megölését – az intencionált cselekvések hiánya miatt nem lehet történetbe rendezni, a Történelem részévé tenni. Még plasztikusabban fogalmazva: „nem történt semmi” csak annyi, kiderült, nem (csupán) „Isten halott”, hanem az ember, s vele együtt az ember nagykorúságába, felelősségérzetébe vetett hit is.

Ebben az írásban nincs mód megvitatni az értelmes történelem feltételezésének ezt a felvilágosodás eszméihez kapcsolódó elgondolását. Ha elfogadjuk

¹⁵ MÁRTON LÁSZLÓ: *Árnyas fűtca*. Pécs, Jelenkor, 1999.

¹⁶ KISANTAL TAMÁS: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Budapest, Kijarat, 2009, 266.

Kisantal Tamás következtetését, miszerint „az *Árnyas fűtca* törekvése, hogy a történeket történetekké alakítsa”,¹⁷ akkor fontos megvizsgálni az elbeszélésbe foglalás mikéntjét, mivel Márton könyvének történetfilozófiai tudatosságától és reflexivitásától mi sem áll távolabb, mint a „vissza a történethez” elméleti komplikációkat elutasító gesztusa. Márton írásának szervezőelve ugyanis épp az elbeszélhetőség, a történetbe rendezhetőség lehetőségeinek felmérése, az elmesélés határainak felmérése.

Az *Árnyas fűtca* olyan elbeszélés, amelyben az elbeszélő az olvasó szeme előtt alkotja meg az elbeszélte világot, s egy pillanatig se igyekszik elhítenni, hogy annak léte független tőle. Az *Árnyas fűtca* nem csupán metanarratív elbeszélés, mely megosztja az olvasóval az elbeszélésbe foglalás (például a hősök elnevezésének) nehézségeit, hanem metafikcionális is, hiszen az elbeszélte világ ontológiai önállóságát és ontológiai státuszát alternatív, egymást kizáró elbeszélte világok beillesztésével bizonytalanítja el. Sőt az *Árnyas fűtca* az elbeszélés diegetikus szintjeinek szerzői önkénnyel történő átlépésével a beágyazott, metadiegetikus elbeszélés alternatív valóságként elevenedik meg, s lép ki a metaszintről. Az elbeszélés elsődleges diegetikus szintjéhez tartozó csokoládés papíron kibontakozó történet metalepszis, ezzel az eszközzel az elbeszélő-szerző leleplezi „az elmesélte történet teljességgel képzeletbeli és ad libitum megváltoztatható jellegét”, így megsérti a „fikciós szerződést, melynek lényege éppen a fikció fiktív jellegének tagadása ... és megnehezíti a »hitetlenkedés szándékos felfüggesztését.«”¹⁸

Az *Árnyas fűtca*ban az elbeszélés egészére vonatkoztatva éppen ez történik, azzal a különbséggel, hogy az elbeszélés fiktív rétegeibe – a szemünk előtt kitalált és elnevezett két főszereplő, Gőz Gaby és Roth Aranka, szűkebb-tágabb környezetük mindennapi, kisvárosi történetei – beleszövődik a Történelem „nagy elbeszélése”: látszólag egyedi, de mégis tipikus (ismétlődő) történetmorzsák a harmincas évek Magyarországon erősödő antiszemitizmusról, a kétségbeesett és önáltató asszimilációs kísérletekről, a „magyar” polgári lakosság részvétlenségéről és kollaborációjáról, a munkaszolgálatról és halálmenetekről stb. A metalepszis használata tiszta fikciós keretben lehetetlenné teszi, hogy egy önérvényű teremtett univerzumot, az elbeszélés idejére, a „valóság” attribútumaival ruházzunk fel. De mi történik amikor a fiktív történetbe történelmi parabolák, anekdoták keverednek, mikor a történelem diszkurzív valósága alkot erős architextust? A metalepszis alakzata, úgy tűnik, nagyon is illik Márton korábban bemutatott történetfilozófiai fejtegetéseivel, azzal a különbséggel, hogy az olvasó ezúttal az elbeszélés fiktív elemei helyett az önmagukban hiteles diszkurzív valósággelemből nem tud zárt, világyszerű, független univerzumot összeállítani. A történelem radikális fikcionalizálásának, vagyis önkényes, elbeszélői döntéseknek való kiszolgáltatottsága többször is előkerül a szövegben. A Történelmet és történelmi eseményeket

¹⁷ Uo. 267.

¹⁸ GÉRARD GENETTE: *Metalepszis*. Fordította: Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006, 20.

irányító logika önkényessége (pl. a város utca neveinek rezsimfüggő változásai) párhuzamba kerül a történetmondást irányító, látványosan megmutatott elbeszélői önkénnyel. Következémenyeit tekintve még súlyosabb, ahogy a hitetlenkedés a közéleti vitakultúrát, a társadalmi-politikai párbeszédet elborítja gyanakvó összeesküvés-elméletek formájában:

„Álmélkodunk, mennyire jelentéktelen emberek milyen könnyen megrendíthetik az igazságba vetett bizalmat, úgyhogy emberöltők óta más egyéb nem is zajlik, mint az igazságba vetett bizalom folytonos megrendülése. (85)

A hitetlenkedés, a bizalomvesztés korában a történetírás a prezentista érdekvényesítés eszközének tűnik, a társadalom pedig párbeszédre nem hajlandó, ideológiailag elkülönült csoportok halmazának, amelyben nem működhet az igazság közmegegyezésre épülő modellje. Az elbeszélő megnyilatkozásából persze kihallatszik a meggyőződés, hogy kell lennie vagy legalábbis léteznie kellene igazságnak, a múlt értelmezése nem múlhat érdekszövetségek apológiáin, nem merülhet ki jelenkori törekvések legitímálásában.

Márton László elbeszélése sokat vár el olvasójától. Az alternatív történetváltozatok követése eleve próbára teszi figyelmét, ráadásul – eltérően a metalepszisztól – az alternatívák egyenrangúak, mivel nincs kiemelt történet szint, melyhez képest alárendelt volna (kitérő, visszatekintés, előreutalás, beágyazás, allegorikus tükörkép stb.) a többi. A lehetséges elbeszélések sokaságát az olvasó történelmi ismeretei egészítik ki, tartják egyben, teszik olvashatóvá. A magyar történelem harmincastól az ötvenes évekig terjedő időszakára vonatkozó háttértudás nélkül a szöveg aligha lenne követhető. A történetmondás hallgatólagosan támaszkodik már hallott, olvasott történetekre. A könyvnek nem is célja, hogy új történelmi tudást adjon át: nem ismereteket közöl, hanem megismerendőt tár fel, s a (virtuális) olvasó feladata etikai viszony kialakítása az olvasottakkal, nem pedig tudás felépítése a történelmi valóságról.

Ez az etikai állásfoglalás az elbeszélő pozícióját és ábrázolásmódját is meghatározza. A narrátor, aki a szereplők szintje felett helyezkedik el és rendezői hangként irányítja az elbeszélést, nincs szereplővé formálva, ugyanakkor beszéde retorikailag kidolgozott, önreflexív, ironikus, olykor szarkasztikus. Az ironia mögül mégis kihallatszik a tompa, fojtott indulat, mellyel a történetfilozófiai, morálfilozófiai számvetést, az örökre elmaradni tűnő kollektív önvizsgálatot és a történelmi bűnök után elmaradt felelősségvállalást sürgeti, „az egyes emberek köznapi morális, érzésközpontú defektusairól, egy teljes civiltársadalmi züllés görbéjéről... számol be”.¹⁹ Az elbeszélői többlétezés részben a visszatekintő időbeli perspektívából származik: a történet ide-oda ingázik 3000 nap sűrített idejében,²⁰ és elő-

¹⁹ BALASSA PÉTER: A leírhatatlan pillantás (Márton László: Árnyas főutca). = *Alföld*, 2000/10. sz.

²⁰ Valójában hosszabb időszakról van szó, hiszen a harmincas évek derekától egészen a kádári konszolidációig vannak történelmi utalások a szövegben.

reutalásokkal, a Történelem „nagy elbeszélésében” megírt befejezés ismeretének tudatában törli el a szereplői sorsokra vonatkozó meglepetéseket. De az elbeszélő intellektuális fölénye nem csupán utóidejű pozíciójához köthető. Szereplőinek „hamis tudatát” beszédük ellentmondásosságával, inkoherenciájával, gyakran alacsony, társadalmi folyamatok megragadására, vitára alkalmatlan retorikai és esztétikai színvonalával jellemzi,²¹ s egyúttal megmutatja, hogy „a közbeszédben, a mindennapok retorikai alakzataiban már hosszú ideje készülődött és elkerülhetetlenné vált az autochton, magyar kiadású »végső megoldás«.”²² A szereplők kidolgozásának redukálása ezért nem csupán a történetfilozófiai alapvetésből következik (sorsvesztés), hanem abból is, hogy a „szereplők” kollektív beszédformák és gondolkodásmódok képviselői, akár áldozatok, akár elkövetők.

Az *Árnyas fűtca* műfaji mintái közül hiányzik az önéletrajz, faktuális-dokumentatív beszédmódok pedig csak az elbeszélő vádbeszédében kapnak szerepet tartalmi ismertetések formájában. A faktuális olvasói konvenciót a művet fikcióként meghatározó, a mű paratextuális részén elhelyezett bevezető sorok hárítják el. A fikciós konvenció sablonszövegét („minden hasonlóság a valósággal csupán a véletlen műve...”) Márton a korábban ismertetett történelemelméleti álláspontjának megfelelően alakítja, csupán a regényszereplők történeti személyekkel fennálló hasonlóságát utasítja vissza. Az *Árnyas fűtca* keletkezéstörténete ismert, maga a szöveg is megidézi a paratextuális bevezető második lapján, illetve a szöveg zárlatában.²³ A faktuális szerződés fikcióssá válásának „nem művészi” okai vélhetőleg döntő hatással lehettek a szöveg végső alakítására. Nehéz elképzelni, hogy miként lehetett volna összeegyeztetni kognitív disszonancia nélkül az „Őrizd meg...” kötetben szereplő zsánerszerű, boldog békeidők hangulatot sugalló fényképek és a Márton-szöveg harcos, elkötelezett hangvételét.

Mindenesetre az önéletrajzi hitelesítés elmaradása nem oltja ki a szöveg igazságigényét, csakúgy mint a metafikcionális elbeszélői stratégiák alkalmazása sem. Az egymást kizáró cselekményverziók (például Gőz Árpád történetei 1944 végén) ugyan egyszerre nem lehetnek igazak, külön-külön viszont igen, s mindegyik ismerős más, a korszakra emlékező tanúságtételekből. A szöveg igazságigénye performatív, az olvasók jelenének társadalmi-diszkuzív térében fejti ki hatását, a meggyőzés retorikai és az állásfoglalás etikai dimenzióiba helyeződik át.

*

²¹ Például a kocsmban fontoskodó légvédelmi felelős előadása. 62–65.

²² BALASSA PÉTER: *I. m.*

²³ E szerint a szöveg korábbi változata eredetileg megbízásra készült, egy fényképalbum alapján, a megbízást azonban az elkészült szöveggel elégedetlen megbízó visszavonta. Az „Őrizd meg...” címmel 2000-ben a Liget Kiadónál Ács Irén és Levendél Júlia közös munkájaként megjelent kötet alapjául szolgáló kötetben található fényképgyűjtemény a Márton-könyvben leírt képeket tartalmazza, így virtuális, lehetséges achitextusa az *Árnyas fűtca*-nak.

Georges Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című műve ugyanabban az évben, 1975-ben jelent meg (a magyar fordítás 1996-os),²⁴ mint a *Sorstalanság*. Perec a holokauszt „másfeledek” generációs túlélője. 1936-ban született lengyel zsidó bevándorlók gyermekeként, apja a francia hadseregben harcolt a németek ellen s a kapituláció napján esett el, 1941-ben. Anyját 1943-ban deportálták Auschwitzba, ő maga Franciaország ún. szabad zónájában vészelte át a háborút nagynénjével és nagyanyjával.

A *W* különös szöveg, akár a holokausztirodalom, akár az önéletírás hagyománya felől nézzük is. Az elbeszélést két, fejezetről fejezetre váltakozó, egymással párhuzamosan futó szál alkotja. Az egyik a tulajdonképpeni önéletrajzi szál, mely képzelt vagy valódi, homályos, de az identitás hozzáférhető tartományában gyermekkori emlékek felidézéséből, értelmezéséből és kommentárjából áll. Az önéletrajzi szándék és az általa meghatározott elbeszélői pozíció önmagában szilárd, még ha az önreflexív, az emlékeket kritikával kezelő önéletírói szerep szokatlan is.²⁵ A másik, a szövegben kurzívval szedett szál a mű első részében a Verne-regények toposzára emlékeztető kalandregény, ifjúsági regény cselekményindító bonyodalmát vázolja, hogy aztán a mű második, arányaiban csaknem kétszer akkora részében a koncentrációs táborok és a náci test- és fajkultusz nem is annyira rejtett allegóriájába, disztópiájába forduljon. A fikciós szál két része csupán érintőlegesen kapcsolódik egymáshoz. A katonaszökevényként, álnéven élő Gaspard Winkler kölcsönbe kapott identitásának eredeti birtokosát, egy hajótörésben a Tűzföld szigetei közt eltűnt néma kisfiút kellene felkutatnia. A történet második felében viszont nyoma sincs egyik Winklernek sem, sőt egyáltalán semmilyen történetnek, cselekménynek, egyedi eseménynek, s így időnek sem. Nevükből csupán a kezdőbetű marad, *W* szigetének leírása pedig egy absztrakt, nyomasztó, egyedi történetek nélküli világot tár elénk, melyben a nyugati civilizáció nemes versengésen, érdemen és teljesítményen alapuló racionalista (liberális és kapitalista) társadalomalkotó értékeit és modelljét a kiszolgáltatottság és kiszámíthatatlanság torzítja el. *W* szigetén az elnyomás, az alapvető emberi értékektől való megfosztás nem tapasztalati, hanem strukturális: a saját névtől megfosztott atlétákon elkövetett gaztetteket és igazságtalanságokat az elbeszélő nem egyediségükben meséli el, hanem a rendszerből fakadó szükségszerűségként írja le, melyet gondosan megtervezett számítások előznek meg, készítenek elő. Az olvasó éppen ezért nem is tudja az egyedi létezését nélkülöző alanyokat sajnálni, lehetetlen az együttérzés, a katarzis.

²⁴ GEORGES PEREC: *W vagy a gyermekkor emlékezete*. Fordította: Bognár Róbert. Budapest, Noran, 1996.

²⁵ Philippe Lejeune Stendhal *Henry Bruland* életéhez hasonlíja a *W*-t, s „kritikai önéletrásnak” nevezi az autobiográfia-írás azt a változatát, amikor az elbeszélő-szerző nem azért teszi szóvá az emlékezet korlátait, az emlékező elfogultságát, hogy elhárítsa a vállalkozásának sikerét fenyegető problémákat, hanem ezeket a nehézségeket viszi színre. Vö. PHILIPPE LEJEUNE: *La mémoire et l’oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris, P.O.L., 1991, különösen 61–138. A „kritikai önéletírás” meghatározása a 74. oldalon található.

Az önéletírás modern hagyománya jól ismeri a vallomást a kitalációval, képzelettel és fantáziával vegyítő formákat, az önéletrajzi regény régi és az autofikció új példáit. Perec művét nem is a kettős műfaji meghatározottság, kettős olvasási konvenció, kettős szerzői paktum teszi eredetivé, hanem a kettősségek elhatárolása, szétválasztása. A fikciós szál látványosan zárt elbeszélői formákra, a kalandregény kliséire és a disztópia kronotoposzára épül, mint például a sziget toposza, amely a teret elszigeteli a hétköznapi „valóság” realizmusától, vagy a szigeten berendezett élet ciklikusan ismétlődő ideje, illetve a kalandidő cselekmény- és eseménycentrikussága. Milyen viszonyban áll tehát a saját fiktív voltát látványos jelekkel demonstráló történetiszál a saját személyes, tragikus múlt elmesélésével? A *W* utolsó, XXXVII. fejezetében egy hosszú, David Rousset *L’Univers concentrationnaire*²⁶ című munkájából vett idézet teszi egyértelművé, hogy *W* szigete a náci koncentrációs táborok allegorikus képe, ahol vélhetőleg Perec édesanyja is életét vesztette. A szerző élettörténetének és a mű önéletrajzi ambícióinak ismeretében az olvasó számára mindez aligha meglepetés, s valóban, a legtöbb értelmezés a fiktív és az önéletrajzi kapcsolódásainak módjait kutatja, nem pedig annak meglétét. A Perec-kutatás egyik legnagyobb tekintélynek örvendő szerzője, Bernard Magné több szinten is kimutatja az elbeszélés két rétege közötti hasonlóságokat, sőt azonosságokat.²⁷ A strukturális „izotópiát” Magné a váltakozó tematikus cselekményszálak *megszakadásában* és a gyerekkorhoz fűződő megszakadt viszonyban is felismerni véli. Sőt az önéletrajzi elemek kódolt szövegszervező elvvé alakulnak, miként az Perec más munkáiban is gyakran előfordul.²⁸ A szakadáson kívül a *hiány* a másik izotopikus összeköttetés fiktív és önéletrajzi fejezetek közt, ennek legnyilvánvalóbb megjelenése az első és a második részt elválasztó üres lap a zárójelek közti három ponttal, majd a fiktív és önéletrajzi fejezetek sorrendjének megváltozása a második részben, a kimaradó önéletrajzi fejezet az első részt záró és a második részt kezdő fiktív fejezetek közt. A fiktív és az önéletrajzi fejezetek egymáshoz kapcsolását számtalan utalás erősíti, ezek lehetnek tematikusak (Gaspard Winkler és Georges Perec is árva, anyjuk neve Cecilia/Cécile; lexikaiak (pl. Cécilia Winkler hajójának neve anagramma, Perec szülei nevéből összerakva stb.) és szintaktikaiak (fejezetzáró és fejezetnyitó nyelvi fordulatok ismétlődése stb.).

²⁶ DAVID ROUSSET: *L’Univers concentrationnaire*. Paris, Pavois, 1946.

²⁷ BERNARD MAGNÉ: La textualisation du biographique dans *W* ou le souvenir d’enfance de Georges Perec. In: *Autobiographie et biographie*. Paris, Colloque de Heildelberg, Librairie A. G. Nizet, 1989 (textes réunis et présentés par Miraille Calle-Gruber et Arnold Rothe), 163–184.

²⁸ A mű első része 11 fejezetből a második 26-ból áll, összegük, 37, pedig 3. hó 7-e, avagy március, épp Perec születésnapja. Az első rész 11 részből áll, összesen 2 rész van, 2/11, azaz február 11. Perec anyjának hivatalos halálozási dátuma a dokumentumokon. A két rész között kimarad egy önéletrajzi fejezet, épp az anyától való elválás kipontozva, elhallgatva (az utazás a szabad zónában, az anya halála).

Az autobiográfia-kutatás szakértője, Philippe Lejeune szerint is szoros a kapcsolat a fiktív és az önéletrajzi szál közt.²⁹ Lejeune fiktív történet és önéletrajzi valóság egymás mellé helyezésének funkcióját vizsgálva e kapcsolásnak a traumatikus, elfojtott emlék megjelenítésében játszott szerepét emeli ki. Lejeune szerint, aki egyszerre tartja Perec művét „kritikai” és „pszichoanalitikus” önéletírásnak, W szigetének gyermekkori fikciója egyfajta fedő emlék, melyet a felnőtt író W című műve igyekszik lebontani, így hozzáférni az eltakart múlthoz, új viszonyt kialakítani hozzá, feltárni és értelmezni a konstruált emlékeket és konstrukcióban lévő szakadásokat.

A könyv önéletrajzi szála rendhagyó, mivel emlékek elmesélése helyett inkább az emlékezés fájdalmas és töredékes történetét, az emlékezetkiesés és a hallgatás lassú megszűnését kapjuk, vagyis az emlékek helyett az emlékezés története kerül az elbeszélés gyújtópontjába. A gyerekkor emlékeinek felidézésére, rekonstruálására tett erőfeszítések előtérbe kerülését jelzik az emlékek konstruált, imaginárius, szubjektív valóságát, az emlékezés pózoló, tetszelgő természetét öniróniával leleplező kommentárok. A kritikus távolságtartás igaz az írott és képi dokumentumok – fényképek, képaláírások, fiatalkori feljegyzések – használatára is. Az írás – a hiány általános, Perec teljes életművét átható poétikáját követve – eltakarja az olvasó elől, csakúgy mint a korábban tárgyalt két mű, az emlékek újraalkotását vagy inkább megalkotását lehetővé tévő fényképeket. Ennek egyik kézenfekvő magyarázata hasonló lehet, mint amit Roland Barthes a *Világoskamra* második részében anyjáról téli kertjükben készített fotó kapcsán kifejtett: olyan képekről van szó, melyek kívül esnek a jelentés közös, megosztható tartományán, a studium rendjén, melyek jelentősége a bensőséges, banális és esetleges részletekhez kötődik. A fényképleírások (például amikor egy vasárnap délután egy párizsi parkban anyjával közös, már apja halála után készült képükről ír) az élettörténet sémájának kis repedéseit, réseit keresik, ahol behatolhatnak a létezés jelentéktelenségének élő szövetébe, újraalkothatnak valami egykor voltat, ami azonban az együttélés tragikus rövidsége miatt nem rendelkezik a boldog emlékek érzelmi súlyával. Bizonyos értelemben ennek a hiánynak a pótlása Perec egész életművét áthatja (talán nem véletlen a két lipogrammatikus regény címe: *La disparition* és a *Les revenents*),³⁰ s írásművészetének tragikus és játékos vetületét egyaránt magyarázza. A játékos oldalon az írás szintaktikai, retorikai kombinatorikák megalkotott, radikálisan fiktív, öntörvényű, realista terhektől mentesített univerzuma helyezkedik el, a tragikusán pedig a traumatikus múltból, a veszteségtudatból, az el nem végzett gyázmunkából táplálkozó írás található.

„Nem tudom, hogy nincs-e mondanivalóm, de tudom, hogy semmit sem mondok; nem tudom, hogy azért nem mondom-e ki, amit mondani szeretnék,

²⁹ PHILIPPE LEJEUNE: *I. m.*

³⁰ A „e” betűk nélkül írt regény címének magyar jelentése „eltűnés”, de „elhunyini” értelemben is használatos, míg a csupa „e” magánhangzóval írt „revenents” „visszajárókat” jelent.

mert kimondhatatlan (a kimondhatatlan nem rejtőzködik ott a szövegben, de kimondásának vágya indítja el az írást), de tudom, hogy amit mondok, fakó és semleges, a megsemmisülés megsemmisítő bizonyossága.” (49)

„... nem azért írok, hogy kimondjam, semmit se fogok mondani, nem azért írok, hogy kimondjam, nincs mit mondanom. Írok: azért írok, mert együtt élünk, mert közülük való voltam, árny az árnyaik közt, test a testük közelében; azért írok mert kitörölhetetlen nyomot hagytak bennem, s ennek az írás a jele: az írással meghal az emlékük; az írás az ő haláluk emléke és az én életem bizonyossága.” (49)

Ez a veszteségtudat, a hallgatás, a kimondatlanság és a kimondhatatlanság az elhallgatott, tabusított eredethez, származáshoz, a zsidósághoz kapcsolódik. Perec egy későbbi írásában, amely Ellis Island-ről, a bevándorlók szigetéről szól, emblematikus módon helyezte ezt a hiányt, az eltűnést, a szakadást önazonosságra s egyben művészete tengelypontjába:

„amik számomra itt találhatóak, azok egyáltalán nem fogódzók, a gyökök vagy a nyomok, ellenkezőleg: valami alaktalan az elmondhatóság határán, valami, amit lezárásnak vagy szakadásnak neveznék, vagy hasadásnak, és ami számomra nagyon mélyen és nagyon homályosan zsidóságom tényéhez kötődik”³¹

Ez az értelmezés az egész életműre kiterjeszti a fiktív és önéletrajzi írás egymást átható, kölcsönösen feltételező és ösztönző jelenlétét. A *W* egyetlen szövegbe tömöríti, *mise en abyme*-ként tükrözi az egész életművet átható írásstratégiát: zárt, látványosan önkényes, a szöveggént létezést a világszerűség feltételének tekintő fikció, mely stabilitásával egyensúlyt ad egy ebbe a világba kódolt, hiányként megtapasztalt létformának, melyet talán az árvaság képzelet fejez ki a legjobban. Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című könyve történelem és fikció, tény, dokumentumok, illetve narratív-poétikai forma összekapcsolásának kérdését kollektív-közösségi cselekedet helyett személyes-egzisztenciális cselekvésként fogalmazza újra, s teszi műalkotó elvvé.

³¹ GEORGES PEREC: *Ellis Island*. Ford. Kádár Krisztina. Budapest, Múlt és jövő Kiadó, 2009, 51–52.

MŰHELY

FRIED ISTVÁN

Weltliteratur, World Literature – változó fogalmak

*Eins war Europa in den grossen Zeiten,
Ein Vaterland, des Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten,
Ein Rittertum schuf Kämpfer zu Genossen,
Für einen Glauben wollte alle streiten,
Die Herzen waren einer Leib' erschlossen,
Da war auch eine Poesie erklungen,
In einem Sinn, nur in verschiednen Zungen.*

(August Wilhelm Schlegel)¹

A romantikakutatás jelentékeny állomásaként tartja számon az August Wilhelm Schlegel által szerkesztett és részben fordított kötetet, amely virágcsokorként adja közre az itáliai, a spanyol, valamint a portugál líra és epika válogatott darabjait, Dantétól kiindulva Camoësszel bezárólag. A szerkesztői utószó helyébe egy költőknek készült *Ajánlás* (*Zueignung*), még hozzá stanzákban, az elfogadandó, népszerűsítendő versformában írva, mintegy összegzi, tömören újrafogalmazza majdnem mindazt, amit a szerző európai (romantikus) irodalomtörténete² részleteiben kifejt. Egyrészt a lovagi kor költészetére történik célzás, amely egy összeurópai magatartásforma és életérzés kifejeződése. Másrészt e lovagi korszak a hajdan megtapasztalt európai egység irányába mutat, amelyet a nyelvi megosztottság érint ugyan, de nem keresztezi ezúttal már csak azért sem, mert a német fordítások révén rekonstruálódik mindaz, ami romantikus poézisként számon tartandó, a jelenben érvül szolgáló, hivatkozható költői anyag és költészettörténet. Ez utóbbi alapján viszont az európai irodalomtörténettel rekontextualizálható az, ami azóta széttagolódni látszik. A fordítások műfaji példázatokkal szolgálnak, a

¹ AUGUST WILHELM SCHLEGEL: *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie*. Neu hrsg. von Karl Georg Wenzler. Morawe & Scheffelt, Berlin, 1912, 226. (Ez volt Európa a nagy időkben, egyetlen haza, a talajból dicsőn sarjadt, ami nemes vezethet az életem és halálom át, egy lovagiság alkotta társakká a harcosokat, mindegyikük egy hitért kívánt küzdeni, a szívek egy testben tárultak föl, akkor egy költészet zengett, egyetlen érzelemben, csak különféle nyelveken.)

² Uő: *Geschichte der romantischen Literatur*. Hrsg. von Edgar Löhrner. Stuttgart 1965, 11–39: Einleitung.

ballada, a canzone, a szonett, a madrigale szerepel az epikai művek részletei mellett, ezáltal a Schlegelek³ romantikáját reprezentáló műfaj történeti/elméleti nézőpont a fordítások gyakorlatával példálózik. Olyan európai irodalomtörténés bontakoztatható ki a kötetből, amely a jelen felé tartó „főirányokat” segíti körvonalazódni, egyben a normatív költészetfelfogással szakítva, (teljes joggal) kétségeket ébresztve az „önelvű” irodalomtörténettel szemben az összehasonlítást ajánlja, hogy az irodalmi folyamat fölismeréséhez közelebb érkezhessünk. Ehhez az új Európa „fő” nemzeteinek (Hauptnation)⁴ történéseire kell összpontosítanunk, méghozzá nem diplomáciai (azaz például államjogi) vagy földrajzi meghatározókat figyelembe véve. És nem is annak alapján, ahogy az ipar, a kereskedelem, a politikai művészet vagy a fegyverek segítségével kivívott túlsúlyra tekintünk, hanem a kultúra szolgáltatta jelentőséget hangsúlyozva. Ami a művelődés első nyomait illeti, egyetlen nemzet sem záratik ki (példa legyen az északi mitológiát közvetítő izlandi *Edda* vagy a legtávolabbi Dél hasonló megnyilatkozása). Schlegel nem tagadja a Déltre történő arab hatást, a keresztesháborúk keltette érdeklődést a Kelet iránt, ugyanakkor a lovagi mesék, történetek forrása a még nem germanizált óbrit, wales-i vidékek felé mutat. A jelen törekvéseinek azonban azok a fő nemzeti hagyományok állnak a középpontjában, amelyeknek a nyelvi eltérések ellenére egységesnek láttatott „romantikus” kor jelenti alapját, mely nem tartóztatja meg magát a fordításoktól, s a fordításokat („objektív költői fordításokról” van szó) az értekező a nemzeti irodalmakat egységesítő történetbe sorolja. Ily módon kozmopolita középpontot alkot, mely emberiség-léptékű. Váratlan fordulattal A. W. Schlegel úgy zárja gondolatmenetét, hogy az egyetemesség és a kozmopolitizmus „igazi német sajátosság” (wahre deutsche Eigentümlichkeit), s ha az *ex Oriente luxot* fordítva, az emberiség újjáéledése keletről várható, Németország (Deutschland) Európa keletje. A részletek további elemzése helyett talán ideje az alakuló világirodalom-elképzelések közül a Goetheére néhány pillantást vetni.

Nem elsősorban azért, mert a jól ismert voltaire-i, wielandi és herderi kezdeményeket követve az 1820-as esztendőkből beszélgetésekben és ismertetésekben továbbvitte a *Nyugat-keleti Diván* című ciklusához fűzött önértelmezéseinek és önleírásának gondolatmenetét. Nem is azért, mert az indiai és kínai költői jelenségek utáni érdeklődéséről adott hírt, s emellett a szerb és a cseh fejlemények sem kerülték el figyelmét. Sokkal inkább azért, mert Goethe szintetizáló, az életvilágot antitezisei ellenére vagy éppen azért egymásra vonatkozatható megnyilatkozásokként szemlélő, a természettudományos elemzéseket átesztétizáló, illetőleg a szépirodalmi és kulturális elgondolások egymást átszövő, szövedékké alakí-

³ Az alábbi fejtegetésekhez vö. még: FRIEDRICH SCHLEGEL: *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Ernst Behler. München – Paderborn – Wien 1958, 12, 145–146.

⁴ August Wilhelm Schlegel (*i. m.*, 11.) feladatát jelöli meg, hogy fölvázolja „eine Geschichte und Charakteristik der eigentümlichen Poesie der Hauptnationen des neuern Europa oder der roman-tischen... (az újabb avagy romantikus Európa fő nemzeti sajátos költészetének történetét és jellegét).

tó megközelítése valószínűleg újabb megvilágításba helyezi sosem rendszerezett, sosem „tudományos” alapossággal kifejtett kultúra- és világirodalom-elképzelését. Azt a szöveggyűjteményekben, traktátusokban, sőt monográfiákban untalan idézett, mégsem hivatkozott elképzelést, mely jócskán eltér a „két kultúra” XX. század közepi elgondolásától, amint arról az 1947 óta fokozatosan napfényre kerülő, természettudományos följegyzések egyre újabb részleteket tárnak föl.

Nem arról van szó, hogy a természettudományok köréből hozott „analógiákkal” értelmezné a vizsgálandó folyamatot, kiváltképpen a folyamatként szemlélt irodalmi kölcsönösséget, melyet a létesülő-létesítendő világirodalom lényegének jelöl meg. Hanem arról, hogy szintani és egyéb elemzései és feltevései olyan következtetésekhez juttatják, amelyek túlmutatnak az Eckermann-beszélgésekben vagy a levelekben – aforisztikus tömörséggel – odavetett megállapításokon, noha azokkal nincsenek ellentétben, inkább azok háttérül, megalapozódásul szolgálnak. Annyit azért nem árt már itt megjegyezni, hogy a Schlegelek múltba irányuló utópiájával szemben Goethe a jelenkori eseményekből indul ki (Manzonitól Byronig, Carlyle Schiller-monográfiájától Walter Scottig, a kortárs angol, olasz, francia lapok, fordítások anyagáig),⁵ és ezekkel párhuzamban az alapos kormegértésről, a társadalmi-technológiai fejleményeknek az irodalomra gyakorolt hatásáról sem szabad megfeledkeznünk. Goethénél nincsen szó európai „fő” nemzetekről, s a németiségnek (éppen mert a fordításban jeleskednek a szerzők) főleg a közvetítés szerepét tulajdonítja, a világirodalmi cserekereskedelemnek korántsem passzív részeseként. Még mindig az ismertebb szövegeknél maradva, Goethe a fordítás három fokát tekinti át (a fordítás(tudomány)i fordulat elsőnek lényegében Meltzl Hugóval lesz igen hangsúlyossá), az egyszerű-prózaitól a parodisztikusan át jutunk el a világirodalmi korszak fordításáig. Utóbbi során a fordító mit sem ad föl a maga eredetiségéből, ám nemzete eredetiségét többé vagy kevésbé mellőzi, ezáltal valami harmadikba lépünk, mely harmadikhoz a sokaságnak még hozzá kell érnie.⁶ Ez a harmadik olyan „szintézis”, amely nem törli el az eredeti sajátosságait, hanem közvetítettségében, szintézissé válásában egy magasabb fokon mutatja föl. Innen léphetünk át a természettudományos vonatkozású jegyzetekhez, melyek közül az alábbi lehet tanulságos ebben a gondolatmenetben. „Az élő egység sajátossága, hogy elválaszt és egyesít, az általánosságba lép, és a különlegességben marad, átváltozik és specializálódik, és mint az élő ezer feltétel közepette, előlép és eltűnik, megszilárdul és megolvad, megmerevedik és folyékonyvá válik, kitágul és összehúzódik. S mivel mindezek a hatások egyetlen időpontban történnek, így képes minden és minden egyes azonos időpontban bekövetkezni.”⁷ Ezek szerint Goethe sokat és kissé felületesen emlegetett „dialektikája” nem az ellenté-

⁵ FRITZ STRICH: *Goethe und die Weltliteratur*. Bern, 1948. GERHART HOFFMEISTER: *Goethe und die europäische Romantik*. Francke, München, 1984, főleg: 11–19. GOETHE: *Schriften zur Weltliteratur*. Hrsg. von Horst Günther. Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1987.

⁶ GOETHE: *Noten...* 6. sz. jegyzetben *i. m.*

⁷ A 7. sz. jegyzetben *i. m.*, 155.

tek és ellentételezések kibékítését, harmonizálását, kiegyenlítődsét célozza, semmi soha nem egy, hanem minden élő: sok – állítja egy versében.⁸ Ezt a sokszerűséget igyekszik majd világirodalomként elgondoltatni, s ez nem azonos még az általa favorizált szerzők együttesével sem, és – noha elvileg tartalmazhatná valamennyi írásos alkotást – nem számol szerzők és művek átláthatatlan tömegével, hanem – mint azt Dieter Lamping állítja –⁹ az „irodalmi internacionalizmus” programja, amely egy következő korszakban lesz az irodalom meghatározójává. Olyan szerzők állnak e szemlélet középpontjában, akik nem írhatók le nemzeti kategóriákkal, de megképzik a maguk irodalmát, a világirodalmat. Ebbe beleértendő az írók társadalmi érintkezései (levelezés, ismertetés, találkozás), ugyanez a szövegek érintkezéséről és ez érintkezések feltárulásáról is elmondható.¹⁰ A „nemzetközileg” befogadott szövegek megemelik a fordítások jelentőségét, a fordítástudomány világirodalmiságát majd Meltzl Hugo is kiemeli. Ami még fontos a jövőre nézve: egyetlen irodalom, egyetlen szöveg, egyetlen szerző sem kerülhet privilegizált helyzetbe, a világirodalmi folyamat összetevői, a szerzők, a művek, szövegek összjátéka erősíti az irodalomnak világirodalmivá átváltódását. A fordítások, befogadások, ismertetések ahhoz járulnak hozzá, hogy az egyes mű, egyes szerző stb. túllépjen a nemzeti irodalmi kereteken, valójában a nemzeti és a világirodalom határai elmosódnak. A világirodalomról az 1980-as esztendőök óta alakuló vita új impulzusokat kapott a posztkoloniális elmélet(ek)től, a 2000-es években innen épült tovább az amerikai világirodalom-értelmezések sora, összefüggésben az összehasonlító irodalomtudományos újra-gondolásokkal. A hagyományosnak, másutt Európa-centrikusnak minősített felfogások ellenében új ajánlatokat tettek a centrum-periféria-viszonylatok újra-meghatározására. S nem utolsósorban a periférikusnak elgondolt területekről érkező javaslatok a transznacionális irodalmi kapcsolatok és az irodalmi vonatkozások világban-léte hangsúlyozásával mintegy megfordítani látszanak a folyamat irányát (beszédés cím a három ausztrál szerző tollából származó *The Empire Writes Back*, 1989.¹¹ E javaslatok még azt a megoldást sem helyeslik, mellyel valaha az AILC kívánta volna feloldani az európai kulturális-irodalmi „hatalom” kiterjesztése nyomában támadt (látszólagos?) ellentmondást: az európai nyelvű irodalmak története, legalábbis a címben jelölt célkitűzés alapján, azokat az európai nyelvű irodalmakat

⁸ Kein Lebendiges ist ein Eins,/Immer ist's ein Vieles". In: JOHANN WOLFGANG GOETHE: Gedichte 1800–1832. Hrsg. von Karl Eibl. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1988, 498. (Epirrhema). Az Anti-Epirrhema a szövedék jelleget tárja elénk: „Die Fäden sich beegnend fließen,/ Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.” Uo., 500–501. (egy lábnyomásnak hogyan enged / egymásba folyva száz fonál. Eörsi István ford.) A Nyugat-keleti Diván már nemcsak az érintkezéseket emlegeti, amúgy általában, hanem konkretizál. Így említi Háfiz hatását Calderonra: „Nur wer Hafiz liebt und kennt,/Weiss was Calderon gesungen.” Az 5. sz. jegyzetben i. m., I, 66, II, 1150–1151.

⁹ DIETER LAMPING: *Internationale Literatur*. Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2013, 32.

¹⁰ Uo., 111–112.

¹¹ BILL ASCHROFT – GARRETH GRIFFITH – HELEN TIFFIN (Eds.): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge, London – New York, 1989.

kísérelte meg más kontinenseken is elemezni, amelyekben hegemonikus-egyoldalú vonásokat véltek fölfedezni a posztkoloniális elméletek szerzői. Az európai klasszikusok újraírása egyben vitaszöveg létesüléseként (is) szemlélhető, mely vitaszöveg tagadja a világirodalom azonosítását az európai irodalmakkal (ha úgy tetszik, a lényegében kevésbé kiszélesülő mezejével a „fő nemzeteknek”). Ezáltal pedig egyfelől leleplezni igyekszik akár klasszikus szövegek kolonialista vonatkozásait (ismeretes Shakespeare *A viharjának* ilyen nézőpontú magyarázata), másfelől előtérbe lép a világirodalom meghatározási monopóliumának kétségbe vonása és a világirodalom-meghatározás áthelyezése egy másik irodalmi mezőbe. Értékként gondolódik el a „hibriditás”, körülíratik a „harmadik tér”, s az önanonosságot meghatározó tényezők egyike-másika (az eredet, a lényeg, az egység) helyébe inkább a törés, az átmenet, az egymásra torlódás, az átalakulás, a hazátlanság lép.¹² Hogy mindez milyen formában jelenik meg (költői) szubjektumpozíciók leírásában, másutt olvasható. Itt inkább azt volna érdemes hosszabban kifejteni, hogy a XX. századra sűrűsödő, különféle jellegű migrációs hullámok, az emigrációs létezés, a diaszpórában élés milyen új irodalmi és persze személyes identitások megformálódásához járultak hozzá, s ezek révén nyelvek, kultúrák találkozása, egymást átható, az érintkezések révén egymást módosító volta miféle új kérdéseket vet föl. Illetve, hogy a kérdések mennyiben segítenek átírni a világirodalom fogalmi körét, vagy ellenkezőleg, miféle, ezzel ellentétes reakciókat implikálnak. A kutatás, az interkulturális irodalomtudomány¹³ célkitűzése szerint, ezen belül hangsúlyosan az interkulturális germanisztika megalapozásával, amellet érvel, hogy az idegen kultúra megértésekor az irodalom különös szerepet vállal, mivel az olvasót ahhoz tudja segíteni, hogy (játékosan) bújjon bele az idegen identitásába, ezáltal hipotetikusan vegye át az idegen látásmódját. Ismét oda kapcsolhatunk vissza, hogy az efféle jelenségek és jelentések azáltal fogalmazhatók meg, hogy ilyen és ehhez hasonló késztetések érkeznek a művek felől; s a felvilágosodás, illetőleg Herder nyomában járó, egymással konfrontálható tézisek hatása egyként fölfedezhető az egymással konkuráló világirodalom-elképzelésekben. (Itt jegyezném meg, hogy amennyiben irodalmi fordulatról beszélünk, talán nem ártana fokozott mértékben a Borgesszel induló latin-amerikai és a Bosznia-Hercegovinából származó bosnyák–szerb irodalomra figyelni, természetesen annak tudatában, hogy a „harmadik világ” irodalmára való elméleti reagálás tanulságai gyűrűztek tovább részint a komparatistikában, részint a látszólag önállósuló, nagy erővel egyetemi diszciplínává váló, úgynevezett világiro-

¹² E gondolatmenet az alábbi műre támaszkodik: DORIS BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, 2006, 184–237, különösen: 194–196, 197–203, 204–205, az identitásról: 206–207. Ma már német lexikonban olvasható, miszerint a globalizáció korszakában a világirodalom az identitások hibridizációjával és a kulturális terek dinamizálásával egészítendő ki. PETER GOSENS: *Weltliteratur*. In: *Lexikon Literaturwissenschaft, hundert Grundbegriffe*. Hrsg. von Gerhard Lauer, Christine Ruhrbert. Reclam, Stuttgart, 2011, 351–354.

¹³ MICHAEL HOFFMANN: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, 2006. Az alábbi kérdésekről: 38–41.

lomtudományban.)¹⁴ A nem teljes joggal Goethére hivatkozó, inkább a neohumanizmus által hirdetett elképzelés gyökerezik meg ezekben, amely az egyetemes értékeket állítja egy nézetrendszer középpontjába, s amely lehetővé teszi a kommunikációt a különböző kultúrák között. A másik oldalon a kultúrát relativizáló irányzatok bukkanak föl, melyek Herder írásain tetszenek át, és amelyek a historizmust juttatják érvényre. Lényeges mozzanatnak tűnik az egyedi sajátosság, a sajátos fejlődés, amelyet a kultúrák produkálnak. Az univerzalista álláspont szerint a relativizálók nem képesek arra, hogy értelmezzék a megértést az egymástól teljességgel idegen kultúrák között, az univerzalizáló tendenciáknak meg az róható föl, hogy az idegen kultúrákat alávetik az európai felvilágosodás megalkotta értékeknek és normáknak.¹⁵ Goethe éppen azért lehetett mind az amerikai, mind az úgynevezett „Európa-centrikus” nézetek egyik legfőbb hivatkozási forrása (az amerikai hivatkozások között rálelhetünk a goetheánus Meltzre is), mert maga ugyan megőrzi elkötelezettségét az univerzalista értékek iránt, azonban nyitottság jellemzi a bizonyos mértékben formátlannal és a klasszicista ízléstől eltérővel szemben. Máig erően tanúsítja, hogy az idegent idegenként fogadja el és értelmezi, ezzel egy „Harmadikat” teremt meg (a saját és a más szembesítésekor), amely nemigen nevezhető idealista összegződésnek, jóval inkább a saját meg az idegen közötti oszcillálásnak. A goethe-i álláspontot így a többfelé tekintés jellemzi, az „állandóság a változásban” tézise, melyet a XIX. század elejére keltezett versben eképpen érzékít meg:

„Gleich mit jedem Regengusse
Ändert sich dein holdes Tal,
Ach, und in demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweitenmal.¹⁶

drága völgyed minden felhő-
szakadással változik,
és kétszer a tovalejtő
vízben ember nem úszik.

(Szabó Lőrinc ford.)

Amikor az amerikai világirodalom-stúdiumok kidolgozásán zajlik a vita, továbbá e stúdiumnak egyetemi curriculummá való bevezetésén, a segédkönyvek

¹⁴ Uo., 40.

¹⁵ Goethe 1809-es verse Hérakleitoszt idézi. A 11. sz. jegyzetben *i. m.*, 78, 493. A relativizáló szemléletet vitatja ERNST GOMBRICH: „Sind eben alles Menschen gewesen.” Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften. In Uő: *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik*. Wien – Köln – Weimar, 1992, 13–25.

¹⁶ Az alábbi kötetekre hivatkozom: THEO D’HAEN – DAVID DAMROSCH – DJELAL KADIR (Eds.): *The Routledge Companion to World Literature*. Routledge, New York, 2012, THEO D’HAEN: *The Routledge Concise History of World Literature*. New York, 2012, THEO D’HAEN – CÉSAR DOMINGUEZ – MADS ROSENDAHL THOMSON (Eds.): *World Literature. A Reader*. Routledge, New York, 2013. E három kötetre Peter Gossens ismertetése hívta föl figyelmemet, bírálatának szempontjait hasznosítottam: *Arcadia* 49 (2) 2014, 421–436. A továbbiakban külön nem hivatkozom az e művekből származó megállapítások pontos lelőhelyére, annál is inkább, mert ehelyütt elsősorban azok a tendenciák tanulmányok számomra, amelyekben az amerikai-európai „szembenállások” dokumentálódnak.

számot vetnek az összehasonlító irodalomtudomány idevonatkoztható történetének tanulságaival, illetőleg azokkal (a leginkább európai) komparatiztikai kézikönyvekkel, amelyekből a világirodalom vagy a világirodalmi szintézis megalkothatóságának dilemmái olvashatók ki.¹⁷ Egyáltalában, a komparatiztikai önmeghatározások össze/egymásra-olvasása során amerikai részről mintha az Európa-centrizmus tűnne a diszciplínára leselkedő legfőbb veszélynek, ebben nemcsak politikai inkorrekttséget fedeznek föl, hanem hegemoniára törekvést is, olyat, mely (például) a posztkoloniális elméletekkel rokon irodalommal nem számol jelentőségének megfelelően. Az egyetemi oktatásba bevezetett amerikai világirodalom-curriculum éppen ezért a maga *World Literature* elképzelését elválasztja az európai *Weltliteratur*-fogalomtól, és azt a benyomást kelti (noha az olvasmánylista természetszerű behatároltsága szűkre szabja az újra-kanonizálók mozgásterét), mintha a világirodalmat a világ irodalma(i) irányába tolná el. A kezdeményező David Damrosch az úgynevezett nemzeti irodalmak felől érkező késztetések elutasításakor szinte elragadtatva véli fölfedezni a világirodalom újrapozicionálhatóságának forrását Meltzl Hugó folyóiratában. Viszont kétség fogadta Pascal Casanova 1999-es *République mondiale des lettres*-jét, amely 2007-ben angolul az Egyesült Államokban is megjelent. A nemcsak Európa-, hanem (valóban, túlzásoktól sem mentes) „gallocentrizmussal” is vádolt művet (a Párizsból kiinduló kulturális impulzusok erős hangsúlyozása miatt) többen vitatták, a XVIII. században már fölmerült tudós-köztársaság (*Gelehrtenrepublik*) eszméjét és felújítását nemigen találván alkalmasnak arra, hogy a transznacionális szemlélethez járuljon hozzá. S noha e tudós-köztársaság korántsem a nemzeti művelődések talapzatára épít, az amerikai álláspont szerint nem feleltethető meg sem Goethe koncepciójának, sem az amerikaiakénak. Kitérőképpen jegyzem meg, hogy egy, a minap publikált tanulmány már a címében megjelöli a maga állásfoglalását, vegyes nyelvűségével (*Weltliteratur from Voltaire to Goethe*)¹⁸ eloszlatja azt az esetleges félreértést, amit a *World Literature*-rel okozhatna. Egyébként a tanulmány számos példával támasztja alá, miféle forrásokból táplálkozott az európai világirodalom-elképzelés, amelynek értelmezése mind a mai napig foglalkoztatja (immár nem csupán) az európai komparatiztikát (a fordításokban megjelenő „keleti” alkotások, a Korántól az *Ezeregyéjszaka meséjéig*, majd az „ős”-költészet felfedezéséig, az indiai irodalom és kultúra integrálásáig, a Schlegelektől származó mondásig: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen”, kiegészítve jegyzem meg, hogy ők tettek egyenlőségjelet a romantikus és a modern

¹⁷ RITCHIE ROBERTSON: *Weltliteratur from Voltaire to Goethe*. = *Comparative Critical Studies* 12.2. (2015): 163–181.

¹⁸ Uo., 176–178. ELKE STURM-TRIGONAKIS: *Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007 (angolul: *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. Transl. Athanasia Margoni – Maria Kaiser. West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2013.) az irodalomtudománynak perli vissza a még oly hibrid szövegeket, az irodalmiság kritériumának jogosultságát szövegelemzésekkel igazolva.

között. Az idézett alkotások, cselekvési körök az európai világirodalom-fogalom összetettségéről, a befogadás nyitottságáról, ha úgy tetszik, a „hibriditás” egy korai formájáról tanúskodnak.) Az amerikai vitázók talán nem is a Goethevel formát kapó (az említett tanulmány szerint Heinével folytatódó)¹⁹ alapozást vitatják, hanem a fokozatosan kibontakozó kulturális kolonializmust, amely a maga szokásrendjét, kánonját igyekezett terjeszteni, elfogadtatni, kiiktatván az ettől eltérő elgondolásokat. Természetesen nem minden európai irodalmi-kulturális kezdeményezés megrovandó csupán azért, mert Európából érkezett; s ha esetleg valóban újragondolásra van szükség a „Kelet” terminussal összefüggésben, hiszen arab, perzsa, afgán, kínai, japán stb. irodalmak aligha foglalhatók egybe anélkül, hogy ne lennének tekintettel a különbözőségekre, a posztkoloniális elméletek néhány képviselője, illetőleg az amerikai komparatisták némelyike meglehetősen reflektálatlanul kezeli az Európa-fogalmat, monolit egységként tekint Európára, nem érzékeli/érezkelteti a belső tagozódást. Már August Wilhelm Schlegel is megkülönböztette azokat az európai irodalmakat, amelyek fel tudták mutatni múltjukból a lovagi költészetet, azoktól, amelyek szerinte nem, így maradt ki áttekintéséből a lengyel és a magyar irodalom.²⁰ S amennyiben a kánon Európa-centrikus modelljéről van szó, nemigen mellőzhető annak felvetése, miként kerülhet a kánonba (Kelet-)Közép-Európa irodalma. Az amerikai egyetemi oktatásban megjelenő, újszerűnek elgondolt *World Literature*-rel szemben (másképpen fogalmazva: a világirodalomhoz való pedagógiai megközelítéssel ellentétben) az európai kutatásnak a rendszer kialakításához vezető útja hangsúlyozódik, az azonban kevésbé vitatható, hogy a jelen európai tudományossága ne dolgozna egy liberális és pluralisztikus irodalom modelljével.²¹ Miként az sem, hogy éppen a posztkoloniális elmélet(ek) hatása ne gerjesztett volna tisztázó vitákat (elsősorban) a német tudományosságban, ahol a kultúratudományi fordulat monográfiák, tanulmánykötetek formájában dokumentálódott. Talán arra sem árt figyelmeztetni a kutatást, hogy a „nemzeti irodalmak” regionális együttesekben történő értelmezése a Dionýz Ďurišin szerkesztette, többnyire kétnyelvű kötetekben²² (igaz, viszonylag csekély visszhanggal) megkezdődött, ebbe az irányba tart(ott) a Monarchia iro-

¹⁹ A 2. sz. jegyzetben i. h.

²⁰ Gossens szól erről ismertetése fölvezetésében: a 19. sz. jegyzetben i. m., 422.

²¹ OLIVER LUBRICH: Postcolonial Studies. In: *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ulrich Schmid. Reclam, Stuttgart, 2010, 351–376.

²² DIONÝZ ĎURIŠIN: *Čo je svetová literatúra?* Obzor, Bratislava, 1992, Uő – A KOLLEKTÍV: *Systematika medziliterárneho procesu – Systematika mežliteraturnogo procesa*. Bratislava, 1988, Uők: *Osobitné medziliterárne spoločensvá*. Veda, Bratislava, 1987–1992, I–V. E sorozat 5. kötetében található az irodalomközi folyamat és együttes kategóriáinak rendszerbe foglalt terminológiai készlete. Az általános kategóriák sorrendje: irodalmi folyamat, nemzeti irodalmi folyamat, irodalomközi folyamat, irodalomköziség, genetikus-érintkezési kapcsolatok, strukturális-tipológiai összefüggések, történeti poétika, irodalomközi együttesek, sajátos irodalomközi együttesek, hagyományos (standard) irodalomközi együttesek, irodalmi centrismusok, világirodalom. E szempontból érdekes lehet a Tiszatáj 2008. 6., tematikus száma: Keresztvezetődések és átfedések. Csomópontok, perifériák, köztés terek a horvát, a szerb és a szlovén irodalomban.

dalmainak összehasonlító kutatása, a (kelet-)közép-európai irodalmi régió jellegzetességei után vizsgálódó tanulmányok sora, illetőleg egy irodalmi Közép-Európa feltételezése, amelynek jelentékeny elágazása az Alpok-Adria kulturális és „*Literaturlandschaft*”-ját feltáró törekvés.²³ Egyfelől a posztkoloniális elmélet(ek) jelenlétét igazolja, hogy a német tudományosság egyre inkább szembenéz az ország gyarmatosító múltjával, annak az irodalomban megnyilatkozó tudati vonatkozásaiival,²⁴ másfelől a Balkán, balkanizmus fogalmak és kutatói gyakorlat újragondolásának lehetünk tanúi. Ha a szlovák-német-magyar tudománytörténetbe egyként besorolható Csaplovics János / Johann von Csaplovics / Ján Čaplovič kijelentésére emlékezünk-emlékeztetünk, miszerint Magyarország Európa kicsinyben, akkor a kutatás a nyelvek, kultúrák, emlékezetpolitikák stb. olyan együttlétét tudatosítja, amely nem „fő” nemzetek, kultúrák, nem nyelvi-irodalmi hegemonia-törekvések csoportlétésítő kényszerével számol, hanem a Ďurišin által szorgalmazott nézetten töpreng. Vagyis azon, hogy mik a feltételei irodalomközi együttesek (*interliterárne spoločenstvá*) létrejöttének, melyek az ismervei, hol jelölődnek ki határai, s miféle rendszerbe illeszkednek, melyek lehetnek a különféle irodalomközi együttesek érintkezésének, netán tipológiai analógiáinak (ha vannak) sajátosságai. S nem utolsósorban: hogyan viszonyulnak a világirodalomhoz, fogalmilag és a megalkotható rendszer alapján. Azt érdemes tudomásul venni, hogy sem a posztkoloniális elmélet(ek), sem a világirodalom kutatói nem rendelkeznek egy mindentudó elbeszélő képességével,²⁵ és arra is ügyelni kéne, hogy a kulturális különbséggel való találkozás ne hívja elő az egzotikumká váló megbélyegzést. Más kérdés, hogyan lehet hasznosítani Pascale Casanova tézisének a rivalizálásokról, s ugyancsak kérdéses, hogy minden értékek átértékelődését, különféle reflexek beidegződését kerülve mi marad meg az irodalomtudományos előfeltevésekből, egyáltalában: a kérdések irodalomtudományiak lesznek-e, vagy az önmagát olykor szupertudományként elfogadtatni kívánó kultúratudományok még olyan területen is (elő)jogokat vindikálnak maguknak, mint például a világirodalom elmélete és megvalósíthatósága. Hozzátenném, a posztkoloniális szempont érvényesítésének hasznát nem tagadva (hozzátennem: meghatározott területeken) állítható, hogy részint a különféle fordulatok külön-külön elemezhető hatása sem megkerülhető, részint ezek a fordulatok kiegészítik egymást, ám nem egyszer egymás ellenében hatnak. A fordítási fordulat (*translational turn*) nem jelentheti azt, hogy a világirodalom történetét vázoló vállalkozások esetleg az irodalmi fordítások szerepének hangsúlyos bemutatására korlátozódnak, ki-

²³ JOHANN STRUTZ: Literatur und Interkulturalität. Komparatistische Studien zur Literatur und Kultur in Italien, Jugoslawien (Kroatien, Slowenien), Österreich. = *Imn* 10 (1993) nr. 31, 45–52, vö. még: *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Hrsg. von Johann Strutz – Peter V. Zima. Narr, Tübingen, 1996.

²⁴ DIRK GÖTTSCHE: *The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature*. NY, Rochester, 2013.

²⁵ A posztkoloniális elmélet bírálata: MEDICK-BACHMANN: 15. sz. jegyzetben *i. m.*, 200–223.

váltaképpen akkor, ha nem pusztán intézménytörténetről esik szó, nem a kánonképződés olykor egymást keresztező tendenciáiról, hanem elsősorban arról (amit nem lehet eléggé ismételni), amit a kölcsönös kapcsolatokban gazdag régióban történő vagy csupán egy régióra, egyetlen irodalomra korlátozódó kutatás a világirodalom-folyamat állandó létesülése egyik fontos tényezőjének gondol el. Vagy az irodalmak, szerzők, művek kapcsolatainak lényeges eszközeként könyvel el, vagy az irodalom világirodalom felé hajlításának minősíti, vagy pedig a Goethe (majd Meltzl Hugo és mások) által hangoztatott lehetőségeként, valamint az irodalmak egymást (néha kölcsönösen) átható-megvilágító tényezőjeként. Nem korlátozom²⁶ az összehasonlító irodalomtudományt *Beziehungswissenschaft*ra, noha akitől idéztem, a kapcsolatot meglehetősen tág értelemben használja, különös jelentőséget tulajdonítva az intertextualitás különféle formáinak. Ugyanő egyfelől egy nemzeti irodalom nemzetköziségét fejtegeti (példája a zsidó irodalom többnyelvűsége), másfelől egy nemzeti irodalom nemzetköziesedését (a példa a német irodalom 1945 utáni amerikanizálódása). A kötet végén többek között ama tanulságot vonja le a szerző, hogy e kisebb könyvnyi kísérletet követőleg szükség volna további kutatásokra, elemzésekre a nemzetközi irodalom és az irodalmi nemzetköziség tárgyában, tekintettel a világirodalom egy szereplőjére meg a világirodalom egy szövegére. A két jelölésen belül a több nyelven olvasott, interkulturálisan érdekelt, többnyelvű szerzőkről van szó, akik készek a nemzeti irodalom túli együttműködésre. Fokozott mértékben kerülhet (nemcsak ezáltal) előtérbe a fordítás, a közvetítés, a költői befogadás, a nemzetközi témák feldolgozása. A világirodalom szövegeire a nyelvkeveredés a jellemző. A világirodalom fogalmába olyan irodalmi jelenségek sorolandók, melyek megragadására a nemzeti irodalom nem képes. Ugyanakkor ennek nincs köze az értékhez, pusztán leíró jellegű. A kis könyv azzal zárul, hogy Goethe sugalmazása mintha teljesedőben lenne, a világirodalom korszaka felé haladunk, olyan korszak felé, amely egyben a széleskörű és tudatos nemzetközi irodalmak kapcsolatainak kora.

Az amerikai és az európai viták a világirodalomról a transznacionalitás tudatának és komplexitásának jegyeit tudatosítják. Noha több amerikai kutató cáfolni igyekszik az európai fogalmi rendszert, és attól történő elmozdulást javasol, az nemigen tagadható, hogy mindennek ellenére, az európai világirodalom-felfogásokkal foglalkoznak, onnan indulnak ki, ezáltal tanúsítják (ha néha *ex negativo*) a dialógus lehetőségét. Nem csekély jelentősége van az egyetemi oktatásban lényegesen nagyobb súlyt kapó világirodalom-stúdiumoknak, az oktatás során új kutatási irányok körvonalazódhatnak, s ez az egyetemekről kikerülő értelmiségiek világfelfogására is jótékonyan hathat. Annál is inkább, mert a legközelebbi jövőben aligha csituló migrációs hullámok, ezzel összefüggésben a szó legtágabb értelmében vett kultúrák találkozása (mint eddig is) megjelennek az irodalomban,

²⁶ Itt Lampingnak a 12. sz. jegyzetben i. m.-re reagálok, részint rekonstruálok gondolatmenetét, 21–23, 91–98, 98–109, 111–112.

és közvetve vagy közvetlenül nem pusztán új tárgyak és motívumok révén adnak hírt – írhatjuk így – „világ”jelenségekről, bevezetnek új kulturális és nem kulturális magatartásformákat, beszédmódokat, átértékelik a saját és az idegen(ség) érintkezései tapasztalatainak feldolgozását. Nagy valószínűséggel nem bizonyul elegendőnek, ha például (akár esettanulmány formájában) bemutatják az indiai irodalom kreatív befogadását.²⁷ Még történetileg sem kaphatunk megbízható eligazítást, ha lemondunk az „integratív” cselekvés irodalmi szempontjáról. Még több valószínűséggel tovább kell lépnünk azon, hogy az imagológia szüksége és haszna az volna, miszerint: Európa-tudomány. Fontosabb volna a régió-kutatási gyakorlatból származtatható interkulturális dialógusra figyelni. Kiindulva a két-nyelvű hétköznapiokból, a kétnyelvű írásból és olvasásból a sokkultúrájú városokig (és melyik – európai – nagyváros nem „multikulturális”, ha jelenében nem, legalább múltjában?). A világirodalom-fogalom újabb tartalommal megtöltését sürgeti Gayatri Chakravorty Spivak ajánlata (noha inkább közvetve), hogy planetáris szubjektumokról essék szó,²⁸ és az eddigieknél talán célszerűbben vegyük figyelembe az idézett fordulatok által megnövekedett és kiterjedtebb kulturális perspektívákat, valamint azt, hogy a kánonok nem maradnak állandók. Az elgondolkodtató, hogy nem pusztán a világirodalom fogalma kerül szóba, hanem azok a komparatisták is, akik tevékenységük során el-eltöprengtek a goethe-i örökség folytathatóságáról. Meltzl Hugo mellett fölfigyeltek a Kelet-Nyugat-i párbeszédet sürgető René Etiemble-ra, és régiókn egyetlen képviselőjeként a XX. századból Dionyz Ďurišin munkásságát méltatják. A világirodalomról folytatott (amerikai) vita ilyen módon az európai gondolkodástörténetre is reagál, azt szembesíti a XX. század végi, XXI. századi, fordulatokban gazdag eseménytörténettel. Annyi szinten bizonyosnak tetszik, hogy az új léthelyzetek, amelyeket a migrációs hullámok hoztak létre, valamint a transzkulturalitás új kontextusokat eredményeztek, amelyek az irodalom változásaiban is tetten érhetők. A kritika és az összehasonlító irodalomtudomány számára új feladatok, új lehetőségek fogalmazódnak meg. A válaszkísérletekhez az összehasonlító irodalomtudomány kutatóinak közreműködése is szükségesnek mutatkozik.²⁹

²⁷ Robertson Heinével összefüggésben említi, a 20. sz. jegyzetben *i. m.*, 176.

²⁸ Spivak: *Death of a Discipline* (2003) című művéből idézi Gossens ismertetése, a 19. sz. jegyzetben *i. m.*

²⁹ Az általam szerkesztett *Utak a komparatistikában* (Szeged, 1997) című tanulmánykötet közli Wenner Éva fordításában ARMANDO GNISCI: *Az összehasonlító irodalomtudomány mint a dekolonizálás tudománya* című írását (17–24). A *Helikon* 2014/4. száma közöl olyan összeállítást, amelyben az ismertetések az újabb komparatistikai tendenciákról szólnak. A magam részéről az utóbbi időben két kötetben foglalkoztam a (kelet)-közép-európai régió olyan értelmezésével, amely érintkezik a világirodalom és a komparatistikai diszciplínák kutatásainak egymást átfedő területeivel: *Bolyongás a (kelet)-közép-európai labirintusban (Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természet”-rajza)*. Budapest 2014, *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*. Budapest, 2012. (A zárófejezetben van szó az emigráció irodalmáról, mint a komparatistika régi-új területéről.)

Végezetül annak említése mutatkozik szükségesnek: mennyire tekinthető a komparatiztika világirodalom-tudománynak? Jóllehet az azonosításnak is megvan a maga története, a hivatkozott Fritz Strichtól kezdve, akinek monográfiáját Goethe világirodalmiságáról ma sem igen nélkülözhetjük, az utóbbi időben egy több kiadást megért kézikönyv tartja érdemesnek,³⁰ hogy szembenézzon ezzel az időnként fölmerülő javaslattal. Corbineau-Hoffmann határozottan elutasítja ezt a fölvetést, inkább rokonságról értekezik – kérdőjelesen –, jóllehet az átfedéseket ő sem tagadja. A komparatiztika nem mellőzheti a világirodalom beiktatását kutatási tárgyai közé, ám meghatározása szerint a komparatiztika az irodalom összehasonlító tudománya, méghozzá az idegen kontextusokban lévő irodalmaké. Olyan diszciplínát ismertet föl, amely az alteritást, a másságot alapvetően pozitívan és produktívan ragadja meg, és zászlajára a határátlépést írta. Míg a világirodalomról szólva a goethei alapozás után a világirodalom kvantitatív és kvalitatív fogalmiságának továbbgondolható és erősen vitatható elemeit vizsgálja, hangsúlyozza a válogatás mellőzhetetlen szempontját, a komparatiztika ama kutatási tárgyát állítja szembe, miszerint az interdiszciplinaritás és intermedialitás mint az összehasonlítás ösztönzője, tárgyi anyagának lényegi tényezője megkülönbözteti az „irodalomcentrikus” világirodalomtudománytól. Ugyanakkor a világirodalmi koncepciók már régóta beléptek a komparatiztikai cselekvések körébe, így hát nem tehetjük meg, hogy ne foglalkozzunk a világirodalommal. A kultúratudományi fordulatot követőleg azonban ebben a kérdésben is változó álláspontok jelzik az összehasonlító irodalomtudomány lehetőségeit, szükséges szembenézését az újabb/legújabb elméleti megfontolásokkal.

³⁰ ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN: *Einführung in die Komparatistik*. Akademie Verlag, Berlin, 2004², 18–29. (A fejezet főcíme: Komparatistik und Weltliteratur: eine Verwandtschaft?) A közeli múltban kiadott, oktatási segédkönyvként is használható mű: EVI ZEMANEK – ALEXANDER NEBRIG (Hrsg. von): *Komparatistik*. Erich Schmidt, Berlin, 2012. az alábbiakat jelöli meg részterületként: összehasonlítás mint tudomány, interdiszciplinaritás, interrelációk-transzhistorikus korszakok, műfaji viszonylatok, szövegköziség, nemzetköziség (fordítás), nyelvköziség, kultúráköziség, intermedialitás-művészetköziség, irodalom és komparatiztika a globális hálózat korában, végül: a világirodalmat olvasni, ezen belül többek között: a világirodalom kis kánonja a komparatisták számára. Az örvendetesen feltámadt magyar érdeklődést igazolja a Helikon 2015/2. száma, melynek tematikája e dolgozat problémafelvetéseit is érinti. A folyóiratszám e dolgozat befejezése után jelent meg.

KÖNYVEK

Dukkon Ágnes: Az aranykortól az ezüstkorig. Fejezetek az orosz kritika és irodalomtudomány történetéből. Budapest, Protea Kulturális Egyesület, 2014, 284 l.

Dukkon Ágnes munkája hiánypótló, amennyiben magyar nyelven mind ez idáig nem jelent meg monografikus igényű áttekintés az orosz irodalomkritikai és irodalomtudományi gondolkodásról. Pedig az orosz kultúra egy meghatározó aspektusáról van szó, amely nem csupán kultúrtörténeti szempontból megkerülhetetlen, hanem legfőképpen azért, mert szerves összefüggésben fejlődött a „nagy” orosz irodalommal, erőteljes hatást gyakorolva annak alakulására, miközben igényt tartott közvetlen társadalomformáló szerepre is. Dukkon Ágnes az orosz irodalomkritikai gondolkodást mindezen funkcióinak egységében, komplex jelenségként, történeti alakulásában vizsgálja.

A könyv címében kiemelt – az ókortól örökölt, egyúttal a századfordulóval foglalkozó amerikai tanulmánykötetre is visszautaló (207) – szimbolikus korszakfogalmak egy hosszú történelmi periódust fednek le, melynek két végpontját a szerző a XVIII. század utolsó harmadában és a XX. század első évtizedében jelöli ki. Szándékai szerint e két pont közé felvázolható „ívnek csak kiemelkedő csomópontjait” tekinti át azzal a céllal, hogy megmutassa az „aranykortól az ezüstkorig vezető út dinamizmusát” (251).

A könyv felépítése ezt a kronológiai ívet követi. Az egyes kisebb periódusoknak és alkotóknak szentelt fejezetek száma és mérete mutatja egyrészt az adott időszak és szerző súlyát a vizsgált szellemi folyamatokban, másrészt tükrözi Dukkon Ágnes kutatói „elfogultságait” is. Egyértelműen kiemelkedik például az ismertetések sorából a IV. fejezet 2. része, a Belinszkij-életmű bemutatása, értelmezése. Itt a legfontosabb Belinszkij-írások áttekintésén kívül a kritikus két alkotói korszakának eltérései, illetve „a külső és a belső ember közötti szakadék” (99) érzékeltetése tanúskodik arról, hogy Dukkon Ágnes számára

(miként a XIX. századi orosz kritikai és esztétikai gondolkodás számára is) Belinszkij életműve kiemelkedő jelentőséggel bír. A szerző egy másik „elfogultsága” – kötődése a magyar irodalomhoz és a magyar irodalomtörténetben való jártassága – egy, a magyar olvasó számára lényeges aspektussal gazdagítja a könyvet. Az orosz kritikai gondolkodás történetének bizonyos pontjain Dukkon Ágnes rámutat az orosz folyamatokkal párhuzamos magyar jelenségekre is, például a nyelvújítási vitára (44), vagy az orosz mitológiai iskola kialakulásáról szólván Arany János hasonló törekvéseire (193).

Vizsgálati módszerét Dukkon Ágnes az „eszé és a tudományos értekezés módszerének egyesítéseként” határozza meg, mivel „az esszé szabadsága és a szakfilológia módszeressége együtt izgalmas fölfedezésekre, nagyobb távlatok belátására juttathatja a kutatót is és az olvasót is” (16). S a szerző valóban eltérő módokon nyúl a különböző alkotókhoz és szövegekhez. A kisebb jelentőségű gondolkodókról, kritikusokról pályakép-jellegű ismertetéseket ad. Az orosz kritikai gondolkodás kialakulásának idejéből P. Vjazemszkij, Ny. Polevoj és Ny. Nagyezsgyin rövid pályaképet említhetjük példaként. Minthogy e három szerző jórészt ismeretlen a magyar közönség számára, jelenlétük és a vizsgált szellemi folyamatokban játszott szerepük felvillantása is hiánypótló tényanyag.

A nagy orosz írók esetében kritikai munkásságuk és szépirodalmi alkotásaik kölcsönös viszonya kerül előtérbe, melynek felvázolása komoly filológiai háttértudást és műelemzői tapasztalatot feltételez. Puskin esetében például Dukkon Ágnes két szempont alapján tekinti át a költő szépirodalmi és kritikai munkásságának kapcsolatát. „Az egyik a költő által írt cikkek, vagy egyéb megjegyzések, észrevételek (melyek levelezésében, feljegyzései közt maradtak fenn) és a személyes részvétel felől nyílik, a másik lehetőség a műveiről szóló recenziók, bírálatok és az erre adott válaszok alapján kialakítható kép” (65).

Találkozunk a könyvben kritika- és tanulmány-ismertetésekkel, melyek közül némelyik elsődleges forráson alapul, némelyik másodlagos forrás alapján történik. Ez utóbbi értelmezések veszélyével maga a szerző is tisztában van, hiszen már a *Bevezetés*ben leszögezi, hogy „amikor az orosz irodalomról szóló vitákat, diskurzusokat megpróbáljuk elemezve-értelmezve követni, nem szeretnénk az 'interpretációk interpretációjának' csapdájába kerülni, hanem egyfajta együttállásra, színopszisa törekszünk...” (16). Mivel valóban mindig a szintézist, a szintetikus gondolkodást tartja szem előtt, Dukkon Ágnes sikeresen elkerüli ezeket a csapdákat.

A módszer meghatározásában ígért tisztán tudományos értekezéshez a könyv azon fejezetei kerülnek a legközelebb, ahol az adott alkotó teljes életművét vizsgálja a szerző, szellemtörténeti, társadalomtudományi, illetve esztétikai kontextusban. A már említett Belinszkij-fejezetten kívül ilyen még a VI. Szolovjov-életmű ismertetése (218–227), ahol a századforduló kulturális reneszánszában meghatározó szerepet játszó filozófus irodalomkritikai megnyilatkozásait filozófiai és esztétikai nézeteinek kontextusába ágyazva mutatja be Dukkon Ágnes.

A könyvben szereplő számos alkotó természetesen heterogén gondolatvilágát illetően az olvasó orientációját a kronológián kívül segíti *esztétizmus* és *ideologikusság* kettőssége, mely különböző elnevezésekkel („tiszta művészet” vs. „elkötelezett művészet”, „esztéták” vs. „forradalmi demokraták”, „puskíni” vs. „gogoli irányzat”) végigvonul a különböző korszakokon, s amely kettősség megjelenésére Dukkon Ágnes minden alkalommal rá is mutat. Ugyanakkor azt is leszögezi, hogy a modern irodalomtudomány által elvárt absztrakció még az esztétizmust képviselő kritikusoktól sem kérhető számon, mivel „a XIX. századi irodalmárok [...] számára a kortárs vagy a közelmúlt irodalma nemcsak művészi-poétikai fogalmakkal megközelíthető jelenség... [...] a Mű önálló valóságként áll velük szemben, amellyel lehet és érdemes vitatkozni” (147).

Dukkon Ágnes feltétlen érdeme, hogy nem kényszerített rá a vizsgált anyagra egy attól alapjaiban idegen szemléletet, hanem hagyta magát az anyag által vezetni, és igyekezett az egyes alkotókat, gondolkodókat a maguk kontextusában, gondolatvilágában bemutatni. Eközben az alko-

tók és műveik kiválasztása, azok egymás mellé/után állítása, összefüggéseik érzékeltetése és a belőlük kirajzolódó folyamat leírása jól tükrözi a szerző szellemi álláspontját, s fentebb már említett, szintetizálásra törekvő gondolkodását.

Míndez teljes összhangban áll a könyv egyik mottójával választott I. Jermakov-idézet magyarázatával: „Minden nemzedéknek megvan tehát a lehetősége, hogy a tényekről – magukról a művekről, művészekről, folyamatokról – szabadon alakítsa saját gondolatait, keresse a törvényszerűségeket, s részesedjék a művek által közvetített harmóniában” (252).

Dukkon Ágnes maga is maximálisan élt a lehetőséggel, hogy ezt megtegye, miáltal leendő olvasóinak – orosz szakos egyetemistáknak, ruszista szakembereknek, az orosz kultúra iránt érdeklődő értelmiségieknek – egy tényanyagban gazdag, a szellemi élet iránti elkötelezettséget közvetítő munkát kínál.

SZABÓ TÜNDE

Luigi Delia: Droit et Philosophie à la lumière de l'Encyclopédie. Oxford, Voltaire Foundation, 2015 (Oxford University Studies in the Enlightenment 2015:06), 280 l.

Luigi Delia könyve, amely a Voltaire Foundation korábban *Studies on Voltaire and the 18th Century* (SVEC) címen ismert, nemrég megújult sorozatában jelent meg, elsősorban a filozófiatörténetészek és jogtörténetészek számára komoly jelentőségű. Mégis a XVIII. százados irodalom- és esztétörténetészek figyelmét is felkeltheti, hiszen az *Enciklopédia* és a nyomában született enciklopédikus munkák a vizsgált korszakban az irodalom részét képezték, és Európa-szerte fontos közvetítő szerepük volt. A *Lumières* (felvilágosodás) és *à la lumière de* (valami fényében, tükrében) kifejezésekre is rájátszó című könyv tárgya tényleges értelemben a XVIII. századi enciklopédikus művek jogfilozófiája, jogi reformokat terjesztő törekvései. A szerző bizonyos fejezetekben a problémafelvetést a *Lumières du pénal* vagyis „a büntetőjog felvilágosodása” megközelítésre szűkíti. A találó kifejezés azonban nem fedi le teljesen L. Delia vizsgálódásait, hiszen nem csupán a büntetőjogról, hanem tágabb értelemben vett jogi reformjavaslatokról van szó.

Diderot-ról és D’Alembert-ről ezért kevés szó esik a könyvben. Annál több figyelem irányul Montesquieu-re, Beccariára és Jaucourt-ra; az első kettő ugyan nem is enciklopédista, ám gondolataik egyik legfontosabb befogadója és közvetítője éppen az *Enciklopédia* volt. Az elemzések központjában egy tizenöt éves periódus áll, amely két módon is körülhatárolható: az *Enciklopédia* kötetei a metszetek kivételével 1751 és 1765 között jelentek meg, ez nagyjából megfeleltethető A törvények szelleméről (1748) és a *Bűnökről és büntetésekről* (1764) megjelenése között eltelt időszaknak is. Az első időkeret tehát az *Enciklopédia*, valamint Montesquieu és Beccaria. A könyv második felében a szerző kitekint a következő három évtizedre, elemzéseit azonban jelenlegi, teljesen aktuális jogfilozófiai vitákkal is összeköti (erre a későbbiekben még visszatérek).

A vonatkozó *Enciklopédia*-szócikkek természetesen sokféle álláspontot képviselnek, melyek között külön lehet választani a jogrendszert leíró és az azt bíráló, reformokat javasoló írásokat. L. Delia azonban már a bevezetésben előrevetíti, hogy az *Enciklopédia* (és utódai) szemléletére összességében jellemző a természetjogi álláspont (*jusnaturalisme*), és sok esetben humanitárius jogi reformokat kezdeményez, ez utóbbi a gyakran compilátorként számon tartott Jaucourt szócikkeire jellemző.

A könyv két részből áll, melyek a genfi jogtörténetés, Michel Porret megidézésével a „L’*Encyclopédie* ou le moment Montesquieu” és „Après l’*Encyclopédie*, le moment Beccaria” címet kapták. A M. Porret által bevezetett *moment Beccaria* kifejezés kibontva, körülírva azt jelenti, hogy egy adott pillanatban Beccaria könyve volt az európai jogi viták központja; L. Delia párhuzamot von a másfél évtizeddel korábban megjelent Montesquieu-mű hasonló hatásával.

Az első rész nyolc fejezetből áll, a második négyből, ezeken a fő témák kiemelésével érdemes végigmennünk. L. Delia először az *Enciklopédia* jogi szerzőit mutatja be, és a jogi tárgyú szócikkek eloszlását vizsgálja meg (I, 1). Egy fejezetet a Hobbes-szal vitatkozó Jaucourt természetjogi nézeteinek szentel (I, 2). Áttekinti továbbá Jaucourt-nak a háború legitím vagy illegitím voltáról szóló fejtegetéseit (I, 3). Külön figyelmet fordít a rabszolgaság és az emberkereskedelem kérdésének: ismét Jaucourt nevéhez fűződik a rabszolgaság-ellenes nézetek terjesztése, huma-

nitárius elvek hangsúlyozása a korban még elterjedt gazdasági alapú legitimálási törekvésekkel szemben (I, 4). Vizsgálja A törvények szelleméről recepcióját az *Enciklopédiában*: ez utóbbi problematikus kérdés is, hiszen A törvények szelleméről nem törvénykönyv és nem előíró jellegű, egyes enciklopédisták mégis annak tekintik (I, 5). Külön fejezet foglalkozik a halálbüntetéssel (I, 6), egy másik a fellejtés körébe tartozó bűnökkel, ide tartozik – mivel az isteni akaratnak mond ellent – az öngyilkosság és a párba j. L. Delia ezekben a kérdésekben szintén az enciklopédisták által javasolt jogi reformokra fordítja a figyelmét, hiszen az öngyilkos családját sújtó igazságtalan büntetéseket az adott korban már többen embertelennek minősítik (I, 7). A következő fejezet a vallatás gyakorlatát tárgyalja (I, 8). A vallatás az adott korban még elfogadott jogi eljárás volt, ám egyre többen bírálták, elsősorban Jaucourt és Beccaria.

A második rész első fejezete olyan töredékes feljegyzéseket vizsgál, melyeket Diderot-nak tulajdonítanak, ám nem bizonyos, hogy valóban tőle származnak (II, 9). Szerzőjük, akár Diderot volt az, akár nem, meglepő módon a vallatás szükségessége mellett érvel. Érvei hasonlóak a mai jogi vitákban megjelenő véleményekhez: mások biztonsága, a veszély elhárítása érdekében elfogadható-e vagy sem a vallatás? A következő fejezet (II, 10) Beccaria A bűnökről és a büntetésekről szóló értekezésének pozitív és negatív fogadtatását tárgyalja: az előbbi képviselője az *Encyclopédie d’Yverdon* jogi szócikkei, az utóbbi Joseph Nicolas Guyot, aki szembehelyezkedik a büntetések enyhítésével. Az utolsó előtti fejezet (II, 11) Jacques Vincent Delacroix reformjavaslatait mutatja be, az utolsó fejezet pedig egy feledésbe merült jogi szótár, a Felice által szerkesztett *Code de l’humanité*-val foglalkozik. Ez utóbbi egyes szócikkei valódi humanitárius programszövegnek tekinthetők.

L. Delia konklúziója, hogy a felvilágosodásnak nincsenek egységes jogi tanai, ám a mozgalom kétségkívül a jogrendszer reformját követeli, több-kevesebb egyéni eltéréssel az enciklopédikus munkák szerzői, közreműködői között. A jogi reform alapelve a természeti törvény lenne, bár a fogalom értelmezése sem egyöntetű.

A szerző által elvégzett kutatások elismerést érdemelnek, több enciklopédikus munkát vizsgál, számos szócikket idéz és kommentál. Elemzéseit elmélyültek és elgondolkodtatók.

A szakirodalmi háttér is igen gazdag, angol, francia, német és olasz munkákat foglal magába. Kitüntetett figyelmet szentel két olyan szerzőnek – Montesquieu és Beccaria – akik nem enciklopédisták, de műveik meghatározó visszhangot kapnak az enciklopédikus munkákban. Figyelemre méltó, ahogy a kor vitáit a jelenleg is aktuális jogi vitákhoz köti, ám nem lenne könnyű dolgunk, ha állást szeretnénk foglalni ezekben a kérdésekben. Egyébként maga a szerző sem teszi ezt, pusztán felvillantja egy-egy XVIII. századi vita jelenlegi utóéletét, felelevenítését. Egyetlen kritikus megállapítást szeretnék tenni. Kicsit zavaróan hat a könyvben az egyre inkább kliséként használt *l'âge des Lumières, le siècle des Lumières, l'Europe des Lumières* kifejezések gyakori előfordulása. Ezek az elterjedt terminusok, melyeket egyre többször készen kapott panelként használnak a XVIII. százados kutatásokban azért is tesznek zavaró hatást, mert L. Delia szembehelyezkedik az egységes felvilágosodás-képpel, elemzései az árnyaltabb, ellentmondásosabb aspektusok feltárására irányulnak.

A terminológiai észrevételnél azonban van fontosabb. Miért és mennyiben lehet érdekes számunkra ez a történeti-jogfilozófiai munka, azon túl, hogy jelen pillanatban a legfrissebb és legátfogóbb kutatás ebben a témakörben? Az elmúlt évtizedekben megszoktuk, hogy a felvilágosodás filozófiájáról, irodalmáról, esztétikájáról beszélünk, a felvilágosodás történeti, irodalom- és filozófiatörténeti szakterület lett, ám sok esetben már fel sem tesszük magunknak a kérdést: mi is történt ekkor (akárhol is húzzuk meg a korszak határait), s ennek mi volt a távlati jelentősége? L. Delia könyvében a felvilágosodás jogfilozófiáját olyan humanitárius jogi reformtörekvések együtteseként próbálja megragadni, melyek – bár nem voltak belső vitáktól mentesek – a mai napig éreztetik hatásukat, átörökített fogalmak s le nem zárt viták révén, vagyis továbbra is aktuálisak.

KOVÁCS ESZTER*

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

Vincent Ferré: L'essai fictionnel – Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos. Paris, Honoré Champion, coll. Recherches proustiennes, No. 25, 2013, 576 l.

Vincent Ferré a kortárs francia komparatista iskola egyik legfiatalabb tagjaként az Université Paris-Est Créteil egyetemen oktat összehasonlító irodalomtudományt és medievalisztikát, e területeken belül pedig kutatásai Proustra, illetve J. R. R. Tolkien műveire irányulnak. Ebbe a vonulatba illeszkedik jelenlegi kötete, a *L'essai fictionnel*, mely doktori disszertációjának kibővített, továbbfejlesztett változata. Ferré amellett, hogy valóban egyedi, különleges témát tárgyal, mégpedig az úgynevezett fiktív esszét, olyan alaposan és metodológiai apparátussal mutatja be e tulajdonképpen általa kitalált műfajt, mely az irodalomkritikai tanulmányok körében párját ritkítja. A rendkívül gondosan szerkesztett kötetben, közel hatszáz oldalon a tágabb, komparatistikai kontextustól elindulva logikus, követhető és érthető gondolatmenetével vezet el minket a konkrét hipotézis, az *essai fictionnel*, vagyis a fiktív esszé létjogosultságának igazolásáig.

Szinte mintha egy matematikai tétel megszületését, illetve annak bizonyítását olvasnánk. Az egész kutatást pedig még kivételesebbé teszi, hogy Ferré három olyan írón (és műveiken) keresztül szemlélteti hipotézisét, akik önmagukban is bőven elég alpanyagot szolgáltatnak egy hasonló volumenű könyv megszületéséhez. Ferré azt vizsgálja, milyen szerepe van Marcel Proust, az osztrák Hermann Broch és az amerikai John Dos Passos nagyregényeiben – *Az eltűnt idő nyomában*, *Az alvajárók* és *USA* – a filozófiai vagy teoretikus eszmefuttatásoknak és reflexióknak, melyeket az irodalomkritikusok hajlamosak a „regénybeli esszéisztikus részek” kifejezéssel elintézni.

Legalábbis ez tekinthető a kutatás kiindulópontjának, mert a későbbi vizsgálódás jóval túlmutat a szerepkör kérdésének megválaszolásán, az egyszerű elemzésen. Sőt, tulajdonképpen csak a könyv első nagy egysége (*L'essai en question dans A la recherche du temps perdu, Les Somnambules et U.S.A.*) korlátozódik a fenti három szöveg bemutatására, és bennük az esszéisztikus (teoretikus) részek feltárására, a továbbiakban Ferré már műfajelméleti és hermeneutikai kérdéseket is feszeget, ahogy egyre tovább halad a fiktív

esszé jelenségének meghatározásában. Mind-ehhez először leszögezi, hogy mivel a modern komparatistikai kontextus ezt lehetővé teszi, ezért önálló irodalmi műfajként tekint az esszé-re. Tűnjön bármilyen paradoxnak is ez, hiszen az esszét elsősorban inkább a filozófiai/tudományos szövegek közé sorolják inkább. Adorno gondolatával élve hangsúlyozza, hogy az esszé mintegy a fényképezőgép vakujaként világít rá a lényegre, az író saját tapasztalataiból táplálkozik, de minden esetben az igazságot világítja meg, illetve az író saját vízióját. Ferré itt hívja fel a figyelmet arra is, hogy a vizsgált művekben figyelemre méltó módon alkotnak egységet e nem-fiktív szövegek, esszéisztikus részek a regény szövetével, mégis a fenti regényekben olvasható esszéisztikus részek nagyban különböznek a Proust, Broch vagy Dos Passos által írt, a szó szoros értelmében vett esszéktől.

Ebből kiindulva feltételezi tehát Ferré, hogy előbbieknél fiktív természete van, így állítja fel a *l'essai fictionnel* hipotézisét. A könyv második nagy egységében (*Des essais fictionnels*) aztán ezeket a regénybe szervesen beillesztett diskurzusokat (*discours intégrés dans un roman*), a folyamatos a fiktív és a valós határán egyensúlyozó szövegrészeket vizsgálja, hiszen a fiktív esszé jelenségének meghatározása nem ér véget a definiálással. Igyekszik minél pontosabban körülírni a fiktív esszé határait, megkülönböztetni azt a regényes esszétől (*essais spécifiquement romanesques*), valamint az esszéisztikus regényektől (*roman essayistique*). A fenti három nagyregényben olvasható esszéisztikus részek fikcionalitásának elsőrendű bizonyítéka persze a narrátor, a narratív én fiktív volta lesz.

A lezáró fejezetben (*Nécessité et enjeux de l'essai fictionnel*) aztán Ferré arról értekezik, miként járult hozzá a fiktív esszé a modern regény megszületéséhez, annak polifoniztikusságára helyezve a hangsúlyt. A fiktív esszé elmélete azért is kiváló, mert továbbgondolható: egyrészt új távlatokat nyit a posztmodern irodalom szintjén a dokumentum-regények vizsgálatához, másrészt érdemes a közép-európai irodalom kontextusában is megfontolni.

Amint már említettük, Ferré szövege jól olvasható, s bár nem könnyű, kiválóan tagolt. A követhető gondolatmenetet még olvasóbarátabbá teszi a jegyzetekben használt rövidítések, utalások magyarázata a kötet elején, még a bevezetés előtt. A tájékozódást, információgyűjtést és a könyv későbbi felhasználását pedig gondosan szerkesztett név- és tárgymutató segíti. Külön ki kell emelnünk a kötet végén fellelhető, elképesztően részletes, a teljesség igényével listázott bibliográfiát, melynek átvizsgálása az összehasonlítható irodalomtudomány más területein kutatóknak is előnyére válhat.

Szakmai szempontból igazán örvendetes esemény, amikor olyan könyvek kerülnek az ember kezébe, mint Ferré kötete, még akkor is, ha csak megjelenésük után pár évvel. Különösen igaz ez akkor, amikor a szóban forgó művet akár kötelező olvasmánynak is ajánlhatnánk kutatás-módszertani, szerkesztési és irodalomkritikai szempontok alapján is, nem csak francia szakos egyetemista hallgatók, doktoranduszok számára.

SÁRDI KRISZTINA

TARTALOM

Műfaj és komparatiztika

TANULMÁNYOK

SZÁVAI DOROTTYA – Z. VARGA ZOLTÁN: Előszó 347

A műfajelméletéről

KÁL MÁN C. GYÖRGY: A műfajok (és elnevezések) értelmes káosza
– univerzalitás és nemzethez-kötöttség 350

JENEY ÉVA: Műfajtan-e az elmélet? 355

Műfajok

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A történelmi regény létezési módja 361

SZÁVAI JÁNOS: A napló színeváltozásai 372

HANSÁGI ÁGNES: A komparatiztika „műfaja” – a tárcaregény 380

BENYOVSZKY KRISZTIÁN: Keresztül-kasul a szövegeken.
Szempontok az irodalmi crossover meghatározásához 388

Líra

BÓKAY ANTAL: A lírai és olvasása. Paul de Man líraelméletéről 398

KOCZISZKY ÉVA: Hűség az eseményhez: Alain Badiou költészetelméletéhez 407

Olvasatok

BÁNYAI ÉVA: Átmenet és narratívák. A *Fordulat* elbeszélhetősége 418

LADÁNYI ISTVÁN: A folytatásos regény műfaji sajátosságai és jelentősége
az *Új Symposion* folyóirat első szerkesztői nemzedékénél

(Tolnai Ottó: Érzelmes tolvajok, Végel László: *Egy makró emlékiratai*,
Gobby Fehér Gyula: *Néhány szó a novi sad-i kenyérről*) 425

MÁRJÁNOVICS DIÁNA: Transztextualitás és identitás az Ugrešić-prózában 437

FÖLDES GYÖRGYI: Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság
(Földes Jolán és Agota Kristof) 445

PAPP KATINKA: Szerelem, vallás, utópia diskurzusa az *Új Héloïse*-ban 455

Z. VARGA ZOLTÁN: A történelem fikciótól a fikcionalizált történelemig:
történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés összehasonlító
perspektívából 467

MŰHELY

FRIED ISTVÁN: Weltliteratur, World Literature – változó fogalmak 485

KÖNYVEK

DUKKON ÁGNES: Az aranykortól az ezüstkorig. Fejezetek az orosz
kritika és irodalomtudomány történetéből / SZABÓ TÜNDE 497

LUIGI DELIA: Droit et Philosophie à la lumière de l'*Encyclopédie*
/ KOVÁCS ESZTER 498

VINCENT FERRÉ: L'essai fictionnel – Essai et roman chez Proust, Broch,
DOS PASSOS / SÁRDI KRISZTINA 500

SUMMARY

Genres and comparative literary studies

STUDIES

DOROTTYA SZÁVAI – ZOLTÁN Z. VARGA: Foreword 347

On theory of genres

GYÖRGY KÁLMÁN C.: The meaningful chaos of the genres (and its denomination): universality and national contexts 350

ÉVA JENEY: Does theory have its genres? 355

Genres

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK: Modes of historical novel 361

JÁNOS SZÁVAI: Transfigurations of the diary 372

ÁGNES HANSÁGI: The feuilleton as “genre” of the comparative studies 380

KRISZTIÁN BENYOVSZKY: Across and through texts. Reflexions for a definition of literary crossover 388

Poetry

ANTAL BÓKAY: The lyric and its reading. On Paul de Man’s theory of poetry 398

ÉVA KOCSISZKY: Faithful to the event. On Alain Badiou’s theory of poetry 407

Readings

ÉVA BÁNYAI: Transitions and narratives. Questions of the narrativisation in the *Turn* 418

ISTVÁN LADÁNYI: The importance of serial novel and its generic features in the works of the first generation of the review *Új Szimposion* (Ottó Tolnai: *Érzelmes tolvajok*,

László Végel: *Egy makró emlékiratai*, Gyula Gobby Fehér: *Néhány szó a novi sad-i kenyérről*) 425

DIÁNA MÁRJÁNOVICS: Transtextuality and identity in D. Ugrešić’s prose 437

GYÖRGYI FÖLDES: Transnationalism, transgression and genres (Jolán Földes and Kristof Agota) 445

PAPP KATINKA: Discourses of love, religion and utopia in *Nouvelle Héloïse* 455

Z. VARGA ZOLTÁN: From historical fiction to fictionalized history: historical trauma, testimony and literary narrative. A comparative approach 467

WORKSHOP

ISTVÁN FRIED: Weltliteratur, World Literature – changing concepts 485

BOOKS

SOMMAIRE

Genres et littérature comparée

ÉTUDES

DOROTTYA SZÁVAI-ZOLTÁN Z. VARGA: Préface 347

Théorie du genre

GYÖRGY KÁLMÁN C. : Le chaos raisonnable des genres (et de leurs nominations)
– universalisme et appartenance nationale 350

ÉVA JENEY : Théorie sans genres? 355

Genres littéraires

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK : L'identité générique du roman historique 361

JÁNOS SZÁVAI : Transfigurations du journal 372

ÁGNES HANSÁGI : Le „genre” de la littérature comparée – le roman feuilleton 380

KRISZTIÁN BENYOVSZKY : Randonnée de textes. Pour une définition du crossover littéraire 388

Poésie

ANTAL BÓKAY : Le lyrique et son mode de lecture. Sur la théorie lyrique de Paul de Man 398

ÉVA KOCSISZKY : Fidélité à l'événement : sur la théorie lyrique d'Alain Badiou 407

Lectures

ÉVA BÁNYAI : Transitions et récits. La narrativité de la *Tournure* 418

ISTVÁN LADÁNYI : Les caractéristiques génériques et l'importance du roman-série dans la première
génération des rédacteurs de la revue *Ex Symposion* (Ottó Tolnai: *Érzelmes tolvajok*,
László Végel: *Egy makró emlékiratai*, Gyula Gobby Fehér: *Néhány szó a novi sad-i kenyérről*) 425

DIÁNA MÁRJÁNOVICS : Transtextualité et identité dans les romans de D. Ugrešić 437

GYÖRGY FÖLDES : Transnationalisme, transgression et problèmes de genres (Jolán Földes
et Agota Kristof) 445

KATINKA PAPP : Discours d'amour, de religion et d'utopie dans la *Nouvelle Héloïse* 455

ZOLTÁN Z. VARGA : De la fiction historique à l'histoire fictionnelle : traumatisme historique,
témoignage et récit littéraire dans une perspective comparée 467

ATELIER

ISTVÁN FRIED: Weltliteratur, World Literature – notions en transition 485

LIVRES

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 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. – előadásaiából)
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 társművészetek

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 stilsztika

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 kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 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. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1–2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 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. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Színhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilsztika útjai és lehetőségei

1989

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

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. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív 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
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikai kritika
- 2008
- 1. sz. A második olvasat
 - 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
 - 4. sz. Az autonómia új esélyei

- 2009
- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
 - 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
 - 4. sz. A jövőbelátás poétikái
- 2010
- 1 – 2. sz. Térpoétika
 - 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
 - 4. sz. A szerző poétikája
- 2011
- 1 – 2. sz. Testírás
 - 3. sz. Meghekkelt valóságok
 - 4. sz. Új gazdasági kritika
- 2012
- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
 - 3 – 4. sz. Boccaccio 700
- 2013
- 1. sz. Narratív design
 - 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
 - 3. sz. Corpus alienum
 - 4. sz. Esztétika és politika
- 2014
- 1. sz. Cseh dekadencia
 - 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
 - 3. sz. Az archívumok elméletei
 - 4. sz. Komparatiztikai kutatások az ezredfordulón
- 2015
- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
 - 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
 - 3. sz. Horatius *Ars poetica*ja
 - 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
- 2016
- 1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
 - 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia

HU ISSN 0017-999X



MTA

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont

**Irodalomtudományi
Intézet**

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet

Felelős kiadó: Fodor Pál, MTA BTK főigazgató

Nyomdai előkészítés:

MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport

Vezető: Kovács Éva

Tördelőszerkesztő: Horváth Imre

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.

F. v.: Láng András