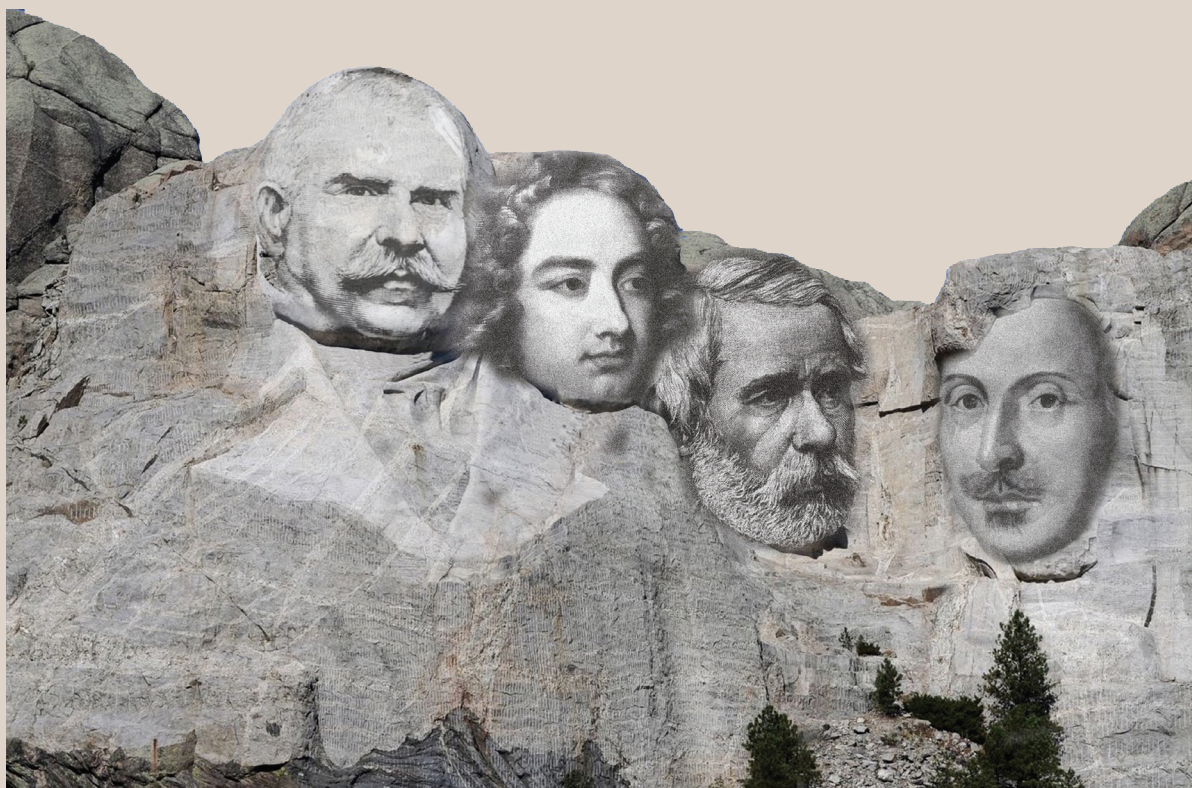


Kősziklára építve · Built Upon His Rock

KŐSZIKLÁRA ÉPÍTVE BUILT UPON HIS ROCK

Írások Dávidházi Péter tiszteletére
Writings in Honour of Péter Dávidházi

ELTE PAPERS IN ENGLISH STUDIES



[This page is intentionally left blank.]

Kösziklára építve

Built upon His Rock

ELTE Papers in English Studies

Sorozatszerkesztő

Friedrich Judit

Kősziklára építve

Built upon His Rock

Írások Dávidházi Péter tiszteletére

Writings in Honour of Péter Dávidházi

Szerkesztette

Panka Dániel, Pikli Natália és Ruttkay Veronika



Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Angol-Amerikai Intézet
Anglisztika Tanszék
Budapest • 2018

ISSN 2061-5655

ISBN 978-963-284-944-7

Copyright © Szerzők / The Authors, 2018
Editing copyright © Panka Dániel, Pikli Natália & Ruttkay Veronika, 2018



Kiadta az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék

Minden jog fenntartva

A borítót tervezte • Szilágyi N. Zsuzsa
Tipográfia & nyomdai előkészítés • Fejérvári Boldizsár
Dávidházi Péter portréja (szemközt) • Dávidházi Bea felvétele
Nyomdai munkálatok • Pátria Nyomda Zrt.
1117 Budapest, Hunyadi János út 7.



Davidhan Peter

[This page is intentionally left blank.]

Tartalomjegyzék / Table of Contents

Tartalomjegyzék / Table of Contents i

Ferencz Győző

Idő, hang, mérték, súly vii

Horatiusi óda, nemzeti ízre szedve

Előszó ix

Preface x

Laudation xi

Köszöntő xiii

Almási Zsolt

A gépi szövegelemzés episztemológiai státuszáról I

Kvantifikáció és spekuláció

Bényei Tamás

„Mitikus kontra-relief” 10

Bibliai utalások Jeanette Winterson *Oranges Are Not the Only Fruit*
című regényében

Berkes Tamás

A Hanka-féle *Kéziratok* egykor és ma 22

Enikő Bollobás

Intersubjective Exorcism and Giving Face to the Dead 29

Péter Nádás's *Encounter* as Reverse Prosopopeia

Zsolt Czigányik

Cultic Heroes in Everyday Discourse 36

A Brief Analysis of the Cults of Shakespeare and Orwell

Csonki Árpád

„még álla erősen” 45

A *Zalán futása* vesztesei és győztesei

Csörsz Rumen István

„amint húrjába csap” 54

David Damrosch

Comparative Literature and the Austro-Hungarian Diaspora 61

Deczki Sarolta

Visszatérő szellemek 70

- John Drakakis*
77 **Shakespeare's Styles or What You Will**
The Case of *Hamlet*
- Eisemann György*
85 **A líra romantikus hangja és visszhangja**
- Balz Engler*
92 **Quoting Shakespeare: "Words, words, words"?**
- Boldizsár Fejérvári*
98 **Thomas Rowley's Praises of William Canynge**
Chatterton's Blueprint for His Romantic Cult
- Fórizs Gergely*
105 **Berzsenyi Hellenisz-motívuma és az új mitológia**
- Földvály Kinga*
113 **Áltörténelmi ál-Shakespeare adaptáció**
Jancsó Miklós: *A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon*
- Frank Tibor*
120 **Toldy Ferenc ismeretlen bölcsészkarai pályázati bírálata 1872-ből**
- Judit Friedrich*
125 **A Camel? A Weasel? A Whale?**
Shapes in the Mist of Forgetfulness in Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*
- Gábori Kovács József*
132 **Szász Károly díjnyertes hőskölteményei a Nadasdy-pályázatok sorában**
- Bálint Gárdos*
139 **No Quiet Spot: *The Vanity of Human Wishes* and Exemplary History**
(An Exercise in Nostalgia)
- Hajdu Péter*
147 **Ki beszél parafrázisban?**
Egy McEwan-novella parafrázisa egy McEwan-regényben
- Hegedüs Béla*
154 **Logosz és mítosz**
A nyelvi megismerés lehetséges forrásai és az irodalmak kezdetei
- Sándor Hites*
163 **How to Begin and How to End National Narratives?**
Histories of Literature and Economic Thought in 19th-century Hungary

	<i>Peter Holland</i>	
	Forgiving and Forgetting	171
	Shakespeare and Power	
	<i>Andreas Höfele</i>	
	Cult among the Coal Mines	179
	Saladin Schmitt and the Bochum Shakespeare	
	<i>Kállay Géza</i>	
	„S ha kételkedem, akkor bizonyíts”	188
	A shakespeare-i ismeretelmélet metafizikai vonatkozásai	
	<i>Kappanyos András</i>	
	Arany köpések, szálló igék	198
	<i>David Scott Kastan</i>	
	The (In)Complete Shakespeare	207
	<i>János Kenyeres</i>	
	“This is a beauty of dissonance”	215
	Conceptions of the North in Canadian Literature	
	<i>Kiczenko Judit</i>	
	A Toldi-trilógia néhány transztextuális vonatkozásáról	224
	<i>András Kiséry</i>	
	Histories of Media in the 1930s	232
	Kerényi, Ethnology, and Mythography	
	<i>Kiss Attila Atilla</i>	
	Koramodern retorika és a reformáció szemiotikája	240
	Puttenham alantas rímfaragói és az angol reneszánsz thanatológiai válsága	
	<i>Korompay H. János</i>	
	„Amit erről álmodám”	248
	Álom és költészet Arany János életművében	
	<i>Zoltán Márkus</i>	
	The (Un)timeliness of Shakespeare’s Hybridity	258
	<i>Milbacher Róbert</i>	
	Vörösmarty és Milton	265
	<i>Péter Ágnes</i>	
	Vándor, végy búcsút e helytől...	271
	Gróf Széchenyi István és Percy Bysshe Shelley Itáliában	

- Péteri Éva*
279 **Tengeri fürdő és Shakespeare-szósz**
Adalékok a Shakespeare-kultusz viktoriánus történetéhez
- Natália Pikli*
285 **Remember Jephthah, Forget the Hobby-Horse**
Ballad, Proverb, Song, and Play in Shakespeare's World
- Pintér Károly*
296 **Zsenikultusz és nemzetkultusz**
Gondolatok Dávidházi Péter könyvének margójára
- Porkoláb Tibor*
307 **Emlékóda és emlékbeszéd**
Módszertani elvek
a kommemoráció szónoki műfajainak textológiai és filológiai vizsgálatához
- Paola Pugliatti*
315 **Biography and History**
A Reassessment
- D. Rácz István*
322 **Változatok Weöres Sándorra**
Edwin Morgan költészete
- Veronika Ruttkay*
331 **Robert Burns and the Beginnings of Comparative Literature**
Sámuel Brassai's "After Reading Burns: An Open Letter to Pál Gyulai" (1871)
- Séllei Nóra*
340 **„Az irodalom nem lehet egy nő életpályája, és ne is legyen az”**
Párhuzamok az angol írónők 19. századi megítélése és Gyulai Pál nézetei között
- Boika Sokolova*
350 **An Anatomy of Collapse**
Ralph Fiennes' Film *Coriolanus* (2011)
- Siróbl Erzsébet*
359 **Az Úr második szolgálóleánya**
I. Erzsébet királynő kultusza a kora Jakab-korban
- Szénási Zoltán*
367 **A magyar nemzettudat kis-tükre**
Beöthy Zsolt irodalomtörténeti szintéziséről
- Szilágyi Márton*
374 **Honnan tudhatott fontos részleteket Kölcsey Kazinczy Ferenc fogságáról?**
(Egy adalék)

Szörényi László
Armida, a „csodanéember” 379

Tarjányi Eszter

Egy álnév nyomában 389
Arany János életében utoljára megjelent verse és szerzője: Hajnal Péter

Andrea Timár

French Terror—French Theory 395
Shakespeare’s *Macbeth*, Wordsworth’s *The Prelude* (Book X), and the Derridean
Logic of Autoimmunity

Zsuzsa Török

Transnational Scissors-and-Paste Journalism 403
Victorian Women Writers in the Hungarian *Szépirodalmi Figyelő*

S. Varga Pál

„Gyalog bizon’...” 410
Arany János és a „pedestris Múza”

Tabula Gratulatoria 419

[This page is intentionally left blank.]

Ferencz Győző

IDŐ, HANG, MÉRTÉK, SÚLY

Horatiusi óda, nemzeti ízre szedve

Dávidházi Péternek

Futnak az évek, ó a futós idő,
A szárnyas idő, nézd, alig mérhető.
Tegnap húsz volt, harminc, ma hetven.
Sötétebb felhők torlódnak ott fenn.

Futnak, elúsznak, repülnek az évek,
Szétfújtt lapjai naptáradnak, nézed,
Hogy kavarnak körbe, föl-le.
Kapkodhatsz utánuk, szednéd össze,

De hadd fűjja el messzire, nem kapkodsز.
Kora-hajnalban leülsz asztalodhoz,
Napi adagod megcsinálni.
Így telnek napjaid cédulái,

Gyűrűs könyvekbe fűzöd mindet sorba,
Nehogy egy huzat könnyelműn szétszórja.
Mintha, bár nehéz megtélnem,
A hasznos élet igézetében

– Ha a tenyerén nem hordoz, ne tartson
A markában sem – kifognál a sorson,
S kitérők nélkül, eltökélten
Haladsz a szokások ellenében.

A kis alkuknál jobban érdekelnek
A kritikai elvek és a nyelvek,
Az ősfomák, a kultusz és a
Nemzeti tudomány születése.

Persze ahogyan súlyos köteteid
Rendezett sorban már egymást követik:
A rétegződő hagyománynak
Termékei, s részévé is válnak.

De hogy mi folyik lent, a felszín alatt,
Amíg egy ilyen magas hegyvonulat
A földből magát kiperéseli,
Arról a kéreg gyűrődései

Árulkodnak. S mert az alkotóerő
Önmagában nem számszerűsíthető,
Mint esztendőid súlya – hetven –:
Az eredmény felbecsülhetetlen.

[This page is intentionally left blank.]

Előszó

Dávidházi Péter hetvenéves – hihetetlen és örömteli csoda, hiszen Péter vitalitásában, tudósi-emberi jótékony energiáiban nap mint nap rácáfol fiatalabb kollégáira. Miközben soha véget nem érő türelemmel és gondos figyelemmel kíséri-oktatja tanítványok hosszú sorát már évtizedek óta, emellett a hazai és külföldi irodalomtudományban szerteágazó és alapvető munkákat tesz le az asztalra évről évre – csak győzzünk tanulni belőlük! Péter tudós és mentor a szó igazi értelmében: tőle nemcsak a soha nem szűnő tudományos kíváncsiságot, szigorú filológiai precizitást és egyben a gondolkodás kreatív szabadságát lehet megtanulni, hanem emberi, személyes odafigyelést és erkölcsi tartást is. Péter igaz példa mindannyiunk számára.

Mindezekért köszöntő kötetet szerkeszteni Dávidházi Péter ünneplésére egyszerre hálas és hálátlan feladat: oly sokan kívánták őt köszönteni írásaikkal itthon és külföldön, hogy az több kötetet is kitett volna. Ezért kényszerűségből arra kellett kérnünk mindenkit, hogy olyan rövid tanulmányokkal ünnepeljék Pétert, melyek valahol az ő munkáitól kaptak inspirációt – Péter kőszikla(Petrus)-szilárdságú tudományos munkássága az az alap, melyre e könyv minden írása épül valahol. Természetesen ez azt eredményezte, hogy a tanulmányok témái ugyanolyan szerteágazó tematikával rendelkeznek, mint Péter érdeklődése: a 18–19. századi angol és magyar irodalom és irodalomtörténet kicsinyei és nagyjai mellett szerepelnek az angol reneszánsz alakjai és témái koramodern és kortárs köntösben, de az ünnepelt kultusz- és irodalomelméleti alapvetései kapcsán más korszakok, alkotók és témák is fel-felbukkannak a kötet lapjain az amerikai politikatörténettől kezdve a digitális bölcsészetig: öröm volt olvasni és szerkeszteni ezt az intellektuális kincsesárát, mely Péter írásaiból eredt. Tükrözve Péter gondolkodásának és a kötet szerzőinek sokszínűségét a tanulmányok nem tematikus csoportokban szerepelnek, hanem szerzőik neve szerint betűrendben – így nyújtjuk át Péternek és az Olvasóknak e kötetet ünnepi ajándékként.

A szerkesztés hónapjai alatt rengeteg biztatást és segítséget kaptunk. Ezúton is szeretnénk külön megköszönni Fejérvári Boldizsár áldozatos és önzetlen munkáját a kötet tördelőszerkesztőjeként és Szilágyi N. Zsuzsa gyönyörű címlaptervét, valamint Kelevéz Ágnes kedves segítségét. Ez a kötet nem válhatott volna méltó ajándékká Farkas Ákos és Kenyeres János támogatása, Kovács Györgyi segédszerkesztői és Friedrich Judit sorozatszerkesztői munkája nélkül. Köszönjük!

A társszerkesztők, Panka Dániel és Ruttkay Veronika nevében,

Pikli Natália

Preface

Péter Dávidházi is seventy—this is truly a marvel and a miracle since his youthful vigour and personal energy defy the mathematics of birthdays and often embarrass younger friends and colleagues. He has been teaching and mentoring students for decades with inexhaustible patience and careful attention, as well as publishing landmark academic works in numerous fields both in Hungary and abroad—a richness of knowledge one can never fully grasp. Péter is a scholar and mentor in the deepest sense of these words: he stands for insatiable scientific curiosity as much as rigorous philological attention to detail and the creative freedom of thinking in general, while he is also a role model regarding personal empathy and ethical standards.

Therefore, editing a *Festschrift* for Péter Dávidházi is both a wonderful and an impossible task: so many distinguished international and Hungarian friends, colleagues, and doctoral students wanted to greet him that their writings could literally have filled up not one but several volumes. For this particular reason, we the editors had to make a difficult decision and ask each contributor to celebrate Péter with a short piece—at least partly—inspired by one of Péter’s works; thus, his academic achievement became the rock(Petrus)-solid fundament on which this volume is built. This, of course, resulted in a variety of themes and topics as divergent as Péter’s academic interests are extensive and manifold. Alongside the authors of 18th and 19th-century literature, early modern English topics and writers feature in now historical, now contemporary garb, while his theoretical works have served as a starting point to a number of studies in varying fields from American political history through contemporary novels, Orwell’s cult, and digital humanities. It was a profound pleasure to read and edit this cornucopia of intellectual writings inspired by his works. To mirror the plurality of Péter’s academic output and the spectrum of the contributors, our authors are presented in alphabetical order—for the instructive immersion of our Readers and as a gift for Péter’s 70th birthday.

During the months of editing this volume, we received invaluable help and encouragement from colleagues and students alike. We would like to express our heartfelt gratitude to Boldizsár Fejérvári for the careful typesetting of this volume, Zsuzsa N. Szilágyi for the beautiful cover design and Ágnes Kelevéz for her kind (and secret) help. This book could not have become a worthy birthday present without the support of Ákos Farkas, János Kenyeres, Judit Friedrich and Györgyi Kovács. We appreciate you all!

On behalf also of my co-editors Dániel Panka and Veronika Ruttokay,

Natalia Pikli

Laudation

Péter Dávidházi is now seventy years of age. His upright posture, the firmness of his handshake and, above all, the warmth and radiance of his wit, bespeak a man half his age. That our celebrant today has been young for a longer time than most of us is revealed to the one meeting him for the first time by the wisdom of his soft-spoken, unostentatiously inspiring words. To those of us who have known him these past few decades, his intellectual, rather than biological, age is also attested to by the countless articles published in learned journals, the long line of book-length studies issued by the most prestigious publishers at home and abroad, and the unforgettable public and classroom lectures that he has treated his readers and auditors to in the course of his academically active life.

Péter Dávidházi, author and editor of more than a dozen major monographs and essay collections, has taught us how to combine an anthropological with a purely literary approach to the canon, how to understand and, possibly, follow the example set by our scholarly forebears, or how it is both needful and feasible to accept the various challenges thrown at us as students, greenhorn teachers and researchers by the shifting paradigms of politics, technology and intellectual fashion.

Meanwhile, Dr Dávidházi, Full Professor of Eötvös Loránd University and Regular Member of the Hungarian Academy of Sciences has exerted his considerable influence to guide and protect us younger and feebler members of an endangered profession. And, perhaps even more importantly, Péter the trusty friend has always been there—simply, modestly, but solidly there. He was there when the immensely important task of looking after our Department’s youngest talents needed his guidance as chief coordinator of our Scholarly Students’ Association, there when our doctoral programme in Modern English and American Literature was launched, there when “Work in Progress,” our senior seminar designed to help colleagues and doctoral students complete their as yet unpublished manuscripts, was founded and expertly run for years, and there when an excessively self-assured young scholar, as my own former self, needed to be advised to take the long view of whatever supposedly faddish superficialities that young scholar in the fable vehemently and self-righteously criticised. And yes, he was also there to reassure us that we, too, could be useful members of this great republic of learning.

In hours of dejection I often recall how, at the dawn of compulsory online self-registration, Péter asked me to help him upload the titles of his writings to MTMT, the electronic database of Hungary’s academic publications. Encouraged by the success of registering the unimpressive list of my own publications, I rather badly miscalculated the dimensions of the task. But my exertions had their rewards: a friendly smile and a heartfelt “thank you” from Péter and then, a few years later, a book on digital publishing under the title *New Publication Cultures in the Humanities* issued

by Amsterdam University Press and carefully edited by Péter Dávidházi. It must be easy to guess which of these two rewards I hold in higher esteem.

On behalf of my colleagues at the Department of English Studies, I thank you, Péter, for being with us today as you have always been. And thank you for that “thank you” that I got from you in those olden days. Happy birthday to you, Professor Dávidházi!

Budapest, 26 November 2017

Ákos Farkas
Head of Department

Köszöntő

Dávidházi Pétert köszöntjük ma itt, hetvenedik születésnapján. Péter egyenes tartása, kemény kézfogása és – mindenekelőtt – szellemének izzása egy feleannyi idős férfira vall. Hogy ünnepeltünk hosszabb ideje lehet fiatal, mint közülünk a legtöbben, az azért az őt nem ismerők számára is nyilvánvaló lehet: ha másból nem, halk szavának minden feltűnősködést kerülő bölcsességéből. Számunkra, akik régről ismerjük őt, Dávidházi Péter inkább intellektuális, mint biológiai életkora sok minden másban is megnyilatkozik: számtalan tudományos tanulmányának kiérlelt tartalmában, a legjelesebb magyar és külföldi kiadók által publikált könyveinek inspirálóan gazdag anyagában és a sok évtizedes tanári pálya során tartott egyetemi és nyilvános előadásainak feledhetetlen élményeiben.

Dávidházi Péter szerzőként vagy szerkesztőként jegyzett köteteinek sorát lapozva megtanulhattuk, hogyan egyeztessük össze a kultúrantropológia és a szoros értelemben vett irodalomtudomány módszereit a kultuszok keletkezésének és a kánonok formálódásának jobb megértéséhez, beláthattuk, miként kötelez és szabadít fel a tudós elődök pályáivéből kiolvasható példa, és felismerhettük, hogy a politika, a technológia és a divat változásaiban nem a fenyegést, hanem a lehetőséget érdemes keresnünk.

Mint az ELTE egyetemi tanára és a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja Dávidházi professzor sohasem volt rest, hogy latba vesse nem jelentéktelen befolyását tanítványainak és fiatalabb kollégáinak, a bölcsészet, e veszélyeztetett tudományág szerényebb művelőinek védelmében. Talán ennél is fontosabb, hogy mindig ott volt mellettünk Péter, a kolléga és az igaz barát – legtöbbször szerényen a háttérbe húzódva, de sziklaszilárdan ott volt, mindig, ha szükségünk volt rá. Ott volt, amikor a tanszéki TDK élére állva kellett gondozni legjobb hallgatóink bontakozó tehetségét, ott volt, amikor tevékeny részvételével megalakult tanszékünkön a Modern Angol és Amerikai Irodalom doktori program, és ott volt, amikor kollégáink és doktoranduszaink még publikálatlan tudományos munkáit kellett segítő szándékkal megvitatni a „Work in Progress” elnevezéssel általa beindított és éveken át nagy gonddal vezetett mesterszeminárium tanszéki műhelyében. Péter akkor is ott volt, amikor egyik-másik, túltengő önbizalomtól hajtott kollégát, mint amilyen én is lehettem, némi érett megfontolásra kellett inteni, ha az ifjú titán túlzott vehemenciával támadott neki bizonyos felkapott, felületesnek vélt nézeteknek. De Péterre akkor is számíthattunk, ha biztatásra volt szükségünk: nála meggyőzőbben senki sem érvelt amellett, hogy mi is hasznos polgárai lehetünk a tudomány nagy köztársaságának.

A csüggedés óráiban máig gyakran felidézem, hogy is volt, amikor a kötelező elektronikus önadminisztráció hajnalán Péter megkért, hogy segítsek felvinni publikációs jegyzékét a honi tudományosság MTMT néven ismert digitális platformjára. Saját közleményeim rövid listájának sikeres felvitelén felbátorodva alaposan alábecsültem a feladat dimenzióit. De fáradozásaim nem maradtak jutalom nélkül: Péter egy baráti mosollyal kísért köszönetéhez utóbb egy könyvmeglepetés is társult: az Amszterdami Egyetemi Kiadó gondozásában megjelent, *New Publication Cultures in the Humanities* című, a digitális

publikálás mellett is érvelő tanulmánykötet – bizonyos Péter Davidházi szerkesztésében. Talán nem kell mondanom, a munkadíj melyik formáját tartom nagyobb becsben.

Az Anglisztika Tanszék minden munkatársának nevében köszönöm Neked, Péter, hogy velünk voltál, és hogy most is itt vagy velünk. És köszönöm azt a bizonyos „köszönömöt” is. Boldog születésnapot, Dávidházi professzor!

Budapest, 2017. november 26.

Farkas Ákos
tanszékvezető

A gépi szövegelemzés episztemológiai státuszáról

Kvantifikáció és spekuláció

Az irodalomtudomány meglehetősen vitatott kutatási területéről fogok elmélkedni ebben a tanulmányban, pontosabban a számítógéppel támogatott kvantitatív módszerek alkalmazásáról. Kvantitatív módszereknek nevezem azokat a módszereket, amelyek irodalmi szöveget statisztikai alapokon vonnak kérdőre, és tesznek arról megállapításokat. A kvantitatív módszerek magukba foglalják az olyan számolási, statisztikai megközelítéseket, amelyeket a számítógép könnyedén el tud végezni. Számolási megközelítéseken alapulnak az olyan módszerek, amelyek szószámokat adnak meg, szóhosszakat, mondat-hosszakat stb. Ezek a kvantitatív módszerek a nyelvi jeleket pusztán matematikai alapon – legalábbis a számítógép szempontjából –, jelentésük nélkül veszik szemügyre, azaz az irodalmi szöveg valójában jelentésnélküli szólistává válik a számítógép szempontjából, és ezen szólista alapján készíti el a számítógép a statisztikai, kvantitatív elemzést.

A kvantitatív módszerekkel az irodalomtudományban időszerű számot vetni, hiszen ezen módszerek új hulláma a 21. század első évtizedeiben ütötte fel a fejét. A kvantitatív módszerek térnyerésének négy kiváltó okára szeretném felhívni a figyelmet. Először is arra, hogy a technikai fejlődés a 20. század végére és a 21. század elejére gyakorlatilag mindenki számára elérhetővé tette az olyan nagy kapacitású számolási feladatok elvégzésére alkalmas számítógépeket, amelyek többek között a kvantitatív elemzésekhez elengedhetetlenek. Nincs ma szükség méregdrága infrastruktúrára, adott kutatóközpontra, intézményi háttérre ahhoz, hogy valaki kvantitatív irodalomtudományi kutatásokat végezhesen, hiszen egy közepes laptop is alkalmas korpuszelemzésre. A másik ok a nagymértékű digitalizációban kereshető, azaz abban, hogy hatalmas digitális szövegtörzsek készültek az utóbbi évtizedekben a legegyszerűbb optikai karakterfelismeréstől a kézi átírásig, és hogy ezek a hatalmas korpuszok szabadon elérhetővé váltak. A harmadik ok, hogy adott korpuszok kvantitatív elemzése a kereskedelmi és jogi eljárásokban is helyet kap: az adatbányászat, a szerzőség kérdése, a plágiumvizsgálat egyre inkább alkalmazott és elfogadott eljárások. Az új hullám negyedik oka talán az ún. digitális bölcsészet születésében és térnyerésében keresendő.¹ A digitális bölcsészet nehezen körülhatárolható

1. Melissa M. Terras: „5 things we’ve learned about Digital Humanities in the last 5 years”: *UCL UCL Centre for Digital Humanities*, 2015. <http://blogs.ucl.ac.uk/dh/2015/05/24/5-things-weve-learned-about-digital-humanities-in-the-last-5-years/> (elérés: 2017. augusztus 22.); Whitney Anne Trettien: „Disciplining Digital Humanities, 2010: Shakespeare’s Staging, XMAS, Shakespeare Performance in Asia, Shakespeare Quartos Archive, and BardBox”: *Shakespeare Quarterly*, 2010/3. 391–400; Raymond Siemens és Susan Schreibman, szerk.: *A Companion to Digital Literary Studies*. Malden: Blackwell, 2007.; Alan Galey és Ray Siemens: „Introduction: Reinventing

tudományos terület, de jelen esetében elegendő annyit mondani róla, hogy azon kutatókat értjük alatta, akik szakértelemmel ötvözik a hagyományos bölcsészettudományi kutatásokat a digitális technológia eszközeivel, reflektálnak a digitális technológia alkalmazására és fejleményeire, és nem csak a grafikus felhasználói interfészen keresztül használnak alkalmazásokat, hanem magabiztosan mozognak a parancssorok területén, valamint jártasak a programnyelvekben is.

A kvantitatív módszerek térnyerése azonban nem jelenti azt, hogy az irodalomtudósok minden szempontból el lennének ragadtatva az új módszertől. Két szempontból kétséges ez a megközelítés az irodalomtudomány számára. Először is azért, mert az irodalomtudományos megközelítés sohasem akarhat eltekinteni a jelentéstől, hiszen tevékenységének éppen a jelentés kialakulásának feltérképezése, a hermeneutikai szituáció kidolgozása, azaz az értelmezés áll a középpontjában. A számítógép azonban, amikor végeredményben bizonyos számsorokat elemez – hiszen minden szó karakterekből áll és minden karakter egy-egy számsornak felel meg – nem veszi figyelembe, hogy a „körte” szónak megfelelő számsor éppen egy gyümölcsre vagy egy világítóeszközre utal, továbbá nem tudja elkülöníteni a figuratív vagy szó szerinti jelentést, és nem tud különbséget tenni komoly vagy ironikus beszédmód között. A számítógép számára a szó nem más, mint két üres karakter közötti számsor teljesen elszakítva a jelentéstől. Amikor tehát egy irodalmi szöveg jelentés nélküli szólistává alakul, éppen irodalmiságát veszti el, és ezáltal az irodalomtudós érdeklődési körén kívül kerül. Másodsorban pedig az irodalomtudomány azért is tekint a számítógépes szövegelemzésre, a kvantitatív módszerekre gyanúval, mert visszaidézheti a tudomány pozitivista megközelítéseit, azt az álláspontot, amikor az értelmezés helyét a számok vették át, amikor kulturális produktumok esetében kvantitatív eredményeket naivan értelmezett tényeknek tekintettek. A pozitivista szemlélet számára a tény olyan entitás, ami eleve jelenvaló, ami megkérdőjelezhetetlen, ami az értelmezés előtt, a szemléletől függetlenül már jelen van, és amely tényszerűségében a szükségszerűség logikai státuszát foglalja el. A fakticitás pedig a posztstrukturalista irodalomtudomány számára meglehetősen idegen fogalom.

Mindezek alapján leírhatnánk a kvantitatív módszereket úgy, mint „a következő nagy dolgot”,² az üres lufit, mely az elméleti viták után átveszi az uralmat ideig-óráig, amíg ki nem derül, hogy a király meztelen.³ Lehet, hogy ez a nagy leleplezés egyszercsak megtör-

Shakespeare in the digital humanities”: *Shakespeare*, 2008/3. 201–207. A digitális bölcsészet és különösen a szövegi kiadások kérdéseiről: Péter Dávidházi (szerk.): *New Publication Cultures in the Humanities: Exploring the Paradigm Shift*. Amsterdam University Press, 2014.

2. Stanley Fish: „What’s Next for Literary Studies?”: *The New York Times*, 2011. https://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/12/26/the-old-order-changeth/?_r=0 (elérés: 2017. augusztus 22.).

3. Fish további cikkeire és az ezekre adott legközvetlenebb válaszokra blogbejegyzésben utalok: Almási Zsolt: „Tudor and other studies: Blogoshpere 23 January–29 January 2012”, <https://tudorstudies.blogspot.hu/2012/02/blogoshpere-23-january-29-january-2012.html> (elérés: 2017. augusztus 22.).

ténik, mégis addig, különösen tekintettel az új hullám népszerűségére, a kutató nem tekinthet el ettől a megközelítéstől, és értelmeznie kell a jelen helyzetet. Magam úgy szeretném megközelíteni a kvantitatív módszerekkel operáló elemzéseket, hogy leszűkítem a vizsgálódást, és csak egyetlen Shakespeare-mű szempontjából vizsgálom a számítógépes szövegelemzést, arra a kérdésre keresve a választ, hogy vajon tekinthető-e a kvantitatív elemzés olyan pozitivistá megközelítésnek, amely egy naivan értelmezett tényfogalommal és a szükségszerűség igényével lép fel. Célom, hogy bemutassam, a kvantitatív elemzés nem kerüli el a hermeneutikai szituációt, tehát az értelmezés körét, valamint hogy az eredmények nem a szükségszerűség igényét jelzik, hanem érvényességi körük nem lép túl a probabilitáson és plauzibilitáson.

A probabilitás olyan érvelési formula, ahol a feltételes kijelentés alanya és attribútuma nincsenek szükségszerű összefüggésben egymással. Jaynes, aki a probabilitás elméletének egyik legalapvetőbb, bár töredékben maradt monográfiáját írta meg, a következőképpen formalizálja a valószínű érvelést: 1. premissza: „Ha A igaz, akkor B is igaz.” 2. premissza: „ B igaz.” Következtetés: „Következésképpen A még plauzibilisabb.”⁴ A formulát természetes nyelvi állításokra fordítva a következő érvelést kaphatjuk: „Ha nyáron forróság van, akkor tiszta az ég, az ég tiszta, tehát nagy valószínűséggel forróság van.” Itt a tiszta ég és a forróság között nincs szükségszerű logikai kapcsolat, hiszen a tiszta ég fennállása esetén akár lehet hűvösebb időjárás is. A szükségszerű kapcsolat hiánya tovább erősödik, ha „ B ” helyére egyéb változókat, véletlenszerű változókat is be kell illesztenünk (pl. szelő hiánya, izzadó emberek, napsapkák és napernyők, ingyenes vízosztás az utcákon stb.). Jaynes természetesen tovább finomítja több, mint 700 oldalas könyvében a probabilisztikus érvelés fogalmát, ám egyelőre ennyi is elég annak megvilágítására, hogy milyen logikai típusba tartoznak a kvantitatív elemzések következtetései.

A kvantitatív módszeren alapuló elemzések szógyakoriság vagy hosszabb nyelvi alakzatok, mint például mondatösszettség vizsgálatára támaszkodnak. A Shakespeare-kutatásokban a kutatók főként a szógyakoriság vizsgálatára helyezik a hangsúlyt. Ezek a kutatások elsősorban stilisztikai, műfajelméleti⁵ és szerzőségi kérdésekre⁶

4. E. T. Jaynes és G. Larry Bretthorst: *Probability Theory: the logic of science*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2003. 4. Saját fordítás.

5. Jonathan Hope és Michael Witmore: „The Hundredth Psalm to the Tune of »Green Sleeves«: Digital Approaches to Shakespeare’s Language of Genre”: *Shakespeare Quarterly*, 2010/3. 357–90.

6. D. H. Craig és Arthur F. Kinney, szerk.: *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*. New York, Cambridge University Press, 2009; Peter Kirwan: „Review of Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship, ed. Hugh Craig and Arthur F. Kinney”: *Early Theatre* 2010/1, <https://earlytheatre.org/earlytheatre/article/view/824>; Brian Vickers: „Shakespeare and Authorship Studies in the Twenty-first Century”: *Shakespeare Quarterly* 2011/1. 106–42.; Dalya Alberge: „Christopher Marlowe credited as one of Shakespeare’s co-writers.” *The Guardian*, 2016. <http://www.theguardian.com/culture/2016/oct/23/christopher-marlowe-credited-as-one-of-shakespeares-co-writers> (elérés: 2017. augusztus 22.).

keresik a választ, és bár a módszertanokat illetően meglehetősen eltéréseket mutatnak olyan kérdésekben, hogy egy szó vagy kettő, esetleg több szó legyen a lista alapja, avagy mekkora egységekre kell bontani az egyes műveket ahhoz, hogy más művekkel összemérhető eredményeket kapjanak, mindegyik vizsgálódás a szót veszi alapul. Ezért a kvantitatív kutatások eredményeinek episztemológiai státuszát, azaz a meggyőződés mértékét firtató kutatásomban csak a legegyszerűbb számítási feladatot veszem alapul, és mutatom be a véletlen változókat, amelyek döntést, kutatói döntést igényelnek, és amely döntések a végeredményt illetően meghatározóak. Tehát ha arra az egyszerű kérdésre keresem a választ, hogy hány szóból áll a *Much Ado About Nothing* című drámai alkotás, akkor a következő véletlenszerű változók halmazával kell számolni.

Az első véletlenszerű változó halmaz az elemzés alapjául szolgáló szövegvariánsokat foglalja magában. A komédiának létezik egy 1600-ban megjelentetett kvartókiadása,⁷ amely nagy valószínűség szerint egy javítatlan kéziraton alapul, annak minden textológiai problémájával.⁸ A következő, azaz Első fólió (1623.) kiadás ezen a kvartókiadásán alapul, néhány tucat kisebb változtatással.⁹ Mivel a korai nyomtatott változatok egy nem teljesen letisztázott szövegváltozaton alapulnak, ezért a 18. századtól kezdődően egészen a 21. századig a szerkesztők kisebb-nagyobb emendációkkal látták el a szöveget. Ez a meglehetősen színes szöveg hagyomány tehát a vizsgálódás szempontjából az elé a kérdés elé állítja a statisztikai elemzést végző kutatót, hogy vajon melyik szövegváltozatot fogja használni az elemzéshez, hiszen mindegyik mellett hozhatóak fel érvek. A kvartókiadás az első autentikusnak tekinthető szövegváltozat, amely nagy valószínűséggel olyan, ahogy a szerző leírta a művet. Csakhogy ezen szövegváltozat – bár Shakespeare-hez legközelebb állónak mondható –, mégis a mai szemmel szövegteni hibák miatt talán nem az, amit a szerző esetleg szeretett volna. Lehet, hogy nem ezt a változatot adta elő a társulat, amelynek Shakespeare maga is tagja volt. Talán az 1623-as Első fólió kiadás közelebb állhatott a színházi példányhoz, de erről nincsenek adatok. Előnye ennek a szövegnek, hogy összemérhetővé teszi a szöveget más shakespeare-i művekkel, amelyek ugyancsak megtalálhatóak az összegyűjtött művek még Shakespeare kortársai által készített kiadásában.

A 18. századi kiadások a szöveg egyenetlenségeit próbálták meg elsimítani, ám ezeket a szövegváltozatokat meglehetősen bátor döntések jellemzik. A 20–21. századi kritikai kiadások¹⁰ konvergálnak talán leginkább az ideális egyetlen végső szövegváltozat ideájá-

7. William Shakespeare: *Much Ado About Nothing*. London, Andrew Wise, William Aspley, 1600.

8. Stanley Wells: „Editorial Treatment of Foul-Paper Texts: *Much Ado about Nothing* as Test Case”: *The Review of English Studies, New Series* 1980. 1–16, <http://www.jstor.org/stable/514047> (elérés: 2017. augusztus 22.).

9. William Shakespeare: *VWilliam Shakespeares comedies, histories, & tragedies: published according to the true originall copies*. F1 kiad. London, Isaac Iaggard és Ed. Blount, 1623., <http://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/text/121> (elérés: 2017. augusztus 22.).

10. William Shakespeare: *Much Ado About Nothing*. Szerk. Sheldon P. Zitner. The Oxford Shakespeare. Oxford; New York, Oxford University Press, 2008; William Shakespeare: *Much*

hoz, ám ezek sem nélkülözik az esetenként ízlésből származó szerkesztői döntéseket. Bármelyik szövegváltozat mellett is dönt azonban a kutató, bevezet egy véletlen változót a kutatásba, hiszen a különböző szövegváltozatok eltérő végső szószámot fognak mutatni.

A második véletlen változói halmaz a számítógépes elemzéshez használni kívánt szövegváltozat előkészítését jelenti, hiszen nincs egy elemzés számára előkészített szöveg adottságként. Miután kiválasztotta a szövegváltozatot, több döntést is meg kell hoznia a szöveg előkészítőjének. Például, ha 16–18. századi szövegváltozatra esik a választás, meg kell gondolni, hogy mi történjen a nem alfanumerikus karakterekkel, pl. a „&” jellel, különösen, ha azt egybeszedték alfanumerikus karakterekkel. Továbbá a standardizált helyesírás előtt például a *Much Ado About Nothing* kvartókiadásának esetében számos esetben fordul elő, hogy olyan szavak, amelyeket ma egybeírnánk, kötőjellel jelennek meg a szövegben, pl. „tooth-ache”, vagy olyan szavak, amelyeket ma külön írnánk, ugyancsak kötőjellel szerepelnek, továbbá ehhez még hozzájárul az is, hogy sorvégen időnként kötőjellel választották el a szavakat, és ezekben az esetekben nem világos, hogy elválasztásról van szó, vagy pedig kötőjeles szóösszetételről, amely esetekben a szöveget előkészítőnek egyenként dönteni kell. Ha modernebb szövegváltozatot veszünk kézbe, akkor természetesen ezek a kérdések nem merülnek fel. De ebben az esetben is radikális döntéseket kell hozni, például, hogy mit számítunk a drámai alkotás szövegének. Például nem mindegy, hogy a rendezői utasításokat a dráma szövegének számítjuk-e vagy sem, hiszen egyfelől számos esetben autentikus szerzői-rendezői utasításokról van szó, tehát a szerző keze nyomát viselik magukon ezek a szövegrészletek, és számos esetben befolyásolják a rendezői utasítást követő párbeszédék jelentését, másfelől azonban nem számítanak a dialógusok részének, hiszen ezek valójában csak metaadatok, azaz a drámai szöveget befolyásoló szövegrészletek. Ugyanígy megfontolásra érdemes az is, hogy mit kell a beszédék előtti nevekkel tenni, beleszámítanak-e a statisztikai elemzésbe, hiszen egyfelől befolyásolja a beszéd jelentését az, hogy éppen melyik szereplő mondja a szöveget, másfelől pedig ez is tekinthető a drámai szövegen kívüli tényezőnek, metaadatnak. És ha mindezek a döntések megszülettek, kérdés, hogy milyen fájlformátumban szeretné elmenteni a szöveget a kutató. A leggyakoribb megoldás általában a legegyszerűbb szövegfájl, a .txt kiterjesztésű fájl, hiszen ez a fájlípus a legrugalmasabban felhasználható, leginkább időtálló típus, ugyanakkor a leginkább memóriatakarékos megoldás, hiszen csak a minimális szoftveres metainformációt tartalmazza.

A harmadik véletlen változó halmaz az, amelyik a szoftver kódját érinti, hiszen a számítógép nem magától elemez egy szöveget, nem magától számolja meg a szavakat, hanem egy rövid programra van ehhez szükség. Az elemző szoftver kódját író is számos döntést kell, hogy meghozzon. Először is választania kell egy programozási nyelvet, amelynek segítségével a számítógép számára érthető módon utasításokat ad a számító-

Ado About Nothing. Szerk. Claire McEachern. The Arden Shakespeare, Third series. London, Arden Shakespeare, 2006.; William Shakespeare: *Much Ado about Nothing*. Szerk. F. H. Mares. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2003.

gépnek. Különböző szintű nyelvek közül választhat a kód írója, mint például a C++ vagy Java, az R vagy Python. Minden nyelv és szint rendelkezik előnyökkel és hátrányokkal, a mérlegelésnél az számít, hogy az adott nyelv az adott feladathoz a legoptimálisabb legyen. A digitális bölcsészek között a szövegelemzési és vizualizációs feladatokhoz leggyakrabban az R és a Python nyelveket szokták választani, hiszen ez a két nyelv rendelkezik a legtöbb olyan automatizálással, amely egyszerűbbé, pontosabbá és rugalmasabbá teszi a szövegelemzési feladatokat, gondolok itt arra, hogy például a Python nyelv rendelkezik olyan előre elkészített könyvtárakkal, amelyeket importálva nem kell minden feladatot újra lekódolni, csak be kell hívni az adott feladatokra optimalizált könyvtárat. Például a Python nyelven a szólista készítéséhez először a számítógép számára teljesen összefüggő számsorból (egy emberi olvasó számára ez nem egy olvasható verziója a *Much Ado About Nothing*-nak) először fel kell darabolni olyan egységekre, amelyeket az emberi olvasó szavaknak értelmez. Erre két lehetősége van a kód írójának, hiszen használhatja egyszerűen a Pythonon belül már adott *split* funkciót, vagy pedig, ha pontosan akarja definiálni a szót, akkor importálhatja a külső RegEx (Reguláris kifejezések) könyvtárat, amelynek segítségével megadhatja, mit keressen a számítógép két üres karakter (*whitespace*) között, hiszen nemcsak betűkarakterek lehetnek egy koramodern nyomtatványban, hanem számok és egyéb nem alfanumerikus karakterek is. Ezen kívül még számos döntés és megoldás áll a kód írójának rendelkezésére, amelyek bemutatására nincs hely itt, ám ez is elegendő annak illusztrálására, hogy a szoftver kódját illetően is számos döntést kell hozni a kód írójának. Ezeket a döntéseket tovább bonyolítja az, hogy a kódnak egy bizonyos feladatra kell a legoptimálisabbnak lennie, tehát a kód írójának eleve ismernie kell az elemzendő korpusznak, jelen esetben a *Much Ado About Nothing* szövegének a kód szempontjából vett jellegzetességeit, hiszen más releváns jellegzetességekkel rendelkezik egy koramodern szöveg, mint egy 21. századi kritikai kiadás.

Ha mindezeket a véletlen változó halmazokat figyelembe vesszük, nem fogunk nagyon meglepődni azon, hogy attól függően, milyen alkalmazással számoltatjuk meg a szavakat, a *Much Ado About Nothing* esetében meglehetősen eltéréseket fogunk kapni. A magát a következő generációs keresőmotorok tituláló Wolfram-Alpha esetében a szavak száma 21 183 lesz,¹¹ míg egy másik meglehetősen ismert, filológusokat segítő alkalmazás, a WordHoard¹² szerint 20 910 a szavak száma. További számokat kapunk, ha egy független szövegelemző szoftverbe, a Voyant Tools-ba¹³ töltjük a saját készítésű kvartókiadás szövegét, hiszen itt 22 162-t kapunk, vagy ha ugyanezt a szöveget egy saját elemző szoftveremmel elemeztetem, hiszen itt 22 171 lesz az eredmény.¹⁴ Azaz négy alkalmazás négy különböző számot ad meg. Az eltérések magyarázata a véletlen változók halmazában keresendő. A

11. <https://www.wolframalpha.com/input/?i=much+ado+about+nothing> (elérés: 2017. augusztus 22.).

12. <http://wordhoard.northwestern.edu/userman/index.html> (elérés: 2017. augusztus 22.).

13. <https://voyant-tools.org/> (elérés: 2017. augusztus 22.).

14. A forráskód és a szövegfájl letölthető innen: <https://github.com/zsalmasi/much-ado-about-nothing-project>

Wolfram-Alpha esetében, bár a keresés eredményeként a kvartókiadás címlapja jelenik meg a keresés eredményeit megmutató weboldalon, sajnos nincs arról információ, hogy melyik szövegváltozatot elemzi az alkalmazás, továbbá nem lehet tudni a szövegelemző szoftver forráskódját, tehát a finomhangolást nem ismerjük. A Wordhoard esetében immár tudjuk, hogy a híres 19. századi Cambridge összkritikai kiadás digitalizált változatával, az ún. Moby Shakespeare szövegváltozattal dolgozik az alkalmazás, ám itt sem tekinthetünk a forráskódba. A független szövegelemző szoftver, a Voyant Tools nagyon alapos elemző szoftver, itt tudjuk a szövegkiadás minden részletét, hiszen magam készítettem el a szöveget. Éppen ezért, vagyis az azonos elemzett szövegkorpusz miatt, meglepő a néhány szavas eltérés a saját alkalmazásom és a Voyant Tools eredményei között.

Az eddigiek alapján megállapíthatjuk tehát, hogy sem a kutatói döntéseket nélkülöző hermeneutikai szituáció, sem pedig naiv pozitivista beállítódás nem jellemzi a számítógéppel folytatott statisztikai elemzéseket. Nem jellemzi, hiszen, mint láttuk, még a legyszerűbb statisztikai elemzés esetében is a véletlen változók miatt a ténynek látszó matematizálható eredmény a számítógéppel végzett elemzések során nem vezet értelmezés előtti tényekhez, hanem minden eredmény egy nagyon sok véletlen változót tartalmazó függvény értéke lehet csupán, tehát a meggyőződés mértéke nem értelmezhető a szükség-szerűség, hanem csak a valószínűség határain belül. Ugyan nem azonosítható talán a számítógéppel támogatott statisztikai elemzés egy letűnt irodalomtudományi paradigma pozitivista megközelítésével, ám további kérdés marad, hogy milyen helyet foglalhat el a számítógépes statisztikai elemzés, amely egyébként stilisztikai, műfajelméleti vagy szerzőségi kérdésekhez szolgálhat adalékkul. Úgy kell-e felfogni, mint egy vadhajrást, „az új nagy dolgot”, amiről előbb-utóbb lerántják a leplet, vagy pedig egy olyan megközelítésről van szó, amely rokonságot mutat más, sokkal elfogadottabb irodalomtudományos megközelítésekkel? A kérdés megválaszolásához érdemes megfelelő kontextust teremteni.

Dávidházi Péter „Redefining Knowledge: An Epistemological Shift in Shakespeare Studies” című cikkében amellet érvel, hogy az irodalomtudomány, különösen a Shakespeare-kutatás a 21. században egyfajta paradigmaváltás tanúja.¹⁵ A 21. századra már hagyományosnak mondható megközelítések mellett megjelentek híres irodalmárok tollából olyan művek, amelyek célkitűzései vajmi kevés igényt tarthatnak az eleddig tudományosnak tartott kritériumok teljesítésére. Amikor James Shapiro megjelentette *1599* című könyvét, azt ígérte, hogy William Shakespeare egy évét mutatja be.¹⁶ Shapiro óriási történeti anyagot dolgoz fel, irodalmilag és történetileg érzékenyen feltérképezett kontextusba helyez bizonyos drámai alkotásokat, ugyanakkor elismeri, hogy természetesen nem tudhatjuk, valójában Shakespeare-re mi és hogyan hatott. A könyv olyan sikeresnek bizonyult, hogy néhány évvel később Shapiro megjelentette az *1606*-ot is.¹⁷ Ebbe a tematikába illesz-

15. Péter Dávidházi: „Redefining Knowledge: An Epistemological Shift in Shakespeare Studies”: *Shakespeare Survey*, 2013. 166–76.

16. James Shapiro: *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. London, Faber and Faber, 2009.

17. James Shapiro: *1606. William Shakespeare and the year of Lear*. London, Faber and Faber, 2015.

kedik egy másik iskolateremtő tudós, Stephen Greenblatt *Will of the World* című monográfiája,¹⁸ majd későbbi *The Swerve* című könyve is.¹⁹ Több példát lehetne még említeni, de talán ezek a monográfiák azok, amelyek sikerre vitték a megjelenő új paradigmát, melyben a „valószínű, a feltehető, a pusztán lehetséges” az ismeret szintjére emelkedik.²⁰

Az irodalomtudományon belüli, Dávidházi rögzítette paradigmaváltás több szempontból is hasonlóságot mutat a számítógéppel támogatott textológiai módszertannal. Először is látszólag tényeken alapuló érvelést használ, miközben tisztában van azzal is, hogy a kijelentésekben az alany és az alanyról szóló állítások nincsenek megkérdőjelezhetetlen viszonyban. Hiszen, ahogy nem lehetünk biztosak abban, hogy Shakespeare pont ott járt egy bizonyos időpillanatban, és hogy ha esetleg ott is volt, úgy látta-e az adott képzőművészeti alkotást, ahogy ma elképzeljük, ugyanúgy nincs szükségszerű összefüggés az adott szóhasználat és a szerző kiléte között sem. Továbbá mindkét megközelítés tisztában van azzal, hogy a jelen kijelentések és következtetések csak a premisszák egy zárt halmazán belül érvényesek, azaz új felfedezések teljesen új megvilágításba helyezhetik a vizsgált dokumentumokat, azaz a következtetések csak egy adott határon belül érvényesek. Harmadrészt pedig bármennyire is a szükségszerűség és fakticitás látszatát tartják is fent a premisszák – történeti események itt, számok ott – a kijelentésekben megjelenő bizonyosság foka nem erősebb egyik esetben sem, mint a valószínű, a lehetséges.

Mindezek alapján talán levonható az a következtetés, hogy megfelelően kezelve a számítógéppel támogatott kvantitatív elemzéseket, az irodalomtudományon belül helyet követelhet magának ez a megközelítés. Mint láttuk, a kvantitatív elemzés – bár az irodalomtudomány által rezisztenciával kezelt pozitív tudomány látszatát kelti, hiszen számokkal dolgozik, matematizálható eredményeket illeszt érvelésébe – , mégis eredményeit tekintve nem léphet túl a probabilisztikus megközelítések érvényességi körén. A szükségszerűség helyett ugyanis csak a valószínűség határain belül tehet érvényes kijelentéseket a véletlenszerű változók jelenléte miatt. Ezeket a véletlenszerű változókat három halmazba rendeztük: a szöveghagyományból származó bizonytalanság, a számítógépes elemzéshez előkészített szöveg, valamint az elemző szoftver kódjából származó jellegzetességek. Ezen véletlenszerű változók már eleve egyfajta hermeneutikai szituációba helyezik a számítógépes elemzést, ahol az elemzés minden meghatározó pontján helyet kap a kutatói értelmezés, és kutatói döntés, megcáfolva ezzel azt a hitet, hogy a számítógéppel támogatott kvantitatív kutatásból származó következtetések értelmezés előtti tényeken alapulnának, és így új köntösben megjelenő pozitív tudományos megközelítést csempésznének vissza az irodalomtudományba. Elkerülhetetlen tehát az irodalomtudo-

18. Stephen Greenblatt: *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. New York; London, Norton, 2004.

19. Stephen Greenblatt: *The Swerve – How the Renaissance Began*. London, Random House UK, 2012.

20. Dávidházi: „Redefining Knowledge”. 170. Saját fordítás.

mány helyzetével történő számvetésben helyet találni a kvantitatív módszertannak, hiszen egy jelenlevő, egyre inkább használt megközelítésről van szó. Az már egy másik kérdés, hogy a kvantitatív módszerek időtállóak-e, a számítógépet mennyiben lehet egyre inkább az irodalomtudós barátjává tenni, hogy megfelelően alkalmazzuk-e a számítógép nyújtotta lehetőségeket, jelen tanulmányban azonban ezeket a kérdéseket nem kívántam tárgyalni.

Bényei Tamás

„Mitikus kontra-relief”

Bibliai utalások Jeanette Winterson *Oranges Are*

Not the Only Fruit című regényében

Jeanette Winterson 1985-ben megjelent első, önéletrajzi regényének legszembetűnőbb vonása, hogy a nyolc fejezet a Biblia (pontosabban az Ótestamentum) első nyolc könyvének címét viseli, a könyvek sorrendjét is megtartva.¹ Ahhoz sem kell nagyon alaposan olvasni a regényt, hogy belássuk: a szöveg – miközben számos másféle intertextuális kapcsolatot is létesít – mikroszinten is gyakran utal a bibliai textusra. Az itt következőkben az *Oranges* bibliai utaláshálójával kapcsolatban fogalmazok meg néhány feltevést.

A regénynek már a kontextusa is „bibliás”. Az anyja által csecsemőkorában elhagyott Jeanette-et az accringtoni pünkösdista vallási közösség spirituális vezetője fogadja örökbe (akinek férje, Jeanette nevelőapja mindvégig a háttérben marad), azzal a nem titkolt szándékkal, hogy misszionáriust neveljen a lányból. Jeanette – aki felnőttkorából visszatekintve meséli el az eseményeket – eleinte szívvel-lélekkel magáévá teszi ezt a számára kijelölt identitást: már hétévesen prédikál, és lelkesen segítkezik új hívek toborzásában. Mindez addig tart, amíg kamaszkori lesbikus szerelme miatt – amelyet ő annak tisztasága miatt teljes mértékben összeegyeztethetőnek érez vallásos identitásával – ki nem zárják a közösségből, ő pedig önálló életet kezd. Ez a történet tagolódik nyolc részre, amelyek mindegyike a Biblia nyitókönyveinek címét viseli, a Genezistől Ruth könyvéig.

A legtöbb értelmező (például Mara Reisman, Peggy Dunn Bailey és Tess Coslett) abból indul ki, hogy a regény intertextuális – s ekként bibliai – utalásai mögött koherens (politikai, szexuálpolitikai) stratégia működik.² Jeannette King kissé kiszámítható értelmezése szerint például a regény – akárcsak Michèle Roberts *The Wild Girl* című evangélium-átírata – a patriarchális társadalom által marginalizált nőalak lázadásáról, a Szentírás értelmezésének új lehetőségeiről, a maszkulin nyelvhasználat átírásáról szól,

1. Jeanette Winterson: *Oranges Are Not the Only Fruit* [1985]. London, Pandora, 1990. A szöveg részleteit ez alapján a kiadás alapján, saját fordításomban idézem.

2. Mara Reisman: „Integrating Fantasy and Reality in Jeanette Winterson’s *Oranges Are Not the Only Fruit*.” *Rocky Mountain Review* 65/1 (2011): 11–35. Peggy Dunn Bailey: „Writing »Herstory«: Narrative Reconstruction in Jeanette Winterson’s *Oranges Are Not the Only Fruit*.” *The Philological Review* 32/2 (2006), 61–78. Tess Coslett: „Intertextuality in *Oranges Are Not the Only Fruit*: The Bible, Malory, and *Jane Eyre*.” In: Helena Grice és Tim Woods (szerk.): *I’m Telling You Stories’: Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Amsterdam, Rodopi, 1998, 15–28.

amelyben főszerepet játszik a paródia.³ Roberts regénye, amely Mária Magdolna apokrif evangéliumaként jeleníti meg önmagát, valóban értelmezhető így is, az *Oranges* azonban csak részben illeszthető be ebbe a keretbe.⁴

A regény Bibliával kapcsolatos stratégiájának természetesen vannak felforgató elemei. Több értelmező jogosan hívta fel a figyelmet arra, hogy Winterson épp a törvényt magában foglaló, egyebek közt a homoszexualitást is törvényen kívül helyező bibliai könyvek címét vette kölcsön saját történetének elmondásához. Muníciót szolgáltat a szisztematikus politikai olvasathoz Winterson 2011-ben megjelent, huszonhat évvel későbbi önéletrajza, amely saját narratívájának ellentörténet-jellegét emeli ki: „nem is emlékszem olyan pillanatra, amikor ne a nevelőanyám történetével szemben fogalmaztam volna meg a saját történetemet”.⁵ Muszáj volt íróvá válnia, ha ki akart szabadulni „Mrs. Winterson történetének sűrű szövésű hálójából”.⁶ Más kérdés, hogy az ellentörténet itt sem a Bibliával, hanem a nevelőanya verziójával szemben határozza meg önmagát.

A Bibliának Winterson regényében játszott szerepét a fenti megfontolások ellenére sem lehetséges egyetlen intenció alapján értelmezni. Például azért, mert a bibliai textus, a bibliai motívumok (tipológia: kert, a leomló kőfalak, a hegyről a várost szemlélő próféta stb.), és a bibliai narratív szerkezet (a kiválasztott nép története mint minden identitás- és otthonkeresés lehetséges paradigmája) egyaránt fontos szerepet játszik a szövegben, és ez a három aspektus nem alkot minden szempontból koherens egészet. A hivatkozott fejezetcímek például a Biblia autoritásának jóváhagyásaként és a Szentírás továbbírásaként is tekinthetők. Tipológiai értelemben Jeanette a saját életét úgy jeleníti meg, mint a kiválasztott nép történetének antitípusát: történetének pusztaság elmondása kiválasztottságot jelez, arra utalva, hogy a narratív (ki)választottság nyugati modellje az ótestamentumi történetben található, s hogy minden nevelődési regény követhetné ugyanezt a címadási stratégiát (arról nem beszélve, hogy Winterson regénye a belső ismétlődések és áthelyeződések révén saját narratív és retorikai szerveződésében is megvalósít valamiféle bibliai értelemben vett tipológiát). A fejezetcímek jelentős része – a törvény könyvei, az iskolába kerülés, a bírák könyve – motiválnak is tekinthető, nemcsak a konkrét események megfeleltethetősége miatt, hanem azért is, mert – legalábbis a kis Jeanette számára – a tapasztalati világot a Biblia szövege (pontosabban annak a nevelőanya által létreho-

3. Jeannette King: *Women and the Word. Contemporary Women Novelists and the Bible*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001. 104; 132–3.

4. King olyan – Biblia-értelmezésüket tekintve különböző, de a női szempontot érvényesítő – írókat tárgyal, mint Sara Maitland, Emma Tennant, Michèle Roberts vagy Angela Carter. Winterson-monográfiájában Susana Onega másként értelmezi ugyan a bibliai utalásokat, de ő is egységes stratégiát vél felfedezni az utalásháló mögött. Susana Onega: *Jeanette Winterson*. Manchester, Manchester UP, 2006.

5. Jeanette Winterson: *Why Be Happy When You Can Be Normal* [2011]. London, Vintage, 2012. 5. *Miért lennél boldog, ha lehetsz normális?* Ford. Lukács Laura. Bp: Park Kiadó, 2013.

6. Winterson, *Why Be Happy*. 5.

zott változata) helyettesíti, vagyis minden történet csak bibliai történet(ek) újramondásaként-újrírásaként képzelhető el. Még a nevelőanya és a pünkösdista közösség bibliai világból való kiűzetés, illetve az attól való eltávolodás fejezete sem szakítja meg az ótestamentumi könyvek fejezetelési sorrendjét, miközben a „Ruth” cím ironikusnak is mondható, hiszen Ruth könyvében egy olyan szimbolikus anya-lány kötelék jön létre, amely a vérségi kötelékeknel is fontosabbnak bizonyul.

Ebben a nagyon általános értelemben a fejezetcímek kiválasztása dacos politikai gesztusnak is tekinthető, amennyiben a regény a kiválasztottság szakralizált paradigmáját a leszbikus főszereplő története számára sajátítja át. Ha azonban közelebbi megfeleléseket és a bibliai intertextualitás részleteiben konkrétabb és irányultságában szisztematikusabb stratégiáját keressük, már nehezebb dolgunk van. Az ótestamentumi sorrendet követő fejezetcímek és az általuk jelölt fejezetek között például nemigen találunk következetes megfeleléseket: a „Genesis” címet viselő fejezet valóban a világ teremtésével kezdődik ugyan, ez a teremtés azonban nyelvi-szimbolikus természetű: a világ dolgainak a nevelőanya sajátos kétosztatású szerinti kettéosztása (1), amelynél egyébként is hangsúlyosabbnak tűnik Jeanette örökbe fogadásának Jézus születését megidéző elbeszélése (10). A bibliai textus idézetek formájában történő megjelenése és a cselekmény szintjén történő megidézése mindvégig aszinkronban van: folyamatosan jelen vannak például az újtestamentumi utalások, de az Ótestamentumon belül maradvá is azt mondhatjuk, hogy a fejezetek jórészt olyan idézeteket tartalmaznak, amelyek nem a címük forrásául szolgáló bibliai könyvből származnak. A Tetrahedron örült meséje például, amellyel az „Exodus”-fejezet zárul, valóban a fejezetcím által megnevezett esemény, az Egyiptomból való kivonulás átirása, de ugyanebben a fejezetben Jeanette Jeremiás próféta könyvéből vett idézet hímez az iskolában a mintadarabra (39), és a Deuteronomiából is itt van a legtöbb idézet. Dániel könyvére többször is utal a szöveg, noha ehhez a bibliai könyvhöz el sem jut a regény.⁷

Ha csak a szó szerinti bibliai idézeteket tekintjük, a kép akkor is igen változatos. Jeanette nevelőanyja a Deuteronomiából vett bibliai átkot (28.27) szór a paráználkodó Szomszédokra (55; az ironikus zárójeles megjegyzés szerint a forrás a Revised Standard Version⁸); ugyanő az általa delfinizált Deuteronomiából tanítja olvasni Jeanette-et (42).

7. Michelle Denby szerint a regény megkérdőjelezi a Biblia ténybeli hitelességét, miközben egyúttal újra is értékeli azt mint szent költészetet; lásd Denby: „Religion and Spirituality.” In: Sonya Andermahr (szerk.): *Jeanette Winterson*. London, Continuum, 2007. 100–13. 101. Tess Cosslett egyértelmű megfeleléseket lát a regény fejezetei és a címükben megidézett bibliai könyvek között („a fejezetcímek egyszerre parodisztikusak és nagyon is komoly átsajátítások”), az elemzés azonban sután semmitmondó, amikor a részletek értelmezéséhez kezd. Ugyanez mondható el Laurel Bollinger tanulmányáról is, amely pedig kizárólag a Ruth-párhuzamal foglalkozik. Bollinger: „Models for Female Loyalty: The Biblical Ruth in Jeanette Winterson’s *Oranges Are Not the Only Fruit*”: *Tulsa Studies in Women’s Literature* 13/2 (Autumn 1994), 363–80.

8. Az angol fordítások közül épp ezért ezt használtam. Mivel a pünkösdista közösség a protestáns fordítást használja, a magyar bibliafordítások közül a Károli Gáspárét használtam (Bp. Magyar Biblia-tanács, 1988).

Ethel May újra és újra örömmel fedezi fel a saját nevét szendvicsemberként viselt hittérítő táblájának Ézsaiás könyvéből vett textusában (SEEK YE THE LORD WHILE HE MAY BE FOUND, 116); a lány rituális kiközösítésének jelenetében (104–5) Spratt lelkipásztor Pál apostolt idézi (bár az „Unnatural Passions” kifejezés [Róm 1.26] pontosan ebben a formában nem található meg egyik bevett angol fordításban sem), mire Jeanette ugyancsak Pál szavait használja saját védelmében: „Minden tiszta a tisztáknak” (Titus 1.15). Tipikusnak mondható Elsie Norris sajátos bibliahasználati módja, a *sortilegium* egyéni típusa, amely az ő különbejáratú numerológiai rendszerén alapul (23), valamint az elefántlábból készült doboz, a *Promise Box*, amely minden napra szolgál bibliai idézettel (175): mindkettő apró darabkákra tördeli a Biblia szövegét, s ezeket a szövegszilánkokat – a véletlen vagy valami mechanikus rendszer közbeiktatásával – az év napjaihoz vagy konkrét életvezetési problémákhoz rendeli hozzá. Korántsem törvényszerű persze, hogy párhuzamot vonjunk a szereplők és az elbeszélő bibliahasználati módja között, mégis megfontolandó, hogy koherens politikai stratégia keresése helyett ezekből az alkalmi használati módokból induljunk ki, a regény működésmódját allegorizáló *mise-en-abîme* jelenetekként tekintve rájuk. Terjedelmi korlátok miatt itt csak a gyermek Jeanette stratégiáiról lesz szó (ezek közül sem mindegyikről).

A fenti felsorolásból is kitűnik, hogy a regény bibliai idézeteiben nem azok irányultsága közös, hanem az, hogy egyik sem az elbeszélői szólam része: mindig egy konkrét eset által kiváltva, valamelyik szereplő által idézve (kimondva, leírva, felolvasva) jelennek meg, vagyis performatív módon. Épp ezért különösen fontos a narrátor (a felnőtt Jeanette) egyetlen közvetlen, jelöletlen bibliai idézete: a Számok könyvében (vagyis a negyedik fejezetben) idéz a Teremtés könyvéből, amikor az első, Melanie-val töltött éjszaka véget ér: „És lőn este és lőn reggel; új nap” – „*And it was evening and it was morning; another day*” (89). Talán az sem mellékes, hogy az idézet itt nem szó szerinti, hiszen a bibliai szövegben a teremtés harmadik napjától kezdve (1 Móz. 1.13) ismétlődő frázis mindig a konkrét nap számával egészül ki: „*And there was evening and there was morning, the third day*”; „És lőn este és lőn reggel, harmadik nap.” A textuális hűtlenség és az egyszerűség pátosszal telíti a mondatot, és a gesztus indokolt-nak tűnik, hiszen Jeanette számára ez a világ újjáteremtésének pillanata. Azt is mondhatjuk, hogy az elbeszélő nem egyszerűen idézi, de kicsit át is írja a bibliai textust, miközben szó sincs ellentörténetről vagy a bibliai szöveg parodisztikus átírásáról. Jeannette King egyenesen „prófétának” nevezi az elbeszélő-főszereplőt, amiért az a Szentírás szövegét kiforgatva isteni szépségű és jelentőségű dologként utal a – leszbikus – szexualitásra.⁹ Ehhez hozzá kell tenni, hogy a „próféta” szó mintegy visszaírja a Bibliába a radikálisan új kimondásának lehetőségét és az ezzel járó sors vállalását is. A regény vége felé található egy szövegrész, amely megidézi Blake *The Marriage of Heaven and Hell* című művének egyik híres részletét, a költők és a papok (nyelvhaszárlata) között felállított kétértelműséget:

9. King: *Women and the Word*. 105.

A papnak könyve van, amelyben előre le vannak írva a szavak. Régi szavak, ismert szavak, a hatalom szavai. [...] Szavak minden alkalomra. Szavak, amelyek működnek [*work*]. Elvégzik a feladatukat: vigasztalnak és fegyelmeznek. A prófétának nincsen könyve. A prófétának hangja van, amely felharsan a pusztaságban, amely telve van hangokkal, amelyek nem mindig állnak össze jelentéssé. A próféták azért kiáltanak, mert démonok gyötrik őket. (161)

Fontos, hogy Winterson regénye a vallásnak és a Bibliának mind a papi/törvénykező, mind a prófétikus, felforgató aspektusát megidézi, azt, amely – mint Northrop Frye írja Pál apostolt parafrázálva – „felszabadítja az embert a törvény alól”.¹⁰ Ebben az értelemben Jeanette „prófétasága” nem a bibliai nyelven kívül van, hanem annak egyik vetülete: az energia, a poétikus, blake-i vetület.

Jeanette bibliaidézési módja (amely nem áll távol a regény szereplőinek stratégiájától) a *bricoleur* Claude Lévi-Strauss által jellemzett, a mitológiai gondolkodás analógiájaként használt stratégiája, amely nem valamely egységes tervezet alapján fogalmazza meg saját viszonyát a bibliai szöveghez; sőt, ha igazat adunk Northrop Frye-nak, aki a Bibliát is *bricolage*-nak nevezte,¹¹ akár úgy is fogalmazhatunk, hogy Winterson regénye nem a bibliai szövegformálás tagadása vagy visszavonása, hanem annak továbbírása. Ami ráadásul tökéletesen illik egy gyermekhez, aki a kéznél levő dolgokból rakja össze saját világát. Lévi-Strauss szerint a *bricoleur* – a tudóssal és a mérnökkel ellentétben – nem a szakma által kikristályosított módszerekkel él, és nem a feladathoz tervezett anyagokat használ, hanem rögtönzött, a rendelkezésre álló anyagok és lehetőségek, valamint a helyzet által meghatározott módszerekhez folyamodik.

A mitológikus gondolkodás eszközök és eljárások nagy, de véges készlete által kénytelen kifejezni önmagát. „Akármilyen feladat adódik is, e készletet kell használnia, egyszerűen azért, mert nincs más. A mitológiai gondolkodás ekként afféle intellektuális barkácsolás”.¹² A készlet darabjai, az eszközök, nyersanyagok és szerszámok – ellentétben a mérnök munkájával – nem az adott projekthez készültek, hanem egyszerűen ezek vannak kéznél, és a mérnökkel ellentétben a *bricoleurt* nem tántorítja el az előírt eszközök, anyagok és feltételek hiánya. Noha a különbség Lévi-Strauss szerint is inkább fokozati, a mérnök (és a tudós) elsősorban az univerzumhoz intéz kérdést, míg a *bricoleur* a mások erőfeszítéseinek eredményeként megmaradt törmelékekhez (*des bribes et des morceaux*), a kulturális múlt „fosszilis bizonyítékaihoz” fordul; nem akarja meghaladni a fennálló civilizációs állapotot, hanem a létező keretek között marad, átrendezve a készlet darabjait, „lehetőségeit azonban mindig korlátozza az egyes ele-

10. Northrop Frye: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*. Ford. Pásztor Péter. Budapest, Európa, 1996. 227.

11. Frye: *Kettős tükör*. 24.

12. Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1966. 17. Saját fordítás.

mek saját története, és azon vonásaik, amelyeket az eredeti használati cél vagy a másfajta célok érdekében való használatok határoztak meg”.¹³ Az elemek kellőképpen specializáltak ahhoz, hogy a *bricoleur*nek ne kelljen ismernie minden mesterség csínját-bínját, annyira viszont nem, hogy minden elemnek kizárólag egy funkciója legyen¹⁴ – mint a bibliai motívumoknak Jeanette szövegében. Amikor a *bricoleur* – mint Boris Wiseman írja – „egy-egy tárgy alkotóelemeinek átrendezésével egy másikat hoz létre, az alkotóelemek közötti másfajta, lehetséges kapcsolatok létezésére világít rá”.¹⁵

Winterson regénye tele van a lévi-strauss-i értelemben vett barkácsolás példáival. Az iskola folyosóján várakozó Jeanette például unalmában a radiátort piszkálja a körzőjével: „azt akartam, hogy a műanyag egyik elgörbült darabkája úgy nézzen ki, mint Párizs a magasból” (40). Az eleinte inkább fizikai (és esztétikai) barkácsolás – Lévi-Strauss is kiemeli a *bricolage* fizikai-anyagi tetmészetét¹⁶ – fokozatosan jut el a gondolatokkal, világmagyarázatokkal és szövegekkel, szöveghagyományokkal folytatott *bricolage*-ig. A bibliai *bricolage* legérdekesebb példája az a jelenet, amelyben Jeanette a közösség vasárnap-i iskolaként szolgáló szobájába húzódik, hogy a *Fuzzy Felt* nevű, bibliai tematikájú filcjátékkal játsszon, amelyet korlátozott számú figurából álló bibliai ábrázoló gépezetként is tekinthetünk. Jeanette azonban megváltoztatja a felidézett bibliai történetet. „Éppen élvezni kezdtem az oroszánok barlangjába vetett Dániel történetének átírását” (12), amikor megjelenik a szobában Finch lelkipásztor, akinek Jeanette elővigyázatlanul elmondja, hogy Dániel történetén dolgozik. A lelkipásztor felfigyel a változtatásokra:

– De ez így nem stimmel. [...] Hát nem tudod, hogy Dániel megmenekült? A te képeden felfalják az oroszánok.

– Bocsnát – feleltem, magamra öltve legszófogadóbb, legáldástelibb [*bles-sed*] arcomat. – Jónást és a bálnát akartam kirakni, de ehhez a játékhoz nem csinálnak bálnát. Azt játszom, hogy ezek az oroszánok igazából bálnák.

– De azt mondtad, ez Dániel története. – A lelkipásztor gyanút fogott.

– Összekevertem a dolgokat.

Finch lelkipásztor elmosolyodott.

– Akkor szépen javítsuk ki, jó? – És gondosan elrendezte az oroszánokat az egyik sarokban, Dánielt pedig a másikban. – Mit szólnál Nabukodonozorhoz? Legyen a következő jelenet az, amikor hajnalban megijed [*the Astonishment at Dawn*]. – Királyt keresve kotorászott a filcfigurák között.

„Reménytelen” – gondoltam magamban. Susan Green karácsonykor lehányta a három királyokat, márpedig egy Fuzzy Felt dobozban csak három király van. (12–3)

13. Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. 22; 19–20; 19.

14. Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. 18.

15. Boris Wiseman: *Lévi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007. 208.

16. Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. 16–7.

Jeanette játékának kiindulópontját kettős korlátozottság szolgáltatja. Egyrészt ebben a zárt világban minden történet csakis bibliai történetek újra- vagy átírásaként jöhet létre: Jeanette elfogadja, hogy a *Fuzzy Felt* készlet kizárólag bibliai történetek újramondására használható, pedig nyilván lehetséges volna egészen másfajta jeleneteket is kirakni belőle. Másrészt a készlet korlátozott figurakészlete és a Biblia tematikus gazdagsága között feszülő ellentét afféle strukturalista cselekményalakítást kényszerít rá, amelyben a figurák konkrétságuk mellett valamely általános típust is képviselnek, s ekként helyettesíthetnek hasonló funkciójú (vagy küllemű) szereplőket. Jeanette ezen a kettős korlátozottságon belül, az általuk nyújtott képzeleti lehetőségeket kihasználva keres valami „élvezetet” [*enjoy*]: a próféta oroszlánok általi felfalása egyszerűen sokkal mozgalmasabb, mint az eredeti, másrészt a rögzített történet kimozdítása maga is élvezetforrás. Jeanette átírását nem a történet teológiai tartalma elleni lázadás vezérli, és ha van „politikája,” az is csak a szó legszélesebb értelmében vehető: a történet értelmezésének, sőt magának a történetnek az újraírhatósága, mozgásban tartása. A jelenet – mint Mara Reisman megjegyzi – Jeanette átírási stratégiáinak *ad hoc* jellegét emeli ki,¹⁷ és azt a felismerést hozza el számára, hogy a történetmondó megváltoztathatja a történetet, hogy nincs végleges változat.

Amikor Finch lelkipásztor személyében megjelenik a hermeneutikai tekintély, az egyetlen helyes verzió imperatívusza, és Jeanette kreatív átírása megengedhetetlennek találhatik, Jeanette vitastratégiáját a történetmondásához hasonló rögtönzéslogika határozza meg. A lelkipásztor által javasolt jelenet egyrészt híján van a Jeanette képzelete által elvárt mozgalmasságnak és drámaiságnak,¹⁸ másrészt a barkácsolást megzavaró tekintély képviselőjétől ered, és Jeanette az ő kedvéért nem hajlandó olyan elvonatkoztatásra és helyettesítésre, amelyet a lelkipásztorral való beszélgetésében említ. Jeanette rögtönzése egyfajta gondolati *bricolage*, amely a Biblia és a *Fuzzy Felt* ismeretén alapul: az oroszlánok azért jelenthettek volna bálnát is, mert a készletben nincs bálna, de Jónás története Vlagyimir Propp-i strukturalista magaslatookról és a két történet közötti tipológiai összefüggések ismeretében (vagyis Jeanette kettős tudásával) mégis kirakható. Jeanette azonban nemcsak a játékkészlet mint reprezentációs eszköz általános sajátosságait ismeri (nincsenek bálnák, csak három király van egy készletben), hanem – és ez Winterson *bricolage*-regényében mindvégig kulcsfontosságú – ennek a konkrét készletnek a történetét és az e történetből fakadó materiális korlátokat is.

17. Reisman: „Integrating Fantasy and Reality.” 15.

18. A lelkipásztor javaslatában mintha Dániel könyvének két részlete keveredne. Nabukodonozor király forró kemencébe vetteti azt a három júdeai férfit (Sidrák, Misák, Abednegó), akik nem hajlandók leborulni az általa épített állókép előtt. A király azonban nem három, hanem négy férfit vél látni a lángok között, s ettől megijed (3.24; az angol fordításban itt szerepel az *astomished* szó). A hajnalra való utalás a könyv egy későbbi részletét idézi, amikor Dárius király az oroszlánok barlangjába záratja Dánielt, és másnap hajnalban odasiet a barlanghoz, reménykedve, hogy Dánielt megvédte az ő istene (6.19). Jeanette reakciója arra utal, hogy az első jelenetről van szó, amelyhez több szereplő kell.

A jelenet azért is tipikus, mert a regény első fejezeteiben a *bricolage* mindig fizikai barkácsolással is jár, és – mint a radiátor farigcsálása – alapvetően esztétikai hatás elérésére törekszik. Akárcsak a valódi *bricolage*-technikával készülő, Wagner-tematikájú műalkotás („Brünhilda szembeszáll atyjával”), amellyel Jeanette az iskolai hímetojásversenyre nevez, s amelyet a gyülekezet kissé habókos idős tagjával, a pótanya-figuraként szolgáló Elsie-vel közösen, az Elsie lakásában található limlomokból készítenek:

Én csináltam Brünhildát, Elsie pedig Wodint. Brünhilda sisakja gyűszű volt, az apró szárnytollakat Elsie párnájából vettem ki.

– Lándzsa is kell neki – mondta Elsie. – Adok egy koktélpálcikát, de ne mond el senkinek, hogy mire használok.

Utolsó simítás gyanánt levágtam egy tincset a hajamból: ebből lett Brünhilda haja.

Wodin igazi remekmű lett: duplasárgájú, barna héjú tojás, a pajzsa Ritz sóskekszes dobozból, a szemtakarót ráfestettük. Csináltunk neki gyufásdobozból harci kocsit is, bár az egy hajszálnyival kisebb lett a kellenél. (47)

A kompozíció a *bricolage* logikájának kiterjesztését is illusztrálja. Mivel felnőttek között – ráadásul nem hétköznapi felnőttek között – nő fel, Jeanette-nek a világról alkotott ismeretei az anya autoritásán átszűrt Biblia mellett kiszámíthatatlan és összeegyeztethetetlen elemekből tevődnek össze, és a gyermeki képzelet barkácsológikája csak a rendelkezésre álló anyaggal tud dolgozni: a nevelőanyja által kissé átírt *Jane Eyre*-rel, illetve olyan, Elsie által idézgetett és emlegetett művészekkel, mint Yeats, Blake, Wordsworth, Wagner és a preraffaeliták. Amikor az iskolai versenyre beadott hímezését védelmezi, Jeanette „mitikus kontra-reliefről” beszél, és az értetlen tanárt Sir Joshua Reynoldshoz hasonlítja, aki nem értette Turner képeit (44–5). Hasonló keveredések nyomát viseli egy másik *mise-en-abîme*, az eszkimó jégkunyhó, amelyet a kórházban lábadozó és unatkozó Jeanette épít narancshéjből. Miután a szigorú nővér elkobozza tőle a gyurmát, Jeanette-nek úgy kell egymáshoz illesztenie a narancshéjdarabokat, hogy az építmény ne omoljon össze. A kislányt gyakran meglátogató Elsie egy alkalommal Yeats *Lapis Lazuli* című versét olvastatja Jeanette-tel:

*All things fall and are built again
And those that build them again are gay.*¹⁹

Értettem, miről van szó, mert már hetek óta dolgoztam a narancshéj-iglumon. Voltak napok, amikor kiábrándító volt az eredmény, máskor majdnem tökéletesen sikerült. A lényeg az egyensúly és a vízió volt. Elsie folyamatosan biztatott, és azt mondta, ne is foglalkozzak a nővérekkel.

– Gyurmával könnyebb lett volna – panasztam egyszer.

– De sokkal kevésbé érdekes – felelte Elsie. (30)

19. „Ledől s felépül valamennyi mű, / s ki felépíti újra, mind vidám” (Kálnoky László ford.).

A jelenet két szempontból tanulságos. Egyrészt az Elsie által említett „érdekesség” miatt, amely máshol is a *bricolage* fő kiindulópontja (a *Fuzzy Felt* jelenetben is). Barkácsolásaihoz Jeanette nem valami – a szó legszélesebb értelmében vett – politikai vagy akár mérnöki szándék érvényre juttatása érdekében használ fel egyes motívumokat vagy tárgyakat, hanem mert érdekesnek találja azokat, és örömet leli az átalakításban – erre utal a Yeats-versben említett „vidámság” is. Dániel történetét is azért írja át (teológiai szempontból is felforgató módon), mert ehhez van kedve, mert „élvezi”. A bogaras Elsie-hez is azért szeret járni, mert „érdekes dolgok voltak a házában” (23). A legérdekesebb közöttük a Noé bárkáját ábrázoló kollázs, amelynek legizgalmasabb darabja a Brilló mosogatószivacsból készült, leválasztható csimpánz. „Mielőtt indulnom kellett, Elsie megengedte, hogy öt percig játsszak a csimpánzzal. Sokféle variációt találtam ki, de általában vízbe fojtottam” (24).

A narancshéj-jégekunyho építésének másik fontos eleme az egyensúly és a vízió kombinációja, amely mindvégig visszatérő motívum a regényben, és amely szembeállítható azzal az építési, gondolkodási – és életvezetési – stratégiával, amely a hibátlanságként elgondolt, képzelt tökéletesség megtestesülését keresi a világban. Az elbeszélő épp ezzel kapcsolatban beszél az egyház és a gyermek Jeanette közötti „teológiai” nézetkülönbségről (60), és ezt az ellentétet bontja ki a regénybe ékelt mese a királyfiról, aki a tökéletességet keresve mindent elpusztít maga körül (61–7). Noha a vízió is fontos benne, a *bricolage* nem a tökéletes végeredmény, végleges igazság vagy elérni vágyott tökéletes eszménykép ígézetében folyó teleologikus tevékenység, hanem mindig az adott helyzettel való számvetés, a konkrét problémával való megbirkózás igénye hívja életre: az épp adott lehetőségekkel próbál élni a (statikai) egyensúly elérése érdekében. A betoldott mese ráadásul csinálja is azt, amiről szól, hiszen a regényszöveg tekintetében ez a történet jelenti a tudatos gondolati és szövegszervezési stratégiává váló barkácsolás első megjelenését: Jeanette a mese elképzelt világát és eszközeit kölcsönvéve gondol végig egy létfontosságú kérdést.

Jeanette módszere, amely Winterson regényének intertextuális stratégiáját is meghatározza, csináld-magad történetmondás, *bricolage*, amely a rendelkezésre álló anyagi eszközök és gondolati-narratív lehetőségek készletéből hozza létre a saját szükségleteinek vagy szeszélyeinek megfelelő tárgyat vagy verziót. Jeanette azért választ bibliai történeteket barkácsolásához, mert ezeket ismeri. A regényben nincs „Biblián kívülség” (*hors-de-Bible*), minden lázadás és felforgatás a Biblián belül marad, mint a Biblia nyelvtanának átrendezése: a szöveg lépésről lépésre alakul, nem valamely kész forgatókönyv (igazság vagy eszmény) alapján, hanem ahogy a helyzet hozza, és attól függően, hogy mikor épp mi áll rendelkezésre.

A *bricolage*-technika akkor is megmarad, amikor Jeanette – hogy sikeresebben szerepelhessen az iskolai versenyeken – lemond a bibliai témákról: „Nem estem kétségbe: lefolyótisztító dobozokból megcsináltam *A vágy villamosát*, párnahuzatra hímezttem Bette Davist a *Now, Traveller*-ből, aztán jött az origami Tell Vilmos – valódi almával –, és a legeslegjobb: a krumpliszobor, amely a Chrysler-székház előtt álló Henry Fordot ábrázolta” (48). Itt, az Exodus-fejezet zárlatában viszi színre a regény a *bricolage* kockázatait: amikor az egyház és a külvilág ellentétes impulzusai között vergődő Jeanette számá-

ra az elszabadult *bricolage* a tapasztalati-anyagi világ és a kulturális ismeretszemcsék minden elemét magába olvasztó rögeszmévé válik, megidézi a bibliai kivonulást, párhuzamot vonva a saját és a zsidó nép története között:

Amikor Izráel gyermekei elhagyták Egyiptomot, nappal felhőoszlop, éjjel tűzoszlop vezérelte őket. Számukra ez nyilvánvalóan nem jelentett gondot. Számmomra viszont óriási gondot jelentett. A felhőoszlop köd volt: zavarba ejtő és lehetetlen. A legalapvetőbb szabályokat sem értettem. A hétköznapi világ a Különös Eszmék [*Strange Notions*] világa volt, formátlan, és épp ezért üres. Azzal vigasztaltam magam – már amennyire ez lehetséges volt –, hogy folyamatosan újrendeztettem [*rearranging*] ezeknek az eszméknek a tényekről kialakított verzióit. (48–9)

Ezt a bibliai párhuzamot – és a fentebb idézett túlpörgő *bricolage*-sorozatot – követi az örült mese a szó szerint sokarcú (geometriai testként soklapú) Tetrahedron királyról, annak elasztikus országáról, valamint a forgószínpadról, amely egyszerre viszi színre az összes létező történetet. A király egyszerre nézi mindet, és azt tanulja meg belőlük, hogy „egyetlen érzelem sem a legvégső” (49). Egy későbbi epizódban is az immár teljesen gondolati-nyelvi *bricolage* „megtébolyodása” jelzi tünetszerűen a válságot. Amikor Jeanette-et erőszakkal elválasztják Melanie-től és beteg lesz, a lázas *bricolage* hallucinációszerű montázssá válik (112–3), amely a Humpty-Dumptyről szóló, ismét csak a barkácsolást idéző gyermekmondókára épül: Humpty-Dumpty leesett a fal tetejéről, és nem lehet összerakni. Ez az örült szövegrész egy formailag katekizmusra emlékeztető kérdés-felelet sorra felfűzve gyúrja össze a fejezet és a könyv korábbi elemeit: bibliai eseményeket (Jerikó ostroma, Dávid és Góliát küzdelme), történelmi utalásokat (a Fekete Herceg és Amiens), Jeanette egy oldallal korábban olvasható álmát, és előreutal egy későbbi betoldott mesére is (a holló és a krétakör motívuma révén).

A regény második felében egyre inkább a gondolati és textuális *bricolage* veszi át a barkácsolás helyét, bár a gyermekkori és iskolai kompozíciókból sem mindig hiányzik ez a mozzanat. Amikor az iskolában jácintnevelő versenyt hirdetnek, Jeanette az „Angyali üdvözet” című kompozícióval nevez, mert „a két virág mintha egymáshoz bújt volna; Mária és Erzsébet jutott róluk eszembe az angyal látogatása után. Úgy gondoltam, ügyesen házasítottam össze a kertművészetet és a teológiát” (46–7). A jácintkompozíció már előreutal a *bricolage* szélesebb jelentőségére, amely a regény során egyre nagyobb szerepet kap. Mint Lévi-Strauss írja, a *bricolage* analógiájára felfogott mítoszok egyszerre gondolatkísérletek, vagyis elvont viszonyok feltérképezései, és esztétikai szemlélődés tárgyai.²⁰ Az elbeszélő által később a történetbe beillesztett mesék, mítoszdarabok és más történetek a *bricoleur* nyelvén – és Lévi-Strauss nyelvén – „kicsinyített modellek” vagy miniatűrök,²¹ amelyeknek az esztétikai mellett kognitív céljai is vannak.

20. Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. 25.

21. Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. 23.

Jeanette ugyanakkor a gondolati-nyelvi *bricolage* során is figyelembe veszi az ábrázoló struktúrák anyagi meghatározottságát, másként fogalmazva a nevelőnya által elfojtott és elhallgatott test jelentőségét. Elsie-nek van egy bizzar, levehető kupolatetejű fadobozza – újabb *bricolage* –, amelynek belsejét festett lángnyelvek nyaldossák, s amelyben a három fehér egér a tüzes kemencébe vetett Sidrákot, Misákot és Abednegót hivatott megjeleníteni (31). Amikor Jeanette megjegyzi, hogy mindez akár a püünkösd ábrázolása is lehetne, Elsie elismeri, hogy az ábrázolás „nagyon sokoldalú” (31). Eközben azonban az egerek „tudomást sem vettek [róluk],” és minden allegorikus értelmezési hevület dacára Elsie sem feledkezik meg arról, hogy sajtot adjon nekik.

A barkácsolás metaforájának egyik legfontosabb funkciója, hogy emlékeztessen a minden ábrázoláshoz szükséges anyagság jelenlétére. Az ellentét kulcsmozzanata a nevelőnya és Jeanette kapcsolata, a test, a szexualitás és az anyaság tagadása, amin a Jeanette-nek szánt szerep (Jézusé) alapul. Az anyátlan Jeanette elbeszélésében a szeplőtelen fogantatás és Athéné „születése” (10) – a nevelőnya vágyfantáziái – a „hagyományos” (női) testet igénylő teremtés helyettesítői, az anyagság nélküli „jó ábrázolás”²² fantáziájának példái, Frankenstein szintén anya nélküli teremtésről szóló története (67) pedig a teleologikus – ezért torz – *bricolage* példája. A regényben megjelenő sok sérült vagy pecsétes – korántsem szeplőtelen – ábrázolás Jeanette-nek az ábrázolás és reprodukció elkerülhetetlen anyagságára emlékeztető hasonmái. Mindez azért is fontos, mert a *bricolage* végső tétje Jeanette azonossága. Nevelőnya számára a kislány képtelen megfelelni a tökéletesség eszményének; a nevelőnya azonnal végeleges, tökéletes formában akarja megteremteni, ahogy a teológiai hagyomány szerint az Úr teremtette az első embert – ahogy Leon Battista Alberti parafrázeálta Cicerót: „semmi nem ehét egyszerre újonnan született és tökéletes.”²³

Jeanette *bricolage*-technikája a testiség és anyagság – a tökéletlenség – kiküszöbölhetlenségére utal. Az „ellenfél” nem a Biblia, hanem az önmagát istennek képzelő nevelőnya. Épp ezért noha Jeanette King joggal fogalmaz úgy, hogy a regény elbeszélője nem annyira leírja, mint megkonstruálja életét különféle textuális elemekből,²⁴ a King által használt performativitás helyett talán célszerűbb a *bricolage* alapján értelmezni a szöveg intertextuális – elsősorban bibliai – utaláshálóját. A *bricoleur* – írja Lévi-Strauss – rögtönözve, „a korlátozott lehetőségek között meghozott választások révén ad számot saját személyiségéről és életéről”.²⁵ Minden egyes döntés, minden egyes új alkotóelem a teljes struktúra átrendeződésével jár, amely soha nem olyan lesz, amilyennek homályosan elképzeltük.²⁶ Jeanette számára a Biblia használata nemcsak választott stratégia kö-

22. Luce Irigaray: *Speculum of the Other Woman*. Ford. Gillian G. Gill. Ithaca, Cornell UP, 1985. 355.

23. Jean Delumeau: *History of Paradise: The Garden of Eden in Myth and Tradition*. Ford. Matthew O’Connell. London, Continuum, 1995. 188.

24. King: *Women and the Word*. 132.

25. Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. 21.

26. Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. 19.

vetkezménye, hanem kényszer is: *bricoleur*ként a kéznél lévő anyagokból dolgozik, márpedig a házukban az egyetlen könyv a Biblia. Jeanette barkácsolása olyan, mint – legalábbis T. S. Eliot és az őt jóváhagyólag idéző Northrop Frye szerint – a regényben is többször megidézett Blake-é, aki Robinsón Crusoe-ként a rendelkezésre álló alapanyagokból tákolta össze gondolkodási rendszerét.²⁷ A regényszöveg nem tesz mást, mint hogy folytatja a gyermek Jeanette barkácsolását. Jeanette és a kanonikus történeteket újrafeldolgozó regény stratégiája ekként tiszteletlen és felforgató ugyan, de nem áll mögötte szisztematikus politika: a nevelőanya merev rendszerébe ütközve a barkácsolás poétikája (a poézis poétikája) maga válik felforgató politikává.

27. Frye: *Kettős tükör*. 24.

A Hanka-féle *Kéziratok* egykor és ma*

Idén van kétszáz éve, hogy a huszonhat éves Václav Hanka Dvůr Králové városában megrendezte a híres *Rukopis královédvorský* (RK) felfedezését. Függetlenül attól, hogy a hamisítás (vagyis a kézirat keletkezési idejének visszadatálása a korai középkorba) végérvényesen lelepleződött az 1880-as években, maga a mű a korszak irodalmának kiemelkedő teljesítménye, amely nem csupán a nemzeti önértet fellobbantásában, de az új irodalmiság megalkotásában is kivételes szerepet töltött be. Hatása kiterjedt a 19. századi cseh kultúra szinte mindegyik ágára: a zenére (Smetana), a képzőművészetre (Aleš, Myslík), a történetírára (Palacký), de még a „hazafias” keresztnevek megválasztására is. Ennek megfelelően a cseh irodalomtörténet-írás a mostani bicentenáriumi számos új szempontú tanulmánnyal és értékelő összefoglalással készült, melyek közül azt az öt szerző által jegyzett, közel ezer oldalas kollektív monográfiát szükséges kiemelni, amely a teljes könyvészeti anyag kritikai feldolgozása mellett újraközi a téma 1817 és 1885 közötti értekező irodalmának mértékadó szövegeit.¹

* A Václav Hanka nevéhez fűződő, de többek által hamisított középkori kéziratok közül a két legfontosabbat a megtalálásuk színhelyéről, két csehországi településről nevezték el. Ennek alapján a mai cseh szakirodalom megkülönbözteti a *Rukopis královédvorský* és a *Rukopis zelenohorský* című művet, de összefoglalóan – ha nem kifejezetten az egyik szövegegyeség eltérő sajátosságait akarják hangsúlyozni – az egyszerűbb *Rukopisy* (*Kéziratok*) megnevezést használják. Folyó szövegben bevett gyakorlat az RKZ (illetve az RK és RZ) rövidítés. Mivel a 19. században a *Kéziratok* elnevezése egy ideig ingadozott a cseh szóképzés szabályai szerint, ezért régebbi szövegekben nem ritka például a *Kralodvorský rukopis* kifejezés. Magyar és német környezetben (de további nem szláv nyelvű országokban is) az 1829-es – reprezentatív jellegű – kétnyelvű kiadás alapján sokáig elterjedt volt a két cseh városka német nevéből képzett szóalak. (Szeberényi Lajos 1872/73-as magyar fordításai a *Königinhofi kézirat* és a *Grünbergi kézirat* címet viselték.) Ekkor már létezett Riedl Szende 1856-os prágai magyar fordítása, amely a terjedelmesebb mű cseh városnevét lefordítva *Királyudvari kézirat* címen jelent meg. Ennek nyomán a 20. századi magyar értekező irodalomban elterjedt a „királyudvari” és a „zöldhegyi” elnevezés, jóllehet a mai úzus szerint a külföldi városneveket nem (vagy csak különösen indokolt esetben) fordítjuk le. Tovább bonyolítja az RK magyar megnevezését, hogy néhány kutató újabban Dvůr Králové német nevének (Königinhof) lefordításával a „királynéudvari” jelzőt használja. Pusztán nyelvi alapon ez nem kifogásolható, de figyelmet érdemel, hogy a város cseh és német neve nem tükröfordítása egymásnak. Ennek feltételezhető oka, hogy a királyi udvartartáshoz tartozó várost IV. Vencel király 1400 körül eladományozta feleségének, Bajor Zsófiának (s a német városnév ezt az eseményt, a cseh viszont a korábbi állapotot tükrözi). Mindentől függetlenül egy cseh városhoz köthető cseh irodalmi mű címét helyesebbnek látszik az eredeti nyelvből fordítani, amelynek alapján ma már a *Dvůr Králové-i kézirat* és a *Zelená Hora-i kézirat* megnevezés ajánlható.

1. Dalibor Dobíáš – Michal Fránek – Martin Hrdina – Iva Krejčová – Kateřina Piorecká: *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká věda (1817–1885)*. Praha, Academia, 2014.

A felfedezés és a kezdeti kanonizálás története viszonylag széles körben ismert. Hanka és két helybéli társa, akik közül az egyik talán be volt avatva, előkapart egy kis méretű, töredékes pergamenkőteget a Dvůr Králové-i templomtorony alatti pincéből.² A becses leletet Hanka magával vitte Prágába, hogy szakszerű feldolgozás után a nyilvánosság elé tárhassa. A kézirat nagy izgalmat keltett a tudós irodalmárok körében, mivel páratlan módon lírai színezetű epikus hőskölteményeket és népdalokat tartalmazott a korai középkor időszakából. A felfedezés fényében a csehek műveltsége az egyik legősibbnek tetszett egész Európában, irodalmukat párhuzamba lehetett állítani a kelta és germán mondakinccsel, az orosz *Igor-énekekkel*, de nemzeti nyelvű írásbeliségük még ezeknek is előtte járt. A kéziratot Hanka a frissen megalakult Nemzeti Múzeumnak (1818) ajándékozta, ahol könyvtárosi állást nyert, s némi késlekedés után, 1819-ben teljes terjedelemben kiadta felfedezéseit, párhuzamosan a Václav Svoboda készítette német fordítással. Az izgalmat tovább növelte, hogy titokzatos körülmények között időközben egy újabb, de az előbbinél lényegesen rövidebb kézirtöredék érkezett postán Zelená Hora városából, amely a régi csehek demokratikus társadalmi berendezkedésére engedett következtetni a mondai Libuše fejedelemlő korában. Ez volt az a mű, amelyet Josef Dobrovský – a korszak legtekintélyesebb cseh tudósa – már az első áttanulmányozás után durva hamisítványnak bélyegzett.

Nem nélkülözi az iróniát, hogy Hanka Dobrovský tanítványának tekintette magát, akinek Jernej Kopitarhoz címzett ajánlólevelével jutott el 1813/14-ben a bécsi romantikus írók nevezetes körébe, ahol nagy odaadással tanulmányozta a néphagyomány feledésbe merült kincseit és a korai középkor irodalmi emlékeit, történeti forrásait. Bécsi barátai segítségével Vuk Karadžić ekkor jelentette meg nevezetes versgyűjteményét, amely régi szerb hősénekeket, szerelmi dalokat és népballadákat tartalmazott, eredeti módon reprezentálva a népi műveltség ősi erejét és nemzetformáló küldetését. Hanka rögtön lefordította Karadžić költeményeit és az orosz *Igor-éneket*, s hazatérése után hozzákezdett a 13–14. századi cseh versek filológiai apparátussal történő kiadásához.³ A *Starobylá skládánie* 1817-ben megjelent első füzetében leközölt egy frissen felfedezett verset, amit állítólag barátja, Josef Linda talált egy ismeretlen könyv elrongyolt kötésében. A Dobrovský által a 13. századra datált *Píseň pod Vyšehradem* (Dal Vyšehrad tövében) allegorikus szerelmi költemény, amelynek első sorai a nemzeti erő dicsfényével vonják be Vyšehrad ősi várát, ahol a történelem előtti időkben Libuše uralkodott. Az archaizáló vers – mint főpróba – után került a nyilvánosság elé az RK, amely hat epikus

2. Az 1819-es datálású (ténylegesen 1818 októberében megjelent) első kiadás előszavában Hanka egy szóval sem említi, hogy két társával együtt találta meg a kéziratot: kisajátította magának az RK felfedezését, jóllehet Dobrovskýnak írt másnapi levelében még hivatkozott Borč káplán közreműködésére. Csak az 1850-es évek hitelességi vitáiban hozta fel az akkor már nem élő két társa nevét. Dobiáš et al: *Rukopisy královédvorskýj*. 31. 254–255.

3. Matthias Murko: *Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik*. Graz, Styria, 1897. 34–35.

hőséneket, két lírai-epikus költeményt és hat középkorinak álcázott (bár inkább biedermeier hangulatú) népdalt tartalmazott. Dobrovskýt meglepte a felfedezés, de végül valamennyi hamisítványt hitelesnek fogadta el, ismertetve őket cseh irodalomtörténetének 1818-ban megjelent második kiadásában.⁴

Az ősköltészet feltételezett mintáinak megfelelően a *Kéziratok* versei nem ismerik az időmértéket, rímtelenek, ugyanakkor a hangsúlyos verselés szabályait sem követik egyértelműen. Viszont az egyes sorok szótagszáma többnyire megegyezik, a költői beszéd határozott belső ritmust követ, ami ódon zengést kölcsönöz a szövegnek. (Hanka persze újcseh „fordításban” adta ki a művet a transliterálás akkori, bizonytalan szabályai szerint, amelynek jelentősége a hitelességi viták idején nőtt meg, amikor feltárultak az oroszból és óslávból kölcsönzött szóalakok nyelvtörténeti anakronizmusai.) Mivel a fikció szerint a töredékes kéziratban a versek cím nélkül maradtak fenn, ezeket a kiadó, vagyis Hanka adta, melyeket a hagyomány utóbb szentesített. A romantikus historizmus eszmei konstrukciói leginkább az RK hősénekeiben ütköznek ki, melyek a dicső múlt megalkotásával a jelen nemzetépítő céljait szolgálták. Az *Ossziándalok* motívumainak beszüremkedése leginkább a kézirat hatodik darabjában (*Záboj*) érzékelhető, amely a keleti frankok elleni háborúk zűrzavaros történetét eleveníti fel (kezdetben a 7., később a 9. századra datálták). A mű tele van zsúfolva a középkori cseh krónikások (illetve Hanka) által kitalált/adaptált mitológiai elemekkel, jegyzetek nélkül alig érthető. Záboj, a legfőbb cseh hős citerához hasonló hangszeren kíséri énekét: a pogány szokásokat védelmezi az idegenekkel (értsd: a németekkel) szemben. Feltűnik Lumír, a mitikus dalnok, aki a címszereplővel együtt a 19. századi cseh költészet és historizáló festészet közkedvelt alakjává válik. Az *Osszián* és a *Kéziratok* karaktere között azonban több a különbség, mint a hasonlóság, s arra sincs semmi bizonyíték, hogy az RKZ szerzői felhasználták volna Macpherson adaptációinak 1811-es német fordítását, amelynek döntő hatása volt a német osszianizmus kialakulására.⁵ Feltehető ugyan, hogy a két mű egyazon preromantikus/romantikus modell két eltérő változata, amelyek hasonló irodalmi stratégiát követnek, de az egyik egy esztétikai indíttatású fordítás és adaptáció, a másik viszont a nemzeti történelem átírását szolgáló történeti dokumentum – sőt szakrális emlék –, s csak másodsorban irodalmi alkotás.⁶ A funkciójuk is eltér az adott kontextusban: Macpherson az „elmúlt idők visszhangját” metaforizálja, az RKZ viszont pótolni igyekszik az elveszett hagyomány tekintélyét.⁷ Együttal mindkét mű „kulturateremtő fordítás”: eltérő történeti és etni-

4. Joseph Dobrowsky: *Geschichte der Böhmischen Sprache und ältern Literatur*. Prag, Gottlieb Haase, 1818. 385–390.

5. Martin Procházka: *Obrozený Ossian*. Macphersonův model a produkce dějinnosti v české romantické kultuře. In: Zdeněk Hrabata, Martin Procházka (szerk.): *Český romantismus v evropském kontextu*. URSUS, Praha, 1993. 90. 107–108.

6. Procházka: *Obrozený Ossian*. 88. 90–91.

7. Procházka: *Obrozený Ossian*. 101.

kai jegyek – kulturális kódok – beillesztése egy adott nemzeti műveltség reprezentatív szövegei közé.⁸

A *Zelená hora-i kézirat* kiadására azonban Hankáék nem merték elszánni magukat egészen Dobrovský haláláig (1829). Mivel azonban a csak két töredékből álló RZ *Libuše ítélete* (Libušin soud) címet kapott terjedelmesebb darabja a „szláv jog” pogánykori létét látszott igazolni, Jungmann öccse elküldte a kéziratot Varsóba, ahol lelkes kommentár kíséretében közölte azt J. B. Rakowiecki *Prawda ruska* című jogtörténeti munkájában.⁹ Ezt követően Jungmann ugyancsak kiadta az 1821-ben megindított *Krok* című lapjában, majd megjelent a prágai német *Kranz* hasábjain is, miáltal azok a költészetre fogékony németek, akik eddig nem avatkoztak be a vitába, szintén Dobrovský ellenfeleinek oldalára álltak.

Miután a *Libusa ítélete* nemcsak korszakos irodalmi felfedezésnek látszott, hanem a múlta támaszkodó ideológiai állítások egész sora következett belőle, a felháborodott Dobrovský nem várhatott tovább a nyilvános válasszal. Előbb lengyel tudóstársának, a nyelvész Lindének írta meg, hogy Hankáék szégyenletes „csibészséget” (*ein Bubenstück*) követtek el: „eltúlzott hazafiságtól és németgyűlöletől hajtva meg akarták csinálni önmagukat és a világot.”¹⁰ Ezt követően Hormayr bécsi lapjában rövid és tárgyilagos hangú recenziót közölt Rakowiecki könyvéről, amelyben hamisításnak, a szláv osszianizmus sajnálatos termékének nevezte a *Libusa ítéletét*.¹¹ Mivel azonban Václav Alois Svoboda (a kéziratok német fordítója, a hamisítás valószínű részese) azonnal közölt a lapban egy hosszú és személyeskedésektől sem mentes ellentámadást, Dobrovský most már erőteljes viszontválasszal élt, felvonultatva megsemmisítőnek szánt filológiai érvkészletét.¹² Prágában azonban senki sem hitt neki, tanítványai és korábbi tisztelői látványosan elfordultak tőle. Jungmann odáig ment, hogy Marekhez írt levelében „szlavizáló németnek” (*slawisierender Deutsche*) aposztrofálta, akiből hiányzik a cseh identitás,¹³ de még Palacký is, aki sokkal közelebb állt hozzá, a „hiperkritikus” jelzővel illette.¹⁴

A *Kéziratok* hitelességének megkérdőjelezése mintegy hetven éven keresztül a nemzeti program elleni támadásnak minősült, hiszen a cseh irodalmi mozgalmat átható nyelvészkedés és filologizálás azzal az igyekezettel függött össze, hogy a nemzet kívánatosnak tartott új önazonosságát egy mesterségesen megkonstruált kultúrával dúcolják alá.¹⁵ A tényeket alárendelték a fikciónak, a nemzeti újjászületés elképzelt igéyeinek, hiszen az

8. Procházka: *Obrozený Ossian*. 89.

9. A már a maga korában „csendes géniusz”-nak aposztrofált Josef Jungmann az első cseh nyelvű irodalomtörténet és az ötkötetes cseh-német szótár szerzője, a radikális nacionalisták szellemi vezéralakja volt. Öccse, Antonín természettudományos cikkeket publikált.

10. Murko: *Deutsche Einflüsse*. 20.

11. Josef Dobrovský: *Literární a prozodická bobemica*. Praha, Academia, 1974. 152–153.

12. Dobrovský: *Literární a prozodická*. 154–156.

13. Václav Zelený: *Život Josefa Jungmanna*. Praha, Matice česká, 1874. 243.

14. František Palacký: *Život a vědecké působení Jos. Dobrovského*. Praha, Pokrok, 1939. 55.

15. Dobiáš et al: *Rukopisy královédvorský*. 9–10.

„ébresztés” mozzanata sokkal fontosabbnak látszott, mint a tényszerű igazság: a gondolati ellentmondásokat szenvedélyes érzülettel hidalták át.¹⁶ Amikor aztán a történeti nyelvészet időközben felhalmozott tudása alapján tarthatatlanná vált a *Kéziratok* védelme, az RKZ már betöltötte kultúrtörténeti funkcióját. A XIX. század végén a cseh irodalomtudomány viszonylag gyorsan kiegyezett az új helyzettel, beillesztette az RKZ-t a század elejének művei közé, de a feltételezett szerzők (mindenekelőtt Hanka és Linda) az irodalmi kánon partvonalára szorultak. Az irodalomtudomány elkülönítette a művet a szerzőitől, akik megmaradtak a megvetett hamisítók szerepében.¹⁷ A „nemzeti újjászületés” kanonizált narratívája azonban érintetlen maradt: a cseh tudományosság vonakodott elismerni, hogy a nyelvi alapon álló „nemzetébresztők” 1848 előtt hiába erőltették azt az ideológiát, hogy az ország két, egymással konfliktusban lévő nemzeti tömbből – csehekből és németekből – áll, az etnikailag szervezett csoportok valójában csak a népesség két szélső pólusán helyezkedtek el. Az a nacionalista apologetika, amely a historizmus és népszellemből eredeztetett nemzetfelfogás problematizálása nélkül rajzolta meg a cseh irodalom reformkori történetét, nem találhatta meg a kulcsot a *Kéziratok* komplex értelmezéséhez. Azt ugyanis, hogy Hanka hamisításai tiszta formában fejezték ki a cseh irodalmi újjászületés sajátos természetét: nem egy valóságosan létező kulturális folyamathoz kapcsolódtak, hanem maguk körül alakították ki az új kultúrát – mint fikciót.¹⁸

Ezt a felismerést, amelyet a cseh irodalomtudomány kontextusában akár kopernikuszi fordulatnak is nevezhetnénk, Vladimír Macura idézett könyve alapozta meg. Az elmúlt harminc évben a cseh reformkor irodalmi diskurzusa ezen a nyomvonalon halad. Macura kulcsszavai: fiktitivás, mitologizálás, misztifikáció. Hanka lényegében nem tett mást, mint a többiek: kreatív módon egészítette ki a megalkotandó cseh műveltség elképzelt régmúltját.¹⁹ A cseh irodalomtörténész döntő felismerése, hogy fikció nem a múltra, hanem a jelenre irányult. Amikor ugyanis a valóságban nem működik egy átfogó – a világ egészére vonatkoztatható – nemzeti kultúra, akkor az átkerül az álom és a fantázia elkülönülő terébe, ami felidézi, sőt parancsolóan előírja az empiria fölé magasodó eszmény programját.²⁰ A misztifikáció alapja a nemzeti lét bizonytalansága, törekenysége: az új cseh kultúra nem magától értetődő. A fiktitivás egy nem létező közönséget feltételez (megalkotja azt az olvasót, aki az írás pillanatában még nem is létezik). Az ebben az értelemben vett kulturális újjászületés a játék elemeivel töltődik fel, a reális és színlelt világ kettőssége benyomul a műalkotásba.²¹ (Érzékelvén az irreális helyzetet – nyomban

16. Vladimír Macura: *Znamení zrodu. Česká obrození jako kulturní typ*. Praha, Československý spisovatel, 1983. 38–40.

17. David L. Cooper: „Padělky jako romantická forma autorství”: *Česká literatura*, 2012/1. 26–27.

18. Macura: *Znamení zrodu*. 123.

19. Macura: *Znamení zrodu*. 128.

20. Macura: *Znamení zrodu*. 120–121.

21. Macura: *Znamení zrodu*. 121–122.

érezkeltetik is.) Ez a konstrukció tette lehetővé a cseh kultúra tudatos leválasztását a német művelődés világaról.

Az RKZ magyar recepciójával legutóbb Dávidházi Péter foglalkozott, felidézve Toldy Ferenc 1829-es prágai látogatását, amelynek során a magyar irodalomtörténeti kánon későbbi megalkotója találkozott Hankával, aki végigvezette őt a múzeumi gyűjtemény féltett régiségei között, megmutatta neki az általa felfedezett kéziratokat, sőt a vendég kérésére felolvasott csehül egy részletet a költeményekből.²² Dávidházi találoan feltételezi, hogy Hanka tevékenysége közel állhatott a fiatal Toldy megálmódott szerepköréhez,²³ hiszen a látogatásról írt beszámolója szerint érzelmileg mélyen megérintve nézte meg az RKZ kéziratát: „félíg irigylve és óhajtva, lenne közülnk is valakinek szerencséje ily nemzeti dicső maradvány felleléséhez.”²⁴ Az értékelő passzusok legérdekesebb része így hangzik:

A cseh nemzetnek egynél több oka van mindezen régiségeinek örülni. Ha azok kevésbé szépek volnának is, még nem szünnének meg egy hajdani, erővel teljes nemzeti élet tanúi lenni; tanúi annak, hogy a nemzetnek voltak dalosi, hogy a nemzet írt. De fő becsük poétai becsükben áll. Az eposzi darabokban a történetek nem úgy vannak előadva, mint azokat historikus adja, hanem mint a költő énekli meg. Lelkesedett erő lep meg bennük és egy nagy nemű simplicitás, amilyent csak a legjelesb népköltőknél lelünk, például Homérnál. Akik azokat énekelték, hősöknek kelle lenniük szívben és erőben.²⁵

A fiatal magyar irodalmár cikkéből önkéntelenül kiderül, hogy ő maga mennyire rá volt hangolódva az elért kézirat csodálatára, lelkes befogadására. Dávidházi hosszan kifejti, hogy Toldy lelkiismeretes forráskritikai elvei ebben az esetben nem voltak elegendők a hamisítás felismeréséhez: „a történet eleve úgy volt megszerkesztve, hogy hatásosan egybevágjon az állítólagos kézirat fizikailag ellenőrizhető sajátosságaival”, s „minden látható és hallható részlet ugyanígy összeillett, és annyira a kézirat hitelességét látszott igazolni, már a szöveg kibetűzése előtt, hogy ezután a megtekintés legfőljebb egy már kialakult előkép megerősítésére szolgálhatott.”²⁶ A hamisítás felismerése persze nem volt elvárható tőle, hiszen ehhez nem rendelkezett elegendő háttértudással, és nem ismerte Dobrovský fentebb tárgyalt 1824-es cikkét sem.

Toldy „előformált” tévedése azonban nem csupán Hanka furfangos csalásából fakadt, hanem a saját irodalmi eszméiből is. Őt magát is hasonló kérdések foglalkoztatták: régi kéziratok és a dicső múlt újrafelfedezése, a nemzeti egyéniség újraalkotása az irodalmi

22. Dávidházi Péter: Egy nemzeti tudomány születése. *Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Budapest, Akadémiai – Universitas, 2004. 518–529.

23. Dávidházi: Egy nemzeti tudomány. 519.

24. Toldy Ferenc: „Ó cseh-literatura”: *Tudományos Gyűjtemény*, 1830/VI. 121.

25. Toldy: „Ó cseh”. 123.

26. Dávidházi: Egy nemzeti tudomány. 526.

műveltség megalapozása és elterjesztése által. A műtszemlélet fikatív konstrukciói magyar vonatkozásban is a nemzeti emlékezet megalkotására irányultak. Funkcióját tekintve nincs lényeges különbség Hankáék műve és a *Zalán futása* között, mindkettő a historizmus közegében a romantikus kreativitás kirobbanása volt. Vörösmarty műve azonban nem töltötte be a nemzeti epika reprezentatív funkcióját, ezért Arany János évtizedekkel később is a „nemzeti eposz” mítosza fölött borongott. Amikor magyar fordításban olvasta az RKZ-t, így írt Tompának: „Most olvastam a Riedl prágai tanár által fordított cseh költeményeket. Erőteljes néppoezis maradványai a messzehajdanból. Csak nekünk nincs semmink! Mythológiát csinálni kell, régies eposzt csinálni kell – különben úr és pusztaság.”²⁷ Arany meg volt győződve arról, hogy a régi krónikák töredékes passzusai és a XVI. századi históriás énekek megőriztek valamit azokból a mondákból, melyekből „meg lehetett volna írni a magyar Niebelungot.”²⁸

A fentiekben előadott rövid összefoglalás arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy a Hanka-féle *Kéziratok* megítélésére két szempont kínálkozik: az erkölcsi és az irodalmi. Az erkölcsi értékelés nem lehet kétséges, hiszen a művelt világ megtévesztése aligha menthető, de az is világosan látszik, hogy az RKZ az adott korszak irodalmi eszméit szinte hiánytalanul foglalta magába. Ez utóbbi tekintetében magyar analógiák is kínálkoznak. A két reformkori műveltség között az a fő különbség, hogy a magyar kultúra versengő hagyományokból tevődött össze: a rendi-nemesi gyökerű politikai, illetve a köznépi háttérű etnikai érvelés részben eltérő, részben egymást átfedő alakzataiból. Az irodalmi csalás és a misztifikáció közti határvonal elmosása ugyan vitatható, de az RKZ és a népiség misztifikált elemekkel dúsított eszmei konstrukciója között nincs funkcionális különbség. Mindkét irodalomban középponti jelentőségű az etnikai képek (*image*) és önsztereotípiák termelése, amely a premodern csoportérület beemelését szolgálta a nemzet megalkotásának politikai projektjébe.

27. Arany János, *Prózai művek I.* Szerk. Keresztury Dezső. Budapest, Akadémiai, 1962. (*Arany János Összes Művei* – a továbbiakban AJÖM – X.) 608–609.

28. AJÖM X. 265.

Enikő Bollobás

Intersubjective Exorcism and Giving Face to the Dead

Péter Nádas's *Encounter* as Reverse Prosopopeia

Találkozás (*Encounter*, 1979), Péter Nádas's two-character chamber play, displays a complex network of intersubjective relations. Refusing the disjunctivity and exclusivity of their worlds, whereby no common ground would be possible, the characters opt for shared worlds that allow the meeting of characters. By both recognizing and being recognized by the Other, they not only critique the normative script but attain self-transformation. Moreover, since the intertextual embeddings of the drama reveal earlier encounters, the meeting of the woman with the son of her dead lover will bring about other meetings: the son's with his dead father and the woman's with her dead lover. Relational events are multiplied, allowing for this particular intersubjective nexus to act as an echo chamber for other intersubjective recognitions and encounters, and expanding the revelatory meeting of the two into an uneasy triangle of acceptance between all characters, alive and dead. Because of a life turning intercorporeal experience, during which the woman gives the Young Man a ceremonial washing, as if of the dead, she performs a reverse prosopopeia, giving face to the dead lover who had lost his face both physically and metaphorically. Now the Young Man can move on with his life and the woman can die in peace.

This is the drama I will read in my essay, grounding my discussion in intersubjective theory. To set the stage for the critical reading, in the first half of the essay I will provide a historical overview of the relevant theoretical claims which will frame my analysis of the play. I have no ambition to give an exhaustive overview, rather one that introduces the claims that will provide the theoretical apparatus for my interpretation.

As the by-product of subjectivity theories, the concept of intersubjectivity was introduced in Husserl's 1929 Sorbonne lectures, later published as *Cartesian Meditations*.¹ Here Husserl claims that the recognition of other subjectivities provides the grounds for all ethical relations. We can only experience the world objectively if we also realize that others experience it differently, and if we are capable of transgressing the particularity of our perspective. Otherwise we do not perceive the Other as subject but only as object, the object of our perception.

1. Edmund Husserl, *Cartesian Meditations* [1960], trans. Dorion Cairns (The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1982).

In his essay *I and Thou*, Martin Buber describes a “twofold attitude” of man to the world: the *I-It* and the *I-Thou* relation; here the *I-It* relation does not involve “the whole being,” but the *I-Thou* relation does.² While the former sees the Other as object, the latter experiences the Other as consciousness and subject. Buber insists on the reciprocity of this relationship; moreover, it is by this recognition of the Other that the subject comes about: “Through the *Thou* a man becomes *I*.”³

Theories of recognition emphasize the intimate connection between recognition and self-recognition, or recognition and self-consciousness. The self cannot recognize itself without recognizing the Other. Perception, Jenny Slatman claims, is always linked to a particular horizon entailing a particular perspective. But relations can only come about if the horizons meet: if they share a world.⁴ Nick Crossley also identifies the recognition of other consciousnesses as the precondition of self-awareness, self-consciousness. Consciousness, he insists, must decenter itself, “identifying and acknowledging its own particularity as a perspective upon the world amongst other perspectives.”⁵

The self is forged out of dialogical events—both in terms of social and linguistic dialogues, according to Maurice Merleau-Ponty. Social dialogue stems from perception. Only perception triggered by the meeting of two sets of eyes, two gazes, can set off a communication process to culminate in knowing: when I “think” the Other and understand him too. This experience of perception means, he claims, that it brings back the moment when things, truths and good come to be constituted for us, and that this experience provides us with a nascent logos.⁶

Linguistic dialogue also plays a crucial role for Merleau-Ponty. For it is language that forms the “common ground” between the self and the Other in the “experience of dialogue”; it is language that makes up the “common world,” where “our perspectives merge into each other.”⁷ And although I may never be able to fully understand the Other’s perspective, we can construct a common ground in which to communicate. This linguistic common ground emerges out of a pact, Merleau-Ponty insists, as the “interworld” that is the project of both participating parties.⁸

2. Martin Buber, *I and Thou*, trans. Ronald Gregor Smith (New York: Scribner, 1958), p. 3.

3. Buber, p. 28.

4. Jenny Slatman, “A Strange Hand: On Self-Recognition and Recognition of Another,” *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 8 (2009) 321–342, p. 329.

5. Nick Crossley, *Intersubjectivity—The Fabric of Social Becoming* (London: Sage Publications, 1996), p. 17.

6. Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques; précédé de Projet de travail sur la nature de la perception et La nature de la perception* (Paris: Cynara, 1989), p. 67.

7. Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* [1962], trans. Colin Smith (London: Routledge, 1992), p. 354.

8. Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, p. 357.

This linguistic common ground serves as the repository of cultural scripts. Erving Goffman writes about “abstract standards” or “abstract stereotyped expectations” that the individual learns so that he or she would know what “officially accredited values of the society” to appropriate during the social performances or presentations of the self.⁹ While Goffman defines the self as the “*product* of a scene that comes off,”¹⁰ he also allows for a discursive common ground collecting the social scripts that regulate the dramatic staging of the self.

Nancy Chodorow and Jessica Benjamin offer a different perspective on relational events. Writing about “the relational construction of the self,” Chodorow ties the “search for meaningful subjectivity” to the topic of intersubjectivity.¹¹ Refuting the Freudian ideal of individuality defined by separation, Chodorow emphasizes the conceptualization of “the self as inexorably social and intrinsically connected.”¹² While Freud’s model excludes the role of others in the construction of the self, object-relations theory “directs attention to the interrelations of individuality and collectivity or community.”¹³ Benjamin also emphasizes that the traditional psychoanalytic model, valorizing separation and differentiation, is helpful in interpreting relationships of domination only where the separating party realizes his domination over the person he separated from. “The problem of domination begins with the denial of dependency,” she writes.¹⁴ This concept of the subject shows a fundamental difference from that of critical feminist psychoanalytical theory, which posits a concept of individualism that balances separation and connectedness, agency and relatedness.¹⁵ For the intersubjective mode, Benjamin asserts, “assumes the paradox that in being with the Other, I may experience the most profound sense of self.”¹⁶ Breaking with “the logic of only one subject,”¹⁷ Benjamin’s paradigm allows for symmetrical relations between two subjects. According to Benjamin’s “intersubjective view,” “the individual grows in and through the relation-

9. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York, Doubleday, 1959), pp. 26, 27, 35.

10. Goffman, p. 252.

11. Nancy J. Chodorow, *Feminism and Psychoanalytic Theory* (New Haven: Yale University Press, 1989), pp. 149, 145.

12. Chodorow, p. 158.

13. Chodorow, p. 152.

14. Jessica Benjamin, “Master and Slave—The Fantasy of Erotic Domination,” in *Powers of Desire—The Politics of Sexuality*, eds. Ann Snitow, Christine Stansell, Sharon Thompson (New York: Monthly Review Press, 1983), 280–99, p. 283.

15. Jessica Benjamin, “A Desire of One’s Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space,” in *Feminist Studies, Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 78–101, p. 82.

16. Benjamin, “A Desire of One’s Own,” p. 92.

17. Jessica Benjamin, *Shadow of the Other—Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1988), p. 42.

ship to other subjects”; for “the Other whom the self meets is also a self, a subject in his or her own right.”¹⁸

The most important pillar of Judith Butler’s intersubjectivity model concerns the relationship of agency and intersubjectivity. Going beyond the tenets of Husserl and Merleau-Ponty, Butler posits intersubjectivity as an ethical process, a form of critique and agency, with an illocutionary and perlocutionary force. In her Adorno lectures, she connects linguistic context, narrativity, and dialogical relation with the recognition of the Other. Reinforcing the intersubjective claim concerning the linguistic common ground, Butler also emphasizes that the recognition of the Other and being recognized by the Other can only take place in language.¹⁹ Our narrative self is produced as we talk to someone; the self is born out of a web of relations, when one body talks to another. “My efforts to give an account of myself founder in part because I *address* my account, and in addressing my account I am exposed to you.”²⁰ Subjectivity, then, is always relational: “the only way to know oneself is through a mediation that takes place outside of oneself.”²¹ Recognition and self-recognition are, in short, linguistic or narrative acts.

In her most recent book, Butler reflects upon Merleau-Ponty’s phenomenology of the body, emphasizing that it is the experience of tactility—or even the “condition of possibility of touch”—that informs intersubjective relations.²² Reciprocal acts of seeing and being seen provide the first step, followed by bodily impression, the chiasmic and intertwining experience of touching and being touched by an Other.²³ The person now becomes a feeling and acting person, endowed with the faculty of knowing. Not only does bodily impression turn out to be “the condition for cognitive knowing,”²⁴ but “all knowing is sentient” and “sentience is the ground of all knowing.”²⁵

Moving on to Nádás’s *Encounter*,²⁶ I see the play as the splendid dramatization of a web of intersubjective relations and events. As if the author wanted to stage the claims made by theoreticians, acting out ideas on entangled perspectives, relational

18. Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination* (New York: Pantheon Books, 1988), pp. 19, 20.

19. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University Press, 2005), p. 28.

20. Butler, *Giving an Account*, p. 38.

21. Butler, *Giving an Account*, p. 28.

22. Judith Butler, *Senses of the Subject* (New York: Fordham University Press, 2015), p. 36.

23. Butler, *Senses*, pp. 51, 56.

24. Butler, *Senses*, p. 42.

25. Butler, *Senses*, p. 51.

26. The play has been translated into English by Judith Sollosy, but only a part has been published (Péter Nádás, *Encounter*, trans. Judith Sollosy, *Asymptote* [October 2013], <http://www.asymptotejournal.com/drama/peter-nadas-encounter/>). My page numbers refer to the unpublished full text version Ms. Sollosy has graciously shared with me. Citations are given with the kind permission of the translator.

events, recognition, linguistic common ground, the relational construction of the self, critique, the intersubjective account of the self-narrating subject, and the experience of tactility.

Constructed of acts of sense-making, the play's plot hinges on the interlocking encounters, performed or narrated, seen or remembered, unfolding as the interplay of actual and remembered events. On the mimetic level, the actual events take place in communist Hungary, probably in the 1960s, in the tiny flat of Mária, a woman of aristocratic descent now in her fifties. Here she is visited by a Young Man, the son of her long dead lover, and the two engage in a slow and painful conversation.

Their respective memories of the dead lover/father constitute the play's diegetic level, opening the encounter between the two characters into an encounter of three, where the woman and the Young Man use—as if in an exorcism—the Other as a medium to reach the third, the lover/father. As such, time levels, embedded in the subtext of the drama, meet through the telling and the showing, as the figure of the lover/father is invoked, widening the dialogue into an exchange between three.

Beneath the love story and the present encounter, yet another subtext emerges: this is the political subtext, which shows their respective entanglements in power. For Mária's lover was a high-ranking officer in the dreaded ÁVH, Communism's repressive agency (the Hungarian version of the Soviet NKVD), which fact remained unclear to the woman for a while, even though their clandestine (and always wordless) rendezvous took place in barren rooms resembling prison cells. Yet Maria is repeatedly taken by the police (most probably to ÁVH Headquarters, 60 Andrásy Ave), where during the routine interrogations she is once confronted by this most powerful man, who is present during one of her beatings too. Realizing that their rendezvous and the beatings take place in the same establishment, she feels pain, the pain of the building too. After their meeting in the interrogation room, the man changes: his vigour fades, his health deteriorates, he loses weight, and his once dazzling complexion now turns pallid and sallow. Moreover, as his secret liaison with an aristocratic woman was exposed, his position within the organization gets severely damaged. Emotionally crippled and politically ruined, he commits suicide by shooting his revolver into his mouth right in front of the woman. As such, he becomes the victim of the institutional power he served, ending not only his life, but the life of the woman who loved him as well. "He put an end to my life," she recalls (71).—These are, then, the events remembered and recalled during the verbal storytelling of the diegetic level; these are the multiple narrative embeddings that weigh down the play's mimetic structure.

The present encounter of the woman and the son make up the actual events on the stage. The Young Man appearing in the father's body (55) triggers the woman into telling her stories, who takes pleasure in remembering. Yet even she gets lost sometimes in this maze of time levels. "These times get mixed up a little" (49), she says, feeling confused. For it is not just times that get mixed up, it seems, but also encounters, making her uncertain of whether it is the father or the son she is having a rapport with. So

while the father acts as a medium between the woman and the son, allowing the living to meet, the two meetings meet too, allowing, once again, the woman to meet her lover through the son in this echo-chamber of relational events.

The Young Man speaks of his own love mostly, but also about the distant father, of whom he has no memories. But seeing that the woman really listens, he feels encouraged to speak. Being recognized by the Other, and registering this recognition, he takes joy in self-presence. “I’m all here,” he tells the woman (20). This recognition-cum-narration brings relief and a sense of freedom for Mária, who feels liberated from the past (“You can’t imagine how good it is talking about it. Just plain good. I’ll be free at last” [50]), allowing her to reach a form of before-death transcendence. Her forgiveness finds its form in a peculiar ritual as she performs on his body—as if on the father’s body—a ritual washing of the dead. Through this ceremonial act, which she performs slowly and methodically, she brings about the purification of all involved. First, as a woman bathing the dead, she cleanses her dead lover of his sins, political (he is a high-level officer of ÁVH) and ethical-religious (he commits suicide), granting him to rest in peace. Second, she purifies the bond between father and son, allowing the son to relate physically to the dead father, to reach, through his body, a lived recognition with the person he always resisted. The son offers his body as flesh, in the Merleau-Pontyan sense, not a thing but a relation, an element of intercorporeality.²⁷ Third, after appropriating to herself the status of the wife, who in several religions has the right to wash the body of her husband, she prepares her own transition from life to death. Having invoked and granted full forgiveness by narrating and ritual bathing, she drinks her red wine mixed with the poisonous white powder she prepared for the occasion. She lets go of life, “disappearing slowly into the white space” (72). She goes gracefully and in peace, ready for the final encounter between the two lovers, now both dead.

Recognitions play a crucial role in the play because they go counter to our presuppositions. The possibility of the characters’ meaningful encounter is denied since the worlds they inhabit do not meet: our expectations tell us that no paths of the countess and the secret police officer can ever cross (outside the interrogating room). The son does not wish to build an emotional rapport with the father, whose sins he wrestles with. And, given the clandestine nature of the relationship, he certainly does not want to relate in any meaningful way to the father’s former lover. And yet, contrary to our expectations and the intentions of the characters, all these encounters take place and gain significance. Those who formerly lived in disjunctive worlds that never meet offer mutual recognition to each other.

The father is addressed by an apostrophe that demands response. We could say, relying on Péter Dávidházi’s discussion of Swift’s grave inscription as a form of invitation

27. “[T]he presence of the world is precisely the presence of its flesh to my flesh”; Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968), p. 127; on intercorporeality see p. 141.

and prosopopeia,²⁸ that Mária invites the lover/father to speak through a reverse prosopopeia: as the living speak to him, he is given a voice to speak to the living. Moreover, following Dávidházi's appropriation of Paul de Man's idea of prosopopeia as de-facement, the woman's invocation is nothing less than a reverse ceremony of giving face. And since the father not only "lost face" after the fact before his son for his political involvement but lost his actual face when he shot himself in the mouth, this giving face occurs in both the metaphorical and the physical sense. As such, the face-giving encounter initiated by Mária will finally grant the dead man the grave inscription he was stripped of.

In this emotional climax of the play, the experience of tactility informs the most intense intersubjective relation. While it is meant to reach out to the dead father, the woman's physical touch transforms the Young Man, as if to confirm Merleau-Ponty's tenet that all knowing is sentient. We can also say, adopting another idea by Dávidházi,²⁹ that by a manumission of sorts, Mária performs the act of vindication, liberating the person who, as the metaphorical slave of his oppressive state apparatus, was stripped of his freedom, both political and emotional. This too is part of the grave inscription she is putting together.

Ultimately it is these recognitions and encounters that make the play of intertwining narratives what the author called, somewhat ironically, "the most beautiful love story in the world" (57).

28. Dávidházi Péter, *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés* (Pécs: Pannonia Könyvek, 2009), pp. 26–28.

29. See Dávidházi, p. 95.

Cultic Heroes in Everyday Discourse

A Brief Analysis of the Cults of Shakespeare and Orwell

The present paper, besides being a tribute to Professor Dávidházi, is an attempt to map various aspects of George Orwell's cult along the lines of Péter Dávidházi's groundbreaking analysis of the Shakespeare cult. The confines of this paper do not allow for an in-depth analysis, but the most important aspects will be highlighted. Both Shakespeare's and Orwell's cults are unique in many respects. I will proceed by summarizing Dávidházi's most important statements on literary cults in general and particularly on the cult of Shakespeare. The most outstanding characteristic of the Orwell cult is the recurring application of Orwell's themes and phrases in political discourse, a phenomenon which will receive a separate, more detailed treatment in my analysis.

In 2016, Central European University hosted a workshop on literary cults, where the keynote speaker was Péter Dávidházi.¹ The organiser of the workshop, Alexandra Urakova emphasized that “cult studies can enrich our understanding of the social function of modern literature as they themselves trespass the boundaries of literary studies, open them up to different neighbouring disciplines [...] a literary cult is a cultural representation or a cultural template of a broader social phenomenon that is in itself a place of intersection for different disciplines—sociology, religious studies, political science, anthropology, and intellectual history among others.” Dávidházi has also acknowledged that the study of literary cults moves beyond the regular context of literary criticism, and is “to be treated within an interdisciplinary framework constituted by the anthropology of literature.”² In the case of George Orwell, this ‘alien’ framework (unlike in the case of Shakespeare) centres around political discourse, as expressions and characters created by Orwell (and the adjective referring to his pen-name) have become standard parts of political discussions.

Attitudes and Rituals

The above introduction demonstrates that interpretations of the works of cultic authors reach well beyond the traditional confines of literature and literary studies, and constitute an important aspect of contemporary culture. As Urakova argues, “the idea to de-

1. “Literary Cults: Transnational Perspectives and Approaches.” For details see <https://ias.ceu.edu/article/2016-06-17/literary-cults-workshop-june-10-2016>. The writing of this paper was supported by the Humanities Initiative Fellowship of Central European University. The author wishes to express his gratitude to the university founded by George Soros.

2. Péter Dávidházi, *The Romantic Cult of Shakespeare* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 1998), p. 2.

scribe and conceptualize literary cult as a cultural phenomenon has sprung from the recognition of the discontents caused by the terminological obscurity of the word ‘cult’ in relation to literature.”³ Péter Dávidházi clearly sets the term in the context of quasi-religious activities and provides a threefold definition of literary cults that involves a specific *attitude*, a certain *ritual* and a characteristic way of *language use*. The attitude characteristic of the cult is that of unconditional reverence,⁴ where the author is looked at as flawless, practically superhuman. “This is not only a preference for amazement as opposed to scrutiny, but also the willing suspension of rationality in front of a quasi-transcendent being whose ways are inscrutable.”⁵ In the Shakespeare cult this reverence is directed primarily at the literary quality of the works. In Orwell’s case, although praise for his later works—particularly *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four*—is not difficult to find, this reverential attitude primarily concerns the author’s political insight and even foresight. As Philip Toynbee said, “because he acted what he believed and because he saw through many of the left-wing follies of his time he became, in the years after his death, something a little bit more than human.”⁶ However, this superhuman quality is not primarily based on literary merit. As Ivett Császár points out, referring to John Rodden’s *The Politics of Literary Reputation*, Orwell is identified “not so much as an artistic hero, but rather as an intellectual hero [...] as a virtuous opponent of orthodoxy, authority and tyranny.”⁷ Császár further argues that this aspect of Orwell’s life and work has become dominant in the cult that developed around him.

An important aspect of the Shakespeare cult is the myth of perfection,⁸ whereas the literary reputation of George Orwell is very different. We usually look at George Orwell as a writer of central importance in the dystopian genre, yet until the mid-1940s he was only a writer of a few interesting but mediocre books and a number of good essays. In 1945, however, he published *Animal Farm*, followed four years later by *Nineteen Eighty-Four*, cementing Orwell’s name in cultural memory. As he claimed in “Why I Write” (1946): “What I have most wanted to do throughout the past ten years is to make political writing into an art.”⁹ Both the popular and the critical reception of Orwell’s later works confirm that this attempt was finally successful, yet his literary reputation remains somewhat dubious.

Besides the attitude of reverence, Dávidházi emphasizes the role of *ritual celebrations* in a literary cult.¹⁰ These rituals may be verbal (e.g. hymns) or may take the form of

3. Alexandra Urakova’s paper in “Literary Cults” workshop, 2016.

4. Cf. Dávidházi, pp. 8–21.

5. Dávidházi, p. 14.

6. Philip Toynbee, “Encounter” [1959 August], in *George Orwell: The Critical Heritage*, ed. Jeffrey Meyers, (London: Routledge, 1997), 115–118, p. 115.

7. Ivett Császár, “*Thank God I’m a man*”—*the implications of masculinity in George Orwell’s life and non-fiction*, PhD Dissertation (Budapest: ELTE, 2012), p. 33.

8. Dávidházi, p. 6.

9. George Orwell, “Why I Write,” in *Essays* (London: Penguin Books, 2000), 29–35. p. 34.

10. Dávidházi, pp. 15–17.

pilgrimages, relic worship, or the observance of sacred times. We can recognise significant differences here between the two cults in question. Whereas verbal rituals are not absent from the Orwell cult, I have no knowledge of significant pilgrimages to sites related to the author. Orwell's birthplace—in the small town of Motihari, India—is probably far too remote to become a significant centre of pilgrimage; and while his residence under 22 Portobello Road in Notting Hill, London is marked by a blue plaque, there can be no comparison to the tourism centred around Stratford or the rebuilt Globe Theatre in London. Another important site associated with Orwell, the Scottish Island of Jura where the author lived while writing *Nineteen Eighty-Four* is, like Orwell's birthplace, also remote, hindering the development of a significant pilgrimage.

Sacred times usually celebrate either the birth of an author or, even more often, commemorate his or her death. As an example, the 1769 Stratford Jubilee is given a detailed treatment by Dávidházi.¹¹ In the case of Orwell, the most sacred time of the cult was the titular year of his most significant book, a symbolic year generated by the reversal of the last two digits of the time of writing (1948). In 1984, academic attention to Orwell swelled through a number of conferences and significant publications. The popularity of Orwell was greatly enhanced by the release of the movie *Nineteen Eighty-Four* in the same year, directed by Michael Radford and starring Richard Burton in the role of O'Brien as the actor's final role (indeed, Burton did not live to see the premiere). However, the ideas of Orwell were already all around the place in one way or another, and people often mistakenly interpreted his major book as a prophecy. Suffice it to quote the last sentences from the 1983 New Year Message of Great Britain's Prime Minister, Margaret Thatcher: "I am convinced that for Britain at least, George Orwell was wrong. 1984 will be a year of hope and a year of liberty."¹²

The Political Aspects of the Orwell Cult

The above examples show that the significance of Orwell reaches well beyond the confines of literature or literary studies. A number of his expressions have become part of standard vocabulary, and the framework they provide is so important that political scientists and historians recognize the existence of an "Orwellian narrative" that shapes our understanding of political events. As Daryna Koryagina argues, "Orwellian narrative can be studied as a framing device."¹³ In communication studies the examination of framing means the scrutiny of how the ways and manners information is presented

11. Dávidházi, pp. 34–50.

12. Margaret Thatcher, "New Year Message," 30 Dec. 1983. <http://www.margaretthatcher.org/document/105502> (accessed June 25, 2017).

13. Daryna Koryagina, *Orwellian Narrative in American Media in the Aftermath of 9/11*. MA Thesis (Budapest: Central European University, 2016), p. 1. The following analysis was inspired by my former MA student Daryna Koryagina at Central European University Department of Political Science when I supervised her thesis in 2016.

affects the way it will be understood. The study of figurative framing—the way metaphors or narratives shape the way information is presented—is relatively new in political science. These devices are traditionally analysed in literary studies, but they are relevant to political discourse as well, as political ideology and the understanding of political phenomena is often shaped by concepts, symbols and metaphors that appear first in fictional literature. As Christian Burgers et al. argue in a paper on how metaphors and hyperboles shape public discourse, “figurative language contains both important linguistic and conceptual context” for the information presented in political communication.¹⁴ Orwell’s name and some of the concepts or characters he created have become metaphors used for framing political phenomena, which means that his oeuvre has been shaping political discourse in significant ways. In the case of Shakespeare, a similar framing pattern may be observed, for instance, when the phenomenon of love is presented in terms of the romantic relationship between Romeo and Juliet in instances where no resemblance is observable in the situation of the families, the couples, or any other feature of Shakespeare’s play. Just as *Nineteen Eighty-Four* has become the standard framing device for talking about political authoritarianism irrespective of the fact whether the political phenomena in question resemble the fictional situation in the novel or not, *Romeo and Juliet* is widely used for similar purposes whenever a romantic relationship is referred to.

Orwell achieved perhaps the greatest success of a writer: his pen-name has become a commonly used adjective in everyday language. The term “Orwellian,” besides the direct literary reference, has come to signify what we may call the “Orwellian narrative,” a narrative of authoritarian political practices that suppress the freedom of the individual. Gregory Claeys summarises the components of the Orwellian narrative as follows:

The first is the totalitarian demand for complete loyalty, which requires slavish submission by the intellectuals, the debasement of logic and language (‘doublethink’ and ‘newspeak’), the evocation of the worst popular passion (‘Hate Week’), and hostility to individualism [...] Secondly, there is the omnipresence of state power: the telescreen, the posters of Big Brother [...] the continuous rewriting of the past.¹⁵

Most of these aspects are present when the so-called Orwellian narrative is evoked, but not in equal measure: the surveillance (“Big Brother”) and linguistic manipulation (“newspeak” or “doublespeak”) aspects of the narrative are the most relevant in con-

14. Christian Burgers, Elly A. Konijn, and Gerard J. Steen, “Figurative Framing: Shaping Public Discourse through Metaphor, Hyperbole, and Irony,” *Communication Theory* 2016/4, 410–430, p. 412.

15. Gregory Claeys, “The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell,” in *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, ed. Gregory Claeys (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 107–134; 123–124.

temporary political discourse. With the help of Google Search, one may chart the importance (at least online) of various terms related to the Orwellian narrative. My search in June 2017 gave the results shown in the graph below (hits in millions):

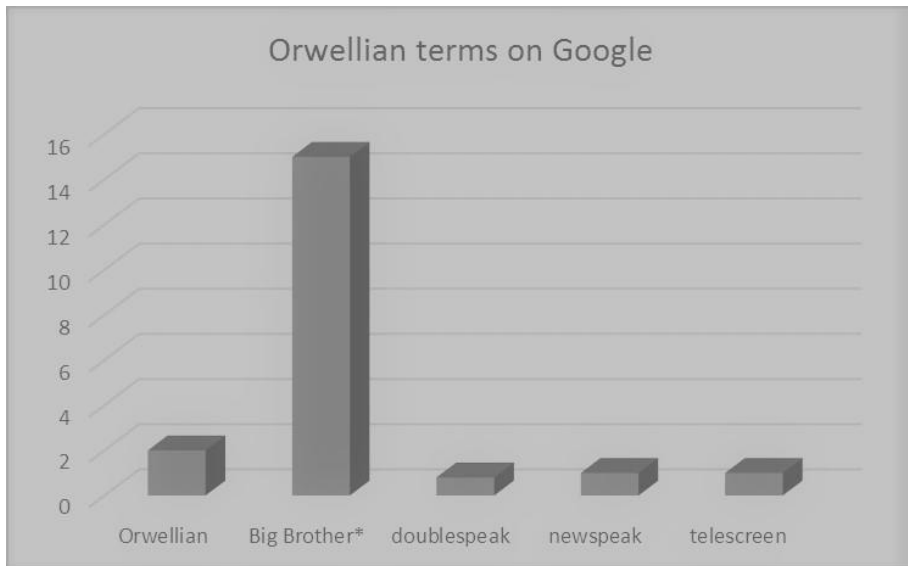


Figure 1. Number of hits on www.google.com, June 2017 (hits in millions)

By far the most prevalent term is “Big Brother”; in fact, the full search showed more than 100 million hits, yet most of these refer to the reality TV show which has the expression in its title. The existence of the TV show serves as evidence of Orwell’s influence on popular culture, but even if one eliminates the TV-related hits, fifteen million websites remain. The term “Orwellian,” meanwhile, is second with two million hits, whereas “newspeak” and “telescreen” produce one million hits apiece. The term “doublespeak” (800,000 hits) deserves separate treatment. It is not Orwell’s term, but was coined later, probably in 1971 during the Watergate scandal, combining the terms “doublethink” and “newspeak.” Regardless of its origins, the term has entered the Orwellian narrative. In 1974 the National Council of Teachers in English (NCTE) in the United States established the Doublespeak Award, which is given every year to a public spokesperson for the use of deceptive language.¹⁶

In 20th-century Western discourse the Orwellian narrative appeared most frequently in relation to the Soviet Union; after 1989 often with triumphant references to the collapse of a

16. The list of the award winners in the past forty years is prestigious; it includes several US presidents from Ronald Reagan to Donald Trump, but also institutions such as the Pentagon, the CIA or the Exxon Corporation. For more details see <http://www.ncte.org/volunteer/groups/publiclangcom/doublespeakaward>.

totalitarian system. American or Western European matters appeared in the Orwellian context less frequently: besides the Doublespeak Award for political demagoguery, Big Brother was often mentioned in debates about the possible introduction of the national identity card in the US in the 1990s. In the 21st century, however, there have been significant changes in how the Orwellian narrative is used, the result primarily of three important events:¹⁷

- (1) The terrorist attacks on 9/11 in 2001 and the US government responses, particularly the War on Terror and Patriot Act (in the same year).
- (2) Edward Snowden leaking important documents of the National Security Agency (NSA) in 2013, which revealed how far the US government has gone in data collection and analysis.
- (3) The election and particularly the inauguration of Donald Trump, with the appearance of the term “alternative facts” in January 2017, first used by a senior counsellor to the president.

An analysis of US media has shown that after 2001 the application of the Orwellian narrative has shifted away from non-Western authoritarian states and societies to criticism of the growth of political influence within essentially democratic societies. With the development of technology, the structures of multinational companies—especially those related to IT—have become more and more important as they now have the potential to threaten individual liberty. Between 2001 and 2013 (9/11 and the Snowden affair) criticism within the US was generally mild, as popular opinion tended to accept the need for greater security. This attitude changed significantly when Edward Snowden revealed the real scope of government intrusion into the public sphere. Before 2016, the issue of surveillance dominated the Orwellian narrative, together with notable mentions of “doublespeak.” Since the appearance of Donald Trump in the political sphere, there has been a sharp shift to a focus on linguistic manipulation (“alternative facts”). This is demonstrated in the following charts generated by Google Trends that offers data on the number of Google searches on a given day (this service shows information collected since 2008).¹⁸

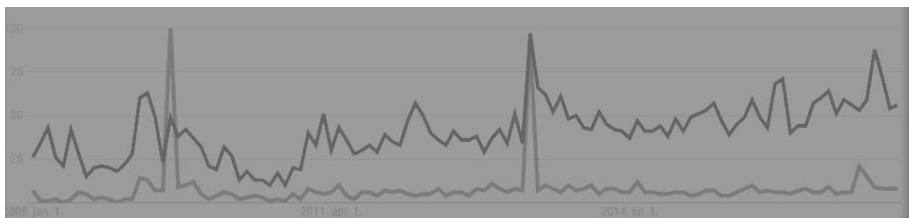


Figure 2. Google Trends results for the categories “Orwell” (light) and “Surveillance” (dark)¹⁹

17. Here I mostly follow Koryagina’s argument (Koryagina, pp. 30–33).

18. Cf. Koryagina, p. 24.

19. Data source: Google Trends, available at: https://trends.google.com/trends/explore?date=all_2008&gprop=news&q=%2Fm%2F034bs,%2Fm%2F0zdp (accessed June 14, 2017).

We can observe three spikes; the first in 2009, at the 60th anniversary of the publication of *Nineteen Eighty-Four*. Markedly, this spike does not correlate with the searches for “surveillance.” In June 2013, at the height of the Snowden affair, searches for “Orwell” and “surveillance” correlated, showing that Google users linked the two terms. Finally, in January 2017, following the inauguration of President Donald Trump, there is also a smaller spike for “Orwell” correlating with a large spike for “surveillance.” Besides Google searches, book sales (observable through information provided by Amazon.com) also show how people seek explanations to real-life political events in literary fiction. In 2013, after the Snowden scandal, sales of *Nineteen Eighty-Four* were “reported to have skyrocketed (according to the different sources either by 4000% or 5771%).”²⁰ On January 25, 2017 (five days after Donald Trump’s inauguration) CNN reported that “1984 was #1 on Amazon’s computer-generated list of best-selling books.”²¹ The report continues in a careful manner claiming that “it is hard to say for sure how much of the interest is related to Donald Trump’s inauguration and the rise of ‘alternative facts’, a term coined by Trump senior advisor Kellyanne Conway.”²² A number of commentators called Conway’s comment “Orwellian,” drawing comparisons with *Nineteen Eighty-Four*, claiming that the term “alternative facts” reminded them of the information provided by the “Ministry of Truth.”

Orwell’s oeuvre is crucial in discourses about political events, and the metaphor of Big Brother is a central framing device of the Orwellian narrative. On the one hand, the term “Big Brother” manifests the surveillance aspect of the narrative, but also simplifies complex political issues by often placing one individual or institution in the centre of criticism, rather than reflecting on systemic tensions. As Daryna Koryagina argues, the term “Big Brother” refers to “any authority figure or organization that attempts to exceed the accepted levels of intrusion into privacy in the name of higher effectiveness in preventing wrongdoers from causing harm to society.”²³ Unlike in Orwell’s book, in our everyday experiences such methods are not only applied by the central government, but also individual institutions, such as schools, or even private companies. In 2006, for instance, *The New York Times* called the extended use of videocameras during demonstrations by the City of New York “Orwellian.”²⁴

20. Dominique Mosbergen, “Sales of 1984 Skyrocket in Wake of NSA Scandal,” *Huffington Post* (June 11, 2013), http://www.huffingtonpost.com/2013/06/11/orwell-1984-sales_n_3423185.html (accessed 17 April 2016). Quoted in Koryagina, p. 21.

21. Brian Stelter and Frank Pallotta, “Publisher printing more copies of George Orwell’s ‘1984’ after spike in demand,” *CNN Money* (25 Jan 2017), <http://money.cnn.com/2017/01/25/media/george-orwell-1984-best-seller/index.html> (accessed 30 June 2017).

22. The source of the scandal was a debate on the number of people attending Trump’s inauguration; the presidential administration argued that Trump’s swearing-in drew the largest-ever audience for an inauguration, despite obvious photo and statistical evidence to the contrary.

23. Koryagina, p. 34.

24. Julia Preston, “City Defends Surveillance of Protesters,” *The New York Times* (29 March 2006). Quoted in Koryagina, p. 35.

Similarly, advances in technology keep raising the question whether such innovations are applied adequately or not. In 2011 a number of articles appeared about the tracking of criminals using GPS devices, framing the policy within the Orwellian narrative.²⁵ One Federal judge referred to this method as one that would “make the system that George Orwell depicted in his famous novel, *1984*, seem clumsy,” while another observer declared that “*1984* may have come a bit later than predicted, but it’s here at last.”²⁶ At the same time, while the rapid development of technologies that can be used for surveillance purposes has led to a spike in the use of the Orwellian narrative by social and political commentators, such practice has had at times the side effect of obscuring the focus of a political issue. In the above example, the actions of the government become the issue, with the government presented in a purely negative light, while the purpose of the measure, for instance the attempt to prevent criminals from committing further crimes, becomes marginal.²⁷

Similar framing had been applied in the case of the Patriot Act, which came into effect in 2001, a little more than a month after the 9/11 terrorist attacks. It was only after Edward Snowden revealed the magnitude and scope of governmental data collection in 2013 that such metaphors as “Big Brother” became prominent. The metaphor was ready and widely used, predominantly in the media but also elsewhere, including by the American president Barack Obama who referenced *1984* directly as he commented on the actions of the NSA. As he stated: “In the abstract, you can complain about Big Brother [...] but when you actually look at the details, then I think we’ve struck the right balance.”²⁸ Similarly, despite drawing different conclusions, presidential candidate Bernie Sanders also directly referred to Orwell in commenting on the Snowden affair, replying to an interview question with the following words: “Kids will grow up knowing that every damn thing that they do is going to be recorded somewhere in a file, and I think that will have a very Orwellian and inhibiting impact on our lives.”²⁹

25. Cf. David Cole, “The Supreme Court Has a Chance to Keep Big Brother at a Bay,” *The Washington Post* (November 11 2011), https://www.washingtonpost.com/opinions/the-supreme-court-has-a-chance-to-keep-big-brother-at-bay/2011/11/10/gIQAQQOoDN_story.html?utm_term=.d9ob220e0225 (accessed 28 June 2017).

26. Adam Liptak, “Court Case Asks if ‘Big Brother’ Is Spelled GPS,” *The New York Times* (10 Sept 2011), <http://www.nytimes.com/2011/09/11/us/11gps.html> (accessed June 28, 2017). Quoted in Koryagina, p. 37.

27. Cf. Koryagina, p. 36.

28. Barack Obama, “Statement by the President,” June 7, 2013. <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2013/06/07/statement-president> (accessed June 28, 2017).

29. Stephen Moss, “George Orwell Back in Fashion as Prism Stokes Paranoia about Big Brother,” *The Guardian* (11 June 2013), <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/jun/11/george-orwell-prism-big-brother-1984> (accessed June 28, 2016).

Conclusion

Dávidházi analysed the Shakespeare cult in the context of a quasi-religion, quoting Michael Dobson's view "that the author-cult of Shakespeare has functioned, and continues to function, as a kind of religion."³⁰ Shakespeare often appears in the discourses of the cult as a superhuman, transcendental creature ("God's Second Born"). Yet even with the greatest respect for the Bard it has to be acknowledged that he was human, and "one may be all the more impressed by his seemingly superhuman victories if one sees that they were won in constant battle with the limitations of common mortality."³¹ George Orwell, on the other hand, is usually referred to in less transcendental terms, not as God but as an all-knowing secular prophet, the author of a holy book, whose insight is highly relevant even sixty years after his death. It is not unusual for journalists and political commentators to reflect on how Orwell, were he alive, might react to a political problem, suggesting that one may not argue with the quasi-divine word of the prophet.³² Such references can be direct but more often appear in the form of indirect allusions to the Orwellian narrative.

Orwell cannot compete with Shakespeare either in terms of literary excellence or with regard to the latter's quasi-divine cultural position. Nevertheless, the parallels and differences in the cults of the two writers reveal important insights about the way our culture uses fictional texts both in the interpretation of political phenomena and, indeed, in the understanding of ourselves.

30. Michael Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769* (Oxford: Clarendon Press, 1992), p. 6. Quoted in Dávidházi, p. x.

31. Kristian Smidt quoted in Péter Dávidházi, "Cult and Criticism: Ritual in the European Reception of Shakespeare," in *Literature and Its Cults: An Anthropological Approach*, eds Péter Dávidházi and Judit Karafiáth (Budapest: Argumentum, 1994), 29–45.

32. As Császár points out, the first author to devote an entire article to speculations about Orwell's possible posthumous politics was Norman Podhoretz. Podhoretz, "If Orwell were Alive Today," *Harper* (Jan 1983), 30–37. Quoted in Császár, p. 43.

„még álla erősen”

A Zalán futása vesztesei és győztesei

David Quint monográfiájának egyik központi célja az volt, hogy egy az irodalomtörténetben mellőzött hagyományt, a vesztesek tradícióját megszólaltassa.¹ Ez a megközelítés természetesen arra az elmozdulásra is reflektált, amely az *Aeneis* értelmezésében is bekövetkezett: egyre több kutató mutatott rá arra, hogy Vergilius birodalmi eposza a római győzelmet és Augustus történelmi küldetését is nagyobb szkepszissel kezeli, mint azt a mű értelmezői korábban látták vagy látni akarták.² Lucanus tollából viszonylag hamar megszületett a mű ellenpárja is, amely a birodalomalapító hős történelemformáló tette helyett már a vesztesek hangját kívánta megszólaltatni. A két mű szembeállításra ugyanakkor egy mélyebb problémára is föl hívja a figyelmet. Nem csak a győztes eposzok hősei bizonyítják azt a közhelyet, miszerint ők írják a történelmet, hanem a győztes epika is a nemzetközi kánon másodvonalába szorította a vesztesekről szóló műveket. A győztes eposzok ellenpárjaként megszülető művek az irodalomtörténeti gondolkodásban pusztán témájuk miatt, a veszett ügy felkarolása okán is háttérbe szorultak a domináns vergiliusi hagyománnyal szemben, és ezt a folyamatot csak tovább erősítette, hogy a vergiliusi hagyomány alternatívájaként születő tradíció is az *Aeneis* imitálva próbálta fölülírni a mű üdvtörténeti üzenetét. Vagyis a leggyőzötteket megszólaltató műveknek mindig lesz egy sikeresebb ellenpárja is. A *Pharsalia*, a *Les tragiques* vagy a *La Araucana* sem tartoznak korszakuk legismertebb eposzai közé, de ugyanúgy igaz ez James Macpherson műveire. Beszédesebb tény, hogy az ő életművének rehabilitálása is nagyjából Quint monográfiájának megjelenésével egy időben kezdődött meg.

Ha mindezt a magyar nyelvű verses epika műfaj történetére próbáljuk alkalmazni, kínos kérdéseket kell feltennünk. Egyrészt a magyar verses epika vizsgálata mindeztidáig várat magára, a sporadikus vizsgálatok pedig elsősorban nem a művekre vagy a művek műfajiságára kérdeznek rá, hanem például a *Szakadár' Esthonnyai magyar fejedelem' bíjdosása*³ esetében annak tudománytörténeti jelentőségét firtatják.⁴ Persze Quint tétele

1. David Quint: *Epic and Empire: Politics and generic form from Virgil to Milton*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

2. Az irányzat alapítószövege: Adam Parry: „The two voices of Virgil's Aeneid”: *Arion*, 1963/4. 66–80. A problémáról bővebben l. Ferenczi Attila: *Vergilius harmadik évezrede*. Budapest, Gondolat, 2010. 7–18.

3. Peretsenyi Nagy László: *Szakadár' esthonnyai magyar fejedelem' bíjdosása*. Pozsony–Pest, Fűskúti Landerer Mihály, 1802. A mű a továbbiakban az egyszerűség kedvéért a rövidebb *Szakadár* címen fog szerepelni a szövegben.

4. Szeverényi Sándor: *Peretsenyi Nagy László*. Szentendre–Szombathely, BDF–Tillinger, 2002.

sem állítja, hogy a kánon pusztán vesztesek és győztesek oppozíciójára épülne, mégis érdemes lenne a 18–19. század magyar epikájának néhány művét is összevetni ilyen szempontból, hiszen például a török korról is rendelkezésre állnak egymással ellentétes, de ugyanarra a hagyományra támaszkodó epikus interpretációk. Pálóczi Horváth Ádám a törökök ellen sikerrel harcoló, az utolsó nemzeti királyi dinasztiát megalapító Hunyadi János aeneasi alakját mutatja be,⁵ míg ezzel szemben, de egyúttal összehangzóan is Etédi Sós Márton a magyar történelem legnagyobb tragédiáját éppen az áruló idegenekre próbálja háritani, ezzel is föloldozva a vitéz magyarokat.⁶ Ugyanígy nem tekinthető véletlennek, hogy a győzelmet és vereséget sajátosan értelmező Zrínyi-mű reneszánsza is ebben az időszakban kezdődik meg.

A *Szigeti veszedelem* említése egy még kínosabb kérdés felé tereli a magyar epika kutatóit. Mi a helyzet az első vonallal? Persze hosszasan lehetne vitatkozni azon, hogy mely művek tartoznak ebbe a csoportba és melyek nem, de azt hiszem, ha a *Szigeti veszedelem* mellé most ideértjük a *Zalán futását* és a *Buda halálát*, nem tévedünk nagyot. Ennek a három műnek a címét pedig könnyen olvashatjuk úgy, hogy a veszteseket teszik meg főszereplőnek. Ennek az ellenmondásnak a föloldása nem csak David Quint amúgy sem fekete-fehér tételének teljes elvetésével lehetséges, a magyar irodalomtörténet-írás ugyanis érzékelt a problémát a *Zalán futása* esetében és arra sajátos választ is adott.

Árpádiász

A *Zalán futása* szakirodalmának a kezdetektől fogva egyik fontos kritikai észrevétele Árpád alakjának kidolgozatlansága és ezzel éles kontrasztban Zalán alakjának finom, részletgazdag ábrázolása. Ahogy erre már Gyulai Pál is fölhívja a figyelmet: „Árpád alakja ködbe vész s egy nagy hős abstract eszméjévé válik.”⁷ Már nála is megjelenik Vörösmarty mentegetése, vagyis az az álláspont, hogy nem a költő hibája, hogy főhősének alakja ilyen kidolgozatlan, hanem a történeti, mitológiai források szűkösségével magyarázható.⁸ A későbbiekben csatlakozik ehhez a szólamhoz annak a felismerése, hogy Zalán jelleme sokkal kidolgozottabb, és Vörösmarty jóval nagyobb részvétellel ábrázolja őt.⁹ Szörényi László a *Zalán futása* értelmezését megújító tanulmánya,¹⁰ majd Gere Zsolt hasonlóan

5. Pálóczi Horváth Ádám: *Hunniás, vagy Magyar Hunyadi, az az Ama' híres Magyar Vezér Hunyadi János' életének egygy része, melyet a' Virgilius' Éneisse' formájába öntve, négy sorú Magyar Strófikkal le-írt* H. Á.. Győr, Streibig József, 1787.

6. Etédi Sós Márton: *Magyar gyász: Vagy-is II. Lajos magyar királynak a mohácsi mezőn történt veszedelme*. Pest, Landerer, 1792.

7. Gyulai Pál: *Vörösmarty életrajza*. Budapest, Szépirodalmi, 1985. 149.

8. Gyulai: *Vörösmarty életrajza*. 149–150.

9. Tóth Dezső: *Vörösmarty Mihály*. Budapest, Akadémiai, 19742. 70.

10. Szörényi László: „... s hú a' haladékony időhöz”: *Kompozíció és történelemszemlélet a Zalán futásában*. In: Uő: *„Multaddal valamit kezdeni”: Tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1989. 36–84.

nagyszabású értelmezése ezt a képet tovább árnyalja,¹¹ és Árpád mellé már beemeli Etét mint a magyar nép jövőjének letéteményesét. E két utóbbi tanulmány fontos pontokon árnyalja a Vörösmarty-kutatás korábbi toposzait, ám szerzőik a fentebbi narratíva egyik fontos önellentmondásával továbbra sem számolnak el (bár ez nem is volt feltétlenül feladatuk). Ez az ellentmondás a következőképpen foglalható össze: az eposz vélt főhősének, Árpádnak az alakja kidolgozatlan és homályos; Zalán ezzel szemben a mű címszereplője és jelleme is sokkal összetettebb; tehát nem tehetünk mást, mint hogy a *Zalán futását* Árpádiásként olvassuk. Ezt az elképzelést támasztja alá az a narratíva, mely Vörösmarty eposzát korábbi folyamatok betetőzéseként látatja, ahogy Gyulainál olvasható:

Már Ráday Gedeon készült egy *Árpádiász*-t írni, Csokonai fölhagyott minden egyébbel, hogy – amint maga mondja – „halála napjáig azon a heroica epopeián dolgozhassék, melyet Árpádról, vagyis a magyarok kijöveteléről akart a maradék számára Homerus és Tasso nyomdokain készíteni”. Horvát István 1818-ban egész lelkesüléssel szólítja föl Horvát Endrét, hogy írjon egy epopeiát Árpádról; Horvát Endre egy költői levélben mentegetőzik, elmondja, mennyi az akadály, részint a tárgyban a monda hiánya s a történeti hézagok miatt, részint viszonyaiban, melyek nem engedik meg a költői csendes munkásságot, de azért őstörténelmi tanulmányokhoz kezd, s már foglalkozik *Árpád*-ja tervével.¹²

Ennek a beállításnak filológiai bizonytalanságaira már korábban fölhívtam a figyelmet,¹³ itt és most csak azt hangsúlyozom, hogy ez a gondolatmenet milyen nagy szerepet játszik abban, hogy a *Zalán futását* a magyar irodalomtörténeti gondolkodás mindenáron Árpádiásként akarta értelmezni. Ha a korabeli irodalom legfontosabb, mindenkit érdeklő vállalkozásaként tekintünk az Árpád-eposzra, akkor a tematikus kapcsolatot mutató műveket már kikerülhetetlenül ennek a követelménynek a jó vagy rossz megtestesítőjeként tudjuk csak értelmezni. Ebből a gondolatmenetből nem csak az következett, hogy a *Zalán futása* azért elhibázott mű, mert nincs főszereplője,¹⁴ vagy mert mitológiája nem eléggé kidolgozott,¹⁵ hanem például az is, hogy Dugonics András *Etelkájának* regényes jellege nem adottságként, hanem Dugonics maradiságaként képződött meg az irodalomtörténetben.¹⁶ Vagyis a magyar irodalomtörténet-írásba kitörölhetetlenül beleíró-

11. Gere Zsolt: *Szebb idők: Vörösmarty epikus korszakának rétegei*. Budapest, Argumentum, 2013.

12. Gyulai: *Vörösmarty életrajza*. 56–57.

13. Csonki Árpád: „»Árpádiást írni egész életében elég egy Költőnek«: Epikus témák és epikus tradíciók az Árpád-eposzokban”: *IrIs*, 2016/1. 3–23.

14. Erdélyi János: *Vörösmarty Mihály minden munkái*. In: Uő: *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*. Szerk. T. Erdélyi Ilona. Budapest, Akadémiai, 1991. 56–57.

15. Gyulai: *Vörösmarty életrajza*. 150.

16. Tóth: *Vörösmarty Mihály*. 62.

dott egy olyan előfeltevés, mely a meg nem valósuló Árpádiász felől értelmezett minden olyan művet, mely a magyar őstörténethez kapcsolódik, ugyanakkor a várt eposz utólag konstruált képéhez képest értékeli a korábbi és egykorú epikus termést, s ilyenképpen ezeknek a műveknek már csak egy műfaji viszonyító szerep jut.¹⁷

A *Zalán futása* efféle értelmezésének hátterében természetesen a Gyulai Pál által konstruált és azóta is hagyományozódó Vörösmarty-kép áll, mely Vörösmarty jelentőségét a nemzeti irodalmat felélesztő, a nemzet sorsát reprezentáló költészetben látta. Az ő elképzelése magától értetődővé teszi, hogy nem írhatta meg más az Árpádiászt, mint a haza első számú költője. A vesztes epika kérdése felől nézve az irodalomtörténet-írás egy olyan hagyomány hazai reprezentációjaként tekintett a műre, melyet a vizsgált szöveg inkább megkérdőjelezni igyekezett. A győztes tradíciót képviselő *Árpád* így kihullott a kánonból, míg az ezzel versengő hagyományt képviselő *Zalán futása* épp a mű által vitatott hagyományba íródott bele. Ez az elképzelés aztán magától értetődően törölte ki, vagy nyilvánította hibának a műnek ebbe a műfaji konvenciórendszerbe illő elemeit, mint például a címet vagy a szereplőknek a cselekményben betöltött funkcióját, annak ellenére is, hogy viszonylag hamar megjelentek a *Zalán futása* értékeit elismerő, de annak a nemzeti műfajrendszerben betöltött reprezentatív funkcióját megkérdőjelező bírálatok.¹⁸

Persze ahogy Quint művének legtanulságosabb megállapításai sem egy fekete-fehér oppozíciót mutatnak föl, úgy én sem szeretném teljesen elszakítani a *Zalán futása* értelmezését a vergiliusi Árpádiász lehetőségétől. Már csak azért sem, mert az eddigi kutatók teljes joggal mutattak rá a *Zalán futása* vergiliusi jegyeire. Azt szintén érdemes észben tartani, hogy ez a tradíció már magában hordozta a győzelemmel szembeni szkepszis csíráit. Aeneas egy vesztes háborúból menekülve hosszas kóborlás után ér partot Itáliában, hogy ott megalapíthassa birodalmát. Ezért a győzelemért nagy árat kell fizetnie: a győztes trójai nép elveszíti saját nemzeti identitását, a legyőzött néppel keveredve, abban feloldódva vetheti meg a Római Birodalom alapjait. Az eposz első fele egy ezzel a történelmi küldetéssel versengő narratívát jelenít meg. Az isteni küldetés elől menekülő, a történelmileg kevésbé jelentős magánéleti boldogsághoz ragaszkodó odüsszeusi hőst mutatja be.

„E’ gyilkos földön”

Arra, hogy a *Zalán futása* is ennek a lucanusai tradíciónak lenne az egyik oldalhajtása, először Adamik Tamás hívta föl a figyelmet Vörösmarty eposzát tárgyaló tanulmányában.¹⁹ A címen kívül a *Pharsalia* hatását szerinte a költői én előtérbe állítása, a két főhős

17. Gere: *Szebb idők*. 30.

18. Ehhez bővebben I. Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*. Budapest, Argumentum, 1994. 114–121.

19. Adamik Tamás: „A Zalán futása szerkezete és üzenete”: *Magyar Tanítás*, 2006/4. 6–12; 2006/5. 5–11.

közötti erőviszony, valamint egy onnan ismert történetelem – a vesztes által a döntő csata előtt elmenekített feleség – utalnak Lucanus ismeretére.²⁰ Ha nem is értek maradéktalanul egyet Adamik felvetéseivel, de álláspontját, ahogy az eddigiekből is föltűnhet, támogatom.

A Vörösmarty eposzát ért kritikáknak vissza-visszatérő eleme a két hős közötti aránytalanság felismerése, vagyis az, hogy Zalán nem méltó ellenfele Árpádnak.²¹ És bár a megfigyelés helyes, mégis figyelmen kívül hagy egy fontos műfaji konvenciót: az eposzok két főhőse soha sem egyenrangú egymással, hiszen ez egy eposzi harci helyzetben tulajdonképpen döntetlent jelentene. Aias és Hektor párbaja eredménytelenül zárul, míg Akhilleusszal szemben Hektornak már esélye sincs. Ugyanígy Árpáddal szemben sincs senki, aki sikerrel vehetné föl a harcot. Árpád ilyen szempontból méltó párja lesz annak az Aeneasnak, akinek Turnus hiába próbál ellenállni, de bizonyos szempontból meg is haladja őt, hiszen Aeneasszal ellentétben ő meghallja a könyörgést:

Nagy lelkű, te, ki mindennél százsorta nagyobb vagy
És hatalommal erősb, hozzád folyamodni merészlek.
Nem harcolni jövék, és ártani nem tudok én még;
Mert gyengék kezeim, 's nincsen hadi lángja szivemnek.
Tempe' kies völgyén szült engem az árva Melitta,
Ott még szinte gyerek társimmal játszva találván,
Harczba, hogy elveszszek, hurczoltak irígyi szülőknek;
De te kegyesb légy, és könyörülj ifjúi napomnak.
Majd ha időm eljő, hű kísézője vitézid'
Harcainak, fegyvert viselek szakadatlan utánad,
'S megfizetek rövid életemért hűségese eszemmel.
Így szólott a' gyenge fiú, siralommal elöntvén
A' véres földet; de felelt a' párduczos Árpád:
„Haj nyomorúlt! Inkább ne születnél volna, vagy első
Lépted után a' sír' mélyébe letéve nyugonnál.
Itt hol szörnyü halál villong a' fegyverek' élén,
Hol nincsen kegyelem, nyomorúlt itt kérsz-e kegyelmet?
Mégis hasztalanúl ne remélj Árpádnak előtte,
Menj be, ha élni akarsz, seregem már bántani nem fog.

(*Zalán futása*, VIII. 66–84.)²²

A leütött Alexis kegyelemért könyörög Árpádnak, aki ezt meg is adja neki. Ez a jelenet nemcsak amiatt kiemelkedő, mert beleilleszkedik abba a hagyományba, mely az

20. Adamik: „A Zalán futása”. 2006/5, 10.

21. Adamik: „A Zalán futása”. 2006/5, 10.

22. Vörösmarty Mihály: *Zalán futása*. In: Uő., *Nagyobb Epikai Művek, I.* Szerk. Horváth Károly, Martinkó András. Budapest, Akadémiai, 1963. 188.

Aeneis zárlatát igyekszik megszelídíteni, hanem azért is, mert Árpád a kérés abszurditására is rámutat („Itt hol szörnyű halál villong a fegyverek élén, / Hol nincsen kegyelem, nyomorúlt itt kérsz-e kegyelmet?”). Árpád kegyelmét éppen az teszi kivételessé, hogy ezt olyan helyzetben gyakorolja, melyben erre tulajdonképpen semmilyen esély nincs. És bár Alexis megmenekül, nem mindenki bizonyul ilyen szerencsésnek. A Zoárdhoz könyörgő Orontes ugyanezt a szöveghelyet idézi meg, és Aeneashoz hasonlóan Zoárdnak is megesik egy pillanatra szíve Orontesen, persze hiába, mert apja, Tas végez a görög vitézzel, akinek halála szintén egyértelműen Turnus halálát idézi: „Teste’ lehulltában csörgött réz fegyvere, ’s lelkét / A’ leütött bajnok, méltó jobb harcra, kihörgé” (*Zalán futása*, VII. 451–452.). Tas brutalitása Árpád nagylelkűségével szemben világosan rámutat arra, amit később Árpád maga is mond: ilyen helyzetben fölösleges kegyelemért esedezni. A jelenetnek van egy olyan eleme is, mely a magyar nép jövője fölé von baljós fellegetket. Orontest Zoárd nem egyszerűen csak megsajnálja, hanem a görög vitéz lefizetni próbálja ellenfelét, és ha Tas közbe nem lép, a tranzakció valószínűleg sikeres lett volna. Ezt onnan is tudhatjuk, hogy a narrátor elmeséli Zoárd jövőbeli sorsát:

Szép Görögországban, hol utóbb hadi népe’ felével,
Honni dicsőségét, rokonit megvetve, ’s hazáját,
Meggzállott, ’s rúttól elfajzott szittyá nemétől;
Kit görög asszony ölelt, ’s görögöt szült gyáva fiának,
Hogy soha vissza ne nézhessen vérére Ügeknek,
S apja’ magyar hírét czudarúl betemesse nevével.

(*Zalán futása*, VII. 430–440.)

Zoárd későbbi árulása több szempontból is problematikus. A klasszikus hanyatlásméletekre reflektáló propozíciót, a „puhaságra serényebb Gyermekék” ostromozását az eposz narrátorának jelenére (a reformkorra) szokás érteni. Ugyanakkor nem lényegtelen, hogy a *Zalán futásában* ez a folyamat már a honfoglalók generációjában megismétlődik. Zoárd tettének az eltunyuláson és az elkorcsosuláson túl az ad igazi súlyt, hogy éppen az aktuális ellenségénél fog új hazát találni. A fattyú Csorna szerepének efféle újrajátszása azt vetíti előre, hogy a magyarok harcai valójában soha nem fejeződnek be, hanem mindig új táptalajra találnak. A rokon bolgárokhoz hasonlóan az elszármazott magyarok is fegyvert foghatnak majd rokonaik ellen, és ahogy a Viddint sikertelenül győzködő Árpád esete is mutatja, a rokonok közötti efféle ellentét kibékíthetetlen (*Zalán futása*, X. 221–253.). Ez az jóslat viszont ellentmond annak a gyakran hangoztatott tézisnek, hogy az eposz vége a magyarok egyértelmű győzelmét, megtelepedését és az új haza benépesítését jelentené.

Hasonló módon kérdőjelezi meg a magyarok győzelmének maradandóságát Televér pajzsának leírása: „És paizsán látszott az iramló Réznek alakja, / A’ kit erős Isten hajdan megaláza Kiónál” (*Zalán futása*, X. 581–582.). A Hadúr Ármány fölött aratott kijeji győzelmét megörökítő kép rámutat arra, hogy a két istennek nem ez az első csörtéje, de nem is az utolsó. A két isten végső harca már önmagában is elég elnyújtott:

De közelíte Hadúr, 's megvágta hatalmasan Ármányt.
 Szikrázott a' kard, a' mint lemerüle nyakába,
 És rengett az egész környék. Amaz ördög erővel
 Tagjait össze szedé ismét, 's még álla erősen.
 'S mintha heves déltől szájt nyitna vad éjszakig a' föld,
 És azon örvényes torkokkal üvöltene, bögne,
 Úgy bögött, 's az egész levegőt bögése betölté.
 Másodszer köddárdáját szétverte Hadisten,
 'S hasztalanúl ismét vagdosta, hogy össze bomoljon
 Termete. Össze omolt, és újra felállta keményen.
 Rettenetes csörgést tettek vas tagjai, szája
 Folyvást zúga, 's magyar hadakat rémítve szavával.
 Ekkoron isten erős kardját hüvelyébe taszítá,
 'S messze kinyúlt, 's markát viharos Tátrára vetette.
 Ott a nagy sziklát csikorogva kitörte tövéből,
 És emelé magasan, mint szinte az égi kaszások
 Fénylenek éjenként, onnan pedig egyben ereszté
 Rettenetes karját, 's Ármányt megütötte kövével.
 Röpdöse már a' Rémet, 's körmét istenre mereszté,
 De mikor a nagy szirt roppanva leszálla fejére,
 Földbe lapult, 's iszonyú torkán morgása megállott.
 A hadak istene most ráhága, 's tiporta boszúsan.
 Lába alatt Ármány' vas tagjai összeszakadtak,
 Széllel gördültek töredéki; de nyögve, remegve
 Ingott a' föld is, 's két sarkai össze ropogtak.
 A' Rémet pedig elhagyták gyors szárnyai. Eldölt
 Isten alatt bérces nagy termete. Félelem, Átok,
 'S társaik isten előtt mindnyájan omolva futottak.
 Ő legutól iszonyú kínnal terhelve megindúlt,
 'S visszaröpült egyedül nyomorult rosz lelke pokolra.
 Isten is a' harczok mezejét elhagyta serényen,
 'S ment ragyogó diadalmával hév déli napon túl.

(*Zalán futása*, VIII. 549–580.)

Hadúr háromszor küldi földre Ármányt, aki nem bírja tovább, végül Hadúr letiporja, és ő a pokolra száll. Hadúr győzelme biztos tudatában megy el ünnepelni, hiszen legyőzte Ármányt, és biztosította a magyar nép jövőjét. Egészen a tizedik énekig, amikor Ármány újra fölbukkan, hogy zavart keltsen a magyarok között. A mindig levert, de újult erővel föltámadó és harcoló ellenfél alakja megszokott toposza a vesztesek ábrázolásának. Ez a Lucanusnál is fönmaradt líbiai óriás, Antaeus történetére vezethető vissza, akit bár maga Akhilleusz győzött le, a földdel érintkezve mindig nagyobb erővel kelt föl. Ármány és Hadúr örök harca ezáltal a magyarok örök harcát is előrevetíti: az elfajzott pártos hazafiak jelentik az egyik visszatérő veszélyt.

„Hajnal ölü hölgyek”

A termékenység, az új haza belakása a magyar nép végső célja, ezért nem véletlen, hogy a menekülő Zalán után kiáltó Árpád erre helyezi a legnagyobb hangsúlyt:

Bajnokaim, 's az erős fiak' anyjai, díszleni termett
Hajnal ölü hölgyek fognak telepedni meződön:
Rajta tenyészend e' nemzet, 's országokat állít.

(*Zalán futása*, X. 655–657.)

A termékenység efféle hangsúlyozása arra sarkall, hogy közelebről megvizsgáljuk, mi a szerelmesek sorsa az eposzban, amit az is indokoltá tesz, hogy az elmúlt évtizedekben a műfaj kutatásának homlokterébe került a szerelem és a háború, vagyis tágabb műfaji keretben értelmezve a kérdést, a románcnak és az eposznak a kapcsolata.²³ Ennek az egyik legjobb példája Kárel éneke, aki az újdonsült feleségével várába tartó Apor történetét énekli meg. A Tanais hajjai mellett pihenő ifjú páron rajtaüt a féltékeny Bendegucz, és mindkettőjüket megöli, de ennek nem örülhet sokáig, mert Hadúr őt is halálra sújtja. A történet tanulságát összefoglaló Árpád nemcsak a történetet, hanem az általam eddig mondottakat is összefoglalja:

Éneked, óh Kárel, szomorú, gyötrelme szívünknek,
Mert harag, és szerelem, ha határ nincs benne, keserves
Romlással megyen a' rövid élet' napjain által. [...]
Csak rokon a' rokonok' keblébe ne mártana gyilkot,
Haj! csak véréhez soha senki ne lenne kegyetlen.
Nemzetem! és késő unokák, a' mit mi szereztünk,
'S szerzendünk ezután, nem dönti-e porba, homályba,
Egymás ellen ütött villongó kardotok' éle?

(*Zalán futása*, VI. 190–199.)

A magyarokra tehát mindig is azok a veszélyek leselkedtek, melyek az eposz jelenében és a közeli jövőben nehézségeket okoznak nekik: a testvérharc és a szerelem. A szerelem egyetlen legitim és előremutató formájának a termékeny házasság tűnik. Ezért is kelthet nagy feltűnést, hogy a „díszleni termett Hajnal ölü hölgyek” egyáltalán nem díszlenek a műben. Természetesen ezt nehéz lenne számon kérni egy főleg hadi tettekre koncentráló eposzban, mégis jellemzőnek tartom, hogy az egyetlen idilli, a családi békére koncentráló epizódban éppen csak az anya hiányzik. A Hajnát meglátogató Ete az estét vendégségben tölti Hubánál és családjánál. A vacsora után egy lantos fiú énekel egy történetet a szerelmét, Szelemért megmentő Hubáról, majd Huba könnyek között nyugtázza:

23. Lásd például Patricia A. Parker: *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*. Princeton, Princeton University Press, 1979; Colin Burrow: *Epic Romance: Homer to Milton*. Oxford, Clarendon, 1993.

Messze rideg vénségemtől, most messze hazámnak
Széleitől idegen földön mély álmodat alván,
Nem látod serdülni mosolygó gyermekeinket,
És nem örülsz velem arcaikon.

(*Zalán futása*, I. 805–808.)

Szelemér gyermekei serdülő korát se láthatta, ami talán azt implikálja, hogy magába a szülésbe halt bele. Ugyanígy fiatalon halt meg Hülek és Elme anyja, Nemibonta is. Bár az anyák sorsa sötét fellegeket von Hajna jövőjére, nem szabad arról sem megfeledkezni, hogy az eposzban semmi sem végleges és kizárólagos. Ahogy a Nemibontától származó Kadosát is hazavárja felesége, Jóla és gyermekük, úgy nincs senkinek a sorsa megpecsételve a műben. Ezt az eldöntetlenséget épp Zalán történetének nyitottsága példázza.

Zalán futása

Ahogy minden rendes eposzi hősnek, Zalánnak is megadatik a választás harc és béke között. A szerelmét hiányoló Íno járul Zalán elé, hogy eltérítse a harcoktól:

Jőj ki Zalán, oh jőj ki velünk e' harczy vidékről:
Szolgád, és szeretőd, valamerre menendesz, utánad
Lépdelek én, 's el nem fárad kísérni szerelmem.

(*Zalán futása*, V. 505–507.)

Zalánnak itt megadatik a lehetőség, hogy lemondva hatalmáról a nyugodt földi életet válassza, de ekkor látszólag elszalasztja a lehetőséget. Adamik Tamás joggal mutatott rá a jelenet lucanusi eredetére²⁴ – ahogy Pompeius a döntő csata előtt elmenekíti a feleségét, úgy küldi el feleségeit Zalán is:

De ne remegj, megmentelek én: ti előre lementek
A' Duna' partjaihoz. Ha szaladnom kellene, ottan
Fölfoglak titeket, 's a' nagy hullámos özönnel
Kis sajkánk szaporán leröpül Nándornak alája.

(*Zalán futása*, V. 519–522.)

A Nándorfehérvárig tartó menekülés az eposz végén meg is történik, s épp Antonius és Kleopátra korábban már sokat idézett történetének megidézésével Zalán és Íno menekülése mind a boldog szerelmi elvonulás, mind a harc újrakezdése előtt nyitva hagyja az ajtót. Vörösmarty Perecsényi Nagy Lászlóval szemben nemcsak a szerelem pusztító hatását vagy a vereség sorsszerűségét igyekszik bemutatni, hanem annak a lehetőségét is fölkinálja, hogy nincs olyan nagy csapás, ami után ne lehetne fölállni.

24. Adamik: „A Zalán futása.” 2006/5. 10.

„amint húrjába csap”¹

A *walesi bárdok* mögött olyan hagyomány- és témafolyam búvik meg, hogy aligha ért-
hetjük meg teljes mélységében. Most csak néhány apró adalékot említek, amelyek talán
hozzájárulhattak a vers formai-poétikai kontextusához. Bizonyos értelemben ugyanis
neszmékről van szó, azaz olyan zenei-metrikai „csírákról”, amelyek Arany alkotói gyakor-
latának fontos részét képezték, s rejtett előképnek tekinthetjük őket. Nem félek kimon-
dani: sok Arany-mű „belső beszéd” vagy „belső ének” nyomain viseli, ami máris pár-
huzamot kínál Dávidházi Péter sokat idézett gondolatával: „az élőszó személyes
jelenléttel hitelesített kimondása valamiféle mérvadó elsődlegességet élvez az írásban
rögzített műalkotással szemben”.² Kodály a költő saját szerzésű dallamai kapcsán jutott
hasonló eredményre:

bizonyára élő hangos előadásban, sőt, ahol lehet, megzenésítésben látta a vers
igazi életét. Verse ezernyi finomsága csak hangos előadásban érvényesül, a
néma olvasó átsiklik felettük. S hogy élete utolsó éveiben saját dallamokkal
próbálkozott, ékesen bizonyítja: a vers végső kiteljesedését az énekben látta.
Ebben találkozik Goethevel. (An Lina.)³

A két lényeglátó idézet mélyén Aranynek egy fontos levélrészlete csillan meg:

Kevés számú lyrai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek,
a melyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejlett eszmém lett volna – úgy-
hogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat. Sőt balladáim foga*mzás*akor
is, az első, még homályos eszme felködlésnél már ott volt a rhythmus, a dal-
lam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang, mely nem
tudom micsoda sympathiánál fogva épen a szülemelő eszméhez társult, illet
és semmi más. Ezért esett meg rajtam nem egyszer, hogy ha a fölvetett dallam
formáit, rhythmusát a nyelv később nem bírta, noha az eszmével már tiszt-

1. Részlet egy készülő nagyobb tanulmányból, amely Arany ifjúkori irodalmi mintáihoz és a
zenei-metrikai *neszmék* kérdéséhez keres új adalékokat. A tanulmány az OTKA-NKIF 108503. sz.
pályázat (Arany János kritikai kiadása) keretében készült az MTA BTK Irodalomtudományi Inté-
zetében.

2. Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*. Budapest, Argumentum,
1994. 335–336.

3. *Arany János népdalgyűjteménye*. Közzéteszi Kodály Zoltán, Gyulai Ágost. Budapest, Akadé-
miai, 1952. 181.

tába jöttem, még sem tudtam azt más, talán kényelmesb formába önteni, hanem az elkezdett mű töredék maradt.⁴

Ez a tudatos vagy öntudatlan mintakövetés, vagy még pontosabban: a kereteket megteremtő ihletődés Arany János több művére jellemző, és egyértelműen a *litterae* örökségéhez tartozik. *A walesi bárdok* néhány részlete szemléletes példát ad erről.

Aligha véletlen, hogy a bárdok megszólalásait ily sok idézetszerű elem színezi: ők valóban a klasszikusnak, az emberinek, a megtámadott régiségnek a szószólói lettek. A vers koncentrált erejének egyik titka, hogy akár egyetlen sorban is többféle forrás és ihletmező tárulhat fel. „Fegyver csörög, haló hörög, a nap vértóba száll” – éneкли például az első bárd. A nyitó szókapcsolat azokból a hazafias indulókból származik, amelyek Debrecenben és Sárospatakon a 18–19. század fordulóján sokszor elhangzottak, némelyiket évtizedekig énekelte még a kántus.⁵ Arany maga is idéz belőlük a *Dalgyűjteményben*:

Harsog a trombita, riadoz a kürt
Puska ropog kard csörög [...]⁶

Csokonai hasonló műfajban, épp így használta e szavakat *A' Betsület 's a' Szerelem* (1797) című művében:

Bár ezer *fegyver tsörög*, Bár ezer ágyú dörög...

1848-ban felbukkan Samarjay Károly hazafias versében is (*Dal a viharban*), amely ráadásul a bárdköltői hagyományhoz közele:

Ki hallgatá most a költők dalát?
Midőn egész földön *fegyver csörög* [...]

A *vértó* képe köztudottan Zrínyi Miklóstól származik: „Megfestem lovamat keresztény *vér-tóban*” (I, 48). A második bárd „lágyabb éneke” ugyanígy valóságos intarzia. Mondhatnánk: ahogy a nyitóképbe, úgy a bárd dalába is sokak szava beleszűrődik. Épp a kezdőszavak nyomán sejlik fel egy kapcsolat egy olyan verssel, amely Arany legsajátabb idézetkincsébe tartozik, hiszen ő maga zenésítette meg még az 1830-as években. Nem

4. Arany János – Szemere Pálnak (1860. ápr. 14.). In: Arany János: *Levelezés 3. 1857–1861*. Kiad. Korompay H. János et al. Budapest, Universitas, 2004 (AJÖM XVII). 867; a szövegjavításokat összevontam.

5. A 18. századi magyar *marsok* kritikai kiadása: *Közköltészet 3/A. Történelem és társadalom*. S. a. r. Csörsz Rumen István, Küllős Imola. Budapest, Universitas–EditioPrinceps, 2013 (Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, 14). Szövegek: 136–160, jegyzetek: 446–494 (19. századi rokon szövegek és dallamok közlésével).

6. *Arany János népdalgyűjteménye* (1874), II. rész, 14. sz. A *csörög* ige nemcsak a kardnak, hanem a puskának is állandó igéje volt, ám ez nem illett volna a középkori balladai környezetbe, ezért Arany a semleges és kortalan *fegyver*hez társította.

jegyezte le a *Dalgyűjtemény*be, ám 1877 táján egy kottacédulán átadta Bartalus Istvánnak, aki szerencsénkre lemásolta.⁷ Kölcsey Ferenc *Epedés* vagy *Bú kél velem...* (1821; Aurora, 1827, 251–252) című versének 2. szakasza nemcsak a szintén 8+6-os főmetrum miatt rokon a balladával, hanem konkrét párhuzam is kirajzolódik:

Mért nyög, miért *az esti szél*
Bokor ernyőjében? [...]
Azért nyög, hajh, az esti szél,
Mert én sohajtottam! [...]⁸

A bárd énekében szó szerint és rímhelyzetben „kél *az esti szél*”, s ugyancsak nem önmagáért, hanem „szüzek siralma, özvegyek / Panasza *nyög* belé.”⁹ Mert bár a bárdok „kobzán a dal magára vall”, addig valójában mások szószólói, mások panaszaik közvetítői és mások mártírjai lesznek, vö. a vers végi „fejére szól, ki szót emel” nyelvi-tartalmi párhuzamával.

A jambikus lüktetés ellenére a verset végigrezgetik a régi magyar vágáns 14-esekből érkező belső rímek. Akár a 17. század végi *Erdélyi hajdútánc* tréfás földrajzi leírásai is odaképzeltethők például Wales bemutatásának mintájaként:

Kis tartomány, igen sovány
Amaz Mara Maros,
Nints buzája, gabonája,
Meg ette az tokos [...]¹⁰

Földet, folyót, legelni jót,
Hegy-völgyet benne lelsz. [...]

Vadat és halat, s mi jó falat¹¹
Szem-szájnak ingere, [...]

7. Bartalus István *kézirata* (1860–1880-as évek; MTA BTK ZTI), II. 436.

8. Kölcsey Ferenc: *Versék és versfordítások*. Kiad. Szabó G. Zoltán. Budapest, Universitas, 2001 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái. Kritikai kiadás). 88. Kölcsey más verseiben is visszatér a képsor variációja, pl. az 1834-es *Aurora*-ban közölt *Alkonyi dalban* (1825): „Nyögve kél az esti szellet / Balzámillat szárnyain”. Kritikai kiadása: Kölcsey: *Versék és versfordítások*. 121. sz. (138). Arany kottával örökítette meg a *Búsan csörög a lomb* kezdetű versét is, amelyben szintén szerepel e motívum.

9. Arany János: *Kisebbségi költemények*. Kiad. Voinovich Géza. Budapest, Akadémiai, 1951 (AJÖM I). 274.

10. *Nosza, hajdú, firge varjú* (1680-as évek) = *Énekek és versek 1686–1700*. S. a. r. Jankovics József, [Stoll Béla]. Budapest, Akadémiai, 1991 (Régi Magyar Költők Tára XVII. század, 14), 177. sz., 9. versszak.

11. Ebben a sorban valójában nem volt szükség szótagszaporításra, hiszen így jön ki pontosan a 8 szótag: Vadat s halat s mi jó falat...

Mégsem a hazai előzmények „fűtik” e versformát, hanem egy másik imitációs játék. Már Hász-Fehér Katalin nagyszerű tanulmánya felhívja a figyelmet egy angol irodalomtörténeti antológiára, melyből Aranynak – ritka kivételként – saját példánya volt.¹² A Herrig-féle kötetben olvashatta a *Sir Patrick Spens* című skót balladát (32–33), amelyet 1853-ban le is fordított.¹³ Ifjú tanítványa, Tisza Domokos lelkesen írja: „s mint hallám, épen Arany bácsi megint küld egyet skótot, Sir Patrick Spens, bárcsak Edwardot is lefordítaná”.¹⁴ Már Hász-Fehérnek feltűnt, hogy „[a]z Edward-témával eszerint nem Ferenc József 1857-es látogatása során kezdett foglalkozni Arany”.¹⁵ A kötetben valóban szerepel a I. Edvárd angol király halálára írt történeti ének (23–24),¹⁶ ez azonban nem a walesi lakomáról szól, hanem az elhunyt királyt búcsúztatja alázatosan. Ám a skót balladák közt is felbukkan egy *Edward, Edward* kezdetű vers (33–34; ugyanazon a lapon kezdődik, ahol a *Sir Patrick Spens* véget ér, tehát Aranynek mindenképp a látókörébe került). Tisza Domokos talán erre gondolt? Hőse a véres kezét rejtegető apagyilkos, aki ráadásul anyja felbujtására ölt, s végül átkot mond rá.¹⁷ Arany alighanem elolvasta, s noha nem fordította le, de a történetet hamar parafrázálta, hiszen jól látható a párhuzam a szintén 1853-as *Ágnes asszony* motivikájával.

Arany máshonnan is tájékozódhatott a történelmi I. Edvárd rémtetteiről. Mivel az *V. László*¹⁸ épp a *Sir Patrick Spens* fordításának idején, 1853-ban született, joggal tétélezünk áthallásokat az őrzöngő angol és magyar király között – mindez pedig *A walesi bárdok* záró képsorának üldözési mániájával rokon. A zúgó tömeg lidércnyomása, a „Hah!” felkiáltások, a sír és a fojtott csönd képsorai egyaránt erre utalnak. E jelenetek poétikai ősmintáit ugyancsak az *Aurorában* kereshetjük. Kisfaludy Károly *Az álmatlan király* című balladája (1830, 32–35) egy mesebeli – ráadásul Claudiushoz hasonlóan gyilkosként trónra került – király rémes történetét beszéli el, aki irigykedve a kertjében neszező szerelmespárra lövi nyilát, majd miután az őrzöngő fiú beállít kedvese holttestével, megdöbbenve látja, hogy saját lányát gyilkolta meg. A nyitány és a zárlat is hatással volt Arany két balladája:

12. L. Herrig: *The British Classical Authors Select Specimens of the National Literature of England* [Handbuch der englischen National-Literatur]. Brunswick [Braunschweig], Feorge Watermann, 1852. Említi: Hász-Fehér Katalin: „Bárdok Walesben. A walesi bárdok keletkezés- és közléstörténete”: *Irodalomtörténet*, 95(2014). 186–223. 205. A tartalom szempontjából Hász-Fehér Elek Oszkár nyomán kiemeli Thomas Gray *The Bard* (1757) című pindaroszi ódáját (uo.). A jelen tanulmány tekintetében azonban ez a szál kevésbé releváns.

13. AJÖM I. 187–190.

14. Idézi Hász-Fehér: „Bárdok Walesben.” 205.

15. Hász-Fehér: „Bárdok Walesben.” 205.

16. Már Scott és Percy is közölte a 18. században, tehát régóta szerepelt korszerű kiadványokban.

17. Magyar fordításban is hozzáférhető: *Angol és skót népballadák*. Fordította Gombos Imre. Budapest, Magvető, 1955. 77–78.

18. AJÖM I. 190–192.

Sötét az éj, sötét a' vár,
Szép álmok közt a' lét enyhül;
Arany székén gonddal tele
Csak a' király álmatlan ül. [...]

A' két hű szív rég hamvad már,
De él a' zord király' buja;
Ínsége új, bár fürte ősz,
'S ez a' nagy ég' nagy bosszúja.

Az örülés-jelenet egyik kellékeként zengésre hívott hangszerek a reformkori magyar költészetben többnyire a parancs- vagy tabuszegést, a keretek átlépését adják hírül¹⁹ – ez az Edward ellen lázadó utcanépre is igaz. A tanulmány vége felé ennek különösen szép példáját láthatjuk majd, egyelőre egy másikat idézek az *Ágnes* című balladából (*Aurora*, 1834/2, 190–195):

„Éjfél ha üt, koporsóm majd
Megnyílik, angyalom;
Éjféلكor véled eltakar
A' csöndes sírhalom.”

Zendülj húr, síp, kürt; szól a' Gróf
Hadd járjam tánczomat.
Éjfél ütött; hadd éljem már
Hő indulatomat.

Ha, ha! elő síp, dob, zene!
Harsogjon harsona [...]

Arany számára a *Sir Patrick Spens* jelentette a ráhangolódást a jambikus 8+6-osra, a skót balladák nyelvi-poétikai ritmusára. Bizonyos sorai oly közeliek a talán 1857-ben, de legkésőbb 1863-ban írt *A walesi bárdokhoz* – eredetileg: *Ballada (Ó-angol modorban)*, illetve *(Ó-angol ballada)*²⁰ –, hogy valósággal műhelyváltozatnak tekinthetjük. Már a két vers nyitánya is szoros rokonságot árul el, ahogy a király kegyetlen kérdése viszi az olvasót Wales vagy a skót lovag dicséretéhez. A szoros, névelőhiányos fogalmazás, a kérdés-felelet sűrű váltakozása is párhuzamos:

Ül a király Dunfermlinben,
Bort iszik, vér-pirost ;
»O! hol kapok egy jó tengerészt,
Szép uj hajómra, most?«

Edward király, angol király
Léptet fakó lován
Hadd látom, úgymond, mennyit ér
A velszi tartomány. [...]

19. Vö. Eisemann György: „A zenei hang mint metafora Arany János költészetében”: *Irodalomtörténet*, 98(2017)/4, megjelenés előtt.

20. AJÖM I. 503.

Feláll és mond egy ősz lovag Király jobb térdinél:	[...] ősz bárd emelkedik [...]
»Sir Patrick Spensnek párja nincs, Ha ő tengerre kél.« [...]	Felség! valóban koronád Legszebb gyémántja Velsz [...]
»Ki dolga ez? ki tette ezt? Ki mondta ezt neki, [...]	[...] Király, te tetted ezt! [...]
Szép sáraranyt is, jó rakást, A széles tengeren.	[...] túl messzi tengeren. [...]
Horgony szakad, árboc lelóg, Oly iszonyú a vész ; [...]	Fegyver csörög, haló hörög [...]
Egyet se lép, egyet ha lép, Csak egyet fölfelé: [...]	[...] Körötte ég földszint az ég [...]

A tragikus hajóútról szóló skót ballada egy ponton a *Mátyás anyja* (1854) dramaturgiai keretével is rokon: a lehetetlennek tűnő feladat előtti „vetélkedés” hívja elő a hős lovag, illetve az égi-családi címermadár (totem) váratlan segítségét.

Ha Arany valahonnan dallamot is talált (vagy szerzett) hozzá, joggal soroljuk a nesz-mék közé. Bizonyára 1866-ban, a *Hamlet* fordításakor is elővette,²¹ hiszen Ophelia Bálint-napi dalában hasonló metrumra és lírai tapasztalatra volt szükség.

Végül egy tematikai minta, amely ezt az Arany-balladát, sőt a közel egykorú *Szondi két apródját* egyaránt érinti. Az 1831-es *Aurora* közölte Kisfaludy Károly *A lantos* című költeményét (306–308). Az ekkor már patinás bárdköltészeti hagyományon²² túl az is Arany ihletői közé emeli a verset, hogy a szavát meg nem másító, konokul hallgató(!), ezért bebörtönzött és halálra kínzott lantos éppúgy nem enged a király ígéreteinek és fenyegetésének, ahogy a walesi ötszázak vagy a két drégelyi ifjú. Íme néhány sor, amelyek szókinccse és akusztikai hatása is közel engedi a verset Aranyéhoz:

Hah! szolgavér, csekély kegyem?
 Börtönbe hát veled; [...]

’S Zenő esd, a’ királyi szűz:
 Ne fűzd vad lánczra őt, [...]
De nem hall a’ sötét király
 ’S döllyfős boszút dörög,

21. Arany a korábbi fordítások tovább örökíthető szavait gondosan beépítette. Vö. Korompay H. János: „»egy dióhéjban ellaknám Hamletkint«. A *Hamlet*-fordítás Arany János életművében.” In: Paraisz Júlia (szerk.): „*Eszedbe jussak*”. *Tanulmányok Arany János Hamlet-fordításáról*. Budapest, reciti, 2015 (Hagyományfrissítés, 3). 35–50.

22. Bővebben lásd Vaderna Gábor: „Mit hagyományozott a 18. századi költészet a 19. századra?”: *Irodalomtörténet*, 94(2013). 467–501.

A' szép Zenő eped, könyez
'S a' zár midőn zörög [...]

Halálcsend a' lantos körül
'S komor dohos falak; [...]

A fentiek szükségképp csak ízelítőt adhattak *A walesi bárdok* sorai mögött megbúvó, de mégis felismerhető hagyományrétegekről. Még azt sem állítom, hogy Arany minden ilyen elemet teljes tudatossággal illesztett be az „Ó-angol balladá”-ba, szándékos intertextuális hálót szőve. De az aligha kétséges, hogy e sokat idézett sorok épp attól tűnnek egyszerre nagyon újnak, egyedinek és legalább annyira alluzívnak, mert Arany legihletesebb költői műhelypéldáiból, régóta szeretett versekből-énekekből engedett felszínre törni néhány rímet, kulcsszót, motívumot, s helyet talált nekik a nagyszerű kompozícióban – ahogy ezt több más, klasszikussá vált versénél is tette.²³

23. Ezekről, különösen az Aurora és a Koszorú 1830-as évekbeli verstermésének utórezgéseiről (*Szondi két apródja, Az ünneprontók, Tetemre hívás* stb.) lásd megjelenés előtt álló tanulmányom: „A mesterkedő mester. Korai olvasmányok nyomai az Arany-életműben”, *Irodalomtörténet*, 98(2017).

David Damrosch

Comparative Literature and the Austro-Hungarian Diaspora

It is a great pleasure to contribute to this collection in honour of Dávidházi Péter. As Eckermann said of Goethe, Péter is a diamond that casts a different color in every direction—from his comparative studies on Shakespeare and on European Romanticism, to his work in translation studies and literary uses of the Bible, to his essays on Matthew Arnold and on T. S. Eliot, to his major studies of Hungarian literature and criticism. (I once amused Péter by describing his prize-winning thousand-page study of Toldy Ferenc, *Egy nemzeti tudomány születése*, as “the greatest story ever toldy.”) Throughout his career, Péter has been engaged in interdisciplinary approaches to literary studies, whether in his anthropologically informed *The Romantic Cult of Shakespeare* (1998) or more recently his characteristically forward-looking edited collection *New Publication Cultures in the Humanities* (2014), with its emphasis on the possibilities offered by the digital humanities. The diamantine Dávidházi has many illuminating facets, all reflecting a deep ethical as well as intellectual core.

Over the years we have shared conversations, from Brooklyn to Lake Balaton, in which a recurrent topic has been comparative literary history and criticism. Péter has always taken an active interest in the movement of people and ideas both into and out from Central Europe. Nearly forty years ago, he wrote an illuminating article on the Czech émigré René Wellek, and in 1987 he published an interview with Wellek, prompting the octogenarian comparatist to look back on his life and his work on the history of criticism.¹ In the following pages, I would like to offer in return a pair of comparable life stories, of the important comparatists Lilian Furst and Leo Spitzer. Both scholars were born in Vienna to Jewish parents and emigrated from the Continent following the rise of the Nazis, Furst with her family to England, Spitzer to Istanbul; both eventually settled in America, and they wrote fascinating autobiographical accounts reflecting on their histories of exile and emigration, experiences that profoundly informed their scholarly work as well. Their lives and work have much to tell us about the possibilities, and the ambiguities, of scholarly engagement across cultures in troubled times.

The discipline of Comparative Literature was reshaped in America by the impact of midcentury émigrés such as Wellek, Spitzer, Furst, Erich Auerbach, and Paul de Man.²

1. Dávidházi Péter, “René Wellek and the Originality of American Criticism,” *New Hungarian Quarterly* 21(80): 1980, pp. 120ff.; Dávidházi Péter, “Interview with René Wellek,” *New Hungarian Quarterly* 28 (108): 1987, pp. 142ff.

2. A parallel version of this essay, discussing Erich Auerbach as well as Spitzer and Furst, is forthcoming under the title “Home Is Somewhere Else: Comparative Literature as a Migrant

Even though it was forced, this wave of emigration has often been described in positive terms, as a *translatio studii* enabling a great scholar to build a new life and to revive the discipline from a new perspective, as in Emily Apter's discussion of Leo Spitzer in "Global Translatio: The 'Invention' of Comparative Literature, Istanbul, 1933," or the essays collected in Stauth and Birtek's *"Istanbul": Geistige Wanderungen aus der "Welt in Scherben."*³ The academics who escaped pogroms and death camps were very much aware of their good fortune, and the most fortunate among them did indeed pursue thriving careers in the postwar years. Yet even the fortunate few were marked by the traumas of their often multiple dislocations, and their struggles to reconstruct their lives are worth our attention today, as we seek to resituate comparative studies in a world of radically unequal global flows of people, capital, and ideas.

The discussion of émigré comparatists has usually focused on "great men" such as Auerbach, Spitzer, and Wellek, but Lilian Furst was a prominent and prolific scholar. She was the author of dozens of essays and fifteen books, including late in life a study of novels of forced emigration, *Random Destinations* (2005).⁴ Her title is deliberately ironic, as "destination" implies destiny or at least some settled intent, rather than the randomness and dislocation that she explores in a range of wartime and postwar fictions, including works by Anita Desai, Ruth Praver Jhabvala, and W. G. Sebald. A decade earlier, she had written a moving memoir, *Home Is Somewhere Else* (1994).⁵ There she gives a very personal expression to the experience of dislocation, which began when she was a child and never really ended.

Furst was born in Vienna in 1931, daughter of a Hungarian father and a Polish mother. Themselves immigrants to Vienna, her parents had worked their way up from impoverished circumstances to build a successful dental practice, a few blocks away from the Freud family in Berggasse. In an essay on "Freud and Vienna," Furst has written about the tenuously assimilated status of Sigmund Freud's parents, who like her own parents gave their children non-Biblical names so as not to sound too Jewish. She observes that even though Freud was only four years old when his family moved to Vienna, where he lived for the next seventy-seven years, "paradoxically, however, at some level he remained an outsider, a 'Zugereister' in Viennese dialect; the word, a corruption of 'zugereist' (traveled there) was the common denotation for immigrants, par-

Discipline," in Sandro Moraldo, ed., *Komparatistik gestern und heute: Perspektiven auf eine Disziplin im Übergang* (Vandenhoeck & Ruprecht, 2017).

3. Emily Apter, "Global Translatio: The 'Invention' of Comparative Literature, Istanbul, 1933." *Critical Inquiry* 29:2 (2003), 253–81. Repr. in *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 41–64; Georg Stauth and Faruk Birtek, eds. *"Istanbul": Geistige Wanderungen aus der "Welt in Scherben"* (Bielefeld: Transcript, 2007).

4. Lilian R. Furst, *Random Destinations: Escaping the Holocaust and Starting Life Anew* (New York: Palgrave Macmillan, 2005).

5. Desider Furst and Lilian R. Furst, *Home Is Somewhere Else: Autobiography in Two Voices* (Albany: SUNY Press, 1994). All citations are to this edition.

ticularly the East European Jews who flocked to the city in the late 19th and early 20th centuries.”⁶ The same term could be applied to Furst herself, except that immigration and relocation were repeated experiences for her, almost a way of life.

Home Is Somewhere Else: An Autobiography in Two Voices is a dual memoir, based on a manuscript that her Hungarian father, Desider Furst, had written in retirement in the early 1970s, into which Furst inserted alternating chapters giving her own sometimes quite different memories of the events her father recounts.⁷ In the opening words of her first chapter, she describes a primal scene of life thrown out of joint:

My first distinct independent memory is of the day the Nazis marched into Vienna in March 1938. March in Vienna is usually rather cold, gray, and inhospitable, but on that day the sun was shining and the sky was of the deep blue I now associate with North Carolina or California. I remember so well leaning out of the window of our apartment on the Marie-Theresienstrasse trying to see what was going on. [...] Both the maids had gone out to join the crowds, while my parents huddled in their office, conferring in whispers.

(13)

She recalls that “the public jubilation outside was in stark contrast with the silence within. The daily round of life had ceased in the face of this event that I was witnessing. The pervasive atmosphere of mourning in our home was eerie and ominous” (14).

Soon her parents determined to flee—“forced to become flotsam,” as her father puts it (73)—and after an agonizing series of nearly fatal attempts to find refuge, they managed to reach England, where Furst grew up. She won a scholarship to Cambridge, and secured teaching positions in Belfast and then Manchester before moving to the United States in 1971, accompanied by her now widowed father. She had become almost incurably restless, however, and after teaching at Dartmouth she taught for varying periods at the Universities of Oregon and of Texas, at Case Western Reserve, at Stanford, and at Harvard. Her father always accompanied her, and Furst remarks that “through our multiple moves, in addition to our status as strangers in the land, we formed an island of otherness wherever we went” (212). He never objected to pulling up stakes yet again, though he once ruefully remarked, “It’s a pity God put down our bread in so many little piles in so many different places” (221). After his death in 1985, she finally settled down at the University of North Carolina for the remaining quarter century of her life.

Furst’s work is particularly relevant in the context of this collection in honor of Dávidházi Péter, as her first book was a pioneering comparative study of Romanticism

6. Lilian R. Furst, “Freud and Vienna.” *The Virginia Quarterly Review* 77:1 (2001), 49–62, p. 49.

7. Interestingly, in the German translation, the “two voices” become a singular “Jewish fate”: Lilian R. Furst and Desider Furst, *Dabeim ist anderswo: Ein jüdisches Schicksal erinnert von Vater und Tochter*, trans. Erika Casey (Frankfurt: Campus Verlag, 2009).

(1969),⁸ and in her later years she moved into interdisciplinary studies, becoming a founder of the field of narrative medicine, in a series of books and collections on such subjects as *Just Talk: Narratives of Psychotherapy* (1999), *Medical Progress and Social Reality* (2000), and *Idioms of Distress: Psychosomatic Disorders in Medical and Imaginative Literature* (2003)—works that bring her literary skills to bear upon the medical profession that her parents had hoped she would pursue. Despite all her success, in *Home Is Somewhere Else* she says that “Even now, an American citizen, tenured in a major university, holder of an endowed chair, with savings, investments [...] a car, a long list of publications; still I am liable to agonies of anxiety and insomnia because, alone, at some level, I still feel so terribly vulnerable to the contingencies of an untrustworthy world” (23–24). She returns to this theme at the end of her memoir, describing her life in Chapel Hill:

My neighbors play golf and bridge, and walk their dogs, and talk with passion about “the game.” I don’t understand what matters to them any more than they understand what matters to me. [...] In the great melting pot that this country is said to be, I have somehow not melted; on the contrary, I have become more myself, and thereby more other. I am not in exile from anywhere; the worlds I knew have gone, and I mourn their disappearance as I do that of the family I would have had. A student with bright red curly hair and glasses had a curious fascination for me, and it was some weeks before I realized that she reminded me of the cousin I last saw when I was six and she eight; she vanished in Treblinka. (217)

Now she ends the book, in her final words recalling the large red J stamped on her family’s exit visa next to the Nazi swastika: “Home is where my things are. Home is nowhere. Maybe home is beyond the grave. [...] I float on the periphery, at home yet not truly so in Europe, Great Britain, or the United States. My geographical roots are shallow; only those created by the brand mark of the red ‘J’ run deep into my being” (217).

* * *

Born in 1887, Leo Spitzer developed a passion for language, learning some twenty languages in all. He completed a PhD under the great philologist Wilhelm Meyer-Lübke, with a dissertation on neologisms in Rabelais (1910). From his early years, he was attuned to the politics of language. He served during World War I in an office assigned to censor letters written home by Italian prisoners of war, and in 1921 he published *Italienische Kriegsgefangenbriefe*, an account of the linguistic strategies these prisoners used to evade censorship and communicate with their loved ones.⁹ Even before then, in 1918

8. Lilian R. Furst, *Romanticism* (London: Macmillan, 1969, 2nd ed. 1976).

9. Leo Spitzer, *Italienische Kriegsgefangenbriefe: Materialien zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz* (Bonn: Hanstein, 1921).

he published a polemical defense of linguistic hybridity, attacking what he characterized as nationalistic “linguistic cleansing.”¹⁰

He went on to professorships in Marburg and then Cologne, then emigrated to Istanbul in 1933, soon after Hitler’s ascension to power. After several years in Istanbul, he secured a chair at Johns Hopkins, the American university founded most directly on German principles half a century earlier, and unlike the peripatetic Furst, he remained there for the rest of his life. Yet he experienced his departure from Istanbul more as the loss of Europe than a gain of the New World. On boarding ship in 1936 he was deeply torn, only partly because he was leaving behind his lover Rosemarie Burkart, for whom he had been unable to secure American residency papers. In a letter to Kurt Vossler several months later, he speaks in melancholy terms of the parting, not just from her but from his German milieu, almost as if he had still been living in Germany itself while in Istanbul:

The departure from Istanbul was a most melancholy experience. I sensed that I was taking leave of almost everything that I value, apart from family and scholarship: German milieu, ancient culture, one beloved and loving person, many young colleagues, perceptive students—including indeed the Turks themselves, who bade me farewell as a true German professor would be (a parting lecture from me, a dinner at the Rectorate and an evening of dancing). The moment when the ship got under way, and the friends and students who had gathered on the dock—with one exception, the one most laden with grief—faded in the distance, while behind them in the darkness rose the Genoa Tower, landmark of Romania, was one of the most difficult of my life.¹¹

At Hopkins, Spitzer continued, “Everything here is neat, polite, peaceful, accommodating—and yet cold and icy at heart.” He was unimpressed by his new surroundings: “The city of Baltimore is a Bonn the size of Cologne [...] with long, bare, boring rows of streets, with hardly any sidewalks, as everyone has his automobile.” As for his students, he found them “industrious by nature, but with little originality, and above all with little sense of intellectual history and little feel for beauty.”¹² Clearly, Spitzer had his work cut out for him if he was going to inculcate the historical and aesthetic values that meant everything to him.

Like Lilian Furst, Spitzer was determined to make himself at home “somewhere else” as best he could, and he threw himself into the task. He shifted to writing primarily in

10. Leo Spitzer, *Fremdwörterhatz und Fremdvölkerhaß: Eine Streitschrift gegen die Sprachreinigung* (Vienna: Manzsche Hof-, Verlags- und Universitäts-Buchhandlung, 1918).

11. In Frank-Rutger Hausmann, *Vom Strudel der Ereignisse verschlungen: Deutsche Romanistik im “Dritten Reich”* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag, 2nd ed. 2008), pp. 314–315 (my translation).

12. In Hausmann, *Vom Strudel der Ereignisse verschlungen*, pp. 318–319 (my translation).

English, and unlike most émigré comparatists he took an active interest in American literature and culture. His collection *Essays on English and American Literature* even included a boldly speculative essay on “American Advertising Explained as Popular Art,” in which he analyzed a Sunkist orange juice ad in terms of Renaissance iconography. This was no mere *jeu d’esprit*; in a footnote, he says that analyzing the Sunkist ad in the early 1940s gave him “the first avenue (a ‘philological’ avenue) leading toward the understanding of the unwritten text of the American way of life.”¹³

Even as he strove to build a new life in America, he made exceptional efforts to connect his past and present. Thus in 1948 he published a collection of six *Essays in Historical Semantics*, three of them written in English, and three that he had written before the war in German. Remarkably, he decided to leave the German essays untranslated; in a foreword, he says that “such a presentation seemed fitting in view of my desire to attract scholars in German and English toward that common stock of European semantics that informs their own vocabulary: in this volume all nations will appear as citizens of ‘quella Roma onde Cristo è Romano.’”¹⁴ It is appropriate that he closes this justification with an (untranslated) line from his exilic forebear Dante, whose Christianity the Jewish émigré translates into the Rome of Romance Philology.

Particularly striking is the autobiographical title essay of Spitzer’s other book from 1948, *Linguistics and Literary History*. He begins by asserting that a life story can erase the difference of decades and of continents, even as he proposes that individual experiences profoundly shape a scholar’s identity:

I have chosen the autobiographical way because my personal situation in Europe forty years ago was not, I believe, essentially different from the one with which I see the young scholar of today (and in this country) generally faced. I chose to relate to you my own experiences also because the basic approach of the individual scholar, conditioned as it is by his first experiences, by his *Erlebnis*, as the Germans say, determines his method: *Methode ist Erlebnis*, Gundolf has said.¹⁵

So far, so good, but he then makes a startling analogy: “In fact, I would advise every older scholar to tell his public the basic experiences underlying his methods, his *Mein Kampf*, as it were—without dictatorial connotations, of course.”¹⁶

What could Spitzer possibly have intended by this comparison? In an extended essay on Spitzer, “Methode ist Erlebnis”—a title drawn from this passage—Hans Ul-

13. Leo Spitzer, *Essays on English and American Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1962), p. 249.

14. Leo Spitzer, *Essays in Historical Semantics* (New York: S. F. Vanni, 1948), pp. 13–14.

15. Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (Princeton: Princeton University Press, 1948), p. 1.

16. *Ibid.*

rich Gumbrecht is frankly astonished. “The play on Hitler’s book,” he says, “makes it clear that in 1948 Spitzer had still not begun to reflect seriously on the horrors of the Third Reich.”¹⁷ Something else must be going on, though, as Spitzer’s letters of the 1940s show that he was intensely aware of the depredations of the Nazis who had forced him from his homeland, and when the war ended he was unsparing in condemning those scholars who had accommodated themselves to the regime. Like Vladimir Nabokov, whom he resembles in many ways—he even celebrates “butterfly-words” in his essay—Spitzer asserts a sovereign command of language and the freedom of a world of words. And yet as with Nabokov, just beneath the Olympian surface are deep memories of trauma, and a firm political stance. His statement can be compared to his friend Victor Klemperer’s dissection of the *Lingua Tertiæ Imperii*: Spitzer is not going to let Hitler gain control over a single word of German—not even the title of Hitler’s infamous apologia, whose meaning is reduced to “dictatorial connotations,” nothing more, ready to be relegated to the ash heap of history.

Thus Spitzer responds to the German crisis of language and culture, but there is another dimension to this passage as well. He is writing for his new American audience, and here we have to unravel the complexities of that relation. Amid the essay’s warm evocation of “the gay and orderly, skeptic and sentimental, Catholic and pagan Vienna of yore,”¹⁸ there runs a current of anxiety: just how can Spitzer make himself at home in this strange new world? Can he connect his Austro-Hungarian youth to postwar American youth at all? This concern underlies the warm dedication of the book to his star pupil at Hopkins, Anna Hatcher:

I dedicate this first book of mine printed in America [...] to Assistant Professor ANNA GRANVILLE HATCHER who is an outstanding American scholar in the too little cultivated field of syntax—which, in her case, is expanded into stylistic and cultural history—and who could thus teach me, not only the intricacies of English syntax and stylistics, but some of the more recondite features of American culture and of its particular moral, logical, and aesthetic aspirations: a knowledge without which all endeavors of the philologist to explain poetry to an American public must fail completely.¹⁹

Note the absolutes in this sentence: without such a guide, not just some efforts but any effort at all must—not may—fail, and must fail completely.

In fact, his efforts failed even with Anna Hatcher. He had helped her finish her dissertation, had it published by the Johns Hopkins University Press, and gotten her

17. Hans Ulrich Gumbrecht, “‘Methode ist Erlebnis’: Leo Spitzers Stil,” in *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten: Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss* (Munich: Carl Hanser Verlag, 2002), 72–151, p. 129.

18. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, p. 2.

19. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, p. v.

hired and then tenured in his own department. On his retirement, she co-edited a festschrift for him, and after his death she published further collections of his essays. There could be no more devoted disciple—but she could never match her mentor’s philological skills, his cosmopolitan flair, or his poetic sensibility. Try as he might, Spitzer could never get close enough to Hatcher to bridge the gulf between the gay and orderly Vienna of his youth and the grey urban grid of postwar Baltimore.

A sense of unbridgeable distance underlies the very end of his essay. After recounting his intellectual autobiography and explicating his philological method, he concludes that finally there is no way to teach the method; one just needs to live it. But in the essay’s closing words, he regrets that he can never be part of his students’ daily lives:

the capacity for this feeling is, again, deeply anchored in the previous life and education of the critic, and not only in his scholarly education: in order to keep his soul ready for his scholarly task he must have already made choices, in ordering his life, of what I would call a moral nature; [...] I have sometimes wondered if my “explication de texte” in the university classroom, where I strive to create an atmosphere suitable for the appreciation of the work of art, would not have succeeded much better if that atmosphere had been present at the breakfast table of my students.²⁰

Spitzer’s problem was less an agonizing distance from Europe than a tantalizing *proximity* to the American life around him, a milieu in which, like Furst, he could never feel truly at home.

Lilian Furst’s skepticism toward the upbeat American vision of “the melting pot” infused her scholarship as well as her memoir. Her study *Random Destinations* (2005) begins with a prologue in which she describes leaving Vienna in 1938 with her parents on a train that also carried a group of Jewish children, separated from their families, bound for a *Kindertransport* ship: “How they stared at me, the only child walking along the corridor of that train securely gripping her father’s hand! This autobiographical experience together with the oral history I picked up from my parents and their friends forms the extraneous frame and the impetus to this study.”²¹ In the body of the book, Furst emphasizes ordinary experience, in ways that anticipate today’s discussions of the emigration crisis: “Through their predilection for the remarkable, not to say exceptional, cases the sociohistorical studies tend to distort the overall picture of the average escapee’s difficulties, efforts, and occasional failures in the process of resettlement” (11). She argues that most memoirs of the period also overemphasize success, as the writers look back at their lives and “express pride in overcoming obstacles and often gratitude to their host country” (13). She finds a counterbalancing force in novels, which “concede

20. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, p. 29.

21. Furst, *Random Destinations*, p. xi. The following citations are to this edition as well.

the malaise, the sense of distance and apartness from their second homes, which persist for many escapees, caught as they are a bit in the middle of nowhere” (194). She concludes: “While the sociological studies provide much valuable information about escapees’ outer, public paths, the fictions allow revealing insights into the scars on the souls of these ‘shards from the explosion’” (195).

A similar emphasis on literature’s ability to express psychic trauma can be found in the remarkable series of books that Furst wrote in her later years in the new area of medical humanities, including work on doctor-patient relations, the interplay of psychic and somatic symptoms (from hysteria in Freud’s time to eating disorders today) and the struggle of women to find acceptance in medicine. Less directly but no less deeply than Spitzer’s *Linguistics and Literary History*, these books were informed by her efforts to come to terms with her past and to make a new life in the present. If we read Leo Spitzer and Lilian Furst rightly today, with our eyes open to their historical and political contexts, they have much to teach us, not only about the history of the migrant discipline of comparative literature, but about the ambiguous power of the double-edged sword of language. As with Dávidházi Péter’s studies of Toldy and Wellek, attending to their struggles can help us navigate our shifting relations to our home culture and the ones we encounter in the wider world, amid the complex mixture of civilization and barbarism that these great scholars saw everywhere around them, and that we would do well to attend to today.

A visszatérő szellemek

A szellemtudomány és a szellemtörténet egy ellentmondásokkal terhes kor ellentmondásokkal terhes gondolkodásmódja. Aligha véletlen, hogy manapság – zavaros, ellentmondásokkal terhes korunkban – ismét egyre nagyobb figyelem irányul rá. A figyelem iránya kettős: a szellemtudomány és a szellemtörténet egyrészt a múlt, szellemi örökségünk része, másrészt azonban általános kérdéseket fogalmaz meg, melyek mindmáig érvényesek. A szellemtudomány egyik legnagyobb alakja, Wilhelm Dilthey életműve a mai napig számos tanulsággal szolgál mindazok számára, akik arra adják a fejüket, hogy az emberi szellem alkotásait tanulmányozzák.

Bölcsészként az előttünk álló legfontosabb kérdés az, hogy kik vagyunk. Nem és nem tudunk szabadulni a több mint kétezer éve a delphoi jósdá homlokzatára vésett felirattól: *Gnóthi szeauton* – Ismerd meg önmagad! Megismerni magunkat, megtudni, kik vagyunk, nem csupán haszontalan értelmiségi köldöknézés (bár manapság egyre hangsúlyosabbak és harciasabbak azok, akik annak tartják), hanem a legnagyobb feladat. Ezzel a feladattal azonban nem csak magunknak tartozunk, hanem a közösségnek, melyben élünk, és egyáltalán: a világnak.

Az önmegismerés és az önfelelősség ugyanannak a dolognak a két oldala. Ez a dolog pedig nem más, mint mi magunk: világban egzisztáló lények, akik valamilyen módon mindig viszonyulunk a világhoz és saját magunkhoz. Éppen emiatt a viszonyulás, állandó szituáltság, modalizáltság miatt nem megspórolható az önmegismerés feladata, hiszen viszonyulni valamihez annyit tesz, mint választ adni egy kérdésre, és válaszlehetőségek között dönteni. Dönteni azonban csak akkor tudunk, ha egyáltalán tisztában vagyunk a lehetőségekkel, melyek határait részint a világ, részint saját testi-lelki-szellemi konstitúciónk szabja meg. A világban való lét felelősségének lehetőségfeltétele nem más, mint tisztában lenni saját magunkkal, saját jelenünkkel és saját múltunkkal. Egyes emberként és közösségként egyaránt.

Ezért van égető szükség a humán tudományokra (különösen a filológiára), melyek a szellemi alkotások tanulmányozása révén segítenek hozzá önmagunk és történeti szituációnk megismeréséhez. A múltból való tudás nemcsak saját magunkról való tudás, hanem egyben mindazon módozatokról, relációkról, válaszlehetőségekről és felelősségekről is, melyeket a mindenkori történeti és etikai döntésszituációk intéznek hozzánk. Ennek a tudásnak az élet szempontjából van jelentősége, még hozzá nélkülözhetetlen jelentősége. Ahogyan Heideggernél olvashatjuk: „a faktikus élet a tárgya a filozófiai kutatásnak” és „a filozófiai kutatás is a faktikus élet egy meghatározott *mikéntjét* alkotja”.¹ Ez pedig egybe-

1. Martin Heidegger: *Fenomenológiai Arisztotelész-interpretációk*. Ford. Fehér M. István: *Existentia*, 1996–97. 9.

cseng Wilhelm Dilthey nevezetes felismerésével: „élet ragad itt meg életet”.² Ez a rövidke mondat akár a szellemtudomány alaptéziseként is érthető abban a korban, amikor a pozitivista gondolkodás térnyerése megkérdőjelezte a német idealizmus hagyományait. A 19. század végének és a 20. század elejének tudománytörténeti szituációja azonban a pozitivisták módszertan előretörését hozta, hiszen az empirikus tudományok kézzelfogható eredményeivel szemben nem lehetett többé a természet filozófiai konstrukciójával érvelni.

Ezek az eredmények nem csupán kézzelfoghatóak voltak, hanem hasznosak is. Ahogy a magyar szellemtörténet egyik legnagyobb alakja, Thienemann Tivadar diagnosztizálta a korszellemet: „A filozófiai gondolkodásnak nagy erőfeszítései meddő álomhüvelyezésnek látszottak az ipari és kereskedelmi életnek mindent hatalmába kerítő fejlődése mellett.”³ A természettudományok a Descartes-tól megörökölt módszereszmé jegyében beteljesíteni látszottak a francia gondolkodó nagy vízióját: az ember „a természet urává és birtokosává” válhat. Vagy ahogyan Thienemann máshol reflektál erre az ellentétre: „A német tudományban új irányok küzdenek régebbiekkel, nem esetlegesen fölmerült ellentétek, hanem a tudományok lényegébe vágó kérdések körül.”⁴ A tudományok lényegébe vágó kérdés pedig a módszer kérdése. A kísérletezésen és verifikálhatóságon alapuló természettudományok módszertana azonban inadekvát bizonyul a történeti és szellemi jelenségek tanulmányozása során. Csakhogy az igazság és a tudományosság kritériumává a tényszerű rámutatás és törvényi általánosság vált a tudományokban, a számszerűsítés követelménye és uralma pedig azóta is uralkodik a tudományosságban.

Ugyanakkor a tudományok pozitivista beállítódáson alapuló diadalmenete látványos zsákutcába torkollt akkor, amikor – Edmund Husserl szavaival – „égető életproblémák” kerültek terítékre. Ezek pedig pontosan azért váltak „égetően” akuttá, mert a technika és a tudomány gáttalan fejlődése lehetővé tette az első világháború borzalmaival. Ennek jegyében jött létre a kritikai filozófia örököseként a badeni és a marburgi neokantiánus iskola, melyek a tudományok holisztikus megalapozására vállalkoztak, értékfilozófiai irányultsággal. Windelband felosztása szerint a szellemtudományok, melyek egyedi és történeti tényeket tanulmányoznak, idiografikusak, a természettudományok azonban, melyek törvényszerűségeket állapítanak meg, nomotetikusak. A szellemtudományok újólagos legitimációja és önmeghatározása tehát egyaránt volt történetileg és tudománytörténetileg is indokolt, és alapjául éppen az idiografikusság értékvonatkozásainak hangsúlyozása szolgált, hiszen a szellemtudományok képesek kezelni, valamint megérteni a nem törvényszerű, hanem történeti jelenségeket. S mivel ezek életjelenségek, ezért a kauzális magyarázatokkal operáló

2. Wilhelm Dilthey: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. In: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Szerk. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat, 1974. 495–543. 513.

3. Thienemann Tivadar: „A pozitívizmus és a magyar történettudományok”: *Minerva*, 1922/1–3. 3.

4. Thienemann Tivadar: „A német tudomány köréből”: *Minerva*, 1922/4–7. 256.

nomotetikus tudományok e téren kudarcot vallanak. Másrészt pedig egyetemes összefüggések felmutatására vállalkoznak, melyek egy „új idealizmus” ígéretével kecsegtetnek. Dilthey fentebb idézett és sokszor hivatkozott állítása éppen a szellemtudományok alapvetését próbálta megfogalmazni. Csakhogy bármilyen frappáns ez a mondat, egy válasszal adósunk marad, méghozzá azzal, hogy mi is maga az élet, mit kell értenünk az élet fogalmán.

Dilthey filozófiájában az élet fogalma szellemtudományi kontextusba ágyazódik. Gondolkodói fejlődésének szempontjából döntő hatása volt, hogy két olyan filozófust is intenzíven tanulmányozott, akiknek filozofémái később visszaköszöttek koncepciójában. Az egyik Schleiermacher volt, akinek munkássága a hermeneutikai módszer kialakítása szempontjából jelentős, a másik pedig az ifjú Hegel, aki fiatalkori műveiben még szinonimaként használja az élet és a szellem fogalmát.⁵ Dilthey ezeket a szálakat veszi fel és szövi tovább, a „történeti ész kritikája” elgondolásának jegyében.

Filozófiájának döntő eleme tehát a hegeli életfogalom újrafelvétele, ám elutasította a rendszer eszméjét, azt ugyanis, hogy az egész történelem nem más, mint a szellem önkibomlási folyamata, egyfajta teodicea. Annyiban azonban mégis a hegeli történeti idealizmus továbbvivője maradt, hogy maga is úgy gondolta, hogy a természettel ellentétben az ember a társadalomban és a történelemben saját teremtményeivel találja magát szemközt.⁶ A szellem önmagáról való abszolút tudása helyett az élet és az élmény fogalmaiban vélte a megismerés lehetőség-feltételeit felfedezni, és a szellemtudományok megalapozását is rájuk akarta építeni. Elméleti beállítottságát azonban két, egymásnak feszülő tendencia uralta, s éppen ez az antagonizmus tette nyilvánvalóvá elgondolásainak kudarcát.

Egyrésztől Dilthey maga is csatlakozott ahhoz az irányhoz, mely a szellemtudományokat új alapokra akarta fektetni, s szilárd módszertani koherenciát kívánt nekik biztosítani, mely fölényes választ adhat a pozitívizmus kihívására: „A szellemtudományok éppen azon fogalmak és tételek számára keresnek szilárd, általánosérvényű alapot, melyekkel operálni kénytelenek.”⁷ Másrészt azonban éppen maga dolgozta ki azokat a kategóriákat, melyek lehetetlenné teszik a szigorú megalapozást. Ahogyan maga is írja, még 1892–93 körül: „Az élet kifejezés mindenki számára a leginkább ismert és közeli, ám ugyanakkor a leghomályosabb is, teljességgel kikutathatatlan. Hogy mi is az élet, az feloldhatatlan rejtély.” Vagy máshol: „A legcsodálatosabb jelenség a világon a saját létezésünk.”⁸

5. Dilthey mindkettejükéről nagyszabású monográfiába fogott, ám egyiket sem fejezte be.

6. Vö. Helmut Johach: *Handelndner Mensch und objektiver Geist. Zur Theorie der Geistes- und Sozialwissenschaften bei Wilhelm Dilthey*. Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1974. 134.

7. Wilhelm Dilthey: *Gondolatok egy leíró és taglaló pszichológiáról*. In: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. 334.

8. Wilhelm Dilthey: *Leben und Erkennen. Ein Entwurf zur erkenntnistheoretischen Logik und Kategorienlehre*. In: *Texte zur Kritik der historischen Vernunft*. Göttingen, Vandenhoeck & Rup-

Ebből a szempontból szemügyre venni a dilthey-i vállalkozást mint a „történeti ész kritikáját” sajátos tanulságokkal szolgálhat. Egyrészt ugyanis továbbviszi a kanti kritika örökségét, azaz a megismerés lehetőség-feltételeire kérdez rá. Csakhogy míg ez a tiszta ész, a gyakorlati ész, valamint a megítélő ész területén még akár sikerrel is járhatott, a történeti ész lényegi sajátágánál fogva – azaz pontosan azért, mert történeti – áll ellen minden olyan törekvésnek, mely a teljes transzparenciát és tiszta, *a priori* entitások felmutatását célozza.

A feloldhatatlan rejtélyeket nem lehet ontológiai-episztemológiai rendbe tagozni és megalapozási viszonyt építeni rájuk. Ennyiben törekvése kudarcot vallott, hiszen a történeti megismerés apóriába ütközött. Csakhogy maga a történeti megismerés aporetikus, sőt, vizsgálatának tárgya, a történetiség maga, valamint az ebben a történetiségben megnyilvánuló élet maga *a priori* aporetikus szerkezetű. Úgy vélem azonban, hogy ezt az aporetikusságot nem hiányként, a szellemtudományok megalapozási kísérletének kudarcaként kell felfognunk, hanem éppenséggel a vizsgált terület lényegi és pozitív sajátosságaként. A történeti ész kritikájának programja végül nem megalapozza a szellemtudományokat, hanem felmutatja, hogy egy ilyesfajta eljárás nem érvényes erre a területre, mert itt az eredendő rejtélyességet kell kiindulási alapként elfogadnunk. S Dilthey – noha a rendszeralkotás álma folyamatosan szembe elött lebegett – konkrét elemzéseiben mégis sikerrel alkalmazta ezt a szempontot.

Hiszen amennyiben az élet kapcsán rejtélyről beszélünk, akkor fölösleges magyarázatokat valamint oksági viszonyokat keresnünk. A vizsgált tárgy ugyanis nem valamilyen, a vizsgáló természetétől idegen entitás, hanem a szellemtudományos megismerésben az életösszefüggés kifejezéseit értjük meg, s ennek az összefüggésnek részesei vagyunk magunk is. Mert a szellemtudományokban „a lelki élet összefüggése mint eredetileg adott mindenütt alapul szolgál. A természetet magyarázzuk, a lelki életet megértjük”⁹ – mondja a pszichológiai megismerésről. Valamint „a szellemtudományok élmény, kifejezés és megértés viszonyán nyugszanak. [...] Annak foglalata, ami számunkra a megélésben és a megértésben feltárul, az élet mint az emberi nemet átfogó összefüggés.”¹⁰ Ez az élet pedig nem valami tőlünk független és idegen, mint a természet, hanem a megértő és a megértendő egyazon struktúra-összefüggés tagjai.

Az élet összefüggés és kifejezés. Minden egyes emberi (lelki, szellemi) megnyilvánulásban az élet tárul fel. Ehhez a megnyilatkozáshoz a megértés és a beleélés révén kerülhetünk közelebb, azáltal, hogy a megismerendőről nem elsősorban empirikus tapasztalatot szerzünk, hanem megéljük, élményként tárul fel számunkra. Bele kell helyezkednünk az adott élet összefüggésébe, bele kell élnünk magunkat, s ekkor nyílik esély a megértésre is. A megértésnek és értelmezésnek túl kell lépnie a fizikai, érzéki

recht, 1983. 186–230. 191.; illetve Wilhelm Dilthey: *Élmény és költészet*. Budapest, Franklin Társulat, 1925. 52.

9. Dilthey: *Gondolatok*. 330.

10. Dilthey: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. 513.

jeleken: a külsőn át a benső, a jelentés vagy értelem felé. A láthatótól a láthatatlanhoz. „Tartósan rögzített életmegnyilvánulások ilyen módszeres megértését nevezzük értelmezésnek vagy interpretációnak” – írja Dilthey.¹¹ Ám erre a megértésre is jellemző, hogy az élet eredendő rejtélyessége lehetetlenné teszi a teljes felmutatást: „az értelmezés mindig csak bizonyos fokig hajtja végre feladatát: így minden megértés mindig csak relatív marad és soha nem zárható le”.¹² És mintegy az idiografikus tudományok alapfeltevésére reflektálva fűzi hozzá: „Individuum est ineffabile.”¹³ A megértés és értelmezés tehát csupán közelítő jellegű.

Dilthey szerint tehát a történeti megismerés lényege abban az élményben, beleélésben rejlik, amely a strukturális azonosság révén a megértő számára hozzáférhetővé teszi a megértendő jelenséget, legyen ez akár jogszabály, akár épület, akár vers, vagy bármilyen emberi-szellemi alkotás. Ahogy írja:

Csak az élet objektivációjának eszméje által pillanthatunk be a történelem lényegébe. Itt minden szellemi ténykedés révén keletkezett és ennélfogva a történetiség jellegét viseli. Beleszövődik magába az érzéki világba mint a történelem terméke. A fák megoszlásától egy parkban, a házak elrendeződésétől egy utcában, a kézműves célszerű szerszámától a bíróságon elhangzó büntetőítéletig, óráról órára *történelmivé vált dolgok vannak körülöttünk*.¹⁴

Az emberi környezet: szellemi környezet, ennélfogva történeti. Az eszközszerű világ is a szellem jegyeit hordozza, ám még nyilvánvalóbb ez akkor, amikor magasabb rendű alkotásokkal: a szellem objektivációs formáival találkozunk. Ismét érdemes hosszabban idézni: „Ezen objektív szellem birodalmában mindegy *egy-egy életmegnyilvánulás* valami *közöset* reprezentál. Minden szó, minden mondat, minden mozdulat vagy udvariassági formula, minden műalkotás és minden történelmi tett csak azért érthető, mert a bennük megnyilvánulót a megértővel valami közösség köti össze”.¹⁵ A megértés csakis ezen közös mozzanat által lehetséges.

Manapság a szellemtudomány és a szellemtörténet gondolkodásmódja, kutatási irányai, ismeretelméleti megfontolásai, s főleg tipológiája meghaladottá vált, noha az utóbbi évtizedben egyre nagyobb érdeklődéssel fordulnak kutatók a magyar szellemtörténet egy-egy alakjának munkássága felé. A magyar szellemtörténet értékes és izgalmas kulturális örökség, melyről manapság egyre több tanulmány és könyv születik. Adódik a kérdés, hogy vajon miért izgalmas ma, a kétezertizedes években a szellemtörténet számunkra, és mit tud mondani nekünk saját magunkról egy olyan korban, melyben a természettudományok fölénye immár kikezdehetetlen tény, a humán tudományok presztízse egyre

11. Dilthey: *A hermeneutika keletkezése*. In: *A történeti világ*. 474.

12. Dilthey: *A hermeneutika keletkezése*. 492.

13. Dilthey: *A hermeneutika keletkezése*. 492.

14. Dilthey: *A történeti világ*. 536. Kiemelés tőlem.

15. Dilthey: *A történeti világ*. 535.

kisebb, egyre kevesebb költségvetési pénz jut rájuk, művelői pedig nem ritkán gúnyolódások céltáblái.

A természettudományok valóban sok területen könnyebbé tették az életet az elmúlt évtizedekben, és döresség lenne őket kárhóztatni. Módszertanuk, látásmódjuk azonban csődöt mondott, ahol érték- és életproblémák kerülnek elő. Márpedig a modern világban, napjainkban pedig különösen, nap mint nap érték- és életproblémákkal szembesülünk, melyek döntésre, válaszadásra hívnak fel minket. Az idegenséggel, a más-sággal, a más kultúrákkal való szembesülés, a velük való együttélés kérdése „égető életproblémává” lépett elő, mint ahogyan a saját múltunkkal való szembenézés követelménye is. Mind a jelenben minket körülvevő világok, mind pedig a múlt megértésre és értelmezésre váró, sőt, felhívó területek, melyektől elzárkózni nem más, mint az önismeret és a felelősség háraitása.

Tanulságosak ebből a szempontból Derrida elemzései Heidegger szellem-fogalmáról.¹⁶ A német gondolkodó pályájának a *Lét és idő* ívelő szakaszában a szellem avított, metafizikai előfeltételesekkel terhelt fogalomnak bizonyult, mely tökéletesen alkalmatlan arra, hogy a heideggeri filozófia bármit is mondjon rajta keresztül a létről és a létben kitüntetett módon egzisztáló létezőről, a jelenvalólétről. Derrida azonban éppen azt mutatja ki, hogy később mégis visszatért Heidegger gondolkodásába a szellem szó, méghozzá nem is ártatlanul, és nem is egyedül, hanem magával vonva az egész európai metafizikai és görög-zsidó-keresztény hagyományt. A szellem visszajár, alapvető létmódja a folytonos visszatérés, s amikor itt terem, akkor magával hozza az egész európai bölcseleti hagyományt.

Lényegében hasonló alapállásból indul ki Vajda Mihály írása is, aki Derrida szellemeiről értekezik: „Élni annyi, mint kísértve lenni, vagy, ahogy Heidegger mondotta: »A világ mindig *szellemi* világ«. Ha ugyanis eltávozott belőle a szellem, ha kiűztük belőle a szellemeket, ha azt, amiben vagyunk, nem népesítik be halottaink, nincs akkor többé folyamatosság, s akkor nincs többé világ.”¹⁷ Annyit tesz még hozzá Derrida megfigyeléséhez, hogy „az emberi élet élet a szellemekkel, a múlt és a jövő kísérteteivel, azokkal, akik innen vagy túl vannak az élő jelenen. [...] ha a Szellem elnyeli, magába nyeli a szellemeket, kísérteteket és fantomokat, maga is elemésztí önmagát.”¹⁸ Összegezve: az élet maga elgondolhatatlan a szellem nélkül; a szellem *visszajáró szellem*; méghozzá *önmagát megszorozó szellem*.

A szellem visszajár: a múlt folyton válaszra, számvetésre hív fel. Ha nem vagyunk hajlandók párbeszédbe bocsátkozni a szellemeinkkel, akkor továbbra is itt kísértetek, és a jelent teszik kísértetek földjévé. Szellemeinket megtagadni annyi, mint magát az életet

16. Jacques Derrida: *A szellemről*. Ford. Angyalosi Gergely és Babarcsi Eszter. Budapest, Osiris-Gond, 1995.

17. Vajda Mihály: „Derrida és a szellemek”: *Beszélő*, 2005. Január, XI/1. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/derrida-es-a-szellemek>. A letöltés ideje: 2017. 07. 13.

18. Vajda: „Derrida és a szellemek”.

megtagadni, saját magunkat megtagadni. Az élet eredendő rejtélyességével a természet-tudományok nem tudnak mit kezdeni. Valójában a humántudományok sem tudják megfejteni az élet feloldhatatlan rejtélyeit, nem tudják feloldani alapvető apóriáit, ám az intuíció, a beleérzés segítségével képesek értelmezni, s legalább valamit megérteni ezekből, annak belátásával, hogy a teljes megértés lehetetlen, ám az értelmezés elemi érdekünk és életfeladatunk. Ismét Dilthey híres sorát idézve: „élet ragad itt meg életet”.

Dávidházi Péter gazdag életműve egy olyan tudósi éthosra is példa, melyre az jellemző, hogy soha nem háritotta el a múlt felől érkező felhívást vagy éppen meghívást, még akkor sem, ha az ismeretlen vidékre szól – például Thienemann Tivadar életművének megismerésére.¹⁹ Dávidházi aprólékos elemzésekkel tárja fel a szellemtörténész tudományos teljesítményének ismeretlen területeit és személyiségének mozgatórugóit. Ahogyan könyvében olvashatjuk, a német származású tudós számára a szellemtörténet nem csupán tudományos módszer és látásmód volt, hanem egyszersmind ahhoz is hozzásegítette, hogy saját identitásának kérdéseit tisztázni tudja és a Prohászka által megalkotott „vándor” típusában ismerjen magára.

Ez a vándor, aki nyilvános sírhelyre sem tartott igényt, teszi fel Dávidházinak, s vele együtt nekünk a kérdést: „vajon kell-e birtokolnunk, sőt, lehet-e egyáltalán birtokolni a földet? Végső soron *kié* a föld?”²⁰ Descartes szellemében ennek a kérdésnek nincs értelme, hiszen az ember a „természet ura és birtokosa”. Birtokolni annyi, mint uralmunk alá hajtani. A felelősség és a párbeszéd elutasítása. Sem magunkat, sem a múltunkat nem tudjuk birtokolni, szellemtörténészként ez volt Thienemann Tivadar alapállása is. Hiszen a föld, melyről itt szó van, nem csupán lakhelyünk, hanem történelmünk és jövőnk, s rajtunk múlik, hogy vándorok vagy bujdosók leszünk-e rajta.

19. Dávidházi Péter: *Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*. Pécs, Pécsi Tudományegyetem és Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2009.

20. Dávidházi: *Menj, vándor*. 165.

John Drakakis

Shakespeare's Styles or What You Will

The Case of *Hamlet*

Many years ago, and in the same year that Stephen Greenblatt's *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare* (1980) was published, a volume of essays entitled *Shakespeare's Styles: Essays in Honour of Kenneth Muir* appeared. In their short Preface the editors argued that "such is the variety of responses which Shakespeare's writing offers us that no single characterisation of his style will suffice."¹ The essays that followed concerned themselves with examples of 'close reading,' but looking back, what is missing from the volume is an engagement with the larger cultural and political contexts in which Shakespeare's plays appear. Some thirteen years later, and in a very different discursive register, the late Pierre Bourdieu, speaking primarily about the styles of visual art, had this to say about the whole question of 'style':

The ultimate truth of the style of a period, a school or an author is not contained as a seed in an original inspiration, but is defined and redefined continuously as a signification in a state of flux which constructs itself in accordance with itself and in reaction against itself; it is the continuous exchange between questions which exist only for and through a mind armed with schemes of a specific type and more or less innovative solutions, obtained through the application of the same schemes, but capable of transforming the initial scheme, that this unity of style and of meaning emerges which, at least after the event, may appear to have preceded the works heralding the final outcome and which transforms, retrospectively, the different moments of the temporal series into simple preparatory outlines.²

This convoluted but important observation presupposes both an awareness on the part of the artist of those "schemes of a specific type" that comprise the 'rules' of the particular art form, and the capacity of the reader or observer to recognise them and to appreciate retrospectively, those "more or less innovative solutions" that a particular work might offer. To this extent 'style' is both *parole*—that is to say, the selection and combination of particular elements of the language, the artistic 'form' or the genre, to produce units of meaning—and *langue*, or the totality of those elements that comprise the language-form-genre in its entirety. Into this formalistic equation,

1. Philip Edwards, Inga-Stina Ewbank, and G. K. Hunter, eds., *Shakespeare's Styles: Essays in Honour of Kenneth Muir* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. vii.

2. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, ed. Randall Johnson (Cambridge: Polity Press, 1993), p. 229.

Bourdieu inserts an explicitly ‘sociological’ element, since a recognition of the formal properties of ‘art’ depends upon the support of the institutions of culture and politics, and, of course, history.

Hamlet is a case in point, where individual ‘style’ and cultural-theatrical traditions converge. We know that there are three texts of this play, the first of which, according to the Arden 3 editors who summarise the debate, is a memorial reconstruction, possibly for a touring performance, that shares a common ‘source’ with the Folio version.³ The play occupies a kind of terminus in a bewildering ‘doubling’ of dramatic texts that stretches back to Aeschylus and Seneca, and forward, via a line of non-dramatic prose narratives, to contemporaries such as Thomas Kyd, whose *The Spanish Tragedy* (1587) is thought to have established the popular genre of the English ‘revenge’ play. But *Hamlet* was not Shakespeare’s first excursion into the ‘revenge’ genre, as evidenced in the earlier *Titus Andronicus* (c. 1592), and ‘revenge’ as a motif surfaces throughout the two tetralogies of History Plays, oddly in *Othello* (1604), and mischievously in *Twelfth Night* (c. 1601) where Malvolio is punished for his overweening presumption. In his *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon* (1996), John Kerrigan observes that “the idea of equilibrium-through-action is loaded not only with assumptions about justice as balance, but with psychotherapeutic commonplaces about the need for a balanced psyche.”⁴ He then goes on to show how some of the leading scholars of the early twentieth century, such as W. W. Greg and John Dover Wilson, filtered their interpretations of *Hamlet* through the genre of nineteenth-century detective fiction.⁵

Of course, all criticism, like language itself, is a process of selection and combination. Statistical analysis seeks to reduce drastically the ‘affective’ power of language and its subjective effects. Engagement with ‘the past’ from the position of ‘the present’ is also, as the late Terence Hawkes observed, not “an obstacle to be avoided, nor as a prison to be escaped from. Quite the reverse: it’s a factor actively to be sought out, grasped and perhaps, as a result, understood.”⁶ In his book on *Shakespeare’s Language* (2000) Frank Kermode observed that *Hamlet* is best defined under the category, and in the words of Polonius, as “poem unlimited,” in that the play “does so many different things, brings together so many styles, that no other (except possibly *Pericles* where the unlimitedness is due to the patchwork) compares with it.”⁷ And yet, for Kermode, and despite the varieties of language to which the play has access, *Hamlet* “is dominated to an extent without parallel in the canon by one particular rhetorical device: it is obsessed with

3. William Shakespeare, *Hamlet*, eds Ann Thompson and Neil Taylor, Arden 3 series, 2 vols (London: Bloomsbury, 2006), I: pp. 474–5.

4. John Kerrigan, *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon* (Oxford: Clarendon Press, 1996), pp. 10–11.

5. Kerrigan, pp. 77ff.

6. Terence Hawkes, *Shakespeare in the Present* (London: Routledge, 2002), p. 3.

7. Frank Kermode, *Shakespeare’s Language* (London: Penguin, 2000), p. 96.

doubles of all kinds, and notably by its use of the figure known as hendiadys.”⁸ My concern here is not to verify or to question Kermode’s observation, but to amplify it with reference to two moments in the play. The first, absent from Q1 (1603), is Claudius’s speech that opens Act 1 scene 2 and that is present in Q2 and (with minor emendations) in F1 (1623). I cite the Q2 version but I include the minor F emendations:

CLAUDIUS Though yet of *Hamlet* our deare brothers death [Q1–F:
 The memorie be greene, and that it vs befitted *King.*]
 To beare our harts in grieffe, and our whole Kingdome,
 To be contracted in one browe of woe
 Yet so farre hath discretion fought with nature,
 That we with wisest sorrowe thinke on him
 Together with remembrance of our selues:
 Therefore our sometime Sister, now our Queene [F: sometimes]
 Th’imperiall ioyntresse to this warlike state [F: of]
 Hauē we as twere with a defeated ioy
 With an auspicious, and a dropping eye, [F: one...one]
 With mirth in funeral, and *with* dirge in marriage,
 In equall scale weighing delight and dole
 Taken to wife: nor hauē we heerein bard
 Your better wisdoms, which hauē freely gone
 With this affaire a long (for all our thanks)

(Q2, sig. B3v, ll.1–16)

Leaving aside the variations in punctuation and capitalisation between Q2 and F, there are four more or less substantive emendations made in the later text. The first returns this speech-prefix to its Q1 form “*King*” compared to Q2’s “*Claudius*,” although Q2 thereafter uses the form “*King*”; generally social rank takes precedence, as in the case of “*Queene*” that is the dominant form used for Gertrude in all three texts *except* that in Q2 the shortened form “*Ger.*” is used throughout the Closet scene (3.3 sigs I2–K2v).

The second emendation is from Q2 “sometime” to F’s “sometimes.” The Q reading suggests that at some time in the past Gertrude was Claudius’s “sister,” whereas the F reading suggests that on some occasions Gertrude exchanged the identity of “sister” for that of “Queen.” We might dismiss this variation as a compositorial error, but we can also regard it as a ‘reading’ of the earlier version that reinforces Hamlet’s own sense of the scandalous nature of the relationship. The shift from “sister” to “queen” carries with it overtones of incest, but the idea in F that Gertrude *alternates* between two identities implicates her much more deeply in the conspiracy against Old Hamlet than the Q2 reading, that points to only one decisive event in the past. Editors have generally fol-

8. Kermode, p. 100.

lowed Q₂ rather than F in this matter, and usually without anything other than an unelaborated bibliographical note. The third emendation exchanges one preposition for another: “Th’imperial ioyntresse to/of this warlike state.” The Q₂ reading emphasises Gertrude’s inferior status in that, as a woman she is attached to “this warlike state” implying that there is no direct connection between Claudius’s accession to the throne, and Gertrude as the imperial widow in possession of her dead husband’s lands. Claudius’s speech is full of unintended irony and this may simply be yet another example, hinting at her ‘weakness’ that Hamlet will later exploit when he confronts his mother in her closet. The substitution in F of the preposition “of” presupposes an intrinsic connection between the Queen and the “state,” between the throne and its material supports, land. Again F hints at something about which Q₂ is not explicit: the complicity of the Queen in the regicide of Old Hamlet. The final emendation in F looks very much like a sharpening of something that remains vague in Q₂: “With an/one auspicious, and a/one dropping eye.” The indefinite article “an” might suggest that Claudius has more than two eyes, even though the image as it stands is preposterous. The use of the definite article “one” in Q reinforces in a very definite way, particularly in performance, the gap between physiological impossibility, and rhetorical plausibility.

These are minor emendations to a theatrical text over time, and not all of them can be clearly accounted for. But what is important in a play like *Hamlet* is the dramatic deployment of ‘styles’ for theatrical and dramatic purposes. In this respect Claudius’s opening speech is a model of rhetorical sophistication. It begins by accumulating, and making use of, modifying conditional clauses, and takes some 14 lines to get to the point. The first 7-line sentence inaugurates one of the main themes of the play, memory; the “memory” of Old Hamlet’s death is still fresh (“green”), and this has prompted a formal response: “and that it us befitted / To bear our hearts in grief, and our whole kingdom / To be contacted in one brow of woe.” The past participle “befitted” derives from the verb that denotes an act of making ‘suitable’ or ‘appropriate’, in relation to the formal requirement of a particular occasion. The inclusive “us” here may be the royal ‘we’, but it also suggests a formal acquiescence in ceremony that may be no more than surface-deep. We might also ask how such an extreme expression of grief: “our whole kingdom / To be contracted in one brow of woe,” can be modified in the way Claudius suggests: “Yet so far hath discretion fought with nature / That we with wisest sorrow think on him / Together with remembrance of ourselves.” What began as a straightforward “memory” of another is now conflated with a seriously modulated “sorrow” and is ultimately conflated with “remembrance of ourselves.” Again, there is unintended irony here since Claudius cannot think of Old Hamlet without thinking of ‘himself’ and what he has gained by his regicide. Indeed, in the first half of the speech what begins as a ceremony for the dead king rapidly turns subtly into a justification for his successor.

The second sentence begins demonstratively with what appears to be a conclusion: “Therefore our sometime(s) sister, now our queen.” What is asserted to be the logical link between “ourselves” and “our sometime(s) sister” is, in fact a *non sequitur*, and

serves to release a series of paradoxes that are calculated to appeal rhetorically to an onstage audience that already knows (and has been complicit in) the conclusion, but from which a theatre audience is invited to withhold its full consent. The calculated action that Claudius has taken: “In equal scale weighing delight and dole,” is that he has married the widow Queen, but not without public support: “Nor have we herein barr’d / Your better wisdoms, which in this have freely gone / With this affair along. For all, our thanks.” The entire court, with the single exception of Hamlet, is ‘in the know’ and thus begins a series of obfuscations that fuels the play’s ‘revenge’ plot. Here also is a language that in its detail is specifically designed to produce a discrepant effect, providing the theatre audience with clues to the ‘self’ that defines Claudius while demonstrating the effect that his rhetoric has upon an onstage audience of courtiers.

It is this smokescreen of language, of language devalued, that Hamlet will have to penetrate if he is to obey the command of his father’s Ghost. And this represents a critical engagement with what had, by the time of the play, become a part of the genre of the revenge tragedy. Here the issue of ‘style’ is inextricably entwined with the demands of a genre, something that Bourdieu, as we have seen, referred to when he observed that “it is the continuous exchange between questions which exist only for and through a mind armed with *schemes of a specific type and more or less innovative solutions*, obtained through the application of the same schemes, but capable of transforming the initial scheme.”⁹

Shakespeare’s first major excursion into the genre of the revenge play was *Titus Andronicus*, a play in which the eponymous hero is excluded from the Rome he has fought to defend, and who is forced to seek justice elsewhere. In the end, Titus replicates the savagery to which he and his family have fallen victim, in a descent into madness, as the play explores the paradox that it is, at root, an orchestrated Roman violence that sustains its laws. At the extreme point of Titus’s agony, when the heads of his two sons are returned to him along with his own severed hand, all he can do is laugh. When his brother Marcus asks him “Why dost thou laugh?” he replies:

Why? I have not another tear to shed.
 Besides, this sorrow is an enemy
 And would usurp upon my watery eyes
 And make them blind with tributary tears.
 Then which way shall I find Revenge’s cave?
 For these two heads do seem to speak to me
 And threat me I shall never come to bliss
 Till all these mischiefs be returned again
 Even in their throats that hath committed them. (3.I.267–75)¹⁰

9. See note 2, emphasis mine.

10. William Shakespeare, *Titus Andronicus*, ed. Jonathan Bate. Arden 3 Series (London and New York: Routledge, 1995).

We might recall that at the beginning of the play Titus's condoning of the ritual slaughter of Tamora's eldest son that is "religiously" demanded by his own dead sons is met with Tamora's response of "O cruel, irreligious piety!" (I.I.133).

This is a significant advance on Kyd's *The Spanish Tragedy*, where Hieronimo, the Knight Marshal of Spain and custodian of law is unable to secure justice for the murder of his son Horatio. Faced with the judgement against the overconfident criminal Pedringano, who has murdered Balthazar's servant Serberine, at the behest of the suspicious Lorenzo (the real murderer of Horatio), who is suspected of revealing the truth of Horatio's murder and the identities of his murderers, Hieronimo pinpoints the nature of his own dilemma:

For blood with blood shall, while I sit as judge,
Be satisfied, and the law discharg'd;
And though myself cannot receive the like,
Yet will I see that others have their right.
Despatch! The fault's approved and confess'd,
And by our law he is condemn'd to die. (3.6.35-40)

However, Hieronimo's delay in pursuing the murder of his son is part of what Lorna Hutson has brilliantly observed to be a journey to revenge that is "punctuated by painful remembrance" and whose "sequence and progress are determined by this cautious investigatory process and the retaliation it duly provokes"; this is the source of Hieronimo's 'problem' of "how he is to turn this private knowledge (his son's murder) into public accusation."¹¹ Hutson notes Shakespeare's imitation of this moment in the play in *Titus Andronicus*, and adds that here "sequence is rendered into space, and investigation or deliberation into a choice of paths to worlds other than this, or to the traversing of a place where judgement is enacted as pain and torment."¹² Of course, by the time we come to *Hamlet* this relatively straightforward account of a catholic Purgatory is restricted to the predicament of the Ghost, and Hamlet's delay extends far beyond the question of simply making public, and demanding justice for, Claudius's crime, since he, himself is charged with being both "scourge" and "minister"—punisher and physician—to Denmark (3.4.177). In the later play the elevation of murder to regicide raises the ideological stakes considerably, just as the role of the revenger, merged with that of natural successor to the throne, introduces new complications.

It is here that a key feature of Shakespeare's dramatic 'style' manifests itself: forms of repetition embedded in the play's structure, that generate meaning as they develop. It has long been observed that the name *Hamlet* applies to father and son, that there are two kings in the play (three if we count the 'player king' in *The Mousetrap*), and two

11. Lorna Hutson, *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama* (Oxford: Oxford University Press, 2007), pp. 282-3.

12. Hutson, p. 283.

revengers, three fathers, two mothers, and at least three sons. In a play that is concerned with the problem of 'action' and with bringing the past into the present, we would do well to recall Gilles Deleuze's gloss on this process of repetition when he observes:

Historians sometimes look for empirical correspondences between the present and the past, but however rich it may be, this network of historical correspondences involves repetition only by analogy or similitude. In truth, the past is in itself repetition, as is the present, but they are repetition in two different modes which repeat each other. Repetition is never a historical fact, but rather the historical condition under which something new is effectively produced.¹³

This too has some serious implications for the study of Shakespeare's 'sources'. It also produces the axiom that "[R]epetition is a condition of action before it is a concept of reflection."¹⁴ *Hamlet* repeats the 'revenge' formula, its 'styles' internalise a series of repetitions that reflect both identities *and* opacities, and in the process something new emerges from a 'past' whose ghostly residue haunts the present. The ubiquity of the Ghost, its periodic entry into the present as a 'reminder', its bodily incarnation in the figure of the son, Hamlet, in whom resemblance *and* difference co-exist uneasily, energises the 'style' of the play, and reaches down into the texture of specific events. This is not unlike the distinction that J. Hillis Miller draws—in a very different context—between 'Platonic' repetition which, he argues "is grounded in a solid archetypal model which is untouched by the effects of repetition," and that ensures that "the validity of the mimetic copy is established by its truth of correspondence to what it copies," and what he calls a "Nietzschean mode of repetition [that] posits a world based on difference." He calls such 'simulacra' or 'phantasms' "ungrounded doublings which arise from differential interrelations among elements which are all on the same plane. This lack of ground in some paradigm or archetype means that there is something ghostly about the effects of this second kind of repetition."¹⁵ This has a particular kind of applicability to a play like *Hamlet* that foregrounds memory as a 'ghostly' phenomenon, and moves between archetypes and simulacra.

Two examples will serve to illustrate this point. In the first instance Claudius's identity is with both an 'historical source' (Saxo Grammaticus's narrative) *and* with an archetype (a composite of Satan and the biblical Cain). The second example is the familiar comparison between Hamlet and Laertes: both sons have had fathers murdered, the one by Claudius, the other, 'accidentally', by Hamlet himself; both sons rage against this violation of order, and yet they are different. Laertes knows of Hamlet from the outset that

13. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (London: Continuum, 1994), p. 90.

14. Deleuze, *Difference and Repetition*, p. 90.

15. J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), p. 6.

His greatness weigh'd, his will is not his own.
 For he himself is subject to his birth:
 He may not, as unvalu'd persons do,
 Carve for himself, for on his choice depends
 The sanity and health of this whole state.
 And therefore must his choice be circumscrib'd
 Unto the voice and yielding of that body
 Whereof he is the head. (1.3.17–24)

Critics have tended to gloss over this important distinction, so that John Dover Wilson concludes that in Laertes's return in Act 4 scene 5 of the play, he is "an exact parallel" of Hamlet;¹⁶ Harold Jenkins, in a more nuanced reading, observes that "He [Laertes] appears to have been conceived to exhibit, even to the verge of caricature, all that Hamlet as revenger might have been."¹⁷ Implied in Jenkins's comment is something of the philosophy of repetition that we might find in Marx's *Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon Bonaparte*, and of Deleuze's theory of repetition: events are repeated but in different registers. Q1 of *Hamlet* advertises a difference that, curiously is absent from Q2 or F. In Act 5 Scene 2 (sig. I2r) Hamlet confesses:

Beleeue mee, it grieues me much Horatio,
 That to Laertes I forgot my selfe:
 For by my selfe me thinks I feele his grieffe,
 Though there is a difference in each other's wrong.

Of course, there is much more to be said about the intertwining of events in *Hamlet*, but we can see from these brief examples how the play's innovative structure amounts to an accumulation of 'styles', or at least, stylistic innovations, that reach down into all levels of the play's language and imagery. In one sense, we might say that the revenge genre *writes* Shakespeare, but that the genre becomes the historical condition out of which something new emerges, something that speaks to the anxieties of a culture and an audience existing uncertainly on the cusp of a new century.

16. John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet* (Cambridge: Cambridge University Press, 1935), p. 263.

17. Harold Jenkins ed., *Hamlet*, Arden 2 series, (London: Methuen, 1982), p. 142. See also John Drakakis, "Language, Structure, and Ideology: Act 4, Scene 5," in *Approaches to Teaching Shakespeare's Hamlet*, ed. Bernice W. Kliman (New York: The Modern Language Association of America, 2002) 184–190.

A líra romantikus hangja és visszhangja

A kérdés, hogyan hallható ki az írásból a (lírai) beszéd hangja, távolról sem csak a nyelv mediológiai aspektusát illeti. Sőt a mediális közvetítésekre figyelés tovább erősíti a felismerést a szövegek olvasásra hagyatkozásáról, a receptív készségek érvényesüléséről, a hang „üzenetének” befogadásfüggő karakteréről. Az irodalom anyagi és anyagtalan (memoriális) archívumainak megkülönböztetése nem lehet képes elszakítani az irodalmi esemény materiális jelenlétét annak jelentésétől. A kettő – *jelenlét* és *jelentés* – összefüggése a lírai diszkurzus hangja és értelme viszonylatában különös intenzitással tűnik elő: a líra többek között ezért tartható az arisztotelészi egyenes beszéd megnyilvánulásának. Emellett a romantikus líra kutatása – ha osztja a *hang* médiumtörténetében való tájékozódás igényét – további alapvető, történetileg meghatározó felismeréseket eredményezhet az írásbeliség materialitásából kinyerhető szóbeliség immateriális létmódja tekintetében.

Azon költemény például, mely a romantikus nyelv mediális-poétikai jellemzésének egyik hivatkozási alapja lehet, Hölderlin *Mnemosyne*-ódája, az írás és a hangzás viszonylatában nem kevesebbet, mint a jelölés és a jelentés, az anyagi hordozó és a szellemi tartalom kapcsolatát és e kapcsolat eltűnésének félelmét tematizálja. A nyelv elvesztésének – pusztá jelekké materializálódásának – veszélyét a jelölés és a hangzás (beszélt nyelv) együttműködésének megszűnéséeként viszi színre: „Jel vagyunk csak, értelmetlen, / Kint sem érzünk már és majdnem / Idegenben hagytuk a beszédet”¹ (*Mnemoszüné*, saját fordítás). A beszéd által szólalhat meg a tenger, találnak medret a folyók – miként a materiális írás és az immateriális (belső) hang eredendő együttműködése a költészetben teremthető meg vagy nyerhető vissza. A költészetben, mely az emlékezéssel fedezi fel és teremti újjá az írás és a hangzás egymáshoz tartozását, előidézve egy poliszémikusan (természeti és kulturális értelemben használható) jelölt közeg, a falevél mint papírlap (*Blatt*) – felcsendülését.² E felcsendülés feltétele pedig – a mnemotechnikával összefüggésben – a beszéd temporalitása, melyben a jelentésemény „belső hangja” születhet.³ (A nyelv működését mint a szemantika materialitását és a matéria szemantikáját feltételezik Rousseau vonatkozó tézisei is.⁴) A jel így nemcsak mint „dolog”, hanem mint „esemény” tűnik fel, melynek lényege nem pusztán az egyik jelnek a többbitől való elha-

1. „Ein Zeichen sind wir, deutungslos, / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren.” Friedrich Hölderlin: *Mnemosyne*. In: Friedrich Beissner, Jochen Schmidt (szerk.): *Werke und Briefe*. Frankfurt/M, Insel Verlag, 1969. 199.

2. „...es tönet das Blatt...” Hölderlin: *Mnemosyne*. 199.

3. A gadameri kifejezéshez lásd John Arthos: *The Inner Word in Gadamer's Hermeneutics*. Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2009.

4. Vö. Péter Ágnes: *Roppant szivárvány (A romantikus látásmódról)*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996. 53–55.

tárolásában rejlik, hanem abban, miként funkcionál a mű és az olvasó kölcsönhatásában.⁵ Az írásjeleknek időn kívüli, strukturális-atomisztikus szemlélete, mely néhány médiatechnikai vizsgálódásban megjelenik, a nyomoknak (*trace*) abszolút ontológiai státuszt tulajdonít, s anyagiségukat véli egyedüli valóságnak.

Hölderlin említett ódájának mindezzel szorosan összefüggő, fontos motívuma a végességgel, azaz a temporalitás értelemképző *hangzóságával* kapcsolatos. Ahogy a halandók zuhannak a halálba, úgy fordul feléjük a versben a beszédhang, azaz úgy keletkezik a *visszhang*.⁶ A visszhangban nem más, mint a beszéd anyaga válik újra hallhatóvá: a hang „visszafordul”, mintegy önállósodik, elszakadván a beszélőtől. Az ekhó így az a romantikus motívum és olykor rímtechnikai eljárás, mely először viszi színre a hang eltávolodását annak kimondójától, hogy szólamát egy másik, az embertől elkülönülő, tőle többé-kevésbé független közegbe helyezze. Először teszi hallhatóvá a szavakat úgy, hogy azoknak immár nem közvetlen forrása a nyelv valamely szubjektuma.⁷ Azt a közeget pedig, mely így ismételheti meg – tehát visszhangozza – az emberi mondást, a romantika átfogóan *természetnek* nevezi. A romantikus írás közismerten olyan „természet” akar lenni, mely képes közzétenni, újraalkotni, átadni – visszhangosítani – a szavakat. De hogy a lejegyző-rendszer nem tehető természeté, miként a természet sem írássá és könyvvé, vagyis hogy – a közismert szentenciát idézve – nincsenek benne betűk,⁸ az a romantikus retorikának egyik reprezentatív tapasztalata. E paradox helyzetben ugyanis a visszhang természetes motívuma egyrészt hangszóráként működik, a szubjektív kiáltást erősíti fel – másrészt írásban teszi ezt, betűkkel rögzített ismétlések révén. Így a versek hasonló effektusai csak akkor érzékelhetők egyáltalán, ha „meghallhatóak” lesznek az írottáguktól elkülönülő, de az írás nyomán felcsendülő akusztikai benyomások („visszhangok”): vagyis, ha az olvasó elfogadja a papíron tárolhatatlan hangzásnak mégiscsak a betűkkel történő rögzítését, onnan történő felidézését. Ahogy erre a felidezésre számítanak például Shelley egyes sorai a *Jane-hez* című poemában,⁹ vagy a halállal szembenező, a visszhang időiségét, a múltat a jövőből „vigyázó” karakterét kiemelő gyászkölteményben, az *Adonais*-ban („Énvelem / hullt Adonais; míg Jövő vigyáz / a Múltra, híre-neve végtelen / visszhangot vet idő és tér mélyeiben!»).¹⁰ A magyar irodalomban Csokonai Vitéz Mihály „visszhangzó” költemé-

5. Lásd Mieke Bal: *Reading „Rembrandt” (Beyond the Word–Image Opposition)*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991. 1–24.

6. „Die Sterblichen / eh an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo, / Mit diesen.” Hölderlin: *Mnemosyne*. 199.

7. A hang és a szubjektivitás hasonló viszonyához lásd pl. Paul de Man: *Lyric Voice in Contemporary Theory*. In: Chaviva Hošek, Patricia Parker (szerk.): *Lyric Poetry*. Ithaca/London, Cornell UP, 1985. 55–56.

8. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, W. Fink, 1995. 108.

9. Lásd Paul Vataralo: „The Semiotic Echoes in Percy Shelley’s Poems to Jane Williams”: *Keats–Shelley Journal*, 48, 1999. 69–89.

10. Percy Bysshe Shelley: *Adonais*. Ford. Somlyó György. In: Várady Szabolcs (szerk.): *Shelley versei*. Európa, Budapest, 1982. 182–203. 185. „»With me / Died Adonais; till the Future dares /

nye egy „magányos árva szív” keserveit, halálba hanyatlását beszéli ki a balatoni tájnak, és hallatja ismétlő visszatérését a környező hegyek „hangfalaiból” – és a papírra leírt szavakból (*A tihanyi ekhóhoz*).¹¹ A visszhang-jelenség ezért a romantikus hang közvetítésének és meghallásának egyik modellje, akár paradigmátikus jellemzője lehet.

A modern líra a 19. század végétől roppant erőfeszítéseket tesz a híradás, az üzenet, a közvetítés csatornáinak szerves együttműködése érdekében. Számos nyelvi újítása – „szimbolista” formatana, tropológiai és stiláris ambíciója – az alkotás mediális határainak lebontását, akár az érzékelés színezézia-jellegű, rimbaud-i „összekeverését” kívánja szolgálni, azt tapasztalván közben, hogy a közvetítések irodalmi rendszerében, a kommunikáció modern formáiban – az írógép, a gramofon, a fénykép korában – a „visszhang” anyaga szintén nemcsak eltávolodik beszélőjétől, de ellenőrizhetetlen szemantikai metamorfózisokon esik keresztül. A modern nyelvválság mediális válságként érzékelésének egyik legkiemelkedőbb modern megnyilvánulása Rainer Maria Rilke ciklusa, a *Duinói elégiák*. A ciklus első néhány sora – a hang érthetőségének és a szubjektum létezésének összefüggése kapcsán – mindjárt a szólító vokalizáció tisztító voltát tematizálja:

Hogyha kiáltanék, ki hallana engem
az angyalok rendjéből? és ha netán a szivére
vonna hirtelen egyik: én belepusztulnék
az erősebb lét közelébe. Mert hisz a Szép nem más,
mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk,
s mennyire bámuljuk, mert megveti szenttelenül, hogy
összetiporjon. Iszonyu minden angyal.
Így visszafogom magamat, elnyelve sötét zokogásom
hívó szavait. (*Első duinói elégia*)¹²

Martin Heidegger művészetfilozófiájának vonatkozó, nemegyszer Rilkére hivatkozó megállapításai szerint nem egy eredendő és változatlan tartalmú üzenet lép át az egyik közegből a másikba, hanem a közegek változása (viszállya) mint olyan mondja ki a hírt

Forget the Past, his fate and fame shall be / An echo and a light unto eternity!“ Percy Bysshe Shelley: *Adonais*. In: Donald H. Reiman, Sharon B. Powers (szerk.): *Shelley's Poetry and Prose*. Norton, New York, 1977. 390–406. 390.

11. Csokonai Vitéz Mihály: *A' Tihanyi Ekhóhoz*. In: Vargha Balázs (szerk.): *Csokonai Vitéz Mihály minden munkája, I, Versek*. Budapest, Szépirodalmi, 1981. 646–648. 646.

12. Rainer Maria Rilke: *Az első elégia*. Ford. Nemes Nagy Ágnes. In: Szabó Ede (szerk.): *Rilke versei*. Budapest, Európa, 1983. 233–281. 233. „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich. / Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf / dunkelen Schluchzens.” Rainer Maria Rilke: *Erste Duineser Elegie*. In: Ernst Zinn (szerk.): *Sämtliche Werke, I*. Frankfurt/M, Insel, 1987. 683–685. 683.

magát.¹³ E feszültség formázatai jelennek meg Rilke versében sorsként. Amennyiben az elégia panaszdal, annyiban hangja ekkor elnyeli a „sötét zokogás csalogatását”. A romantikus visszhang átlényegítő „veszélyét” így a kimondatlanul maradó szó, a hívás elfojtását panaszoló hang próbálja elkerülni.

Hölderlin és Rilke neveivel röviden kijelölhetők a romantikus és a modern költészet hangzó medialitásának és receptivitásának *történeti feltételei*. A folytatódó romantika szonorikus effektusainak átfogó vázolásához viszont aligha található ismertebb és pregnánsabb példa, mint Edgar Allan Poe költeménye *A holló*. E versben a hangzás révén látszik feltárulni a nyelv jelölő struktúrájának retorikai meghaladása, az írásbeliségre alapozó szemiózis beszédszerű felforgatása.¹⁴

A vers az írás és a hang megfeleltetésének igényével – voltaképpen elszakadásának hölderlini félelmével – indul. Tudvalevőleg egy éjfélti órára emlékezésről esik szó, melyben a földézett (múltbeli) én „furcsa könyveket” forgat, miközben rejtélyes eredetű zörej riasztja fel nyugalmából. Hasonló történetet idéz később a mediológiai szakirodalom a romantika – az „1800-as feljegyzőrendszer” – lezárását magyarázandó. Ami a korszakjelzőnek tartott szituációból történt, az Nietzsche dolgozósobájában játszódtott le. Teljes csend vette körül a szerzőt, egyedül tollának kaparása hallatszott, amint papírra rótt a sorokat. Előtte a tintatartó, melynek tartalma, a kézírással rögzítés anyaga ekkor még alkalmas lehetett arra, hogy „fekete szívét” kiöntse általa. Egy másik *Euphorion*-töredék viszont arról számol be, hogyan törik meg a tinta és a szív, az írás és a bensőség e spontán kapcsolata.¹⁵ A memóriát, az anyagtalán jelentést tehát a titokzatos anyagi effektus hozza mozgásba. De éppen a mozgásba hozás képessége a cáfolata a zörej teljes értelmetlenségének – értelem ugyanis mindig az lehet, ami az adott jelenlétben az érzékelés *eseményeként* létesül. Poe versében a halottra emlékezés, a Lenore név szólító-performatív kimondása a versben a hangtest és a jelentés olyan egységeként derül ki, ahol a motivált szó nem egyszerűen „összefonódik” valamiképp egy személlyel, hanem ahol jelentés és közlés közvetítő azonossága zárja ki az érzéki és a nem érzéki teljes megkülönböztetését.¹⁶ A refrén gépies monotóniája totális győzelmet arat úgy, hogy szavát a Holló megszólítójával magával mondatja ki, így pedig a károgás, az élő „gramofon” zöreje („nevermore”) dialogikus nyelvi értelemként, egyenesen próféciaként képes előkerülni. S a fonotechnika „dialogikus” fejleményei során

13. Martin Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt/M, Klostermann, 1963. 248–295.

14. Holott a szokásos irány éppen ennek a fordítottja: a „fonocentrizmus” kritikája általában a beszédhang „metafizikáját” illeti, lásd Klaus Schenk: *Medienpoesie (Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift)*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002.

15. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 215–248.

16. Az irodalmi nyelv ezen alapvető relációjára a korabeli hazai kritikában Arany János is többször kitért. Későromantikus, modernizálódó eszménye „a műben az egyetemes és partikuláris, elvont és konkrét, általános és anyagszerű elemek sajátos egyensúlyát tartotta kívánatosnak.” Dávidházi Péter: *Hunytt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*. Budapest, Argumentum, 1992. 303.

formálódik a szöveg jelentéssége azon sokat emlegetett transzformációk révén, melyek a „Lenore”, „evermore”, „nothing more”, „nevermore” stb. szavak variánsaival jönnek létre.¹⁷

E folyamat megint a *visszhang* eseményéből indul ki. A visszhang, a térkörnyezet „morajlása” („an echo murmured back the word”¹⁸) a beszédet ekhözva jön mozgásba. Hogy az emberi suttogás értelmes visszhangja maga a médium morajlása, aligha túlértékelhető fejlemény. E fonotechnikai mozzanat túllép a közvetítés merőben szemiotikai funkcióján, azaz e funkciót egyedül az *írásbeliség* keretei közé utalja. A szöveg ugyanis a jelképző mozgást, mely az önnön közegük „morajlásából” kiváláson alapul, csak a „furcsa könyvek” *literalitására* támaszkodó, ekként „gyógyulásra” váró érzékelésmódnak tulajdonítja. A költemény a nyomtatványok lapozgatásának – a látható nyelvre hagyatkozásnak – emlékével indul, miközben a beszélő megkísérli visszacsatolni szólását az íráshoz, sőt az Írásokhoz („van balzsam Gileádban?”¹⁹), természetesen sikertelenül. S éppen ezen érzékelésből szakad ki az „angyalnév” kimondásával. Az utolsó strófában az ismételt szót, az illokúcióvá figurálódó „ítéletet” pedig már nem szemiotikai jelenségként érti meg.

A beszéd, a beszélgetés tehát ezúttal is szembekerült a jel és a jelölés fogalmi szerint értett nyelviséggel.²⁰ Poe versében a felidézett beszélő a hang érzéki jelenségét és annak jelentését sokáig két különböző dolognak fogja fel. Amíg egy eszmei jelöltre és annak szonorikus jelölőjére bontott kettősség szerint kérdez, addig azt hiszi, a hallott hangsor mögött egy eleve adott jelentés (titok) rejlik, melyet a monotonia reprezentál. Végül rádöbben, a monoton vokalitás maga az üzenet.

A nyelv és a képzelőerő *romantikus* összhangjára törekvés a beszédet és a természetet egymás médiumaiként fogja fel. S ha a hang az írás felcsendülése, akkor ambíciói közé tartozott a természetet – mint a visszhang médiumát – írásként, az írást pedig – mint az alkotást visszhangzó szöveget – természetként olvasni.²¹ De az írás és az egyenes beszéd hangjának „természetes” együttműködése, a könyvnek a beszéd „epifániájaként” érzékelése a romantikától kezdve kérdésessé válik. Az újabb médiumok közbe-

17. Ahogy a diszkurzív poétikai kutatások szerint a rím „nem kifejezi az érzést, hanem kiváltja, arra készíti, hogy hordozóját a tevékeny, »éber« jelenlét felé mozdítsa el.” Kovács Árpád: *Versbe írt szavak*. Budapest, Argumentum, 2011. 33–34.

18. Edgar Allan Poe: *The Raven*. In: *The Complete Tales and Poems*, New York, Penguin, 1982. 943–946, 943.

19. *Ter* 37,25 és *Jer* 8,22; 46,11. A szöveghely értelmezéséhez lásd Dávidházi Péter: „»Van-e balzsam Gileádban?« Egy Poe-fordítás százéves vitájához”. In: Ruttkay Veronika, Gárdos Bálint, Timár Andrea (szerk.): *Ritka Művészet / Rare Device (Írások Péter Ágnes tiszteletére / Writings in Honour of Ágnes Péter)*. ELTE BTK, Angol-Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék, Budapest, 2011. 295–305.

20. Vö. Fehér M. István: „Szó és jel (A strukturalista-szemiotikai nyelvfelfogás hermeneutikai nézőpontból)”: *Világosság*, 2001/4. 110–124.

21. Lásd Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 108, 115.

jöttével – mint a *Duinói elégiák* kapcsán szóba került – a közlés egyre inkább elidegenülőnek, külsődlegesen-objektíven meghatározottnak tapasztalható. Az információ közvetítésének véletlenszerűsége Mallarmé költészetében válik először a poétikai hatás kiemelt alapelvévé. A hangját vesztő alkotás allegóriájaként ismert Hölderlini „néma hattyú” motívuma nála is előfordul, érzékelve, hogy a líra aligha lehet a szokásos módon közlő-megszólító beszéd. De míg a *Kockadobás* tipográfiai kompozíciója a véletlen elvének elfogadásaként szolgáltatja ki betűit – képvivő formált vizuális alakzatait – az olvasásnak, a *könyv* új funkciójának kialakításával mégiscsak a hangzás „orfikus” felcsendülését készíti elő. Ezt azért érdemes hangsúlyozni, mert poétikai ambíciója tanulságos ellentétben áll olyan későbbi avantgárd törekvésekkel, melyek éppen a hangköltészet irányába kívánják elmozdítani a lírai diszkurzust. A futuristák deklamációs például a hangutánzó nyelv nonfiguratív karakterére támaszkodnak, valamilyen egyetemes megértésre törekedve. Ezzel viszont a hangzást éppen annak beszédszerű – fonológiai – karakterétől fosztja meg, s a hang felcsendülését – fonetikáját – a betű izolált „deszemiózisának” mintájára képzelet el. Később az úgynevezett „következetes költészet” alfabétikus programja szintén úgy szakít a nyelv szemantikai működésével, hogy a betűre mint az írás legkisebb alakzatára hivatkozik, feltételezván, hogy a betű és a hang között a nyelv egészének működésétől függetleníthető analógia érvényesül. E koncepció végül kizárólag a betűkre kénytelen korlátozódni állítván, nincs bennük sem asszociáció, sem jelentés. Csak lehetőséget nyújtanak a hangzáshoz, miként arra a megnevezésükben ellentétes, de felfogásukban rokon lettrista és fonetikus irányok hivatkoznak. Kurt Schwitters ezért állapítja meg, hogy a hangköltészet voltaképpen nem archiválható, csak egyetlen esetben „következetes”: ha együtt születik az előadásával, és ha sohasem írják le, vagyis, ha túllép minden literalitáson.²²

Végül ismét csak röviden említhető a „személyességnek” a romantikus hangképzés költőiségéhez köthető újabb előtűnése, hétköznapi-intim megnyilvánulásainak „alkalmi” lejegyzése. Az „új szenzibilitás”, „új szubjektivitás” néven ismert irányzat (Frank O’Hara, Rolf Dieter Brinkmann, Jürgen Theobaldy, Nicolas Born stb.) úgy helyezi előtérbe egy „én” világát, hogy annak beszédét az olvasó a mindenkori jelenben végrehajtott cselekvésként foghassa fel. A pillanatok írásos rögzítésének jelenetező poétikája újra megkísérli, hogy a papírlap és a természet között analógiát találjon, s a szavak értelmét a megszólalás performativitásához, konkrét szituációjához kösse, jönlhet, kevésbé a hangzásra, inkább a látványra hagyatkozik. A mottóban Hölderlintől idézett lap (*Blatt*) szó Brinkmann költészetének gyakori motívuma, így azonosítja például a *Wolken* című versében az írásképet az ég kékjével és a felhőkkel (a természettel). De ezzel a szöveg deixise csak az önmagára vonatkoztatás tautológiában merül ki, ezért állítható, hogy az új szenzibilizálás kísérletei „nyelvi okokból, eleve kudarcra

22. Kurt Schwitters: *Konsequente Dichtung*. In: Friedhelm Lach (szerk.): *Das literarische Werk*, 5, *Manifeste und kritische Prosa*. Köln, DuMont, 1981. 190–191.

voltak ítélve”.²³ A nyelv poétikai létmódjához ugyanis megkerülhetetlennek mutatkozik a romantikus hang költészetének azon tapasztalata, mely a papírlap jeleit, azok felcsendülését – mint egy szubjektum visszhangját – a modernitásban is a beszéd (a jelentés és az emlékezés együttese) immaterialitásához köti. „[H]ang vagyok én, visszhang vagyok én: magam visszhangja”.²⁴

23. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Lejegyzés és szubjektivitás. A „lira” kritikája az „új szenzibilitás” poétikájában.* In: *Metapoétika.* Budapest–Pozsony, Kalligram, 2007. 391.

24. Szabó Lőrinc: *Hajnali himnusz.* In: Kabdebó Lóránt, Lengyel Tóth Krisztina (szerk.): *Összes versei, I.* Budapest, Osiris, 2002. 13.

Quoting Shakespeare: “Words, words, words”?

In *Hamlet* one of the most difficult speeches for an actor to deliver is probably the soliloquy beginning with the words “To be or not to be” (3.I.63).¹ I remember an actor speaking the lines lying on his back, his head towards the audience, looking up into the flies.² The speech is so familiar to audiences that some spectators feel tempted to articulate the words along with the actor, others may even be disappointed that Hamlet is not holding a skull, as they had erroneously expected (it features in another scene). Productions have to overcome the expectations produced by familiarity to suggest that these are words spontaneously uttered by a character—a challenge difficult to meet.

This is an extreme example of the fact that a classical play like *Hamlet* is not only alive in theatrical performance or in the reading of a book, but also in the minds of people; indeed, this presence helps to shape their experience of the play. They have grown up and been educated in a certain manner, they have shared certain experiences, etc.; in other words, they have a culture in common. Classics are part of this culture; indeed, a classic may be defined as a work that has left the book, is present in the discourse of a community, and helps to define it.³

This presence makes itself felt in different forms: as stories perceived to be representative of certain patterns of experience (e. g., rejected love leading to madness), as figures that are considered to be typical (like the man who could not make up his mind), or as phrases and passages (“Though this be madness, yet there is method in it”).

Even Shakespeare himself, the poetic genius, is such a presence. Among the many enlightening observations in Péter Dávidházi’s pioneering study of *The Romantic Cult of Shakespeare* there is one I have always liked to refer to in particular: that Hungarians learned to revere Shakespeare before they got to know his works.⁴

In the memories of different cultural communities, different aspects of *Hamlet* may play different roles. Well-known examples of this include the role of Hamlet in Russia as the intellectual who has no role in society, as dramatized in Chekhov’s *Ivanov*, and

1. The English text quoted in this article, as commonly in dictionaries of quotation, is that of *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W. J. Craig (London: Oxford University Press, 1914). Available at <http://www.bartleby.com/70/>.

2. It was Helmuth Lohner at the Zurich Schauspielhaus in 1974—obviously a memorable moment if perhaps for the wrong reasons.

3. Balz Engler, *Poetry and Community* (Tübingen: Stauffenburg, 1990), 55–57.

4. Péter Dávidházi, *The Romantic Cult of Shakespeare* (Basingstoke: Macmillan, 2002) 110–111.

Hamletisme in France, where Hamlet is seen as the person striving for the absolute, but aware that it cannot be reached.⁵

Where the members of a community draw on this presence in writing or in conversation, they will do so for a variety of reasons: because they want to demonstrate their belonging to the community of those familiar with the play, because they want to draw on its cultural authority, or because it offers them the words for something they could not otherwise express so well. At the same time, by referring to Shakespeare they also reaffirm the authority of the canonical text.

But even where people are no longer aware of quoting a specific text, such a reference shapes the way they perceive and describe phenomena and thus helps to define their culture.

* * *

In the following I am going to look at some examples of how such references to *Hamlet* have been used, a research area that has not yet met as much interest as it deserves. The observations are bound to be provisional, to say the least, but they may be suggestive of both the difficulties and the potential of such research. I shall concentrate on how *Hamlet* has been quoted in English, German, and French.

The comparison will be based on three widely respected dictionaries of quotations: *The Oxford Dictionary of Quotations*, Büchmann's *Geflügelte Worte*, and the *Dictionnaire de Citations* by Oster, Montreynaud and Matignon,⁶ as well as the findings of the *HyperHamlet* project.⁷

Before proceeding, however, I have to touch on three problems, concerning common knowledge, the double function of dictionaries of quotations, and translation. How can we determine whether a quotation is common knowledge in a community? There is no reliable statistical evidence for the popularity of quotations. Less dependable methods have to be used: *The Oxford Dictionary of Quotations* has usually employed a team of educated people from different walks of life to decide on the inclusion or exclusion of material. When Georg Büchmann put together his *Geflügelte Worte* he decided himself on the inclusion of phrases, supported by users who made

5. Michèle Willems, "Hamlet in France," http://hamletworks.net/BIBL/___HamFra.htm (accessed on 26. 03. 2017).

6. *The Oxford Dictionary of Quotations*, 6th edition, ed. Elizabeth Knowles (Oxford: Oxford University Press, 2004); *Geflügelte Worte*, ed. Georg Büchmann, durchgesehen von Alfred Grunow (Munich: dtv, 1967, first edition 1868); *Dictionnaire de Citations*, ed. Pierre Oster, Florence Montreynaud and Jeanne Matignon (Paris: Le Robert, 1990). Büchmann uses Schlegel-Tieck as a source, Oster et al. Yves Bonnefoy. Shakespeare, *Hamlet. Jules César*, trans. Yves Bonnefoy (Paris: Le club français du livre, 1964).

7. This project at the University of Basel systematically collects Hamlet quotations and allusions, with a focus on English literature; other languages are also included, but only on a casual basis. Available at <http://www.hyperhamlet.unibas.ch/>.

suggestions. Oster, Montreynaud and Matignon's French *Dictionnaire de Citations*, without indicating the criteria of selection, vaguely presents itself as "un oeuvre collectivement personnelle" [a work collectively personal], offering "une anthologie de citations assimilées, mais surtout de possibilités" [an anthology of assimilated quotations, but mainly of possibilities].⁸

The statement by the French editors reminds us that dictionaries of quotations usually serve a double purpose: they document the origin of familiar phrases, and they also suggest, often in the first place, less familiar, but apt phrases to individuals who would like to impress their audiences by their cultural sophistication. Because of this, many dictionaries arrange the quotations according to theme.

Translation, finally, affects the common knowledge of quotations. In English, there has been a fairly well-established Shakespeare text since the eighteenth century, which has made it easy for speakers of the language to renew their familiarity with specific passages. In other languages, successive translations of the play may have produced distinct versions of the same English passages, which made it more difficult for a phrase to become familiar. The competition between translators would aggravate the problem, as they would try to show their distinctive qualities at precisely the points where phrases had become commonly known.

The number of quotations listed confirms expectations and casts light on the importance of the play in the respective cultural communities: the English dictionary lists 193 quotations, while the German one has 30, and the French has 8 items. The large number of German quotations is the result of two factors: the special role Shakespeare has played in German culture, beginning with the displacement of French enlightenment poetics in the eighteenth century, and the establishment of the Schlegel-Tieck translation as a classic in its own right (in the sense mentioned here). However, four phrases are shared by all three dictionaries:

1.4.99: "Something is rotten in the state of Denmark."—"Etwas ist faul im Staate Dänemark."—"Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark."

1.5.185: "There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy."—"Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden, / Als eure Schulweisheit sich träumt,"—"Il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre, Horatio, que n'en rêve votre philosophie."

3.1.63: "To be, or not to be: that is the question:"—"Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage."—"Être ou ne pas être: voilà la question."

5.2.297: "The rest is silence."—"Der Rest ist Schweigen."—"Le reste est silence."

8. Oster et al., p. xiii.

All these quotations consist of full sentences, are characterized by striking wording, and, like proverbs, generally applicable. This may have made it easier for them to become part of what may be called the common European stock of *Hamlet*.⁹

Significantly, the phrases started to be quoted at different times in different languages, in a manner that suggests a link between the dates of first occurrence and the number of quotations. The moment when these phrases are first recorded in the respective languages is surprisingly late:

“Something is rotten in the state of Denmark,” English 1746, German 1841, French 1882.¹⁰

“There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy,” English 1817, German 1766–67, French 1892.

“To be, or not to be: that is the question,” English 1662, German 1782, French 1857.

“The rest is silence,” English 1856, German 1868,¹¹ French 1885.

So much for frequencies and dates. Things get more interesting when we look at individual cases. Three examples may illustrate the vagaries of quoting.

“For this relief much thanks” (1.1.10): with these words, listed by the *Oxford Dictionary of Quotations*, but not by Büchmann or the *Dictionnaire des Citations*, Francisco thanks Barnardo for relieving him of his guard duty. Marked as a quotation by its archaism, men may use this phrase jocularly after having urinated.¹² Few of them will have the *Hamlet* scene in mind when pronouncing them, but it may be the other way around, when hearing them at the very beginning of a performance. The phrase also

9. Strikingly, the German and French dictionaries also list two quotations each that have no equivalent in English. In German: 1.2.13: “Mit einem heitern, einem nassen Aug’” [With one auspicious and one dropping eye]; 5.2.147: “In Bereitschaft sein ist alles.” [the readiness is all.] In French: 1.3.72–73: “Garde-toi d’entrer dans une querelle; mais engagé / Mène-la de façon que l’on se garde de toi. / Donne à tous ton oreille, à très peu ta voix.” [Beware / Of entrance to a quarrel, but, being in, / Bear ‘t that th’ opposed may beware of thee, / Give every man thine ear, but few thy voice;]; 4.3.11: “Aux maux désespérés / Les remèdes du désespoir, ou rien du tout.” [diseases desperate grown / By desperate appliance are reliev’d, / Or not at all].

10. The English dates are based on *HyperHamlet*; the German ones on *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Studienbibliothek CD-ROM* (Berlin: Directmedia Publishing, 2000), from which also the quotations from German literary authors are taken; the French ones are based on *Gallica* (<http://gallica.bnf.fr/>).

11. This is the date of Büchmann’s first edition. The fact that the phrase is listed there suggests that it must have been in circulation already.

12. *A Dictionary of Catch Phrases: British and American*, ed. Eric Partridge (London: Routledge, 1986), p. 137.

occurs in Walter Scott's diary (1826),¹³ where, explicitly referring to the play, he quotes the phrase (obviously from memory) after having left a melancholy spell behind. In the Victorian period, the phrase for many seems to have lost its close association with *Hamlet*, as references in newspapers show. And in Joyce's *Ulysses* (1922) Bloom, having given himself what the Victorians called hand-relief, reminds himself of the origin of the phrase: "For this relief much thanks. In Hamlet, that is."¹⁴

Considered in their contexts, each item tells us something specific about the status of *Hamlet*. Scott gratefully uses the words of the master, and Bloom uses them with respectful ironical distance. Both are obviously aware of quoting *Hamlet*, whereas the men in the urinal may just have overheard a quaint but useful phrase on what still continues to be a social occasion.

"Mit einem lachenden und einem weinenden Auge" [with a laughing and a crying eye] is quite a common expression in German,¹⁵ whereas its apparent English source "With one auspicious and one dropping eye" (I.2.13) is not even listed in the *Oxford Dictionary of Quotations*. Röhrich's *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten* lists the phrase as a *Hamlet* quotation that has become anonymous.¹⁶ Büchmann, however, lists Schlegel's version, "mit einem heitern, einem nassen Aug'" [with a serene, a wet eye], and in this form it is only sporadically quoted by others.¹⁷ It is difficult to understand why this should be so; we may speculate that Schlegel's metrical form may have presented problems with a phrase that would usually appear in prose. Röhrich points out

13. [Diary entry: Friday 10 November 1826]. *The Journal of Sir Walter Scott*, ed. W. E. K. Anderson (Oxford: Clarendon Press, 1972), p. 235.

14. James Joyce, *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler et al. (London: The Bodley Head, 1993), p. 305.

15. The same holds true for its Hungarian equivalent. It appears in, e.g., the entry "szem" ('eye') n. "az egyik szeme sír, a másik never' egyszerre örül is, meg szomorkodik is" [he/she is crying with one eye and is laughing with the other/one eye crying, the other laughing] in *Magyar szótár. Szólások, helyzetmondatok, közmondások értelmező és fogalomköri szótára*, ed. Vilmos Bárdos (Budapest: Tinta, 2004), p. 319. [Hungarian phrasebook. Dictionary of idioms, situational phrases, proverbs] János Arany's classic translation is more complicated: "a szemünk / Mosolygva egyik, a másik könyezve," William Shakespeare, *Hamlet, dán királyfi*, trans. János Arany, in *Összes művei. 2. kötet. Tragédiák, színművek* (Budapest: Európa, 1964), 227–329, p. 234 (Natália Pikli, private communication).

16. Lutz Röhrich, ed., *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten* (Berlin: Directmedia, 2004), p. 412.

17. A striking variation of it is to be found in a newspaper article by Josef Roth on the music of a Berlin dancehall being heard in the adjacent cinema showing a grim newsreel: "dieses nationale Bürgertum, das mit einem heiteren Bein und einem nassen Aug' Miterleber des schrecklichen Proletariertodes ist" [this national bourgeoisie, which, with a serene leg and a wet eye, witnesses the horrible death of a proletarian]. Josef Roth, "Ruhr-Totenfeier mit Shimmy-Klang," *Vorwärts* 21:4 (1923). Roth obviously takes it for granted that his readers will recognize the quotation quality of the phrase.

that there are also Romanian and Hungarian-German fairy tales in which a king with such a pair of eyes occurs, and Wander's *Deutsches Sprichwörter-Lexicon* lists the proverb "Mit einem Auge weinen und mit dem andern lachen" [to cry with one eye and to laugh with the other].¹⁸ In other words, we are probably dealing with a case where an unusual phrase seemed to be in need of an origin and *became* a quotation.

The third example may belong to the same class: "Morgenluft wittern" is a common expression in German. Both Büchmann and Röhrich give Schlegel's *Hamlet* translation ("ich wittre Morgenluft") as a source. The Ghost speaks the words "But soft, methinks I scent the morning air" (1.5.64), when it must withdraw, because day is breaking.¹⁹ In German, however, the phrase means something quite different, almost the opposite: 'to see one's chance'. How can the change to a positive meaning be explained? The answer seems to be quite simple: Schlegel, keen to render Shakespeare's originality, translated his text literally, without taking into account that the words he produced were identical to a phrase which seems to have been idiomatic in the sense it still has today.²⁰ An educated German-speaking person today would associate the phrase with *Hamlet*, but retain its positive meaning, and be slightly surprised and bewildered by how it is used in the play.

Both "Mit einem lachenden und einem weinenden Auge" and "Ich wittre Morgenluft" may then be examples of proverbial phrases having *become* Shakespeare quotations. They show how a cultural community may feel the need to assign unusual phrases to a specific origin and may choose a familiar source for the purpose. At the same time, this choice also reaffirms and enhances the cultural status of this source.

The existence of familiar quotations as such can tell us something about the status and the history of a work like *Hamlet* in a cultural community. The double existence of familiar quotations, both in the text and in the minds of people, also means that quoting is not a one-way street. A classic like *Hamlet* both feeds and ingests the discourse of a community, subtly transforming both.

18. *Deutsches Sprichwörter-Lexicon*, ed. Karl Friedrich Wilhelm Wander, available online at http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Wander&clmid=WA01384&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&mainmode= (accessed on 3. 17. 2017).

19. Büchmann also gives Gottfried August Bürger's ballad "Lenore" of 1773 as a possible source, where the phrase has a Shakespearean ring (stanza 28) and is itself probably a quotation from Wieland's *Hamlet* translation of 1766 ("Mich dünkt, ich wittre die Morgen-Luft").

20. The phrase occurs in Matthias Claudius, *Briefe an Andres* (1775), and several times in Eichendorff, e.g., in *Dichter und ihre Gesellen* (1833), in places where a Shakespearean association is unlikely.

Thomas Rowley's Praises of William Canynge Chatterton's Blueprint for His Romantic Cult

Thomas Chatterton's Romantic cult is somewhat of a commonplace. A common place, of course, is essential for any cult, and in Chatterton's case, that geographic location is St. Mary Redcliffe Church in Bristol, alongside with the garret in Brook Street, London, where he died of arsenic poisoning on 24 August 1770.¹ For our consideration, however, the former place is more relevant since this is where the stories of Chatterton, his alter ego Thomas Rowley, and a 15th-century Bristol mayor, William Canynge converge. It is this complex of real and fictitious individuals that I will here inspect from the perspective of literary cult and mythology.

William Canynge (also spelt Canynge; c. 1400–1474) was one of entire England's wealthiest merchants in the 15th century, who held the position of mayor five times and also served as Member of Parliament for Bristol on several occasions. In addition to his international trade exploits, he was also a generous patron of culture and religion—most importantly, he funded the reconstruction of St. Mary Redcliffe church² after major damages caused by natural forces in the first half of the 1400s. For this purpose he employed at least a hundred workmen, which “tends to prove what part the last William Canynge had in building or rebuilding Redcliff church to

1. Nick Groom has argued convincingly that this was accidental overdose rather than a conscious act of premeditated suicide (“The Death of Chatterton,” in *From Gothic to Romantic: Thomas Chatterton's Bristol*, ed. Alistair Heys [Bristol: Redcliffe, 2005], 116–125). Still, his “premature death [...] was to seal his image as the archetypal neglected genius of Romantic poetry, more famous for committing suicide than for anything he wrote” (“Literary Sleuthing Sheds New Light on Mystery of Poet's Death,” Press Release, *University of Bristol*, 25 August 2004 <<http://www.bristol.ac.uk/news/2004/493.html>>, accessed on 19 September 2017). In fact, even the most often quoted non-Rowleyan text attributed to Chatterton, a sharp accusation against Horace Walpole, has been shown to be a 19th-century forgery, presumably by John Dix. Cf. Nick Groom, “The Case against Chatterton's ‘Lines to Walpole’ and ‘Last Verses,’” *Notes and Queries* 50.3 (September 2003): 278–80 and Boldizsár Fejérvári, “Chatterton's Middle Ages: The Power Economics of the Chatterton *vs.* Walpole Affair,” in *Heroes and Saints: Studies in Honour of Katalin Halácsy*, ed. Zsuzsanna Simonkay and Andrea Nagy (Budapest: Mondat, 2015), 297–322, p. 311.

2. Famously, it was at this same place of worship that Samuel Taylor Coleridge and Robert Southey married Sara and Edith Fricker, respectively, in 1795. On Coleridge's “Monody on the Death of Chatterton” and its significance for the Chatterton cult, see Paul Magnuson, “Coleridge's Discursive ‘Monody on the Death of Chatterton,’” *Romanticism on the Net* 17 (February 2000), <https://www.erudit.org/en/journals/ron/2000-117-ron429/005900ar/> (accessed on 20 October 2017).

entitle him to the name of a founder, as he has been generally and deservedly esteemed.”³ After the death of his wife Joan, Canynges took the Holy Orders of the Roman Catholic Church in 1468—he celebrated his first mass at St. Mary Redcliffe. Although he subsequently moved to the Westbury suburb of Bristol, he was buried at St. Mary Redcliffe, where his canopied tomb is situated today. Thomas Chatterton, whose great uncle John had been a sexton at this church, could enter St. Mary Redcliffe at pleasure and “would sit for hours, reading by Canynges’ tomb and often climbed ‘the towers of the church,’ where he would read.”⁴

Thomas Rowley is a more ambiguous character in the Chatterton story. Chatterton took his name from actual history, but the Thomas Rowley that he envisioned had nothing to do with his real-life namesake.⁵ From this early moment, Chatterton had in mind a cunning scheme “to graft on to William Canynges [...] a friend or dependant who should sing his praises and those of the church.”⁶ In Chatterton’s imagination, Rowley became an erudite priest, who composed original poetry as well as translated earlier pieces of history and literature, such as some *fictitious* Latin works by John Turgot, a real 11th-century abbot.⁷

It is thus clear how Canynges’ and Rowley’s name are tied together in Chatterton’s mythography. His own name is added to the catalogue more indirectly, in the *common space* of St. Mary Redcliffe. And the link is not exactly overstressed, either. As Nick Groom explains: “Inside the church, there is only a recently inscribed and very bland tablet: ‘THOMAS CHATTERTON / of this parish / 1752–1770 / Poet.’ It is placed near the tomb of William Canynges, mayor of Bristol and patron of Chatterton’s fictitious me-

3. William Barrett, *The History and Antiquities of the City of Bristol* (Bristol: William Pine, 1789), p. 570. Barrett also cites William Botoner, who recorded that here “habuit operarios, carpentarios, masones &c. omni Dei C. homines.” Barrett, of course, is what we can best describe as a largely unreliable narrator. It will be remembered that he was closely associated with the adolescent Chatterton, whose talent he exploited unscrupulously. His notorious chronicle, published almost two decades after Chatterton’s death, and one after the authenticity of the Rowley texts had been seriously challenged by Thomas Tyrwhitt, Thomas Warton, and others, quoted “Rowley” extensively and based much of its factual claims on this spurious source uncritically. Still, in sections where Barrett relied on other background literature, we have no reason to assume that his facts are erroneous.

4. E. H. W. Meyerstein, *A Life of Thomas Chatterton* (New York: Russell, 1930), p. 26n. This, perhaps, can be deemed the first sign of Chatterton’s private cult of Canynges.

5. Cf. Nick Groom, *The Forger’s Shadow: How Forgery Changed the Course of Literature* (Basingstoke: Picador, 2002): “He took the name ‘Rowley’ (originally he deliberately misspelt it ‘Ronlie’) from a brass of Thomas Rouley, bailiff 1466–7 and sheriff 1475–6 (when William Canynges was mayor) in St. John-in-the-Wall” (p. 148n).

6. Meyerstein, p. 59.

7. Cf. George Washington Sprott, “Turgot,” *Dictionary of National Biography*, ed. Sidney Lee (London: Smith, Elder & Co., 1899), Vol. 57, 326–327.

dieval poet, Thomas Rowley.”⁸ Of a Chatterton cult in Bristol, then, it would probably be an exaggeration to speak.

At this point, we do well to heed Péter Dávidházi’s mission statement and define what kind of cult we would expect, on the one hand, and what we may mean by a “blueprint” on Chatterton’s part, on the other:

Let us explore the genesis of a literary cult, let us trace the history of its development, let us observe its peculiar order of rites, let us analyse its linguistic characteristics, let us attempt to glimpse into its psychology, establishment, and societal impacts, so as ultimately to be able to draw up some general connections between cult and culture.⁹

With this methodology, one may address the three main areas of cultic practices: attitude, custom, and linguistic mode.¹⁰ Below, I will first briefly summarize these aspects pertaining to Chatterton’s cult, followed by some examples for Rowley’s implied cult of his patron Canynges.

It is from the first perspective, *attitude*, that Chatterton’s cult raises the most serious doubts, questioning whether there really is such a thing in the first place. Due to his assumed “suicide by reason of insanity,”¹¹ as well as the criminal offence of forgery, whatever the merit of his poetry written in a language that to some contemporary and later purists never even existed, he was generally condemned. Even his Romantic admirers were hard pressed to find excuses for his conduct, blaming in turns the backwardness of his provincial Bristol, the arrogant dilettantism of Horace Walpole, or social injustice at large. Perhaps Robert Browning came closest to a disinterested appraisal of his life and output, in the rhetorically polished special pleading of his *Essay on Chatterton*, which Browning does not seem to have acknowledged in his lifetime, and which would not be published until the mid-20th century.¹²

The greatest stumbling-block in this Romantic attitude to Chatterton is the fact that it turns on the notion of Chatterton’s Romantic suicide. If that idea is refuted, or called into doubt, many other assumptions need also to be reconsidered or even revoked. All is not lost, of course, since Chatterton’s myth has already developed into a self-feeding automa-

8. Groom, *The Forger’s Shadow*, p. 5.

9. Péter Dávidházi, “*Isten másodszületje*”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat, 1989), p. 3 (my translation).

10. Dávidházi, p. 5. In the use of cult-specific language, hyperbole is the dominant trope. It is, however, hardly a hyperbolic exaggeration to refer to Dávidházi’s ground-breaking work in such terms as Géza Fodor used in his review of “*Isten másodszületje*,” calling it “the first-born of an aspect of literary research” (cf. Fodor, “Egy irodalomkutatói szempont elsőszületje,” *Irodalomtörténeti Közlemények* 95.2 [1991], 200–214).

11. Linda Kelly, *The Marvellous Boy: The Life and Myth of Thomas Chatterton* (London: Faber & Faber, 2008 [1971]), p. 43.

12. Donald Smalley (ed.), *Browning’s Essay on Chatterton* (Cambridge, Mass.: Harvard, 1948).

tism, including the ironic fact that one of Chatterton's most famous poems was not even written by him:¹³ "the ceaseless promotion of this myth makes the Romantic conception of the poet as a self-destructive genius a potentially fictitious construct, which nevertheless enforces an ideology of self-conscious extremity that has since helped to mould literary history."¹⁴ Never mind that the "self-destructive genius" idea is diagonally opposed to what Chatterton himself thought about poets in general—he is reputed to have "boasted to his sister that poets don't commit suicide: they were too tough."¹⁵

The scarcity of formal customs or rituals follows from the ambiguous standing of the historical Thomas Chatterton as well as the mythical one. If there was early interest in his life and output soon after his death, it had a more or less commercial character. His manuscripts and personal belongings were traded and when the stocks ran out, further supplies were occasionally forged by others. Such items of merchandise as "Chatterton handkerchiefs" were printed and sold in large quantities.¹⁶ And although a Chatterton Society was finally established in 2002, it is conspicuously belated; nor is the activity of the Society too vigorous for the time being.¹⁷

Where his cult can best be traced is in the realm of language use, with special regard to poetic works. The first such came months after his death, in the elegy of his Bristol friend Thomas Cary, who praised him as the "wonder of our drooping isle"¹⁸—surely qualifying as hyperbolic language. The reactions of the Romantic poets (notably Wordsworth, Coleridge, Southey, Shelley, and Keats, as well as the French playwright Alfred de Vigny) are comprehensively covered in Linda Kelly's monograph, along with William Henry Ireland's Chatterton-inspired Shakespeare forgeries.¹⁹

All in all, Chatterton's myth, in which his assumed life, pride, destitution, and Romantic suicide outshine the actual poetry and everyday fact, meet the criteria of cultic language use, "marked by a preference for such glorifying statements that can be neither verified nor falsified because they are not amenable to any kind of empirical testing whatsoever."²⁰ From this point of view, the historical facts of Chatterton's

13. See the reference to "Lines to Walpole" in footnote 1 above.

14. Groom, "The Death of Chatterton," p. 117.

15. Neil Bell's 1943 novel *Cover His Face* cited in Groom, "The Death of Chatterton," p. 116.

16. Cf. Kelly, p. 29.

17. Incidentally, Nick Groom is identified as the founder of the Society in Jürgen Heizmann, *Chatterton oder Die Fälschung der Welt* (Heidelberg: Mattes, 2009), p. 235, a piece of information one has to mine deep for on the Society's homepage (<https://www.thomaschattertonsociety.com/press-releases>, accessed on 22 October 2017). One welcome achievement of the Society is the fact that—in the absence of a grave—Chatterton's House has recently been renovated and may henceforth serve as a place of commemoration.

18. Cited in Kelly, p. 43.

19. Kelly, pp. 80–115 and pp. 71–79, respectively.

20. Péter Dávidházi, "Cult and Criticism: Ritual in the European Reception of Shakespeare," in *Literature and Its Cults*, eds. Péter Dávidházi & Judit Karafiáth (Budapest: Argumentum,

death are not merely of secondary importance, but quite irrelevant for the Chatterton cult built on his myth.

Needless to say, historical fact is even more immaterial for Rowley's praise of William Canynges and, indirectly, for Chatterton's private cult. From a psychological perspective, Louise J. Kaplan argues that the entire imposture is motivated by the single aim of establishing the fantasy of a family romance, which Thomas Chatterton, whose father had died months before the infant was born, could not actually enjoy. Kaplan goes as far as to call William Canynges "Chatterton's Fifteenth-Century Father"²¹—an appellation thought-provoking but difficult to sustain, and one that yields little added value to our knowledge of the facts. In such narratives, Chatterton is invariably pictured as the poor working-class poet who lives in destitution and seeks a wealthy patron ideally modelled on his imaginary Canynges. While this scenario may even contain much truth, especially in terms of Chatterton's communication with Horace Walpole, for our discussion here it is irrelevant.

Let us turn, then, to Rowley's *attitude* to Canynges. It reflects loyalty bordering on veneration, just as one would expect of a poet's tribute to his generous patron. Moreover, Chatterton has Rowley and Canynges engage repeatedly in various literary ventures: to the beginning of *Ælla*, for instance, Rowley appended two verse passages addressed to Canynges; while to the tragic fragment *Goddwyn*, "Maistre William Canynges" delivered a "Prologue." Chatterton might not have known or intended this, but in composing the "Letter to the Dygne Mastre Canynges," he had his Rowley import the ottava rima stanza to England half a century before literary histories date its arrival:

Cannynges and I from common course dysse;nt;
Wee ryde the stede, botte yev to hym the reene;
Ne wylle betweene crased molterynges bookes be pente,
Botte soare on hyghe, and yn the sonne-bemes sheene;
And where wee kenn somme ishad floures besprente,
We take ytte, and from oulde rouste doe ytte clene;
Wee wylle ne cheynedd to one pasture bee,
Botte sometymes soare 'bove trouthe of hystorie.

1994), 29–45, p. 31. In "*Isten másodszülöttje*," Dávidházi elaborates further on this principle, adding that cultic utterances aim to "suggest the psychological authenticity of a shared or thus intended conviction through a claim that seemingly describes a fact but is actually thoroughly metaphorical" (p. 12 [my translation]).

21. Louise J. Kaplan, *The Family Romance of the Impostor-Poet Thomas Chatterton* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1988), p. 13. Kaplan is one of those authors whom Groom names as having "rejected (or perhaps just overlooked)" the accumulated evidence regarding Chatterton's death, among other mythical components of his biography ("The Death of Chatterton," p. 116 & 136*n*6).

Saie, Canynge, whatt was vearse yn daies of yore?
 Fyne thoughtes, and couplettes fetyvelie bewryen,
 Notte syke as doe annoie thys age so sore,
 A keppened poyntelle restynge at eche lyne.
 Vearse maie be goode, botte poesie wantes more,
 An onlist lecturn, and a songe adygne;
 Accordynge to the rule I have thys wroughte,
 Gyff ytt please Canynge, I care notte a groate.

The thyng yttself moste bee yttes owne defense;
 Som metre maie notte please a womannes ear.
 Canynge lookes notte for poesie, botte sense;
 And dygne, and wordie thoughtes, ys all hys care.
 Canynge, adieu! I do you greete from hence;
 Full soone I hope to taste of your good cheere;
 Goode Byshoppe Carpynter dyd byd mee saie,
 Hee wysche you healthe and selinesse for aie.²²

What we learn hence is that Rowley, as much as he appreciates Canynges' cultural patronage, is doubtful whether his master is capable of savouring the poesy in his dramatic work, *Ælla*, or he will focus solely on the historical subject matter in the tragedy. Chatterton, at the same time, is very conscious of the literary merits of Rowley's play; in commending the text to the publisher Dodsley, he cannot be accused of false modesty: "It is a perfect Tragedy, the Plot, clear, the Language, spirited, and the Songs interspersd in it, are flowing, poetical and Elegantly Simple. The Similes judiciously applied and tho' wrote in the reign of Henry 6th., not inferior to many of the present Age."²³ Of course, we should expect no less than that from a poet whom John Lydgate, the famous author of *Fall of Princes* (an imitation of Boccaccio), had praised in these words: "Now Rowlie ynne these mokie Daies / Sendes owte hys shynynge Lyghte / And Turgotus and Chaucer live / Inne evry thyng hee wrytes,"²⁴ and whose *Ælla* even served as one of Shakespeare's sources.²⁵

22. All Chatterton quotations are from this edition: Donald S. Taylor & Benjamin B. Hoover (ed.), *The Complete Works of Thomas Chatterton: A Bicentenary Edition*, 2 volumes (Oxford: Clarendon, 1971).

23. Taylor & Hoover, Vol. 1, p. 172.

24. "John Ladgates Answer," Taylor & Hoover, Vol. 1, p. 63. For more information on Rowley and Lydgate's "All-a-boone"—poetic "boutynge matche"—see Fejérvári, "The Sources of Rowley's Language: Semi-Fictitious Vocabulary," 70 snippets to mark *Ádám Nádasdy's 70th birthday*, ed. Péter Szigetvári (Budapest: ELTE, 2017) (<http://seas3.elte.hu/nadasdy70/fejervari.html>, accessed on 21 October 2017).

25. Cf. Nick Groom's affirmative claim in Fejérvári, "From Fake Lit to the Value of Real Nightingales: An Interview with Nick Groom," *The AnaChronisT* 17 (2012/13): 279–297, p. 290. This is just about as far as alternative (literary) histories may take us in mythology and cult.

By making such bold statements, both in his own behalf and under his aliases, Chatterton constructs his own myth around his heroes and himself. Lydgate praises Rowley, Rowley eulogises on Canynges, and Chatterton exalts all three of them, in the shelter of St. Mary Redcliffe. With Rowley's *attitude* confirmed as one of occasionally critical reverence for William Canynges, the benefactor of Bristol and of Rowley himself, and his *language use* demonstrating such erudition as was not expected of the 15th century, it may be concluded that the germs of a Canynges cult had been sown through Chatterton's collection of forgeries. Moreover, these Rowleyan works found their way not only into Barrett's flawed *History and Antiquities*, but even into poet laureate Thomas Warton's *History of English Poetry*.²⁶ In other words, they were but one step away from making it to a veritable cult, in which, perhaps, *rituals* celebrating Bristol and its local heroes, Rowley, Canynges, and Chatterton might develop.

This, however, was not to be. Due to Chatterton's assumed lack of integrity, as well as the crime of his alleged suicide, he could not rise to the status of a hero, so he sank into relative oblivion. Despite his Romantic cult, Bristol would not acknowledge him until very recently.²⁷ Nevertheless, in establishing an alternative history of 15th-century English literature (and beyond), and ingraining into it a highly erudite fictitious priest, Chatterton provided a blueprint for potential mythographers, akin to those that would eventually complete his own myth. In this, though not amounting to an elaborate cult, his efforts may deserve the "reverence for first phases," so integral to the development of cults and the study thereof.²⁸

26. Thomas Warton, *The History of English Poetry from the Eleventh to the Seventeenth Century* [1778–1781], full reprint (London: Ward, Lock, and Tyler, 1871), Section 26, pp. 408–427. It is quite telling that although Warton himself raises reasonable doubts as to the genuineness of Rowley's works, and by the late 19th century, any claim to their authenticity had been destroyed, the reprinting still includes this chapter, as a tribute both to Warton and to Chatterton.

27. This is eminently illustrated by the blogger of *50 a Year*. In her entry on St. Mary Redcliffe church during a literary tour of Bristol, "the city I live in," she dwells at length on the weddings of Coleridge and Southey there, yet has not a single word for Chatterton. Surely, this is not her fault but due to the still hesitant appreciation of Thomas Chatterton in his native city, barely beginning to take off. Cf. "A Literary Tour of Bristol: St. Mary Redcliffe Church," *50 a Year: Fifty Books. One Year* (15 March 2016), <http://www.50ayear.com/2016/03/15/literary-tour-bristol-st-mary-redcliffe-church/> (accessed on 20 October 2017).

28. Péter Dávidházi, "Hopes Recollected in Tranquillity: The Cultural Anthropology of a Literary Cult," *Literary Cults Workshop* (Institute for Advanced Study, CEU, Budapest, 10 June 2016).

Berzsenyi Hellenisz-motívuma és az új mitológia

Berzsenyi Dániel „Halljuk! miket mond a' lekötött kalóz” kezdősorú ódájában az antik görög poézisra utaló sorokban jelenik meg Hellenisz rejtélyes figurája:

Oh a' halandó lyánka' szíve
Emberi szép kebelén viruljon,
Mint a' mosolygó Helleniszé, midőn
A' félisteneket szülte szerelmiben¹

Merényi Oszkár jegyzete szerint „Hellenis [sic!] a görögök ősanja”.² Ezt az értelmezést utóbb Bécsy Ágnes pontosította, illetve egészítette ki verselemzésében:

[Hellenis] félig Berzsenyi teremtette mitikus alak, szintén félisteneket szülő anya, mint a Dionüszoszt fogadó Szemelé, csakhogy egy „mosolygó” világban, nem az emberfeletti tűzétől enyészve. A múlt arcnélküli [...] közösségből a jelen kiszakította – s kiszabadította – a magányában tragikus egyéniséget, s a jövő ezt nem tagadja, nem visszavonja, hanem magasabb, teljesebb létre emelve megőrzi: Szemelé (az egyéniség – így a költői egyéniség is) Hellenisként él tovább.³

Hellenis: A görögök ősapját (Deukalión és Pürrha fiát; Aiólosz, Achaiosz, Dórosz és Ión apját) nevezték Hellén-nek. [...] Hellenis nem a görögök ősanja; a nőnemű alakváltozattal Berzsenyi nyilván csak a szellemi görögséghez tartozást, illetve a görög szellem fölnevelőjét testesíti meg, akinek – a vers logikája szerint – nőalakot kell öltenie, hiszen visszaul Szemelére.⁴

Az itt következő értelmezési kísérlet közvetlen előzményét a [Halljuk...] óda legutóbbi, Balogh Piroska tollából származó elemzésének egyik bővebben ki nem fejtett reflexiója jelenti a vers Hellenisz-figurája kapcsán: „itt nem egy görög vagy egyéb mitológéból ismert múzsa-kép jelenik meg, hanem egy kortárs költemény fikciójaként testet

1. Berzsenyi Dániel: *Őszes művei: Költemek 's folyóbeszéd*. Közrebocsátá meghagyása szerint Döbrentei Gábor. Buda, Magyar Királyi Egyetemi sajtóval, 1842. 59–60. (*A' poezisz, hajdanta* címmel, a későbbi kiadásokban címe általában *A poézis hajdan és most*.) A továbbiakban a verset innen, az egyetlen szövegkritikailag számottevő kiadásból idézem.

2. Merényi Oszkár: *Berzsenyi-tanulmányok*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1936. 253.

3. Bécsy Ágnes: „A poézis hajdan és most.” In: uő: *„Halljuk, miket mond a lekötött kalóz...”*: *Berzsenyi-versek elemzése, értelmezése*. Budapest, Korona Nova, 1998². 202–215. 214–215.

4. Bécsy: uo. 226.

öltő pszeudo-mitológiai alak,” mely „tudatos, a Neue Mythologie konstrukcióira igen erősen emlékeztető választásnak tűnik.”⁵ Ezt erősíti az a Balogh által ugyanitt említett felismerés, melyet korábban már a Berzsenyi-levelezés egyik jegyzetében rögzítettem,⁶ hogy „Hellenisz” nemcsak hogy nem szerepel az antik görög mitológiában, hanem félig sem Berzsenyi alkotása (mondjuk, mint az antik mitológiai figuraként létező „Hellén” pótlólagosan beiktatott felesége): ez a szokatlan alak minden valószínűség szerint átvétel, és Kazinczy Ferenc 1809-es Berzsenyihez írt episztolájából származott át a jelen költeménybe. Kazinczy verstani kérdésekkel foglalkozó episztolájában „Hellenisz” a görög versformákat alkalmazó verselés műsaja:

De a' Hellénisz a' rekedt kintorna'
Nyívását kedvelő sereg között
Még nem talált érzékeny tisztelőt,
'S jobb korra várván, nyugalomra dólt.
A' Szunnyadót nagy-későn Ráday
Költötte-fel hosszúra-nyúlt altából...⁷

Azonban a Hellénisz név még csak nem is Kazinczy leleménye, nála szintén átvételként jelenik meg, eredetét pedig valószínűleg Friedrich Gottlieb Klopstock következő műveiben kell keresni: két ódája (*Die Sprache: An Karl Friedrich Cramer*, 1782; *Unsre Sprache an uns*, 1796), valamint *Grammatische Gespräche* (1794) című dialógusban írt műve lehetett a forrás.⁸ A név „Hellänis” formában e szövegekben bukkan fel a jelek szerint először, jelentése: „a görög költészetet megszemélyesítő allegorikus alak, múzsza.” Klopstocknál Hellänis az antik görög költészet, Teutona pedig a német poézis műsaja – kézenfekvő, hogy Kazinczynak ezek a névalkotások nyújtottak példát saját hasonló neologizmusainak létrehozásához. Így jelennek meg a Berzsenyihez írt episztolában az újfajta műsanevek: saját, a vers első kiadásához fűzött jegyzetei szerint Hellénisz (akárcsak Maeonisz) „a' Görög Ének' Múzája,”⁹ Quirina a római költészeté, „Torquata 's Louison 's Götchen” pedig az olasz, francia és német költészet műsajái, akik személyekről

5. Balogh Piroska: „Töprengések a »lekötött kalóz« személyazonossága felett.” In: *Teória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül*. Budapest, Argumentum, 2015. 283–292. 288–289.

6. *Berzsenyi Dániel Levelezése*. S. a. r. Főrizs Gergely. Budapest, EditioPrinceps, 2014. 1033.

7. Kazinczy Ferenc – Berzsenyi Dánielnek, Széphalom, 1810. jan. 19. In: *Berzsenyi Levelezése*. 100.

8. Az *Unsre Sprache an uns* című ódát levélben idézi is: Kazinczy Ferenc – Rummy Károly Györgynek, 1815. jan. 20. In: *Kazinczy Ferenc Levelezése*, XII. S. a. r. Váczy János. Budapest, MTA, 1902. 346.

9. Kazinczy Ferenc: *Berzsenyi Dánielhez. Miklára Somogyban: Erdélyi Muzéum*, 1816/5. 128–136. 131.

kapták a nevüket.¹⁰ E sort egészítik ki „Xenidion ’s Magyarcsa” (a későbbi változatban „Etyelke”), a külföldről átvett versformákat magyar nyelven alkalmazó költészet kettős műzsái. Berzsenyinél a Hellenisz-figura kikerül abból az elsődlegesen nyelv művelő-verstani kontextusból, amelyből Klopstock/Kazinczy révén eredeztethető, és a hangsúly immár a névvel fémjelzett költészet tartalmi jellegzetességére esik. Hellenisz műzsa Berzsenyinél a félisteni hősöket megéneklő és tovább életető ógörög költészet jelképe, az egyoldalúan isteni ihletettségu jelenkori (szemeléi) poézis ellenpárjaként.

Pusztán a Hellenisz név átvétele és az ehhez hasonló saját névalkotások létrehozása még nem eredményez „új mitológiát,” ez lehetne a régi költői gyakorlat reflektálatlan folytatása is, vagy – ahogyan Kazinczy episztolájának pseudomitológiai alakjairól Radnóti Sándor fogalmaz – egy „rokokó jellegű mitológiai játék nehézkes utánzása.”¹¹ Ezzel szemben a herderi értelemben vett új mitológia mindenekelőtt történeti tudatosság meglétét feltételezi.¹² Az antik mitológia innovatív használata Herder szerint nem öncél, hanem eszköz arra, hogy „a régiek képi világából mintegy újat alakítsunk ki magunknak.” Erre azért van szükség, mivel szerinte a fennálló nehézségek miatt lehetetlen, hogy egyből egy „teljesen új mitológiát teremtsünk” magunknak, így „költői heurisztikaként kell a régiek mitológiáját tanulmányoznunk, hogy magunk is feltalálóvá váljunk.”¹³ A kora romantika két ponton lép túl ezen a koncepción: egyrészt feltételezik, hogy a modern szellem képes új mitológiát teremteni, másrészt az ezt célzó programot társadalmi jelleggel ruházzák fel. Vagyis ilyen értelemben az új mitológia nem merül ki egyes poétai újításokban, hanem olyan költői szemléletet jelent, mely funkcióját tekintve a régi (antik görög vagy másmilyen) mitológiák örökébe lép, azzal a céllal, hogy „az új mitológia alakjában” a művészet visszanyerje a „végletekig hajtott reflexió modern feltételei között” elveszett „nyilvános jellegét.”¹⁴ Friedrich Schlegel a jelen költészet szétaprózott mivoltának diagnózisából vezette le az új mitológia szükségességét: „Hiányzik [...] köl-

10. Kazinczynek a vers folyóiratközlését kísérő jegyzete szerint: „Quirina a’ Római Múza; Torquata az Olasz, Luison a’ Francia és Göthchen a’ Német. Torquata a’ Tassó keresztnevéről. Luison a’ XIV-dik Lajoséről, és az utolsó a’ Götheéről”. Uo. 135.

11. Radnóti Sándor: „»Xenidion s Etelke«. A magyar winckelmannizmus határai.” In: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest, Atlantisz, 2010. 46–510. 477.

12. Vö. Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie* I. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982. 128–132. Magyar irodalmi vonatkozásban az új mitológiáról lásd: Szajbély Mihály: „Délzsiget északi fényben: Herder, az új mitológia és Vörösmarty.” In: *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*. Budapest, Universitas, 2005. 389–407.

13. Johann Gottfried Herder: „Über die neuere deutsche Literatur. Vom neuern Gebrauch der Mythologie.” In: uő: *Frühe Schriften 1764–1772*. (Werke in zehn Bänden, 1.) Kiad. Ulrich Gaiet. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 445. 449–450.

14. Jürgen Habermas: *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás*. Ford. Nyizsnyánszki Ferenc és Zoltai Dénes. Budapest, Helikon, 1998. 78.

tészetünknek olyan középpont, amelyen a mitológia volt a régiek számára.” Ennek módszertana azonban nem egyezhet meg a régiekével, eleve nem utánozhatjuk őket: „Az új mitológiának [ellentétben az érzéki világhoz csatlakozó antikkkal] a szellem legmélyéből kell megteremtődnie.”¹⁵ *A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja* címen ismert (leginkább Hegelnek és Schellingnek tulajdonítható) szöveg szintén kimondja, hogy „új mitológiára van szükségünk”: „igazság és jóság csakis a szépségben kapcsolódik össze testvéri módon,” ezért a „mitológiának filozofikussá” és a „filozófiának mitologikussá” kell válnia. Ez itt társadalmi programot is jelent, ugyanis a „nép” és az elit az „esztétikai-vagyis mitológiaivá” tett eszmék révén tud majd egyesülni, így válik lehetővé „valamennyi erőnek [...] egyenlő kiképzése.”¹⁶

A Hellenisz név használata annak a(z egyik) jele lehet, hogy Berzsenyi a [Halljuk...]-ódában egy, a saját korábbi gyakorlatától eltérő (óda)költői nyelvhasználat kialakítására tesz kísérletet. Ennek lényege, hogy felhagy a görög mitológia korábban rá jellemző kvázi anyanyelvi jellegű alkalmazásával, és ehelyett részben közvetlenül a kortárs magyar költészethez köthető szóképeket használ, részben a saját életmű belső összefüggéseire alapoz, részben pedig olyan egykorú kelléktárból merít, mint a kurrens utazási irodalom. (Ez lehetett a forrása a 'sivatagi porvihar' jelentésben szereplő „samiel” – a. m. 'számum' kifejezésnek.) Egyetlen esetben vitathatatlan, hogy a görög mitológiára utal – Szemelé és Zeusz nászának történetére –, de akkor sem nevezi meg direkt módon ezeket a figurákat, csak általánosítónan utal rájuk: „Büszke lány,” aki „villámfénybe vonult isten ölen enyész.”

Történik mindez egy olyan költeményben, mely programadó és felszólító jelleggel kínál kiutat a jelen túlzottan individuális poéziséből egy új társas költészethez, mely minőségileg új szinten (mert az emberből, az egyénekből kiinduló módon) ismétli meg az antik görög poézis közösségteremtő aktusát. A vers a kortárs költészeti kontextushoz való tudatos kapcsolódása révén a programadás mellett egyszerre e program megvalósítójának is tekinthető. Új mitológiáinak azért nevezhető ez az eljárás, mert feltételezhetően ugyanaz a felismerés és igény munkálhat mögötte, ami a német kora romantika programításait is ihlette, ti. hogy a jelen korban eredeti funkcióját, közösségalkotó- és megtartó szerepét immár betölteni nem képes ógörög mitológiát egy, a mában érvényes és hasonlóképpen – legalábbis a poétai közösség tagjai számára – általánosan érthető, közös képiséggel helyettesítse.

A fenti tézisnek két gyenge pontja van. Az egyik, hogy egyetlen – bármily jelentős – versszöveg alapján kíván fordulópontot konstatálni egy költői életműben, a másik pedig,

15. Friedrich Schlegel: „Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról [1800].” In: August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Gondolat, 1980. 357–382. 358.

16. „A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja” [1796/97]. Ford. Zoltai Dénes. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1985/5–6. 811–812. A szöveg csak 1917-ben jelent meg először. Hegel kézírásával maradt fenn, de „gondolati magva minden bizonnyal Schellingtől származik” (Zoltai Dénes: „Bevezetés”: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1985/5–6, 805–810).

hogy nem egykönnyen belátható e kései szemléleti váltás elvi oka. (Ne feledjük, hogy a Kölcseynek válaszó 1825-ös „Észrevételek”-ben Berzsenyi még milyen vehemenciával védte és magyarázta egyes antikizáló költői kifejezéseit: mint a „Dithyrámbok”, „Atridák”, „ambrózia”, „nectáros”). Az első lehetséges ellenvetésre a dolog természetéből fakadóan nincs válaszó, hiszen minden jel szerint Berzsenyi utolsó éveiben keletkezett, s talán a költői életművet lezáró darabról van szó, nem tudható tehát, hogy e kísérlet miként folytatódott volna. Az ok tekintetében azonban lehetséges egy plauzibilis magyarázat.

Ennek kiindulópontja az 1830-as Mailáth-óda, az utolsó datálható Berzsenyi-költemény. Ez komoly görög mitológiai arzenált vonultat fel, s éppen ezzel összefüggésben váltott ki heves bírálatot Széchenyi Istvánból, aki az óda tulajdonképpeni címzettjének tekinthető. Széchenyi levélben megfogalmazott kritikájának fókuszában saját személyének, valamint az általa szorgalmazott lóversenynek az idealizáló ábrázolása állt: Berzsenyi ugyanis a versben a grófot egy Rákos mezején rendezett futam apropóján az olümpiai kocsiversenyek győzteseivel hasonlította. Széchenyi ezt a beállítást kifejezetten ártalmasnak tartotta „utóbbi céljai elérése végett,” félvén, hogy neveltség tárgyává válik, illetve kifejtve: általában is az a célja, hogy az olyan „Gazdaságbeli Tárgyakat” mint a lótenyésztés „minden erővel” levonja „az egekből” és eszményítés helyett gyakorlati szempontból közelítse meg.¹⁷

Ez a kritika attól a nemzetet „mozgató” nagy embertől érkezett, akinek fellépését Berzsenyi mindig is várta, akit másfél évvel korábban levélben keresett fel, „jótékony jelenségnek” nevezve őt „megtört életében,” akit ezután egy hosszas újabb levélben a görög kalokagathia-ideál követésére próbált rávenni,¹⁸ majd akihez pár hónapra rá megírta dicsőítő ódáját. Berzsenyi Széchenyihez szóló utolsó levele, melyben a Mailáth-ódát demonstratív visszavonja, a végtelen csalódottság rezignált hangján szól, azonban a józan belátást is kiolvashatjuk belőle:

Igazak, böltsek, szentek Méltóságod intései, s pirulva lép vissza az álmadó Hellenisz. Hellenfiak közt nevelkede, szabad, tsatska, nyilt mellü, nem tudja mi a hamis szemérem és hamis betsület, felkoszorúzva szokott a világ legszebb ünnepein a Persák Győzőjivel andalogni és ölelkezni; s midőn mast Alcibiadesünket gunyoltatni hallá, meg akará[!] pendíteni a persagyőző lantot, felejtve hevében időt, helyet, felejtve azt hogy az éneklőnek olly sandikának kell lenni, hogy egyik szeme mindig égre, másik pedig mindig földre sandikáljon, s elfeledé a mi szegény földünket!! No de botsánat néki! Vissza sompolgott már az agathoni vatsorákhhoz, s nem egykönnyen fog hozzánk visszasompogni.¹⁹

17. Széchenyi István – Berzsenyi Dánielnek, Pozsony, 1830. nov. 7. In: *Berzsenyi Levelezése*. 607–609.

18. Vö. *Berzsenyi Levelezése*. 570 és 591–594.

19. Berzsenyi Dániel – Széchenyi Istvánnak, Nikla, 1830. nov. 18. In: *Berzsenyi Levelezése*. 611.

A levélrészletet máshol már elemeztem,²⁰ így ezúttal csupán azt a mozzanatot emelem ki, hogy az eszményítés gesztusának visszavonása részleges: csak az „időt, helyet” elfelejtő idealizálásról mond itt le explicite a költő, az „álmadó Hellenisz” idealizált múltba forduló, az aktuális valóságtól elszakadó poéziséről. E helyett a földi (valós) és égi (eszményi) szimultán, egészes látásának a lehetősége fogalmazódik meg, mely holisztikus szemlélet Jean Paul vagy Schedius Lajos antropológiai esztétikai szerint is a zseni ismeretőjegye.²¹ A [Halljuk...]-óda „mosolygó Helleniszé” – szemben a levél „visszalépő,” álmadó Helleniszével – az ilyen jellegű költészet múzsája, hiszen egyrészt „emberi szép kebelén” virul a szíve, másrészt képes „félisteneket” szülni, tehát egyaránt kapcsolatban áll a reális-földi és az ideális-égi szférával.

Az ideál ilyesfajta megszüntetve megőrzését fogalmazta meg Berzsenyi a Mailáth-óda átdolgozott változatában is: „Olympia / Istenfiakkal küzdve tűnt fel / Isteni bájba merült szememnek. // Eltűnt a rémkép. [Azaz a „képzelődésben támadt homályos kép”²²] Ám de ha szózatom / Szép lelkedre hatott, nem vala pusztá hang.”²³ Vagyis az eszmény, ha (immár) közvetlen valójában nem is tapasztalható meg, tovább él mint nem-transzcendens lelki tartalom, mely (mint a folytatás mutatja) a „honszeretet” erényét dicsőítő énekké fog válni, vagyis a horizontális, emberek közti kommunikáció tartalmává alakul át. Látható tehát, hogy Berzsenyi számára az 1830 körüli poétikai és politikai konstelláció egyaránt azt az üzenetet hordozta magában, hogy az egyoldalúan antikizáló költészet immár érvényét veszítette, az új helyzetben nemcsak érthetetlen, hanem káros, retardáló mozzanattá vált. Erre reakció lehet a költői elhallgatás, amit a Mailáth-óda 2. verziója jelent be: miután a költő számára eltűnt az ideál „rémképe,” másnak adja át a lantot, abban a reményben, hogy „honnom új virultán / Vert dalodat porom érzi majdán.”²⁴

Ha azonban végigtekintünk Berzsenyi életpályáján, az látható, hogy többször is deklaráta önnön elhallgatását, ezek az elhallgatások azonban végső soron mindig csak a megnyilatkozás egy bizonyos lehetőségére vonatkoztak. Így az 1813-as kötet végén a *Barátimhoz* [II.] a „Lesbosi lant,” az amathusi szerelmi költészet végét jelentette be, melyet azután az urbánus-bölcselkedő episztolaköltészet váltott fel. A *Barátimhoz* [III.] valamikor az 1820-as években immár ezt a társalkodó közösséget mondta fel, utolsó „halottas énekként” mintegy a teljes és végső elhallgatást vetítve előre. A Mailáth-óda II. változata pedig a nemzeti közösséghez szóló „nagy ember-ódák” szokott idealizáló ábrázolásával

20. Fórizs Gergely: *„Álpeseken Álpesek emelkednek”. A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben.* Budapest, Universitas, 2009. 312–314.

21. Vö. Berzsenyi: *Prózai munkái*, 694.

22. *A magyar nyelv szótára.* Készítették Czuczor Gergely és Fogarasi János. Emich Gusztáv, Pest, 1865. V, 487.

23. Berzsenyi Dániel: *Gróf Mailáth Jánoshoz* [II.]. In: Berzseny Dániel: *Költői művei.* S. a. r. Merényi Oszkár. Budapest, Akadémiai, 1979. 149–150. 149.

24. Uo, 150.

számol le. A megszólalás újabb adekvát formái Berzsenyi számára 1817 után az antikritika, majd a kritikai és esztétikai értekezés (illetve a lírában az irodalmi epigramma) lettek, mely repertoár 1830 után a mezőgazdasági és jogalkotási reformtervekkel egészült ki. A munkálkodás körének mind gyakorlatibb irányú változásához jól illeszkedik a [Halljuk...] -óda újfajta megszólalási módja, mely nem az ideálról való lemondás jegyében fordul az antikvitas képei helyett az új mitológiához, hanem azért, hogy az eszményt itt és most a gyakorlatban érvényes formába öntse, ezért engedi előtérbe a kortárs kontextusokat, és szűri át rajtuk az általános emberi tartalmakat.

Így olvasva a [Halljuk...] -óda a *Barátimhoz* [III.] palinódiájának tekinthető: a költő „halottas éneke,” a lélek „örök hideg éje”²⁵ úgy vonatik vissza, hogy a képek kozmikusá tágulnak – a halottas ének immár nem egyénhez kötődik, hanem olyan személytelenül „zúg,” mint a porvihar; az „örökre hideg” nem egy költői lélek jelzője lesz, hanem azoknak a „vizeknek,” amelyeken maga a költészet-hattyú hallgat – és ezen az általános szinten a szituáció meghaladhatóvá válik.²⁶ Általában is jellemző Berzsenyi képzésközpontú felfogására, hogy az egyén vagy akár egy egész korszak számára perspektívátlan helyzet nagyobb léptékkal mérve a képzés/fejlődés lépcsőfoka lesz, amint azt A Pesti Magyar Társasághoz írt episztolában olvashatjuk: „Reménylek. A’mit század nem tehet / Az ezredek majd megteendik azt.”²⁷ A [Halljuk...] -óda esetében is a reménnyel szemlélt jövőre esik a hangsúly, azonban ez nem (illetve itt sem) passzív reménykedés, hiszen miközben a versbeszélő – egy közösség nevében – felszólít az újfajta, társas költészetbe való bekapcsolódásra („Szünj meg te is hát zárt fület és kebelt / A’ szép ifju világ’ bájira inteni”), aközben maga a versszöveg az intertextualitás síkján már építi is a szóban forgó (irodalmi) közösséget.

A Mailáth-ódák lemondó-stafétaátadó gesztusa után nem a lírikus én, hanem annak magasabb rendű formája, a lekötött kalóz, vagyis a közös költői nyelv formáját felvevő szellem tér vissza a „barátok” társaságába. A nagy folyamatokat tekintve pedig ez visszaterés (illetve annak reménye) az „ifjú világ” természetének egységébe: csak éppen ezúttal nem magához a természethez, hanem az individuumok közösségének tudatában reflektált, interszjektív szinten újraalkotott természethez. Ilyen értelemben, a visszaterés

25. A versszöveget itt a kézirat alapján idézem, a kritikai kiadás szövegétől eltérő olvasatban: „Mint egy vad Karaib bajnok harsogja halottas / Énekít a kinzók’ keze közt mosologva, boszontva; / Durva tsapási alatt énekre fakadva boszontom. / <Lelkem örök hideg éj, de nyugott mint néma koporsom, / Mellbe se bú se öröm nem reszketi szívemet által. / Titeket el rezzent váz képe, barátim, ölembüll!>” PIM Kézirattár, V. 588/2. A jelölt törlés Berzsenyitől származik.

26. Hogy a palinódikus szerkesztés Berzsenyinéél nem egyszerűen ellentételezést jelent, hanem az eredeti állítás magasabb szintű meghaladását, arra az 1816-os verseskötetből is hozható példa. Vö. Onder Csaba: „»Rómát, Athenát, Spártát álmodtam...« (Palinódikus szerkesztés és »barokk eposz« Berzsenyi 1816-os verseskönyvének Második Könyvében)”: *Irodalomtörténeti Közlemények* 102 (1998), 3–4. 495–513. Különösen: 499–501.

27. Berzsenyi Dániel: *A’ Pesti Magyar Társasághoz. 1815*. In: Berzsenyi: *Költői művei*. 120–122. 122.

mozzanataira figyelve – hogy Weöres Sándor ötletére utalj²⁸ – a „lekötött kalóz” érthető egyfajta újmitológiai Odüsszeusz-alakként, különösen, ha Schelling sorait olvassuk: „Amit mi természetnek nevezünk, az egy csodálatos titkosírással írt költemény. De a rejtély mégis feltárulhat, ha felismerjük benne annak a szellemnek az odisszeáját, amely önmagát keresve, csodálatra méltó csalódás folytán mindig elmenekül önmaga elől; mert az érzéki világból, miként a szavakból, csupán az az értelem bontakozik ki – mint félig átláthatatlan ködből a fantázia földje –, amely után vágódunk.”²⁹

Végül – megfontolva Dávidházi Péternek az irodalomtörténeti elbeszélés eredendő feltételelességére és mindenkori előfeltevéseinktől való függésére vonatkozó figyelmeztetését³⁰ – a jelen interpretáció érvényének határaitra kell utalnom. A [Halljuk...]-óda filológiáját olyan alapvető információhiány jellemzi, hogy a vers kapcsán elhangzó értelmező megállapítások hipotetikusságának mértéke különösen nagy. Az előfeltevés – ilyen esetben fokozottan előtérbe kerülő – gyakorlati funkciója abban áll, hogy az örök feltételelenség ellenére és körülményei között is létrejöhessen az irodalomtörténeti elbeszélés a maga korlátozott érvényességi körében. Ezúttal azt az előfeltevést juttattam érvényre, hogy a Berzsenyi-korpusz egységes képzési ívet ír le, melyben az egyes művek egy tudatosan épített makrostruktúra (az életmű) részei, mégpedig olyan részek, melyek mindig a kompozícióban vagy a képzési kronológiában megelőzőnek minősíthető darab vagy egység magasabb szintű, reflektáltabb újramondására törekszenek, és így szerkezeti elemként nyerek el általánosabb értelmüket. Idézett monográfiámban ezt az elvet Berzsenyi elméleti szövegeinek vizsgálatára alkalmaztam, jelen tanulmányban pedig kiterjesztettem az életmű egyes lírai szövegeire is. A végkövetkeztetéshez tehát hozzátartozik, hogy az új mitológia jelensége akkor és annyiban adhat magyarázatot a szóban forgó rejtélyes Berzsenyi-óda bizonyos sajátosságaira, ha a művet egy képzési történet részének, az egyén szintjén (talán) utolsó, de a közösség számára (potenciálisan) első láncszemének tekintjük.

28. Szerinte a lekötött kalóz az „árbochoz kötött Odysseus”. *Három veréb hat szemmel. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból.* S. a. r. Weöres Sándor. Budapest, Szépirodalmi, 1977. 442.

29. F. W. J. Schelling: *A transzcendentális idealizmus rendszere.* Ford. Endreffy Zoltán. Budapest, Gondolat, 1983. 402–403.

30. „A feltételelenség minden irodalomtörténeti munka eredményének legbenső lényegéhez tartozik. [...] Minden egyes (bármennyire leírónak tetsző) állításunk és vele egész irodalomtörténeti elbeszélésünk érvénye gondolati műveleteinktől is függ, azok meg előfeltevéseinktől.” Dávidházi Péter: „Csokonai és az irodalomtörténet feltételelensége”: *Alföld*, 2006/8. 46–65.

Földváry Kinga

Áltörténelmi ál-Shakespeare adaptáció

Jancsó Miklós: *A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon*

Jancsó Miklós kevésbé ismert filmjei közé tartozik az 1981-ben készült *A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon*, mely álomszerű cselekményével, zavarosnak tűnő történelmi, irodalmi és kultúrtörténeti utalásaival a kezdetektől sok fejtörést okozott a hazai és nemzetközi kritikusoknak egyaránt. Volt, aki a filmet egyenesen „rémálomnak” nevezte,¹ más „történelmi hiperbolával való reménytelenül öncélú játéknak”,² de még az elismerőbb hangú kritikák sem tettek úgy, mintha minden részletét bármilyen formában értelmezni tudnák. A *Hamletre* emlékeztető cselekményszál csupán egy a sok közül, ami térben és időben nehezen illeszkedik a többi elemhez, de, mint a későbbiekben látni fogjuk, a könnyen felismerhető Shakespeare-motívum kulcsszerepet játszik abban, hogy a töredékek egységes egészzé álljanak össze. Sőt, ez a meglepő Hamlet-parafrázis valójában tökéletes példa arra, amit Dávidházi Péter a Shakespeare-kultusz közösségformáló erejének nevez a huszadik század második felében.³ *A zsarnok szíve* bemutatása óta eltelt közel négy évtized ráadásul már arra is lehetőséget ad, hogy az immár lezárt Jancsó-életmű felől tudjuk megközelíteni ezt a különös filmet. Nem csupán színészek és stábtagok (köztük Kende János operatőr, valamint forgatókönyvíróként Hernádi Gyula), hanem számos motívum és technikai megoldás is visszatér az alkotó más műveiben. Ilyenek a megvilágosodás szimbólumaiként értelmezhető fátylák és gyertyák, melyek arra utalnak, hogy *A zsarnok szíve* hősei is sötétben bolyongva keresik az igazságot; de ugyanilyen jellegzetes az épített díszletek szerepe, melyek Marx József szerint „már-már pszichoanalitikai precizitással szimbolizálják a tudat különböző állapotait”.⁴

Függetlenül attól, hogy a Jancsó-kritika 1981 óta már megbarátkozott a filmmel, az átlagnéző számára az elsődleges benyomás mégsem a szakirodalomból, hanem a cselek-

1. „[A] bad dream of a movie”. Janet Maslin: „A zsarnok szíve avagy Boccaccio Magyarországon – The Tyrant’s Heart, A Hungarian Fantasy”: *The New York Times*, 1982. október 4, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C02EEDB103BF937A35753C1A964948260>. Saját fordítás.

2. „[A] hopelessly self-indulgent exercise in historical hyperbole”. David Sterritt: „New York Film Festival: capsule of world cinema today”: *The Christian Science Monitor*, 1982. október 14, <http://www.csmonitor.com/1982/1014/101400.html>. Saját fordítás.

3. Dávidházi Péter: „Isten másodszülöttje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat, 1989. 329.

4. Marx József: *Jancsó Miklós és a jelképek*. In: B. Müller Magda, Márfai Péter (szerk.): *Magyar rapszódia: Jancsó Miklós filmjei*. Babits Kiadó, Szekszárd, 1991. 12–19. 15.

ményből, a film által elbeszélte történetből alakul ki, márpedig *A zsarnok szíve* nem tartozik az egyszerű narratívák közé. A forgatás során pedig még ennyire sem lehetett sejteni a film majdani végső formáját; ahogy G. Szabó László egy interjúban a rendező egyéni munkamódszerére is utalva írja: „Hogy miről szól majd a film, Jancsó bizonyára meglepetésnek szánja. Mert hiába a forgatókönyv, ha más van a papíron és más lesz a filmszalagon.”⁵ Ez a vélemény a film megjelenése után sem változott jelentősen; a legtöbb kortárs recenzió elsősorban a film nehezen értelmezhető cselekményét, illetve a történetben tetten érhető nyilvánvaló ellentmondásokat és anakronizmusokat hangsúlyozza. Dolgozatom mégis azt kívánja bemutatni, hogy a mű egyetlen eleme sem a véletlen műve, hanem sokkal inkább szándékos megtevesztés eredménye. Jancsó Miklós filmje a befogadó tudatos félrevezetésével, a kimondhatatlan múlt hazugságba torzításának ábrázolásával saját korának tart tükröt, melyben az igazság keresésének ellehetetlenítése ugyanúgy jelentést és jelentőséget nyer, mint a szerteágazó, de következetesen pontatlan intertextuális utalások.

Önmagában az, hogy a történelmi paraboláiról ismert rendező nem ad könnyű kulcsot nézői kezébe, még nem számít meglepetésnek, de az, hogy a forgatás során a film címe is változott (a korábbi munkacím egy interjú szerint *Boccaccio Budapesten* volt),⁶ azt sugallja, hogy mire a végleges változat elkészült, a mondanivaló hangsúlyai is módosultak. Ebben nem is annyira a Budapest–Magyarország váltás tűnik érdekesnek, hanem az, hogy a végleges cím első része, *A zsarnok szíve*, amit egyes kritikusok a film kulcsának is tekintenek,⁷ még semmilyen formában nem szerepelt a korábbi változatban. Márpedig a cím első fele nélkül akár egyszerű önéletrajzi témára gyanakodhatnánk: a sokéves olaszországi tartózkodás után hazatérő rendező saját magára is utalhatna, aki az idegenből hazatért, otthonát már kívülről szemlélő főhőssel azonosulva próbálja értelmezni az őt körülvevő zavaros világot.

Jancsó Miklós filmjeinél azonban megszokhattuk, hogy a mű jelentéséért soha nem elég a felszínt szemlélnünk, hanem jóval mélyebb rétegekbe kell ásunk, ahol az önmagukban nehezen értelmezhető, vagy egymásnak ellentmondó elemek közötti kapcsolatra rátalálhatunk. Az egyik kézenfekvő kutatási irányt már maga a cím is sugallja, és ha az olasz szerző nem csupán önéletrajzi utalásul szolgál, akkor a filmet érdemes irodalmi adaptációként is megvizsgálni. Egyes forrásokból tudjuk, hogy az alapötlet eredetileg az olasz televíziótól származott, amely több neves rendezőt is felkért arra, hogy filmesítsenek meg egy-egy Boccaccio-novellát. Nehéz azonban eldönteni, hogy Boccaccio milyen formában vagy mértékben inspirálta a forgatókönyvet – David Robinson, a *Times* kriti-

5. G. Szabó László: „Jancsó-Boccaccio avagy *A zsarnok szíve*”: *Hét*, 1981/26, 24. sz., 1981. június 13. 9. http://library.hungaricana.hu/hu/view/Ahet_1981_1/?pg=552&clayout=s.

6. David Robinson: „Jancsó scandalizes the Hungarian traditionalists”: *The Times*, 60931. sz., 1981. május 19. 10.

7. Zalán Vince: „*A zsarnok szíve*, avagy Boccaccio Magyarországon – Hol az igazság, ami nincs?»: *Filmvilág*, 1981/12. 3–5.

kusa szerint a film a „*Hamlet*-történet Boccaccio-féle változata,”⁸ de mivel a *Dekameron*-ban nem szerepel a *Hamlet*-történet, és a *De Casibus Virorum Illustrium*-ban elbeszélte példázatok is csak műfajukban kapcsolhatók a tragikus sorsú dán királyfi történetéhez, ez inkább a kritikus feltevésének tűnik, nem pedig valós kutatási eredménynek. Graham Petrie egyenesen azt írja, hogy a cselekménynek valójában semmi köze Boccaccióhoz, eltekintve egy rövid közjátéktól, melyben egy énekes a *Dekameron* egyik meséjén alapuló dalt ad elő.⁹ Ez sem igaz teljes mértékben, részben azért, mert a dalból is csak töredékeket hallunk egy Katalin nevű hűséges asszonyról, aki „tisztán halt meg, éppúgy, ahogy élt” – ez alapján pedig nem könnyű beazonosítani a történet pontos forrását. G. Szabó László interjújában Jancsó Miklós viszont konkrétan azt állítja, hogy a filmbéli olasz komédiások a *Dekameron* tizedik napjának negyedik novelláját adják elő, egy „nagylelkű és nemes cselekedetéről szóló meghatározó szerelmi drám[át],”¹⁰ tehát ezek szerint a Boccaccio-szöveg azonosítható, de csupán beágyazott narratívaként kap szerepet a filmben. A film főhőse egy ponton valóban előadásra invitálja a nézőket, melyben „Boccaccio mester híres történetét” készülnek elmesélni egy asszonyról, aki két férfit szeretett, még hozzá két testvért. Az előadásra azonban nem kerül sor, a film végén pedig a komédiásoktól azt halljuk, hogy legnagyobb sajnálatukra nem tudták eljátszani a darabot, tehát amit láttunk, az semmiképpen nem tekinthető igazi Boccaccio-adaptációnak. Az elhangzó foszlányokból az is kitűnik, hogy a Boccaccio-novella legalapvetőbb elemei is megváltoztak – a *Dekameron* egy olyan férjes asszonyról ír, aki örökké hű maradt esküjéhez, bár egy váratlan vértódulásos roham után mindenki halottnak hitte, és testét sírboltba is helyezték. Férje eközben távol járt, de az asszonyt titokban szerető másik lovag kihozta a testet a kriptából, szerelmével meggyógyította, és visszaadta férjének.¹¹ A Jancsó-filmben beharangozott színjátékban viszont éppen az asszony hűtlensége a központi elem, és férje az, akit mindenki halottnak hisz, de váratlanul megjelenik a színen.

A címben szereplő Boccaccio-utalás tehát zsákutcának tűnik, viszont ha a módosított történetet nézzük, megtaláljuk, merre érdemes folytatni a vizsgálatot. A két testvért szerető asszony megjelenik *A zsarnok szíve* cselekményében is, amely lecsupaszított változatában könnyen felismerhető Shakespeare-adaptáció: a cselekmény középpontjában egy idegenből hazaérkező, fekete ruhába öltözött királyfi áll, ifjabb Guthy Gáspár, akinek apja meghalt, anyja pedig nagybátyjához ment feleségül, aki a trónt is megörökölte halott testvérétől. A fiatalember próbálja megtudni, mi az igazság apja halálával kapcsolatban, miközben a királyi udvart komédiások szórakoztatják, bár előadásuk nem nyeri el

8. „[A] Boccaccio version of the Hamlet plot”. Robinson: „Jancsó scandalizes”, 10. Saját fordítás.

9. Graham Petrie: „The Tyrant’s Waltz. Miklós Jancsó’s Films in the Period 1981 to 1991”: *Kinoeye* 3/4, 2003. március 3. <http://www.kinoeye.org/03/04/petrie04.php>.

10. G. Szabó: „Jancsó–Boccaccio”. 9.

11. Giovanni Boccaccio: *Dekameron*. Ford. Révay József és Jékely Zoltán. Budapest, Magyar Helikon, 1972. II. kötet, 290–97.

az új uralkodó tetszését. A *Hamlet*-parafrázis tehát adott, kérdés azonban, hogy a film könnyebben olvasható-e Shakespeare-adaptációként, mint Boccaccio-feldolgozásként. Úgy tűnik, hogy nem, még hozzá azért, mert fokozatosan mindenről kiderül, hogy hazugság – a főhős anyja és nagybátyja talán csak szerepet játszó színészek, a mindenki által halottnak hitt apáról kiderül, hogy él, minden fontosabb szereplőt legalább egyszer megölnék, de aztán visszatér a színre – semmi nem igaz tehát abból, amit látunk. Ez persze egyáltalán nem áll távol Shakespeare drámájának mondandójától, hiszen a látszat és valóság kettőssége, a látható és játszható illúzió a *Hamlet*-ben is központi szerepet kap. Az viszont kevésbé érthető, hogy miért nem közvetlenül a Shakespeare-dramát adaptálta Jancsó, ha valóban ez a kérdés foglalkoztatta, és miért kellett mindezt magyar nemesi nevekkal, a török–magyar viszály felidézésével látszólag magyar történelmi kontextusba helyezni.

A miértekre nehéz választ kapni, hacsak nem gondolunk arra, hogy a *Hamlet*-motívum nem öncél, csupán eszköz egy közvetlenül nehezen látható, de annál fontosabb mondanivaló megjelenítéséhez. Shakespeare *Hamlet*-je szinte szimbolikus mű volt a huszadik század második felének magyar kultúrájában, és amit a zsarnokságról, az elárult ifjúságról, egy nemzedék megmérgezett örökségéről nem lehetett nyíltan kimondani, azt Shakespeare hőséneke sorsa egyértelművé tette a magyar nézők számára. A film keletkezését megelőző éveket Tarján Tamás „a *Hamlet*-átiratok és parafrázisok változatlan divatjának” idejeként aposztrofálja,¹² amikor sok egyéb adaptáció mellett például Bereményi Géza (*A zsarnok szíve* dalszövegírója) *Halmi vagy a tékozló fiú* (1979) című darabja is megszületett. Erről így ír P. Müller Péter: „Bereményi nemzedéki közérzet-dramája, a beilleszkedni vagy kívül maradni dilemmáját a hetvenes évek Budapestjén középiskolások és tanáraik közegeben megjelenítő műve mindenekelőtt a »pangás időszakát« és a cselekvési tértől megfosztott generációk frusztráltságát, közömbösségét, identitásproblémáit mutatja be.”¹³ Ebben a légkörben tehát a *Hamlet*-re utalni semmiképpen nem jelentéktelen irodalmi tréfa, hanem sokkal inkább társadalmi-politikai jelentéssel terhelt figyelmeztetés, mint erről még az alábbiakban is szó lesz: hiába próbálja a hatalom felszínés jóléttel elvakítani az ifjúságot, az elárult nemzedék apái nyomdokába lépve, akár önmagát is feláldozva elnyomói ellen fog fordulni.

A Jancsó-életmű korábbi műveit, azoknak központi témáit ismerők pedig még ennél is több utalást találhatnak az apja halálát megbosszulni készülő gyermek alakjában. Az elárult ifjú nemzedék témája Jancsó Miklós adaptált forgatókönyvei között is felbukkan. Gyurkó László 1968-ban írt *Szerelmem, Elektra* című drámájából 1974-ben készült Jancsó azonos című filmje, melyben már megtaláljuk *A zsarnok szíve* stábjának több fontos tagját (köztük Cserhalmi Györgyöt, Madaras Józsefet, Kende Jánost), de a *Szerelmem, Elektra* az Elektra/Hamlet motívum miatt is nyilvánvalóan közeli rokona *A zsarnok szívének*. A *Hamlet* maga is egy *Elektra*-történet: az apja halálát (és anyja hűtlenségét)

12. Tarján Tamás: *Bereményi Géza*. In: *Hiánydramaturgia*. NPI, Budapest, 1982. 19–31. 28.

13. P. Müller Péter: „Hamlet-átiratok”: *Jelenkor*, 1998, 41/5. 530–38. 536.

megbosszuló gyermek tragédiája, melyben a valódi tragédia nem akkor válik elkerülhetetlenné, amikor a bosszút bevégző királyi sarj meghal, hanem már magából a bosszú kényszeréből fakad, hiszen az olyan kétélű kard, mely óhatatlanul az ellen fordul, aki kezében tartja. Közben viszont a gyermeki kötelezettség elviselhetetlen terheket ró az ifjú generációra: *A zsarnok szívében* Bolognából hazatérő ifjabb Guthy Gáspártól is azt várják, hogy hős királyként váltsa meg országát az idegen uralomtól. *A zsarnok szíve* azonban ugyanúgy, ahogy a *Szerelmem*, *Elektra*, egyértelművé teszi, hogy a forrásművekből a rendezőt csupán maga a konfliktus érdekli, pontosan annyi, amennyit az átlagember, a legalapvetőbb műveltséggel rendelkező néző is felismer a klasszikusokból. *A zsarnok szíve* sem Shakespeare-ről kíván valami újat elmondani, hanem a felismerhető Shakespeare-téma mögé rejtőzve beszél az árulásról és a magára hagyott új nemzedék reménytelen kiútkereséséről.

Ha a Shakespeare-rel nehezen összeköthető, sajátosan magyar történelmi utalásokat is megpróbáljuk felfejteni, az irodalmi forrásokhoz hasonló, szinte átláthatatlan szövevényben találjuk magunkat. Melyik szereplő szolgálhat újabb kulccsal a mű egészének megértéséhez? Esetleg a szüzek vérében fürdő asszony (de mit keres itt Báthori Erzsébet?), vagy a török hódoltságra való utalás, talán a főszereplők, Ozorai Guthy Gáspár és Filippo, a bolognai komédiás (esetleg egyikük Ozorai Pipo, születési nevén Filippo di Stephano Scolari lenne? vagy inkább Guthi Ország Mihály, Ország Gáspár fia?) valamelyike sugallná a megfejtést? Könnyű belátni, hogy az egyes nevek, események, konfliktusok között feloldhatatlan ellentmondások vannak – a cselekmény nem játszódhat egyszerre a XV. és a XVII. század elején, a Hunyadiak, Báthoriak vagy Zrínyiek között, és bármelyik korszak mellett döntünk, számos anakronizmust fogunk találni a filmben. De a rendező életműve ismét arra figyelmeztet, hogy a nyomozásnak ezen a vonalon sincs sok értelme, hiszen Jancsó történelemhasználata mindig is egyéni volt; saját bevallása szerint különösen a pártállami időkben készült minden filmje valójában „áltörténelmi” filmnek tekinthető. Ahogy egy interjúban fogalmazott: „Aczél kultúrpolitikája csak a tolvajnyelvet tette lehetővé, és a megfejtését a nézőre bízta.”¹⁴ Abból sem csinált titkot, hogy a történelem csupán álcaként szolgált: „Kosztümös filmekben próbált az ember olyasmit elmondani, amit naponta érzett a társadalomban.”¹⁵ Mindez pedig megerősíti az eddig is többször megfogalmazott sejtést, miszerint *A zsarnok szíve*, *avagy Boccaccio Magyarországon* sem akar mást, mint üzenni saját korának – tolvajnyelven, melyet csak a beavatott ért, de úgy, hogy még a külső szemlélő is érezze: amit itt lát és hall, abból egy szót sem szabad elhinnie. A film elején énekelt bevezető, melyben a komédiások megesküsznek „az égről százszor letagadott csillagokra”, hogy igazat mondanak, később gyakran cseng vissza a néző fülében, és a százszor letagadott valóság egyre kevésbé tűnik költői túlzásnak.

14. Mihancsik Zsófia: „Beszélgetés Jancsó Miklóssal: Áltörténelmi filmjeim”: *Filmvilág* 2000/2001. 18–19. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2799.

15. Mihancsik: „Beszélgetés Jancsó Miklóssal.”

Az irodalmi és történelmi utalások mellett még egy rétege van a filmnek, amely kiválóan alkalmas a néző megtévesztésére azáltal, hogy látszólag háttérelemnek álcázza magát: a zenei anyag. A filmben felhasznált zenei elemek azért is érdekesek, mert a komédiások énekkel kísért (de mindig félbeszakadó) előadása a *Hamlet* Egérfogó-jelenetének szerepét látja el, a színház-a-színházban metadramatikus eszközével él. A többször is elkezdett dal például stílusában, hangvételében szinte tökéletesen imitálja a históriás éneket, de közelebbről megvizsgálva szövege mégis arról árulkodik, hogy szándékosan nem azonosítja a konkrét történelmi korszakot és személyeket, bár a műfajnak ez volna a legfőbb funkciója: a jeles szereplők és események kulturális emlékezetben való rögzítése. Az elhangzó strófa a korszakról csak annyit mond, hogy „sok királyoknak halálok után” járunk, amikor a királynő „az Istennek nem jára útján, de Baál istennek szolgálja nyilván” – ez pedig nem történelmi eseményt idéz, inkább valami ősi félelmet fogalmaz meg, és olyan rituális vétekre utal, mely az egész közösséget magával ránthatja a fertőbe.

A fent említett számos elferdített, áltörténelmi vagy álirodalmi utalás után a film zenei elemei között kulcsszerepet kap egy meglepő módon nem fiktív, a filmhez költött, hanem attól függetlenül is létező népdal. Először a harmadik percben, majd később még három alkalommal szólal meg tárogatón, a Rákóczi-szabadságharc óta különösen a magyar szabadság hangjával összefonódó hangszeren a *Lengyel László balladájának* dallama, néhányszor fanfárszerű zenekarrá bővülő hangszerelésben, de mindannyiszor szöveg nélkül. A Kodály Zoltán által gyűjtött dallamtöredék egyébként a Rákóczi-nóta egyik változata,¹⁶ tehát a tárogató hangja mellett így is kötődik a magyar szabadság leverésének egy újabb példájához. A cselekmény lezárása, a film záró képsorai után azonban szöveggel halljuk a balladát, még hozzá pontosan a Kodály kórusfeldolgozásából is ismert változatban. Azt is gondolhatnánk, hogy Lengyel Lászlóval végre megkapjuk a várva várt királynevet, amellyel pontosan elhelyezhetjük a film cselekményét a történelemben. A *Lengyel László balladájáról* azonban már Erdélyi János is azt írja, hogy „Sok illy nemü egyes maradványok jöttek által mi hozzánk eleinktől kétségen kívül, de nem levén bennök semmi történetre vonatkozó, nem olly könnyen ismerhetni rájuk”.¹⁷ Móser Zoltán pedig a magyar népi gyermekjátékokban és -dalokban felbukkanó lengyel motívumot vizsgálva csupán gyanítja, hogy a korábbi (I. illetve II. Ulászló királyt támogató) feltételezésekkel szemben akár I. (Szent) László királyra is utalhat a népdal szövege¹⁸ – ami a Jancsó-film egyéb történelmi utalásaival nyilvánvalóan szintén nem fér össze. Úgy tűnik tehát, hogy még ennek a daltöredéknek a jelentőségét sem eredete, hanem felhasználása, a filmben betöltött funkciója adja meg. Mivel a fennmaradt töredékekből Kodály által összeállított kórusmű szövege közismert, ezért véleményem szerint annak is jelentősége van, hogy mely szakaszt halljuk, még pontosabban, melyik az a pont, ahol félbeszakad a szöveg. Az utolsó sor fájdalmas kiáltása nyer így különös értelmet: „Hun vennétek sár-

16. Bónis Ferenc: „Pillantás az alkotóműhelybe: hat Kodály-kórus”: *Forrás*, 39. 2007/12. 41.

17. Erdélyi János: *Népdalok és mondák*. Pest, Beimel Józsefnél, 1846. II. kötet, 407.

18. Móser Zoltán: „Azt mondják: lengyel”: *Vigilia*, 79. 2014/2. 119–26.

aranyat, kóduş magyar népe?” hangzik a kérdés, ami ugyanúgy válasz nélkül visszhangzik aztán a néző fülében, mint ahogy a film utolsó képkockái után értetlenül állunk azelőtt, hogy végül kinek a kezében volt a gyilkos fegyver, amely mindenkivel végzett. A filmben elhangzó utolsó sor, a „koldus magyar népe” pedig visszaidézi a korábbi utalásokat az országra és annak népére – hogy „idegen ül a trónuson”, bár „a magyarok inkább meghalnak, [...] mintsem hogy idegent válasszanak királynak”. Mindezek az utalások, és különösen a filmbéli török – akiről egy ponton kiderül, hogy maga idõsebb Ozorai Guthy Gáspár, az Olaszországból hazatért ifjú Gáspár apja – összemossa az idegen és rokon alakját: köztünk van az ellenség, aki addig manipulál bennünket, míg végül már magunk sem tudjuk, kik vagyunk.

Visszatekintve a Jancsó-film intertextuális útvesztõjére, felmerül a kérdés: miért volt egyáltalán szükség erre a *Hamlet*-motívummal beoltott *Dekameron*-parafrazisra? Miért kellett mindezt magyar történelmi nevekkal, nép- és mûdalokkal megtûzdelve tálalni? Véleményem szerint azért, hogy a testvérré támadó testvér, a hûtlen asszony és a bosszúra szomjas, de elárult fiú története el tudja látni azt a feladatot, amire a huszadik század második felének Shakespeare-kultuszában már messzemenõen alkalmas volt: jelképként szolgálni a látszat és valóság elmosódott határai között bolyongó nemzedék számára, hogy a nemlétező – vagy létező, de meg nem ismerhetõ – igazságot keresve vegye észre ez a generáció is a mindenfelõl rá leselkedõ törököt. Bár a Jancsó-univerzum elitista jelrendszere elidegenítõen hat a közönség jelentõs részére, Dávidházi Pétert idézve a huszadik század második felére „a Shakespeare-kultusz egy szintre emelõ és egységesítõ hatása világosan kirajzolódik”, és ez a „számottevõ közösségformáló erõ”¹⁹ az egyébként tolvajnyelv használatára kényszerülõ alkotónak is olyan eszközt ad a kezébe, mellyel üzenetét el tudja juttatni közönségéhez. A *Lengyel László balladájának* szívszaggató sorai pedig a sok fiktív kulturális elem után különös erõvel nyomatékosítják a nézőben, hogy a koldus magyar néphez szól az ének, azokhoz a magyarokhoz, akik talán csak életük árán juthatnak át az ellenség által õrzött kapun.

19. Dávidházi Péter: „Isten másodszülöttje”. 329.

Frank Tibor

Toldy Ferenc ismeretlen bölcsészkarai pályázati bírálatára 1872-ből

Toldy Ferenc (1805–1875) eddig ismeretlen, itt először közölt pályázati műbírálata néhány más 19. századi egyetemi okmánnyal együtt, 1976 táján Báti Lászlótól, az Angol Tanszék akkori vezetőjétől kaptam kéziratgyűjteményem számára. Báti tanár úr ezeket öreg egyetemi íróasztalának rendezésekor találta. Toldy Ferenc műbírálata Weber Antal 1872 körüli budapesti egyetemi bölcsészhallgató irodalmi pályamunkájáról írta. A bölcsészkarai pályamű Kisfaludy Károly romantikus drámáját, az *Irene*-t elemzi, amely alapvetően a hazafiságról szól, s először 1820-ban jelent meg.

Az alábbiakban Toldy Ferenc bírálatát betűhív másolatban közlöm. A szépen formált bírálati szöveg – ellenőrzöten – Toldy saját kezétől származik. Az itt félkövérrel szedett sorokat Toldy kissé eltérő írásmóddal, de szintén maga jegyezte fel az iratra.¹

683. sz. 1872. júl. 12.
A M Kir. Tudomány-egyetem
Bölcsészeti Karhoz
Toldy Ferenc R Tanár Jelentése
a M Irodalmi Szorgalmi díj
ügyében

Jelentés
az 1872-ki M. Irodalmi Szorgalomdíjról,
a Tek. Bölcsészeti Karhoz.

A feladvány ez volt: Kivántatik Kisfaludy Károly „Irene” című tragédiájának szépészeti méltatása.

A határnapig, július 8-ig egy versenymunka érkezett, Weber Antal bölcsészkarai hallgatótól; fol. lap.

Bírálat.

Szerző komoly, beható figyelmet fordít e tragédia eszméje és fő jellemei magyarázatára; érzékkel, költői felfogással járul annak szép-

1. Toldy különféle kézírásait korabeli levelezése alapján ellenőriztem, lásd Pulszky Ferenchez (Fond VIII/1072) és Jókai Mórhoz (Fond V/598) írott leveleit az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában.

ségei vizsgálatához, s feladatát egészben valóan, pár helyt meglepően oldja meg.

Nem hiányzanak tévedések sem. Tévedés e tragédiában a Végzetet szerepeltetni. A Végzet külső szükség: itt belső szükség működik: az Iréne ereje és célja közti aránytalanság. Ellentmondás midőn Mohammedet jellemrajzában szenvedély rabjának s egyszersmind szabad embernek állítja. Mohammed szerelme nem „valódi és mély”, hanem eszményi és erős: ezért áldozza fel annak tárgyát, midőn magát megcsalva látja. Benne nem érdekeknek hódoló honszerelem, hanem a szerelem által ideiglen háttérbe szorított dics- és hatalomvágy van rajzolva. Zagán basánál ismét nem honszerelem és érdek (nagyravagyás) küzd: ő azért törekszik nagyvezírségre, mert hivatottnak érzi magát reá, s bízik magában hogy befolyásával, mint nagyvezír visszaterelendi Mohammedet a hódítói pályára: sem önérdek, sem honszerelem, hanem a török nemzetnek akkor egyedül igazolt hódító politika (sic) vezérli. Nagyobb szabású jellem, mint hogy „intrikus” legyen, minek Szerző mondja; neki nem kenyere a cselszövés, bár él cselekkel célja elérésére. Nem önérdek, hanem a cél erős akarása vezeti, midőn katonai lázadást indít, s nem rendeli alá ily önérdeknek hona javát: t. i. a lázadás ártatlan, mert hatalmában tartja. Nagy tévedés Irénéről állítani hogy midőn Leó előtt cselekvését megfejt, teszi azt, tudva hogy a falaknak füleik vannak: mintha így akarta volna Mohammedet titkáról értesíteni, és saját célját lehetetleníteni.

Előadásában hiányzik az egyszerűség; szereti a cifrát, a virágokat, a hasonlításokat ott is, hol azok nem világosították meg a tárgyat. „A megadás karjába dől; a végzet haladó tengerárjának elé áll; gyökerestül kitépi gyermeki hűsége és szerelme virágait[?]” Hiányzik az előadás nyugalma (határtalanul nemeslelkű, jellemóriás ec). Hiányzik gyakran a kifejezés helyessége: (a nézőnek nem „szelleme” rázkódik meg; Mohammed nem „szellemileg” roskad le, hanem kedélye van leverve ec). Gyenge a dolgozatnak tisztaszéptani része is – de ily fiatal embertől korai volna e téren tisztázott fogalmakat várni.

Azonban e nemű tévedések és előadási hibák mellett is Szerző reményt költ hogy e mezőn egykor szerencsés lesz; dolgozatának jó oldalai is messze felülhaladják gyengéit, s azért ez a Tek. Kar jutalmára méltónak ítéltetett.

Ma, Ngos Dr. Horvát Árpád úr Elnöklete alatt tartott colloquium után a 24 ft díj Weber Antalnak kézbesítettett.

Pest, júl. 12. 1872.

Horvát Árpád

Toldy Ferenc

Weber Antalról, a díj nyerteséről ma sajnos csak annyit tudunk, amennyit az Egyetem egykorú nyomtatott almanachjai elárulnak: az 1871-es „téli tanfélévtől” kezdve, tehát az 1871–72-es és az 1872–73-as tanévben volt a Bölcsészkar beiratkozott hallgatója.² Nem tűnik fel a korszak külföldi magyar egyetemjárásainak későbbi listáiban.³

Toldy bírálatát a fiatal pályatársnak szóló megbecsülés, komoly figyelem és műgond jellemzi, a bíráló tanár teljes odafordulása. Érdekesek Toldy saját, eredeti gondolatai Kisfaludy Károly drámájáról, annak értelmezéséről, megfigyelései magyar irodalomtörténeti értékek. Toldy pályázati bírálata néhány évvel nevezetes magyar irodalomtörténetnek első kiadása után született.⁴ Toldy bírálata nem egyszerűen a Weber Antal pályamunkájában talált „tévedések” kiigazítása, ennél sokkal lényegesebb a Kisfaludy-dráma főhőseinek, azok jellemének, motívumainak, céljainak kritikai elemzése, ahogy láthatjuk pl. e mondatában: „Tévedés e tragédiában a Végzetet szerepeltetni. A Végzet külső szükség: itt belső szükség működik: az Iréne ereje és célja közti aránytalanság.”

Toldy az 1871–72-es tanévben az Egyetem „Nagyságos Rectora” is volt, a következő tanévben pedig Prorectora. Hogy az ő részéről milyen kitüntetés volt Weber Antal pályázatának beható értékelése, az is mutatja, hogy az *Egyetem Almanachja* az 1871–72-es tanévben a következő címeivel, rangjaival és kitüntetéseivel mutatja be:

TOLDY FERENC, bölcsészet és orvostudor, szemézmester, kir. tanácsos, a cs. Lipót-rend lovagkeresztese, sz. Móric és Lázár olasz kir. rend tisztlovagja; az egyetemi könyvtár igazgatója, a magyar nyelvészet és irodalomtörténet ny. r. tanára; a bölcsészeti kar volt dékánja, az országos közoktatási tanács belső, az orvosi karnak bekebelezett tagja; a m. kir. gymnásiumi tanárvizsgáló-bizottság elnöke; a magyar tud. Akadémia igazgató és rendes tagja; a budapesti kir. orvosegylet s az orsz. közéletanodai tanáregylet tiszt., a bécsi cs. és a milánói kir.

2. *A M. Kir. Tudomány-Egyetem Almanachja MDCCCLXXI–LXXII-ről.* Budán, Nyomatott a Magyar Királyi Egyetemi Könyvnyomdában, 1872. 76.; *A budapesti magyar királyi tudomány-egyetem almanachja MDCCCLXXII–LXXIII-ről.* Budán, Nyomatott a Magyar Királyi Egyetemi Könyvnyomdában, 1873. 79. (ELTE Egyetemi Levéltára, Budapest). Az Almanachok a *Weber* nevet használják, ékezettel. – Varga Júlia levéltárigazgató szíves tájékoztatása szerint az ELTE Egyetemi Levéltárában e korszakból a Bölcsészkarra vonatkozóan semmilyen eredeti forrás nem maradt fenn.

3. Nincs nyoma Webernek a külföldi peregrinációs diákok kimutatásaiban sem, tehát valószínűleg nem tanult tovább sem Bécsben vagy az Osztrák-Magyar Monarchia más egyetemein, sem Németországban vagy Olaszországban; neve a kolozsvári adatbázisban sem jelenik meg. Megkockáztatom, hogy bizonyítatlanul felvetem: nevét (fiaként? más rokonaként?) esetleg összekapcsolhatjuk Weber Antal műépítészével (1823–1886), a korabeli Magyarország és később főként Budapest számos magán- és középületének a maga korában igen ismert nevű tervezőjével. Lásd *A Pallas Nagy Lexikona*, XVI. kötet. Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1897. 1000–1001.

4. Toldy Ferenc: *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig. Rövid előadásban.* Pest, Emich Gusztáv M. Akad. Nyomdász, MDCCCLXIV–V. Toldy könyve legutoljára Szalai Anna szerkesztésében, az eredetitől lényeges módon eltérően, „a mai helyesírás szabályai szerint gondoz[va]” jelent meg a Szépirodalmi Könyvkiadónál, 1987-ben. (Idézet Szalai Annától: 411.)

tud. Akadémia, a berlini, drezdai, würzburgi, kolosvári, brassai és szebeni tudós társaságok lev., a magyar természettudományi és történelmi társulat tagja; a magyar szépirodalmi intézet másod-elnöke, Pest város községi képviselője, s az egyetem ez i.[dei] Rectora.

A felsorolás végén ott találjuk a Rector lakását is: „*Lipót-utca 45. sz.*” [ma Váci utca]. Az 1872/73-as tanévben Toldy az Orsz. Közoktatási Tanács tudomány-egyetemi szakosztályának elnöke is volt.⁵

A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig című munkájában (1864–65) Toldy a következőket mondja az *Irene*-ről (itt az első kiadás alapján betűhíven közölve):

Annyival nemesben látjuk Kisfaludy tragédiai talentomát *Irene* szomorújátékában kifeszelve, melyben a kétes becsű eszközzel erejét meghaladó cél felé törekvő erény, bukásában is megdicsőül. A tisztán megalkotott magas-tragikum, a létegesen fejlődő cselekvény, szabatos szerkezet, szigorú lélektani indokolás, s éles jellemrajz, a nyugodt fennség bélyegét viselő gazdag költői dictióval kapcsolatban – ennek helyenkénti lyrai áradozása, s a tökéletlen nyelv s gyarló verselés dacára is – e szomorújátékot az első rangú költői munkák közé emeli.⁶

Dávidházi Péter nagyszabású Toldy-életrajzában a fentiekből idéz, a Toldynál szereplő „létegesen” szót azonban „lényegesen”-ként írva át.⁷ Miután a „léteges” szó a kortársi használatban „szerves”-t jelentett,⁸ Dávidházi e ponton ugyanakkor joggal jegyzi meg, hogy Toldy a magyar irodalmi szövegek esztétikai értékének „végső minősítéséhez a szervesség normáját tekintette leginkább mérvadónak.”⁹

A bírálat másik aláírása Horvát Árpádtól származik, aki a budapesti Tudományegyetemen az oklevéltan, illetve a történeti segédtudományok professzora volt. Toldy lemondása után, 1874-től 1876-ig az Egyetemi Könyvtár igazgatója lett, utóbb az MTA levelező tagja. Neve leginkább Szendrey Júlia második férjeként maradt fenn.¹⁰

5. *A budapesti magyar királyi tudomány-egyetem almanachja MDCCCLXXII–LXXIII-ről.* 5.

6. Toldy Ferenc: *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig. Rövid előadásban.* Pest, Emich Gusztáv M. Akad. Nyomdász, MDCCCLXIV–V. 223.

7. Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet.* Budapest, Akadémiai Kiadó – Universitas Kiadó, 2004. 495.

8. „Léteg, fn. (vt.) [= vegytan = kémia] vmely vegyülék lényege, essentiája; Léteg, léteges, Létegesít, l. Szerv, Szerves, Szervez.” Ballagi Mór: *A magyar nyelv teljes szótára.* Budapest, Franklin-Társulat, d. n. [1867]. Második rész, 186.

9. Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése.* 495.

10. Károlyi Árpád: *Emlékbeszéd Horvát Árpád l. tag fölött.* A Magyar Tudományos Akadémia elhunyt tagjai fölött tartott emlékbeszédek. Budapest, MTA, 1904; Kenyeres Ágnes (főszerk.): *Magyar életrajzi lexikon*, I. kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967. 742.

Az itt közölt irat a budapesti Tudományegyetem egyetemtörténeti érdekessége, irodalomtörténeti relikvia. A bírálóban adott értékelés fontos pontokon egészíti ki a Toldy nagy magyar irodalomtörténetében Kisfaludy *Irene*-jéről írottakat. Közlése adalék Toldy Ferenc irodalomtörténetéhez, illetve apró hozzájárulás Dávidházi Péter magisztrális Toldy-monográfiájához – születésnap ajándék gyanánt.

Judit Friedrich

A Camel? A Weasel? A Whale?

Shapes in the Mist of Forgetfulness in Kazuo Ishiguro's

The Buried Giant

Remembering who we are is the first tenet of a personal and, hence, cultural identity. But what if an awareness of our individual past and cultural memory inevitably leads to pain and destruction? What if our peace, and peace of mind, depend upon forgetting who we are? The mist of forgetfulness is the latest image in Kazuo Ishiguro's continued contemplation of memory; in *The Buried Giant* (2015),¹ the 2017 Nobel Laureate in literature explores how the ever-changing shape of forgetfulness helps cloud identities that were forged in a hopelessly flawed past, so that individuals may live out the remains of their days in peace.²

The mist of forgetfulness in the novel covers an early medieval land sparsely populated by post-Arthurian Britons, temporarily peaceful Saxons, and other variously traumatized and potentially dangerous humans and non-humans. While the characters strive to identify elements of their pasts that occasionally shimmer through the mist, they also attempt to give answers of ever-changing shape and content as to the reason why their memories are clouded. The resulting novel, in its turn, keeps the reader in the dark up until the last chapters as to the precise identity of the protagonists and the nature of their past conflicts, inspiring much mist-reading and intermittent re-evaluation of the costs and benefits of forgetting, as opposed to the practices of cultural memory usually encountered in Arthurian literary adaptations.

The protagonists, Axl and Beatrice, whom Axl addresses as princess, are elderly Britons who have been increasingly limited in their freedom and the respect they receive, which pains Beatrice. Axl seems more disturbed by how their fellow villagers appear to forget everything so readily. We first meet them early one spring morning, when Axl is up trying to remember events and people from his past, including their son. The couple finally set out on a journey, ostensibly to meet their by-now adult son and reach reconciliation with him, but it is not clear what, if anything, had occurred that would necessitate such reconciliation, or even if they indeed ever had a son.

1. Kazuo Ishiguro, *The Buried Giant* (New York: Vintage, 2016).

2. This interpretation owes much to Péter Dávidházi's work as critic, lecturer and supervisor, and specifically to his "Camel, Weasel, Whale: The Cloud-Scene in *Hamlet* as a Hungarian Parable," in *Shifting the Scene: Shakespeare in European Culture*, eds Ladina Bezzola Lambert, Balz Engler (Newark: University of Delaware Press, 2004), 95–110; while all responsibility for liberties taken with literary and critical texts remains with the current interpreter.

The characters seem to know who they are from one day to the next, but after a little while an event or a person, like little Marta or a red-haired woman, are lost from memory. When the protagonists remember enough to be able to reflect upon their forgetfulness, they worry about it. As Beatrice says, “Never mind the red-haired woman, Axl. It’s what else we’re not remembering” (17).

The past seems inaccessible; and even as an image emerges now and again from their memory, their attempts to make sense of it are like trying to identify the ever-changing shape of a cloud. Axl, who is a gentle man and a loving and tactful husband, wants to have cleared up what they came to call the mist of forgetfulness because he wants to know, for example, if they always lived like this, on the periphery (6). Beatrice wishes to remember because she heard that some mysterious boatmen, who ferry people to an island, trick couples into going one person at a time, even though most would like to journey to the island together. Yet the boatmen only take a couple when they have “an unusually strong bond of love between them” (39).

Although Axl reassures her that they have no intention to journey to the island (45), Beatrice is anxious; partly because there is a slight pain, “just below the ribcage” (48), that she consults various wise men and women about, but more vocally because the boatmen seem to measure the strength of love between couples based on their most cherished memories (43). “What chance do we have, Axl, the way we are now?” (46).

As the couple make their progress, they learn that the mist that veils the past is produced by a she-dragon called Querig. Inescapably, they hear more about the boatmen to the island, which readers familiar with Arthurian legends will increasingly clearly identify as Avalon, the final resting place of King Arthur, while along the way they encounter other Britons and Saxons who seem more on edge than earlier, barely holding back from attacking strangers. Axl and Beatrice also meet an old and apparently scatterbrained Sir Gawain, “not easily missed, dressed in rusted chainmail and mounted on a weary steed” (64), whose quest, long ago assigned by Arthur, is supposedly to slay Querig, suggesting some hope that the mist would lift.

A whole array of interpretations is offered in the novel to explain the mist of forgetfulness. An apparently parallel process, that of interpreting the shape of the clouds in Shakespeare’s *Hamlet*, is revealed by Péter Dávidházi in his essay “Camel, Weasel, Whale” to involve an exploration of power positions between Hamlet and Polonius in their short dialogue:

HAMLET Do you see yonder cloud that’s almost in shape of a camel?

POLONIUS By the mass, and ’tis like a camel, indeed.

HAMLET Methinks it is like a weasel.

POLONIUS It is backed like a weasel.

HAMLET Or like a whale?

POLONIUS Very like a whale.

(III. ii. 406–412)³

In Ishiguro's novel, interpretations seem to have a different function: the repeated enquiries about others' understanding of the mist and the insistence on comparing fragments of memories appear to be requests for corroboration and validation of their possibly shared suppositions and memories. As characters attempt to make sense of it, the mist is variously introduced as a curse (45), a sickness (17), a plague (59), or a sign of God either forgetting them (64) or being angry (75). "Or maybe he's not angry, but ashamed [...] deeply ashamed of us, of something we did, that he's wishing himself to forget," as Beatrice suggests (76). As the characters talk, they readily concede to the possible truth of the other's interpretation:

"It's not how I remember it, princess." [...]

"If that's how you've remembered it, Axl, let it be the way it was. With this mist upon us, any memory's a precious thing and we'd best hold tight to it." (78)

Camel, weasel, whale—the shapes memories tend to take in the minds of Ishiguro's characters, and the possible origin and purpose of the mist, rather than being signs of interpersonal power relations or politics, appear to be indicative of a form of cooperation under control exercised over their lives from a higher diegetic level.

While most of those Axl and Beatrice meet labour under the mist, older characters tend to remember more (66), and those granted first-person narratives reveal an entirely different level of awareness. Sir Gawain in his reveries, the boatman, and even the boy bitten by a monster, demonstrate a knowledge superior to that of Axl and Beatrice. They do not voice this in their direct communication with other characters, yet readers can hear their musings. While not every detail is clarified, the difference in levels of awareness is as if the ghost of Hamlet's father had been given a soliloquy to let the audience, but not Hamlet, know how he died. All this is disconcerting enough from a narratological point of view to have prompted strong criticism from some of Ishiguro's reviewers such as James Wood: "Just at the technical level, can one write a successful novel about people who can't recall anything? Ishiguro is always breaking his own rules, and fudging limited but conveniently lucid recollections."⁴

The narrative of forgetfulness is on altogether safer grounds when, under duress, the characters appear to remember something as if in a dream. In comparison, Gawain's

3. William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, eds. Barbara A. Mowat and Paul Werstine, Folger Digital Texts, Folger Shakespeare Library. www.folgerdigitaltexts.org (accessed 31 October 2017).

4. James Wood, "The Uses of Oblivion: Kazuo Ishiguro's *The Buried Giant*," *The New Yorker*, 23 March 2015. www.newyorker.com/magazine/2015/03/23/the-uses-of-oblivion (accessed 30 October 2017).

reveries may feel like proof to Wood's claims. When Ishiguro presents Gawain's private musings directly, he prevents the reader from discovering the forgotten past alongside the non-remembering protagonists, which is easily perceived as an unwelcome shortcut in the reading process. Yet one can see the appeal of including some of Gawain's reveries, especially the parts which are poetically phrased, evocative, and much less intrusive in terms of the information conveyed: "Yet here he is, still in the mountain, his good wife beside him. I will not meet his eye. Age cloaks us both, as the grass and weeds cloak the fields where we once fought and slaughtered. What is it you seek, sir?" (263).

"Hamlet seems to have dreamt up the cloud-scene to make all his three observers realize that his whimsical, apparently insane intentions would be at least as difficult to fathom out or pin down as it is hopeless to identify the ever-changing shape of the clouds," argues Dávidházi.⁵ In Ishiguro's novel, a now long deceased Arthur seems to have dreamt up the mist to cover up the memory of the Britons' treacherous and devastating days of slaughter and to prevent any retaliation by the Saxons. Without revealing all secrets of the novel, it is clear that the mist has worked to the extent that there is no active war in progress during the period the narrative covers. Yet the unknowability of the past, the fear of the possible tricks of the boatmen, and the lack of understanding as to the intentions of the powers that rule their lives, remain a problem for the characters, much as, in Dávidházi's interpretation, "the theme of unknowability [...] is one of the main problems of both Hamlet and Polonius."⁶ If Polonius is "playing the old fool in order to take his victim off guard, and to observe him all the more easily,"⁷ Sir Gawain is called an "old fool" (64) in accordance with the part he plays, while all the time he is key to the mystery.

The state of not knowing appears as a possibly safe protection from the acute pain of remembering the past. Yet unknowability does not extend to the outcome of the story for the readers, as Tom Holland notes: "We know, of course, what is destined to happen: that the Saxons will indeed recover the memory of the wrongs done to them, and that the Britons will be swept amid carnage and fire from the future England."⁸ The characters, however, must endure under the cloud of unknowability, even if they are immune, to varying degrees, to the mist of forgetfulness. This is perhaps one of the most engaging elements of the novel. It seems that revenge, ideologies and memories may set communities against one another, but respect and even love may prevail among the individuals. Ishiguro creates a long scene between the ancient Sir Gawain and a younger Saxon warrior, Wistan, who will clearly fight a battle in which one of them will

5. Dávidházi, p. 96.

6. Dávidházi, p. 97.

7. Dávidházi, p. 97.

8. Tom Holland, "Kazuo Ishiguro Ventures into Tolkien Territory: *The Buried Giant*," *The Guardian*, 4 March 2015. www.theguardian.com/books/2015/mar/04/the-buried-giant-review-kazuo-ishiguro-tolkien-britain-mythical-past (accessed 31 October 2017).

perish, because each has a mission, and these missions are in direct contradiction with one another. On a personal level, however, there is respect, comradeship and mutual appreciation between them, as well as warmth and some collegial bantering (277–292).

Ambivalence concerning the absolute value of remembering deepens further when Beatrice and Axl themselves develop doubts, anticipating the devastation that might follow:

Right enough, princess, the warrior's words make me tremble. You and I longed for Querig's end, thinking only of our own dear memories. Yet who knows what old hatreds will loosen across the land now? We must hope God yet finds a way to preserve the bonds between our peoples, yet custom and suspicion have always divided us. Who knows what will come when quick-tongued men make ancient grievances rhyme with fresh desire for land and conquest? (297)

Tom Holland, author of several nonfiction works of history from ancient times to the origins of Islam, has a special appreciation for the significance of oblivion: "A grievance forgotten, Ishiguro implies, is an atrocity forestalled. That the relevance of this is not confined to dark-ages Britain hardly needs to be pointed out."⁹ Nicholas Lezard also suggests that "the book can be applied to our own times."¹⁰ In her announcement of Ishiguro as the winner of the Nobel prize in literature, Sara Danius, Permanent Secretary of the Swedish Academy, emphasized that Ishiguro "is very interested in understanding the past, but he is not a Proustian writer, he is not out to redeem the past, he is exploring what you have to forget in order to survive in the first place as an individual or as a society."¹¹

These concerns have been addressed before in Ishiguro's oeuvre, for example in *The Remains of the Day* (1989). The question in *The Buried Giant* is still, as in *Never Let Me Go* (2005) and so often elsewhere, about the extent to which the individual is responsible for decisions that will unavoidably touch upon the lives of others. What is new here is the Arthurian context. In an interview Ishiguro stated very clearly what he wanted to write about:

For a long time I had this story without a particular setting in which to put it down in. I knew it was about some society that had buried certain dark memories about a generation back. I wanted that contrasted with an ageing

9. Holland, "Kazuo Ishiguro Ventures into Tolkien Territory."

10. Nicholas Lezard, "Here Be Dragons: *The Buried Giant* by Kazuo Ishiguro," *The Guardian*, 27 January 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/27/buried-giant-kazuo-ishiguro-review-nicholas-lezard> (accessed 30 October 2017).

11. Hannah Ellis-Petersen and Alison Flood, "Kazuo Ishiguro Wins the Nobel Prize in Literature 2017," *The Guardian*, 5 October 2017. www.theguardian.com/books/2017/oct/05/kazuo-ishiguro-wins-the-nobel-prize-in-literature (accessed 30 October 2017).

couple who had been married a long time and they faced the same questions, about do they want to remember something in their pasts or do they want to leave them buried.¹²

The setting finally decided upon, however, is as significant a part of the resulting novel as the story to be told. In any literary image, the vehicle will have, or may take on, a life of its own, like the clouds in the scene between Polonius and Hamlet, even if other elements remain stronger in the battle for the attention of the reader.

The uneven match between context and concerns certainly called forth further critical comments. “Fantasy and historical fiction and myth here run together with the Matter of Britain, in a novel that’s easy to admire, to respect and to enjoy, but difficult to love,” Neil Gaiman wrote.¹³ James Wood was even harsher; in his view, Ishiguro “has written not a novel about historical amnesia but an allegory of historical amnesia [...] allegory, which exists to literalize and simplify. The giant is not buried deeply enough.”¹⁴ Yet one could argue for the importance of Ishiguro’s gesture to work with the Arthurian legends. Myths, like clouds, offer changing shapes for contemplation and may allow the freedom of laterally processing problems occupying one’s mind. Dávidházi’s interpretation of the cloud-scene also turns towards concerns relevant to Hungary in the historical and political climate of the period around 1865–66, when János Arany translated *Hamlet* and, a hundred years later, after another revolution. The relevance is testified by the prevalence of references to the scene by Arany in his other works, discussed by Dávidházi, as well as by a volume of papers published on Arany’s translation of *Hamlet*.¹⁵

Ishiguro’s novel reads readily as a meditation on how to survive after a devastating conflict. *The Buried Giant* was published in March 2015, six months after the referendum on Scottish independence, and not much more than a year before the Brexit vote, a referendum that asked whether the country should remain a member of, or leave, the European Union. It is difficult not to interpret the mist of forgetfulness keeping Britons and Saxons at peace as an anguished exploration of how to proceed after a political conflict split the voters in an almost equal manner; what it means to be British at a point when the UK is on the verge of breaking apart; and how one defines one’s identi-

12. Alan Taylor, “Booker Prize-Winner Kazuo Ishiguro Digs up The Buried Giant,” *The Herald*, 6 March 2015. www.heraldsotland.com/arts_ents/13204607.Booker_Prize_winner_Kazuo_Ishiguro_digs_up_The_Buried_Giant/ (accessed 30 October 2017).

13. Neil Gaiman: “Kazuo Ishiguro’s *The Buried Giant*,” *The New York Times*, 25 February 2015. www.nytimes.com/2015/03/01/books/review/kazuo-ishiguros-the-buried-giant.html (accessed 30 October 2017).

14. James Wood, “The Uses of Oblivion.”

15. János H. Korompay, “»egy dióhéjban ellaknám« Hamletkint. A Hamlet-fordítás Arany János életművében,” in “*Eszedbe jussak*”: *Tanulmányok Arany János Hamlet-fordításáról*, ed. Júlia Paraisz, Hagyományfrissítés, 3, (Budapest: reciti, 2015), 35–50.

ty as a British subject, in particular, one whose national identity as British subject goes back no further than the times when Scotland was part of the UK and not much further than when the UK became part of the European Union.

A Britain at war with itself must be painful to watch for Ishiguro. He published a passionate letter in the *Financial Times* after the Brexit referendum, suggesting a second referendum to clarify the voters' position on immigration and a single EU market:

I am angry that the UK is now very likely to cease to exist, only two years after the Scottish referendum seemed to secure its future. [...] I speak as a 61-year-old man of Japanese birth who has lived here from the age of five; who has observed and experienced this society from the perspective of a small, visibly foreign child who was for years the only such child in his school or his wider community [...]. The Britain I know—and deeply love—is a decent, fair-minded place, readily compassionate to outsiders in need [...]. If that view has now become outdated [...], if today's Britain is one I should no longer recognise as the one I grew up in, then let me at least hear the bad news loud and clear. Let us find out what we're dealing with. Let us find out who we are. But I don't believe it will come to that.¹⁶

Ishiguro votes for clarity in *The Buried Giant*. The momentum of the story carries that decision. On the historical level, we knew what happened. It cannot happen otherwise. On a personal level, the lack of memories and the lack of a clearly defined identity complete with knowledge of its past, “the good and the bad” (46), amount to a devastating loss, even as the feeling of love for one another, and the joy it brings, are there in every day of the couple's present. The unremembered life is not worth living, to paraphrase Aristotle.¹⁷ Ishiguro's characters will examine their lives and will choose memory and an emerging identity over the mist of forgetfulness. They will want to know.

16. Kazuo Ishiguro, “Kazuo Ishiguro on His Fears for Britain after Brexit.” *Financial Times*, 1 July 2016. www.ft.com/content/7877a0a6-3e11-11e6-9f2c-36b487ebd80a (accessed 31 October 2017).

17. Plato, *Apology*. 38a. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=plat.+apol.+38a> (accessed 29 October, 2017).

Szász Károly díjnyertes hőskölteményei a Nádasy-pályázatok sorában

A Magyar Tudományos Akadémia által 1857 és 1924 között kezelt, legjobb eposz írással elnyerhető Nádasy Tamás-díj anyagával még senki sem foglalkozott behatóbban.¹ Kálmán C. György a jutalom kiírásából kiolvasható elvárásokat, valamint a pályázat eredményességét vizsgálta, de ő és hozzá hasonlóan Dávidházi Péter is csak annak megállapítására vállalkozott, hogy az első pályázati kiírás egy műfaji szempontból erőteljesen körülhatárolt nemzeti eposz megteremtését várta el a pályázótól.² A díjra beküldött pályaművek tüzetesebb vizsgálatát érdemes elvégezni annak ellenére, hogy a bírálók csak kevés munkát találtak érdemesnek a jutalomra. Egyrészt azért, mert 1864-ben a *Buda halálával* Arany János is elnyerte a díjat, sőt 1861-ben bírálatot is írt a beérkezett művekről.³ Másrészt, mert a pályázó hősköltemények, illetve a róluk írott bírálatok tárgyalása révén minden eddiginél teljesebb képet kaphatnánk nagy epikusaink – Arany, Vörösmarty, Petőfi stb. – recepciójáról, valamint kultuszaik kialakulásáról. Harmadrészt pedig az eposz műfajának változásai és a kortársaik által vallott eposzelméleti nézetek is pontosabban válnának megismerhetővé az anyagon keresztül.

Jelen tanulmányban azonban csupán egy, az említetteknel jóval könnyebben körülhatárolható probléma vizsgálatára szorítkozom. A szakirodalom már korábban rámutatott, hogy az alapvetően más műfajokban is megjelenő, és nem is minden eposzban megtalálható, ám mégis „jellegzetes eposzi” jelzővel illetett funkciókat – a nemzet eredetének és jellegének igazolása, az egyes nemzetségek eredetigazolása, a *teodicea* feladata – a 19. században inkább már a történelmi regény,⁴ valamint egyes tudományos műfajok hor-

1. A jutalom történetét legrészletesebben ismerteti Fekete Gézáni: *Az Akadémia 1831–1858 között alapított jutalomtétellei és előzményei*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1988. 183–189.

2. Kálmán C. György: „Az Akadémia irodalmi pályázatairól (1857–1867)”: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1984/4. 440–457. 446. Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Budapest, Akadémiai Kiadó–Universitas Kiadó, 2004. 371–372.

3. Vö. Arany 1861. október 20-án Nagykőrösön kelt bírálatával (Arany János: *Hivatali iratok 2. Akadémiai évek [1859–77]*. Gergely Pál (szerk.). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964. [AJÖM XIV.] 12–17.)

4. Lásd pl. Imre László: *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996. 137–155. Hites Sándor: *Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény*. Budapest, Universitas Kiadó, 2007. 177. Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése*. 417. Az eposzi funkciókhoz lásd pl. Imre: *Műfajok létformája*. 143–145. Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése*. 368–375, 408–434.

1894-ben találtak a bírálók díjra alkalmas munkát.¹³ 1892-ben az egyik akkori bíráló, Beöthy Zsolt indítványozta, hogy ha a jutalom ezentúl másodízben sem lenne kiadható, akkor annak összegét fordítsák az előző négy évben megjelent, pályadíjat nem nyert nagyobb elbeszélő költemény utólagos megjutalmazására, vagy epikai költemények fordítására, vagy már fordításban megjelent művek utólagos elismerésére.¹⁴ Mindemellett Beöthy azt is javasolta, hogy a pályázati kiírásból hagyják ki a bírálati szempontok felsorolását.¹⁵ Az Akadémia ugyan elfogadta Beöthy indítványát,¹⁶ ám a bírálók továbbra is a korábbi pályázati kiírás által kiemelt követelményeket érvényesítették.¹⁷

Az újabb módosítást követő 15 pályázati ciklusból csak négy (1899, 1904, 1916, 1920) zárult sikertelenül, és csak 1922-ben került sor utólagos díjazásra.¹⁸ A jutalmat ugyanakkor 1924-ben adta ki utoljára az Akadémia,¹⁹ vélhetően az alapítványi tőkének az első világháborút követő infláció okozta elértéktelenedése miatt.

Szász Károly említett munkái természetesen a pályázati kiírás elvárásainak teljesülése miatt nyerhették el a díjat, ám a nemzeti eposzokban többé-kevésbé kimutatható eposzi funkciók e művekben is megjelentek. Az *Álmos* című „regényes hősköltemény” a nemzet eredetigazoló funkciójának többféleképpen tesz eleget.²⁰ Egyrészt a témaválasztással, hiszen a mű a nemzet korai létének egy fontos állomását, a honfoglalást közvetlenül megelőző időszakot dolgozza fel. Másrészt a szerzői elbeszélésből, harmadrészt a szereplők dialógusaiból, negyedrész pedig az énekmondók énekeiből ismerhetjük meg a nemzet eredetét. A szerzői elbeszélés révén tudjuk meg például a *Második ének* VII. részében Áldor főpapról, hogy korábban már Csaba főpapja is volt, és már akkor elmúlt 300 éves, amikor Emes álmot látott Álmos születéséről. Áldor halálára addig kell várni, míg Csaba kardját Álmos oldalára nem kötheti. Áldor tehát a hőskölteményben a nemzet történetének élő szemtanújaként jelenik meg, aki már egymaga is alkalmas a nemzet eredetének igazolására, miközben összekötő kapocsként is szolgál a múlt és a jelen, a hunok és a magyarok, az ősök és a leszármazottak között. Minderre az teszi őt alkalmassá, hogy őt „Napisten választá ki szentté”, amivel egyszersmind arra is hivatottá tette, hogy szakrális közvetítői szerepet töltsön be közte és a magyarság között (*Álmos*, 28–29.).

13. Fekete: *Az Akadémia 1831–1858 között alapított jutalomtételei és előzményei*. 187. A nyertes mű Jakab Ödön: *Argyrus*. Budapest, Lampel, 1895.

14. *AkÉrt*, 1892, 356.

15. *AkÉrt*, 1892, 356.

16. *AkÉrt*, 1896, 277.

17. Vö. *AkÉrt*, 1904, 234–235. A bírálók Lévay József, Jánosi Béla és Katona Lajos voltak. *AkÉrt*, 1916, 460–461. Tolnai Vilmos előadó mellett Jánosi Béla és Bánóczy József voltak a bírálók.

18. *AkÉrt*, 1922, 240–242, 243, 267. Fekete: *Az Akadémia 1831–1858 között alapított jutalomtételei és előzményei*. 187–189. A nyertes mű: Bárd Miklós: *Vezeklés. Verses regény*. Budapest, Kisfaludy-Társaság, 1920.

19. Fekete: *Az Akadémia 1831–1858 között alapított jutalomtételei és előzményei*. 184.

20. E funkcióról lásd: Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése*. 368.

A szereplői dialógusok közül az *Álmos*ban a legtöbb őst az *Első ének* IX. részében Álmos és Árpád beszélgetése során ismerhetjük meg; „Húnor s Magor”, Etele és Csaba mellett Álmos szülei, Ügek és Emes is említésre kerülnek, miközben a vezér saját isteni eredetére, Hadúr kedvenc madarától, Turultól való származására is utal (17.). Ezen a szöveghelyen így egyszerre történik meg a magyarság eredetének igazolása Magor említésével, illetve Álmos és fia, az első magyar királyi ház névadója, Árpád nemzetségének eredetigazolása Álmos mondai és isteni szüleinek említése révén. A beszélgetők Etele egykori birodalmát mondai őseik jogán „szent örök”-üknek érzik, és Csaba kardja segítségével, Turul vezetésével kívánják visszaszerezni: „Vezetve turultól, honszerző csatára, / S magyaré lesz újra ős földé határa!” (16–17.). A genealógiai igazoló funkció természetesen nem csupán Álmos családja kapcsán kerül elő a hősköteményben, hanem például a hét vezér – „Álmos, Huba, Könd, Tas, Töhötöm, Előd, Ond” (20.) – és közvetlen leszármazottaik szerepeltetésével és a honfoglalást megelőző harcaik bemutatásával is (6–7; 18–22; 59–63; 76; 79–82; 89–97; 128–129.);²¹ igaz, a 19. századi lehetséges leszármazottakra itt nem utalt a szerző. A Károly Róbert megkoronázását és Csák Mátéval folytatott küzdelmét elbeszélő *Trencsényi Csák*ban azonban a Görgei család őseként a szepesi gróft, Jordánt nevezte meg (*Trencsényi Csák*, 187–188; 222.), és a szerinte Hubától származott Szemere család őst is szerepeltette Csák oldalán (173; 236.). Csák ugyanakkor maga utalt mondai felmenőjére, Szabolcsra, (25.) míg Omódé nádort, és vele együtt az Abákat a rákosi országgyűlésre gyülekező országnagyok felsorolásakor Szász eredetűt Aba Sámuel királytól (35.).

Látható, hogy a nemzet és az egyes nemzetségek eredetének igazolása sok esetben elválaszthatatlan egymástól,²² főként a nemzet vezetésére hivatott család esetében. Az *Álmos* Második énekének IX. részében az ősök tetteit megéneklő öreg dalnok Álmos anyjának, Emesnek álmát beszéli el, melyben Emest Turul termékenyítette meg, és mely szerint Emes öléből királyok sora származik majd, fia, Álmos pedig megleli nemzete honát (*Álmos*, 31–33.). Eredetigazolójú epikus betét a *Trencsényi Csák*ban is olvasható. Itt Csáti Dömötör a *Fehér ló mondáját* regéli el, miközben Károly és vele együtt a magyarság őseként Etelt, honfoglalás kori vezéréként pedig Árpádot nevezi meg (*Trencsényi Csák*, 148–154.). Míg azonban az *Álmos*ban az epikus betétek a jóslatok ismertetésével és a várakozás felkeltésével a történet menetében is fontos szerepet töltenek be, addig a *Trencsényi Csák*ban a *Fehér ló mondája* csupán eredetigazolójú funkcióval bír. A Salamon magyar király élettörténetét, valamint az apja, illetve az ő uralkodása alatt lefolyt trónviszályokat elbeszélő „történeti költemény”-ben olvasható *Ének László herczeg-*

21. Szász egyes műveit – például a *Trencsényi Csákot* és a *Salamont* – a felhasznált forrásokat híven megjelölő jegyzetanyaggal látta el. Az *Álmos*ban forrásait nem jelölte, ám leginkább Anonymus *Gesta Hungarorum*ára támaszkodhatott. Anonymus: *A magyarok cselekedetei*. In: Anonymus, Kézai Simon: *A magyarok cselekedetei; A magyarok cselekedetei*. Ford. Veszprémy László, Bollók János. Jegyz. Veszprémy László. Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

22. E funkcióról lásd: Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése*. 408–439.

ről című betét ebből a szempontból éppen ellentéte a *Fehér ló mondájának*. Eredetigazoló funkcióval nem rendelkezik, ám azáltal, hogy felkelti az éneket hallgató Salamon király féltékenységét László ellen, fontos szerepet tölt be a cselekmény alakításában (*Salamon*, VII. ének).

A nemzet jellegének igazolása mindhárom eposzban megtörténik. Az *Álmos*ban a szerzői leírás már az *Első ének* I. részének második strófájában a honfoglaló magyarokat nomád életmódot folytató, harcias és hívő emberekként mutatja be (*Álmos*, 3–4.). A magyarok harciasságát főként a bolgárok és a besenyők elleni küzdelem bemutatásával igazolja Szász (*Álmos*, 89–104; 125–129.), ugyanakkor például Álmos sátrát is egy vitéz lakhelyeként ábrázolja, akinek ágya is „[m]int harczoshoz illik, jó keményre vetve,” míg afölött fegyverei csüngnek (*Álmos*, 58.). A szereplők dialógusaiban is kifejezésre jut a magyarok harciassága, például a Negyedik ének II. részében egy szellem tudatja a bolgárok által megtámadott görög császárral, hogy „[h]ét vitéz nemzetség”, a „legerősebb nép” él Etelközben (*Álmos*, 53.).

Érdekes, hogy a szereplők számos olyan tulajdonságot tartanak jellemzőnek a magyarokra, melyek a jellegzetes republikánus erények közé sorolhatók. A republikánizmus embereszménye a kormányzásban személyesen részt vevő, a hazáját és szabadságát a zsarnok vagy a külső hódító ellen fegyverrel védő polgár. Ez a polgár erkölcsös, ami mindenekelőtt azt jelenti, hogy a köz érdekét a sajátja elé helyezi, elutasítja a fényűzést, a korrupciót és az idegen szokások követését, valamint az idegen érdekek szolgálatát.²³ Árpád ezzel egybehangzóan nemzetét önzetlennek, bátornak, igazságszeretőnek tartja, és nagy hangsúlyt fektet az önvédelem kötelességére, míg Álmos elutasítja az „idegen érdek” szolgálatát (*Álmos*, 61–62.). Szabolcs népe szabadságszeretetére hivatkozik, mely nem tűri el egy – Szabolcs értelmezésében zsarnokkal egyenértékű – fejedelem uralmát, véleménye nyílt kimondását pedig magyar jellegzetességnek tartja (*Álmos*, 23–24.). Az *Álmos*ban a magyarok egyetlen jellemvonása, mely idegen a republikánus erényektől, a viszály és széthúzás (*Álmos*, 17; 20; 77.). A magyarok harciasságát a *Trencsényi Csákban* és a *Salamonban* jórészt szintén harcok bizonyítják, de például a *Salamonban* Henrik német császár hosszan dicséri Bátor Opos vitézségét Salamon előtt (*Salamon*, 261.). Népe szabadságszeretetére szintén minden Nádasy-díjas hőskölteményében utal Szász. A *Salamonban* a címszereplő koronázásakor Béla sérelmezi, hogy fiai a koronázási ének szerint szolgálak lesznek (*Salamon*, 31.), majd ugyancsak Béla fejti ki Endre németekkel való szövetségkötésekor, hogy Árpád vére nem lehet hűbéres (*Salamon*, 36.). A *Trencsényi Csákban* monda szerinti honfoglalás kori őse utalva jelenti ki a címszereplő, miért nem hódol be Károlynak: „Szabolcsnak Árpád parancsol csupán!” Csák tehát csak Árpád-házi, azaz magyar királyt ismer el maga fölött, vagyis szabadságszeretete republikánus töltetű, és később ennek megfelelően kimondja, hogy „Károly bitorló, zsarnok, idegen,” akinek szabad magyar nem hódol-

23. A republikánus erényekre lásd pl.: Takáts József: „Politikai beszédmodok a magyar 19. század elején. A keret”: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1998/5–6. 668–686. 669–670.

hat be (*Trencsényi Csák*, 25–26.). A viszálykodás magyar sajátosságként a *Trencsényi Csákban* és a *Salamonban* is megjelenik, méghozzá tettek formájában, hiszen az előbbi Csák Máté és az időközben királlyá koronázott Károly Róbert harcát, míg a *Salamon* a címszereplő élettörténetén belül előbb apja, András és annak fivére, Béla, majd Salamon és unokatestvérei, Géza és László viszályát örökíti meg.

Az *Álmos* eleget tesz a *teodicea* feladatának is, azaz azt sugallja, hogy a nemzet sorsa Isten kezében van, a szereplők Isten rendelkezéséből cselekszenek.²⁴ E műben ez kétféleképpen történik. Egyrészt a címszereplő nemzetségének transzcendens genealógia általi igazolásával, hiszen Álmos isteni eredetére, Turultól való származására az Emes álmát megéneklő dalnok (*Álmos*, 31–33.), illetve Álmos is utal (*Álmos*, 17.). Másrészt az isteni gondviselés nemzeti történelem általi igazolásának a cselekmény előrehaladása során rendszeresen tanúi lehetünk. Elődnek, Nyék vezérének álmában megjelenik Hadúr, és tudatja vele, hogy összefogja majd a magyarságot, akiknek Álmost kell követniük (*Álmos*, 11–13.). A Hadúr ellenfeleként fellépő Ármány – „fejedelme pokolnak” (*Álmos*, 133.) – egyik boszorkánya Áldor lánya, Illa képében veszi rá Árpádot, hogy szerezze meg Attila kardját Csaba sírjából, majd ez a boszorkány sugallja Árpádnak, hogy induljon a bolgárok ellen (*Álmos*, 44–51; 58.). Álmos ellenzi a hadjáratot, ám Hadúr közbenjárására végül enged Árpádnak (*Álmos*, 64.). A bolgárok veresége után vezérüket, Simont Ármány segíti a menekülésben, majd Simon testébe bújva ő kéri a besenyők segítségét (*Álmos*, 105; 112–114.). A besenyő Kürdics keresi Álmost, hogy megölje, ám Álmos nyugodtan ül sátrában, mert tudja, hogy Hadúr megvédi őt. Hadúr előbb kedvenc madarát, Turult küldi Álmos védelmére, majd, miután Ármány megsebzti Turult, maga száll harcba, és legyőzi Ármányt (*Álmos*, 131–137.).

Az isteni gondviselés a *Salamonban* nem olyan rendszerességgel mutatkozik meg, mint az *Álmosban*, és a nemzet életéhez is csupán egy esetben köthető egyértelműen. Az István szentté avatásakor napvilágra kerülő ép jobb keze jelzi, hogy Isten figyelemmel követi a magyarok sorsát (*Salamon*, 289–299.). Ugyanitt a mogyoródi csata előtt Lászlónak látomása támad, melyben egy angyal megkoronázza Gézát. Géza ekkor megfogadja, ha győz, a látomás helyén templomot emeltet Szűz Máriának (*Salamon*, 211–212.). A győzelem és Géza megkoronázása után a fivérek fogadalomtételük helyére indulnak, ahol László újabb látomása fedi fel az építendő templom helyét (*Salamon*, 258–259.). László e látomásai isteni gondviselésről tesznek tanúságot, ám ez esetekben a gondviselés csak közvetve, a trónkövetelők személyének isteni támogattságán keresztül kötődik a nemzet létéhez. Míg ugyanis az *Álmosban* a besenyő támadáskor Hadúr beavatkozása a harcba közvetlenül a besenyők általi megsemmisítéstől menti meg a magyarokat, addig a *Salamonban* ilyen veszély nem fenyegeti őket. Némiképp más a helyzet a *Trencsényi Csákban*, ahol az egyház elleni büntetteiért Csákot már az *Első énekben* kiközösíti János nyitrai püspök (*Trencsényi Csák*, 15–19.), és Csák még a döntő rozgonyi csata előtt is kacagja a szentséget, miközben a király és

24. E funkcióról lásd: Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése*. 369–370.

serege imádkozik (*Trencsényi Csák*, 208.). Károly és a nemzet a mű elején még különálló sorsa eddigre összefonódik, és a rabló, gyilkoló Csákot az említett csatában le is győzik. A királyt vallásossága emberségesnek mutatja a műben, ám csodák itt nem történnek, és isteni beavatkozásnak sem lehetünk tanúi. A király vallásosságának szembeállítását Csák istentelenségével tehát csupán Károly Róbert uralkodásra való alkalmasságát kívánja bizonyítani.

Szász Károly Nádasy-díjjal jutalmazott hőskölteményei tehát többé-kevésbé eleget tettek a hagyományosan az epikus művekhez kötött funkcióknak, így alkalmasnak bizonyultak a nemzet létének igazolására. A pályázati kiírás által kívánt nemzeti „elbeszélő költemény” jellegzetességeinek ebből a szempontból tehát megfeleleltek e művek. Annak vizsgálata viszont, hogy a pályázati kiírás egyéb feltételeit milyen mértékben teljesítették ezek a munkák, már egy másik tanulmány témája lesz, ahogyan a bevezetőben felvetett, a Nádasy-pályázat anyagához kapcsolódó problémák tárgyalása is későbbre marad.

Bálint Gárdos

No Quiet Spot: *The Vanity of Human Wishes* and Exemplary History

(An Exercise in Nostalgia)¹

“[W]hen Heracles was starting to enter adolescence from childhood—when youths, since they are already becoming their own rulers, make clear whether in life they will take the road through virtue or that through vice—going out to a quiet spot, he sat down perplexed as to which of the roads he should take.”² This didactic tale, which Socrates calls a treatise and attributes to “Prodicus the wise,” and which dramatizes the need to choose the difficult path of virtue, has been seen by many commentators as one of the most important *topoi* behind early modern literature and art.³ It has also been singled out as the most important narrative and rhetorical model informing Samuel Johnson’s writings and indeed his conception of his own life. “One story, and one story

1. Nostalgia, that is, for Professor Dávidházi’s doctoral seminar “Genres of a Man of Letters: Samuel Johnson” I attended in Spring 2008.

2. Xenophon, *Memorabilia*, trans. Amy L. Bonnette (New York: Cornell University Press, 1994), pp. 38–9.

3. On the renaissance *topos*, see e.g. Erwin Panowsky, *Albrecht Dürer*, 2 vols (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1948); Theodor E. Mommsen, “Petraarch and the Story of the Choice of Hercules,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16:3–4 (1953) 178–192; Janet Levarie Smarr, “Boccaccio and the Choice of Hercules,” *MLN* 92:1 (1977) 146–152; Edmund H. Dickerman and Anita M. Walker, “The Choice of Hercules: Henry IV as Hero,” *The Historical Journal* 39:2 (1996) 315–337. On its use in the eighteenth century, see e.g. Earl R. Wasserman, “The Inherent Values of Eighteenth-Century Personification,” *PMLA* 65:4 (1950) 435–463, pp. 437–8; Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: The University of Chicago Press, 1958), pp. 190–197; David Mannings, “Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules,” *Eighteenth-Century Studies* 17:3 (1984) 259–283. Regarding the theme in Johnson’s *Rasselas*, see: Earl R. Wasserman, “Johnson’s ‘Rasselas’: Implicit Contexts,” *The Journal of English and Germanic Philology* 74:1 (1975) 1–25. I am indebted to Natália Pikli for the information that it was a highly popular theme in early modern emblem books as well; from the first one, Alciato’s *Emblematum liber* (1531) to the English ones, e.g. George Wither’s *A Collection of Emblems* (1635). The ‘proto-emblem book’ of the *Ship of Fools* (Sebastian Brant, *Das Narrenschiff / Stultifera Navis*, Basel, 1494) also features this choice. This book was translated and ‘Englished’ by Alexander Barclay in 1509; it remained popular and was reprinted several times during the 16th century.

only, is worth the telling; the reader, like Hercules, must always be persuaded to opt for virtue.”⁴

Needless to say, the choice of virtue is not easy. On Socrates’s account, however, Hercules is as well-placed as anyone can be to make the right choice: he is just at the right age, he is armed with a preliminary understanding of the concepts of virtue and vice,⁵ and he has come to a “quiet spot” to meditate, specifically with the intention of making this fundamental decision. Not to mention that he is a super-human hero. The two eighteenth-century renderings of the classical text that Johnson must have been familiar with both describe a moment of clarity. Joseph Addison’s translation, published in *The Tatler* (No. 97 [22 November 1709]) underlines the favourable conditions. “When *Hercules* [...] was in that Part of his Youth in which it was natural for him to consider what Course of Life he ought to pursue, he one Day retired into a Desert, where the Silence and Solitude of the Place very much favoured his Meditations...”⁶ Robert Lowth’s more leisurely poetic retelling, in 27 Prior stanzas, is even more elaborate:

As on a day, reflecting on his age
For highest deeds now ripe, Alcides sought
Retirement, nurse of contemplation sage;
Step following step, and thought succeeding thought;
Musing with steady pace, the Youth pursu’d
His walk, and, lost in meditation, stray’d,
Far in a lonely vale, with solitude
Conversing; while intent his mind survey’d
The dubious path of life; before him lay
Here Virtue’s rough ascent, there Pleasure’s slipp’ry way. (Stanza 2)⁷

Here, Hercules seemingly only “stray’d” to the place of moral choice, but the reader can take heart in the fact that the hero’s “mind” enjoys sufficient elevation to “survey” the “dubious path” (which is very unlike the characteristic Johnsonian human situation: lost in a maze), and the two alternatives (vice or virtue) are very clearly distinguished from each other. The first stanza also indicates that the young man “follows unrestrain’d / Where passion drives, or prudence points the way.” In short, the mind has the capacity to regulate itself and to overcome circumstances.

4. Lawrence Lipking, “Learning to read Johnson: *The Vision of Theodore* and *The Vanity of Human Wishes*,” *ELH* 43:4 (1976) 517–537.

5. On this aspect of the parable, see Béla Bacsó, “‘Herkules válaszáton’ (Akarat és döntés),” *Jelenkor* 53:11 (2010) 1245–1250.

6. Donald F. Bond, ed., *The Tatler*, 3 vols (Oxford: Clarendon, 1987), Vol II, p. 100.

7. Robert Lowth, “The Judgment of Hercules, a Poem” (1743), *Spenser and the Tradition: English Poetry 1579–1830*. <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textid=34157> (accessed 30 May 2017).

Lawrence Lipking exemplifies the centrality of the theme to Johnson's work by the fact that his short allegorical work "The Vision of Theodore" was placed immediately before Lowth's free translation in Robert Dodsley's textbook *The Preceptor* (1748). He also adduces an extended quote by Johnson about the eternal "contention between pleasure and virtue" from a review of George Graham's *Telemachus: A Mask*, which was published in the *Critical Review* in 1763. However, while the connection between Johnson's allegory and that of Prodicus is undeniable, this does not mean that Johnson accepts everything in it. In fact, the quoted review never alludes to Hercules, therefore the eternal "contention" need not be conceived of in the same light at all. So much so, that Johnson, in the very paragraph that Lipking cites, emphasises that "by this conflict of opposite principles, modified and determined by innumerable diversities of external circumstances, are produced all the varieties of human life."⁸ This does not seem to suggest either the ancient hero's powerful control over circumstances or, indeed, the finality of the choice.

The allegorical fable of the choice of Hercules was, of course, central to the long tradition of the exemplary view of history, which was a central component of the humanist understanding of literature. The continued importance of the humanist heritage has been demonstrated concerning several eighteenth-century British authors, and has been an important part of the interpretation of Johnson's oeuvre.⁹ It seems therefore reasonable to ask if the exempla presented in *The Vanity of Human Wishes* follow such a logic, and whether the Herculean model of moral choice can be applied to their understanding.

Moral exempla can only fulfil their didactic function, one presumes, if they carry a certain univocality of meaning. It is striking, therefore, how different, often seemingly irreconcilable directions the established readings of Johnson's poem have taken. I briefly mention here three very influential 'schools' of interpretation.

(1) Recent years have seen a new historicist revision of Johnson's career, emphasising his role as a public intellectual taking an important and oppositional stance in the political and ecclesiastical debates of his time as a Jacobite and Nonjuror. This controversial but vocal approach is probably best represented in the three volumes of studies Jonathan Clark and Howard Erskine-Hill edited for Palgrave MacMillan.¹⁰ Even before these collections appeared, however, many historians and students of literature concerned themselves with Jacobite opposition in the eighteenth century and its cultural reverberations. From this angle, the "Swedish Charles" passage of *The Vanity of Human Wishes* assumes new importance, since, according to this narrative, "Charles of Sweden was a Tory and a Jacobite hero because he threatened to invade Britain, overthrow

8. *The Critical Review* 15 (1763) 317.

9. See especially the influential biography by Robert DeMaria, *The Life of Samuel Johnson* (Oxford: Blackwell, 1993).

10. *The Politics of Samuel Johnson* (2012), *The Interpretation of Samuel Johnson* (2012), *Samuel Johnson in Historical Context* (2002).

George I, and crown the Pretender; Johnson was a Jacobite; therefore, when Johnson discusses Charles of Sweden in the *Vanity* he actually alludes to and encodes the '45 and Charles Edward Stuart, whom he sympathetically regards as a sadly failed hero."¹¹

Maybe the most detailed reading of the poem from this perspective is the chapter in *Poetry of Opposition and Revolution* by Erskine-Hill in which he makes the following argument:

Johnson employs the literary mode of oblique allusion, practised by Dryden and Pope, to reflect on the British experience of the 1740s. "Wolsey" and "Swedish Charles" are not covert names for Walpole and Charles Edward [...] they are examples which cannot fail to remind of them when the poem is read in context [...]. *The Vanity of Human Wishes* is not a poem of generality in the sense that it excluded recent historical events, but is comprehensive in assimilating them to famous examples of the past.¹²

In such a reading the power of the old tradition of exemplary history, the ability to mediate between the general and the specific, shines through. If we follow this line of argument, however, the poem's didactic content becomes vague or non-existent. Unless in one of Plato's dialogues, "reminding" people (Erskine-Hill's expression) is not exactly the same as instructing them. The specific distant examples might resonate with examples closer to home, but the general principle recognised in the poem is invariably the vanity of human wishes. Even if we accept the new historicist argument that there is more oblique political relevance to the poem than we might have imagined, the politics remains invariably very general and divorced from any practical conclusions.

(2) The second approach places Johnson in the long history of stoicism. I rely primarily on Adam Potkay's fine study of the stoic heritage and his reading of the poem. Potkay's thesis is that Johnson, whom he interestingly couples with Hume, was a "soft determinist," convinced that the inescapable causality of fate is compatible with the freedom of moral choice. He cites Hume's proposition on the use of history from his *Enquiry concerning Human Understanding*, which states that "Mankind are so much the same in all times and places, that history informs us of nothing new or strange in this particular" and, therefore, historical records "are so many collections of experiments, by which the politician or moral philosopher fixes the principles of his science."¹³ He also quotes Hume's statement from the *History of England* to the effect that "History, the

11. Howard D. Weinbrot, "Johnson, Jacobitism, and Swedish Charles: 'The Vanity of Human Wishes' and Scholarly Method," *ELH* 64:4 (1997) 945-981, p. 946. See this paper for a detailed, though acerbic, overview of the debate that far.

12. Howard Erskine-Hill, *Poetry of Opposition and Revolution: Dryden to Wordsworth* (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 163.

13. Adam Potkay, *The Passion for Happiness: Samuel Johnson and David Hume* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2000), p. 121.

great mistress of wisdom, furnishes examples of all kinds; and every prudential, as well as moral precept, may be authorized by those events, which her enlarged mirror is able to present to us.”¹⁴ Potkay argues that Johnson is in agreement with Hume, thus old examples can easily be replaced by new ones (“Mankind are so much the same in all times and places...”) and examples can be directly turned into “prudential” or “moral precepts.” For Johnson, the unmistakably stoic precept is that of the need “to regulate one’s imagination by reality.”¹⁵ Potkay knows, of course, that Johnson’s poem concludes on a Christian note, but claims that, even here, Johnson is with Juvenal and the Stoics in his “quest for happiness in this world.”¹⁶ This is an impressive argument in which the exempla are granted clear didactic meaning, the use of history is clearly established and even the logic of Johnson’s imitation of Juvenal is accounted for. However, it achieves this level of clarity by underplaying the range of anti-stoic references in Johnson’s work,¹⁷ the fact that the conclusion emphatically replaces stoic independence with Christian dependence on God,¹⁸ and the fact that the literary practice of imitation was never limited to following a classical authority, but could involve creative interpretation and even parody.¹⁹

(3) The third influential line of interpretation focuses on the religious aspects of the poem, especially on what some readers identify as Johnson’s fideism.²⁰ According to Blanford Parker, fideism exists whenever God’s “empirical (and sometimes moral) ab-

14. Potkay, p. 128.

15. Potkay, p. 128.

16. Potkay, p. 127.

17. Pat Rogers’ entry on “Stoicism” in his *The Samuel Johnson Encyclopedia* begins by stating that Johnson “had little patience with the inhuman rigor and passionless perfection of the Stoic creed” and ends by quoting a sentiment from one of the final letters: “I have only the timidity of a Christian to deter me, not the wisdom of a Stoick to secure me” (Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1996), pp. 379–380. For a detailed examination of the material see Donald Greene, “Johnson, Stoicism, and the Good Life,” in *The Unknown Samuel Johnson*, eds. John J. Burke, Jr. and Donald Kay (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1983), 17–38.

18. David F. Venturo, “Samuel Johnson, *London* and *The Vanity of Human Wishes*,” in *A Companion to Eighteenth-Century Poetry*, ed. Christine Gerrard (Oxford: Blackwell, 2006), 252–264, pp. 258–263.

19. See Howard D. Weinbrot, “Translation and Parody: Towards the Genealogy of the Augustan Imitation,” *ELH* 33:4 (1966) 434–447; Darryl P. Domingo, “‘The Natural Propensity of Imitation’: or, Pantomimic Poetics and the Rhetoric of Augustan Wit,” *Journal for Early Modern Cultural Studies* 9:2 (2009) 51–95; Frank Stack, *Pope and Horace: Studies in Imitation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp. 18–20.

20. For an argument against fideism and for Anglican orthodoxy in Johnson, see: Michael Suarez, “Samuel Johnson’s Christian Thought,” in *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, ed. Greg Clingham (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 192–208.

sence from the world seems to be a strong proof of His presence in another.”²¹ David F. Venturo explains that (as opposed to stoicism or epicureanism) fideism rejects “human self-sufficiency” and shows that “in a fideist text such as the Book of Ecclesiastes, the reader participates in an extended survey” that leads from the experience of the “ontological and moral emptiness to the mundane world” to “a sudden turn that offers the longing and apprehensive soul intimations of hope that come from outside the natural order.” Venturo claims that fideism shapes *Rasselas* as well as *The Vanity of Human Wishes*.²² In the most detailed analysis focusing on Johnson’s fideism, Venturo categorises the exempla in the poem according to the objects of the wishes and concludes that they all reveal the same emptiness. “It is the narrator’s flat refusal to exempt any of the objects of mankind’s worldly wishes from the realm of Chance or Fate that prepares the reader for the saving answer of the conclusion.”²³ This interpretation is, of course, directly opposed to the previous two. Where those located specific political or moral meaning in the exempla that the poem ranges over, this last one accentuates the essential meaninglessness of the human wishes they demonstrate. The only hope offered by the poem in the final lines emerges from nothing in the previous examples, or, more precisely, from recognising the essential nothingness of the human endeavours they record.

My own understanding of the way exemplarity functions shares the fideist reading’s implication that the exempla lose their direct didactic role in the poem, but I would argue that it does not follow that they are ultimately meaningless. While the ultimate value, for Johnson, clearly resides in a transcendent realm, this-worldly life retains its essential fascination. I agree with the first two above mentioned ‘schools’ of interpretation that Johnson is deeply interested in political decision-making and moral psychology (that the stoics excelled in); however, this does not necessarily mean that he has any straightforward teaching to communicate. An important reason for this is that Johnson’s decision-maker is no Hercules, weighing up good and evil from a strong position. A bathetic arch connects Imlac’s promise in *Rasselas* that the prince will, in Cairo, “see all the conditions of humanity and enable [him]self at leisure to make [his] *choice of life*” and his admission that “very few” in fact “live by choice.”²⁴

21. Blanford Parker, *The Triumph of Augustan Poetics: English Literary Culture from Butler to Johnson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 190.

22. David F. Venturo, “Fideism, the antisublime, and the faithful imagination in *Rasselas*,” in *Johnson after 300 Years*, eds. Greg Clingham and Philip Smallwood (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 95–111, pp. 95–96.

23. David F. Venturo, *Johnson the Poet: The Poetic Career of Samuel Johnson* (Newark: University of Delaware Press / London: Associated University Presses, 1999), pp. 114–115.

24. Samuel Johnson, *Rasselas and Other Tales*, The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, vol. 16, ed. Gwin J. Kolb (New Haven and London: Yale University Press, 1990), pp. 63, 67.

“*[W]e see but in part*”—runs the important biblical injunction in Johnson’s “Review of [Soame Jenyns], *A Free Inquiry into the Nature and Origin of Evil*.”²⁵ “Life is not the object of science: we see a little, very little” warns Johnson in *The Adventurer* No. 107.²⁶ In *The Vanity of Human Wishes* there is a dramatic tension between abstract “Observation,” which enjoys an “extensive View,” and “wav’ring Man” on “dreary Paths,” where “treach’rous Phantoms in the Mist delude.”²⁷ “Observation” has the power to “Survey,” “Remark,” and “watch,” but importantly, never to advise, whereas specific people are hopelessly entangled in their own psychologies and situations (“Hope and Fear, Desire and Hate / Overspread with Snares the clouded Maze of Fate”). The poem’s narrator does not seem to feel authorised to issue direct moral guidance,²⁸ or to strive for a prophetic role (including more-than-human insight), but creates a richly layered text in which pagan and biblical traditions interact,²⁹ different voices (Juvenal, Democritus, Johnson, and others) reverberate, and when the poet speaks most directly (in the final lines), all he can urge the reader to do is pray—with no assurance in the world that “the supplicating Voice” will be answered.

I follow Fred Parker’s analysis of the sceptical tendencies in Johnson’s work. An excellent example is provided by Johnson’s statement in the preface to his edition of Shakespeare: “The mind can only repose on the stability of truth.”³⁰ Yes, with Johnson, we are seeking for stability and truth, but truth, as far as mundane human nature is concerned, is, as Parker says, “not a matter of propositional truth.”³¹ It is, rather, a truth that is uncontrollably and uncategorisably varied, and is, like Shakespeare’s plays, essentially tragi-comical, “exhibiting the real state of sublunary nature, which partakes of good and evil, joy and sorrow, mingled with endless variety of proportion and innumerable modes of combination.”³² Needless to say, this claim does not amount to deny-

25. Samuel Johnson, *A Critical Edition of the Major Works*, ed. Donald Greene (Oxford: Oxford University Press, 1984), p. 522.

26. Samuel Johnson, *The Idler and The Adventurer*, *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, vol. 2, eds. W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (New Haven and London: Yale University Press, 1963), p. 445.

27. I quote the poem from Samuel Johnson, *The Complete English Poems*, ed. J. D. Fleeman (New Haven and London: Yale University Press, 1971).

28. On authorisation, see: Péter Dávidházi, “Bevezető témavázlat: a felhatalmazás régi-új kérdéséről,” in *Per passivam resistentiam: Válogatott hagyomány és írás témájára* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1998), 9–26.

29. On the concept of the layering of traditions (*hagyományrétegződés*), see: Péter Dávidházi, *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés* (Pécs: Pro Pannonia, 2009), pp. 38–49.

30. Arthur Sherbo, ed., *Johnson on Shakespeare*, *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, vol. 7 (New Haven: Yale University Press, 1968), p. 62.

31. Fred Parker, *Scepticism and Literature: An Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 234.

32. Sherbo, p. 66.

ing Johnson's stature as a moralist, but it does mean that his moral thinking cannot be reduced to neat formulae or encapsulated in unequivocally applicable exempla.

I would like to propose an approach to the exempla presented in the poem which sees them as fundamentally descriptive: not so much warnings or exhortations but primarily descriptions of frail, imperfect, tragic-comic human nature. Exempla are still used by Johnson, following Juvenal's satire, but they are modified into "collections of experiments" (to use Hume's phrase), specimens of human behaviour under different circumstances. Critics usually agree that "Johnson satirically surveys, following Juvenal, the speciousness of five kinds of wishes: for political power (ll. 73–134); achievements in learning (ll. 135–74); military glory (ll. 175–254); longevity (ll. 255–318); and physical beauty (ll. 319–42)."³³ Satire there definitely is, but there is also a deep understanding of, and a fascinated interest in, the vicious cycles that we are all trapped in.

Rambler No. 2 moves over similar terrain to the *Vanity of Human Wishes* and while it does try to give tentative advice on moderating hope, hoping itself is described as an inevitable component of the human constitution, which follows inescapably from our limitations.

This quality of looking-forward into futurity seems the unavoidable condition of a being, whose motions are gradual, and whose life is progressive: as his powers are limited, he must use means for the attainment of his ends, and intend first what he performs last; as by continual advances from his first stage of existence, he is perpetually varying the horizon of his prospects, he must always discover new motives of action, new excitements of fear, and allurements of desire.

Human wishes are vain, but we cannot be taught to abandon them. In Johnson's rather beautiful summary: "The natural flights of the human mind are not from pleasure to pleasure, but from hope to hope."³⁴ Hopes will, of course, prove deceptive—it is hard to forget the "phantoms of hope" from the first sentence of *Rasselas* and "Hope's delusive mine" from the first line of "On the Death of Dr. Robert Levet." But one also remembers that the latter phrase is preceded by "Condemned to" in that poem. This is who we are; hopelessly deceiving (in other words, motivating) ourselves through hopes and wishes is simply how we keep going.

33. Venturo, "Samuel Johnson, *London* and *The Vanity of Human Wishes*," p. 259.

34. Samuel Johnson, *Essays from the Rambler, Adventurer, and Idler*, ed. W. J. Bate (New Haven and London: Yale University Press, 1968), p. 4.

Ki beszél a parafrázisban?

Egy McEwan-novella parafrázisa egy McEwan-regényben

Dávidházi Péter egy 1999-es tanulmányában azt a tételt fogalmazta meg, hogy a parafrázis párbeszéd.¹ Minthogy minden dialógus feltételét képezik a dialógust folytatók, és egy dialógust aligha értelmezhetünk anélkül, hogy a beszélők kilétére és meghatározottságaira reflektálnánk (amiből persze nem következik, hogy a beszélőknek feltétlenül személyeknek kell lenniök), felvetődik az az elméleti érdekléssel is bíró kérdés, hogy ki(k) beszél(nek) egy parafrázisban.

Mindenekelőtt azonban vessünk egy pillantást a parafrázis „évezredek óta vitatott státusára,”² azon belül is a szó ókori környezetére. Maga a szó etimológiája támogathatja a dialogikus felfogást: ahogy a *par-ódia* melléneklés, úgy a *para-phrasis* mellébeszélés, nem feltétlenül a tárgy mellett elbeszélés értelmében, hanem abban az értelemben, hogy a másik beszéde mellé odateszem a magam beszédét, a magam változatát. A Dávidházi által is hivatkozott Roberts-monográfia a paraphrasis helyét a progymnasmata, azaz az előgyakorlatok között jelöli ki,³ holott ő maga sem tud egyetlen olyan szöveghelyet sem felmutatni, amely paraphrasis nevű progymnasmát említene, sőt Quintilianus kifejezetten nagy jártasságot igénylő foglalatosságnak tartja. Az azonban egészen világos, hogy valamilyen stiláris gyakorlat megnevezése lehetne, csak hogy a fogalom ókori használata egyáltalán nem olyan jól meghatározott, mint ahogy azt mi, modern olvasók látni szeretnénk. A szóval több különböző gyakorlatot nevezhetnénk meg, de egyiket sem nevezzük az ókorban paraphrasisnak.

Tehát egy modern fogalomról kérdezzük az antik retorikai szakírókat, és ezen mit sem változtat az a tény, hogy maga a szó görög, és hogy előfordul az ókori szakíróknál. Vegyük például Plinius azon levelét, amelyben tanácsot ad barátjának, milyen retorikai gyakorlatokat végezhet magányosan! Ajánlja először is a fordítást görögről latinra és latinról görögre, majd így folytatja:

Nem árt, ha amit korábban úgy olvastál, hogy emlékszel tárgyra és gondolatmenetére, versengésképpen leírod, aztán összeveted az olvasottakkal, és alaposan mérleveled, mit csináltál te, mit ő jobban. Nagy büszkeség, ha néhány dolgot te, nagy szegény, ha mindent ő. Szabad néha a legismertebb műveket is kiválasztani, és e válogatott munkákkal versenyezni. [...] Újra kidolgozha-

1. Dávidházi Péter: „Betegség, melynek Jézust köszönhetjük”: *Holmi*, 1999. 195–218. 207.

2. Dávidházi: „Betegség, melynek Jézust köszönhetjük.” 195.

3. Michael Roberts: *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*. Liverpool, Francis Crains, 1985. passim.

tođ régebbi, elfeledett beszédeidet is: sok mindent megtartasz, még többet kihagysz, egyes dolgokat beleírsz, másokat átírsz.

(Plinius minor: *Levelek*, VII. 9. 3 és 5.)⁴

Plinius szövegében mintha három különböző gyakorlat lenne az, amit mi mind parafrázisnak neveznénk: olvasmányok emlékezetből való újraírása, a legismertebb (tehát fejből tudott) szövegeké és saját korábbi beszédeké. De ha mi együvé tesszük is, mindezt élesen elválasztjuk a fordítástól, ami viszont Plinius szerint ugyanennek a sorozatnak a része. Az antikvitásban (a kereszténység előtt) a fordítás hűsége egyáltalán nem volt kérdés, szabad átdolgozás éppúgy lehetett. Ezekben a gyakorlatokban a másik nyelvből a saját nyelvünkbe transzponálunk valamit. Apró különbség, hogy a másik esetleg görögül írt. Nem nagyobb, mint az, hogy a másik többé vagy kevésbé kanonikus szöveg szerzője, vagy akár a saját korábbi önmagunk.

Az azonban talán már itt is világos, hogy a parafrázis amolyan újgyakorlat, és majdnem kizárólag stílis kérdés. A Dávidházi Péter által is hivatkozott Cicero-hely is az író saját stílis fejlődése szempontjából tartja haszontalannak a parafrázist, amely ott a Plinius által adott lehetőségek közül a másodiknak, a legismertebb, legjobb szerzők átírásának felel meg: „ha ugyanazokat a szavakat alkalmazom, semmit sem használ; ha másokat, akkor még árt is, mert azt gyakorolom be, hogy kevésbé megfelelő szavakat használjak” (Cicero: *De oratore*, I. 34.154).⁵ Itt eljutunk a szó központi szerepéhez az átírásban: ugyanazt próbáljuk mondani más szavakkal, ezért minden a szavakon múlik. Cicero persze hisz a tökéletes megfogalmazásban: a parafrázis azért haszontalan vagy ártalmas, mert a legjobb szerzők már „lefoglalták” a legjobb megoldásokat.

Ezen a ponton megnyílik az út a parafrázis dialogikus felfogása felé, hiszen kérdéses, hogy lehet-e ugyanazt mondani más szavakkal, illetve számunkra már magától értetődő, hogy a más szavakkal mondás egyben értelmezés is kell legyen. Ez azonban talán nem csak a mi számunkra egyértelmű. Quintilianus a következőképpen írja le a versek átírásával végezhető gyakorlatokat: „először felbontani a vesszorokat, aztán más szavakkal megmagyarázni, aztán a parafrázisban merészebben átalakítani, ahol már egyes dolgokat lerövidíteni vagy feldíszíteni is szabad, de csak ha az eredeti értelem épségben marad” (Quintilianus I. 9.2.).⁶ Úgy gondolom, ellentétben például Robertsszel,⁷ hogy itt három

4. „Nihil offuerit quae legeris hactenus, ut rem argumentumque teneas, quasi aemulum scribere lectisque conferre, ac sedulo pensitare, quid tu, quid ille commodius. Magna gratulatio si non nulla tu, magnus pudor si cuncta ille melius. Licebit interdum et notissima eligere et certare cum electis. [...] Poteris et quae dixeris post obliuionem retractare, multa retinere plura transire, alia interscribere alia rescribere” (saját fordításom).

5. „...si eisdem uerbis uterer, nihil prodesse; si aliis, etiam obesse, cum minus idoneis uti consuescerem” (saját fordításom).

6. „...uersus primo soluere, mox mutatis uerbis interpretari, tum paraphrasi audacius uertere, qua et breuiare quaedam et exornare saluo modo poetae sensu permittitur” (saját fordításom).

7. Vö. Roberts: *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase*. 16.

különböző gyakorlatról van szó, nem ugyanannak a gyakorlatnak három fázisáról. De hogyan maradhat az értelem ugyanaz, ha megváltoztatjuk a szavakat, ha dolgokat lerövidítünk vagy kibővítünk? Talán úgy, hogy a változatlanak tekintett értelemnek egyik lehetséges értelmezését hozzuk létre.

Az a példa, amelyről a továbbiakban szó lesz, Plinius azon gyakorlatára emlékeztet, amelynek során saját korábbi szövegét parafrázálja valaki. Az 1970-es években játszódó, 2012-ben megjelent, *Sweet Tooth* (magyarul *Mézesmadzag*)⁸ című regényében Ian McEwan szerepelteti Tom Haley-t, a pályakezdő író, aki mint a kritika hamar felfedezte, sok mindenben emlékeztet magára a 70-es évekbeli ifjú McEwanre.⁹ A főszereplő-narrátor, Serena Frome azt a feladatot kapja a brit titkosszolgálatától, hogy fogadtasson el Haley-vel egy nagyvonalú ösztöndíjat. Az író természetesen nem tudhatja, hogy a pénz végső soron a titkosszolgálattól jön. Serena a feladatra készülve elolvassa Haley folyóiratokban megjelent novelláit, és beszámol tartalmukról és rá gyakorolt hatásukról. Az első (61–66) semmilyen kapcsolatot nem mutat McEwan korai novelláival, a „Pawno-graphy” (90–96) pedig a kiejtésbeli homonímia ellenére cseppet sem emlékeztet McEwan második novelláskötetének nyitódarabjára, a „Pornography”-ra.¹⁰ A kettő között azonban ott található egy olyan novella összefoglalása, amely nagyon hasonlíthatna McEwan 1975-ös keletkezésű, *In Between the Sheets* [A lepedők között] című novelláskötetének negyedik (középponti?) darabjaként megjelent „Dead as They Come”¹¹ című írására (71–75). Az a bizonytalanság, amelyet a „hasonlíthatna” igealak kifejez, abból következik, hogy Serena legfeljebb mondatokat idéz a novellákból (amit esetleg a kurziválás érzékeltet), és nem a teljes szövegeket illeszti emlékezéseibe, hanem saját összefoglalásait, parafrázisait adja. Vagyis a 70-es években játszódó történet főszereplője egy fiktív író nem létező novelláját foglalja össze, és ez az összefoglaló hasonlít nagyon McEwan egyik 1975-ös novellájára. Az összefoglaló terjedelemben mintegy a novella felét teszi ki. Miért ne nevezhetnénk ezt a McEwan-novella speciális célra készült parafrázisának?

A speciális célt azonban még tovább kell firtatnunk. A regény narrátora az öreg Serena a 2010-es évek elején, aki fiatalkorának eseményeit idézi fel. A regény legvégén azonban van még egy narrációs csavar: kiderül, hogy amit olvastunk, az Haley 70-es években írt, de hosszú időre kiadatlanul hagyott kézírata. Amikor az író rájött, hogy a kényelmes megélhetést és így sok szabadidőt biztosító ösztöndíj, amely akkora lendületet adott a

8. *Sweet Tooth*. London, Penguin, 2012 (itt nem részletezendő okokból azonban a következő kiadásra fogok hivatkozni: Toronto, Alfred A. Knopf, 2012); *Mézesmadzag*. Ford. Lukács Laura. Budapest, Scolar, 2015.

9. Haley és McEwan közös vonásairól legrészletesebben lásd Peter Childs: „Afterword. Ian McEwan’s *Sweet Tooth*: »Put in porphyry and marble do appear.«” In Sebastian Groes (szerk.): *Ian McEwan*. 2. kiad., London–New York, Bloomsbury, 2013. 139–143. 140–142.

10. Ian McEwan: *In Between the Sheets and Other Stories*. London, Penguin, 1978, 11–30.

11. McEwan: *In Between the Sheets*. 73–93. Magyarul „Halálos szerelem” címmel jelent meg.

karrierjének, a titkosszolgálattól származik, és a fedőszervezet képviselőjeként fellépő Serena, akivel közben egymásba szerettek, titkos ügynök, megírta közös történetüket Serena szemszögéből. (Anélkül, hogy közben elárulta volna a lánynak, hogy tudja. Vagyis a titkos megfigyelő még titkosabb megfigyeléséből merített ihletet az irodalmi alkotáshoz.) A részben önéletrajzi ihletésű, de azért alapvetően fiktív Haley elképzeli az öreg Serenát, aki visszaemlékszik a fiatal Serenára, és ebben az egyes szám első személyben számol be arról, milyen élmény volt Haley novelláját olvasni. Mivel Haley végső soron maga parafrázálja saját novelláját (az általa konstruált narrátor-Serena szemszögéből), nem túl erőszakos extrapoláció azt mondani, hogy ennek megfelelően McEwan parafrázálja saját novelláját az általa konstruált Haley szemszögéből. Hozzáteve persze, hogy Haley szemszöge nem közvetlenül érvényesül, hanem az általa megkonstruált öreg Serena által konstruált fiatal emlék-Serena révén. Ráadásul nyitva áll az a lehetőség is, hogy a végleges változat úgy állt elő, hogy Serena valamikor segítette Haley-nek átdolgozni és pontosítani a szöveget.¹²

A narrációs szinteknek ez a bonyolult összjátéka egyáltalán nem volt jellemző a fiatal McEwan novelláira, amelyek tematikus újdonságukkal sokkoltak, viszont a narrációs eszközökkel egyáltalán nem kísérleteztek.¹³ Úgy látszik, ebből a szempontból Tom Haley inkább az érett, regényíró McEwanre hasonlít,¹⁴ amit jól példáz egy későbbi novellája, amelyet Serena már a viszonyuk során, lopva, kéziratban olvas el. Mivel ezt a korábbi, részletesen ismertetett három novellánál jóval rövidebben, mindössze hat sorban foglalja össze, akár teljes egészében idézhetjük is:

Az egyik írás [...] egy beszélő főemlős szájába adja a mondandót; az ember-szabású narrátort nyugtalanító gondolatok gyötrik kedvese, egy író nő miatt, aki éppen második regényével küzd. Az első regényét dicsérte a kritika. Képes-e a másodikat ugyanolyan jól megírni? Kezd kételkedni magában. Közben a majom a háta mögött ólálkodik, méltatlankodva és vérig sértve, amiért a nő rá se hederít a munka lázában. Csak az utolsó oldalon jöttem rá, hogy valójában azt a történetet olvasom, amit az író nő éppen ír. A majom nem létezik,

12. Irena Ksiezopolska: „Turning Tables: Enchantment, Entrapment, and Empowerment in McEwan’s Sweet Tooth”: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2015/4. 415–434, 429–31.

13. David Malcolm: *Understanding Ian McEwan*. Columbia, University of South Carolina Press, 29. Tulajdonképpen az egész fejezet (20–44) McEwan novellisztikájának tradicionális jellegét hangsúlyozza. Akad azért ellenvélemény is, amely szerint McEwan novelláiban inkoherens elbeszéléssel, a tapasztaló és az elbeszélő én különbségének eltüntetésével, a morális értékelés elkerülésével és jelen idejű egyes szám első személyű elbeszéléssel kísérletezik. Lásd Günther Jarfe: *Experimental Aspects of Ian McEwan’s Short Fiction*. In: Anja Müller-Wood (szerk.): *Texting Culture – Culturing Texts. Essays in Honour of Horst Breuer*. Trier, WVT Wissenschaftler Verlag, 2008. 15–24.

14. Ksiezopolska a narráció témává válását olyan fordulatnak látja McEwan pályáján, amely az *Atonement*-hez köthető. Ksiezopolska: „Turning Tables.” 415.

kísértet csupán, a szerző felajzott képzeletének szülötte. *Na nem.* Nem és nem. Ebből nem kérek. Először is, erőltetettnek és kacagtatónak tartottam a fajközi szex sugalmazását, másodsor, ösztönös gyanakvást keltett bennem ez a fajta elbeszélői trükk. (Mézemadzag 201)¹⁵

A novellaparafrázisból nem nehéz ráismerni az *In Between the Sheets* második elbeszélésére, amelynek címe „Reflections of a Kept Ape” – azzal a nem jelentéktelen különbséggel, hogy annak nincs narrációs trükk az utolsó oldalán, a beszélő majom léte, bármilyen groteszk és valószínűtlen lény is, a fikciós világon belül nem kérdőjeleződik meg. Haley alapvetően nem olyan író, mint a fiatal McEwan volt, hiszen a kísérletezés a narrációval Serena szerint írásmódjának alapvető sajátossága.

Narrációs szempontból a parafrázisált Haley-novella nagy eltéréseket mutat ugyan a McEwan-novellától, de ettől még nem látszik különösebben experimentálisnak. A „Dead as They Come” következetes én-elbeszélés, semmit nem tudunk meg, amit az elbeszélő-főszereplő nem tapasztal meg közvetlenül, viszont halljuk az ő gondolatait, értelmezéseit is. Serena természetesen egyes szám harmadik személyben foglalja össze a cselekményt, és elvileg elképzelhető lenne, hogy egy én-elbeszélést alakít át ily módon. Csakhogy a novella expozíciója a környéken lakók kollektív nézőpontját alkalmazza, egy későbbi bekezdés és különösen a zárlat pedig a házvezetőnő, Abeje felől fókuszálva olyan eseményekről számol be, amelyeket sem a szomszédok, sem a főhős (akinek itt neve is van: Neil Carder) nem tudhat. Ezen az alapon kizárható, hogy Haley egyes szám első személyű elbeszélőt használt volna.

Serena azonban nem az egyetlen olvasója a novellának a regényben; a műveletet felülygő Max Graetorex meg is vitatja a művet Serenával:

- De Serena! Teljesen valószínűtlen, hogy ha valakit ennyire hatalmába kerít a káprázat, az ne a zárt osztályon legyen.
- Honnan tudod, hogy nincs ott?
- Akkor Haleynek kellett volna ezt az olvasó tudomására hozni.

(Mézemadzag 142)¹⁶

15. „One story [...] was narrated by a talking ape prone to anxious reflections about his lover, a writer struggling with her second novel. She has been praised for her first. Is she capable of another just as good? She is beginning to doubt it. The indignant ape hovers at her back, hurt by the way she neglects him for her labours. Only on the last page did I discover that the story I was reading was actually the one the woman was writing. The ape doesn't exist, it's a spectre, the creature of her fretful imagination. *No.* And no again. Not that. Beyond the strained and ludicrous matter of cross-species sex, I instinctively distrusted this kind of fictional trick” (McEwan: *Sweet Tooth*. 114.).

16. A fordítást módosítottam. „Serena! It was completely implausible. Anyone that deluded would be in the secure wing of a psychiatric institution.” / „How do you know he isn't?” / „Then Haley should have let the reader know” (McEwan: *Sweet Tooth*. 82.).

Amit Serena megjegyzése sugallni látszik, hogy tudniillik az egész történet egy örült fantazmagóriája lehet, elképzelhető értelmezése McEwan novellájának, de elképzelhetetlen Haley írását illetően. Hacsak nem értjük úgy Max megjegyzését és Serena választát, hogy Neil Carder később, jóval az elbeszélte események után kerülhet a zárt osztályra.¹⁷ Az extradiegetikus spekuláció, hogy mi is történhetett a fiktív karakterrel az elbeszéltek után nemcsak értelmetlen, hanem a novella-parafrázis befejezésének is ellentmond, amely szerint „innen fogva Carder teljesen egyedül élt, maga vezette a háztartást” (131).¹⁸ Ez a kis párbeszéd részben megmutatja, mennyire gyenge olvasók is a titkos ügynökök, részben megnyit egy olyan intertextuális játékteret, amelyben a „Dead as They Come” is bevonódik a jelentésképzésbe.

Az eltérések Serena parafrázisa és a „Dead as They Come” között azonban az események szintjén is túl nagyok ahhoz, hogy úgy képzeljük el, Serena azt a novellát írja át. De akkor mégis milyen alapon mondhatjuk, hogy a hasonlóság köztük annyira alapvető? Valószínűleg sokkal szűkszavúbb parafrázist kellene adnunk a novelláról ahhoz, hogy a különbségek eltűnjenek, de ha a McEwan-szakirodalomból fellapozzuk a korai novellásköteteket tárgyaló fejezeteket, bőven találunk olyan tartalmi összefoglalásokat a „Dead as They Come”-ról, amelyek ráillenek a *Mézesmadzag*ban ismertetett novellára is. A próbababának eredetileg Helen volt a neve, és a női szépség mitikus előképe elég kézenfekvő választás. Amikor a *Mézesmadzag*ban Hermione lesz, vagyis a mitológiai Helené lányának a nevét kapja meg, az jelzi a két novella leszármazási viszonyát: nem-, de majdnem-azonosságukat.¹⁹

A feltűnő narratológiai különbséget, a váltást egyes szám első személyről harmadikra úgy is meg lehet fogalmazni, mint egy mindentudó elbeszélő felléptetését, csak hogy ez a mindentudás itt nemcsak azt jelenti, hogy belelát a szereplők gondolataiba, hanem azt is, hogy időnként bölcs megállapításokat tesz általában a dolgok természetéről, érti és elmagyarázza, miért történnek úgy a dolgok, ahogy történnek. McEwan novellájában tulajdonképpen talány marad, mi ébreszt féltékenységet az elbeszélőben, miért értelmezi Helen hallgatását odaadó figyelem helyett egyszer csak megvetésként. A *Mézesmadzag*-ban viszont ezt olvassuk:

Még a legközlékenyebb és legkölcönösebb szerelmi kapcsolatban is majdnem lehetetlen néhány hétnél tovább fenntartani a kezdeti elragadtatott állapotot. Elvértve ugyan van rá példa, hogy egy találékony pár hónapokig nyújtja. *De ha csak az egyik művel-i szível-lélel-ekkel a szexus talaját, csak az egyik tőri a földet ma-*

17. Lukács Laura fordítását éppen azért kellett módosítanom, mert az erre az utólagosságra szűkíti le a lehetséges értelmezések körét, mintegy kijavítva McEwan hibáját. Ezt a „hibát” nagyra értékeli Ksiezopolska („Turning Tables.” 424–5), mint ami az ellenszenves olvasó értetlenkedése révén ironikusan reflektálja a saját novella tökéletesítését.

18. „Thereafter, Carder lived alone and »did« for himself” (McEwan: *Sweet Tooth*. 74.).

19. A Helen névadást kézenfekvőnek nevezi, a Hermione-t viszont csak a *Téli regé* megelevenedő szobrával köti össze Peter Childs: *Afterword*. 139–143. 142.

*gányosan az erdő szélén, akkor napok kérdése az összeomlás. Ami táplálta Carder szerelmét – Hermione hallgatása –, el is pusztítja. (Mézesmadzag 130)*²⁰

A parafrázis novella mindentudó narrátorának bölcsessége ez vagy a novellát olvasó Serena általánosító reflexiója? A narrátor magyarázza el, mi miért történik, vagy azt látjuk, ahogy Serena megérti? A kurziválás a szó szerinti idézetet jelzi, kiemelés az eredetiben, vagy éppen azt, hogy Serena veszi át a szót? A majomról szóló novella ismertetésekor a „Na nem!” az ő reflexiója volt, de éppen az itt kurzivált részek metaforikus beszédmódja annyira irodalmias, hogy nagyobb valószínűséggel köthető az íróhoz, mint az olvasóhoz.

A parafrázis párbeszéd ugyan, de nem juthatunk biztos következtetésre, amikor azt firtatjuk, hogy az egyes szavak vagy mondatok szintjén ki beszél a parafrázisban. A párbeszéd ezúttal egyrészt egy fikciós szinten Serena Frome és Tom Haley között zajlik, de azért a fiatal Ian McEwan hangja is hallatszik egy intertextuális és egyben metafikciós szinten, ugyanakkor beszélhetünk az 1975-ös és az 2012-es McEwan párbeszédéről is. Ha az antik hagyománynak megfelelően retorikai gyakorlatnak tekintjük a parafrázist, azt kell kérdeznünk, jobban sikerült-e majd’ negyven év elteltével megírnia a történetet. Ha párbeszédnek, akkor leszögezhetjük, hogy ebben a parafrázisban meglepően sok hangnak sikerült megszólalnia.

20. „Even in the most richly communicative and reciprocal love affairs, it is nearly impossible to sustain that initial state of rapture beyond a few weeks. Historically, a resourceful few may have managed months. *But when the sexual terrain is tended by one mind alone, one lonely figure tilling the frontiers of a wilderness, the fall must come in days.* What nourished Carder’s love – Hermione’s silence – was bound to destroy it” (McEwan: *Sweet Tooth*. 74.).

Hegedüs Béla

Logosz és mítosz

A nyelvi megismerés lehetséges forrásai és az irodalmak kezdetei¹

Egy ideje nyugtalanít a tény, hogy egy olyan korszak irodalomtörténetével foglalkozom – a 18. századéval –, amely korszak nagy számban ránk maradt írásműveinek némelyikéről nem tudom eldönteni, hogy azok mai értelemben is szépirodalmi szövegek vagy sem. Nem az a probléma, hogy esztétikailag nem tudom megítélni, hogy egy hagyományosan a magyar irodalomtörténet részét képező szöveg kiváló vagy sem – megjegyzem: általában nem az –, hanem inkább az, hogy sok szöveg esetében nem tudom eldönteni, hogy értekező (szak)szövegről van-e szó vagy talán mégis inkább irodalomról? Bevallom, az idő teltével egyre több szöveg státusza kérdőjeleződik meg számomra.

A modernitásban gyökerező – par excellence – irodalmiság-fogalom a 18. század végén jön létre. Tulajdonképpen a 19. század az első korszak, amikor az írásművek egy bizonyos halmazáról mindenféle elméleti előképzettség nélkül meg lehet állapítani, hogy az irodalom. A korábbi korszakokban ez nem így volt, hiszen a modernitás szerinti értelemben akkor még nem létezett szépirodalom.

Közös tapasztalat, hogy a korábbi korszakok irodalmát (*litterae*, az írásos művek összességét) kutató irodalomtörténész valójában eszme- vagy tudománytörténész, aki a legritkább esetben olyan szerencsés, hogy a jóval későbbi korok irodalmiság-kritériumainak is eleget tévő szövegekkel foglalkozhasson. Nem véletlen, hogy a nemzeti klasszika időszakában megszülető új tudomány, a nemzeti irodalomtörténet egészen napjainkig küzd a problémával: mi az, ami része a magyar irodalomtörténetnek, s mi az, ami nem? Engem elsődlegesen maga a folyamat érdekel, ami során megszületik a magyar irodalom (mind elméletben, mind gyakorlatban).² Emellett van egy irodalom- vagy tudománytörténeti hipotézisem, amely magyarázná a folyamatot: a továbbiakban ezt szeretném megvilágítani.

1. 2010. október 8-án engem ért a megtiszteltetés, hogy a Toldy Ferenc-díjjal az évben kitüntetett Dávidházi Péter tiszteletére a díjátadó ünnepély keretében tudományos előadást tartsak. S erre maga az ünnepelt kért fel. Az akkor előadott dolgozatom soha nem jelent meg, viszont szinte az összes későbbi tudományos tevékenységem alapja lett. Volt, hogy felhasználtam az előadásom egyes részeit, volt, amit átgondoltam s később átfogalmaztam, de mindig visszatértem hozzá, mert fontosnak tartottam. Itt az ideje, hogy némiképp átszerkesztve, átfogalmazva, de elengedjem hát, s ezzel köszöntsem születésnapján az ünnepeltet. Sokat köszönhetek neki, például ezt a szöveget, így munkásságomnak egy jelentős részét is. Isten éltesse Pétert!

2. Mindennek elméleti alapjairól itt írtam: Hegedüs Béla: *A szimbolikus gondolkodás és az irodalom születése*. In Jankovics József, Jankovits László, Szilágyi Emőke Rita és Zászkaliczky Márton (szerk.): *Stephanus noster: Tanulmányok Bartók István 60. születésnapjára*. Budapest, reciti, 2015. 383–393.

Előbb a címhez térek vissza, pontosabban annak értelmezéséhez, ugyanis Platón hű követőjeként fenntartom, hogy a kifejezések, fogalmak értelmezése az egyetlen út, ami elvezet a teljes megértéshez, az adott dolog lényegének teljes elsajátításához.

Logosz és mítosz

Logosz és *mítosz* fogalmának meghatározása kb. kétezer éve az eszme-, irodalom- stb. - történések egyik kedvenc foglalatossága. Kétségtelenül az arisztotelészi *Poétika* hatásának köszönhető, hogy a kora újkortól kezdve az irodalom vagy irodalmiság fogalmának tisztázása során a kutatók szinte minden esetben foglalkoznak a mítosszal, természetesen valamilyen kritériumok alapján szembeállítva azt a logosszal, amelynek meghatározása – leginkább keresztény, teológiai okok miatt – talán még inkább problematikus.

Wellek és Warren *Az irodalom elméletében* a következőképpen fogalmazzák meg az el- lentétként felfogott mítoszt és logoszt, természetesen szintén Arisztotelész alapján:

a „mítosz”, az a szó, amely Arisztotelész *Poétikájában* a bonyodalom, a narratív struktúra, a „mese” jelentését hordozza. Antonímiája és ellenpontja a *logosz*. A „mítosz” elbeszélés, történet, szemben a dialektikus előadással, okfejtéssel. Másképpen: az irracionális és az intuitív elem – szemben a szisztematikusan filozófiaival...³

Bárány István, Platón műveinek egyik újrafordítója jegyzi meg, hogy ez az Arisztotelészre visszavezethető fogalmi szembeállítás a görög világ egyik jelentős kulturális fordulópontja általános leírásának lett az alapja. Idézem:

A görög „felvilágosodás” történetét szokás a *müthosz–logosz* ellentétén keresztül, az egyikből a másikba való átmenetként meghatározni. [Majd egy igen fontos megjegyzést tesz:] Univerzális eszmetörténeti ambícióit tekintve ez az elképzelés már-már a semmitmondásig nagyszabású és általános érvényű.

[...]

Logosz az, amit ma értekező prózának nevezünk.

„A *logosz* mint értekező próza a költészettel (*poiészisz*) áll szemben” – írja kicsit később.⁴ Az előbbi meghatározások alapján persze könnyen átfogalmazhatjuk az említett „semmitmondásig nagyszabású elképzelést”: a görög felvilágosodás történetét a költészet–értekező próza ellentétén keresztül, az egyikből a másikba való átmenetként is meghatározhatnánk. Hiszen míg ellentétről a későbbi korokban is beszélhetünk, az átmenet lehetőségét – mint majd látni fogjuk – el kell vetnünk, talán csak funkcióváltásról lehet szó.

3. René Wellek, Austin Warren: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Osiris tankönyvek. Budapest, Osiris, 2002. 191–192.

4. Bárány István: *Utószó*. In Platón: *Prótagoras*. Ford. Bárány István. A kútnál. Platón összes művei kommentárokkal. Budapest, Atlantisz, 2007. 107–168. 113, 115.

Az előbbi szöveghelyen a „görög felvilágosodás” kifejezés jelentésének, gyanítom, a szofisztika elterjedését, esetleg a filozófia szókratészi művelésének megjelenését kell tartanunk. Az európai gondolkodást hasonló arányban befolyásoló felvilágosodás, amely szó szerint elképzelhetetlen a háttérben lezajlott kora újkori tudományos paradigmaváltás nélkül, az írásos művek addigi látszólagos egységén belül hasonló értékítéleti eltolódást hívott elő. Újra *Az irodalom elméletét* idézem: „A 17. és 18. században, a felvilágosodás korában e kifejezésnek általában pejoratív melléköngéje volt: a mítosz olyan fikciót jelentett, amely tudományosan vagy történetileg nem felel meg a valóságnak.”⁵ Mindez azt sugallja, hogy a tudományos fejlődés – és most ide értem a görög filozófiai módszer és a kora újkori, episztemológiai alapú tudományági specializációt is – elindított egy folyamatot, amelynek a számunkra fontos végpontján hirtelen lehetségessé vált a tudományos és a nem tudományos, s így kevésbé értékes szövegek megkülönböztetése. Ha ezt elfogadjuk, s tulajdonképpen a józan ész és a tapasztalat ezt igyekszik elfogadtatni velünk, hiszen egészen a közelmúltig abban a világban éltünk, már csak egy kérdés marad hátra: s mi volt azelőtt?

Prótagorasz

Ha választ keresünk a kérdésre, nem kerülhetjük el a logosz és mítosz fogalompár egyszeri, s a válaszkeresés során éppen megfelelő jelentésének felkutatását. Ehhez Platón *Prótagorasz* című korai szókratikus dialógusának egy szöveghelyét hívom segítségül. Két szempontból is érdekes ez a mű: egyrészt mítosz és logosz meglehetősen sajátos meghatározását adja, másrészt a dialógusnak része Szimonidész egyik, csak innen ismert kardala egy részletének elemzése, illetve a válasz keresése arra a kérdésre, hogy miért is kell egyáltalán irodalmi művekkel foglalkozni, azokat elemezni.

A dialógus alaptémája nem más, mint annak kiderítése, hogy tanítható-e az erény, mint ahogy azt a városba látogató híres szofista filozófus Prótagorasz állítja, vagy sem: ahogy azt Szókratész igyekszik bizonyítani. Szókratész kéri Prótagoraszt, hogy ha nem esik neheze, indokolja meg, hogyan lehetséges, hogy az erény tanítható? Prótagorasz így válaszol:

– Miért tagadnám meg, Szókratész? – felelte. S minthogy ti vagytok a fiatalabbak, én az idősebb, választhattok: mitikus történetben adjam ennek bizonyosságát, vagy inkább egy előadást szeretnétek hallani?

Erre a jelenlévők közül többen azt javasolták, hogy járjon el úgy, ahogy neki jónak tetszik.

– Akkor hát, azt hiszem, hálásabb dolog lesz, ha elmesélek nektek egy mítoszt – felelte.⁶

5. Welles, Warren: *Az irodalom elmélete*, 192.

6. Platón: *Prótagorasz*. 29.

Tehát Prótagorasz szerint az a legalkalmasabb, ha mítoszban magyaráz; de ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy ezt végül is ő tartja az alkalmasabb formának, de nem zárja ki annak lehetőségét sem, hogy akár előadásban, logoszban magyarázzon. Mellesleg Szókratész itt még nem ellenkezik. Prótagorasz ekkor előadja az ember teremtésének mítoszt, s az ahhoz kapcsolódó *Prométheusz-történetet*. Ő az, aki a történet szerint Héphaistosztól és Athénától ellopta a szaktudást és hozzá a tüzet az emberek számára, mivel minden egyebet – úgymint kiváló érzékszerveket, erőt stb. – már megkaptak az állatok társától, Epimétheusztól. S hogy az értekezésben, a magyarázatban, a tudás átadása során egyenrangú lehetőségként áll rendelkezésünkre mítosz és logosz, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Prótagorasz a mítosz előadása után, rátérve konkrétan az erény taníthatóságának kérdésére, már a következő kijelentéssel fordul Szókratészhez: „Ezt a kérdést, Szókratész, mítosz helyett pontról pontra szeretném kifejtetni.”⁷ Majd a meglehetősen hosszúra nyúlt kifejtés végén – mintegy megerősítve a mondottakat – így szól: „Ez lenne hát válaszom, Szókratész – felerészben mítosz, felerészben érvek...”⁸ Nem lehet persze nem észrevenni, hogy Szókratészt egy idő után eléggé fárasztja Prótagorasz hosszúra nyúló válasza, s a dialógus egy pontján meglehetősen ironikusan – amely iróniát a szofisták sosem vették észre, tanúság erre sok további dialógus – így szól: „Sajnos, Prótagorasz, én annyira feledékeny vagyok, hogy ha valaki hosszú előadást tart nekem, rögtön elfelejtem, miről volt szó.”⁹ Igaza van a mű fordítójának, amikor így fogalmaz az *Utószó*ban:

Ha a mítoszban és a versben való megszólalás olykor fontos szerephez juthat is a platóni dialógusokban, ez a szerep mégis igen behatárolt. Platón és Platón Szókratészének viszonya költészethez és mítoszhoz ambivalens – ahogy a mítosznak és versnek az igazsághoz való viszonya is az. A Prótagorasz által előadott Prométheusz-mítosz és Szimonidész verse az utólagos értelmezés nélkül érthetetlen, magyarázatra – azaz *logoszra* – szorul.¹⁰

Nos, ezt az ambivalens viszonyt Platón esetében igen finom érzékenységgel Dávidházi Péter a következőképpen fogalmazza meg a *Hunyt mesterünkben*:

Néha Platón fellázadt saját éberem logocentrikus nyelvi fegyelemeszménye ellen, s nem volt érzéketlen az érem másik oldala iránt, de nem tudta túltenni magát bizalmatlanságán a költészet irracionális sugallataival és gyanús hatásaival szemben.¹¹

7. Platón: *Prótagorasz*. 37.

8. Platón: *Prótagorasz*. 41–42.

9. Platón: *Prótagorasz*. 55.

10. Bárány: *Utószó*. 117.

11. Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk: Arany János kritikus öröksége*. Budapest, Argumentum Kiadó, 1992. 334.

Éppen a platóni dialógusok bizonyítják, s mindenek előtt maga Szókratész/Platón gondolkodása, hogy sokak számára ez az idézett viszony egyáltalán nem volt ambivalens.

Azért tartom különösen fontosnak a Prótagoraszról vett szöveghelyet, mert itt a cél szempontjából, tudniillik a tudás továbbadása szempontjából egyébként megszokott *logosz* és *mítosz* ellentétpár helyett egy *logosz* VAGY *mítosz* párral szembesülünk. Nem nehéz belátni, hogy ebben az esetben a mítosz fogalmának az általában megszokottól jelentősen eltérő változatával van dolgunk. Mítosz – legalábbis arisztotelészi értelemben – az idézett szöveghelyen nem feleltethető meg – leegyszerűsítve – a fabulának.

Ehhez képest a *Prótagorasz*t érintő magyar és nemzetközi szakirodalom a dialógusban leginkább magával a mítosz szövegével foglalkozik, de nem emeli ki, hogy az elhangzó mítosz milyen funkcióban szerepel. Végül – megnyugvásomra – Kerényi Károly *Mi a mitológia?* című tanulmányában bukkantam az enyémhez hasonló értelmezésre: „Prótagorásznak, a szofistának ajkán, Platón hasonnevű párbeszédében, a *müthosz* a *logosz*-szal áll szemben: az egyik fajta oktatás a másik fajtával.”¹²

Habár Kerényi is szembenállásról ír, de kiemeli, hogy kétféle oktatás szembenállásáról. A szembenállás így nem kizárólagosságot jelent Kerényi értelmezésében sem, hanem alkalmasságot:

Az első pusztán elbeszélés, bizonyítás nélkül, nyílt elismerésével annak, hogy nem feltétlenül érvényes. A másik lehet ugyan szintén elbeszélés vagy beszéd, lényegében azonban mégis érvelés és megokolás. Ebben a szembeállításban, amely már feltételezi a *logosz* filozófiai értékelését, az, amit akkor általában *müthosz*-nak neveztek, szükségképpen egyoldalú és előnytelen megvilágítást kap.¹³

Bárány István is megjegyzi a dialógushoz írt *Utószó*ban, hogy a kétféle érvelés nem egyenértékű, hiszen maga Prótagorasz is értelmezi a mítoszt: tehát *logosz*, az értelmezés aktusa nélkül önállóan nem képes ellátni feltételezett feladatát. Ebben nem tudok egyetérteni sem Kerényivel, sem Báránnyal, mert, mint már utaltam rá, Prótagorasz valóban átvált a mítoszi érvelésről a *logosz*on alapulóra, de ezt nem azért teszi, mert magyaráznia kellene magát a mítoszt, s később Szókratész sem kérdez rá annak tartalmára. Azért vált át, mert valami olyannak a magyarázatába kezd, amire alkalmasabb az érvelő megszólalás, tehát a *logosz*.

Tulajdonképpen ebben látom annak értelmét, hogy ilyen hosszan foglalkoztam ezzel a platóni szöveghellyel: egy konkrét dologról szóló vitában, értekezésben Prótagorasz számára egyenértékű módszer a mítoszban való megszólalás, de – meglátásom szerint – csak akkor, ha az később nem igényli a *logosz*on keresztüli értelmezést. Ez állítja szembe a költészettel azt, amit Prótagorasz mítosznak nevez. S az előadásom címében ezért

12. Kerényi Károly: *Mi a mitológia?* In Kerényi Károly: *Az örök Antigóné: Vallástörténeti tanulmányok*. Szerk. Bodor Mária Anna. Budapest, Paidion, 2003. 315–330. 316.

13. Kerényi Károly: *Mi a mitológia?* 316.

használok többes számban az *irodalmak* alakot, hiszen a mítoszi beszédmód száműzése a költészet területére az európai kultúra fejlődése során nem csak egyszer történt meg. Azt viszont semmiképpen sem állítanám, hogy e mögött a folyamat mögött ugyanazok az okok állnának.

Kazinczy

A magyar irodalom- és kritikátörténetben nagy hagyománya van a *fabula-* és *história-*fogalmak összegyűjtésének és értelmezésének.¹⁴ Igazi kincsesbánya az a néhány kísérőszöveg, gondoljunk csak Gyöngyösire vagy Zrínyire, ami érdemben foglalkozik ezen fogalmak jelentésével, retorikai megformáltságukkal. Utaltam már rá, hogy a 18. század végére egyértelműen elkülöníthetővé válik a magyar nyelvű írásműveknek egy csoportja, amit szépirodalomnak nevezhetünk. De azt is említettem, hogy a század során sok olyan szöveg születik, amiről nehéz eldönteni, hogy az tudást átadó szakszöveg, vagy irodalom. Így különösen érdekes minden olyan kortárs, a kritikátörténet tárgyát képező írásmű, amely számot vet az éppen zajló, történő változásokkal.

S hogy logosz és mítosz tematikától ne szakadjunk el, először Kazinczy Ferencnek egy fordítását szeretném példaként hozni. 1793-ban jelent meg az Aszalay Jánossal közös fordítói munkája, a *Herdernek és Lesszingnek mesélései* című könyv. Lessinget fordítja Aszalay, Kazinczy pedig Herdernek *Paramythion* című munkáját ülteti magyarra. A fordításhoz írt bevezetőben olvashatjuk a következőket:

Paramythion annyit tesz' mint Múlatozás; 's GUYS azt beszélí, hogy a' Görögnék még ma is így nevezik meséléseiket, mellyekkel együttlétekbenn az időt rövidítik, 's egymást múlatják. Ezeket ezen felül azért is így nevezhette Költőjök, mivel tárgyaik a' Görögök' Fábuláiból vétettek, mellyeket Mythóznak hívunk...¹⁵

A Kazinczy fordításait tartalmazó, nemrég megjelent kritikai kiadás jegyzete szerint Kazinczy hüen fordítja ezeket a sorokat Herdertől. Herder *Paramythion* című műve a *Zerstreute Blätter von Johann Gottfried Herder* című kötet egyik írásaként jelent meg 1785-ben. Nem az egyes művekhez, hanem az egész könyvhöz írt dialógus formában bevezetőt, amelyben sorra veszi, előzetesen értelmezi a kötet írásait. Kazinczy tehát innen fordítja magyarra – megjegyzem jelöletlenül – az idézett sorokat:

14. Itt legyen elég csak a „kályhára”, Pirnát Antal 1984-es tanulmányára: („Fabula és história”: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1984/2. 137–149), ill. Bartók Istvánnak a témával kapcsolatos nagyon fontos írására utalnom („História és poézis: Gyöngyösi István megjegyzései a költészetről”: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2005/2–3. 243–258).

15. Johann Gottfried Herder: *Herdernek Paramythionjai*. In Kazinczy Ferenc: *Fordítások Beszenyitől Pyrkerig. Önálló megjelent fordításkötetek*. Szerk. Bodrogi Ferenc Máté, Borbély Szilárd. Ford. Kazinczy Ferenc. Kazinczy Ferenc művei. Második osztály. Fordítások. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009. 255–273, 259.

Paramythion heißt eine Erholung; und wie *Guys* erzählt, nennen noch die heutigen Griechinnen, die Erzählungen und Dichtungen, womit sie sich die Zeit kürzen, *Paramythien*. Ich konnte den Meinen noch aus einem dritten Grunde den Namen geben, weil sie auf die alte griechische *Fabel*, die Mythos heißt, gebauet sind...¹⁶

Valóban úgy tűnik, hogy Kazinczy egy az egyben fordítja Herdert. Egyrészt nagyon érdekes, ahogyan a német szöveg terminusait magyarítja: *Erzählung* és *Dichtung* nála *mesélés*. S habár említi a görögök mítoszait mint fabulákat, a mesélés mint terminus nem a feldolgozott tárgy miatt szerepel a szövegben: ez a prózai költészet, a széppróza egyik akkori megnevezése. Másrészt egy ponton láthatóan tudatosan megváltoztatja Herder bevezető szövegét. „*Paramythion* heißt eine Erholung” – írta Herder, amit Kazinczy a következőképpen ad vissza: „*Paramythion* annyit tesz’ mint *Múlatozás*”. *Erholung* és *Múlatozás* nem jelentette ugyanazt még 1793-ban sem, s ezt csak megerősíti az a tény, hogy míg Herdernél a görögnek (idézem): „sich die Zeit kürzen” ezek olvasásával, addig Kazinczynál: „az időt rövidítik, ’s egymást múlatják”. Visszautal ez a kiegészítés magára a *Múlatozás* kifejezés választására is. Kazinczy számára (pontosabban az unatkozó görögnek számára) tehát nem egyszerűen *Erholungot*, *recreatiót* jelent költészet és irodalom olvasása, hanem esztétikai élvezetet is, amit – a közbeszéd szerint – egymással is meg lehet osztani. Kazinczy finom változtatása a szövegen azt jelzi, hogy számára már egyértelműen megkülönböztethető az írásművek azon csoportja, amelyeknek – hogy úgy fogalmazzak – semmi egyéb funkciójuk nincs a szórakoztatáson kívül.

Tudománytörténet

Amennyiben elfogadjuk a tudománytörténeti alapállást, hogy léteznek akár forradalmi, akár folyamatosan zajló változások, s egyúttal felülemelkedünk azon, hogy a változás folyamatát magát mégoly bajos volna meghatározni, s csak a folyamat egymástól rendkívüli módon eltérő pontjait jelölhetjük meg, nos akkor azt is feltételeznünk kell – kiindulva abból, hogy az, amit ma (tegnap) irodalomnak nevezünk, az korábban nem volt önálló szövegcategória, hiszen az egyetemes írásművek (*litterae*) részét képezte –, szóval akkor azt is feltételeznünk kell, hogy van kezdete az irodalomnak. Ezt megerősíti az a tény, hogy ez a kezdet (keletkezés?) nagyjából egybeesik a kora újkori tudományos paradigmaváltásnak nevezett időszakkal, folyamattal végével. Ebből következik az is, hogy maga a kezdet tudománytörténeti megközelítéssel is vizsgálható. Hangsúlyozom, tudománytörténet alatt most kimondottan nem kritikátörténetet értek, hanem azt, hogy amit tegnap irodalomnak nevezünk, együtt vizsgálom azzal, amit még ma is nagyjából tudomány-nak tartunk, ideértve a filozófiát is.

16. Johann Gottfried Herder: *Zerstreute Blätter von J. G. Herder*. Carl Wilhelm Ettinger, 1785. xix.

Köztudott, hogy a tudományágak kora újkori szétválása, a mai értelemben vett tudományok megszületése nem választható el a korszakban lezajló ismeretelméleti fordulattól. A felvilágosodás végéig tartó optimista hozzáállás – miszerint a világ megismerhető és megmagyarázható – egyetlen gyenge pontját az emberi nyelv mint eszköz jelentette. Nem véletlen, hogy Európa szinte minden nyelvén ekkor születnek az ún. nemzeti nagyszótárak, amelyek elsődleges, de nem mindig kimondott szerepe az lett volna, hogy leltárba vegyék és pontosan meghatározzák az adott nyelv szavainak jelentését, ami nélkül elképzelhetetlen a tudományok működése. A tudományosság kritériumává lett, hogy a szavak elsődleges, a továbbiakban nem magyarázandó jelentésükben szerepeljenek a tudományos szövegekben, hiszen másképp nem lehetséges a valóságról igaz és egyben verifikálható kijelentést tenni. A nyelveket alapjaiban jellemző figuralitás az egész korszakban a nyelvi alkalmatlanság szinonimája lesz, még a legnagyobb gondolkodók esetében is, most elég csak John Locke értekezésére (annak harmadik könyvére) utalnom. Morális kérdéssé válhatott, hogy egy kijelentésről eldönthető legyen, hogy igaz avagy hamis, hogy a valóságot ábrázolja vagy csupán a fantázia terméke.

Példaként egy kevésbé ismert szöveget szeretnék idézni.¹⁷ 1777-ben jelent meg ismeretlen fordítótól Kolozsvárott Aesopus meséinek fordítása *Külömb külömb féle autoroknak Görög, és Deák Nyelvből most újjra Magyar Nyelvre fordítottatott Meséik...* címmel.¹⁸ Az évszázadokon keresztül magát az irodalmat jelentő (vagy inkább szimbolizáló) szövegcsoport elé csatolt *Elöl-járó beszéd* számozatlan oldalain a következőket olvashatjuk:

Mikor a' mi gondolatunk meg-egyező a' dolognak valóságával, a' melyről gondolkodunk, ez neveztetik *Veritas Logicanak*, mint ha elmémben forgatom valamely Toronymnak tsonkaságát, és valójában tsonka-is, ezt *Logicè* igaznak lenni mondjuk; ha pedig a' mi gondolatunk nem egyező a' dolognak valóságával, a' melyről gondolkodunk, ez neveztetik *Falsitas Logicanak*...

Hamis és igaz logika szembeállításával az előszóíró-fordító már itt értékítéletet mond, de a későbbiekben a „hamis logikával” élelt már erkölcsileg is elítélhetőnek tartja:

Igy már hasonlóképen ha a' mi beszédünk a' mi szívünk' gondolatjával meg-egyező, ez neveztetik *Moralis Veritasnak*; ha pedig nem egyező, *Moralis Falsitának* p. o. ha azt mondom, hogy láttam fejér szeretsent, holott tudom az én gondolatomban, hogy olyan nintsen, tehát ez az én beszédem *Moraliter falsum*...

Egyértelműen szemben áll ez a kifejtett gondolat azzal, amit Kazinczy képvisel nagyjából húsz évvel később.

17. Ezt a szövegrészt azóta több, a témával foglalkozó tanulmányomban is idéztem.

18. Aesopus, *Külömb külömb féle autoroknak Görög, és Deák Nyelvből most újjra Magyar Nyelvre fordítottatott Meséik...* Kolozsvár, Reformatus Collegium, 1777.

Meggyőződésem, hogy a korabeli értelmiség által gyakran emlegetett nyelvi szegénység összeurópai toposza a tudományok kialakulásával és ezzel párhuzamosan az epistemológiai ismeretek elmélyülésével és popularizációjával függ össze. A korábbi kutatók a magyar irodalmi újjászületést gyakran az ún. irodalmi nyelv iránti igény hangoztatásával magyarázták. Azt gondolom, hogy az esetek döntő többségében ilyenkor nem a modern értelemben vett és a stilisztikától kölcsönzött irodalmi nyelv megteremtése, kiművelése a hangoztatott cél, sokkal inkább azé a nyelv, amelyiken lehetővé válna a tudományos igazságok vagy igaz kijelentések megfogalmazása. Ebből következik, hogy a modern értelemben vett fikcióról sem beszélhetünk az ezt a nyelvi fordulatot megelőző időszakokban. A korszak valóság- és fikció-fogalmi csak akkor értelmezhetők, ha a korszak nyelvelméleti gondolkodását is feltárjuk, ami tulajdonképpen az akkori ismeretelméleti rendszerek megértését jelenti. Valóság és fikció viszonya és nyelvi megfogalmazhatósága természetesen nem csak a 18. század problémája (lásd például a régi magyar irodalomban a *historia-fabula* ellentét párral kapcsolatos kutatásokat), de ez az a kor, amikor a kérdésnek, szoros összefüggésben a nyelvi figuralitással kapcsolatos nézetekkel, az irodalmiság szempontjából is tétje lesz.

Megjegyzem, korántsem egyedi, csak a korabeli Magyarországra jellemző történésről van szó. Antoine Compagnon más okot feltárva és más terminológiát használva ugyanezt a folyamatot írja le – nyilvánvalóan nem ügyelve a magyarországi folyamatokra:

Szűkebb értelemben az irodalom (az irodalmi és nem-irodalmi közti határ) korszakonként és kultúránként jelentősen változik. A szépirodalomtól (belleslettres) elválasztva vagy abból kivonva a nyugati irodalom modern megközelítésben a 19. században jelenik meg, az Arisztotelész óta folyamatosan élő poétikai műfajok hagyományos rendszerének fölbomlásával.¹⁹

Amit a francia Compagnon (és a nyugat-európai szakirodalom nagy része) szépirodalomnak nevez, azt mi hagyományosan *litterae*-nek hívjuk. Amit ő elválasztódásnak vagy kivonódásnak – tehát az irodalom szempontjából aktív folyamatnak – nevez, azt én magára maradásként értelmezem: elmegy mellette a világ, a modern irodalom meg ottmarad. Továbbá én okként nem a arisztotelészi műfajok rendszerének felbomlását tekintem, hanem – a magára maradást kicsit korábbra, a 18. századra datálva – ismeret- és nyelvelméleti okokat látok a háttérben.

19. Antoine Compagnon: *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Szerk., ford. Jeney Éva. Anthropos. Pozsony, Kalligram, 2006. 32.

Sándor Hites

How to Begin and How to End National Narratives? Histories of Literature and Economic Thought in 19th-century Hungary

The nineteenth century witnessed the proliferation of scholarly disciplines, both national and historical in their scope. As nations became the rarely questioned framework of collective identification and as they were increasingly seen as historically unfolding idiosyncratic entities, their political legitimization demanded historical accounts to demonstrate teleological continuity from glorious origins to bright futures. Hence the key role historians came to play in the process of nation-building.¹ Political histories (emphasizing the continuity of statehood or that of ethnicity) eminently figured in the forefront but they were preferably accompanied by prestigious intellectual and cultural prehistories; for the vernacular was paramount in securing the idiosyncrasy of a nation, the latter usually processed literary or linguistic monuments. Hence the key role of linguists and literary scholars.²

Other fields, however, less obviously belonged to the scope of national histories. Inasmuch as it seemed to share an alleged universality with the natural sciences, *economics* appeared to be less open either to historicization or nationalization. Abandoning previous comparative tendencies, the early nineteenth-century British mainstream of political economy (from Jeremy Bentham to David Ricardo and James Mill) tended to see economic phenomena not as culturally or historically contingent but as having “iron laws” deductible from universal principles. From the 1840s, however, their assumptions came under attack from German economic scholarship. Friedrich List harshly criticized what he labeled the “Cosmopolitical School” for neglecting the role of nations as economic agents; in less antagonistic ways, the Historical School of *Nationalökonomie*, first formulated by Wilhelm Roscher, drew on Savigny’s historical jurisprudence in examining the regularities of economic development in nationally framed historical settings.³

1. Monika Baár, *Historians and Nationalism: East-Central Europe in the Nineteenth Century* (Oxford, Oxford University Press, 2013).

2. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (eds.): *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Volume III: The Making and Remaking of Literary Institutions* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007), pp. 345–428.

3. Keith Tribe, *Governing Economy: The Reformation of German Economic Discourse, 1750–1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 203–209; *Strategies of Economic Order: German Economic Discourse, 1750–1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 32–65.

At the time, economic thought in Hungary fell mainly under German influence. List's protectionist economic nationalism was eagerly received, giving urgency to the issues of economic independence and national industrialization. In parallel to political movements, historical research also turned towards the previously neglected subject. Mihály Horváth's path-breaking 1841 survey of industry and commerce in the Kingdom of Hungary since 1526 signaled a growing awareness for the "material side of life," and while emphasizing the historicity of "tranquil popular life" instead of dynastic politics or military fortune it also urged "the elevation of public welfare" through Hungary's reintegration into world commerce.⁴

A counterpart to nascent investigations into past economic *activities*, economic *thought* also called for a nationally framed historical survey. This was what Gyula (Julius) Kautz (1829–1909), professor of political economy and constitutional law at the University of Pest, set out to accomplish in his 1868 *Nemzetgazdasági eszmék fejlődési története Magyarországon* [A History of the Development of Ideas of National Economy in Hungary]. By then Kautz had already acquired international reputation for his 1858–60 two-volume *Theorie und Geschichte der National-Oekonomik*, still widely quoted as the first comprehensive account of the development of economic science on a nearly global scale. Turning to a similar task with regard to Hungarian history, Kautz aspired to raise economy-related scholarship to the stature of "national sciences," that is, to give Hungarian economic thought its due share in the nation's intellectual heritage building. (The nineteenth-century notion of "national science" implied that in addition to professional duties, scholars, as advocates for the national community, should foster national self-awareness and social progress, and, in the ultimate sense, contribute to the consolidation of the nation-state.⁵) Kautz's venture was unprecedented in his own field but his goals were similar to other Hungarian historical narratives of the 1850–60s. As Horváth and László Szalay in their many-volume political histories and Ferenc Toldy in his several ventures on a history of Hungarian literature, Kautz also wanted to highlight historical continuity, uncover trends, establish a canon of relevant authors and texts, and, possibly, detect an idiosyncratic mindset at work. Hence his aim to demonstrate the merits of Hungarian economic thought despite its rudimentary state for centuries: "as we do and have done in jurisprudence and politics, poetry and the arts, we also create originals in national economics [...] to give expression to our racial characteristics."⁶

His efforts, however, were informed by a peculiar double bind. Relying on the Historical School with which he became acquainted during his extensive studies in Ger-

4. Horváth Mihály, *Az Ipar és Kereskedés története Magyarországon, a három utolsó század alatt* (Buda, Egyetemi, 1841), pp. iv–vi, 366–367.

5. Cf. Péter Dávidházi, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* (Budapest: Akadémiai–Universitas, 2004), pp. 19–55.

6. Gyula Kautz, *A nemzetgazdasági eszmék fejlődési története és befolyása a közviszonyokra Magyarországon* (Pest: Heckenast, 1868), p. 4.

many (foremost in Leipzig, where he was the student of Roscher), Kautz embraced the view that economic activities were determined by nationally specific historical, institutional, legal, political, and cultural aspects. At the same time, he was also confident that Adam Smith (and his British and French followers) had already uncovered the basic economic drives (i.e. human propensity to exchange, propelled by individual self-interest) and the economic laws (i.e. self-governing price mechanisms) and policies (i.e. unrestricted trade) adequate to them.⁷ Accordingly, Kautz drew on two mutually exclusive methodological stances: (1) “naturally given” economic laws stemming from universal human predilections, (2) culture-specific variability based on particular national developments. Kautz, of course, did not see this as a contradiction but rather as the consequence of the nature of his subject matter which, in turn, was immanently resolved by the methodology of the Historical School: here too he followed Roscher who, unlike Savigny, aimed less at tracing the march of an idiosyncratic national spirit but was to syncretize the laws of universal economic progress by comparing historical data from diverse national developments.⁸ (The organization of Kautz’s *Theorie und Geschichte der National-Oekonomik* also mirrored this inherent double bind: the two volumes were divided into accounts of theoretical principles and historical progress.)

The duality of national perspective and universal methodological truth nevertheless resulted in a clumsy historicity. Despite insisting on the opposite in the introduction (cf. 4–5), in the narrative Kautz routinely subordinates historical material to retrospective theoretical wisdom. While in principle uncovering a *national* and *historical* development, he tacitly judges theoretical stances and policies according to supposedly universal principles “discovered” only at a specific point in time. In the early phases of his history, Kautz seeks elements anticipating the Smithian understanding of economic laws and dismisses, as mercantilist *fallacies*, commercial or price regulations and the obsession for hoarding precious metal. His sources unfortunately abounding in the latter, what Kautz was able to display as the historical development of Hungarian economic ideas was a centuries-long *aberration from truth*. (Discrepancies between the “natural course of things” and actual economic history had already posed a dilemma for Smith: like him, Kautz also blamed social, political and geographical factors for hindering progress.) This *historicity of not-there-yet* which underpins Kautz’s narrative fails to see that what John Stuart Mill in the “Preliminary Remarks” to his 1848 *Principles of Political Economy* argued, i.e. that the truisms of the past become the absurdities of the present,⁹ also implies that the *truisms of the present* become the *absurdities of the future*.

Kautz’s gloomy history of centuries of fallacies finally arrives at the promised land of true economic principles at the turn of the eighteenth century, when Berzeviczy and

7. Whether this was a justifiable view of what Smith actually said, or rather what his nineteenth-century afterlife created out of his legacy cannot be discussed here.

8. Cf. Tribe, *Strategies of Economic Order*, pp. 68–71.

9. Cf. <http://www.econlib.org/library/Mill/mlP1.html#Preliminary%20Remarks>

others finally adopt the assumptions of Smithian political economy. As to the narrative structure, this resulted in his account having actually *two beginnings*, one historical, in the ninth century, and one theoretical, in the late eighteenth century.

Outlining historical beginnings, Kautz starts with economy related legislation after the Settlement and by the first Hungarian kings. Into his account he inserts a passing remark about the *Blood Oath*, which, according to the thirteenth-century chronicle *Gesta Hungarorum*, created the bonds between the Magyar tribes on their westward migration to the Carpathian basin. What fascinated Kautz in the myth was that the formal treaty sealed by the Oath decreed that from then on all their plunders would be distributed equally among the clans.¹⁰ Thus, Kautz was able to cite the Oath as a precious early example of Hungarian economic legislation, an act of economic policy regulating the division of their soon-to-be conquered country among the tribes.

In Edward Said's distinction, whereas *origins* are mythical and passive, *beginnings* are the consequences of human activity, and, presupposing a meaningful future process, determine some later time, place or event.¹¹ In view of this, the various ways the Blood Oath is being represented in mid-nineteenth-century Hungarian historical narratives present conspicuous examples of turning a mythical origin into a real, i.e. intentional and teleological, beginning. In the 1852 first volume of his *History of Hungary* Szalay left out the bulk of pre-historic mythology; still, his main field of interest being the nation's constitutional history, he highlighted the Blood Oath as the founding act of Hungary's constitution.¹² So did Horváth in his own *History of Hungary*, even if he otherwise took pains to distinguish myth from history, and, with a peculiar move, divided the beginning of his narrative into two distinct chapters, one giving an account of the Magyars' origin "according to national sages," the other "according to history."¹³ Thus Horváth offered *two parallel beginnings*, the first relying on a perspective akin to that of the *epic*, the other on the critical norms of historiography.

Toldy's 1864–65 *History of Hungarian National Literature* also had his share of difficulties reaching back to pre-history. Serving as the mythical start of Magyar literature Toldy envisaged a rich but lost *origin* of oral epic poetry to be followed by a documented *beginning* of Christian literacy, which he labeled "the first period of national literature."¹⁴ Efforts to reconstruct this lost literary heritage, on the grounds of which, as many thought, a *genuinely* national literature could be erected, were ubiquitous in the criticism and poetry of the era. It is noteworthy, then, that Toldy kept

10. Kautz, *A nemzetgazdasági eszmék*, 21.

11. Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. xiii, 4–6.

12. László Szalay, *Magyarország története* (Lipscse: Geibel, 1852), p. 9.

13. Cf. Mihály Horváth, *Magyarország történelme* (Pest: Heckenast, 1860), pp. 1–18, 21.

14. Ferenc Toldy, *A magyar nemzeti irodalom története. A legrégebb Időktől a jelen korig rövid előadásban. 1864–65* (Budapest: Szépirodalmi, 1987), pp. 29–33, 37.

mythic origin and historical beginning distinct even at the expense of an inherently interrupted narrative.

It is against the background of this repertoire, ranging from political to literary histories, that one can assess Kautz's adjustments to the models of where and how to start a national history. The integration, albeit by a short remark, of a mythical element enabled him to accommodate Hungarian history to the universal pattern of development at the earliest possible point: the Oath perfectly fitted the mode of distribution in nomadic societies described by Smith as the second stage in socio-economic progress.¹⁵ This was ideologically crucial even if the Oath, as the historical beginning of Hungarian economic thought, was theoretically fallacious: given Kautz's displeasure at any administrative regulation in economy, it only foreshadowed future misguided governmental interventions. It was of equal importance that by detecting nascent economic considerations in the myth Kautz could claim that political and constitutional development went hand in hand with the progress of economic thought. By turning the founding political myth of the Magyar nation into an early act of economic policy, he suggested that the very origin of the nation coincided with that of national economic thought. By emphasizing that the Blood Oath launched the progress of Hungarian ideas both in jurisprudence and in economics, Kautz also demonstrated the equal significance of economic scholarship to other historical disciplines.

However, the comprehensive national histories which Kautz followed also imposed the structural constraint of having to have an early start which made his account awkwardly lopsided. Tracing Hungarian economic principles and institutions, up to the late eighteenth century (until when, as he put it, medieval "natural economy" remained continuous, thus making economic thought "primitive")¹⁶ Kautz hardly found anything relevant. That is, his decision to include early or even prehistoric times had set too wide a frame, which in the early parts of his narrative he hopelessly struggled to fill, making the lack of genuine source material only more conspicuous. (This overstretching of the time span resulted in a change of pace: while moving forward, the chapters are growing in length, suggesting that time is not homogenous, but, as relevant events become more abundant, slows down.) In the face of scarce traces of early economic thought, the grandiose edifice Kautz erected (spanning prehistoric, medieval and modern periods) was hardly justifiable by any other means than by the pressure of the narrative models of national historiography.

Among these Toldy was surprisingly important for Kautz. Today, literature and economic thought are fields remote from each other but Toldy and Kautz had unexpectedly a lot to share. In the introduction Kautz explicitly claims that he wanted to

15. The four-staged "stadial view" of history, in which hunting, shepherd, farming, and commercial societies followed one another in fixed order was elaborated by Smith in Book 3 of *The Wealth of Nations* and in his 1762–63 *Lectures on Jurisprudence*.

16. Kautz, *A nemzetgazdasági eszmék*, pp. 15–17.

supplement “our domestic history of culture and our scholarly literary history.”¹⁷ Quoting Toldy on no less than thirty-five occasions, and once referring to him as “a genius of a historian,”¹⁸ Kautz not only wanted to complement his colleague but also to demonstrate the compatibility of his own field to Toldy’s. In this, Kautz could rely on a peculiar exchange between the two accounts: Toldy’s literary history replaced the non-narrative organization of eighteenth-century lexicographic compendiums (*historia litteraria*) with a narrative of temporal development but he maintained their wider notion of literature (*litterae*) encompassing all written works; as such, incorporating fields wider than an aesthetically conditioned view of literature would allow, Toldy kept track of the early works in economics (in addition to, among others, theology, mathematics or biology). Kautz also adopted Toldy’s *vindictive* voice (which he, in turn, borrowed from his eighteenth-century predecessors). Both strived to demonstrate that past Hungarian intellectual and/or literary achievements were worthy of international comparison.

Despite their partly overlapping sources and their shared apologetic intentions, Kautz and Toldy obviously do not tell the same story. Still, as far as they narrate the intellectual march of the same nation, their histories should allow for synchronization. Regarding the periods of decline and progress that Kautz and Toldy respectively highlight, however, their histories fail to go hand in hand: the eighteenth century, which Toldy deemed profoundly anti-national (that is, a full-scale setback in the development of national literary culture) is being described by Kautz as a period of rudimentary progress, although somewhat reluctantly, as it was induced by external factors.

Moreover, when it comes to terminating their narratives, the histories of economic thought and literary development appear to contradict, or, on the whole, counteract one another. Toldy’s history ends on a tragic note. Terminating in 1849, it recalls the apocalyptic fears of the period and leaves it rhetorically open whether Magyar literature would be resurrected from the turmoil left behind by the fallen revolution. Still, completing his story by the ultimate vindictive argument, Toldy also claims that had Magyar literature come to an end then, it would have already achieved a “not unmerited” status among civilized nations.¹⁹ In contrast, Kautz ends his account with an ecstatically optimistic vision: he points out an enormous progress in current economic thinking, adding (in a self-congratulatory manner) that Hungarian economics has begun to rise to the level of the greatest nations, and while emulating the Latin and German peoples, it has already surpassed the Slavs.²⁰

As Frank Kermode argued with regard to biblical apocalypse and its impact on historical, literary, or everyday fictions, an ending is responsible for making narrative

17. Kautz, *A nemzetgazdasági eszmék*, p. vii.

18. Kautz, *A nemzetgazdasági eszmék*, p. 81.

19. Toldy, *A magyar nemzeti irodalom története*, p. 408.

20. Kautz, *A nemzetgazdasági eszmék*, 598–599.

events consonant.²¹ In their efforts to harmonize their narratives retrospectively, both Toldy and Kautz fashioned their histories open-ended but in different modalities and narrative structures. For Toldy, even if the ultimate outcome remains dubious, the development is complete and self-containing; it has achieved what it was destined to. Kautz suggests that the most glorious part of the story remains to be written because it is yet to happen. That is, for Toldy, the ending brings an *apocalypse in suspense*; for Kautz, after centuries of hindering and procrastination the long-awaited triumphs of nineteenth-century economic nation-building bring *redemption*.

Toldy had several motivations for closing his account at a very delicate point, on the verge of destruction. His melancholic ending was in part the structural consequence of detecting decline in Hungarian literature from the 1840s—which was, in turn, the structural consequence of identifying climax in the 1830s, in the works of his friend, the poet Mihály Vörösmarty and in the achievements of the critics around him, including Toldy himself. For Toldy, therefore, the inherent vector of progress had already been negative, paving the way for an apocalyptic ending regardless of the political insecurity in 1849.²²

But perhaps there was another element at work. After their first clash in the 1810s (between the literary reformer Kazinczy and the economist Berzeviczy over the primacy of “Beauty” and “Gold”), by the midcentury the conflict of *utilitarian* and *cultural* values has reached new levels of intensity. From the early 1850s Toldy increasingly tended to see the rising “materialism of the age” as inimical to his (nationalized) ideal of humanist *Bildung*. In the face of the contestations whether after the 1849 collapse the nation should take a *pragmatic* or a *humanistic* orientation in its recovery, whether it should prioritize its financial and intellectual sources in “idealistic” cultural ventures (e.g. literature, history, philology) or in “realistic” profit-oriented ones (e.g. economy, technology, science), Toldy relentlessly gave voice to his fears in desperate outbursts against the “friends of the material.”²³ By a telling coincidence, the recently founded Palatine Joseph Technical College, where Kautz started to teach public law and administration in 1858, was in Toldy’s eyes a symptom of “material interest” and “technical expertise” overruling humanistic values.

Accordingly, in their histories Toldy and Kautz not only represented two different threads of the nation’s progress but also staged the controversy as to what truly constitutes the nation’s character and on what foundations its future should be built. Even if Toldy incorporated economists into his account of national literature and even if Kautz perceived his own work as a supplement to cultural history, their narratives ineluctably

21. Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Oxford: Oxford University Press, 1967).

22. For a thorough analysis of Toldy’s ending with regard to its theological and political components: Dávidházi, *Egy nemzeti tudomány*, 669–815.

23. See my “Always on the Run: The Vicissitudes of Realism in Hungarian Criticism,” *Hungarian Studies* (28) 2014/2, 275–303.

came to diverge with respect to the priorities of nation building. Both were aware that they wrote for an increasingly commercialized society, but whereas for Kautz it seemed to legitimize his own profession, for Toldy it threatened everything he stood for. His apocalyptic vision of Hungarian literature (or culture on the whole) coming to a bitter albeit dignified end in the age of positivism might have been a latent warning against a utilitarian view of values. For Kautz, however, the inevitable arrival of modern commercial society (bringing free markets and social liberty) represented the ultimate goal of history, to where, if only belatedly and abandoning an inherent neglect towards material growth, the Hungarian nation had also finally arrived. (When in the 1890s Kautz, then the vice-governor of the Austrian-Hungarian Bank, conducted a wide monetary reform, which eventually led to the introduction of gold standard, thus integrating his country into the community of the financially most advanced nations, he must have seen the process he outlined in his history of Hungarian economic thought to have reached its ultimate fulfillment.)

Regardless of their shared vindicative intent to demonstrate the merits of Hungarian national culture and intellect, the narratives provided by Toldy and Kautz might be seen as *hostile histories*. Informed by contemporary debates about the priority of material or spiritual values, they came to stage a latent rivalry as to which side the national character truly belongs and what its history conveys. Diverging along these contested priorities, what the respective developments of economic thought and literature thus reveal is the ultimate incompatibility of the diverse fields constituting a nation's history.

Beginnings and endings are crucial for any narrative, but, as we have witnessed, they carried a peculiar ideological weight and called forth particular structural problems in nineteenth-century national histories. In his survey of the various narrative structures in which national histories begin and end at the time, Joep Leerssen claims that beginnings and endings are in fact anomalies in history for the chain of causality goes back and forward in an endless succession of prequels and sequels; that is, properly speaking, historical narratives have only middles.²⁴ This is possibly true, but it makes the rhetoric of beginnings and endings all the more forceful, creating the impression that they only mattered and everything else in between was little more than filler.

24. Joep Leerssen, "Setting the Scene for National History," in *Nationalizing the Past: Historians as Nation Builders in Modern Europe*, eds. S. Berger, C. Lorenz (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), pp. 72–73.

Peter Holland

Forgiving and Forgetting

Shakespeare and Power

No-one would ever describe Cleomenes and Dion as the most exciting roles in *The Winter's Tale*. Actors dutifully agree to play them, hoping for better things to come in their careers. But they rarely do. Looking through the long list of actors who have played either of them for the Royal Shakespeare Company I find that only one, Hugh Quarshie, who played Cleomenes in 1981, achieved those “better things,” five years later, playing Banquo, Tybalt and Arcite (in *The Two Noble Kinsmen*, the production that opened the Swan Theatre in Stratford-upon-Avon). Though the characters have names, they are not exactly strongly individuated: nothing here of the kind of differentiation that make, say, Rosencrantz and Guildenstern fun to play. It is no accident that, when Shakespeare wants to tell the story of the revelation of Perdita's identity in Act 5, the gentlemen become unnamed, except for “Ruggiero” (5.2.21). But there is something remarkable about the language Shakespeare gives Cleomenes and Dion. Studying *The Winter's Tale* at school, I was told how striking their description of the oracle at Delphi was and I had no difficulty sharing my schoolmaster's enthusiasm for that wonderful breath of fresh air, their duologue scene, 3.1, which blows into the claustrophobic and imprisoning world of Leontes' court. The play makes much of their journey, even before we see them: Leontes tells his attendants

I have dispatched in post
To sacred Delphos, to Apollo's temple,
Cleomenes and Dion, whom you know
Of stuffed sufficiency. (2.1.184–7)¹

Two scenes later, a servant brings the news that “Cleomenes and Dion, / Being well arrived from Delphos, are both landed, / Hasting to th' court” (2.3.195–7). In court they simply and simultaneously swear that they brought the “sealed-up oracle” and have not dared to read it: “All this we swear” (3.2.130). And they say nothing more in the trial scene. We might, not unreasonably, expect them never to reappear or not to find they have anything much to do if they do come back on stage.

But it is precisely their return at the start of Act 5 that intrigues me more now than that Delphic narration, when the play finally moves back to Sicilia and the circle begins to be completed, so far as the unalterable deaths of Mamillius and Antigonus will allow.

1. All quotations are from William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Stanley Wells *et al.*, 2nd edition (Oxford: The Clarendon Press, 2005).

The act-division, which we assume to have been marked at the Blackfriars by music, marks the journeying back to Sicilia and 5.1 begins with Leontes' entrance, accompanied by Paulina, as we might expect, as well as the double act of Cleomenes and Dion, plus some "servants." Even if we remember the duo from half a play earlier—and we could be forgiven for having forgotten them—we might not anticipate that Cleomenes will open the dialogue:

Sir, you have done enough, and have performed
A saint-like sorrow. No fault could you make
Which you have not redeemed, indeed, paid down
More penitence than done trespass. At the last
Do as the heavens have done, forget your evil.
With them, forgive yourself. (5.1.1–6)

My choice of phrase about an audience's pardonable forgetfulness—"we could be forgiven for having forgotten them"—was rather heavy-handedly predictive, anticipating Cleomenes' remarkable reformulation of the conventional trope, a phrase so familiar as to be almost a cliché or perhaps already fully slipping over that invisible line into cliché, here avoiding that threat by turning "forgive and forget" into "forget your evil [...] forgive yourself."

This is the last and, for me, most astonishing of Shakespeare's five uses of a form that the *OED* traces back to the 13th century *Ancrene Riwe* ("forget," *v.* 3.b).² The interconnection of the two words will be central to Paul Ricoeur's project,³ where he needs it to be the case that *forgetting* is intimately, conceptually and etymologically connected to *forgiving*, an intertwining that is apparent in the roots of the two verbs (OE *forgietan/forgiefan*). As Douwe Draaisma reminds us,

Even as a verb, "to forget" has no real autonomy. As in "forgo" or "forbid" the prefix "for" in "forget" makes the word mean the opposite of "get." Forgetting is a derivative concept, a negation: it is what you end up with when you think about remembering and then consider its opposite.⁴

But his emphasis on the "for" form might make us think exactly what is the opposite of "give" in "forgive." As the *OED* traces it, the word shifts from meaning simply 'give' (sense 1) to meaning to 'give up' (sense 2: "To give up, cease to harbour [resentment, wrath]"), before it comes to have a meaning of 'pardon' (senses 3 and 4). Not giving but

2. *The Oxford English Dictionary*, online edition, www.oed.com (accessed 26 September 2017).

3. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

4. Douwe Draaisma, *Forgetting: Myths, Perils and Compensations* (New Haven: Yale University Press, 2015), p. 3.

giving up, then, a position in which the balance of the two verbs would seem often to be difficult to achieve.

But in what sense can one forgive and forget, manage that delicate balance? The use of the phrase may be a request: please forgive me and forget what I've done. But it may be a statement of doing so: I forgive you and forget your actions. It may be comparatively easy to forgive but such active forgetting is, in effect, a fiction. Think for a moment about one of the most famous stories of Elizabeth I announcing that she has forgotten something:

This Earle of Oxford making of his low obeisance to Queen Elizabeth happened to let a Fart: at which he was so abashed that he went to Travell, 7 yeares. At his returne the Queen welcomed him home, and sayd, my Lord I forgot the Fart.⁵

The comment is wry, a way of deliberately embarrassing the Earl. It is also very funny. But I find it odd that it can be used as an example of how the Queen “could be forgiving too.”⁶ What it is not is a statement of having forgotten anything. Quite the reverse: it reminds us what she has remembered. And in the act of remembering the forgiving is simply a sovereign's indifference to the original offence that sent the Earl rushing away from court.

All five of Shakespeare's experiments with the balancing act of the two *forg-* words (and the concomitant evasion of the third: *forge*) are intriguing and well worth tracing, a superb example of the ever-increasing complexity and thoughtfulness with which Shakespeare works with a phrase. When Queen Margaret, in *3 Henry VI*, tells Warwick “And I forgive and quite forget old faults, / And joy that thou becomest King Henry's friend” (3.3.200–1), she performs forgetfulness but, as the repository, throughout this play and *Richard III*, of all remembering we might place a little more trust in her forgiving than her forgetting, even though that *quite* must here be intended to persuade that she “fully, entirely” forgets (*OED* “quite,” *adv.* A.I. and A.I.1 “indicating thorough completion of an action”), rather than that much later 19th-century sense of “moderately, somewhat, rather” (*OED* III).

In *Richard II*, Richard attempts—or wishes to appear to be attempting—to make Mowbray and Bolingbroke “purge this choler without letting blood”:

Forget, forgive, conclude, and be agreed.
Our doctors say this is no month to bleed. (I.I.153, 156–7)

5. John Aubrey, *Brief Lives*, ed. Kate Bennett, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 2015), 2:915 (omitting Aubrey's deletions).

6. See <http://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofEngland/Queen-Elizabeth-I/> (accessed 1 August 2017).

The jingling rhyme is comic, perhaps weakly so, perhaps deliberately so; in performance, it often makes Richard's flatterers laugh. The four imperatives suggest parallels: *forget* is like *forgive* as *conclude* is like *be agreed*. But the pattern does not quite work: there can be conclusion without agreement or agreement without conclusion, and there can be forgiveness without forgetting but only forgetting without forgiveness if one forgets first, a temporal sequence that verges on the impossible: how can one continue not to forgive but already have forgotten? Either way, the couplet is unconvincing.

In a fine reading of the passage, Doug Eskew suggests two structures simultaneously present: first, there is parallelism in which "*conclude* elaborates on *forget*, and *be agreed* elaborates on *forgive*," so that forgetting is a form of limitation and forgiving as coming together; second, there is chiasmus, where "[f]orgetting [...] makes for being agreeable, and forgiving is that which limits."⁷ Richard is arguing that Mowbray must be forgiven and his actions forgotten over an event that Shakespeare chooses not to have dramatized (the murder of Gloucester) but in which the King's complicity must be apparent to the audience. I see Richard's flippancy as itself a sign that the forgive-forget duo cannot operate: can one place a limit on memory here, for the death is powerfully evoked—not least in Gregory Doran's 2013 RSC production where the scene plays out with Gloucester's coffin onstage with the Duchess kneeling helpless in grief beside it? The very invitation or command to forgive and forget manifests its own impossibility.

In *All's Well That Ends Well*, at the start of the long final scene, the King praises Helena and tells the Countess, speaking of Bertram's actions, that "I have forgiven and forgotten all, / Though my revenges were high bent upon him / And watched the time to shoot" (5.3.10–12). He expands on it further, as Lafeu speaks of Helena's "dear perfection":

Praising what is lost
 Makes the remembrance dear. Well, call him hither.
 We are reconciled, and the first view shall kill
 All repetition. Let him not ask our pardon.
 The nature of his great offence is dead,
 And deeper than oblivion we do bury
 Th'incensing relics of it. (5.3.19–25)

Dr Johnson did not approve of the King's decision here: "Decency required that *Bertram's* double crime of cruelty and disobedience joined likewise with some hypocrisy, should raise more resentment; and that though his mother might easily forgive him, his king should more pertinaciously vindicate his own authority and *Helena's* merit."⁸ But

7. Doug Eskew, "Richard II and the Unforgetting Messiah," *Exemplaria* 27:4 (2015), 307–28, pp. 318–19.

8. Walter Raleigh, ed., *Johnson on Shakespeare* (London: Oxford University Press, 1916), p. 102.

the King both is and is not announcing the end of the punishment of Bertram's "offence," since while the King can perform an act of oblivion, that is not the same thing as eliminating the memories, "Th'incensing relics," which will not disappear on command. "Relics" is a complex word here, covering a number of parts of *OED*'s definitions for the period: it must retain part of the Catholic sense of pieces of a saint that are holy and deserving of veneration (*OED*, n. 1.a), also "A precious or valuable object [...] or beloved person" (1.c), "Something kept as a remembrance, souvenir, or memorial" (1.d), "That which remains or is left behind, esp. after destruction" (2.a), and "The remains of a person" (3.a). Helena's corpse, something to be praised and venerated and remembered, cannot be placed neatly in a space paradoxically offered as "deeper than oblivion" (for what can be deeper than oblivion?). The time-honoured phrase—"forgiven and forgotten"—seems to deny its own accomplishment. As Jonas Barish points out, in the King's lines,

"forgetting" has little to do with actual failure of memory. The King remembers well enough—no doubt painfully, stingingly—how Bertram has misbehaved, yet he proposes to proceed as if he has truly forgotten [...] oblivion thus signalling not a literal loss of remembrance so much as the deliberate casting out of a long-smouldering anger.⁹

King Lear uses *forgive* four times: the blinded Gloucester asking the "Kind gods" to "forgive me that, and prosper" Edgar (3.7.90); Lear planning life with Cordelia in prison, "When thou dost ask me blessing, I'll kneel down, / And ask of thee forgiveness" (5.3.10–11); Edmund, later in the same scene, saying to his opponent, as yet unidentified, "If thou'rt noble, / I do forgive thee" (5.3.156–7); and, most powerfully and movingly, Lear earlier to Cordelia, at the end of their scene of reconnection to each other, "Pray you now, forget / And forgive. I am old and foolish" (4.6.76–7). As so often in this play, the sheer simplicity of the language intensifies the emotional effect that the audience receives through it. The words could not be much plainer: a common invocation of request, an almost clichéd phrase, a moment of self-identification. Like, say, Edgar's "I would not take this from report; it is, / And my heart breaks at it" (4.5.137–8) or, in 4.6, Cordelia's "And so I am, I am" or "No cause, no cause" (63, 68), Shakespeare invests an affirmative statement or, in Lear's case, a request with overwhelming force. Here there are no awkward overtones to "forget / And forgive," except, just possibly, in the inversion of the verbs—all *OED*'s early examples are "forgive and forget."

So, finally, back to *The Winter's Tale* and Cleomenes' "Do as the heavens have done, forget your evil. / With them, forgive yourself." And then Leontes' response:

9. Jonas Barish, "Remembering and Forgetting in Shakespeare," in *Elizabethan Theatre*, eds. R. B. Parker and S. P. Zitner (Newark: University of Delaware Press, 1996), pp. 214–21; p. 220.

Whilst I remember
 Her, and her virtues I cannot forget
 My blemishes in them, and so still think of
 The wrong I did myself. (4-9)

Cleomenes' separation of the terms of the phrase is especially provocative: on the one hand, there is the evil of the actions which warrants forgetting; on the other, there is the self that can be forgiven, an act of self-forgiveness. Barish suggests that "remembrance here constitutes a form of piety and Leontes' stubborn refusal to forget becomes the badge of an authentic conversion"¹⁰ but I find the word "blemishes" undercuts that. Cleomenes' strong phrase "your evil"—think of Kent to Lear: "I'll tell thee thou dost evil" (1.1.165), the aggression magnified by the use of "thou" from subject to monarch—is modified and ameliorated by Leontes' word, for "blemish" means here, as *OED* puts it (n. 3 *fig.*), "A moral defect or stain; a flaw, fault, blot, slur," the defect suggesting something less powerful, less absolute than "evil." *OED* indeed quotes under this sense one of the two earlier uses of the word in the play, Leontes' promise to Camillo, "I'll give no blemish to her honour, none" (1.2.341), though Paulina will use the word as a verb to describe Mamillius' reaction to Leontes doing exactly what he has promised not to do:

the young prince, whose honourable thoughts—
 Thoughts high for one so tender—cleft the heart
 That could conceive a gross and foolish sire
 Blemished his gracious dam. (3.2.194-7)

Here the word carries a possible legal sense (*OED* v. 4.c): "To cast a slur upon, asperse, defame, discredit, disable." And does "the wrong I did myself" mean "the wrong I myself did" or "the wrong I did to myself"? The latter again weakens the force of Leontes' state of self-understanding, hinting even at a form of self-forgiving that Cleomenes thinks he has not yet achieved.

Yet what is also potent in the use of the phrase, unique in Shakespeare's work, is the status of the speaker. Unlike Queen Margaret, King Richard II, the King of France or King Lear, Cleomenes is not a royal but usually defined, in editors' lists of characters, as a lord in Leontes' court or something similar. Like Lear and Richard, he is asking someone else to forgive and forget and, unlike any of the others, he is asking the person to forgive himself and forget what that person has done, not to forgive someone else or forget that other person's actions. As long as Leontes fails to act as King, it is appropriate for Cleomenes to take on the royal role of encouraging, even if not commanding, forgiving and forgetting. Especially when he aligns the request with divine actions, though quite how he knows what "the heavens have done" is never explained and thus

10. Barish, p. 221.

becomes a vulnerable analogy. And how, in any case, can the evil be forgotten other than by forgetting Mamillius, something the play tries hard but effectively fails to do? There is here, as in the other examples, a power relationship in the use of the phrase but one that is here inverted, with the King being made to consider forgiving himself and forgetting for himself, is part of the point.

There is, in Cleomenes' phrase, a further inversion. While forgiving oneself might be seen as desirable, forgetting oneself is something that is a mark of a failure of control—think, for instance, of Hamlet saying to Horatio, apologetically, “But I am very sorry, good Horatio, / That to Laertes I forgot myself” (5.2.76–7). Self, here as much a mark of status as identity, is something that one should never forget, for it disrupts the social markers that define social behaviour. This is what the *OED* defines as “To lose remembrance of one's own station, position, or character; to lose sight of the requirements of dignity, propriety, or decorum; to behave unbecomingly” (5.b) but there are also usages *OED* here seems not quite to cover, as, for example, in Hamlet's earlier comment, “Horatio—or I do forget myself” (1.2.161). Richard McCabe's Hamlet (directed by Bill Alexander, Birmingham Repertory Theatre, 1998) was not a close friend of Horatio; he recognized him, as one might a fellow student seen at lectures or in the dining hall, though the friendship would grow across the course of the performance, as the friendship with Rosencrantz and Guildenstern collapsed. His Hamlet's comment was a courteous touch towards someone who would like to have been noticed by the Prince. It may be embarrassment or, more often, a warm celebration of a Horatio who mattered as much to other Hamlets as self-recognition. It may also be something slightly more troubling and deeper: not to recognize his friend would be a sign of not knowing his own self, as Horatio will be a crucial part of the journey through the action for someone whose investigation of how he knows himself and how he forgets himself is central to western culture.

Again and again, but most especially in the Histories, this sense of forgetting is linked to status figures, as *OED*'s definition so strongly suggests. So, to take one example (*OED*'s earliest example of the form) when, on his return from Ireland, Richard II hears from Salisbury that the Welsh troops have left the day before, his response to Aumerle's “Remember who you are” is

I had forgot myself. Am I not King?
Awake, thou coward majesty, thou sleep'st!
Is not the King's name twenty thousand names? (3.2.79–81)

Just as forgiveness of a criminal act is a royal prerogative, so it is necessary that the for-giver does not forget him/herself. Self-forgetting would mark a failure not only of the individual but also of the hierarchies of power structures within which the individual's status is marked. Just as Sarah Beckwith so finely shows the confessional structures that always underpin what she calls Shakespeare's “grammar of forgiveness,” so self-

forgetting is always underpinned by the politics of power.¹¹ It is not his personal name that Richard II forgets but the concept of self that is embodied in being king, for the king's name marks his body in ways that Kantorowicz's brilliant account of the play long ago argued.¹²

There is, then, always an awareness of power in the placing of the phrase in Shakespeare, something rarely apparent in our current usage for the phrase.¹³ A larger consideration of the topic than I have space for here might turn to those spaces where the concept can still manifest itself so clearly as an act that is profoundly political. It could move to consider South Africa's post-apartheid Truth and Reconciliation Commission which began its work in 1996 and was an astonishing commitment to hear but not necessarily to punish the acts of state violence that apartheid institutionalized. We now forget that, though the Commission could grant amnesty, it did so in only 12% of the cases it considered. For all the criticisms levelled against it, especially by victims' families, it spoke in its very existence of a transformation of the state apparatus and of a new attitude to the judiciary in this wholly new state. It could never forget but it could choose to forgive.

Or I could turn to the work of Milan Kundera where forgetting is so central to his understanding of what to forgive and what he is unable to forgive across a terrible era in Eastern Europe. So I end with his beautifully enticing definition of the relationship between our times and forgetting in *Slowness*:

I recall the well-known equation [...]: the degree of speed is directly proportional to the intensity of forgetting [...] we can deduce various corollaries, for instance, this one: our period is given over to the demon of speed, and that is the reason it so easily forgets its own self. Now I would reverse that statement and say: our period is obsessed by the desire to forget, and it is to fulfil that desire that it gives over to the demon of speed; it picks up the pace to show us that it no longer wishes to be remembered; that it is tired of itself, sick of itself; that it wants to blow out the tiny trembling flame of memory.¹⁴

11. Sarah Beckwith, *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness* (Ithaca: Cornell University Press, 2011).

12. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies* (Princeton: Princeton University Press, 1957), ch.2.

13. See, for instance, one of *OED*'s quotations of the phrase to illustrate the phrase "as if" used as an exclamation: "Why doesn't Tom forgive and forget?... Huh! As if! That kind of magnanimity's an unknown concept as far as you're concerned" (as, *adj.* and *conj.*, P1.a.[c]).

14. Milan Kundera, *Slowness*, trans. Linda Asher (London: Faber and Faber, 1996), p. 115.

Andreas Höfele

Cult among the Coal Mines

Saladin Schmitt and the Bochum Shakespeare

I

Why Bochum? Isn't Weimar, the city, or town, of Goethe and Schiller, the much more obvious place for Shakespeare in Germany? Then why does the *Deutsche Shakespeare Gesellschaft* hold regular meetings in this other place as well? Bochum, we explain to colleagues from abroad, was the city in which the *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West* held its annual conferences between 1964 and 1992 when there were two Shakespeare societies in the divided country. Admittedly though, this only begs the question as to why Bochum was chosen in the first place—a medium-sized factory city in the Ruhrgebiet, better known for smokestack industry than for literary associations. The answer lies in the Bochum theatre and its first artistic director, Saladin Schmitt (1883–1951).

Well into the 19th century, Bochum was little more than a village. From under 2,000 in 1800, its population rapidly grew with the mining and steel boom, hitting 100,000 in 1904. But unlike such neighbouring cities as Essen and Dortmund, it did not become an upscale residential address for the well-to-do, the owners, managers, engineers and white-collar staff of the mines and steel works.

Conditions were thus hardly favourable for the arts. Administrators in charge of licensing theatre and other entertainments such as funfairs and circuses in the Ruhr region regarded Bochum as a town where travelling companies of “lower artistic interest” would suffice.¹ Its so-called *Stadttheater* resided in the back hall of an inn. As late as 1907 a journal from the region described Bochum as a place with “no urban flair at all,” its theatre a “rough barn which serves as a beer hall in the summer.”²

But things improved rapidly. In a joint effort of the *Theaterverein*, an association of theatre-minded citizens, and the city magistrate, a more suitable venue was rented and the companies of the Düsseldorf and Essen theatres were hired as regular visiting ensembles. By 1914 the city of Bochum was not only contributing an annual subsidy of 50,000 *Reichsmark* to the maintenance of its theatre but had also bought the formerly rented theatre building. Refurbishment was completed a year into the Great War, in 1915.³ And when the Essen theatre terminated its contract with Bochum in 1919, the

1. Helmuth Croon, “Eine Stadt ohne Theatertradition,” in Saladin Schmitt, *Blätter der Erinnerung*, ed. by the City of Bochum (Bochum: Ferdinand Kamp, 1964), pp. 13–18, p. 13.

2. Croon, pp. 16–17.

3. The driving force behind these developments was Wilhelm Stumpf, city councillor since 1904. At his instigation the *Theaterverein* had been founded. He chaired the theatre commission founded in 1912.

moment had come for the Bochum theatre to establish its own ensemble with its own artistic director.

II

Saladin Schmitt—a combination of first and second name at least as unlikely as Bard and Bochum—was born in 1883, the scion of a family of vintners and wine merchants. The curious first name ran in the family. For generations it had been given to the firstborn son because, supposedly, a 12th-century ancestor had fought in the Crusades.⁴ Schmitt was a distant cousin of Stefan George on his mother's side of the family, the most influential German poet between 1900 and 1930. Stefan George was the real-life model on which Max Weber based his concept of "charismatic authority."⁵

As a student at Bonn University, Schmitt came under the spell of this charisma and began sending his poetic attempts to the venerated Master, who found them by no means unpromising.⁶ What eventually distanced the young adept from the high priest of modern poetry was Schmitt's passionate love for the stage. George dismissed the theatre as vulgar; for Schmitt, as he confessed in a posthumously published text, there was "no passion quite as vehement as the passion to stand on a stage."⁷ But despite divergent views on the value of theatre, the high aestheticism of George and his circle continued to determine Schmitt's view of art and sense of mission. Parallel to completing his doctorate at Bonn with a thesis on Hebbel's dramatic technique, he struggled hard to become an actor. Yet his mentor, Max Martersteig, found that his performance lacked the "excitement, the true furia," that it was "too reserved, too genteel" and too "informed"; he said, "Perhaps you have lived too individual a life to ever achieve the true banality of the actor."⁸

4. Originally christened Joseph Anton, Saladin took on the more flamboyant name on the death of his elder brother.

5. Max Weber, "Politics as Vocation," and "Discipline and Charisma" in Weber's *Rationalism and Modern Society*, ed. and trans. Tony Waters and Dagmar Waters (London: Palgrave Macmillan, 2015), 129–198, pp. 59–72. On the cultural significance of Stefan George see Robert E. Norton, *Secret Germany: Stefan George and His Circle* (Ithaca, New York and London: Cornell University Press, 2002), and Thomas Karlauf, *Stefan George: Die Entdeckung des Charisma* (Munich: Blessing, 2007).

6. Schmitt's poems, his correspondence with George and an account of his relation to the poet by Robert Boehringer are to be found in: Saladin Schmitt, *Die so gegangen sind* (Düsseldorf and Munich: Helmut Küpper/Bondi, 1964).

7. Quoted in Robert Boehringer, "Nachwort," in Saladin Schmitt, *Die so gegangen sind*, pp. 71–110, p. 110.

8. Saladin Schmitt, "Letter to Ernst Bertram, 29 January 1911," in *Saladin Schmitt der Theatergründer. Eine Dokumentation* (Bochum: Schauspielhaus Bochum/Stadtarchiv Bochum, 1983), p. 134. Max Martersteig (1853–1926), the director of Cologne's municipal theatre, was a prominent advocate of stage reform.

Schmitt had indeed lived an exceedingly lonely, isolated life, torn between literary, academic and theatrical inclinations, convinced of his insufficiency as a poet.⁹ His career eventually took shape when he refocused his talent from acting to directing. In 1913 he became artistic director at the Freiburg city theatre and in 1915 he was given charge of the general government's German theatre in occupied Brussels.¹⁰ His work there caught the attention of observers back in Germany. Among these was Bochum's city councillor Wilhelm Stumpf. Under conditions that seem less than propitious, just a few months after Germany lost the war, Stumpf saw the chance to give Bochum a theatre properly its own.

III

As peace was being negotiated in Versailles, Saladin Schmitt opened the first of his 29 seasons at the head of the Bochum Schauspielhaus on 15 April 1919 with Franz Grillparzer's *Waves of the Sea and of Love* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*).¹¹ He had brought with him many of his Brussels actors and his two mainstays in the years to come: the composer Emil Peeters and the stage designer Johannes Schröder. Continuity proved a major strength, if also a limitation of the "Saladin era." The homogeneity of what soon became recognizable as the distinctive "Bochum style" sometimes verged on monotony.

Schmitt also brought to his new task an uncompromisingly clear sense of mission. The collapse of the Empire, the November Revolution of 1918 followed by the founding of a parliamentary republic with Friedrich Ebert, a Social Democrat, at its head—these radical upheavals found their counterpart in the radically anti-traditional German theatre of the 1920s. This was most prominently represented by Leopold Jessner, the director of the Prussian State Theatre in Berlin, the leading theatre of the post-war decade and as much under attack from rightist critics as the republic it represented.¹²

9. This life crisis between 1906 and 1911 was aggravated by the fact that his beloved companion Ernst Bertram, the later famous author of a best-selling book on Nietzsche (*Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, 1918; Engl. trans. by Robert E. Norton, 2009), had left him for Ernst Glöckner, another satellite in the George orbit.

10. I have not been able to obtain much information about this institution but given the circumstances of the German invasion and occupation of the country it seems more than doubtful that this theatre found much favour with the Belgians.

11. Schmitt's last production—*Cymbeline*—opened 25 June 1949. The Bochum theatre was completely destroyed in an air raid on 4 November 1944 and reopened with a production of Grillparzer's comedy *Woe to him who lies* (*Weh dem, der lügt*; dir. by Willi Busch) on 17 December 1945. See Kurt Dörnemann, *Schauspiel in Bochum: Bilder und Texte zur Geschichte eines Theaters* (Bochum: Laupenmühlen und Dietrichs, 1966), p. 171.

12. Matthias Heilmann, *Leopold Jessner—Intendant der Republik* (Tübingen: Niemeyer, 2005). Anat Feinberg, "Leopold Jessner: German Theatre and Jewish Identity," in *Leo Baeck Institute Year Book* (London), 48 (2003), pp. 110–133.

Bochum, a city with a 70% working-class population and not much more than a sprinkling of educated middle-class citizens, would have seemed to be just the place for a progressive, left-leaning, avant-garde theatre shaking off the fetters of the bourgeois 19th-century canon.

But this was the very opposite of what Schmitt was aiming for. True to the gospel of Stefan George, his mission was one of cultural elevation, opposed to, rather than in tune with, the trends of the time; not adapting art to popular taste but raising the people to the level of art. This is not to say that Schmitt was simply a perpetuator of pre-war bourgeois theatre conventions. His ambition was to found rather than to continue a tradition. He saw his task as that of an educator, ideally bringing the whole of the dramatic canon of world literature to his audience, not just the highlights and certainly not just the popular hits. Schmitt did not give the audience what it might want to see, but what he thought it should see—what he thought it should learn to want to see.¹³

About ten years of “systematically drawing on the entirety of dramatic material,” Schmitt calculated, “would suffice to give [the audience] a full picture of dramatic world literature.”¹⁴ His Bochum project thus entailed the systematic long-term planning of a repertoire, or should we say, a curriculum.

IV

The exemplary realization of this project and the culmination of Schmitt’s first Bochum decade was the *Deutsche Shakespeare-Woche Bochum*, 11–17 June 1927. During this week, Schmitt’s company performed the complete cycle of Shakespeare’s histories, a feat that made him, in the words of Professor Wolfgang Keller, the president of the German Shakespeare Society “the most devoted priest of Shakespeare’s genius in the temple of dramatic art.”¹⁵

The histories had been staged as a cycle before, most notably by Franz Dingelstedt in Weimar in 1864, an event that was closely connected with the foundation of the German Shakespeare Society. Only, to adapt Regan, Dingelstedt came too short. His cycle was limited to the two tetralogies. Schmitt’s topped this by adding *King John* and *Henry VIII*. To do this “in a western German industrial city with no artistic tradition”¹⁶ was indeed an unparalleled achievement. It consolidated the reputation of Bochum as one

13. Entertainment was decidedly not a goal. In later years, report has it, he once stepped out in front of the curtain when the noise level was a little high after intermission. “Should there be any scum in this house come for mere entertainment...,” he began, leaving the sentence unfinished and the spectators in a hush. Wilhelm Hortmann, *Shakespeare on the German Stage, The Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 101.

14. Ott Brües, “Der Aufstieg,” in Saladin Schmitt, *Blätter der Erinnerung*, pp. 21–45, p. 31.

15. Quoted in Wolfgang Stroedel, *Shakespeare auf der deutschen Bühne. Vom Ende des Weltkriegs bis zur Gegenwart* (Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1938), p. 30.

16. Stroedel, p. 30.

of the few theatre locations outside the theatre capital, Berlin, worth noticing. The singularity of the event was underscored by the fact that for the first time in its 63-year history, the German Shakespeare Society deigned to hold an extraordinary annual meeting away from the hallowed Weimar.¹⁷

The theatre, Saladin Schmitt believed, was to be above party interests, political ideologies and denominational divisions. It “should endeavour somehow to express the overarching communal ethos.”¹⁸ But how was this ethos to be found in Shakespeare’s English histories and how to be conveyed to the festive audience gathered in the industrial heartland of post-World War I Germany for a pageant of picturesque medievalism?

To some, the whole direction of Schmitt’s theatre was suspect. “In an industrial area, to give the industrial worker the topical theatre that really concerns him,” Herbert Ihering pontificated, was “among the most important tasks in cultural politics.”¹⁹ Ihering “conceded that Saladin Schmitt had achieved and maintained a remarkable quality level, but ‘to give embellishment, decoration, ornament to a public that experiences life as content, matter, reality—is to turn the theatre from a necessity to a luxury article.’”²⁰

Embellishment, decoration, ornament—these were indeed among the most striking features of the Bochum histories cycle. Its unique and uniquely unified visual style was the work of Schmitt’s designer, Johannes Schröder. The basic architectural structure remained the same throughout, while each play was given its own individual tone and atmosphere:

The dominant colour in *King John* was a harsh and sinister grey that emphasized the primitive character of the age and its passions [...] In *Richard II* no means were spared to bring out the lush and luxurious life at court [...] *Henry IV* was performed before the richly patterned gold background characteristic of the Gothic period [...] In the set for *Henry VIII* the splendour of high renaissance England shone forth [...] the ceremony of Elizabeth’s baptism was a pageant of pomp and circumstance.²¹

17. Ruth Freifrau von Ledebur, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare: Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918–1945* (Cologne, Weimar, Vienna: Böhlau Verlag, 2002), pp. 20–29.

18. Hortmann, p. 94.

19. Hortmann, p. 95. Ihering was one of the leading Berlin critics, a staunch defender of Leopold Jessner’s *Zeittheater*, a strategy of staging classical texts in relation to current affairs which challenged the expectations and pieties of conservative audiences. See Andreas Höfele, “Leopold Jessner’s Shakespeare Productions 1920–1930,” *Theatre History Studies* 12 (1992), pp. 139–155.

20. Hortmann, p. 95.

21. Carl Arns, “Deutsche Shakespeare-Woche in Bochum,” in *Shakespeare-Jahrbuch* 63 (1927), pp. 237–244, p. 239.

Schröder's designs clearly did not hark back to late 19th-century stage illusionism. They can perhaps best be characterized as a kind of *art nouveau* ornamentalism restrained by a dose of New Sobriety. Stylization, symmetry and the strongly marked framing effect of the columns on either side of the stage present history not in its "changing course untrimmed" but as stately progression. One observer aptly spoke of Schmitt's "heraldic style."²²

How could such a spectacle express what Schmitt called "the overarching communal ethos"? Who was Hecuba or, in this case, who was Henry, who was Richard, to a Bochum audience in 1927? Schmitt's answer was remarkably diffident, stressing distance rather than immediacy or relevance. There was, he wrote, no nobler goal for a theatre considering itself a cultural institution (*Kulturstätte*) than staging Shakespeare's histories in their entirety. But this was a

venture at once enticing and problematic [...]. For what gives a rendition of the complete cycle a firm footing in England, living contact with the national history, is lacking with us. [...] The question is: is it possible to present even the theatrically and dramatically awkward parts [of the history cycle] in a way that will bring home the grand national-ethical import of the whole to the German listener[!]? Can skilful dramaturgical adjustments open the way first to a powerful aesthetic experience which will then also become an ethical experience such as the Englishman experiences (without this detour) on the strength of his living blood connection with his national past?²³

The idea of the aesthetic as an indirect but all the more deeply effective pathway towards the ethical is a central creed of German idealism, its best known formulation being in Schiller's *Letters on the Aesthetical Education of Man* (1795). It makes art autonomous, an end in itself, its highest ethical purpose being reached when not directly aimed for. In keeping with this fundamentally bourgeois ideology of art, Saladin Schmitt's grand history cycle had no identifiable message, specifically and most definitely no topical political message. It was thus the very opposite of the highly politicized theatre of Berlin.

But being emphatically unpolitical is, of course, in itself a political stance. Initiated by Nietzsche and perfected by George and his circle, what we might call a politics of the unpolitical became an attitude typical of the anti-bourgeois intellectual right.²⁴ Saladin Schmitt belonged in this camp, although the public nature of theatre prevented him

22. This was the theatre historian Carl Niessen, quoted in Hortmann, p. 97.

23. Saladin Schmitt, "Die Bochumer Inszenierung der Königsdramen," in *Deutsche Shakespeare-Woche Bochum (Das Prisma. Blätter des Stadttheaters Bochum-Duisburg)* (Duisburg: Carl Lange Verlag, 1927), pp. 123–142, p. 123.

24. See Andreas Höfele, *No Hamlets: German Shakespeare from Nietzsche to Carl Schmitt* (Oxford: Oxford University Press, 2016), chaps. 1 and 2.

from embracing its more strident extremes. His haughty anti-philistinism was accommodating enough to allow his faithful Bochum constituency to feel elevated above the common herd. As epitomized by the 1927 Shakespeare week, Schmitt's theatre held no mirror up to industrial modernity but celebrated itself as modernity's ideal other.

Could this work in a place like Bochum? The country's leading newspaper, the *Frankfurter Zeitung*, answered with a clear "No! Because Bochum's genius is coal-black; and for all the amiable effort of its local promoters it just cannot persuade friends of the muses to stay."²⁵ For this critic, the incompatibility of Bard and Bochum was aggravated by the ivory-tower remoteness of Schmitt's Shakespearean kings from any contemporary relevance:

One Henry blends into the next. Their characters may differ but they all are steeped in the same atmosphere and utter the same royal sentiments with equal detachment from the real world.²⁶

Defenders of Schmitt's cycle saw the Bochum marriage of kings and coal mines not as irredeemably flawed but as the *raison d'être* of the whole enterprise. They regarded the opposites as complementary, the contrast as a mutually invigorating relationship. This note was struck by the honorary chairman whom the German Shakespeare Society had elected to preside over the Bochum Shakespeare Week. Gerhart Hauptmann, the former rebel dramatist, Nobel laureate of 1912, was by now an establishment figure,²⁷ who in his riper years cultivated a likeness to Goethe. "There is a strange beauty," he declared, "in the thought of seeing Shakespeare celebrated here in Bochum." Only shallow-pates would deny that steelworks and coal mines had a greatness of their own:

This greatness assembles in the sounds and voices of work that merge in an almost deafening symphony [...] Whosoever listens to it [...] will hear in it all, absolutely all of human experience: man's aspirations and achievements, his successes and failures, suffering and happiness, love and hate, error and truth. Not only do the steelworks of Bochum [...] constitute such a symphony, Shakespeare's works do too. But in his case, a single mind is its author.²⁸

25. Bernhard Diebold, "Könige in Bochum," in *Frankfurter Zeitung*, 18 June 1927.

26. Diebold, "Könige in Bochum."

27. But apparently still not quite safe enough for everyone. One board member of the Shakespeare Society, Carl von Schirach, the director of the Weimar theatre and father of Baldur von Schirach, the later leader of the Hitler Youth, objected strongly to what he saw as Hauptmann's lack of patriotism. Ledebur, p. 20.

28. Gerhart Hauptmann, "Shakespeare-Tagung in Bochum (Rede, bestimmt für die Tagung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Bochum im Juni 1927)," in *Sämtliche Werke*, ed. Hans-Egon Hass, vol. VI (Berlin: Propyläen Verlag, 1996), pp. 782–785, p. 783 My translation.

In further effusions of purple rhetoric Hauptmann manages to stir historical Shakespeare and modern-day steelworks into a heady cocktail of time-transcendence—with a bow to Saladin’s theatrical wonder lamp, thanks to which “[t]he living spirit of the dead poet [...] has become present reality.”²⁹

Notwithstanding Schmitt’s unflinchingly anti-presentist style, the Bochum Shakespeare Week unquestionably did have considerable contemporary relevance. Two years after the end of the post-war occupation of the Ruhr region, patriotic conservatives saw it as a gesture of German self-assertion in difficult times. For Bochum it was a bid for recognition as a city of major cultural importance. For the whole Ruhr region it was an occasion to demonstrate its independence from the cultural hegemony of Berlin. The more Schmitt cultivated his difference from the modernist cosmopolitanism of the capital, the more he enhanced local claims to distinction. If working-class Bochum was to have art, it might as well be the genuine article, Art with a capital A. Theatre in the Saladin style—this was no mirror of industrial reality but a temple where that reality was left at the doorstep. “The day,” enthused a local commentator,

is filled with the mechanisation of hardest work [...] but in the evening [...] an exhausted humanity, thirsting for spiritual animation and recreation, [...] gathers in congregations of art forgetting the smoke and the noise, social differences and economic problems in order to open itself to art.³⁰

V

The programmatic separation of the sphere of art from the sphere of everyday reality carried over seamlessly into the Nazi years, though Schmitt was sometimes accused of not being responsive enough to the spirit of the new era. When the Shakespeare Society convened in Bochum ten years later for the Second German Shakespeare Week in 1937, the event was graced with the illustrious presence of Hitler’s Deputy Rudolf Hess.³¹ Gauleiter Joseph Wagner demonstrated his literacy in an opening address—“What is Shakespeare to us?”—extolling, in about equal measure, the greatness of Bard and Führer.³²

Schmitt, who became president of the German Shakespeare Society in 1943, remained at the head of the Bochum *Schauspielhaus* until the 1949/1950 season.³³ Over

29. Hauptmann, p. 784.

30. W. Hendel, “Zur Shakespeare-Woche im Industriegebiet,” in *Deutsche Shakespeare-Woche Bochum (Das Prisma. Blätter des Stadttheaters Bochum-Duisburg)*, pp. 106–107, p. 106.

31. The event took place between 10–15 October 1937 and was dedicated to Shakespeare’s Roman Plays. See Ledebur, pp. 34–47.

32. Joseph Wagner, “Was ist uns Shakespeare?” in *Shakespeare-Jahrbuch* 74 (1938), pp. 13–19.

33. Nominally his contract ended on 1 September 1950, but his successor Hans Schalla assumed office in September 1949 while Schmitt was on a year-long leave. In *Saladin Schmitt der Theatergründer. Eine Dokumentation*, p. 126.

the many years of his directorship, not everyone was happy with his relentlessly high tone. A local theatre historian “quotes contemporary voices complaining [...]: ‘Nothing but Shakespeare. Shakespeare—we are fed up with Shakespeare... We work hard and need more entertainment.’”³⁴ Another contemporary remembers yawning through “many a boring stage ceremony” and much that was “all too unctuous” in the “era Saladin.” Yet the same witness (writing in 1966) also acknowledges that before Schmitt there simply “was nothing at all”:

Then suddenly, like a Prometheus—albeit a very solemn one, a high priest of hallowed theatre art—[...] there was Saladin Schmitt [...] Bochum has a totally anonymous, faceless prehistory and then the present. Our computation of time, our present dates from Saladin Schmitt. [...] Saladin’s educational theatre permeated the whole town and its population.³⁵

The stage a place of worship, the audience a congregation—Schmitt’s idea of the role of theatre in a modern urban community bears the imprint of his formative years around the turn of the century, the heyday of aestheticism, when Stefan George proclaimed his gospel of art as surrogate religion. In the climate of the Christian, more specifically Catholic restoration that dominated the post-World War II years in West Germany, this notion of theatre had a remarkable revival.

And so it seems appropriate to give the last word to Josef Cardinal Frings, the popular archbishop of Cologne, famous for a sermon he preached on New Year’s Eve 1946 in which he sanctioned the petty thievery of food, instantly adding the verb *fringsen* (to ‘frings’) to the German language. At Schmitt’s instigation, Frings, a friend of long standing, was elected “honorary protector” of the German Shakespeare Society in 1947. And when Schmitt died in 1951, it was the Cardinal who delivered the obituary address to the Society:

This year’s Shakespeare convention is overshadowed by the death of the president of the Society, Professor Saladin Schmitt. He once told me that, as a young man, he entertained the idea of becoming a monk at the abbey of Maria Laach. But after a few weeks of probation the abbot said to him: “Your pulpit will be the stage.” This may help us understand the personality and the work of this incomparable man of the theatre. It explains his solemn, almost liturgical style [...] and perhaps also his idealistic notion of the stage as a moral institution, a pulpit thrust forth into the world. No wonder the greatest of dramatists, Shakespeare, became his great love.³⁶

34. Kurt Dörnemann quoted in Hortmann, p. 100.

35. Albert Schulze-Vellinghagen, quoted in *Saladin Schmitt der Theatergründer*. Zum 100. Geburtstag 18. September 1983 (Bochum: Schauspielhaus, Stadtarchiv, 1983), p. 31.

36. Josef Cardinal Frings, quoted in Schmitt, *Die so gegangen sind*, p. 110.

„S ha kételkedem, akkor bizonyíts”

A shakespeare-i ismeretelmélet metafizikai vonatkozásai

Dávidházi Péter napjaink legjelentősebb Shakespeare-tudósainak módszertanát elemző tanulmányában az egyik legfontosabb észrevétel, hogy egy neo-pozitivista, kulturális-materialista időszak után a Shakespeare-tudomány – körülbelül az ezredforduló óta – metodológiájába következetesen visszaengedi a „spekulációt”.¹ Mivel az angol *speculate*, *speculation* szavak nem feltétlenül rendelkeznek azzal a negatív konnotációval, amellyel a magyar *spekulál*, *spekuláció* (a „spekuláns” szóról nem is beszélve), helyesebb az olyan megalapozott feltételezés létjogosultságának elismeréséről beszélni, amely akár elvileg, akár gyakorlatilag bizonyíthatatlan. A *speculate* jelentheti, hogy valaki ’töpreng’, ’tűnődik’, ’elmélkedik’, sőt, ’filozófál’, ’valamit feltételez’.² A feltételezéseknek számos nyelvi megnyilvánulása (nyelvi „indexe”) lehet: „azt gyanítom, hogy”, „nem feltétlenül az a helyzet, hogy...”, „meglehetősen biztonsággal arra a következtésre juthatunk, hogy...” és így tovább. Dávidházi a fordulat pozitív oldalát emeli ki: „A Shakespeare-tudományban lezajlott új fordulat úgy jellemezhető, hogy a kutatók hajlandóak komoly figyelemben részesíteni az olyan tudást is, amely kevesebb bizonyossággal rendelkezik, s amelynek tárgya olyan dolog, ami megtörténhetett volna, illetve olyan esemény, amely esetleg végbemehetett volna.”³ Ugyanakkor egyben tapintatosan figyelmezteti tudóstársait – Stephen Greenblattól Stephen Orgelen át Jonathan Bate-ig – hogy a humán tudományok, ha becsületesen szembenéznek magukkal, kialakulásuk óta ritkán voltak mások, mint hipotézisek, intelligens személyes meggyőződések, amelyekből valószínű vagy lehetséges következtetéseket vontak le a tudósok rekonstrukcióik során; még a legmeggyőzőbbnek tűnő kép megalkotása esetében sem volt szó teljes bizonyosságról. Hiszen a tudás természetéhez tartozik, hogy mindig felülvizsgálható és felülvizsgálandónak kell maradnia, s ez kizárja a végső bizonyosságot.

Máris metafizikai kérdések közepében vagyunk, legalább két okból. A teljes bizonyosság vágya már René Descartes-nál a „metafizikai” jelzőt kapja. Az újkori filozófia atyja

1. Dávidházi Péter: *Redefining Knowledge: an Epistemological Shift in Shakespeare Studies*. In: Peter Holland (szerk.): *Shakespeare Survey 66: Working With Shakespeare*. Cambridge University Press, Cambridge, 2013. 166–176.

2. Mint Dávidházi megállapítja, a *speculate* és a *speculation* kifejezések már-már a ’leír’ (*describe*), ’leírás’ (*description*) hajdani pozitivista presztízsével kezdenek rendelkezni. Lásd Dávidházi: *Redefining Knowledge*. 166.

3. „The new turn in Shakespeare studies can be characterized as willingness to take very seriously the less-than-certain knowledge of something that might or could have taken place.” Dávidházi: *Redefining Knowledge*. 170. Ahol másképp nem jelzem, a fordítás az enyém.

úgy hirdeti meg programját, hogy nem „morális” bizonyosságot akar a filozófiai gondolkodás megalapozásaként, hanem metafizikai, azaz szükségszerű bizonyosságot, amelynek – hogy Othello nagyon más kontextusban elhangzó, de roppant kifejező szavait idézzem – „egyetlen szögén se / Akadhat fönn a kétely.”⁴ Dávidházi Péter tudománymetodológiai észrevételeiről tehát azért mondható el, hogy azok egyben metafizikai kérdéseket is feszegetnek, mert az általa vizsgált episztemológia kénytelen olyan kérdéseket felvetni, mint pl.: van-e biztos tudás? Hogyan juthatók a birtokába? Mit érdemes tudni egyáltalán? Ezek elválaszthatatlanok attól a kérdéstől, hogy mi létezik, és a létezőknek mi a természete, márpedig ezek a metafizika legfőbb kérdései közé tartoznak. Még praktikus szempontból sem tűnik értelmes magatartásnak olyan dolgokról tudást gyűjteni, amelyekről kiderül, hogy nincsenek. Mi több, Dávidházi a Shakespeare-tudományban jól érzékelhetően jelenlévő „episztemológiai nézőpont-áthelyeződést” egy, a logikai-analitikus filozófiai hagyományban tevékenykedő logikatudós, David Lewis lehetséges világok elméletével kapcsolja össze, s többek között Lewis iskolájából nőtt ki az új analitikus metafizika.⁵ Lewis abból a gondolatból indult ki: mi történik, ha a feltételes, ún. „kontrafaktuális” állításokban megfogalmazott, tehát voltaképpen valamitől függő, a mi világunkról szóló tudásunk tényeinek ellentmondó tartalmakat valóságosnak fogadjuk el, abban az értelemben, hogy feltételezünk egy lehetséges világot, amelyben ez a tartalom egy igaz állítás formájában jelenik meg.⁶ Például: „Ha Christopher Marlowe nem halt volna meg 1593 májusában, ő írhatta volna Shakespeare darbjait.” Itt egy olyan világot feltételezünk, ahol Marlowe írta Shakespeare darbjait. Ehhez Lewis szerint nem kell a mi világunk 1564-től 1593-ig élt, „hús-vér” Christopher Marlowe-ját a lehetséges világba helyezni; a gondolatkísérlethez elegendő a „mi Marlowe-nknak” megfelelő egyedet feltételeznünk („*counterpart* Marlowe”) a lehetséges világban.

Számos, hasonló metafizikai kérdésekkel birkózó filozófus – leginkább Saul Kripke – hevesen vitatta Lewis elméletét, de ezzel sajnos nem tudok bővebben foglalkozni. A vita – nekem úgy tűnik – a nyelv valóságteremtő erejéről, vagyis nyelv és világ metafizikai viszonyáról szól. Voltaképpen arról, hogy egyetlen ezen-világbeli tény megváltozását már az „egész világot” érintő változásként kell-e leírni, amely önálló, különálló, „új világot” hoz létre, vagy ragaszkodjunk ahhoz: csupán egyetlen világ van, a miénk, amely körül-

4. Othello ilyen bizonyosságot akar ama bizonyos kendővel kapcsolatban, amit Jago állítólag Cassio kezében látott: „Make me to see't, or at least so prove it / That the probation bear no hinge or loop / To hang a doubt on, or woe upon thy life!” (3.3.367–369). A darabot az alábbi angol kiadásból idézem: E. A. J. Honigman (szerk.): *Othello. The Arden Shakespeare. Third series.* Walton-on Thames, Thomas Nelson and Sons, Ltd, 1997. 232. A magyar szöveg az alábbi kiadásból való: *Shakespeare összes drámái. III. Tragédiák, Othello.* Fordította Kardos László. Budapest, Európa, 1988. 542.

5. Vö. Dávidházi: *Redefining Knowledge.* 171.

6. Vö. David Lewis: *Counterfactuals.* Malden, Oxford and Cambridge, Mass., Basil Blackwell and Harvard University Press, 1973; David K. Lewis: *On the Plurality of Worlds.* Oxford, Basil Blackwell, 1986.

vesz bennünket, ám ezen belül vannak fiktív világok, más ontológiai természetű lényekkel, mint amilyenek mi vagyunk – nekem ez az álláspont tűnik meggyőzőbbnek. A nyelv valóságteremtő képessége, a nyelvi jelekkel megjelenített különböző „realitás-fokozattal” rendelkező lények kérdése vezet át jelen írás másik fontos előzményéhez.

A Stanley Cavell Shakespeare-ről szóló írásait egybegyűjtő kötet, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare (A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában)* harminc éve, 1987-ben jelent meg és sokáig szinte visszhangtalanul maradt, különösen a Shakespeare-kutatók részéről.⁷ Egy, a közelebbi múltban felbukkanó kivétel, Graham Ward sem korai modern angol irodalommal, hanem teológiával foglalkozik, és a *Modern Theology* 2011. júliusi számában „A filozófia mint tragédia: Amit a szavak nem tudnak nyújtani” című tanulmányában kétely és tragédia viszonyát tárgyalja, elsősorban annak kapcsán, amit Cavell az *Othellóról* írt.⁸ Az írás utolsó mondatai érdekes kérdéseket vetnek fel: „Hogyan értelmezi Cavell a nominalizmus és a modern szkepticizmus, illetve a nominalizmus és a modernizmus viszonyát? Mert a nominalizmus az, amely az analogikus világlátást lerombolja, amely a természetet a »homály kódéval vonja be«, és Descartes-ot olyan jelek erdejébe zárja, amelyeket már nem tud megfejteni.”⁹ Ward jól érzékeli, hogy a nominalizmusnak – amely természetesen már a 14. században megjelent, s a filozófiatörténet olyan gondolkodóhoz köti, mint William of Occam vagy John Buridan¹⁰ – nagy szerepe van minden metafizikai fordulatban, amely az európai, ún. „nyugati” gondolkodás történetében lezajlott. Mivel a nominalizmus a nyelvhez való viszonyulás egyik, Platónig visszavezethető, legfontosabb változata, talán nem túlzás azt állítani, hogy minden metafizikai fordulat nyelvi fordulatot, s minden nyelvi fordulat metafizikai fordulatot hozott a nyugati filozófiában. A „kanti fordulat” közismert, és Hamann, Herder, Humboldt, Fichte, Schelling, Schleiermacher, Novalis, de még Hegel is bizonyos értelemben azt a metafizikára vonatkozó leckét akarta megírni, amelyet Kant feladott: válaszolni kívántak a metafizikát illető kritikái kihívásra. Ezekben a válaszokban pedig a nyelvnek, a költői nyelvnek, s ezen belül is Shakespeare költői-drámai nyelvének óriási szerep jutott. Például Friedrich Wilhelm Joseph Schelling számára Shakespeare nyelve nem egyszerűen egy zseniális költő gyönyörködtető terméke, hanem a legmagasabb

7. Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987. A második, egy *Macbeth*-tanulmánnyal kibővített, átdolgozott kiadás: *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*. New York, Cambridge University Press, 2003. Cavell munkássága számomra a legkorábbi írásaim óta kiindulópont, vö. pl. Kállay Géza: *Nem pusztá szó*. Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 1996. elsősorban 68–73, és különösen: Kállay Géza: *Stanley Cavell: irodalom és filozófia mint a kétely és bizalom szövegei.: Helikon, Irodalomtudományi Szemle*, 1998/4. 46–73.

8. Graham Ward: „Philosophy as Tragedy: What Words Won’t Give”: *Modern Theology*, 2011, 27/3. 478–496.

9. Vö. Ward: „Philosophy as Tragedy.” 493.

10. Lásd pl. Jaegwon Kim, Ernest Sosa, Gary S. Rosenkrantz: *A Companion to Metaphysics*. Second edition. Malden and Oxford, Wiley-Balckwell, 2009. 450–452.

rendű megismerési forma, ami rendelkezésünkre áll, hogy a Természetet, a világot, s benne önmagunk helyét megértsük. Shakespeare szövegei a metafizika legnagyobb erejű, hatalmas dinamikájú megismerő módjává válnak, amelyek megmondják, ki/mi létezik, és ki/mi *hogyan* van. A Kantot és Schellinget jól ismerő Coleridge ezt így fogalmazza meg egyik Shakespeare-ről szóló előadásában: „Mármost Shakespeare nyelve, például *Lear*jében közbenső helyet foglal el a nyelv két arca, oldala, aspektusa között.”¹¹ A nyelv egyik aspektusa, hogy önkényes [*arbitrary*], de a nyelvnek egy másik arca is van: a Természet nyelve alárendelt *Logos*, amely „kezdetben volt” mint teremtő szó: „Legyen...”, és ez a *Logos* „azzal a dologgal volt, amit megjelenített, és maga a dolog volt, amit megjelenített.”¹² *A Lear király* nyelve „nem csupán a dolog hideg fogalmát idézi fel, hanem kifejezi annak *valóságát* is, mivel az önkényes nyelv az emberi faj családi ereklyéje, és ő maga is része annak, amit jelenvalóvá tesz, amit megvalósít.”¹³

A már említett Stanley Cavell inkább Schelling és Coleridge – és általában a romantika – örököse. Két Cavell-írást emelek ki, az egyik az eredetileg 1967-ben megjelent *Kitérés a szeretet elől. A Lear király egy olvasata*,¹⁴ a másik az *Othello és a másik mint tét*,¹⁵ amely eredetileg Cavell főművét, a *The Claim of Reason* [*Amire az ész igényt tart*] utolsó lapjait képezte, mintegy záróakkordként és kitekintésként.¹⁶ Mindkét esszé – a drámák szövegének intenzív olvasásán keresztül – a tudás kérdését érinti, visszavezetve bennünket jelen írás kiindulópontjához.

A két írás – persze nem egyedülként – Cavell Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásaival* folytatott párbeszédeinek kapcsán született, és voltaképpen három wittgensteini kérdésre

11. „Now the language of Shakespeare, in his *Lear* for instance, is a something intermediate between these two.” Samuel Taylor Coleridge: *Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont and Fletcher. Notes and Lectures*. New Edition, Liverpool, Edward Howell, 1884. 39. Vö. S. T. Coleridge, *Shakespeare*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2005. 64.

12. „But the language of nature is a subordinate *Logos* that was in the beginning, and was with the thing it represented, and was the thing it represented.” Coleridge: *Shakespeare*. 40. A kiemelés tőlem – K. G.

13. „[...] not merely recalling the cold notion of the thing, but expressing the reality of it, and, as arbitrary language is an heir-loom of the human race, being itself a part of that which it manifests.” Coleridge: *Shakespeare*. 39–40.

14. Stanley Cavell: *Kitérés a szeretet elől. A Lear király egy olvasata*. Fordította Smid Róbert és Tóth-Czifra Júlia. In: Gárdos Bálint, Kállay Géza, Vince Máté (szerk.): *Shakespeare-olvasatok a strukturalizmus után, I.* Eötvös Kiadó, Budapest, 2013. 84–154. Stanley Cavell: *The Avoidance of Love: A Reading of King Lear*. In: Stanley Cavell: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1969. 267–353; ill. Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays*. 39–123.

15. Stanley Cavell: *Othello and the Stake of the Other*. In: Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays*. 125–142. Magyarul (a *Disowning Knowledge* Előszavával): *A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában*. Fordította Komáromy Zsolt. *Helikon*, 1998/4. 462–494.

16. Stanley Cavell: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford, Oxford University Press, 1979. 481–496.

adott válaszkíséret. Az első, hogy milyen értelemben lehet egy Wittgensteinre alapozó szövegmegközelítés „metafizikai”, amikor a *Filozófiai vizsgálódások* 116. paragrafusában mintha épp a metafizika ellen emelne szót:

Amikor a filozófusok egy szót használnak – „tudás”, „lét”, „tárgy”, „Én”, „mondat”, „név” –, és a dolog *lényegét* igyekeznek megérteni, mindig meg kell kérdeznünk magunktól: vajon használják-e valamikor is ténylegesen így ezt a szót abban a nyelvben, amelyben honos? –

Mi a szavakat metafizikai használatukból újra visszavezetjük mindennapi alkalmazásukba.¹⁷

A bekezdést lehet úgy olvasni, hogy a filozófiai vállalkozások legkedveltebb szavait, amelyek mögött egyfajta metafizikai megközelítés az „esszenciát” keresi, Wittgenstein módszere a hétköznapi használatok felidézésével „visszahozza a földre”; a „göröngyös talajra” – ahogy a §107 fogalmaz – a hétköznapi józanság világába.¹⁸ Így kíván kigyógyítani a Bécsi Kör által is kifogásolt metafizikai „túl nagyot akarás”, az „általános lényeg megragadásának” vágyából, hogy megóvjon a filozófiai értelmetlenségektől. Kétségtelen, hogy a *Vizsgálódások* a nominalizmus talaján áll. Azonban Cavell kérdése éppen az, hogy a coleridge-i romantika vagy a schellingi idealizmus nyelvszemléletéről lemondva megfogalmazhatunk-e még valami értelmeset egy immár végérvényesen nominalista világban a magunk, a világ és a mások létre, életére vonatkozóan. Valami olyat, aminek van még jelentése és jelentősége, mindenfajta, a gondolkodásban vagy a nyelvben feltételezett transzcendenciára való hivatkozás nélkül. Cavell Wittgenstein passzusát úgy olvassa, mint amely egyfajta metafizikát elutasít ugyan, azonban egy másik metafizikát, a hétköznapi metafizikáját igyekszik megtalálni.¹⁹ A hétköznapi metafizikájának módszere egy jelenség létezését, illetőleg létmódját úgy vizsgálja, hogy felméri, „milyen *fajta kijelentéseket* teszünk” és tehetünk egy-egy jelenségről. Valaminek a lételemősége abban ragadható meg, amit – a nyelvi szabályoknak megfelelően – egy-egy dologról mondhatunk. A létvizsgálat voltaképpen grammatikai vizsgálatává válik.²⁰

17. Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. 2. átdolgozott, javított kiadás. Fordította Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1998. 80. A fordításon némileg módosítottam – K. G.

18. Wittgenstein: *Vizsgálódások*. 77.

19. Vö. Stanley Cavell: *The Wittgensteinian Event*. In: Stanley Cavell: *Philosophy the Day After Tomorrow*. Cambridge, Mass. and London, The Belknap Press of Harvard University, 2005. 192–212, 197–198.

20. „Olybá tűnik számunkra, mintha *keresztül* kellene látnunk a jelenségeken, vizsgálódásunk azonban nem a jelenségekre irányul, hanem, mint mondani lehetne, a jelenségek *»lehetőségeire«*. Ez azt jelenti, hogy ráeszmélünk, milyen *fajta kijelentéseket* teszünk a jelenségekről. [...] Vizsgálódásunk ennél fogva grammatikai jellegű” (§90). „A filozófus munkája – emlékek összegyűjtése egy bizonyos célra” (§127). Wittgenstein: *Vizsgálódások*. 72, 83.

Ez azonban roppant ijesztően hangzik. Mert ebből a metafizikából az derül ki, hogy a létünknek nincs több megalapozása, mint az a bizonyos történetileg állandóan változó szabálykövetés, amelyet egy közösség alakított ki és tart fenn, s amely nyelvhasználatát és kultúrájában gyökerező magatartásformáit irányítja. Ami ebből a megdöbbentő metafizikai álláspontból az emberre nézve következik, annak elsősorban etikai jelentősége van. Ha a fenti léthelyzet-elemzést elfogadjuk, akkor hihetetlen felelősséggel tartozunk abban a tekintetben, hogy miként használjuk a szavainkat. És nem hivatkozhatunk semmiféle rajtunk kívül álló, tőlünk független hatalomra, intézményre, tehát sem transzcendens létezőre, sem Isten által belénk helyezett észre, sem a Természetre, semmiféle készen kapott elméletre, csupán a szokásainkra, cselekvés-sémáinkra, ismétlődő gyakorlatainkra, amelyeknek egyik fő gyakorlatunk, fő szokásunk, a szüntelenül használt, gyakorolt nyelv ad értelmet, de a nyelvet szintén mi hoztunk létre, mi felelünk érte. Ha valami elromlik, ha igazságtalanság történik, ha rosszul mérjük fel a helyzetet, rosszul következtetünk, csak magunkat tehetjük felelőssé, csak magunkat hibáztathatjuk. A hétköznapi metafizikájának elsősorban etikai üzenete van.

A második wittgensteini kérdés – s erre Cavell *Lear*-esszéje igyekszik válaszolni – úgy vonult be az angolszász filozófiai hagyományba, mint a „Másik elméjének” (*Other Mind*) problémája. Klasszikus példája, hogy – mivel a Másik elméjébe, bőrébe nem tudok belebújni – sohasem fogom megtudni, a Másik (tényleg) fájdalmat érez-e, amikor azt mondja: „ez és ez fáj”, mert sohasem érezhetem *azt* a fájdalmat. A *Lear királyban* ez a kérdés mint a Lear–Cordelia konfliktus alapja merül föl: hogyan tudhatná meg, mit érez iránta a lánya, ha az nem hajlandó semmit sem szólni, amikor ő, a király és apa az iránta való szeretet megvállását írta neki elő? Mi van belül, a Másikban, és ez hogyan hozzáférhető? Vonjunk le következtetéseket a Másik viselkedéséből? De az érzelmeket tettetni, megjatszani is lehet – a színészek (a darabban Lear idősebb lányai, Goneril és Regan) végtére is ezzel keresik a kenyerüket. Mi van *ténylegesen* a Másikban, a Másikon *belül*: a kérdés sokszor olyan indulattal, vággyal ágaskodik fel *bennünk*, hogy legszívesebben „szétszednénk” a Másikat, ahogy Lear mondja egy borzalmas sorban: „Azután boncoljátok fel Regant: nézzétek meg, mi forog a szíve körül. A természetben van-e az ok, mely sziveiket ily keménnyé teszi?”²¹ A „boncolás” (*anatomize*) itt – ahogyan erre Kiss Attila felhívja a figyelmet – élveboncolást, ’*vivisection*’-t jelent.²² Vagy ahogyan Edgar megjegyzi, miután megölte Oswaldot, és felbontja a nála talált levelet: „Hogy az ellenünk [ellensé-

21. „Then let them anatomize Regan, see what breeds about her heart. Is there any cause in nature that make these hard hearts?” (3.6.74–76). A darabot az alábbi angol kiadásból idézem: Kenneth Muir (szerk.): *King Lear. The Arden Shakespeare. Second Series*. London and New York, Methuen, 1972. 127. A magyar szöveg az alábbi kiadásból való: *Shakespeare összes drámái. III, Tragédiák, Lear király*. Fordította Vörösmarty Mihály. Budapest, Európa, 1988. 687.

22. Attila Kiss: „The Anatomy of the Revenger: Violence and Dissection on the Early Modern English Stage”: *Early Modern Culture Online*. 2011, 2/1. 26–42. 36.

günk] / Titkához férjünk, feltépnők szívét.”²³ Cavell arra hívja fel a figyelmet, hogy ilyen helyzetekben nem arról van szó, hogy „tudnunk kellene még valamit a Másik érzéseivel kapcsolatban”, amitől el vagyunk zárva, és ha valahogy „behatolhatnánk a Másik testébe”, ha a kezünkbe kaparintanánk és ízenként szednénk szét a szívét, megtudnánk az igazságot. Valójában már mindent tudunk, ami ilyen helyzetekben tudható, ha ismerjük a szavak – *fáj* vagy *szeretlek* – jelentését, használati szabályait. Itt olyan ürre, olyan, a Másiktól elválasztó ontológiai szakadékra bukkanunk, ahová csak a Másikkal szemben álló személy, *én* léphetek be, és csak *én* tölthetem ki ezt az ürt azzal, hogy a másik érzéseiről nem egyszerűen tudomást veszek, hanem a Másiknak érzéseket *tulajdonítok*, és éppen *azokat*, amelyeket megnevez és leír. Pontosan erre nem hajlandó Lear a tragédia elején. Ami a Másik érzését jelenvalóvá, jelentőségteljessé, érvényessé, valóságossá teszi, éppen *én* vagyok, s a Másik számot tart rám, mint érzésének elismerőjére. Tehát nem arra számít, hogy ezt az érzést további módozatokon keresztül, változatlanul *megismerni* akarom (*know*), hanem arra, hogy az érzést *elismerem* (*acknowledge*). Nem valami további tudásra van szükségem, hanem hogy elfogadjam: a Másiknak fájdalma van, hogy szeret, és így tovább. Mintegy meg kell hajolnom a Másik érzei előtt, tiszteletben kell tartanom, a magamévá kell tennem őket. Magatartásom sokkal közelebb áll ahhoz, amikor a Másik helyébe lépve *beismerek* valamit, mintsem amikor valaki kívülről befelé haladva „beleássa” magát valamibe, és egyre mélyebbre jut az ismeretben. Ahogyan – mint ezt Dávidházi Pétert idézve írásom elején említettem – az episztemológiai fordulat után a Shakespeare-kutatók nem feltétlenül további információt keresnek, hanem elismerik egy feltételezés létjogosultságát: a további *knowing* áhítása helyett (természetesen fenntartva további ismeretek megszerzésének lehetőségét, sőt, reményét) bizonyos értelemben az *acknowledging*, *acknowledgement* módusába (is) lépnek. Az *acknowledgement* tölti ki azt az ürt, amit az elégtelen *knowing* kétely formájában maga után hagy.

A harmadik, s itt tárgyalandó utolsó kérdés közvetlenül a kételyre, a székszisre vonatkozik. Othello – mint már utaltam erre – *teljes* bizonyosságot akar szerezni, és Cavell ezt a descartes-i radikális, teljes kétellyel kapcsolja össze. A lear-i és az othello-i kétely egymástól annyiban különbözik, hogy míg Lear számára tűnhet úgy, hogy csak valami további ismeretre van szüksége, hogy a kérdést („tényleg szeret-e a legkisebbik lányom?”) eldöntse, tehát az episztemológián belül maradhat, addig Othello – Cavell olvasatában – saját létének bizonyosságához keres bizonyítékot, s aki egyedül képes ilyen bizonyítékként szolgálni, az maga Desdemona, pontosabban egymás iránt érzett szerelmük. Othello önnön létének bizonyosságát nem gondosan kimunkált fogalmakban, nem logikai bizonyításokban alapozza meg; nem az elme eszközeivel operál, mint a filozófus, hanem abban az érzésben akarja lerakni az alapokat, ami őt fogja el a Másik iránt, mert érzi, hogy a Másik is ezt érzi: „Nagyszerű nő! Ha átok ragadja el / A

23. „To know our enemies’ minds, we rip their hearts” (4.6.257). Muir (szerk.): *King Lear*. 174; *Shakespeare összes drámái. Lear király*. 718.

lelkem, még akkor is szeretlek / És ha nem szeretlek, / Itt van megint a káosz.”²⁴ Az elmúlt káosz: talán a „sok kín”, „gyötrelmes csapás” a „sok szenvedés,”²⁵ mielőtt Desdemonát megismerte volna, s amelyről Othello a velencei tanács előtt beszél. Az *Othello*-elemzések zöme a káosz visszatértét Jagónak tulajdonítja; sok értelmező Jagóban zseniális intellektust sejt, aki megtéveszti a szerelmes, naiv „vadembert”, aki hangsúlyosan – mert *láthatóan* – fekete: más fajú, más kultúrájú, más értékrendű idegen. Cavell meggyőzően érvel amellett, hogy Jago távolról sem a darab „igazi főszereplője”; sokkal inkább az, amit „pletykának” hívunk, s valójában szimpla – és *mindenkire* félreterelő –, érvényesülni vágyó középszerű ember, akinek elsősorban dramaturgiai katalizátor-szerepe van: csak gyorsítja, igazán nem uralja az eseményeket.²⁶ Vagy ahogy Géher István mondja: „Jago, a pillanat embere, a rongáló idő munkáját sietteti; akár azt is mondhatnám, hogy a Mulandóságot személyesíti meg.”²⁷ És ki tagadná (ki tagadhatná), hogy Othello feketeségének döntő jelentősége van? Azonban Cavell Othello feketeségét a gyarmati-faji („posztkolóniális”) konfliktusok szintjéről Férfi és Nő konfliktusának szintjére emeli. Sőt, két olyan Ember konfliktusát látja benne, amelyben az egyikük saját létének minőségét, határait, mibenlétét (például azt, mit jelent a mások és az ő szemében, hogy ő más, mint a többiek) a Másik létének minőségével, határaival és mibenlétével akarja összemérni; a Másik-lét az egyik-lét próbája. Othello Desdemona, a Másik szeméből akarja kiolvasni, *hogyan* van, ő, a Mór, méghozzá *úgy, ahogy ez van*: nem szépitve, nem megtoldva, nem elhallgatva, azaz, ha kell, a „leggaládabb gondolatokat” a „leggaládabb szókkal” megjelenítve – ez Othello tragikus bátorsága.²⁸ Ez a közvetlen tartalma annak, hogy Othello a saját létét Desdemonában horgonyozza le, és önnön – legtágabb értelemben vett – egzisztenciájáról (szó szerint) a feleségén keresztül akar megbizonyosodni.

A kétely az *Othello*ban tehát magára a létre vonatkozik: a tragikus hős saját egzisztenciájára, s ezáltal a Másikéra kérdez rá. Othello számára Desdemona játssza azt a szerepet, amit a filozófus számára a Világ, amelyet meg akar ismerni, de előbb bizonyítania kell, hogy van, s ehhez önnön létének bizonyítása szükséges. „S ha kételkedem, akkor bizo-

24. „Excellent wretch! perdition catch my soul / But I do love thee! and when I love thee not / Chaos is come again” (3.3.91–93). Honigman (szerk.): *Othello*. 214. Kardos László tolmácsolásában: „Bűvös teremtés! Hogyha belepusztul / A lelkem, akkor is szeretlek! És ha / Nem szeretlek, a káosz visszatér”, *Shakespeare összes drámái. Othello*. 532.

25. „My pain”, „distressful stroke”, „the dangers I had passed” (1.3.158, 160, 168). Honigman (szerk.): *Othello*. 144–135. *Shakespeare összes drámái. Othello*. 492–493.

26. Vö. Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays*. 136.

27. Géher István: *Othello, a velencei Mór*. In: Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcéppünk 37 darabban*. Cserépfalvi és Szépirodalmi Könyvkiadók, Budapest, 1991. 203–221. 216. Géher István *Othello*-értelmezése általában is igen közel áll Cavelléhez.

28. „and give thy worst of thoughts / The worst of words” (3.3. 134–135). Honigman (szerk.): *Othello*. 216. *Shakespeare összes drámái. Othello*. 534.

nyíts”:²⁹ Othello Jagónak címzett (és jelen írás címében szereplő) felszólítása közvetlenül arra vonatkozik, hogy hű embere, akit bizalmasává, barátjává fogadott, mutasson valami kézzel foghatót (szemmel látható tárgyat), ami világosan mutatja, hogy Desdemona hűtlen. Jago „bizonyítékai”: az Emíliával lemásoltatott kendő, vagy a Cassióval folytatott párbeszéd, ahol Cassio a szeretőjéről, Biancáról beszél, míg Othello azt hiszi, Desdemonáról, egy tízéves gyereket sem tévesztenének meg, itt mégis kiválóan működnek. Othellót egy ponton túl ugyanis már *minden* (amit Jago mond, amit Desdemona mond vagy tesz) *eleve* arról győzi meg, hogy a felesége hűtlen. Ez a kétely – mint Jago szerint a féltékenység, „a zöldszemű szörny” – öngerjesztő és önmagát köti egyre inkább gúzsba: „csak kacag az étken, / Amelyből él” (voltaképpen ’magát azt a táplálékot gúnyolja ki, amely élte’),³⁰ mert ez a szkepszis közvetlenül a létre és nem valami olyasmire vonatkozik, ami az ’információ’ értelmében vett tudás módusában lenne fellelhető. Nem arról van szó ugyanis, hogy mondjuk „a Mórnak eddig jó *véleménye* volt Desdemonáról, de most ezt sajnálatosan meg kell változtatnia.”³¹ Othello mindenét, a teljes univerzumát a feleségére tette fel, a pusztá léte forog kockán.

Othello természetesen tudja, hogy Desdemona létezik – mondja Cavell. Azonban

a kétely megnyilvánulásai Desdemona hűtlenségére vonatkozóan csupán ürügyül szolgálnak, és egy sokkal mélyebb meggyőződést vannak hivatva elfedni; valami iszonyú gyanút, amely egy ennél még iszonyúbb bizonyosságot takar el, egy kimondhatatlan bizonyosságot. És ez az, ahová mindvégig el szerettem volna jutni: a kétely okáig. Ez az ok: kísérletünk arra, hogy az emberi létállapotot, az emberiség létállapotát egy intellektuális kérdésre váltsuk át; egy, az elmének szánt rejtéllyé, feladvánnyá alakítsuk. Hogy a metafizikai végességet az elme hiányaként értelmezzük.³²

Cavell a drámai szöveg tüzetes elemzésén keresztül az emberi lét egyik alapvető, metafizikai elemét fedezi fel: az ember úgy akarja elrejtteni a végessége miatt érzett szegyenét, kétségbeesését, a lét veszteségét (a lét-vesztést), hogy saját *tudását* tünteti fel elégtelennek. A halál, a visszafordíthatatlanság – a tragédia alapmetaforája – valóban az emberi élet tagadhatatlan, iszonyú botránya: hogy egyszer véget ér; akiket szeretünk, azoknak éppen úgy, mint a magunk és mások számára. Ez a tudat elviselhetőbbnek tűnik, ha jellemzően a gondolkodás, az elme, a *tudat* egyik fogyatékoságaként tüntetjük föl, és azzal vigasztaljuk magunkat: nem a létünkkel van baj, hanem az eszünkkel, az intellektuális képességeinkkel. Holott épp arról van szó, hogy nagyon is tudjuk, amit itt tudni kell: önnön

29. „When I doubt, prove” (3.3.193); Honigman (szerk.): *Othello*. 220. *Shakespeare összes drámái. Othello*. 536.

30. „It is the green-eyed monster, which doth mock / The meat it feeds on” (3.3.168–169), Honigman (szerk.): *Othello*. 218–219. *Shakespeare összes drámái. Othello*. 535.

31. Vö. Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays*. 133.

32. Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays*. 138.

végességünket. Az emberi létezés kiváltsága, és – úgy tűnik – egyben átka, hogy tudata van, s ezt a tudatot – többek között – épp léte határának köszönheti. Othello tragédiája – a lét mércéjének és határának a Másikat tekintve – ezt is felmutatja.

Cavell tehát a szkepszis filozófiai magyarázatának kedvéért olvassa a shakespeare-i tragédiát, mert reméli, hogy a költői-drámai szöveg jól érzékelhetően, átláthatóan elénk tárja, megeleveníti, amit eddig – több-kevesebb sikerrel – fogalmilag ragadtunk meg. Ezáltal a dráma tovább értelmez, és a filozófia számára is tovább gondolhatóvá tesz vele-jég metafizikai kérdéseket. Amelyek immár nem rendelkeznek – schellingi, coleridge-i – transzcendens vonásokkal: Cavell a wittgensteini hétköznapi, nominalista metafizika szemszögéből olvassa Shakespeare-t, és von le az emberi létállapotra vonatkozó következtetéseket, hiszen a halál legalább annyira rejtélyes és botrányos, mint amennyire szokványos és mindennapos. Cavell értelmezésében a shakespeare-i tragédia és a szkepszis élyen összefügg, mert maga a szkepszis működési elve eleve tragikus; ennél fogva az emberi lét hiányait felmutató tragédia voltaképpen „kétszeresen” is a tragikum belső szerkezetét viszi színpadra.³³ Vagyis a shakespeare-i dráma megeleveníti, „lélekkel telíti”, mozgásban lévő, szemmel látható képekké változtatja, *elő-adja*, tényleges, előttünk lezajló cselekménnyé, egyedi történetté teszi azt a gondolati, logikai mechanizmust, amelyet a szkepszis tanulmányozása közben fogalmilag azonosíthatunk.

Az írásom címében szereplő „shakespeare-i ismeretelmélet” tehát kétértelmű. Jelenti egyfelől azokat az ismereteket, amelyeket – természetesen egy lehetséges interpretáción keresztül – a shakespeare-i szövegből éppen az *ismeretre, a tudásra*, ezek belső természetére, metafizikájára vonatkozóan kiolvashatunk. Másfelől jelenthet tág értelemben vett, Shakespeare-ről és műveiről szóló ismeretet és ennek módszertanát. A kétfajta tudás, a tudás egzisztenciális, metafizikai működését kutató és a feltételezéseknek az igazság esélyét biztosító módszertan a legjobb értelemben vett „spekulációban” találkozik: mindkettő „spekulatív” (töprengő, tűnődő, elmélkedő), de mindkettő tétje a bizonyíthatóság, végső soron az *elérhető bizonyosság mértéke és határa*. Az ismeretelmélet pedig – mindkét esetben – végül *ön-ismeret*-elméletnek bizonyul.

33. Vö. Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays*. 5–6.

Arany köpések, szálló igék

A halhatatlanság elérésének egyik – s bölcsészember számára talán legkedvesebb – módja, amikor olyan új nyelvi mintázatot sikerül létrehozni, amely meggyökerezik a használatban, idiomatikus kifejezéssé, szállóigévé vagy legalább szakterminussá válik. A használatban fennmaradó nyelvi mintázatnak esélye van rá, hogy „ércnél maradóbbr” legyen, noha az érchez hasonlóan ki van téve a kopásnak, ahogyan például ez utóbbi mintázatot is megrongálták (szerkezetét közhelyesre normalizálták, metrikáját kicsorbították) a köznyelvi használat mindennapos viszontagságai: csaknem mindenki a rontott „ércnél maradandóbb” formában ismeri, s különös módon még ez sem árt kétezer éves tekintélyének. Magyarul ez lett az „exegi monumentum” ideájának bevett formája, és a mindennapi használat mit sem törődik a szerző (vagy fordító) személyével, ércszobrával, vagy akár (annál maradóbbrnak remélt) életművével: a nyelvi mintázat mindezeket máris túlélte, hiszen a magaskultúra védett öbléből kiszabadulva vígan fickándozik a mindennapi nyelvhasználat óceánjában (az ércszobroknak pedig nyílt vízben csekély a haszna – de fékezük meg a burjánzó allegóriát.)

Az általános igazságot megfogalmazó közmondások többnyire nem irodalmi eredetűek, és adott alkalmazásuk rendszerint nem okoz különösebb revelációt: minden hazug emberre rá lehet mondani, hogy előbb utoléri, mint a sánta kutyát – ám ez egyrészt nagyon gyakran nem bizonyul igaznak, másrészt a szituáción belül inkább akadályozza, mint segíti az elemző végiggondolást és megértést. Az ilyen szentenciák legtöbbször csak használójuk attitűdjéről adnak hírt, a tárgyalt probléma megoldásához nem járulnak hozzá. Az irodalom által kitermelt frazémák többsége nem ilyen. A minket itt elsősorban érdeklő formulák – Bárdosi Vilmos osztályozása szerint – *helyzetmondatok*: bizonyos szituációra alkalmazható állandósult szókapcsolatok, amelyek még visszautalnak az eredetükre is, és a két szituáció hasonlóságának felismerésében, vagy éppen a távolságra való ironikus rámutatásban valódi revelációt kínálnak.¹ Egy emlékezetes verssor vagy szintagma, amit mindenki ismer, még nem feltétlenül lesz szállóige-értékű. Ha egy romos házra azt mondjuk, hogy „bús düledék”, az nem sokkal több üres stílusgyakorlatnál: a nyelvi gesztus rámutat a Kölcsey lírai szubjektuma és a saját szituációnk közötti párhuzamosságra, de – mivel ez a párhuzam amúgy is evidens – nincs különösebb revelatív ereje. A két szituáció jelentősége közötti eltérés lehet esetleg feszültség- és következképp humorforrás (például egy összedőlt kerti árnyékszék viszonyul Huszt várához), de a hallgató ebben is inkább csak az üres túlzás helyzetkomikumát érzékeli.

1. Bárdosi Vilmos: *Magyar szólások, közmondások adatbázisa*. Budapest, Tinta, 2012. 7–8.

A *mérték* valóban döntő hatású lehet. Erre a valószínűleg legtöbbet használt, Arany-nak tulajdonítható frazéma nyújt példát: „több is veszett Mohácsnál.”² Elvileg bármikor mondhatnánk ezt vigasztalólag, amikor veszteség ér valakit, feltéve, hogy a trauma a mohácsi katasztrófánál és annak következményeinél enyhébb (ellenkező esetben pedig úgysem lenne kedvünk kedélyeskedni), de valójában a mondást csak viszonylag kis súlyú veszteségnél használjuk, például egy súlyos balesetnél vagy természeti csapásnál ízetlennek, sértőnek éreznénk. A mondásban rejlő ironikus potenciál csak kisebb, érzelmileg nem megterhelő bosszúság esetén lép működésbe (elhagytuk az esernyőnket, becsapott a zöldséges). Éppen az ironikus használatok emléke miatt volna bizarr és disszonáns, ha például egy gyász eset miatt próbálnánk valakit így vigasztalni, noha a mondásban rejlő állítás tényszerűen igaz maradna.

Az igazán hatékony helyzetmondásban a felidézett szituáció távoliságát rendszerint explicit, konkrét referencia jelöli (például *Mohács*), ezért lehet különösen hatékony reveláció a *jelen* szituációval való párhuzamosság felismerése, mintegy a jelzett távolság *ellenére*. Arany *Szentivánéji álom*-fordításának két oroszlános frazémája – „Ide nekem az oroszlánt is!”, illetve „Helyes a bögés, oroszlán”³ – éppen azáltal fejt ki a hatását, hogy szinte sohasem konkrét oroszlánok kapcsán folyamodunk a használatukhoz – ha pedig olykor mégis, az különlegesen fonák nyelvi szituációt eredményez, de az ilyen esetek nyilván elenyészően ritkák. Az eredeti beszédhelyzetekben is virtuális oroszlán említése kiszélesíti a perspektívát, amelyből a konkrét (oroszlánmentes) szituációra tekintünk, sokkal szélesebb szemantikai horizontot nyit meg, mintha csak egyszerűen leírnánk az észlelt jelenséget (például: „ez a személy erején felül igyekszik feladatokat vállalni a nagyobb dicsőség reményében”). Az egyedi esetet a frazéma besorolja a jelenségek egy szélesebb osztályába, ezáltal a szemlélt szituáció vagy attitűd közönségességére, közhelyességére figyelmeztet, lehetséges kezelésének bejáratott módozataira mutat rá, s persze szituációtól függően még sokféle hatása lehet. A hatásnak természetesen feltétele, hogy a megnyilvánulás befogadója legalább a nyelvi formulát ismerje (ha az eredetét nem is képes azonosítani), hiszen enélkül az oroszlán üres referencia marad, csak értetlenséget vált ki.

Effajta rögzült szókapcsolatok gyakran származnak különösen erős kanonikus helyzetű szerzőktől, jelen írásban is főként William Shakespeare és Arany János közös kreációit vesszük szemügyre, de ez távolról sem feltétele a mintázatok sikerének. Nóti Károly kabarészerző és forgatókönyvíró például olyan, immár több emberöltőt megélt formáci-

2. *Népdalok 2* [Elesett a Rigó lovam patkója, 1856.] In: Arany János: *Kisebbségi költemények*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1986. 312. A gondolat alighanem korábbi, egy verziójára („Minden elveszett már Mohácsnál”) Széchenyi *A kelet népében* ismert közhelyként hivatkozik.

3. I.2.68; V.1.280. A Shakespeare-darabok *sorszámai* itt és a továbbiakban a *Folger Shakespeare Library* online kiadására vonatkoznak (folgerdigitaltexts.org). Arany fordításaihoz a Kéry László szerkesztette négykötetes kiadást használtam (Új Magyar Könyvkiadó, 1955). Létezik ugyan sorszámozott magyar kiadás, de – a prózasorok eltérő tördelése miatt – ez nem tekinthető szentendnek, így a magyar szöveghelyekhez csak kötet- és oldalszámot adok meg, ez esetben Kéry II. 402.; 463.

ókkal gazdagította a nyelvet, mint „szintén zenész”, „Lepsénynél még megvolt” vagy „rég motoros” (utóbbi kettő ráadásul ugyanabból a jelenetből származik). Ebből arra következtethetünk, hogy egy frazéma útnak indulását és elterjedését sokkal inkább meghatározza a befogadási szituáció, mint a szerző személye. Ahhoz, hogy az emberek aktívan használatba vegyenek egy nyelvi mintázatot, szükségesnek látszik, hogy *kollektív* befogadási szituációban találkozzanak vele. Akik együtt hallottak egy új kifejezést a színház, a kabaré vagy a mozi nézőterén, azoknak adott a lehetőség, hogy egymás között is használatba vegyék. Ha az adott kulturális objektum (dráma, film, kabaréjelenet, tévé- vagy rádióműsor stb.) különösen ismertté, felkapottá válik, akkor az újonnan tanult nyelvi kombináció olyan ismerősökkel folytatott beszélgetésekben is bevethető, akiről feltételezzük, hogy szintén látták vagy hallották a szóban forgó alkotást, részesei a „szenzációnak”. Ilyenkor az sem jelent kudarcot, ha esetleg a befogadó mégis felkészületlen: mulasztását bizonyára hamarosan pótolja, és „hiányosságát” kompenzálандó alighanem maga is az új nyelvi mintázat terjesztői közé sorakozik. Bizonyos kulturális konstellációk különösen kedvezhetnek a szólások terjedésének: például, ha egy közkedvelt személyiség mondja el, vagy ha különösen sokan nézik, mint a hetvenes évek Magyarországon, ahol már a legtöbb családban volt televízió, de csak két (vagy inkább másfél) tévécsatornából lehetett választani.

A frazémák terjedése memetikai alapon is leírható, működésük akár korunk internetes mémeivel is összevethető, hiszen hasonlóan közösségi, mediatisált környezetben terjednek. Az internetes mémek között is található olyan, amely időben, térben, jelentőségben távoli szituációk egymáshoz mérésén alapul, s ezen keresztül kínál valamiféle ironikus, általánosítható belátást, az aktuális jelenség mélyebb összefüggéseire irányuló megértést, vagy az általa keltett feszültség feloldását.⁴ A memetikai tárgyalás azért is indokolt lehet, mert a centrális kanonikus helyzetű irodalmi művek is rendelkeznek valamiféle memetikai holdudvarral (amelyet a kultusz „túlcsordulásaként” is jellemezhetünk): Hamlet személyét sokkal többen ismerik, mint ahányan látták vagy olvasták a darabot, és *pontosan* azt tudják róla, hogy koponyával a kezében azt szavalja: „Lenni vagy nem lenni”. (Ugyanez Beethovenről: süketen írta, hogy „ta-da-da-damm”). Ennek a „tudásnak” persze vajmi kevés köze van a műalkotás valódi kulturális értékéhez, de kulturális *beágyazottságához*, a benne található motívumok sikeréhez (dekontextualizált elterjedéséhez) nagyon is hozzájárul.

A drámák persze nemcsak azért kínálnak jó táptalajt a szállóigéknek, mert befogadási módjuk jellemzően közösségi (a *Hamlet* mellett alighanem *Az ember tragédiája* lehet magyarul a leggazdagabb forrás), hanem azért is, mert a drámákban ezek a megnyilvánulások szükségszerűen szituációba ágyazottak, maguk a mondatok konkrét személyekhez és attitűdökhöz köthetők, és kontextusukból kiragadva is hordozzák ezt a referenciát –

4. Persze az internetes mémek többsége nem ilyen, hanem dekontextualizált, előzmények és következmények nélküli furcsaság, amelynek pre-mediális megfelelője a *Wunderkammer* és a *freak show*, a csodapók és a szakállas nő – most azonban nem ezekkel foglalkozunk.

amely azután más szituációkra alkalmazva létrehozhatja majd az ironikus feszültséget. A drámák mellett a humoros, népszerű elbeszélő költemények is képesek a szituációba ágyazott „bemondások” meghonosítására, mint a Petőfinek köszönhető „otthagyt csapat, papot.”⁵ Az emberiség történetében valószínűleg nem sokszor fordult elő, hogy valaki éppen egy csapat és egy papot hagyott volna ott (s ráadásul az adott nyelvben ez a kettő rímet is alkotott volna); Petőfi az egyetlen ismert esetet írta meg (vagy találta ki), ezért a referencia – éppen a valószínűtlensége miatt – minden más helyzetre alkalmazva humoros hatást kelt, azzal az implikációval, hogy a konkrét szituációban, amelyre a nyelvi formulát alkalmazzuk, akár csapat és pap is szerepelhetett volna, az elbeszélés alanyának az sem számított volna, úgy otthagyt mindent. Kissé más a mechanizmusa az Arany által szintén humoros elbeszélő költeményben megalkotott „hiba van a kréta körül” kifejezésnek.⁶ Itt a kréta hibáztatása az eredeti szituációban is ironikus: a kocsmárosné azért ír fel hibás pénzügyi adatokat (tartozásokat), mert kedvezni akar titkos szeretőjének, a betyárnak. Amikor ezt a szállóigét napjainkban alkalmazzuk, akkor az iróniának nem az az elsődleges forrása, hogy a mi szituációinkban kréta helyett adott esetben egy számviteli szoftver szerepel, hanem hogy mintegy átemeljük az eredeti szituációból a felelősség látszólagos áthárításának trefás, kimondatlanul helytelenítő, az anomáliát jelző, de a nyílt konfliktust elkerülő gesztusát.

Aranynak kétségkívül remek érzéke volt a ravaszkodásról, apró csínyekről, a hatalom kijátszásáról, a végső soron veszélytelen (hiszen a társadalmi hierarchia alapjait meg nem kérdőjelező) szubverzióról szóló történetekhez: a *Toldi* és a híresebb balladák mellett alighanem ezek az adomaszerű elbeszélő költemények és „vígballadák” a legnépszerűbb munkái (*A bajusz*, *A tudós macskája*, *A fülemüle*, *Pázmán Lovag*, *A Jóka ördöge* stb.). A szabályokat óvatosan feszegető, ironikus szubverzió (góbéság, kópéság), amely együtt jár a veszteségek sztoikus elviselésének képességével (lásd még: „több is veszett Mohácsnál”), Arany életművének védjegye lett. A „morális tökesúly” megóv a nagyobb kilengésektől (például a Petőfi-féle radikalizmustól, a zsarnokölés gondolatától), de a kisebb billegések izgalomra felbátorít: ez az attitűd részint a történelmi tapasztalatokban kikovácsolódott „magyaros észjárás” lenyomata, részint bizonyára a formálódóban lévő nemzetállamhoz rendelhető „néplélek” egyik lehetséges öntőformája, amely egyaránt otthonos az adomaszerű elbeszélések szereplői és befogadói számára – mindenesetre könnyen születnek belőle „ércnél maradób” elmés mondások.

Talán ez teszi olyan példátlanul sikeressé Arany és a *Hamlet* találkozását. A darab egyik fő témája a szó és tett közötti feszültség: „az elszántság természetes színét / A gondolat halványra betegíti.”⁷ Ha Hamlet tömörebb akarna lenni, azt is mondhatná, hogy „a tett halála az okoskodás” – de nyilvánvalóan nem akar tömör lenni. A *Hamlet* a szer-

5. *Csokonai* [1844.] In: *Petőfi Sándor költeményei*. Budapest, Helikon Kiadó, [1985.] 196.

6. *A betyár* [1849.] In: Arany János: *Kisebbségi költemények*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1986. 96.

7. III.1.92–93.; Kéry III. 393.

ző közmondásosan leghosszabb darabja,⁸ amelynek vállalt, jelzett témája a szószátyárság: Polonius alakjának jóformán kizárólagos attribútuma ez, amelyet nyilvánvalóan fiára is tovább örökölt, s amelyért Shakespeare szerint megérdemli a halált a harmadik felvonásban. A cselekvésképtelenségén tipródó Hamlet eközben már a zárójelenet előtt három embert eltesz láb alól: Polonius egy csaknem vígjátéki tévedés keretében (itt található Arany egyik ritka félrefordítása: „különbnek véltelek” – „I took thee for thy better”, valójában „gazdádnaq hittelek”⁹); Rosencrantzt és Guildensternt pedig („szelmes drága barátim”¹⁰) egy „csíny”, a levélcsere keretében, s emellett közvetve Ofélia haláláért is felelős. Mindezek azonban nem valódi tettek Hamlet szemében, nem vonják el energiáit a beszédétől. Korábban annak is módját ejti, hogy Polonius triviális közhelyeit parodizálja („öreg embernek ősz a szakálla” stb.¹¹), és többszörösen – például épp az elmés szállóigék révén – bizonyítja, hogy Polonius fecsegésével szemben az ő verbális hiperaktivitásának bizony van *veleje*.

Persze e megnyilvánulások nem egyformán súlyosak. A „Gyarlóság, asszony a neved!”¹² mondat például könnyen felhasználható bármilyen színvonalatlan hímsoviniszta diszkurzusban, de az eredeti kontextustól elválasztva gyengébbé, semmitmondóbbá válik, hiszen ott Hamlet a sérelmeit taglaló narratív monológ közepén hirtelen vált második személybe, mintegy szembefordul anyja személyével, és indulatában úgyszólván előre elpróbálja a későbbi személyes konfrontációt. (A szöveghely jelentősége az egyik újrafordított verzióval összevetve különösen kiviláglik: „A jellemhiba másik neve: nő”¹³ – ezt akár Polonius is mondhatná.) Ezen a ponton, a legelső monológban, még a szellemmel való találkozás előtt, Hamlet antagonistája nem a király (akit semmibe vesz, megvetésre is alig méltat), hanem a királyné, aki nemcsak a férjével, hanem a fiával szemben is bünnös hűtlenséget követett el, amikor Claudiusot segítette a trónra: ennek szól a felkiáltás. Ezt a szálát Hamlet – és Shakespeare – a Szellem közbelépésének hatására engedi csak el. T. S. Eliot ennek kapcsán minősíti a *Hamletet* művészi fiasónak, mivel a szerző olyan

8. Valójában a tisztázatlan textológiai helyzet, a végső, autoritatív verzió hiánya, a különböző verziók összefésülése miatt ilyen hosszú (tehát a hosszúsága önmagában nem vezethető vissza egy jól körvonalazott szerzői szándékra), de ez mit sem változtat azon, hogy ilyennek ismerjük. Lehetetlen felmérni, hogy a ránk maradt textológiai bizonytalanság valóban visszavezethető-e bármiféle szerzői bizonytalanságra, de az interpretációs gazdagság – legalábbis részben – éppen ebben az eldöntetlenségben gyökerezik.

9. III.4.39.; Kéry III. 417.

10. II.2.242.; Kéry III. 376.

11. II.2.215.; Kéry III. 375.

12. I.2.150.; Kéry III. 341.

13. Ez Nádasdy Ádám fordításának korábbi verziója, lásd <http://felonline.hu/2013/06/05/nyelvunkas-vagyok/> (hozzáférés 2017.09.11.); a kötetben kiadott szövegben: „jellemgyengeség, nőnemű vagy!” (Nádasdy Ádám ford., *Shakespeare drámák*. Budapest, Magvető, 2001. 360.) A korábbi folyóiratközlésben „állhatatlanság, nőnemű vagy!” (*Színház Drámamelléklet*, 1999. október, 4.)

témához nyúlt, amelyet maga is „képtelen a nappali fény világosságánál szemügyre venni, átgondolni vagy művészeté alakítani.”¹⁴

Olyan hely is akad, ahol Arany kihagyta a lehetőséget. „Rohadt az államgépben valami”¹⁵ – Magyarország történelmében nemigen találni olyan pillanatot, amikor a kijelentés ne számított volna magától értetődő közhelynek, így ebből nem is lett szállóige. Ezzel szemben Vajda Péter korábbi, színpadi prózaverziója¹⁶ – „Valami búzlik Dániában” – máig is használatos a köznyelvben, éppen a kifelé, az eredeti szituáció (Dánia) felé mutató specifikus referencia eltávolító, ironikus perspektívát képező hatása miatt, amely ki-tűnően működik együtt az eleve metaforikus szagérzettel. Ha ezt a mondatot használjuk, nyilvánvaló, hogy nem Dániára utalunk, de Dánia súlyt és távlatot ad a megjegyzésünknek. Ha pedig mégis Dániában használnánk, akkor az oroszlánoknál látott speciális eset lépne érvénybe: maga a defiguráció lépne elő alakzattá.

Akad azután olyan Arany-kreáció, amely a köznapi használatban épp az ellentétébe fordult. Hamlet, miután a színészekkel való első találkozás után egyedül marad, elismerően és némi irigységgel szól a rögtönzött előadásban hallott szemelvényről: „Mi neki Hecuba, s ő Hecubának”¹⁷: a színész a számára személyesen érdektelen tárgyban is nagy szenvedélyt tudott felkorbácsolni lelkében, ő maga ezzel szemben képtelen tettekké fordítani a saját, személyes szenvedélyét – ebből az összevetésből születik azután az Egérfogó-jelenet ötlete. A *Magyar szólások, közmondások adatbázisában* azonban ezt a formát találjuk: „Mit nekem Hekubát!”, jelentése pedig „közömbösség kifejezése: nem törődöm vele.”¹⁸ Az eredeti mondat (a népetimológia normalizáló logikájának megfelelően) nyilvánvalóan kontaminálódott a lekicsinylést kifejező „mit [számít] nekem” idiómává vált elliptikus szerkezettel (például: „Mit nekem, te zordon Kárpátoknak...”), a kérdés itt az alany helyett a tárgyra irányul, s az ebben a formában elterjedt, rontott verzió lekicsinyli Hekubát, ami az eredeti referenciát tekintve retorikailag meglehetősen értelmetlen, hiszen a pánikba esett, idős királyné nem képvisel semmiféle veszélyt, hatalmat vagy nagyságot, amit érdemes lenne lekicsinyelni: egy riadt nagymamától nem dicsőség nem félni. Nem lehetetlen, hogy valaki egyszer a Hekabé ejtésformára gondolva Hekatével, a valóban veszélyes és szeszélyes istennővel tévesztette össze, és innen indult a mintázat másodlagos karrierje.

A darab – és talán az egész európai kultúrkör – leghíresebb sora: „Lenni, vagy nem lenni: az itt a kérdés.”¹⁹ A színházi gyakorlat felülírta Arany formálisabb, filozofikusabb

14. T. S. Eliot: *Hamlet*. In: *Káosz a rendben*, Budapest, Gondolat, 1981. 77. Eliot 1919-es esszéje nyilván beilleszthető a Shakespeare-kultusz-történetbe, de ennek kifejtése itt messzire vezetne.

15. I.4.100.; Kéry III. 354.

16. Nyomatásban nem jelent meg; én a Színház- és Filmművészeti Egyetem könyvtárában őrzött példányt használtam (*Hamlet. Szomorújáték 5 felvonásban. Shakespeare után az eredetiből*), amely Egressy Gábor jegyzeteit is tartalmazza.

17. II.2.586.; Kéry III. 387.

18. Bárdosi. *Magyar szólások*. 642.

19. III.1.64.; Kéry III. 392. Ezt a megoldást – mint közismert – Arany csak lábjegyzetben adta meg, Vajda Péter fordításából átemelve.

megoldását („A lét, vagy a nem-lét kérdése ez”), és az újabb fordítások is a közismert verziót követik, olykor kisebb variációkkal (Eörsinél „ez hát a kérdés”, Nádasy: „ez a nagy kérdés” – utóbbi a jambust is feladja.²⁰) Itt a magyar fordítás nemcsak az eredeti sor nyelvi formájához, hanem annak kulturális pozíciójához, respektusához is kénytelen viszonyulni. Persze ez mindig így van klasszikus szövegeknél, de talán sehol sem ennyire kiélezetten. Az angol sor által megfogalmazott „végső kérdés” általánosabb már nem is lehetne, és alighanem a tökéletes forma révén éri el, hogy ne lássuk lapos banalitásnak. „To be or not to be: that is the question”: makulátlan ötödféles jambus, tíz szó, amiből az első kilenc egyszótagos. A szemantikai információt hordozó, tartalmas szavak állnak a hangsúlyos (a magyar időmértékes verselésben a hosszú szótagnak megfelelő) helyeken, a kötőelemek a hangsúlytalanokon: ezt semmilyen fordítás nem követheti, sőt a statisztikailag sokkal hosszabb szavakkal dolgozó, toldalékokkal bíbelődő magyar nyelven még eredeti sort is sokkal nehezebb előállítani hasonló tulajdonságokkal. Akad azért ilyen, és nem is marad el a shakespeare-i színvonaltól: „Most tél van és csend és hó és halál.” Itt persze a szavak értelmi súlya ellenfázisba kerül a metrikai dominanciaviszonyokkal, éppen a kötőszavak, az *és*-ek kerülnek a jambusok hosszú pozícióiba, mintegy az idő ki-zökkentségét jelezve. És alighanem ezt is lehetetlen korrektil lefordítani.

Végül térjünk rá a rendkívüli erejű „kizökkent az idő”²¹ sorra, amely technikai értelemben voltaképpen félrefordítás: nem *az* idő mint filozófiai absztrakció zökkent ki, hanem a mi időnk, korunk (*the time*). Nádasy Ádám érvelése arról is meggyőző, hogy a „cursed spite” nem a kárhozat fenyegetését jelenti, hanem egyszerű káromkodás („a fene egye meg”), csak némileg erősebb regiszterben.²² Ehhez képest saját fordításában nem csökkenti, inkább növeli a megnyilvánulás súlyát, jelentőségét: „A világ szétesett; átok ül rajtam / mert arra születtem, hogy összerakjam.”²³ Ez semmivel sem következik szorosabban Shakespeare szövegéből, mint Arany megoldása, de kulturálisan nagyon is indokolt lehet, mint máshol már kifejtettem.²⁴ Itt csupán magának a képnek a megfejtésére térnék ki. Az „out of joint” kifejezés Shakespeare korában vagy az asztalosok és ácsok munkájára utalhatott (szétszúzott csapolás), vagy a páztorok és felcserék munkájára (kifcamodott láb, váll). A magyar fordítók közül Kazinczy és Vajda Péter megoldása leginkább egy ajtót idéz, amely „kifordult sarkából”, illetve „ki van feszítve tengelyéből”. Telekes Béla „meghibbant” megoldása – legalábbis a szó régebbi jelentéseit tekintve – mind az asztalosipari, mind a traumatológiai jelentés felé nyitott. Szabó T. Attila és

20. 5 *Shakespeare dráma Eörsi István fordításában*. Budapest, Palatinus, 1999. 87.; Nádasy. *Shakespeare drámák*. 422 (lásd a jegyzetet is).

21. I.5.210.; Kéry III. 362.

22. Lásd Elek Tibor: „kimegyek a rétre Shakespeare-rel”: Interjú Nádasy Ádámval. *Bárka*, 2013/5. 43–50.

23. Nádasy: *Shakespeare drámák*. 386.

24. Kappanyos András: *Bajuszbögre, lefordítatlan*. Budapest, Balassi, 2015. 216–223. A további *Hamlet*-fordítások bibliográfiai adatait is lásd ott.

Eörsi István fordításai – „kificamult”, illetve „kibicsaklott” – egyaránt az utóbbi mellett teszik le a garast. Zigány Árpád, Mészöly Dezső és Jánosházy György Aranyt követik. Arany megoldása voltaképpen a technikai és a biológiai megfejtés felé is nyitott, de vélhetően nem ezt célozza. Arany a technikai modernizáció korában olyasmit lát meg ebben a képből, amit Shakespeare nem láthatott: az idő oksági viszonyok sorozata, a lehetőségek párhuzamos síneket alkotnak, és egy hibás váltóállítás kikölkentheti az okságok rendjét, például a trónöröklés természetes szekvenciáját, amelynek az apától a fiúhoz, s nem a fivérhez kellene vezetnie. Ezt az anomáliát egy jól megválasztott történelmi tett képes „helyretolni”. Arany megoldása tehát tökéletesen koherens, nem „félre”, hanem a saját korára fordítja az eredeti képet, vagyis pontosan úgy jár el, mint másfél évszázaddal később a posztmodern episztémében olvasó Nádasdy, aki az *időt* már *világra* cseréli.

Az allegória vonatós megfejtésére vonatkozó érvelést Szili József egy megtisztelő magánlevélben vitatta, mondván, „A kapu sarokvasáról lezöckent kapuszárny visszatolása, illesztése van Arany képében. [...] Az általad szépen leírt, mozzanatról mozzanatra érvényesülő vonat-idő-magyarázat lehet precíz, de Arany előnye a költői, tágabb fantáziát feltételező, de nem magyarázó, inkább megrázó kép.” Lehetséges, hogy így van, bár – mai szemléletünk számára – Kossuth leghíresebb szónoki mondata is képzavar-gyanús, bármilyen előkelő helyet foglal is el a szállóigék körében: „Magyarországot a poklok kapui sem fogják megdönteni.”²⁵ A közvetlen bibliai referencia (Máté 16:18) természetesen hitelesítette a kortársak számára (noha ebben az összefüggésben a mondat némi blaszfémiaától sem mentes, hiszen Magyarországot Jézus egyházával helyezi egy szintre), a felidézett kép megfejtése azonban így is kognitív erőfeszítést igényel, például a pokol kapui a rajtuk keresztül kiáramló veszedelem helyett állnak, mintegy metonimikusan. A manapság használatos képes beszédben egy ajtónak rendszerint az a dolga, hogy megnyíljon vagy bezáruljon (ahogy a Musset-darab címe is mondja, *Egy ajtó legyen nyitva vagy csukva*) – ezt sem az idő, sem a kor fogalmával nemigen lehet összeegyeztetni. Mindenesetre Aranytól nem volt idegen a technikai (gépi) metaforika implementálása, a fentebb idézett *államgép* például semmiképp sem vezethető vissza az eredetire. Arany megoldása – szándékától függetlenül – megengedi a vonatós-sínes-váltós értelmezést.²⁶

Meglepő módon Shakespeare eredeti szándéka pontosabban rekonstruálható. Claudius még az első felvonásban Hamletéhez nagyon hasonló metaforát használ az ország Fortinbras által feltételezett állapotát jellemezve: „Our state to be disjoint and out of frame”.²⁷ Aranynál az áll, „ez ország összevissza van”, de az eredeti nagyon is konkrétan

25. Kossuth beszéde a képviselőházban kétszázezer katona és negyvenkétfélmillió forint megajánlásáról, 1848. július 11.

26. A vonatós értelmezésben egyébként nincs különösebb merészség, Kiséry András például úgyszólván evidenciaként említi, vö. „Se füle, se farka: Shakespeare a Hamletben.” In: Bényei Tamás (szerk.): *Kötelezők. Tanulmányok irodalmi klasszikusokról*. Budapest, József Attila Kör – Kijárat Kiadó, 1999. 49.

27. I.2.20.; Kéry III. 337.

idézi fel egy kidőlt vagy leszakadt ajtó képét. Claudius és Hamlet közös szavajárása arra utal, hogy Shakespeare idején már létezett a „disjoint(ed)” kifejezésre épülő frazéma valamely komplex entitás általános zűrzavarának, siralmas állapotának jellemzésére – és valóban, az *Oxford English Dictionary* csaknem kétszáz évvel korábbról hoz példát hasonló figurális használatra,²⁸ ami akkor is döntő adat, ha a mai angol nyelvhasználó számára a shakespeare-i használat már eltakarja önnön előzményét. Lehet, hogy az ajtó képe már Shakespeare idején is csak távoli sejtelem volt a kifejezés háttérében, az „out of frame” azonban egészen konkrétá teszi és visszavezeti a sejthető (vagy Shakespeare által sejtett) eredethez. Az ajtós frazéma előzetes létezése azt jelenti, hogy a szószerintiség értelmében a két legkorábbi fordítás, Kazinczy és Vajda Péter munkája (illetve Kazinczy esetében német forrása, Schröder) bizonyul a legpontosabbnak. Mai felfogásunk szerint azonban a fordításnak nem a szószerinti áttétel a feladata, hanem (hevenyészett fogalmazásban) a kognitív és kulturális műveletek nyelvi adaptációja: adott esetben tehát egy frazéma helyén a célnyelvben is működő frazémát kell létrehozni, és ebben a versenyszámban vitathatatlanul Aranyé a babér. Az eset azt is bizonyítja, hogy a klasszikussá válás legfőbb feltétele nem a mintázatok makulátlan megőrzése, hanem a bennük rejlő adaptivitás kihasználása: a műveket nem múzeumba zárva őrizzük meg igazán, hanem a folyton változó kultúra számára újrafordítva, újrajátszva, újrainterpretálva, a magunk számára pedig életkoronként újraolvasva. A *szó* megmarad, de a *veleje* velünk változik.

28. JOINT n.1, I.2.b. oed.com (hozzáférés: 2017.09.11.).

David Scott Kastan

The (In)Complete Shakespeare

I have always thought that Péter Dávidházi's book on *The Romantic Cult of Shakespeare** was not only a wonderful example of what literary history could accomplish, but also that the word "Cult" in its title was a typically subtle, impish, maybe even slightly wicked Dávidháziian gesture, which allows his book to escape the very bardolatry he describes. Dávidházi traces the ways in which Shakespeare—beginning perhaps with Dryden—becomes "divine" (Dryden in 1692 is the first person I know of who uses the adjective for Shakespeare), and Shakespeare's works become a kind of secular scripture, confirmed in the familiar vocabulary of "canonical" and "apocryphal" that differentiate the plays we believe Shakespeare wrote from the ones sometimes attributed to him but seemingly written by someone else.

If we need material evidence of the existence of this particular cult, we might find it in the Kislak Center at the University of Pennsylvania. There, a small rectangular glass container—a reliquary, one might call it—serves to display the scorched fragments of a few pages of an early printed book. Bits of text are legible on some of the burned leaves, but mostly they are just blackened scraps of paper. They are all that survive of a copy of Shakespeare's First Folio that had belonged to the nineteenth-century American actor, Edwin Forrest. One month after his death in December of 1872, a fire reduced what had been his most precious possession to these few charred remains.

Forrest's house in Philadelphia was saved, and Forrest's will provided for it to be established as the "Edwin Forrest Home for Decayed Actors." The surviving books were maintained as a library for the use of the residents, and the remnants of his First Folio, carefully gathered up and entombed in their glass case, were conspicuously displayed until the Home was closed in 1987. Soon after, the collection was acquired by the University of Pennsylvania. Depending, then, on what one means by the word "surviving," Forrest's First Folio is one of about 235 surviving copies of what to any book lover is among the most precious of early printed books—and is among the most obvious relics of the cult of Shakespeare that Péter has so brilliantly explored and explained.

The question to me is whether this cult is the inevitable and appropriate form of acknowledgement for arguably the West's greatest author, or, like many uses of the word, evidence of something a little "off"—a form of idolatry. The example of Forrest's charred folio suggests that the Shakespeare "cult" sometimes displays many of the peculiar behavioral patterns of the cults we think of pejoratively as obsessive and irrational.

* Péter Dávidházi, *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective* (Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 1998).

The word “bardolatry,” it is worth recalling, seems to be the contemptuous coinage of George Bernard Shaw in 1901, for the excessive adoration of the “Bard of Avon” by the English.

The reliquary at the Kislak Center preserves the fragile remains of a highly valued (though, as we often forget, not exceptionally rare) book—though the fragments testify more to the actor’s love of Shakespeare than to the playwright’s genius. But there may be even better examples of our idolatry of the Bard, including, I will perhaps perversely suggest, the very editions of the *Complete Works of Shakespeare* that sit on most of our shelves.

In whatever edition we have, we want access to Shakespeare’s complete works, the modern instantiation of an editorial process that began with the 1623 publication of his plays. Without the publication of the book we call the First Folio, our Shakespeare would be much less complete. Eighteen plays not previously published would be unknown to us. A Victorian monument, still standing in east London, celebrates the accomplishment of Shakespeare’s long-time friends and fellow actors, John Heminges and Henry Condell, in compiling this edition. The memorial is inscribed: “to their disinterested affection the world owes all that it calls Shakespeare.”

But it isn’t really “all.” Although without their “disinterested affection” we would not have, for example, *Macbeth*, *Julius Caesar*, *As You Like It*, *Twelfth Night*, or *The Tempest*, their editorial activities omit *Pericles*, *Two Noble Kinsmen*, the Sonnets and the narrative poems, so it is still a manifestly incomplete version of “all the world calls Shakespeare.” But what would a complete Shakespeare look like (and why do I think the answers seem to suggest how much our editorial approach to Shakespeare seems cult-like to me)?

The “Complete Works” should be all the plays and poems that Shakespeare wrote, conveniently bound together in a single book or set of books. But “complete” turns out to pose any number of problems. “Complete” obviously means “having all the parts it should contain.” But it is that “should” that poses the problem. Who determines what it should contain, and what is the principle of obligation? Those seem to be simple questions to answer, but when we look at the various “complete” Shakespeares, some are more complete than others, so clearly the question isn’t quite as straightforward as it seems to be.

So, to start at the beginning: the First Folio is obviously one of our most treasured books. Probably about 800 copies were printed, and the sheets of one were sent for the deposit copy to the Bodleian Library at Oxford. The book was bound in 1624, and then chained to a shelf in Duke Humphrey’s Library. There it stayed until 1664, when it was apparently de-accessioned as one of a group of “superfluous library books sold by order of the curators.” The whole lot of de-accessioned books was immediately purchased by an Oxford bookseller for 24 pounds.

What could have made the First Folio “superfluous”? It seems inexplicable. But the answer is obvious: what made the First Folio “superfluous” was that a new edition had appeared that plausibly seemed better to present Shakespeare’s complete plays.

It now seems an unthinkable act on the part of the Library. But in 1664 the second issue of the third edition reasonably seemed the more desirable for the library to own. It was a sensible decision made under pressures of budgets and space, not unlike those decisions our librarians are forced to make today.

This new version happily advertises its superiority, boasting that “unto this impression is *added* seven playes, never before printed in Folio. Viz. *Pericles, Prince of Tyre. The London Prodigall. The History of Thomas Ld. Cromwell. Sir John Oldcastle Lord Cobham. The Puritan Widow. A Yorkshire Tragedy. [and] The Tragedy of Locrine.*” Why wouldn’t you prefer this? It is better. More Shakespeare is obviously better than less. This edition of the third Folio was more complete than any that came before. And this new, more complete Shakespeare was what was republished in the 1685 Fourth Folio, and again in 1709, when Rowe published his six-volume edition of the plays.

After 1664, the seven plays became part of what *should* be contained in a complete Shakespeare. In 1725, Alexander Pope omitted them when he published his edition of Shakespeare, but when the second edition came out in 1728, they were back.

Of these belatedly added plays, only *Pericles* has made its way into the modern canon of Shakespeare’s works. But it is not clear how anyone would have known these plays were *not* by Shakespeare in 1664 or 1685 or 1709. *The London Prodigal* was published “By William Shakespeare” in 1605; *The History of Thomas Lord Cromwell* appeared in 1602 as “Written by W.S.”; *Sir John Oldcastle* had been published with a title page dated 1600, claiming it was “written by William Shakespeare”; *The Puritan Widow* appeared in 1607 “written by W.S.”; *A Yorkshire Tragedy* was published in 1608 as “Written by W. Shakespeare; and *The Tragedy of Locrine* was published in 1595 as “Newly set foorth, ouerseen and corrected By W. S.” That is, all of the added plays had been plausibly identified on their title pages as by Shakespeare, and booksellers from the middle of the seventeenth century had been advertising and selling these as Shakespeare, with no obvious reason to do so except for the belief they were indeed written by him. It would, then, have been an irresponsible publisher in 1664 who *wouldn’t* have wanted to complete his complete Shakespeare.

And it would have been an irresponsible librarian who wouldn’t have preferred it to the seemingly abridged one on the shelves. The manifestly incomplete *First Folio* was not yet a rare or valuable book, and so it was reasonable to come to think it as “superfluous.” (There is, however, a happy ending to the Bodleian’s story. On January 25, 1905, G. M. R. Turbutt brought to the Library a copy of the First Folio that had been in his family at least since 1760 to ask about repairing it. The librarian recognized the binding and the Library was ultimately able to purchase it.)

By the middle of the eighteenth century, scholarship gradually clarified what was and what was not by Shakespeare. If Alexander Pope, under pressure from his publisher, had restored the 1664 additions in his second edition, Theobald’s edition of 1733 and Hanmer’s edition in 1744 both omitted them, and they remained absent from later editions of Shakespeare’s Works—with the exception of *Pericles*, which has been accepted as canonical in part by the 1609 title page attribution, but mainly as a result of its appearance in an

edition of the works in 1790 by the best of the eighteenth-century scholars, Edmond Malone; and it is now part of what makes a complete Shakespeare complete.

Sort of. The first edition to use the word “Complete” in its title appeared in London in 1791, as *The Plays of William Shakespeare, Complete, in 8 volumes*, published by Bellamy and Roberts. But it wasn’t so complete that *Pericles* appeared in it, or *The Two Noble Kinsmen*, which remained unpublished in any edition of Shakespeare until Charles Knight’s Pictorial edition in 1867, though that is now accepted as at least in part by Shakespeare and is now included in almost all modern editions of the “Complete Works” as a necessary part of their completeness.

And then there is the provocative evidence of the manuscript of the unpublished play called *Sir Thomas More*. The manuscript is complicated, showing layers of revision, additions, even censorship. It is written in six different hands, those of Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Heywood, and Thomas Dekker confidently identified. Another is that of a professional scribe, and the last, the so-called “Hand D,” has often been claimed to be Shakespeare’s. If the 146 lines of Hand D are indeed Shakespeare’s, as many have argued, then the only surviving manuscript witness to his playwriting comes in a context that is clearly collaborative.

Various editions of the *Complete Works of Shakespeare* have included the Hand D segment. The logic is clear enough: if it is by Shakespeare, it should be in his complete works. Thus, for example, the *RSC Shakespeare*, edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen, includes it, identified as “A Scene for *Sir Thomas More*.” So, the *RSC Complete Shakespeare* is made complete in part by the inclusion of an *incomplete* play.

But the principle may be more troubling than the oddity, for if the Hand D lines deserve inclusion because they are by Shakespeare and the rest of the play is excluded because it is not, then one might argue that, given the consensus that Fletcher is responsible for about 1600 lines of *Henry VIII*, or George Wilkins 1000 lines of *Pericles*, or George Peele almost 800 lines of *Titus Andronicus*, we should remove *those* alien lines from the *Complete Works of Shakespeare*, purifying the canon, and similarly include only Shakespeare’s contributions as “Scenes for *Henry VIII*,” or “Scenes for *Pericles*,” or “Scenes for *Titus Andronicus*.”

But that way madness lies, and Shakespeare (unlike, say, Ben Jonson) never shows any unease about the collaborative economies in which he worked. The editorial scruple that would extract the Hand D scene from *Sir Thomas More* to take its place in the *Complete Works of Shakespeare*, then, may perhaps allow the edition of Shakespeare’s works to be complete but only by insisting on a textual imagination that is decidedly un-Shakespearean.

Our desire for completeness is the measure of our veneration of Shakespeare, even if it is something he never seemed to desire for himself. But if he lacked the desire for his own complete works, our desire for them never weakens. And that desire keeps producing, as the evidence of the seven additional plays in 1664 attests, ever more complete “Complete Shakespeares.” Still, it wasn’t until 1710 that the non-dramatic poems were added to the complete works, and then only in an unauthorized supplementary volume

seven to Nicholas Rowe's 6-volume Shakespeare, published by Edmund Curll a year after Rowe's edition appeared. It includes *Venus and Adonis*, *Tarquin and Lucrece* (as it is called there), the Sonnets, though in the form they had assumed in John Benson's 1640 edition, in which Benson left some sonnets out, reordered what he included, combining some into 28 line poems on topics with moralizing titles like "Injurious Time" or "Good Admonition," and sometimes even changed the gender of the Sonnet's pronouns to avoid the suggestion of the speaker's attraction to a member of the same sex. Curll, following Benson, also includes "A Lover's Complaint," "The Phoenix and the Turtle," the 1612 *Passionate Pilgrim*, and two of the dedicatory poems appearing in the early folios. Nonetheless, with the publication of this seventh volume, Rowe's edition was the first to include some of the poetry (even if some of it was the work of Benson and some not the work of Shakespeare), the first edition, that is, to offer the *Works* of Shakespeare, rather than just the plays, however complete either category might be.

But the poems appeared only irregularly in the subsequent editions of Shakespeare's *Works*, published through the rest of the eighteenth and nineteenth centuries; and it wasn't until 1780, in Edmond Malone's supplement to the 1788 Johnson-Steevens edition of the plays that Shakespeare's sonnets appeared more or less in the form in which they were first published in 1609. By the twentieth century the sonnets with the rest of the non-dramatic poetry were considered requisite pieces of the completeness of the complete Shakespeare. But, as with the plays, just what comprises the non-dramatic poetry is less obvious than we might imagine. Malone at least had rescued the sonnets from Benson's revision, and they, along with Shakespeare's two long narrative poems, *Venus and Adonis* and *Lucrece*, now were regularly included. And many but by no means all editions also include the poem "A Lover's Complaint," which is attributed to Shakespeare and printed following the 154 sonnets in the 1609 edition, though not all scholars are convinced it is Shakespeare's.

The editorial complications intensify with *The Passionate Pilgrim*, which both Benson and Curll had included. It was first published in 1599 with a title page proclaiming it as "By W. Shakespeare," though in fact the book is an anthology of early modern poetry. It contains only five poems certainly by Shakespeare, three of which are extracts from *Love's Labour's Lost*, and versions of two sonnets: 138 and 144. The majority of the book is verse by other contemporary poets, including Christopher Marlowe, Walter Raleigh, and Richard Barnfield, though some of the poems have not been identified and so could be Shakespeare's (but, of course, also might not be).

The title page attribution to Shakespeare attracted no attention until 1612, when another edition appeared, this time significantly expanded by including poems by Thomas Heywood. The 1612 edition advertises the fact that to the original is "newly added two Loue-Epistles, the first from *Paris to Hellen*, and *Hellen's* answer back againe to *Paris*," both poems unquestionably written by Thomas Heywood, though the book does not mention his name and is still advertised as "By W. Shakespeare."

Unsurprisingly Heywood objected. In an epistle added to his *Apology for Actors* (1612), Heywood protested "the manifest injury done" him by the publisher's decision

to include his poems in a volume issued under Shakespeare's name, because Heywood worried that their publication in this context would inevitably "put the world in opinion that I might steale them from him, and hee, to do himselfe right, hath since published them in his own name."

Heywood added that Shakespeare also "was much offended" with the publisher, who was "altogether unknowne to him" but who had "presumed to make so bold with his name." Other than this comment, which may well be self-serving on Heywood's part, we know nothing of Shakespeare's response to the publication of this (or any other of his works), but Jaggard did eventually cancel the title page of the unsold copies, reprinting it without the assertion of Shakespeare's authorship.

Editors of various "Complete Shakespeares" sensibly agree that the Heywood material added in 1612 should not be included (though Benson and Curll did include it), but at least one modern edition contains all 21 of the 1599 poems, even though three of these have independent attributions proving they are not by Shakespeare. Another edition includes the eighteen poems without certain attributions, since, as the editors say, their "attribution to Shakespeare has not been disproved." More parsimoniously, another "Complete Shakespeare" includes only eight of these eighteen poems, apparently believing that these are the only ones with any tenable case for being by Shakespeare. And several others include only the 5 poems (the three passages from *Love's Labour's Lost* and the two sonnets 138 and 144) that unquestionably are by Shakespeare.

At first glance, this decision seems the only rational editorial course, but the very thing that makes their attribution certain is precisely what makes their appearance in the edition completely inappropriate. They are in fact a redundancy, since these same lines of verse with some insignificant variation appear elsewhere in the complete works in the contexts for which they were originally written, which is exactly where they belong in the *Complete Works of Shakespeare*. These versions are probably better thought of, in the language of bibliographers, as variants, not additional works.

But textual variation is one of the things that most troubles the idea of completeness, though usually only in the case of the plays. For many of them we have variant texts, in some cases variation that is so substantial that the differences between versions can be accounted for neither as the sort of familiar authorial (or indeed sometimes non-authorial) tinkering with a script as a play lives on in the repertory nor as the almost inevitable introduction of error in the process of textual transmission. Rather, this seems evidence of some radical revision of the initial concept, so, for example, the very idea of *King Lear* is fractured. For many scholars now there are *King Lears*: a quarto version, which had been published in 1608, and the play as it appears in the 1623 among the Tragedies.

From the middle of the eighteenth century, editors have been aware of this variation, but had assumed each was an inadequate version of one now lost original, and, accordingly, conflated the two texts, including most of the 100 or so lines in the Folio that do not appear in the Quarto and most of the 300 or so lines in the quarto that do not ap-

pear in the Folio. And until the early 1990s nearly everyone read the play in this conflated form, a form whose deepest logic comes more from the commitment to the idea of Shakespeare's completeness than to the play's coherence. If Shakespeare wrote the lines, they should be present in the play.

But what is "the play"? Scholarly consensus (*pace* Sir Brian Vickers) is now that each is a distinct and coherent version of *Lear*, the quarto imagined differently than the Folio, so the conflated text produces a play different from any Shakespeare wrote, and that anyone could have either seen or read in Shakespeare's lifetime. The variant versions of *Hamlet* (in this case there are three, not two early texts) and of *Othello* are similarly interesting, but for my purposes what is significant is how this affects the question of what a complete Shakespeare should include.

The *Norton Shakespeare* once included three *King Lears*, the Quarto and the Folio texts on facing pages, and then a conflated version as the form in which most readers and theatergoers encountered the play. Given the seeming consensus now about the *King Lear* texts, a complete Shakespeare seemingly should have both texts, as indeed a number do, though the Norton's third text, the conflated *Lear*, is by its own account not exactly "by" Shakespeare. For this reason, the *New Norton*, published last year, includes only the two early *Lear* texts, dropping the conflation, but now adds a second *Hamlet*, the 1603 first Quarto, along with the 1604 second Quarto, but this appears with, as the editors say, "some additions from the Folio." So, the completest *Hamlet* in the newest complete edition is itself a conflation, not different in kind from the conflated *Lear* that they dropped.

King Lear and *Hamlet* stand in for the principle—though it is a principle that seems largely incoherent if well-meaning. And no-one prints all three *Hamlets*, as might seem logical, or two *Othellos*, or two *Henry Vs*, or two *Henry VI, part twos*, or, well, the multiple texts of any of the other plays that exist in substantively variant editions.

Clearly there are limits to how complete a complete Shakespeare should be, though these are always determined as much on pragmatic grounds as bibliographic ones—and some of the pragmatic ones might well be resolved as editions become digital archives. Norton does have a digital edition accompanying its new edition providing the variant texts. If the book is not complete, the digital archive might be. The problem of completion might go away (though, it should be mentioned that access to Norton's digital archive is available only to the original purchaser of the book).

At least one problem that even this (cynically limited) access won't solve is what we do with what we know is lost. In 1598, Frances Meres wrote an account of the present state of the English literary world. He praises Shakespeare as "excellent" in the writing of both comedy and tragedy, and among his best comedies, Meres lists "his *Gentlemen of Verona*, his *Errors*, his *Love labors lost*, his *Love labours wonne*, his *Midsummer night dreame*, & his *Merchant of Venice*."

But what is *Love's Labour's Won*? Scholars have usually assumed that it is an alternative title for some surviving play (perhaps *Taming of the Shrew*, whose plot might

possibly be appropriately titled *Love's Labour's Won*, and is an early comedy missing from Meres's catalogue). But in 1953 a leaf of a manuscript—a packing slip dated 1603—was discovered in the binding of a collection of sermons printed in 1637. The inventory had belonged to a London bookseller moving to Exeter to set up shop. Among the books he lists are “marchant of vennis, taming of a shrew, ... loves labor lost, loves labor won.”

So it existed, and it is lost. The dream of a complete Shakespeare is doomed, as it had to be, to failure. Our desire for wholeness will always be frustrated. But our cult-like adoration of Shakespeare is not so easily frustrated. In the table of contents of the newly published *New Oxford Shakespeare: The Complete Works*, following immediately after *Love's Labour's Lost*, is *Love's Labour's Won*, though it is there identified as “A Lost Play.”

This isn't entirely satisfying, of course. But then so little of the logic of the *Complete Works of Shakespeare* is satisfying, not least because this was a volume he never imagined for himself. Everything suggests that Shakespeare could have said as his contemporary Thomas Heywood wittily did: “it was never any great ambition in me to be in this kind Voluminously read.” It is, however, *our* ambition that he be so—and it has been so at least since 1623, evidence of our desire to have “all the world calls Shakespeare,” however incoherent that idea must inevitably be.

János Kenyeres

“This is a beauty of dissonance”

Conceptions of the North in Canadian Literature

The North has captured the human imagination for centuries as a place different from our accustomed world. It has been seen as a space which is ravishing and gorgeous but also terrible and unfathomable, posing a threat to anyone daring to invade it. Moreover, the North is not only a geographical region, but also a metaphorical place connected to loneliness and isolation. Since the time of Romanticism, northern landscapes have often been employed in literature to mark a space uninhabited by humans, representing a sense of void where decent human life, social interaction and personal relationships, including love between two people, are seriously restricted and, in most cases, impossible. Therefore, the North has been also used to represent the lack of what we believe to be the humanised world, the world we should ideally live in. Hence, in many cases, and with a twist, the metaphorical meaning of the North involves a critical attitude to our own world, our own state of affairs. The absence of a sense of community and the desire to achieve it are principal motifs in this representation. It is sufficient to refer to Heinrich Heine’s well-known poem, published in 1823, to illustrate this conception:

There stands a lonely pine-tree
In the north, on a barren height;
He sleeps while the ice and snow flakes
Swathe him in folds of white.

He dreameth of a palm-tree
Far in the sunrise-land,
Lonely and silent longing
On her burning bank of sand.¹

This perception of the North as symbolizing the human condition where happiness and the fulfilment of love are unattainable, and the individual is, in consequence, una-

1. Heinrich Heine, “There Stands a Lonely Pine-Tree” [“Ein Fichtenbaum steht einsam” (1823)], trans. Emma Lazarus, web (accessed 31 July 2017). Heine’s poem is available in English in several translations. It should be also mentioned that in other geographical contexts the South is sometimes also perceived as dangerous and inhospitable. Albert Camus has some notable reflections in this regard concerning the more or less successful “transplantation” of European immigrants into the African soil. See Tivadar Palágyi, “L’écrivain rapatrié: Camus entre l’Algérie et la France,” in *Sociétés plurielles contemporaines: crises et transferts culturels—Regards sur l’espace euro-méditerranéen*, eds. Augustin Lefebvre and Judit Maár (Paris: L’Harmattan, 2016), 109–118, pp. 115–116.

ble to come to terms with the social world, unless through imagination or dreams, is also present in Endre Ady's poem "Sem utódja, sem boldog őse..." written in 1909, but here this idea is coupled with the wish for artistic recognition.² In the poem, the sublime images of "Northern-cape, enigma, strangeness" attributed to the first-person speaker are used to describe the human predicament, the magnificent solitude of the individual, which, nevertheless, is desired to be shed and changed for a community where public recognition and love by another person can be acquired.³

The focus on the individual and his or her isolation, mixed with the desire to end that isolation, is a modernist feature. As Linda Hutcheon points out, in modernism one can observe a "search for order in the face of moral and social chaos," whereas postmod-

2. Endre Ady, "I Want to Be Loved" ["Sem utódja, sem boldog őse..." (1909)], trans. Peter Zollman, in *In Quest of the "Miracle Stag": The Poetry of Hungary*, ed. Adam Makkai (Chicago: Atlantis-Centaur, 2000), p. 499. Zollman's translation renders the crucial line "Észak-fok, titok, idegenség" as "Iceberg, enigma, strange and timeless," where—although the atmosphere of the Hungarian text is successfully evoked—specific reference to the North is lost.

3. In Hungarian poetry, János Vajda's "Twenty Years After" ["Húsz év múlva" (1876)] employs images usually linked to the North, although it is the ice on the peak of Mont Blanc which is specifically invoked to express solitude and lost love. In Vajda's other poems, however, the northern wind is a recurring motif ("The Lad of Bakony" ["Bakonyi legény" (1844)], "Time Passed" ["Elmult idő" (1892)]. János Arany, whose oeuvre has been systematically and exhaustively analysed by Professor Péter Dávidházi, also used images of the North in his poetry, often with reference to the wind: "So should the northern hurricane come / To tear up the oak tree by the roots" (my translation) ["Úgy jöjjön az északi orkán / Kicsavarni tövestül a tölgyet"] ("The Cemetery of Rodostó" ["A rodostói temető" (1848)]; "Or the northern wild winds will scatter you around" (my translation) ["Vagy elsórnak majd az északi vad szelek"] ("Dream—Reality" ["Álom—való" (1848)]; "No tracks ahead and none behind, or soon / wimpled away by the northern wind" (translated by Anton N. Nyerges) ["Ha maradna is, azt mindjárt egyenlőre / Söpri az északi szélnek fölözője"] ("Toldi's Eve" ["Toldi estéje" (1847–48)]), "On the wing of the north wind, they say, this clamour / (though almost a mile away) echoed in the castle" (my translation) ["Éjszaki szél szárnyán—mondják—ez a láрма / (Noha majd egy mérföld) elhatott a várba"] (Toldi's Love ["Toldi szerelme" (1863–79)]). In contemporary Hungarian poetry, János Térey often stresses his preference of the Northern-Germanic world to the nowadays more fashionable and popular Mediterranean culture: "Or you're totally at home / in the Mediterranean? / Do you get turned on by the southern topos / the Latin striker line? Don't you dare tell me!" (my translation) ["Avagy mediterráneumban / Vagy ízig-vérig otthonos? / Begerjeszt délszaki toposz, / Latin csatársor? Meg ne tudjam!"], see János Térey, *Paulus* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2001), p. 11. The speaker's heart is with the harsh, northern environment of East Prussia instead: "His love: the scaffold's climate / and a few dozen manhole lids / which bear the name Ostpreußen" (my translation) ["Szerelme: vesztőhelyi klíma, / S pár tucat csatornafödél / Melyekre Ostpreußen van írva"], see *Paulus*, p. 278. For more information on Térey in this regard, see Tivadar Palágyi, "Oniéguine, Paulus et les barbarismes: de la gallomanie surmontée à la russophonie redécouverte," in *Prisonnier de sa langue; libre dans sa langue*, eds. Yann Foucault and Judit Karafiáth (Budapest: Universitas Kiadó, 2006), 133–142, pp. 138–9.

ernism is characterised by an “urge to trouble, to question, to make both problematic and provisional any such desire for order or truth through the powers of the human imagination.”⁴ To use W. B. Yeats’s famous words, the modernist author recognises the fact that “things fall apart; the centre cannot hold” (1919), but desires for restoration and unity. The postmodernist author also recognises that “Every Whole is broken now, / Every light is scattered and flashing, / Every love is splitting and crashing, / Every Whole is broken now” (these lines are by Ady, written as early as 1909),⁵ but he or she gives up any hope of reversing such disintegration. For the postmodernist writer, any hope is futile and pointless, the success of any attempt is impossible, and because there is no certain frame of reference to guide one’s thoughts and actions, his or her attitude is ironic. This irony stems from a disbelief in both the possibility and the sense of regaining order.

Canada is often identified with the North in other parts of the world, including Central Europe. When viewed from a distance, the territorial differences between the Canadian North and the Canadian South blur and the northern features prevail. While the North is remote and thus it is often romanticized in the Central European imagination, it has a strong empirical basis in Canada. Northrop Frye’s famous idea about the “garrison mentality,” the attitude of the individual feeling isolated from cultural centres while being surrounded by a hostile landscape,⁶ a concept which was further developed in Margaret Atwood’s *Survival* (1972), is based on a very real experience, which derives from contact with the North as a beautiful but harsh and indifferent space. On account of this experience, it is no wonder that one can observe a keen fascination with the multifaceted nature of the North in Canadian literature and art from Robert Hayman’s poem “The Pleasant Life in Newfoundland” (1628) through Tom Thomson’s renowned painting “The Jack Pine” (1917), A. J. M. Smith’s poem “The Lonely Land” (1929), Ronald Everson’s poem “Injured Maple” (1963) down to the present day, illustrating a rich literary and artistic tradition.⁷

In her seminal book *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*—the subtitle is quite telling—Margaret Atwood analyses four large and typical aspects of the Canadian North, represented in literature: “the mysterious and disastrous Franklin expedition of the nineteenth century—the intent of which was to discover the Northwest Passage, though the result was death for all,”⁸ the “Grey Owl Syndrome,” the per-

4. Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction* (Toronto: Oxford University Press, 1988), p. 2.

5. Endre Ady, “Tracking on a Cart Tonight” [“Kocsi-út az éjszakában” (1909)], trans. Attila Henrik Szabó, *Hungarians in the Tower of Babel* (accessed 31 July 2017).

6. Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (Toronto: Anansi, 1971), p. 226.

7. The title of this article, “This is a beauty of dissonance,” has been borrowed from A. J. M. Smith’s poem “The Lonely Land.”

8. Margaret Atwood, *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1995), p. 3.

ception of native people and the attempt to be native; the myth of the Wendigo, the snow monster of the eastern boreal forest, and, finally, the question of “what happens when women writers choose the wilderness as a locale.”⁹ Even though these qualities and phenomena in relation to the North have indeed captured the Canadian imagination, as Caroline Rosenthal observes, the concept of the Canadian North is highly ambiguous: “The idea of North is as elusive as it is omnipresent in Canadian literature and culture. Elusive because even as a real space the North has evaded clear definitions and is hard to grasp. Geographers, historians, anthropologists, and ecologists cannot agree on where and what is North.”¹⁰ To support her view, Rosenthal quotes geographer Louis-Edmond Hamelin who said: “the North is more than an area, it is a passion” and she also references the historian William Morrison, who claimed that “the Canadian north is in some ways not a physical region at all, but a place of dreams, of imagination and fantasy.”¹¹

In order to come closer to a more precise definition and clearer vision of the North, Rosenthal distinguishes between “Southern Ideas of North” and “Inuit Notions of a Northern Homeland.”¹² The former comprises Eurocentric ideas of the North, conceived of as a vast unpopulated and alien land, to be conquered, or “as a *femme fatale* with an alluring yet often destructive and fatal charm for the southern male adventurer,”¹³ whereas Inuit conceptions primarily see the North as homeland and equal it with the people and animals living there. Within the “Southern Ideas of the North,” we have the tradition of “postmodern Canadian writers, [for whom] the North became an experimental space, a blank page for playful investigations of identity, language, and gender but also for rewriting earlier inscriptions of North, and for questioning concepts such as historiography, truth, or authenticity.”¹⁴ On the other hand, in recent years, with the ascendancy of multiculturalism and the ensuing focus on indigenous cultures, increased attention has been paid to what the North means to native people. This perspective is adopted by native authors, as well as non-natives consciously trying to see the North through the eyes of the indigenous people.

There is no denying that indigenous concepts of the North are appealing and one can hear a tone of regret and even slight reproach in Rosenthal’s description of postmodern interpretations of the northern landscape. Such preference of native conceptions of the North over non-native approaches stems from the desire to break away from the burden of an oppressive and uneasy colonial past in relation to which postmodern attitudes have done too little. It is also true, however, that multiple conceptions of the North are all

9. Atwood, *Strange Things*, p. 4.

10. Caroline Rosenthal, “Locations of North in Canadian Literature and Culture,” *Zeitschrift für Kanada-Studien* 29:2 (2009) 25–38, p. 26.

11. Quoted in Rosenthal, “Locations of North,” p. 26.

12. Rosenthal, “Locations of North,” pp. 27, 31.

13. Rosenthal, “Locations of North,” p. 27.

14. Rosenthal, “Locations of North,” p. 28.

Canadian and in a multicultural society they deserve to be acknowledged, even though some, the colonial in particular, seem biased and reveal a sense of ignorance today.

Concentrating on two short stories, Margaret Atwood's "Death by Landscape" (1989)¹⁵ and Alice Munro's "Open Secrets" (1994),¹⁶ in the following pages I will examine some features of the two authors' elaboration of the complex theme of the North. Their approach is closest to Atwood's fourth category of the Canadian North mentioned above, the view reflected in the work of women authors of the wilderness as a place. Both stories focus on a young girl who goes missing somewhere up North in Canada while camping with her friends and, in consequence, the two texts can be seen as mirroring one another. From a chronological point of view and on the basis of the similar storylines, Munro's "Open Secrets" can be interpreted as a literary response to Atwood's "Death by Landscape." In neither story is it revealed what exactly happens to the two girls; we do not know if they lost their way in the forest, had an accident, or were murdered. Both stories revolve around the theme of loss, entailing elements of the detective story, but also sharing qualities of the Gothic, especially its ghost story version.

Atwood's "Death by Landscape" is a postmodern text employing the technique of flashbacks and flash-forwards, told as a third-person narrative from the perspective of Lois, whose friend Lucy disappears in the Canadian wilderness. The story reveals how this traumatic event from the past affects Lois's future life; the way in which she keeps recalling the haunting tragedy with all the obscurity surrounding it. Lucy's body is never recovered and the exact circumstances of her disappearance are not known. The story reveals how memory and recollections impact one's whole life and how memory retroactively interferes with first-hand experiences. Even though it is clear for the reader that Lois did not kill Lucy, a sense of guilt from Lucy's mysterious death infiltrates her mind; she feels as if she could have prevented the tragedy from happening. Lois "was living not one life but two: her own, and another, shadowy life that hovered around her and would not let itself be realized" (128). This ghost story quality lends a disquieting, eerie atmosphere to the narrative, increased only by the ambiguous nature of Lucy's last cry:

She [Lois] looked at her watch: it was noon. This is when she heard the shout. She has gone over and over it in her mind since, so many times that the first, real shout has been obliterated, like a footprint trampled by other footprints. But she is sure (she is almost positive, she is nearly certain) that it was not a shout of fear. Not a scream. More like a cry of surprise, cut off too soon. Short, like a dog's bark. (123)

15. Margaret Atwood, "Death by Landscape" [1989], in *Wilderness Tips* (Toronto: McClelland & Stewart, 1991), pp. 107–129. All citations are to this edition.

16. Alice Munro, "Open Secrets" [1994], in *Canadian Short Stories*, eds. Russell Brown and Donna Bennett (Toronto: Pearson Longman, 2005), pp. 194–217. All references are to this edition.

At the end of the story this ambiguity is further increased, as another version of Lucy's last cry is offered: "Lois sits in her chair and does not move. Her hand with the cup is raised halfway to her mouth. She hears something, almost hears it: a shout of recognition, or of joy" (129). The object of this recognition and the reason for this joy remain unclear, they are left to the reader to interpret.

It is also a peculiar feature, intensifying the uncanny atmosphere of the short story, that Lois, a middle-aged woman at the time of the narration, recalls the traumatic experience of the vanishing of her friend through observing the artwork of the renowned Group of Seven painters in her home. She has bought these paintings (financed by her husband) exactly to remind her of Lucy:

She looks at the paintings, she looks into them. Every one of them is a picture of Lucy. You can't see her exactly, but she's there, in behind the pink stone island or the one behind that. In the picture of the cliff she is hidden by the clutch of fallen rocks towards the bottom, in the one of the river shore she is crouching beneath the overturned canoe. In the yellow autumn woods she's behind the tree that cannot be seen because of the other trees, over beside the blue sliver of pond; but if you walked into the picture and found the tree, it would be the wrong one, because the right one would be further on. (129)

Among other paintings, Lois has two Tom Thomsons and, as Debrah Raschke notes, "[t]he mystery surrounding Thomson's disappearance and death, the uncertainties surrounding his remains, and the woods with which he became so associated all resonate in the mystery surrounding Lucy's disappearance, thus linking Lucy to Tom Thomson."¹⁷ Nevertheless, for all the masculine images of the short story (the colonial conception of the wilderness, Tom Thomson's death, the girls' playing initiation rites at the camp to learn to be braves, not squaws), Atwood's narrative depicts the feminine psyche from a woman's point of view. It is also interesting to see that even nature is depicted more in the fashion of masculinity than in the tradition of Mother Nature from the very first page of the story:

Now that the boys are grown up and Rob is dead, Lois has moved to a condominium apartment in one of the newer waterfront developments. She is relieved not to have to worry about the lawn, or about the ivy pushing its muscular little suckers into the brickwork, or the squirrels gnawing their way into the attic and eating the insulation off the wiring, or about strange noises. This building has a security system, and the only plant life is in pots in the solarium. (109)

17. Debrah Raschke, "Framed Identity: Finding Lucy in Atwood's 'Death by Landscape,'" *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 45:3 (2012) 65–80, p. 66.

It is worth noting that, as opposed Atwood's novel *Surfacing*, where, as Vera Benczik maintains, "the narrative delineates the inhabited terrain as the male domain, while nature is reserved as female territory,"¹⁸ in "Death by Landscape," published 17 years later, there is no physical space, inhabited or natural, which women could claim as their own.

* * *

In Alice Munro's "Open Secrets," a different postmodern narrative technique is used. Munro does not resort to the metadiegetic tool of another art, painting, to express a mediated experience of the landscape and to recall memories through its reflection, but instead employs a shifting camera movement, as it were, and does so in such a way as to make even the basic storyline of what actually happens ambiguous. The plot is told from the perspective of Maureen and, as Brown and Bennett assert, "[m]oving us back and forth between Maureen's reflections and the effects of a recent and disastrous camping trip, Munro not only leaves her readers uncertain as to where the focus of the story lies but also suggests that narrative events can be hard to interpret and that the motives of characters are often ambiguous."¹⁹ The story has two large themes, the loss of Heather Bell, who on a morning hike with other girls heading out the Country Road to the Rock, near Carstairs, disappears in the woods. The other large theme is not told but suggested, and it is even more disquieting and mysterious than the disappearance of Heather Bell. It is about women's perception of men, or to be more precise, Maureen's perception of the men around her. Two of the three men portrayed in the story are average townspeople, at least at first sight, while the third, Mr. Siddicup is a grotesque Englishman who had an operation of the throat, ending him up unable to speak and only uttering "wheezing and growling noises" (207). Mr. Siddicup tries to say something substantial about the missing girl, but his inarticulate words are incomprehensible and there is a growing suspicion about him that he is in fact a pervert and the likely murderer of Heather Bell. We also have Lawyer Stephens, Maureen's husband, who is a serious and respected person, but it turns out that his sexual habits have grown excessive and aggressive, "he would speak to her in a curt and menacing way and sometimes push and prod her, even trying to jam his fingers into her from behind [...] panting and grunting and bullying, the hiss of disgust with which he would order Maureen to do this or that" (214). And finally, we have Marian Hubbert's husband, Theo Slater, a shy person whom Maureen nevertheless suddenly recognizes as unbearably repulsive:

18. Vera Benczik, "The Woman in the Land: Space, Insanity and Textualization in Margaret Atwood's *Surfacing*," in *Variations on Community: The Canadian Space / Variations sur la Communauté: l'espace Canadien*, eds. Lucía Otrasilová and Éva Martonyi (Brno: Masaryk University, 2013), 49–56, p. 52.

19. Russell Brown and Donna Bennett, "Alice Munro b. 1931," in *Canadian Short Stories*, eds. Russell Brown and Donna Bennett (Toronto: Pearson Longman, 2005), pp. 193–194.

Now Marian took out some pins and carefully lifted off her hat. So that was it—her hat was hurting her. She set it in her lap, and her husband reached over. He took it away, as if anxious to take away anything that might be a burden to her. He settled it in his lap. He bent over and started to stroke it, in a comforting way. He stroked that hat made of horrible brown feathers as if he were pacifying a little scared hen.

But Marian stopped him. She said something to him, she clamped a hand down on his. The way a mother might interrupt the carrying-on of a simple-minded child—with a burst of abhorrence, a moment's break in her tired-out love.

Maureen felt a shock. She felt a shrinking in her bones. (212–3)

It is never clearly stated what is wrong with Theo Slater, but whatever it is, it is taken for granted. The mystery hanging around Heather Bell's disappearance and the revelation of the true, menacing and repulsive nature of men, are all set within an alien and equally menacing landscape:

From the chintz-covered hassock at her husband's side she looked out at the old copper-beech trees, seeing behind them not the sunny lawn but the unruly trees along the river—the dense cedars and shiny-leaved oaks and glittery poplars. A ragged sort of wall with hidden doorways, and hidden paths behind it where animals went, and lone humans sometimes, becoming different from what they were outside, charged with different responsibilities, certainties, intentions. She could imagine vanishing. But of course you didn't vanish, and there was always the other person on a path to intersect yours and his head was full of plans for you even before you met. (202)

Using images of a masculine, northern landscape, the text reveals the tragic world of a woman with repressed feelings and an oppressed life. Munro's story is full of ambiguity and unanswered questions, unanswered because they cannot be answered, but what is crystal clear is that this landscape and this world surrounding the protagonist are lacking the elements of human dignity.

The North, in some representations featuring its beauty and wonders, its magnificence and grandeur, from time to time connected to the female body, while in other representations highlighting its mysterious and cruel, threatening and lethal powers, often linked to masculinity (but also to the *femme fatale* archetype), has become a constituent of the Canadian national identity. Indigenous perceptions do not have a significant role in this tradition, and it has been only in recent decades that native experience has started to be recognized and used in literary representations. In the Inuit experience, the North is not north, and its landscape is not the Other but part of what we are. In the western imagination, however, we have a different view, as exemplified by Northrop Frye's words:

First, there is the world of the thistle, the world of nature presented directly to us. This is obviously the world within which our physical bodies have

evolved, but from which consciousness feels oddly separated. Nature got along for untold ages without us: it could get along very well without us now and may again get along without us in the future. [...] There is the natural environment which is simply there, and is, in mythological language, our mother. And there is the human environment, the world we are trying to build out of the natural one. We think of the two worlds as equally real, though we spend practically our whole time in the human one. We wake up in the morning in our bedrooms, and feel that we have abolished an unreal world, the world of the dream, and are now in the world of waking reality. But everything surrounding us in that bedroom is a human artefact.²⁰

Most of the world surrounding us is indeed a human artefact and one wonders if it is only a matter of time that nature will be turned into a human artefact, too. This would mean transforming and, in effect, killing it. There is a human tendency to dominate the world, whether it is other people or the natural environment around us. But there is another option: it may be possible to come to terms with the Other, no matter if it is people or the natural environment, acknowledge their value and recognize them as our own, not in the sense of possession but as being part of us.

20. Northrop Frye, *The Double Vision: Language and Meaning in Religion* (Toronto: University of Toronto Press, 1991), pp. 23–24.

A Toldi-trilógia néhány transztextuális vonatkozásáról

A Toldi-trilógia tanítása folyamatosan szembesít egy *kiadástörténeti* problémával: széles körben elterjedt kiadásai nélkülözik a szerzői elő- vagy utószavakat. Így az adott paratextusokat ismerők köre a kritikai kiadást használók szűk körére korlátozódik,¹ holott Arany életművében megkerülhetetlen a jelentőségük és a szövegalkotást értelmező szerepük. Ez a kiadási gyakorlat főként a *Toldi szerelme* esetében érthetetlen, melynek az *ultima manus* elv alapján is tartalmaznia kellene a paratextusokat – az utószó jelentőségét tekintve pedig a *Toldi estjének* is.² Ha megnézzük Gerard Genette-nek a transztextualitáshoz sorolt öt kategóriáját (és aleseiteit), alkalmanként mindegyikük a Toldi-trilógia valamely kisebb vagy nagyobb egységének (akár egy-két sorának) árnyaltabb és összetettebb jellegét segíthet felismerni. (Még az említett kiadástörténeti gyakorlat is – negatív – példa lehet, többek közt a Toldik és szerzőjük, a teoretikus Arany leegyszerűsítő olvasatára.) Genette elmélete nemcsak a paratextusok nélkülözhetetlen voltára mutat rá, de kínálhat más szempontokat is e klasszikus trilógia vizsgálatához, különösen, mert transztextuális kategóriái, bár jól elhatároltak, mégis roppant rugalmas értelmezést és átjárhatóságot engednek meg.³

Az *intertextualitás*, „mely két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolat,⁴ nemcsak Ilosvai írott és a Toldi-mondák szóbeli előzményéhez vezet, hanem lényegében átlép bizonyos pontokon a *hypertextualitás* képletébe, másrészt érinti a Toldik szövegeinek egymáshoz való viszonyát is. Ugyanis szinte eldönthetetlen egyértelműen, hogy a Toldik melyik és milyen műfajú alapszövegekből transzformálódtak, különösen Riffaterre Genette-nél tágabb értelmezése szerint.⁵ A lehetséges forrásoknak könyvtárnyi szakirodalmja van. Ha a műfaji-architextuális kategóriát is bevonjuk vizsgálódásunkba, a Toldik esetében számtalan intertextuálisnak is tekinthető előzményt találunk. Bizonyos az Ilosvai-szövegelőzmény, mely az énekek állandósult paratextuális gesztusában, a motókban is kifejeződik, még az Ilosvaihoz oly nehezen köthető *Toldi szerelmében* is. A *Toldi* Előhangja narrátorának már a megszólalási pozíciója is a szájhagyomány mondái-

1. A hallgatók saját könyvtárában általában megvan a trilógia valamelyik olcsó kiadása, automatikusan azt olvassák. Az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* előszavát is rendszeresen fénymásolatban kell a hallgatók számára hozzáférhetővé tenni, a *Buda halálát* szintén.

2. A Végző Arany *Összes költeményeiben* is megjelent még a költő életében, 1872-ben.

3. Gerard Genette: „Transztextualitás.” Fordította Burján Mónika.: *Helikon*, 1996/1–2. 82–90. [Továbbiakban: Genette: *Helikon*]

4. Genette: *Helikon*. 83.

5. Idézi Genette: *Helikon*. 83.

nak jelenlétére és jelentőségére figyelmeztet a szóbeli „összöveg” imitálása vagy transzformálása folyamatában.⁶ Történelmi források szintúgy észrevétlen transzformációval simulnak hypertextusokként a trilógia szövegébe, de tágabb értelemben ősi, naiv műfajok, románcos és elégikus, érzelmes történetek, paródiák, nem egyszer burleszk elemek, vagy tragédiák és középkori lovaghistóriák, lovagregények is beépülnek (és még mennyi más műfaj, műfajváltozat!).

Hogy mennyire így van, annak alátámasztására kiragadott példaképp a *Toldi szerelmének* egy célzására hivatkozom.⁷ A Kilencedik ének 71. strófájában a kobzos szavaiban elsőként az *Orlandóra*, azaz egy eposzra (Arany kedvenc műfajára) és annak hőisére való hivatkozás izgalmas:⁸

Kobzosnak azonban elállt szeme-szája
S mond Toldinak, amint odaért hozzája:
„Ily dolgot az ember nem hinne regében,
Orlando ha tenné, olasz énekében.
Vásáron ezek most kezdenek gajdolni
Egy magyar vitézről, neve *Cola Toldi*,
Ki malomkövekkel hajigál a harcon,
Láttam is: egy ponyván mutatták a rajzon.”⁹

Hogy Arany éppen Ariostót és művét emeli be a szövegébe, azt több dolog is indokolhatta. Egyrészt az *Orlando furioso* népi hypotextusokból, hőseposzból és antik alapokból transzformált karaktere, továbbá a helyi szóbeliség jellegzetességeit magába foglaló nyelvi megformálása (amit Tassónál Arany annyira hiányolt), melyek mindegyike közel állt Arany nagyepikai alkotói módszeréhez. Másrészt talán az – és számunkra ez a jelentősebb és izgalmasabb –, hogy Ariosto műve szintén hosszú idő alatt nyerte el végső, befejezett formáját, akárcsak a *Toldi szerelme*. Elképzelhető, hogy ez az intertextuálisnak vélt célzás valójában „duplafedelű”, kettős jelentést hordoz? Hogy – eltérően azoktól a strófáktól, ahol Arany nyíltan szerzőként szól ki, lép ki a fikció kereteiből – ez esetben ez a szerző ravaszul álcázott metalepszise valójában?¹⁰ Másodikként rejtett, de egyértelmű

6. Arany János: *Toldi, Toldi estéje*. AJÖM II., s. a. r. Voinovich Géza, Budapest, Akadémiai, 1951, 98–153, illetve 156–217. [Továbbiakban: *Toldi*, AJÖM II.; *Toldi estéje*, AJÖM II.]

7. Genette a célzást az intertextualitás egyik alapkategóriájának tekinti (*Helikon*. 83).

8. Ludovico Ariosto *Orlando furioso* című művét Arany olaszul olvasta, első 38 strófáját ő fordította le elsőként magyarra. Radó Antal közismert fordításában: *Örjögő Lóránt* (1893). Újabb, teljes, fordítása: *Az eszeveszett Orlando*. Fordította Simon Gyula. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

9. AJÖM V, 197.

10. Genette-nek a következő passzusára gondolok Aranynek ebben az eljárásában: „a metalepszis kifejezést annak a különös oksági viszonyoknak a – legalább figurális, de néha fikcionális [...] – felforgatására tartjuk fenn, mely – mindkét irányban – összeköti a szerzőt és művét, tágabb érte-

célzás található a strófa ötödik sorában *Don Quijotéra* is: akárcsak Cervantes főhőse, úgy Toldi is hallhatna/olvashatna önmagáról, szembesülhetne vizuálisan is megjelenített önmagával a „ponyván”.

Másrészt figyelembe kell vennünk, hogy az első rész után hogyan fonódnak rá a következő részek magának a *Toldinak* a szövegére, azaz mennyiben tekinthető – megírásuk sorrendjében – a *Toldi* a *Toldi estéje*, illetve mindkettő a *Toldi szerelme* hypotextusának.¹¹ Az egyszerűség kedvéért a már idézett strófával illusztrálom a Toldik szövegének egymáshoz való összetett viszonyát. Ahogy a rejtett Cervantes-célzás a *Don Quijote* két – megjelenésüket tekintve időben egymástól távoli – részére utal, úgy a malomkő említése és az ezt megelőző strófákban (68., 69.) a Toldit felingerlő „tivornyával” való együttes felidézése is egyértelmű utalás: travesztia szintű transzformációja a *Toldi* Harmadik énekének. Önmagában ez az egy idézett strófa is reprezentálja az arany „szövegtöménységet”: sűrített és rétegzett építkezését, kulturális kódok, szöveg- és cselekménytöredékek csaknem észrevehetetlen beépítését, valamint a szerzői pozíció metamorfózisait, melyek szétszálazásához Genette kategóriái termékenynek bizonyulnak.

Az Ilosvai-hypotextussal tartott folytonos kapcsolat (szerzői kényszere) fokozottan érteti meg az olvasóval Arany valós nehézségeit a trológia középső részének, a *Toldi szerelmének* nemcsak tematikájával, de stílusával, modalitásával kapcsolatban is. E műről általánosságban is közkeletű megállapítás, hogy műfajilag szinte besorolhatatlan, laza szerkezetével, történetvezetésében az előző részek szigorú ökonómiájához képest – szinte – csapongó, a cselekményformáló szerzői „önkény és szeszély” fikciós határokat átlépő szerzői ki- és közbeszólásainak sokaságával, metalepsziseknek tekinthető formulákat is alkalmazó módszerével.¹² Továbbá ékesszólóan mutatja, mennyire szükséges Genette „engedékenysége” a kategóriák határátlépéseinek leírásához.¹³

A következőkben röviden áttekintem – megírásuk sorrendjében – a Toldi-trológia egyes részeiben szereplő paratextusok változatait, valamint (alkalmanként) átmeneteiket archi- vagy hypotextusokba. Arany az a szerző, aki kötetekben eredeti, autentikus auktorialis előszóval szólítja meg olvasóját. Meglepő bizalommal fordul felé, abban a hitben, hogy műveltsége, érdeklődése, befogadói kvalitásai megfelelnek az utó- és előszavai által megkívánt szintnek. Maga Genette is szerzői optimizmusról beszél e műfajok kapcsán,¹⁴ amikor funkciójukat Lejeune nyomán műfaji *szerszédésnek* vagy *egyzezségnek* tekinti, és a

lemben pedig valamely reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt.” Gerard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Pozsony/Budapest, Kalligram, 2006. 9, 11.

11. A hypertextualitást Genette olyan kapcsolatnak tartja, „amely egy B szöveget (ezt *hypertextusnak* fogom nevezni) egy korábbi A szöveghez fűz (ez utóbbit pedig – természetesen – *hypotextusnak* nevezem), melyre nem kommentárként fonódik rá.” A hypertextus „egy korábban már létező szövegből derivált szöveg”. Genette: *Helikon*. 86.

12. Genette: *Metalepszis*. 11.

13. Például: „a hypertextualitás leggyakrabban egy paratextuális jel révén nyilvánul meg”. Genette. *Helikon*: 89.

14. „[A]z előszó [...] egy műfaj” Genette: *Helikon*. 89.

„mű pragmatikai dimenziójának, vagyis az olvasóra gyakorolt hatás [...] kiváltságos helyei”-nek minősíti.¹⁵ A *Toldi estéjében* a Végző, a *Toldi szerelmében* (a *Buda halálában* és az 1867-es *Összes költeményeiben*) az Előszó műfaji megjelölés szerepel, míg a *Toldiban* az előszó speciális változatának tekinthető Előhang.¹⁶ A *Toldiban* a paratextus-jelleg szinte észrevétlen, a fikció és a paratextus közötti átjárás (határátlépés) oly erős (verselése egyezik a fikciós történetével, és ennek elejére is Ilosvai-mottót illeszt Arany), hogy csak a főszövegtől a tagolással hangsúlyozott leválasztása, illetve a továbbiakra jellemző számozással jelölt énekbe besorolásának hiánya képez alapot egy másfajta, paratextus-szerű olvasathoz. (Genette-nél ez a bevezető-szerű, a szövegről le nem választható változat.) A többieket (Végző, Előszó) Arany kétséget kizáróan választja le a fikcióról. A szerzői megszólalás itt prózai szövegben, szerzői aláírással pecsételi meg a „műfaji szerződést”.¹⁷ E szövegekben Arany részben a művek keletkezési körülményeire, megírásuk motivációjára stb. világít rá, azonban mindegyik ilyen jellegű paratextusában a műfaji, hangnembéli kérdések dominálnak.

A *Toldi* Előhangja egyike Arany legizgalmasabb szövegeinek: a költészet születésének metaforikus víziója. Első olvasatra az expozíció klasszikus példája. Első kérdésünk ekkor merül föl: miért választja el mégis a szerző alkotása szövegtestétől? Ez esetben is értelmet nyer a transtextualitás azon megállapítása, hogy minden, ami könyvvé tesz egy szöveget – ez esetben annak (szerzői szándék szerinti) tagolása, tördelése, a (már említett, az énekekre alkalmazott) számozás hiánya – olvasat- és értelemmódosító szerepet hordoz. Arany az Előhangban, ellentétben a mű alcímében megadott műfajmegjelöléssel, a „költői beszélyel”, más architextust vizionál. A nagyívű vízió kezdőképe, a „pásztortűz ég őszi éjszakákon [...] lobogva”, a szóbeli, ősi, naiv művészet keletkezésének körülményeit scenírozza. Így ülték körül a tüzet az archaikus emberek, különböző kultúrák és népek névtelen alkotói, és mondták, énekelték történeteiteket, dalaikat évezredek át. Arany az utolsók egyike, aki még beleszületett az élő folklórhagyományba, utolsó pillanataiban tapasztalhatta még létrejöttének (de legalábbis fennmaradásának) mikéntjét. Ezzel a kezdéssel tehát Arany a számára oly sokat jelentő szóbeli hagyományhoz köti mesélendő művét (eleget téve egyben a pályázat „nép ajkain élő történeti személy”-re vonatkozó követelményének). Azt az illúziót kelti, hogy a „narrátor” hallgatósága archaikus közegében, élőszóban adja elő történetét, velük dinamikus, kölcsönös, oda-visszaható viszonyban: „képzelnétek”, „közétek”, „hinnétek”, „bírátok”, „Elhülnétek” narratív fordulatokkal megszólítva és bevonva őket a fikció, a mű születésének folyamatába.¹⁸ Aranynak erről az alkotói jellegzetességéről a leginkább lényegretörő megállapítást Dávidházi Péter tette: „e mives és klasszicizáló költőnél [...] az előszó személyes

15. Genette: *Helikon*. 84.

16. Az eredeti kéziratban nem szerepel e paratextus, azaz az Előhang megjelölés.

17. 1854-ben „A szerző” aláírással, a *Toldi szerelmében* dátumozással és „Arany János” aláírással.

18. *Toldi*, AJÖM, II, 99.

jelenléttel hitelesített kimondása valamiféle mérvadó elsődlegességet élvez az írásban rögzített műalkotással szemben.”¹⁹ Az Előhang narrátora a naiv eposz archaikus rapszódosának vagy a népmondák elbeszélőjének szerepébe helyezkedik, narrációja alapján hajszálvékony a határ annak észlelésére, hogy a fikción kívüli szerző vagy a mű cselekményének narrátora szólal-e meg. Az Előhang megidézett 14. századi hőse, Toldi, a naiv mítoszok és eposzok kivételes hőseinek jellegzetességével bír, akit az emlegetett emberöltők távlatával a szerző a történelemben is behelyez. Az Előhang mellett azonban Arany más jellegű klasszikus paratextust is kapcsolatba hoz a *Toldi*-hoz: 23 jegyzetet, melyek szómagyarázatok.

A *Toldi estéje* Végszavában Arany kitér a *Toldi*tól eltérő műfaji és hangnem-változatra: „a kritika [...] itt nem találja azon népileg őszinte, gyermeteg előadást [...]. Lesz, aki rosszalni fogja a humort, mely a darabon, növekvő arányban átszövődik” stb.²⁰ Arany ezzel is hangsúlyozza, hogy a *Toldi estéje* a travesztia irányába mozdul el Ilosvai alapszövege és a népmonda, továbbá saját első része hypotextus voltához képest. Utal a történelmi források erősen hiányos volta miatt szükséges (Genette által definiált) szerzői kreativitásra, forráspótló autoritásra, azaz a Toldi bizonyos részeinek történelmi metafikciós jellegére: „[...] a történelmi tekintet épen nem gátolt, Lajos királyt vénebbnek mutatni fel, mintsem az történetileg áll. Csak Firdusit hozom fel például, kinek hősei addig élnek, ameddig ő akarja”.²¹ Ugyanakkor a lejeune-i – Genette által is hasznosított – szerzői paktumnak csaknem szó szerinti értelmezését is érinti pár mondatban: „nem bocsátanám sajtó alá, ha *utólagosan* a művészet törvényei szerint, felőle magamnak megnyugvást nem szereztem volna.” Az olvasóra gyakorolni szánt hatás sikertelensége esetére pedig némi iróniával idézi Bulwert: „Poetry is for multitude, – erudition for the few.”²² Ezt az – első kiadáshoz illesztett – Végszót, visszatérve Arany 1872-ig tartó gyakorlatához, csatolni kellene minden kiadáshoz.

A paratextusok szempontjából a *Toldi szerelme* a legkomplexebb: auktoriális előszó vezet be, a műalkotás szövege után a költő jegyzetei következnek, ezt abc-rendbe szedett Glossarium követi, amely formátumában néhol lexikon jelleget ölt. Így e műalkotás olvasata négy szövegből áll össze: a három különböző narrációjú paratextusból és a fikció tizenkét énekéből.

A *Toldi* esetében a naiv eposzi jellegre nemcsak azért tértem ki, mert tudjuk, Arany ezt tekintette az eszményi műfajnak – és a *Toldi*-ban a seregszámlától néhány állandó, eposzi jelzőn át az isteni beavatkozásig több műfaji eleme is transzformálva fellelhető, magáról az eposz témájának követelményeiről és az eposzi hős szigorúan meghatározott

19. Dávidházi Péter: *Hunyit mesterünk. Arany János kritikus öröksége*. Budapest: Argumentum, 1994. 335–336.

20. *Toldi estéje*, AJÖM II, 216.

21. *Toldi estéje*. AJÖM II, 217., illetve AJÖM V, 8.

22. *Toldi estéje*. AJÖM II, 217.

alakjáról (melynek a mű és hőse tökéletesen megfelel) nem is beszélve –,²³ hanem, mert a *Toldi szerelme* Előszavában Arany saját művét már egyértelműen „quasi népies epepeia”-ként említi, így kívánná hozzáízesíteni a „derekát” az előzményekhez. E műfajhoz keresett, de nem talált megfelelő témát a középsőnek szánt részhez sem Ilosvainál, sem a mondavilágban. Ezt a problémát és műfaji következményeit részletezi elméleti alaposággal a *Toldi szerelme* Előszavában.²⁴ Fontos, hogy ebben a szövegben Arany utal a megelőző két Toldi hypotextus jellegére, egymáshoz ízesített szövegkapcsolatára, amely erősen korlátozta fikciója szabad alakításában:

akadály volt saját Toldim már megjelent I. része, mely szerint:

„Szívét nem bántá m é g nyila szerelemnek,
Nem is lőn asszonnyal *tartós* barátsága
Azután sem lépett *soha* házasságra.”

és a III. rész is, melyben a múltjára visszatekintve, szerelemről semmi emlékezése nincs.²⁵

Hogy maga Arany mennyit küzdött a trilógia műfaji kategorizálásával, azt leginkább a *Toldi szerelme* előszava mutatja. Arany részletezi a mű keletkezéstörténetét Petőfi ötletétől kezdve, s ha e részt kiegészítjük a mű utolsó strófájának egy mondatával („Csak ez egy munkámmal igazán tartoztam.”), akkor a harmadik rész keletkezéstörténetének erkölcsi indíttatása kétségtelenné válik.²⁶ Erős a befogadás irányításának szándéka is, ezért osztja meg olvasóival irodalom-, és műfajelméleti alaposággal alkotói töprengéseit és indokait alkotása „különösnek” tekinthető, a másik két résztől eltérő jellegéről, főképp hőstét és a cselekményt illetően. Noha az egységesség igénye miatt a címet hozzáillesztette a másik két részhez, mégis hivatkozik 1850-től tervezett címére, a *Daliás idők*re, amely lehetőséget kínál Toldi nem-főhős, és a cselekmény nem-naiv jellegének magyarázatára. Mint említettem, meglepő szakszerűséggel vonja be befogadóit az architektonikus vonatkozásokba, ráadásul úgy, hogy a műfaji mérlegelések ellenére nyitott kérdés marad,

23. Arany eposz-ideájával sok tanulmány foglalkozott részletesen. Két szerzőre hivatkozom: Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk*. 113–183; Gönczy Mónika: *Az elveszett eposz nyomában. Javaslat az Arany-epika szövegközi olvasására*. In: Bednatics Gábor, Hansági Ágnes, Vaderna Gábor (szerk.): *Az olvasás labirintusában*. Historia Littera Alapítvány–Ráció Kiadó, Budapest, 2013. 216–223.

24. AJÖM V, 8. Megjegyzendő, hogy Csengery Antal már 1853-ban a hősköltemények műfajába sorolja a *Toldit* (AJÖM II, 263.), ezt folytatja Gyulai stb. Így megfontolandó az „elbeszélő költemény” műfaji megjelölés máig tartó, az iskolákban tanított tradíciójának jogosultsága. Vagy: pontosítandó az elbeszélő költemény műfaji definíciója a Toldik esetében.

25. Arany János: *Toldi szerelme*. AJÖM V, s.a.r VOINOVICH Géza, Budapest, Akadémiai, 1953. 7–8. [Továbbiakban: AJÖM V]. Arany III. részként a *Toldi estéjére* céloz.

26. „Toldi középső része nem az én saját választásom. [...] Barátim azonban – első mindjárt Petőfi – váltig unszoltak, hogy [...] írjam meg a derekát is.” AJÖM V, 7.

hogy végül is mi a *Toldi szerelme* műfaja. A verses regény műfaját ugyan utolsóként kínálja fel az új műfaji követelményt illető töprengései között – de kérdő mondatban.

Önmagában is élvezetes olvasmány az alkotói és műhelymunkába bepillantást engedő, a *Toldi szerelméhez* készült forrásmegjelölő és szövegmagyarázó költői jegyzetek sora, mely nem egyszer túl is lép ezen a funkcióján. Következzen néhány példa, melyek elsősorban a szövegbe épített források vagy felhasználásuk architextuális jellegét világítják meg. A 7. jegyzetben a cseh király követelésével kapcsolatban ez áll: „Az örökösödési szerződésnek (habár nem ily népmesei alakban) szintén van némi történeti nyoma.”²⁷ Karlsbad ürügyén: „Karlsbad történetírói [...] vitatják a forrás ismert voltát [...], de én a népmondát követem”;²⁸ későbbi jegyzetben műve „Nem hazudok – mert nem az ujjamból szoptam –” sorára reflektálva viszont fontosnak tartja megjelölni a történeti forrást: „Laczi Dénes tette történeti episod. L. Szalaynál. (II. 199).”²⁹ Elsőként azért e példákat emeltem ki, hogy lássuk a végtelenül gazdag forrásanyag változatos szerzői felhasználó módszerét. Arany szövegalkotása polifóniájára figyelmeztet: hol a mű valóságghú olvasatára hívja fel az olvasó figyelmét, hol ellenkezőleg, leleplezi a mű egyes részeinek hitelenségét. (Genette ezt a funkciót az előszó körébe sorolja.)

E szövegben a narrátor többször önéletrajzi szerzőként szólal meg, művébe biografikus elemeket is belesző. A Hatodik ének ilyen jellegű vonatkozását két jegyzettel is megerősíti. Nevezetes első strófáinak tőle oly szokatlan, álcázatlanul személyes érzelmegzaltságú megszólalásához két jegyzetet fűz, melyek egyike még az adott költői szövegrésznél is kitarulkozóbb: „Felejthetetlen Juliskám szívreható kedves tréfája.”³⁰ Az előbbieken már említett szerzői autoritásra is találunk példát a jegyzetekben: „Higgyük el neki, s ne tudjuk e percben, hogy Rienzi csak jóval későbbben tért vissza Rómába.”³¹ S e „legmodernebb”,³² az Őszikék jelentős részét már megírt művész ide, a jegyzetek-kommentárok közé, „mellékesen” vési be, ismétli meg rejtekezve 1840-es évekbeli, Petőfivel közös ars poeticájának, költői identitásának kulcsszavát: „népköltő” („E baljóslatot ki használja fel, ha nem a népköltő?”).³³

A paratextusok sorát lezáró Glossarium nemcsak szó- és szólásmagyarázatok gyűjteménye, hanem jelentős kultúratudományi, művelődéstörténeti, mikrotörténeti, dialektológiai, archaikus nyelvi, néprajztudományi (tárgyi és folklorisztikus) háttérrel rajzol fel apró töredékekben, adatokban. Egy-egy szómagyarázata újabb és újabb dimenziókkal, szempontokkal gazdagítja az egyébként is dús televényű fikciós főszöveget. E két szöveg-

27. AJÖM V, 33/303.

28. AJÖM V, 203/304.

29. AJÖM V, 255/304.

30. AJÖM V, 110/303.

31. AJÖM V, 294/304.

32. Szentkuthy Miklós: „Legmodernebb, legmagyarabb.” *Új Írás*, 1982 (Október). 31.

33. AJÖM V, 277/304. Lábjegyzetül szolgálhat e kis megjegyzés a Reviczkyvel váltott verses kozmopolita-„vitához” is.

együttes (a költő jegyzetei és a glossarium) az Előszóval együtt kommentátori funkciót tölt be formálisan, ugyanakkor a már említett gazdag és változatos tartalmával egy más típusú narratívával egészíti ki a művet. A fikció és paratextusai „két értelemvilág” narratíváját szemléltetik és szembesítik.³⁴ A fikció sokrétű, de a szépirodalom határain belül maradó nyelvi regiszterét, ha nem is a tudományos szakzsargont használó specialistáé, de a jegyzeteinek, glosszáinak anyagában alaposan jártas, precíz, definiáló kommentátor leíró, ismertető, értelmező nyelvi regisztere váltja fel.

Írásomban néhány kiragadott példával próbáltam illusztrálni, hogy Arany szövege rétegzettségének, többféle funkciót és jelentést hordozó természetének felismeréséhez milyen támpontokat adhatnak Genette kategóriái. Visszatérve a kiindulóponthoz, a *szövegkiadás* kérdéséhez: a *Toldi estéjének* Végszava vagy a *Toldi szerelme* komplex paratextus-rendszerében az Előszó túlbecsülhetetlen volta közhely a szakirodalomban, míg utóbbiban a költő jegyzetei és a Glossarium (szinte) esztétikai erővel bíró szöveggazdagító szerepe is roppant jelentős. E paratextuális részek nélkül elvész a „poetesi”, a feltaláló, a készítő, a teoretikus, a teremtő Arany.³⁵ Elhagyásuk, akár a legnépszerűbb kiadásokból is, jelentős csonkítást, elszegényítést jelent a mű, a szerző és az olvasó szempontjából egyaránt.

34. Szentgyörgyi Csaba: *Narrativitás és metalepszis Mikszáth Kálmán epikájában*. PhD értekezés. Kézirat. PPKE, 2017. 51.

35. Ez a nem szó szerinti idézet átvétel Szili József „(mily bitang ez a név!)” című Arany-előadásának szóbeli változatából (elhangzott Veszprémben, 2017. október 13-án).

Histories of Media in the 1930s

Kerényi, Ethnology, and Mythography

Whether he writes about 20th-century literary criticism, the history of Hungarian literary historiography, or the cult of Shakespeare, Péter Dávidházi's wide-ranging work explores how the study of literature is defined by institutions as well as beliefs, by practices as well as by arguments. For Dávidházi, discourses about literature depend on forms of life: he is an anthropologist of the literary.¹ His long-standing interest in textual scholarship has also been part of his holistic concern with the life of literature.² In his explorations of the construction of poetic authority in the 19th and 20th centuries, he has been a remarkably careful reader of the social and cultural dimensions of the medium of transmission, and a similar attention has also informed his studies of literary scholarship.

This attention is in evidence in his book about the work of the great Hungarian comparatist Tivadar Thienemann. In one chapter, Dávidházi compares Thienemann's work to the historical hermeneutics of Károly Kerényi, carefully exposing the tensions implicit in the mid-twentieth century classicist and historian of religion Kerényi's retelling of the myths of the Greeks as if by a Greek islander to a modern European visitor.³ Dávidházi shows how, in order to be able "to translate the mythology of the Greeks back, to some extent at least, into its original medium, into mythological *story-telling*,"⁴ Kerényi needs to gloss over the problems of technological re-mediation involved in this "translation." In Kerényi's introduction to *The Gods of the Greeks*, it is his emphasis on the "artificially constructed situation" of the narrator speaking for the ancient Greeks that allows a printed compendium an appropriate textual medium for a "participation by the audience" that should restore the "dead matter" of the fragments of Greek mythology "to their live selves."⁵

1. Péter Dávidházi, *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective* (New York: St. Martin's Press, 1998), pp. 1–33.; *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), pp. 46–47.

2. See especially "Kié a (megszerkesztett) beszélgetés? A Pilinszky-interjúk jogi és irodalomelméleti problémái," and "A hatalom szétosztása: klasszikus, modern és posztmodern a szövegkritikában," in Péter Dávidházi, *Per Passivam Resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára* (Budapest: Argumentum, 1998), pp. 321–343 and 209–225.

3. Péter Dávidházi, *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés* (Pécs: Pannónia Könyvek, 2009), pp. 49–72.

4. Carl Kerényi, *The Gods of the Greeks* (London: Thames & Hudson, 1951), p. 4.

5. Kerényi, *The Gods*, p. 4.

Dávidházi is particularly alert to Kerényi's suppression of the problems of transmission here because he is aware of the sensitivity Kerényi had shown to the textual media and the re-mediation of ancient literature in his earlier work.⁶ Kerényi's 1930s essays participated in what was a unique European moment of scholarly, historical, and critical engagement with the material book as a cultural medium, with textual media, and with cultural media in general,⁷ whereas his 1950s narrative of Greek mythology appears to be predicated precisely on a bracketing of the question of the textual medium. In what follows, I will briefly revisit Kerényi's reflections on the book, in order to re-insert them in one of their original contexts in the intellectual history of the first third of the 20th century. Against this context, a disagreement between Thienemann and Kerényi will emerge as symptomatic of a fault line within the humanities of the period, one that also organizes the landscape of ideas about textual media and their historical and cultural ramifications.

The books of the Greeks

At a turning point in his career, in a series of studies that sought to articulate the purpose and goals of the study of antiquity, Kerényi asserted the importance of technological media of inscription for historical and cultural hermeneutics. In its shifting iterations, his reflection on the historical and cultural variability of the textual medium allows Kerényi to place antiquity in a broader historical perspective, and it also provides him with a tangible example of how one accesses and understands a culture that is not one's own.

In 1934, in the earliest, Hungarian version of a programmatic essay that seeks to address the "crisis" of classical studies, he describes the experience of looking at an Etruscan cerecloth preserved at the archeological museum in Zagreb, as opposed to merely consulting its inscription as transcribed and published, to suggest that the original material text provides immediate, sensuous access to the life in which it originates—even when the writing remains indecipherable.⁸ When texts are reproduced in a new medium, they are dislodged from their material home and thus from the life they emerged from. Ancient texts transmitted to us in medieval, byzantine, humanist, or indeed modern books, therefore come to us as dead things: these material books are embodiments of

6. Dávidházi, *Menj, vándor*, pp. 56–63, and Attila Simon, "Az antikvitás érzéki hagyománya: Kerényi Károly és a könyv problémája," *Irodalomtörténet* 89 (2008) 491–515.

7. See e.g. the cross-section provided in *1929: Beiträge zur Archäologie der Medien*, eds. Stefan Andriopoulos and Bernhard J. Dotzler (Frankfurt: Suhrkamp, 2002) and *Szerep és közeg: medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, eds. Szabolcs Oláh, Attila Simon, and Péter Szirák (Budapest: Ráció, 2006).

8. "Ókortudomány" in Károly Kerényi, *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, eds. Géza Komoróczy and János György Szilágyi (Budapest: Magvető, 1984), pp. 152–153; cf. Dávidházi, *Menj, vándor*, p. 61.

cultures other than antiquity, so the texts they contain are cut off from the living sensuous tradition of antiquity, and could only be returned there again if they were re-inscribed on papyrus.⁹

A year later, in the essay “Könyv és görögség” (“Die Papyri und das Wesen der alexandrinischen Kultur”) Kerényi revises this argument and makes bookishness a feature that distinguishes some cultures from others, suggesting that Greek culture, although literate, was not a culture of the book: the book remained in the background of Greek cultural production. When in the post-classical Mediterranean, poetry became inseparable from books of poems, research was conjoined with the writing of books, and the life of the mind moved into libraries, this happened through an encounter between Greek poetry and the Egyptian book. Their conjunction produced the Alexandrian book, which is not the original medium of the Hellenic culture whose texts it transmits to us, but a phenomenon of a distinct Alexandrian culture, of which it is the perfect expression.¹⁰ In 1938, he complements this argument with a consideration of the Greek novel as a genre of this bookish world, a product for solitary reading and for popular consumption, something that emerges at a late phase of the development of a culture.¹¹

The 1938 essay on the Greek novel concludes with the suggestion that while the novel supersedes mythology, it is built around types and situations that are the stuff of mythology, allowing a bookish audience to experience a fuller humanity.¹² If the novel is here revealed as the bookish mediation of myth, in 1939, in the study “Was ist Mythologie?” Kerényi further elaborates this idea, suggesting that in the Greek world, mythology and poetry were lived utterances and forms of life—and they underwent a fundamental transformation when, from ritual events, they became stories that were told and listened to, and later, stories that were read. The difference between myths, folktales, and novels is a difference not of matter, but of attitudes towards them: between participation, absorption in enjoyment, and mere reading.¹³

When in the late 30s, Kerényi begins to define himself as a researcher of mythology rather than a philologist, this shift thus coincides with a shift in what he sees as the relevant medium of the cultural phenomena he is studying. The work that begins in a reflection on different forms of inscription leads him to highlight the difference

9. Kerényi, *Halbatatlanság*, p. 153 and in the 1937 German version in Karl Kerényi, *Apollon und Niobe* (München und Wien: Langen Müller, 1980), p. 69.

10. In Hungarian in 1935, in German in 1936: Kerényi, *Halbatatlanság*, 221–222; *Apollon und Niobe*, 161–171, pp. 170–171.

11. “Die Papyri und das Problem des griechischen Romans” in 1938, expanded Hungarian version in 1939: Kerényi, *Apollon und Niobe*, pp. 172–185; Kerényi, *Halbatatlanság*, pp. 400–412.

12. Kerényi, *Halbatatlanság*, pp. 410–412.

13. Karl Kerényi, *Antike Religion* (München und Wien: Albert Langen und Georg Müller, 1971), pp. 18–24.

among the media or modes of existence of myths, an opposition between myths as something lived versus myths as something represented: life versus literature. For Kerényi, it is not writing, and also no longer the spoken word, as in his earlier, logocentric position, but life itself that is the originary medium of mythology.

Ethnology and ancient Greece

Kerényi's attention to the material text was prompted by what he perceived as a crisis in philology and classical studies—a crisis in the relationship between the European world and the classical tradition, a crisis of a philology which seeks to preserve the texts of the classics as a crucial part of an European inheritance. Kerényi proposes that we view classical antiquity not just as a corpus of texts transmitted to us, but as a coherent whole: a form of life, the fully achieved existence of another culture.¹⁴ His existential-aesthetic approach to the irreducible character of individual cultures was inflected by his encounter with the work of the ethnologist and cultural theorist Leo Frobenius. Frobenius' notion of "paideuma," the creative spirit of a culture as an organic whole, the object of our intuition and experience, provided Kerényi not only with a concept for the description of the totality of a culture, but also for theorizing our response to it, as a state of capturing and being captivated by (*ergriffen*) a creative force.¹⁵

Frobenius was the best-known German ethnologist of the first third of the 20th century, who also had a vast audience outside the German-speaking world, and made an impact on Atlantic intellectual life far beyond his discipline—to which he was an outsider to begin with—in a way comparable to the influence of Frazer's *Golden Bough*.¹⁶ His remarkable output and the record of his expeditions are still recognized for their transformative impact on the study of African cultures. Despite being widely regarded as a dead end in the history of Western anthropology, and despite his German imperialist politics and the intuitionist approach he came to advocate in the 1920s and 30s, Frobenius was also interestingly in sync with the emerging Atlantic anthropological mainstream. His brand of ethnology shares such features with the cultural anthropology of Boas or Malinowski as a commitment to field work (though relying on surveys and interpreters), a holism reminiscent of the Boasian assumption that cultural phenomena were to be understood "in relation to the total culture of the tribe that practiced

14. Kerényi, *Halbatatlanság*, pp. 156–157.

15. See Kerényi's introductory remarks in *Antike Religion*, pp. 8–9. On Frobenius see Suzanne Marchand, "Leo Frobenius and the Revolt against the West," *Journal of Contemporary History* 32 (1997) 153–170; and Silvia Mancini, "Les Civilisations comme «Absolu Esthétique». L'Approche Morphologique de la Mittel-Europa," *Diogenes* 186 (1999) 83–109.

16. Vilmos Voigt, "Frobenius hatása Magyarországon," in *Afrikakutatás 2005–2008*, eds. Szilárd Biernaczký and Gábor Búr (Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2009), pp. 105–113; *Kulturkreise: Frobenius und seine Zeit*, eds. Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff, and Richard Kuba (Berlin: Reimer, 2016).

them,”¹⁷ and a strong opposition to racialist explanations of cultural phenomena. Most important for my present purposes is the cultural relativism Frobenius shares with English and American cultural anthropologists. Spengler’s and Frobenius’ *Kulturmorphologie* and the anthropological concept of culture are both defined by a sense of the irreducible historical particularity of cultures, a shared assumption that emerged out of the same 19th-century discourse about national spirit and national character. In extending this historical relativism to “primitive” cultures, Frobenius relied on the same background as Boas, namely, on a training in a nineteenth-century German ethnology that assumed the psychic unity and the cultural diversity of mankind, and was averse to universalist developmental schemes.¹⁸

Exchanges with Frobenius from 1934 onwards helped Kerényi to radicalize his conception of cultural difference, transforming it from the chronological succession of cultural formations or styles in a historicist view of the western tradition, into the coexistence of cultures imagined in spatial terms.¹⁹ By the end of the 1930s, Kerényi arrives at an ethnological conception of the study of the Classics, which he formulates in two complementary pieces: a lecture on festivity as an aspect of religion at Frobenius’s Frankfurt Institute, delivered on the occasion of the founding of the Deutsche Gesellschaft für Kulturmorphologie in 1938,²⁰ and the 1939 essay “What is Mythology?” In the former, Kerényi asserts the mutually illuminating and clarifying role of the study of classical religion and of the religions of “primitive” people by ethnologists, while maintaining that the religious ideas of every culture must be explained in their own terms. In the latter, Kerényi introduces George Grey, the Victorian colonial administrator and ethnographer, whose example will serve as a model for his own work, establishing the study of classical mythology as a form of ethnology.²¹

In the “Preface” to his 1855 *Polynesian Mythology*, this former Governor of New Zealand explains his pragmatic reasons for studying the mythology of the natives. In his negotiations with the Maori, not only did he have to recognize the necessity of

17. Franz Boas, “Limitations of the comparative method of anthropology,” in *Race, Language, and Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 276.

18. Matti Bunzl, “Franz Boas and the Humboldtian Tradition: from *Volksgeist* and *Nationalcharakter* to an Anthropological Concept of Culture,” in *Volksgeist as Method and Ethic: Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*, ed. George W. Stocking (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), pp. 17–78.

19. Cf. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, trans. Neville and Stephen Plaice (Berkeley: University of California Press, 1991), p. 293.

20. Karl Kerényi, “Vom Wesen des Festes: antike Religion und ethnologische Religionsforschung,” *Paideuma* 1 (1938), 59–74.

21. On the colonial origins of modern anthropological holism and relativism, see Peter Pels and Oscar Salemink, “Five Theses on Ethnography as Colonial Practice,” *History and Anthropology* 8 (1994) 1–34, and George W. Stocking, *Victorian Anthropology* (New York: Free Press, 1987), p. 104.

learning the language: the chiefs' use of fragments of old poems, mythological allusions, and proverbial material in their interactions with him often made it impossible even for his interpreters to make their most important points intelligible to him. This is why Grey began to collect the country's "traditional poems and legends," and, in order to secure the most authoritative native informants possible, decided "to induce their priests to impart to me their mythology."²² In Grey, Kerényi finds an important insight into the nature of mythology: namely, that for the people who think and speak a mythology, myths are not simply stories they tell, but the form of living in the world and acting in it.

Grey's *Polynesian Mythology* also provides a model for the mythographical work Kerényi undertook in *The Gods of the Greeks*. Not only does he recycle his 1939 reflections on Grey's experience for the introduction: he also derives from Grey a situative template for telling the Greek myths as if across a divide separating two cultures. In the part of his preface not quoted by Kerényi, Grey describes how, over a period of eight years, he recorded the fragments of poems and legends imparted to him by various natives. As "no considerable continuous portion of the original [...] was derived from one person," he had to arrange and combine them into a text representative of the coherent whole that was supposedly reflected by his informants' communications. Grey first published this reconstruction in the original Maori, and now presented it to the public in an English translation he had tried to make as close as possible.²³ Kerényi also constructed his mythological narratives from a wide range of sources while adhering "word for word, wherever possible—to the original texts," although unlike Grey, he did not reduce divergent local witnesses to a single version, asserting instead that in the varying versions that appear in his "mosaic," "we can recognize in all the forms, developments and variations the same permanent and unmistakable basic story."²⁴ Kerényi follows Grey's narrative technique as well: his first-person "Greek islander" is a direct descendant of the Maori narrator Grey had created to channel and organize the words of his native informants. Unlike Grey, however, who erased his collaborators from the record, Kerényi propped up his own reconstruction with almost a thousand citations.

22. George Grey, *Polynesian Mythology and Ancient Traditional History of the New Zealand Race, as Furnished by their Priests and Chiefs* (London: J. Murray, 1855), p. viii, quoted in Kerényi, *Gods*, p. 7.

23. Grey, pp. viii–xi, the quote on p. xi. The Maori publication is George Grey, *Ko nga mahinga a nga tupuna Maori he mea kohikohi mai* (London: G. Willis, 1854).

24. Kerényi, *Gods*, pp. 8, 12, 9; Grey's editorial work was reconstructed in David Simmons, "The Sources of Sir George Grey's *Nga Mahi a Nagi Tupuna*," *The Journal of the Polynesian Society* 75 (1966) 177–188; and cf. Jane Stafford, "Irrevocably Mute, for Ever Mourned': George Grey and His Collaborators," *Moving Worlds* 8 (2008) 65–81.

Ethnology, sociology, and histories of media

In assuming the cultural relativist position of ethnology, Kerényi positioned himself on one side of the disciplinary divide between ethnology (or anthropology) and sociology, a divide that was much sharper in this period in German-speaking academia than in France or even in the United States. Like Frobenius and other Weimar-era cultural conservatives, Kerényi was obviously critical of a perceived tendency to demand an adherence to the standards of “the *sciences* in the Anglo-French sense, meaning not so much the natural sciences proper, but sociology and the evolutionistic study of religion.”²⁵ In the 1934 Hungarian version of his essay on the crisis of classical studies, Kerényi described his (and Frobenius’) inquiry into the essence or being (*Wesen*) of cultures as a reaction against such scientific approaches to cultural, intellectual phenomena.²⁶

The book with which he entered in tacit polemic here is Tivadar Thienemann’s *Irodalomtörténeti Alapfogalmak*, an outline of western literary history in the form of an analysis of the historical evolution of the relationships among author, text, and public, as functions of the changes in the media of communication.²⁷ Thienemann described his project as a kind of literary sociology.²⁸ This identification was coterminous in the period with a focus on modern western society (as opposed to the “people of nature”), with an interest in the process and causes of modernization, and with the use of explanatory models. Unlike Frobenius or Kerényi, who sought to identify and interpret cultural entities as having a stable, recognizable essence, Thienemann understands cultural phenomena as emerging out of the continuing transformations of the technologies of writing and communication in an open-ended historical process. And unlike Kerényi, Thienemann considers the book, and the medium of inscription in general, not as an expression of a cultural essence that precedes it: in his book as well as a couple of essays written shortly after its publication, Thienemann repeatedly insists that the technological and social aspects of communication are not extrinsic to literature, because “writing is not a passive, neutral container, which merely preserves

25. Kerényi, *Apollon und Niobe*, 65 (my translation, “sciences” in English in the original). Cf. Leo Frobenius, *Paideuma: Umrisse einer Kultur- und Seelenlehre* (München: C. H. Beck, 1921), pp. 7ff.

26. See especially Kerényi, *Halhatatlanság*, p. 156n9 and n10.

27. Tivadar Thienemann, *Irodalomtörténeti Alapfogalmak* (Pécs: Danubia Könyvkiadó, 1931). Dávidházi, *Menj, vándor*, pp. 50, 64–65 and Simon, “Az antikvitás érzéki hagyomány,” p. 513 n21 note the signs of Kerényi’s disagreement with Thienemann’s book, without pursuing them.

28. Tivadar Thienemann, “Irodalomtörténet,” in *A Magyar történetírás új útjai*, ed. Bálint Hóman (Budapest: Magyar Szemle, 1931) 82–85, and cf. Kiséry, “Hajnal és Thienemann láthatatlan kollégiuma: a tudomány hálózatai, a német szociológia, és a kommunikáció egyetemi kutatása Magyarországon 1930 körül,” in *Médiák és váltások*, ed. Katalin Neumer (Budapest: Gondolat, 2015) 246–305.

ideas, but a productive power.”²⁹ In its three main sections, Thienemann’s book discusses the medium-specific configurations of author, text, and audience under the condition of orality, manuscript, and print, while also paying attention to some of the more recent developments in media technology that point beyond the culture of the book: the periodical press, journalism, and the radio, and the emerging new situation in which literature loses the prestige it enjoyed in nineteenth-century culture. As Thienemann argues, the changes in the medium of literary communication over history transform the institutional, social, and conceptual framework of literature, and through them, also inform the historical changes of the genres and styles of writing.

Although the disagreement between Kerényi and Thienemann never took the form of an open debate—the intellectual style of the period and of the parties involved made this practically inconceivable—their diametrically opposed understanding of the agentive forces involved in media change may provide a useful template for mapping the sudden flourishing of research focused on communications media across the humanities and social sciences in the 1920s and 1930s. As the ramifications of orality and literacy, of manuscript and print, of cinema and the radio became a new way of bringing into focus the variety of cultural and social experience of humanity, ethnologically grounded cultural theory and sociology provided two major disciplinary frameworks and interpretive strategies for these discussions. Kerényi’s essays invoke an ethnological tradition associated with a critique of modernity, using it as part of a conservative humanist pushback against a sociological approach to culture. They seek to invest the forms of writing and of the book with an analytic significance not as agents of change, but as expressions of it. That in the postwar years, both Kerényi and Thienemann abandoned the technological medium as a focus of their historical scholarship is neither a sign of the failure of their imagination nor an indicator of the inherent limitations of sociological or ethnological media history, but symptoms of a massive re-orientation of the humanities in the wake of their trans-Atlantic migration.

29. Theodor Thienemann, “Versuch einer Literaturphilosophie,” *Le Premier Congrès International d’Histoire Littéraire. Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, IV/1 (1932) 23–30, p. 25 (my translation).

Koramodern retorika és a reformáció szemiotikája

Puttenham alantas rímfaragói

és az angol reneszánsz thanatológiai válsága

Az egyik legjelentősebb angol reneszánsz retorikai kézikönyv szerzője, George Puttenham különös jelenség miatt bosszankodik *The Arte of English Poesie* [Az angol költészet művészete] című munkájában. Zsörtölődő megjegyzései többet árulnak el a koramodern angol társadalom intellektuális, vallási, kulturális feszültségeiről és traumáiról, mint azt első olvasatra gondolnánk. Az 1589-ben megjelent mű első könyvében nagy figyelmet szentel a sírfeliratnak mint poétikai módszernek és versformának. Tömörségével és gazdaságosságával az epitáfium a vers ideális formája,¹ a metafora tökéletes példája Puttenham számára,² aki ugyanakkor hozzát teszi, hogy a kor alantas költőcskéi [„bastard rimers”] egyre silányabb minőségben gyártják ezeket az epigrammaszerű költeményeket. Meglátása szerint a túl hosszúra sikerült epitáfiumok ízléstelen elégiák, megsértik a dekorumot, hiszen szem elől tévesztik a versforma legfontosabb jellemzőjét, a rövidséget.³ Így fordulhatott elő saját személyével, dohog szerzőnk, hogy egy angliai katedrálisban egy sírfelirat olvasásában elmélyedve kis híján az épületben rekedt. Az epigramma helyett elégia hosszúságúra nyúló sírvers csak nem akart véget érni, a terjengős szövegben elmerülve az elmélkedő nem vette észre az idő múlását, és még a felénél sem tartott, mikor a sekrestyés kiteszékelte a székesegyházból.⁴

1. A sírfeliratnak mint irodalmi ősmintának vagy ősműfajnak a gondolatához lásd Dávidházi Péter: *Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés.* (Thienemann-előadások; 4.) Pécs, Pro Pannonia, 2009. 24–30.

2. Scott L. Newstok: *Quoting Death in Early Modern England: The Poetics of Epitaphs Beyond the Tomb.* Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan, 2009. 133.

3. Joshua Scodel: *The English Poetic Epitaph: Commemoration and Conflict from Jonson to Wordsworth.* Ithaca és London, Cornell University Press, 1991. 87–88.

4. „An Epitaph is but a kind of Epigram only applied to the report of the dead persons estate and degree, or of his other good or bad partes, to his commendation or reproch: and is an inscription such as a man may commodiously write or engraue vpon a tombe in few verses, pithie, quicke and sententious for the passer by to peruse, and iudge vpon without any long tariaunce: So as if it exceed the measure of an Epigram, it is then (if the verse be correspondent) rather an Elegie then an Epitaph which errour many of these bastard rimers commit, because they be not learned, nor (as we are wont to say) their catstes masters, for they make long and tedious discourses, and write them in large tables to be hanged vp in Churches and chauncells ouer the tombes of great men and others, which be so exceeding long as one must haue halfe a dayes leasure to reade one of them, & must be called away before he come halfe to the end, or else be locked into the

A szöveg nemcsak arról tanúskodik, ahogy a középkori hagyományok szekularizálódása során átalakulnak, fellazulnak a korábbi versformák – az egyre hosszadalmasabbá váló sírversek megjelenése mögött a hitéleti szokások, a teológiai viták, a vallási átalakulások és az általuk okozott kulturális, társadalmi válság húzódik meg. Miért érezték Puttenham kortársai szükségesnek, hogy egyre hosszabb versekben emlékezzenek meg halottaikról? Mi indokolta, hogy egyre terjedőbb szövegekben idézzék meg az eltávozottak emlékét? Milyen folyamatok zajlottak le a társadalmi emlékezetmunkában, átrajzolva a gyász ikonográfiáját és átírva a túlvilággal tartott kapcsolat bevett eljárásrendjét? A retorikai forma és az anekdota társadalmi környezetét megvizsgálva azt találjuk, hogy a Puttenham felháborodását kiváltó, elégia hosszúságú sírfeliratok elterjedése mögött a tizenhatodik század második felétől egyre mélyülő thanatológiai válság áll, az a folyamat, amely a reformáció hatására ment végbe, és amelyet Michael Neill a halál koramodern újrafelfedezésének nevez.⁵

A reformáció eltörölt egy sor olyan vallásos gyakorlatot, amelyek fenntartották a kapcsolatot az élők és a halottak, a földi és a túlvilági lét között, vagy pedig arra voltak hivatottak, hogy a hívők számára már életükben előkészítsék a halál utáni segítségnyújtás spirituális eszközeit.⁶ A közbenjárás, a szentekhez intézett kérelmek, a halottak lelkéért mondott imák, a gyászmisézés intézményeinek, és legfőképpen a Purgatóriumba vetett hitnek a felszámolásával a protestantizmus nemcsak szakadékot teremtett az élők és halottak közé, hanem egy egész kulturális képrendszerrel, egy imaginárius világmagyarázattal fosztotta meg a híveket.⁷ A halállal, a túlvilággal, a Purgatóriummal, a halottakkal kapcsolatos képzetek átalakulása elhúzódó válságot okozott, melynek tanulmányozása az elmúlt két évtizedben növekvő hangsúlyt kapott a koramodern angol reneszánsz irodalom és kultúra kutatásában. Különösen jelentősnek bizonyult ez a vizsgálat abban a munkában, amelynek egyik fő célkitűzése, hogy a posztszemiotikai kritikai elméletben lezajlott képi és korporális fordulat fényében értelmezze azt a ha-

Church by the Sexten as I my selfe was once serued reading an Epitaph in a certain cathedrall Church of England.” George Puttenham: *The Arte of English Poesie*. The Echo Library, Teddington, 2007. 43.

5. Michael Neill: *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford, Oxford University Press, 1998. 102.

6. „There was a range of available packages, as it were, from a simple funeral mass to the popular and moderately priced trental – a set of thirty requiem masses, said on the same day or on successive days – to the extremely expensive chantry, an endowment for the maintenance of a priest to sing daily mass for the founder or for someone specified by the founder, often in an ornate, purpose-built chapel.” Stephen Greenblatt: *Hamlet in Purgatory*. Princeton and Oxford, Oxford University Press, 2013. 21.

7. „By the late Middle Ages in Western Europe, Purgatory had achieved both a doctrinal and a social success. That is, it was by no means exclusively the esoteric doctrine of theologians but part of a much broader, popular understanding of the meaning of existence, the nature of Christian faith, and the structure of family and community.” Greenblatt: *Hamlet in Purgatory*. 14.

tást, amelyet a reformáció gyakorolt az angol reneszánsz irodalomra, különösen a drámára és a színházakra.

A nyolcvanas évektől a posztstrukturalista szubjektumelméletekre támaszkodó újhistorista és kulturális materialista interpretációk már nagy hangsúlyt fektettek a test és a koramodern szubjektivitás kialakulása közötti kapcsolatra.⁸ Az elme és a szubjektivitás testi meghatározottságának elméletei a kilencvenes évekre új perspektívákat nyitottak a koramodern kánon újraértelmezéséhez. A képi fordulat reprezentáció- és medialitás-elméleti meglátásaival kiegészülve a test megjelenítéseit értelmező új eljárások túlléptek az erőszaknak mint reprezentációs technikának a tanulmányozásán. Feltárták a drámákban rendszeresen visszatérő testi áthágásoknak, az anatomizáló gyakorlatoknak, a boncoló, felszíneken áthatoló, belülré irányuló figyelemnek a kulturális szemantikáját,⁹ amely a kor általános ismeretelméleti válságában gyökerezett. A posztsemiotikai nézőpont új, jelelméleti megvilágításba helyezte azt a hatást, amelyet a reformáció gyakorolt az ember, az emberi test és a Teremtő közötti kapcsolatról vallott meggyőződésekre. Az Eukarisztia újragondolása és megkérdőjelezése nemcsak Jézusnak az áldozati ostyában való testi jelenlétét vonta kétségbe, hanem a teremtő isteni princípium és a teremtett ember között hagyományosan közvetlennek, szemiotikai értelemben véve motiváltak elgondolt kapcsolatot is. Igaz ugyan, hogy a közvetítés intézményeinek (szentek imádata, gyónta-

8. Itt különösen Francis Barker úttörő munkáját kell kiemelnünk, aki a lacani szemiotikai pszichoanalízis és az ideológiakritika nézőpontjából térképezte fel a koramodern szubjektivitás megjelenésének kérdését, az önazonosság korábbi garanciáinak megrendülését, amit számára Hamlet lényének legbelső üressége példáz. „For Hamlet, in a sense doubtless unknown to him, is truly this hollow reed which will »discourse most eloquent music« but is none the less vacuous for that. At the centre of Hamlet, in the interior of his mystery, there is, in short, nothing.” Francis Barker: *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. London–New York, Methuen, 1984. 33.

9. Neill korábban hivatkozott könyve mellett főként a következő munkákra gondolok: Andrea Carlino: *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1999; Tobias Döring, *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture*. Basingstock–New York, Palgrave Macmillan, 2006; David Hillman: *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*. Basingstock–New York, Palgrave Macmillan, 2007; David Hillman – Carla Mazzio, eds. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. London–New York, Routledge, 1997; Cynthia Marshall: *The Shattering of the Self. Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 2002; Katharine Eisaman Maus: *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1995; Hillary M. Nunn: *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. Ashgate, 2005; Margaret E. Owens: *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*. Newark, University of Delaware Press, 2005; Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London–New York, Routledge, 1995; Michael C. Schoenfeldt: *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Susan Zimmerman: *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

tók, idegen nyelven prédikáló papok, búcsúcédulák stb.) eltörlésével a reformáció a közvetlen istenkapcsolat vallását kívánta helyreállítani, és ezzel a korábbinál nagyobb szerepet adott az egyénnek,¹⁰ de egyúttal olyan hatalmas (és ráadásul kérdőjelekkel körülvett) feladatot adott számára, amely súlyos teherként nehezedett a korábbi segítő eljárásokat elvesztett, magára hagyott protestáns szubjektumra.¹¹ Robert S. Knapp megfogalmazásában a reformáció teológiája és a folyamányaként életre kelő általános vallásos meggyőződések egy alapján véve szemiotikai kérdésfeltevést és átrendeződést eredményeztek, melynek következtében megrendültek az ember jelentésségének korábbi garanciái.¹² Az episztemológiai és teológiai bizonytalanság nemcsak az Isten és az ember között lévő közvetlen (vagy már mindig is közvetett) kapcsolat vizsgálatára sarkallta a gondolkodókat, hanem arra is, hogy a felszínnek, a látszat, a dolgok bőre mögött keressék a rejtett isteni szándékot. Többek között ez vezetett oda, hogy a 16. század második felére általánosan elterjedtek azok az anatómiai színházak és nyilvános boncolások, melyek során az addig lezárt és tiltott szentélynek tekintett emberi test felnyitásával a bőr mögött rejtő isteni, szerkezeti harmónia felmutatására törekedtek a koramodern anatómusok, és ez az anatómiai-korporális érdeklődés áthatotta az irodalmat és a színházat is.¹³ A koramodern test, minden fiziológiai részével és szenvedésével, szenvedélyével

10. Köszönöm Matuska Ágnesnek, hogy felhívta a figyelmemet erre a kérdésre. További szempontokért lásd még Matuska Ágnes: „»Masking players, painted sepulchers and doubledealing ambidexters« on duty: anti-theatricalist tracts on audience involvement and the transformative power of play.” *SEDERI Yearbook, 2008*. 45–59.

11. „The protestant God – »an arbitrary and wilful, omnipotent and universal tyrant« [Walzer, Michael: *The Revolution of the Saints: A Study in the Origins of Radical Politics*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966. p. 151] – demanded of each subject that s/he submit personally and without mediation. The modes of power formerly incorporated in mediating institutions and practices now devolve on Him and, to some extent and unintentionally, on His subject: abject before God, the subject takes on a new importance in virtue of just this direct relation.” Jonathan Dollimore: *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan, 2004. 114.

12. „The basic issue is a semiotic one: what kind of a sign is a human being, how does that sign relate to the will of both speaker and hearer, and who is to be credited with the intention which any sign presumably expresses? Complicating the problem above all else is the fact that the sign which a human being is, is inevitably an act, and in some sense always an ornamental act, a temporary embroidery upon the eternal cognitive of God’s purpose, and of that remnant of his image still lodged either in mind, will, and understanding, or in the intellectual faculty of the soul.” Robert S. Knapp: *Shakespeare – The Theater and the Book*. Princeton, Princeton University Press, 1989. 104.

13. „It is as if the body, like the discovery space which gave the Elizabethan stage its structural focus, existed to challenge the curious gaze, as if it were *to be opened*. The mysteries it contained were not merely physiological, but moral-ontological, and psychological. In a fashion more ambiguously poised between the metaphoric and the literal, the interior of the body was imagined as inscribed with the occult truths of the inner self.” Neill: *Issues of Death*. 123.

együtt, elválaszthatatlan részévé vált a kor teológiai, filozófiai, orvosi és poétikai vitáinak, így a fizikai valóság és a nyelv, a valóságos és a figuratív közötti kapcsolatról folytatott elmélkedéseknek is.¹⁴

Belátható, hogy a fentebb idézett zsörtölődés Puttenhamtól több, mint retorikai eszmefuttatás. Megfigyelése valójában arra a vallásos-társadalmi gyakorlatra irányul, amely szinte kétségbeesetten igyekezett a halottakkal való kommunikáció terén új eljárásokat állítani a reformáció által elfojtott régiak helyébe. A sírfeliratok megnövekedett hosszúsága csak egy a számtalan ilyesfajta jelenség közül. A *memento mori* és az *ars moriendi* hagyományok átalakultak, és a koramodern hívők új módszerekkel igyekeztek hidat teremteni az élők és a halottak között. Egyre bonyolultabbá és elnyújtottabbá váltak a temetési szertartások, az eltemetettek fölé cirkalmas és költséges heraldikával díszített és egyre nagyobb sírpítmények, emlékművek tornyosultak, a halottak Purgatóriumban szenvedő lekéért mondott folyamatos imák és misék helyszínéül szolgáló kápolnák pedig családi sírboltokká alakultak át.¹⁵ A reformáció hatására természetesen nemcsak a halottakat, hanem a testről alkotott korábbi, idealizált, holisztikus képet is elvesztette a közönség. A válság jegyeit főként az angol reneszánsz tragédiák, különösen a bosszútragédiák hordozzák, melyekben a reformáció előtti eukarisztikus szimbolika testképe kísérteties, feldarabolódott formában tér vissza.¹⁶ Ezért állíthatja Margaret Owens, hogy a koramodern bosszútragédiák állandóan visszatérő motívuma, a trauma és a gyász valójában nem más, mint a reformációval elvesztett eukarisztikus, „valódi” testi jelenlétnek, és a halottakkal kapcsolatos rítusoknak, gyászszertartásoknak a gyászolása.¹⁷

A változások a koramodern retorikai elméletekre és gyakorlatokra is hatással voltak, és ezt nemcsak Puttenham anekdotikus kitérőjében, hanem poétikai elveiben és a többi angol reneszánsz retorikai számvetésben is tetten érhetjük. Puttenham számára a sírvers azért működhet ideális versként és a legerőteljesebb metaforaként, mert úgy tűnik, tömörségével, gazdaságosságával képes azonnali kapcsolatot teremteni az elvesztett, nem jelenlévő, megidézett halottal. A metafora működéséről és osztályozásáról szóló részek-

14. Adrian Streete: *Protestantism and Drama in Early Modern England*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. 120–21.

15. Neill: *Issues of Death*. 40.

16. „The Protestant dismantling of Eucharistic symbolism [is] both a stimulus to, and a preoccupation within, Elizabethan and Jacobean revenge tragedy. [...] Dismemberment in the revenge tradition may be understood as a macabre return of the repressed ritual body of pre-Reformation England. [...] I see the revenge play as encoding the anxieties and fantasies that haunted post-Reformation England.” Owens: *Stages of Dismemberment*. 205.

17. „[...] what is being mourned in revenge tragedy is mourning itself, namely, the system of consoling rituals that had been available up until the consolidation of Reformed piety. Moreover, this loss was irreducibly corporeal. Revenge tragedy mourns not only a faith but also the body that served as the fulcrum of that faith, the Real Presence in the Eucharist.” Owens: *Stages of Dismemberment*. 212.

ben a kor többi retorikai kézikönyve is ilyesfajta kapcsolatteremtő erőt tulajdonít a metaforának, felruházva a trópust a közvetítés, az áthidalás, a jelenlévővé tétel képességével.

Érdeemes közelebbről szemügyre vennünk a reneszánsz poétikákat, hogy megértsük, hogyan vehettek részt a nyelvi működések a korábbi rítusok helyettesítésére, az elvesztett jelenlét pótlására irányuló törekvésekben. A metafora koramodern definíciói a trópusnak a vizuális érzékeléssel való arisztotelészi gondolatára támaszkodnak. Richard Sherry meghatározásában a metafora egyfajta „fordítást” [*translacion*] hajt végre, hidat képezve a dolog látványa és az elme között. Első példája amellet érvel, hogy a testtől a tudatba történő fordítás [„from the body to the mind”] rendkívül erőteljes megjelenítést hoz létre.¹⁸ Henry Peacham szintén tárgyalja a metaforikus kifejezés erejének forrását, és az emberi érzékek közül a látást tekinti legfontosabbnak.¹⁹ Sherry nem tárgyalja az elméből a testre irányuló átfordítást [„from the mind to the body”], Peacham azonban igen.²⁰ Fontos retorikai technikának tekinti, de végül oda lyukad ki, hogy végeredményben az összes poétikai reprezentáció a tudat terméke, és a józan észnek, az intellektusnak van alárendelve.

A metafora átfordító, közvetítő, hídteremtő képességéről alkotott koramodern elképzelések tükrében ugyanakkor találunk egy figyelemre méltó eljárást számos reneszánsz tragédiában, amely mintha pontosan arra törekedne, hogy kiküszöbölje a „translacio”

18. „Metaphora. Translatio, translacion, that is a worde translated from the thyng that it properly signifeth, vnto another whych may agre with it by a similitude. And amonge all vertues of speche, this is the chyefe. None perswadeth more effecteouslye, none sheweth the thyng before oure eyes more euidently, none moueth more mightily the affections, none maketh the oracio[n] more goodlye, pleasaunt, nor copious. / Translacions be diuerse. / i. Some fro[m] the body to the mynd, as: I haue but lately tasted the Hebrue tonge, for newlye begunne it. Also I smell where aboute you go, for I perceyue.” Richard Sherry: *A Treatise on Schemes and Tropes*. London: John Day, 1550. Köszönettel tartozom Zenón Luis Martínez barátomnak, aki felhívta a figyelmemet ezekre a forrásokra.

19. „As the sight among the rest of the senses is most sharpe, and pierceth furthest, so is it proved most sure, and least deceived, and therefore is very nigh to the mind in the affinitie of nature, so farre fourth as an externall sense of the bodie may be compared to an internall vertue of the mind.” Henry Peacham: *The Garden of Eloquence*. London: Richard Field, 1593, 2nd ed. sig. C2v.

20. „[...] and now next I will observe those translations that are taken from the mind and applied to the bodie. / From the mind to the bodie. / From things in the minde to the parts of the body, as to call a wound angrie, or wofull: a tongue malicious, and also when we say, a pitifull eye, a liberal hand, a wise eare. Now these words angrie, wofull, malicious, pitifull, and wise, do belong properly to the mind, yet by this forme of speaking, they signifie passions and properties of the bodie. / An example of holy Scripture, 'whatsoever mine eyes desired I let them have it.' [Eccles.2.] Here Salomon attributeth desire to the eyes, which is a word properly belonging to the mind and not to the eyes, which are parts of the body. / Also in like sense he saith, 'The eye is not satisfied with light, nor the eare with hearing' [Eccles.1.]: by the eye and (end) eare he understandeth the desire of the mind kindled by those senses.” Peacham, *The Garden of Eloquence*, sigs, C4r-c4v.

aktusát, és kikerülve az ész uralma alól, egyfajta közvetlenséget teremtsen a nyelvi jelölő és a jelölt dolog között. A koramodern bosszútragédiáknak ezt a nyelvi eszközt *demetaforizációnak* nevezem. Hatása abban áll, hogy kiszabadítja a retorikai trópust a diszkurzus szabályrendszeréből, kivonja a tudat és a szimbolikus rend irányítása, automatizmusa alól, és „valóságossá” változtatva a nyelvi megnyilatkozást, önálló életre kelti azt.²¹ A legkifejezőbb korai példákat Shakespeare első tragédiájában találjuk. A *Titus Andronicus* szinte teljes egészében átszövik a hirtelen valóságossá vált nyelvi alakzatok – a trópusok a karakterek éber rémálmaivá alakulnak át.²² Titus *tényleg* kölcsönadja a kezét, fiai nemcsak képletesen, hanem *igazából* elvesztik a fejüket, *valóban* fejek hullanak, és Lavinia *szó szerint* a fájdalom térképévé válik. A demetaforizáció azonban nemcsak erre a korai tragédiára jellemző – újból és újból felbukkan a bosszútragédiák hosszú sorában, mintha az angol reneszánsz drámai kánonnak ezek a darabjai, amelyek szinte külön alműfajt alkotnak, szisztematikusan törekednének a trópusban lévő feszültség rövidzárlatos kisütésére, hogy ezzel járuljanak hozzá a bosszúdráma hatáskeltő erejének fokozásához. A metafora általában beágyazódik valamilyen általánosabb jelentéshordozó ikonográfiai vagy moralizáló hagyományba. A demetaforizációval a tropológiai elem kiszabadul a nyelvi közvetítés megszokott pályájáról, és hirtelen visszakanyarodik a szó szerinti jelentés síkjára. Az így okozott meglepetés nemcsak a színházi reprezentáció hatásmechanizmusához tesz jelentős hozzájárulást, hanem kitűnően belehelyezhető abba az általános koramodern ismeretelméleti faggatózásba is, amely a nyelvi fordulat utáni posztmodern szemiotikai tudatossággal mutat rokonságot, és amely többek között a nyelv kiszámíthatatlan, uralhatatlan, a szubjektumon mindig túlcspó erejét mutatja fel, mégpedig pontosan a test tematizálásán keresztül.

Amikor Thomas Middleton *A bosszúálló tragédiája* című drámájának elején Vindice, a bosszúálló színpadra lép a Prológus hagyományos szerepében, terjedelmes leírást ad a darabban sorra kerülő szereplőkről, mindeközben a nézők felé mutatja a kezében díszel-

21. A demetaforizáció gondolatával Rosalind Colie „metaforátlánítás” [*unmetaphoring*] koncepcióját fejleszttem tovább. „The notion of unmetaphoring is simple enough, really: an author who treats a conventionalized figure of speech as if it were a description of actuality is unmetaphoring that figure.” Rosalie Colie: *Shakespeare’s Living Art*. Princeton, Princeton University Press, 1974. 11. A terminussal a nyelvnek arra az irányíthatatlan jelölő képességére utalok, amely akkor is képes tropológiai hatásokat termelni, amikor a beszélő ezt nem szándékolja, ugyanakkor ennek fordítottjára is képes, azaz hirtelen nem-retorikai, „szó szerinti” jelentéseket is produkálhat, kibújva a hagyományos metaforikus kifejezés automatizmusa alól, mintegy „áttörve” a valóságos felé. Lásd még: Kiss Attila: *Demetaphorization on the Early Modern Emblematic Stage*. In: Tóth Sára, Kókai Nagy Viktor, Marjai Éva, Mudriczki Judit, Turi Zita, Arday-Janka Judit (szerk.): *Szóltató Szavak / The Power of Words: Tanulmányok Fabiny Tibor hatvanadik születésnapjára / Papers in Honor of Tibor Fabiny’s Sixtieth Birthday*. Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, 2015. 295–304.

22. Gillian Murray Kendall: „‘Lend me thy Hand’: Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus*”: *Shakespeare Quarterly*, 40. 3 (1989). 299–316. 312.

gő koponyát. Ezen a ponton a koponya a 17. század elejére óriási pályát befutott, már-már kifulladt *memento mori* hagyomány kötelező kellékeként szerepel, olyan metaforaként, amely magába sűríti a meghalással, a hullával, a testtel kapcsolatos összes koramodern izgatottságot. A metafora azonban egy szempillantás alatt kibillen, mert kizökkenti tropológiai pályájáról Vindice, amikor erőteljes aposztroféval a csontdarabhoz fordul, és elárulja, hogy az nem más, mint meggyilkolt menyasszonyának, Glorianának a koponyája.²³ A metafora hirtelen lerázza az ikonográfiai hagyomány kötelekeit, és szó szerinti koponyává, a valóság darabjává válik azon az erőn keresztül, amelyet Vindice nyelvi aktusa ráruház.

Ugyanez a hatásmechanizmusa a sírásó-jelenetnek, melyben Hamlet mindaddig a *memento mori* és az *ars moriendi* kellékeként fordul a kezében tartott koponyához, míg meg nem tudja, hogy az Yorick testéhez tartozott.²⁴ Ebben a pillanatban a metafora átüti a hagyomány, azaz a ráció, az elváráshorizont által meghatározott felszín, és azt az ígéretet hordozza, hogy a meglepetés erején keresztül áthatol a valóságosba, a metafora közvetítő erejénél nagyobb erővel teremtve kapcsolatot a valósággal. A koramodern bosszútragédiák egyik központi témája, hogy ez a valóság ugyanolyan nehezen elérhető, mint elvesztett halottaink, és hogy a megragadására ugyanúgy nyelvi technikákat kell kidolgoznunk, mint az Eukarisztiában még meglévő, de aztán elvesztett teljes jelenlét pótlására. Ezen a témán keresztül kapcsolódik össze Puttenham anekdotikus zsörtölődése és az angol reneszánsz dráma thanatológiai és retorikai motívumkészlete.

23. Cyril Tourneur (Thomas Middleton): *A bosszúálló tragédiája*. In: *Angol reneszánsz drámák II*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1961. 183.

24. William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*. In: *Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*. Budapest: Európa, 1988. 451.

„Amit erről álmodám”

Álom és költészet Arany János életművében

Nem tudni, hogy Arany János saját álma hány esetben lehetett verseinek forrása, és akár első személyű beszédben, akár tárgyiasított formában, megfejthetetlené vált élménye: ennek megválaszolására csak bizonytalan feltevések kockáztathatók meg. Azt sem tudni, hogy hány ilyen – főleg ifjúkori – kézirat semmisülhetett meg az utókor számára. Az álomnak Arany életművében való tanulmányozásához költészete, levelezése, tudományos munkássága és a róla szóló irodalom adhat együttes, de sohasem teljes segítséget. Az „álmom” szó jelentései közül ezúttal főként az alvás közbenire figyelünk, ettől azonban az ezt verssé alakító és értelmező, teremtő képzeletre vonatkozó „álmodám” nem választható el. Dolgozatunk ennek a nagy és sokfelé ágazó témának néhány kérdését vizsgálja.

Az a szelekció, amely Arany műveinek közzétételében a személyiség belső titkainak megőrzése és az önmagáról kialakított költői kép megteremtése céljából a kezdetektől a fia által gondozott kiadásokig megfigyelhető,¹ érvényesnek látszik alkotáslélektani szempontból is. A költészet és a levelezés közötti különbség ilyen szempontból elsősorban az, hogy az álom tárgya az elsőben nem, vagy csak kivételesen vonatkozhat a magánéletre (családra, barátokra, betegségre), míg a másodikban igen, de ott is kizárva a továbbadás lehetőségét.

Saját álmairól ritkán számolt be barátainak: az ifjúkori, elhatározó jelentőségűre ön-életrajzi levelében emlékezett vissza Gyulai Pálnak, „*privatim!*”, a nyilvánosság kizárásával: „az öntudat kigyói, szegény apám s anyám nyugtalansága, <ölt> martak éjjel, nappal. Magánosan bolyongék Sziget hegyein, az Iza partján, – elmélkedtem, vezeklettem. Egy nap, hasonló gyötrelmek közt álom ért rám, – s jó édes anyámat halva láttam. A benyomás olly erős volt, hogy többé nem vethetém ki fejemből, ellenállhatlan ösztönt érzék hazamenni.”² Nem tudunk arról, hogy ezt az álom-élményt akkor költemény követte volna, magát a hazamenetelt viszont az *Őszikék* között szereplő, a költő életében meg nem jelent *Vándor cipő* örökítette meg, amelyben nem esik szó az álomról, csak annak kiváltó okáról, a tékozló fiúéhoz hasonlatos szenvedéséről.

A halott édesanya álombeli látása felidézti annak jövendölő funkcióját: „Alig pár hétre hazaérkeztem után szegény jó anyám meghalt, cholérában, hirtelen.”³ Az álom jóslat-

1. Lásd Szilágyi Márton: „Nyitott kérdések az Arany-filológiában”: *Irodalomtörténet*, 85. 2004. 367-379. 371, 376.

2. Arany János Gyulai Pálnak, 1855. jún. 7. AJÖM XVI. S.a.r. Sáfrán Györgyi, Budapest, Akadémiai, 1982. 558.

3. AJÖM XVI. 559.

jellege, boldogító formában, a *Toldi* végén érvényesül: ott megvalósul az az álom, amelyet Miklós a X. ének elején látott.

Toldi is álmában csehen győzedelmet
És nyert a királytól vétkeért kegyelmet;
Drága gyöngyös fegyver csillogott kezében,
Drágább örömkönnyü anyja két szemében.⁴

Ehhez a párhuzamhoz kapcsolódik egy Tompához írt levél: „Az a felfogás a mint én Toldi viszonyát, anyjával rajzolom, nem annyira *objectiv*, mint a közönség gondolja.”⁵

„A szellemekkel correspondentiát illetőleg én a scepticusok közé tartozom. Se igent se nemet nem mondhatok”⁶ – írta Arany az asztaltáncoltatásban hívő és Petőfit megidéző Egressy Gábornak,⁷ a barátja által tapasztaltakat az álom példájával hasonlítva össze:

Képek és eszmék állnak elé, s egészítetnek ki, mint az álomban; így néha egy két vonás megmarad abból, mit a működő egyén tud, s kiegészítetik olyasokkal, miket az nem tud, mikre nem is gondol. [...] Nem történik-e ez ilyenformán az álomban? Én számtalanszor álmodom Petőfiről, s rendszeren olly töredékek egészítetnek ki, a mellyeket ama fatalis idők óta, életben létéről vagy haláláról hallottam. Így, a többek közt, egyszer találkozom vele, beszélek halála híreről s az ominosus kukoricza földről is, neki. Ő azt mondja: igaz, hogy ott voltam, igaz, hogy egy kozáktól dsidaszurást kaptam, de nem haltam meg; hanem pórruhában megmenekültem etc. olly részletesen, hogy felébredtemkor sem tudtam magamat egyhamar beléltalálni a valóságba.⁸

Petőfi az egyetlen, akivel kapcsolatos álmait, azok részletezése nélkül, az *Emlények* első részében találjuk:

Ki nékem álmaimban
Gyakorta megjelensz,
[...]
Hány bús alakban látom
Éjente képedet!

Ennek folytatása pedig az 1879-ben írt *Harminc év múlva* („Álmaimat gyakran látogatod most is”), ahhoz a levélhez hasonlóan, amelyben Arany Salamon Ferencnek válaszol:

4. Az Arany-versszövegek forrása itt és a továbbiakban az AJÖM I–VII. kötete.
5. Arany János Tompa Mihálynak, 1853. dec. 4. AJÖM XVI. 350.
6. Arany János Egressy Gábornak, 1854. márc. 19. AJÖM XVI. 400.
7. Tarjányi Eszter: *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*. Budapest, Universitas, 2002. 54. és 174–180.
8. Arany János Egressy Gábornak, 1854. márc. 19. AJÖM XVI. 401.

Zrínyi „megjelenteti Radivoj »meztelen lelkét« (»spirto ignudo« Tasso⁹) Deli Vidnek álmában, úgy adatja hírül elestökét. (IX. 85. stb).¹⁰ Egyébiránt ez *álmajelenet* Aen.[eis] II. midőn Aeneásnak Hector megjelen.”¹¹

Arany egyik álmában Tompát látta, és minden mentegetőzése és Horatiusra való hivatkozása ellenére sem tudta eldönteni, hogy mit gondoljon vagy higgyen:

Vén asszony nem vagyok, nem is adok az álomra semmit; de mostanában oly gyakorta s legközelebb két éjjel egymás után oly élénken álmodtam rólatok, hogy szinte babonás sejtelen kezd háborgatni. Meglehet, hogy mind ez csupán beteges agyam éji káprázata, „aegri somnia,”¹² semmi egyéb: de meglehet az is, hogy e megmarkolható, fontolható rőförlhető világon kívül más is létezik körülöttünk, melynek kárpitja olykor-olykor lebben föl csak, sokkal rövidebb időre és titokszerűbben, hogysesem a tudomány a sejtett valót kétely nélküli igazsággá tudná kristályosítani, hogy magazinjába rakhassa, mint valami kő-sót.¹³

Önéletrajzi levelében Arany bibliai példákat idézett, Egressynek írt sorai pedig Vergilius, Tasso és Zrínyi általa tanulmányozott műveihez kapcsolódtak. *A rodostói temető* című versben szereplő álm sem ebből a világból való: „Túlvilági álm ez – nem szabad holnap / Emlékezni rája gyöngé halandónak.” Értelmezésében a „számvető ész”, az „elme”, a tudat el kell ismerje a maga alsóbbrendűségét a lélekkel szemben:

De nyomát bevési a lélekbe, mélyen,
Oda, honnan a vágy, a sejtelmek jőnek,
Mik diadalt ütnek a számvető észen
És megváltoztatják rendjét az időnek,
Hogy megáll az elme, mint egy bomlott gépely
S bámulja a lelket csodás ösztönével.

9. Torquato Tasso: *Gerusalemme Liberata*, IX. 99, 792 (a canto utolsó sora). „Risorderò nemico ognor più crudo / Cenere anco sepolto e spirto ignudo”. Tusnádý László fordításában: „Feltámadok, mint ellenség s kegyetlen, / ha földelt por leszek is, pusztá szellem.” *A megszabadított Jeruzsálem*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 1995. 168.

10. „Noha nem első próbám volt az énnékem, / Veledd együtt nagyobbakat cselekedtem, / Éltetem halállal én is megcserélem, / Mikor hozzá adatik örök jó hírem.”

11. Arany János Salamon Ferencnek, 1857. máj. 2. AJÖM XVII. S.a.r. Korompay H. János. Budapest, Universitas, 2004. 60–61. és 702. Ezek a párhuzamok szerepelnek a *Zrínyi és Tasso* összehasonlításaiban is: „Hector megjelenése *Aeneas álmában*. *Radivoj*. Zrínyi IX. Alecto Rinald álarcában. Tasso VIII. 60. IV. 49.” AJÖM X. S.a.r. Keresztury Mária. Budapest, Akadémiai, 1962. 413.

12. „aegri somnia”: Horatius: *Ars poetica (Episztolák*, II. 3. 7.). Muraközy Gyula fordításában: „lázbeteg álma.” Már *Az elveszett alkotmány* negyedik énekében megtalálható: „az álm / Nem vala borszesztől ködös agy beteges szüleménye.”

13. Arany János Tompa Mihálynak, 1858. ápr. 17. AJÖM XVII. 181.

Ez a vers Arany költészetének olyan kulcsszavaival él, mint „álom,” „lélek,” „mélység,” „vágy,” a Tompához írt levélben is „sejtelem,” „elme” vagy „csoda” (több fontos költemény címe is ezek közül való: az eddigiek mellett *Álom és vágy*, *Ha álom az élet...*, *Sejtelem*, *Vágy*, mindkettő kétszer is) és szerves előzménye a *Dantéra* emlékezőnek:

E mélység fölött az értelem mér-ónja,
Mint könnyű pehelyszál, fönnakad, fölleben:
De a lélek érzi, hogy az örvény vonja,
S a gondolat elvész csodás sejtelemben.

Ez az álom azonban kivételes és csak ritkán érvényesülhet: így Buda esetében (*Csabatrilógia* második dolgozata):

De szemeit lehunyván, megnyitá a léleké,
S az álom, melyet látá, minden kedvit szegé.

A *Buda halálában* pedig az „öreg Isten”, Etele álmának elküldésekor:

Alszik az én szolgám, Etele hős, mélyen:
Most kell, hiu álmát hogy jobbra cseréljem,
Elme-salak hitvány ködi helyett – monda –
Ejtenem őt tisztább, végzetes álomba.

Az álom tehát az idézett levél- és versidézetekben olyan világot nyithat fel, amely nem fogható fel a „számvető” ész, az elme, sőt „Elme-salak,” az értelem által. Az Egressynek szóló levél szerint az álmodó olyasmint lát, amit ébren „nem tud, mikre nem is gondol”; a Tompának írt levél szerint lehetséges, hogy a racionális „világon kívül más is létezik körülöttünk,” a lélek magasabb rendű. Ennek a költészetnek és gondolkodásnak, úgy látjuk, számos olyan eleme van, amelyet össze lehetne hasonlítani Carl Gustav Jung álomról írt műveivel, ez a munka azonban meghaladja dolgozatunk kereteit.

Arany versei között egyedülálló a költő életében kiadatlanul maradt, 1839-ben írt *Elégia*, amelyben az álombeli szerelem első személyben jelenik meg: „A röpke képzetek tündérhonában / [...] Ha olykor egy rövid, de édes álom / Előteremté kedves ideálom.” Ha igaz a *Bolond Istók* „auto da fé”-je, a korai versek megsemmisítése utólag is határt szabhatott az álom- és versélmények között. Későbbi költészetében Arany tárgyiasította az *Elégia* kulcsszavait, amelyek az alkotás kivételes alkalmait jellemezve ismétlődhetnek meg: „Mint a szerelmes boldog álmínál / Tündér-alakká lesz bálványa képe: / Úgy lebben olykor a művész elébe / Teljes tökélyben a szűz ideál” (*Az ihlet perce*).

Nagyepikájában találhatunk példákat az álom és a szerelem találkozására Toldi és Piroska vagy Szép Örzse esetében: „Hab, hab után, mér’ futsz örök vágyódással?... / Igy álmodtak össze, gondolom, egymással” (*A Daliás idők* második dolgozata, III.); „»Szerelmes vagyok én: szeretem a léget, / Az álmot, az árnyat, a napot, a holdat: / [...] Retegek álomban, elárul az álom...«” (*Toldi szerelme*, V.)

Az álom poétikájával kapcsolatban alapvető fontosságú Arany bírálata Fejes István költészetéről:

Már a költő-művészet célja annyira nem világos előtte, hogy azt, mint sokan még rajta kívül, bizonyos (vagy inkább *bizonytalan*) álmodozó szenvelgésben tartja elérhetőnek. „Ábránd” „álom” – örökös eszméje. [...] Csupa lunaticus világ. Megint nem azt mondom, hogy az „ábránd” „álom” szót ne használja a költő, a mennyiszer szüksége van rá; de mindent ez álmatag állapot sárga szemüvegén látni: se költészet, se idealismus, se általában egészséges dolog.¹⁴

Tehát az éberség (az ő szavával „émette” vagy „imette”) és az álom közötti feléber állapot, mint a vershelyzetet tartósan meghatározó költői nézőpont kerülendő. Arany így kommentálja az *Aeneis* III. énekét: „Nec sopor illud erat. Álomlátás mely tisztább az álomnál.”¹⁵ *A Szent-Iván éji álom* korán megismert, majd újra lefordított darabjának IV. felvonásában a felébredő Lysander mondja: „Uram, zavartan, fél álomba’, fél- / Imette szólok”; a *Hajnali kürt* elején pedig ez áll: „Kétségesen borongtam én / Az ébrenlét s álom között. / Imetten-e? álomban-e?”

Arany következő költeményeinek alapja és forrása, önmaguk eredetét meghatározva, álom-élmény: az „Álmodám tavasszal” kezdetű *Télben*, a „Fekszem álmodozva” képeit értelmező *Álom – való*, a *Ha álom ez élet...* című töredék, az „Amit erről álmodám” történetét elmondó *Párviadal* és „Azt álmodtam én” látványát festő és töredékben maradt vers, *A néma háború*. Az első kettő 1848 januárjából, illetve decemberéből, a harmadik 1849–50-ból, a negyedik 1877-ből való, az utolsó 1877 után keletkezett.

Tudjuk, hogy Aranyra jellemző az évszakok jelképes ellentétezése: a *Télben* ehhez a csoporthoz tartozik. Az itt szereplő álomban az idealizált otthoni és tavaszi táj gyönyörködteti a szemlélődő lírai ént, aki jelenlétét a leírásnak csak elején („Jártam”) és végén („Hallom”, „érzem”, „Szinte fázni kezdek”) érzékelteti, a „szegény költő” pedig harmadik személyben, a pacstírhoz hasonlítva jelenik meg. Az örökös tavasz vágyott ígéretének szélzugás vet véget, amelyből az ébredés után „vad fürgeteg” lesz, az élettel teli képek versszakonként nyugodt és egyenletes tempójú, szinte időtlen bemutatása kérdések és felkiáltások által ábrázolt, kegyetlen téli világgá válik, amelyben jelen van a halál, és amelynek némaságát csak a farkas ordítása veri föl. Ez a „zord kép” a való: a „sivár” tél összefügg az élet „sivatag” voltával, amelyben a magányos szemlélő életét nem fenyegeti ugyan elháríthatatlan veszély, de amelyben az „örökzöld tavasz” ideáljáról egyedül a költészet teremthet „szép álmokat”.

A vers befejezése („Hisz’ ez a való” – „Deríts szép álmokat”) mintegy előkészíti a következő, mintegy ellenpárként tekinthető *Álom – való* című költeményt, amely az elszenvedett rémálmok okait kereső töprengésnek, a véres áldozatok fölötti tehetetlenség önszemléletének verse. Maga a helyszín, az ágy „kínos”, s maga a szemlélő szenved fizikailag és lelkileg egyaránt. A „Minden tagom [...] mintegy lekötözve” állapot a *Visszatekintés* hasonlatában tér majd vissza:

14. Fejes István költeményei. AJÖM XI. S.a.r. Németh G. Béla. Budapest, Akadémiai, 1968. 293.

15. Zrínyi és Tasso. AJÖM X. 414.

Mint a vadnak, mely hálóit
El ugyan nem tépheti,
De magát, míg hánykolódik,
Jobban behömpölygeti.

Az előző versben látott „Ködös, hideg éjjel” itt is megjelenik, de megelevenedve, egy „sírhalom terhével” nyomasztva; az elpusztult ember hóban megmaradt nyomait itt „egy egész nemzetnek áldozati nyája” követi. A féléberség állapota az egymás után következő álmokat szakítja meg; itt is „Messze fönny a szél zúg, hallok azt félébren.” De a „Míntha fenteregnék mély folyó medrében” és a hullámok közötti való elsüllyedés érzete teljes bizonytalansággal és halállal fenyeget, még jobban, mint majd *A lejtőn* címűben: „Mint ki éjjel vízbe gázol / S minden lépést óva tesz.”

A következő álom újból a *Télben* képének folytatása. Visszatér a zöld mező, a kék ég, a verőfény, az illatozó pázsit, a madárénekek, a virág és a pacsirta-hasonlat, de az utóbbi megfordítva:

S mint fűttyős pacsirta, vígan, örömegeve
Fúrom fel magamat a kékellő égbe[.]

A süllyedés után a repülés, a halálfélelem után az öröm következik. Ennek a képnek is komoly perspektívája van, egyrészt az *Őszelben*, majd a *Hiú sovárgásban*:

Volnék kis pacsirta, hogy zenghetne dalom
Harmatos, virágos, illatos hajnalon[.]

majd a *Kies őszben*, végül pedig Attila álmában (*Buda halála*):

De borult az álom, s én egyedül, távol,
Tapodám a léget, mint ki vizet lából,
Szárny nélkül, magosan, a levegőt szeltem,
Meztelen a kardot jobb kézbe' viseltem.

A szél, majd a vihar hatására, most is „eltűnnek az álmok”, s a lelki megsemmisülés képeként jelenik meg a „Sivárló” puszta, mintegy a *Télben* folytatva („Mily sivár ez a tél!”) és a föld „sivár” mezőit elhagyó, a bizonytalanba menekülő *Reményem* előképeként. Nem marad idő mindezek átgondolására, mert megint jön egy új álom: a beszélőt eltipró hadsereg („én fekszem leverve”), majd az otthon jótékony felfedezése után a kígyó képe:

Kinyújtom karomat... s egy pikkelyes, hideg
Kígyó tekerül rá, mely fülemben sziszeg;
Iszonyodva tépem e szörnyet lefelé,
Küszködöm, kiáltok... s fölbredek belé.

Ez a kép a *Toldi szerelme* VI. énekében jelenik meg ismét, amikor Toldi visszaszerezni kívánja a koporsójában magához tért szerelmét:

De Piroska vissza-rezzene a szótul,
Hidegen borzadt, mint sziszegő kigyótul[.]

A látszólag mindent megkönnyítő felébredés és az álmok értelmezése hozza a valóságos rémképet, a gyötrelmes valót. A vers 1848. decemberi víziói láttán fölmerül a kérdés: mi minden lehetett Arany álmaiban a későbbiekben, majd Világos után? Szükséges, hogy az előzményeket összefoglaló *Ha álom ez élet...* töredék legyen, hiszen ha a szabadságharc kezdeti szakaszában írt előző verset a reménybe vetett hit fejezte be, a vereségek és az önkényuralom idején már nem jelentkezhetett semmiféle feloldás. A vers már a közösség nevében („élnénk”) megszólaló kérdés-sorozat. Az élet maga rémálom: ha valóban álom, miért nem jön egy szebb való; ha viszont élet, miért olyan „sivatag” (itt a *Télben* kulcsszava ismétlődik), „miért oly zsibbatag” (az *Álom – való*-ban „Minden tagom össze- / Zsibbadoz”); „Mért hogy ennyi rémes, gyötrő álomlátás” (ott „Gyötrő álom”)?

Arany *Reményem* című versét Szemere Pál bírálta meg.¹⁶ A költő válasza a következő volt: „E kettős – hazafüüi és egyéni – helyzet a *való*, melytől menekülni ohajtok, tehát nem csupán a real átalában, s nem csak azért vágyok eszményi világba, mert átalában költőnek ott a helye, hanem mert ez álmodoás felejteti a valót, enyhíti annak szenvedéseit.”¹⁷

Az elszenvedett rémálmokat megjelenítő költeményeket más személyek lelkiállapotát festő versek követik. „Egyszerre – mint rémkép miatt / Álombul aki felriadt [...] / Retten föl a szép mátka-hölgy” (*Katalin*); az üldöztetéstől való félelemben „Álmam szilaj fölrettenés” (*Az örök zsidó*); „Üldöző rém álmaimban / E hitszegő esküvés”, attól, hogy a szerelem nem tart örökké (*Perényi*); „Mint kit rémes álma zaklat” a leány árnyának megjelenésekor (*A kép-mutogató*); Buda pedig „Még szólna, de szívére, mint egy lidércnyomás / Nehézkedett az álom, a szörnyű látomás” (a *Csaba-trilógia* második dolgozatában). Gyöngyvér szavai pedig a *Buda halálában* különösen közel állnak az *Álom – való*hoz:

Jön a keserű gyász, utol is ér nyomban,
Jaj, látom örökké riadós álomban!
Jaj, érzem örökké ímette a szörnyet!
Most is eremben fut, lázhidege környez.

Arany János leveleiben betegségeiről is írt: „álmaim nyugtalanok, borzasztóak lettek”,¹⁸ „Csak álmaim nyugtalanok, azt nem szeretem”,¹⁹ sem levelet, sem verset nem írt azonban ezek részleteiről. A *Harminc év múlva* cím vonatkozhatnék az álomból született költeményekre is, hiszen csaknem ekkora az időbeli távolság a régebbi és az

16. Szemere Pál Arany Jánosnak, 1860. ápr. 2. AJÖM XVII. 384-388.

17. Arany János Szemere Pálnak, 1860. ápr. 14. AJÖM XVII. 391.

18. Arany János Tompa Mihálynak, 1853. nov. 22. AJÖM XVI. 340.

19. Arany János Tompa Mihálynak, 1856. márc. 20. AJÖM XVI. 682.

öregkori versek között. Ennek számos oka lehet: bizonyára közöttük van egyre fokozottabb magába zárkózása, tanári és akadémiai foglalatossága, Juliska, majd a közeli barátok elvesztése.

Az „Amit erről álmodám” történetét tartalmazó *Párviadal* 1877. október 4-én írt időponttal szerepel a Kapcsos könyvben. Mottója, „Paulo majora canamus”, Vergilius IV. 1. eklogájának első sorában található (Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában: „szálljon a dal kissé magasabban!”). Jelentése itt feltehetőleg az Odüsszeia hőseinek, a hasonló nevű és itt felszarvazott Meneláosznak, Helénnek és a (városnévvé változtatott) Parisnak szerepeltetésére vonatkozik.

Már a mottó fiktívvé tette a verset megteremtő álmot, amit az a Horatius *Ars poetica*-jából való idézet folytat, amely Arany Tompának írt levelében is szerepelt, és amely visszatért *Vojtina Ars poétikájában* is: „Bennem hasonló zűr támadt ahoz, / Hemzsegyve tarkán »mint a beteg álma«”: „Ez bolond!... álomnak is... de / Kérem: »aegri somnia«”. Latin és francia szavak jellemzik a költeményt, és – mint a *Csaba-trilógia* második dolgozatában: „mint az álom szokta, hogy mindent összeszó” –, Arany itt is tudatosan élt az álom technikájával, összegyűjtve mindent, még a lábjegyzeteket is.

De az álom, ész ne'kül,
Mindent össze-vissza csűr,
Hogy jelen, mult és jövő közt
Semmi hézag, semmi űr.

Meneláosz szarva „felkanyarul, / Mint a lombár ököré”. Az „ökor” már a *Télben* álmanak szántó állata volt, s az idézett sort a két és fél hónappal azelőtt lejegyzett *Tengerihántásból* ismerjük: „Az a Lombár nagy harangja!” (A „lombár” szó jelentése: kifelé hajló szarv, vagy ilyen szarvasmarha.) „A komort is hajtja mindjár' / Tülköldözés ingere” lapalji magyarázata a *Toldi* első énekét idézi: „Mint komor bikáé, olyan a járása”. A „Csipke, rojt, cafrang, selyem” az egy hónappal későbbi *Almanach 1878-ra* című versben szerepel: „Lesz csipke több is, meg selyem.” A szalonban összegyűlt kellékek,

[...] szőr-, selyem-rongy,
Üveg, forgács, drága lom. [...]
Hogy divatnő csóka-féskét
„Fényesnek” tüntesse fel[,]

a *Bolond Istók* első részében – szintén Homérosz-idézet után felsorolva – az akkori „Költönc-had” ízlését jellemezték, amely

Üveg kalárist, rézgombot, csalánt,
Mit egy bolond, vagy csóka, összeszéd,
Idegen tollakat, szemétre hányt
Sok színü rongyot és több ily ízét:
Melyek fölé még csörgősapka jó
Hirdetni fenynen, hogy „poéta ő”.

Az 1870-es években folytatott küzdelmek után keletkezett *A néma háború*: „Azt álmodtam én, hogy *hangját* / Elveszté a háború.” A vers töredék-voltát magyarázhatja, hogy megszakadt az álom; de az is lehetséges, hogy a háború, némasága ellenére, mégis kitört; sőt az sem zárható ki, hogy az elbeszélő hangja, öntudatlanul, az álmot követve, elakadt. A töredékességet jelző csillag jelentheti magát az ébredést, a befejezetlenség pedig azt, hogy a háború kitörését egyedül csak természetfölötti, mondhatni szürreális állapot akadályozhatná meg.

De parancsszó ajkon elfül,
Tiszt nem hallja önmagát,
Trombitásnak *láthatod* csak
Duzzadt képit és nyakát.

*

Irtóznék el e rettentő
Vérontástól a világ
S minden korból, új tavaszból
Nem hullna el a virág.

A vers egyik lehetséges forrását az Arany László által kiadott levelezés *Bevezetésében* találjuk. 1880-ban

Csengery már elvesztette a hangját, csak suttogva tudott beszélni, atyám pedig nem hallott jól, a suttogást nem értette. Nekem kellett Csengery szavait hangoztatni ismételnem. Nem is nyújtotta hosszúra látogatását, kezet nyújtott barátjának e szavakkal: „Úgy kell búcsúznom tőled, mint az adomabeli kis termetű káplártól búcsúzott a szálás újoncz, mikor azt követelte tőle, tartsa a fejét katonásan magasra s nézzen *mindig* előre egyenest: Úgy hát, káplár uram, áldja meg az isten, vegyünk búcsút egymástól, mert én káplár urat egyhamar *nem látom*. Te sem *beszélhetsz* velem mostanában, míg a hangod vissza nem tér.” Csengery halovány arcza földerült egy pillanatra, megszorította a fele nyújtott kezet, aztán elváltak s többé nem látták egymást.²⁰

A két barát búcsúját Arany, a rá jellemző módon, abban a humorban oldotta fel, amely, mint írta, „Nevetséges álarcában rejtett sírás”, „fájdalomból ered”.²¹ A parancsot betartó újonc nem láthatta a káplárt, Csengery nem tudott már beszélni, Arany pedig őt meghallgatni: a katonaság és a némaság találkozott ebben a történetben.

20. Arany László: *Bevezetés. Arany János hátrahagyott iratai és levelezése III. Levelezés*. Budapest, Ráth Mór, 1888. XV-XVI. Vö. Jókai Mór: *Az önkényuralom adomái I.* 1850-1858. S.a.r. Sándor István. *Jókai Mór összes művei. Adomák*. Budapest, Akadémiai - Argumentum, 1992. 134. Először: Délibáb 1853. II. 217.

21. *Széptani jegyzetek*. AJÖM X. 543.

A vers több előző költeményhez is kapcsolódik, így *Az utolsó magyarhoz*, amelyben a kölcsönös meg nem értés pusztuláshoz vezet:

E nép ajkának ottkörül
Siket vala mindannyi fül;
E nép fülének – bárha szólt,
A szomszéd ajka néma volt[.]

„Beteg vagyok, süket, vak és vén; / Tanácskozni miért mennék én?” – írta Arany 1875 körül. *A nagy-idai cigányok*ban pedig megtaláljuk a néma trombitás előzményét:

Főkép Diridongó, jeles helyre állván,
Tátoga erősen valamit a kályhán,
Képe sötétveres, nyaka, szeme dagad,
Csillapodván a zaj, monda ily szavakat[.]

Az álom értelmezése még a legendákat is magába foglalja: „Nagy volt a vérontás, folyt a vér, mint patak” (*Szent László fiúve*), az *Álom – való* és a *Ráchel siralma* siratásával együtt: „Oh zsenge mártírok, hazám vérvirága, / Korán sírba hulló nemes ifjusága”; „Íme, a szép tavasz kiesett az évből, / Egy nemzedék holt ki az emberiségből.”

Vágyálmainak meghiúsulását Arany így összegezte: „Nem is jó nekem előre számításokat csinálni: a sors kereke mindig legkedvesebb ábrándjaimon gázol keresztül; ilyen volt a szalontai kedves családi élet; ilyen a későbbi vágyakozás oda, habár tört szívvél is; ilyen most álmodott függetlenségem.”²² Első ismert álma halott édesanyját mutatta, amelynek hatására hazament és még láthatta az élőt. Juliska halála után unokája („Ki neved a költő álmaiból vetted”) magukhoz vételével azonban már hiába tervezte Szalontára költözését: az erről való álmódás vagy maga az álom szó soha többé nem szerepelt leveleiben.

22. Arany János Ercsey Sándornak, 1867. jan. 11. AJÖM XIX. S.a.r. Korompay H. János, Budapest, Universitas, 2015. 69.

The (Un)timeliness of Shakespeare's Hybridity

Prevailing over any diversity, we are witnessing the emergence of a remarkably unified new discourse, a distinct grammar (and latent philosophy) of subjunctive reasoning, with counterfactual and counterfactual conditionals. The new idiom rehabilitates the dignity of uncertain knowledge, allows us to speculate about the highly probable or the merely possible, and accepts inconclusive and alternative results as opposed to the former, basically still positivist, drive to confine scholarship to the (allegedly) pure description of the (allegedly) factual and verifiable. [...] Working with a precise methodological rationale of the probable would suit our new age of the virtual far better than the old reliance on an allegedly exclusive certainty of the tangible.¹

In a characteristically smart and perspicacious article published in the *Shakespeare Survey*, Péter Dávidházi has called our attention to a crucial epistemological shift in the study of Shakespeare. I have quoted the closing sentences of this article as the opening of my contribution to this volume, since his article has strongly influenced my argument presented here. I do not know if Zachary Lesser has read Péter's work, but a couple of years after the publication of Péter's article, he also remarks, "Our Shakespearean narratives emerge from a series of gaps in the historical record. We see these gaps best in relief, retrospectively and counterfactually, only as they are disappearing."² In the Introduction of his *Hamlet After Q1*, Lesser reveals that his monograph has been inspired by the epistemological shift that Péter has so perceptively described: "Behind my interest in Q1 lies such a counterfactual question, impossible to answer by its very nature but revelatory in its demands. If this play had never been lost and found, what would *Hamlet* be, who would Shakespeare be?"³

My contribution here is part of a longer work that asks the question what *Hamlet* would be, who Shakespeare would be, without appropriations of his plays during World War II. In the preceding passages, which I have already presented at conferences or in short publications,⁴ I make two major points. First, I question the cogency of the Platonic model that assumes the existence of an ideal, authentic Shakespearean text and

1. Péter Dávidházi, "Redefining Knowledge: An Epistemological Shift in Shakespeare Studies," *Shakespeare Survey* 66 (2013), 175–176.

2. Zachary Lesser, *Hamlet After Q1: An Uncanny History of the Shakespearean Text* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015), p. 20.

3. Lesser, p. 20.

4. See e.g. Zoltán Márkus, "Shakespeare kisajátítása: 'Appropriation' a Shakespeare-tudományban," *Filológiai Közöny* 51 (2005) 189–196.

claims that the surviving late 16th- and early 17th-century editions are, to a varying degree, corrupt representations of this ideal, and any later iterations of Shakespeare's plays are at a still further remove from the conjectured original. In this section, I point out that this idealistic and essentialist view has been challenged from several directions within the field of Shakespeare studies: I emphasize new approaches to the status of the Shakespearean text, especially in editing and bibliography, historicizing explorations of the construction of author-Shakespeare from the 17th century to today, and recent debates about performance, adaptations, and appropriations of Shakespeare's texts.

The insight of these works that claims that a play by Shakespeare "does not exist somewhere (not even, e.g., in the First Folio), but always 'survives' somewhere else"⁵ has urged me to revisit the process of encountering Shakespeare's plays in the concept of appropriation. The second point in my longer study, therefore, attempts to rehabilitate the overused and undifferentiated concept of "appropriation." By drawing on the work of Robert Weinmann, Roger Chartier, Michel Foucault, and Paul Ricoeur, I use appropriation as a term referring to a simultaneously reciprocal process of engaging with Shakespeare's works. Appropriations are processes that negotiate and construct both their subjects and their objects; Shakespeare's works are both active agents and products of these processes. In this sense, the answer to the question "What's Shakespeare?" is that Shakespeare is always in the process of becoming in the course of appropriations. Shakespeare's plays, furthermore, are as much the products as the producers of appropriations. The view that appropriation is a process in which a Shakespeare play as an appropriated object gets hijacked by an appropriating subject is challenged by the recognition that the appropriating subject does not only engage a Shakespeare play but also constructs it. In fact, the process of appropriation evokes, and thus stabilizes, the Shakespeare play that it appropriates.

Appropriation, therefore, is a process that generates intersubjective and intertextual cultural texts. In this sense (and after this brief contextualization, we have arrived at the main subject of this article), appropriation is a generator of cultural and textual hybridity. The concept of "appropriating Shakespeare" helps us realize that the centuries-long search for a "pure," "uncontaminated," "original," or "authentic" Shakespeare has been ideologically motivated, while Shakespeare's plays have always already existed and functioned as cultural hybrids.

"Hybridity is an ugly word," some of my colleagues remarked when I presented an earlier version of this paper to them—"it reminds us of cars rather than sublime objects of literary studies." It may be so, but it might be worth pausing for a second to consider why exactly we find the word ugly. Is it because of how it sounds, or is it because of its automotive, popular cultural, or biological connotations? Or is it because it refers to an "impure mixture," a mongrel? Does hybridity have positive or negative connotations for us?

5. Margaret Jane Kidnie, *Shakespeare and the Problem of Adaptation* (New York: Routledge, 2009), p. 153.

Whatever the reason for liking or disliking this word might be, it is significant that in the last 25 years or so (roughly from Homi Bhabha's *The Location of Culture* [1994] through Marwan M. Kraidy's *Hybridity: Or the Cultural Logic of Globalization* [2005] through Peter Burke's *Cultural Hybridity* [2009]) hybridity has become a key concept in our discussions of cultural production. Burke warns us about the proliferation of different concepts describing the same phenomena when he claims, "[t]he variety of hybrid objects is more than matched by the number of terms that are current today in the writings of scholars describing the process of cultural interaction and its consequences." He finds this terminological excess problematic, as he points out, "[i]n the academic world, America has been rediscovered and the wheel has been reinvented again and again, essentially because scholars in one discipline have not been aware of what their neighbours were thinking."⁶

The editors of the latest issue of the *PMLA* appear to have taken heed of Burke's suggestions, as they have devoted a whole section to hybridity, in general, and to Bhabha's *Location of Culture*, in particular. In her introduction titled "Hybridity Redux," the editor of this specific section on "Theories and Methodologies," Deepika Bahri, points to the illustrious pedigree of Bhabha's understanding of the concept of hybridity by first referring to "Mikhail Bakhtin's propositions about hybridity in linguistic utterance" and continues with "Freud's theories of ambivalence"; "Benjamin's discussions of history, event, and language"; "Lacan's discourses on ego, language, and subjectivity"; "Foucault's investigations of history, knowledge, and power"; and "Derrida's theory of *différance*." Bahri emphasizes that "Bhabha's work not only poses questions *to* history in a mode characteristic of deconstruction, it also commences *in* history in a clearly post-colonial modality."⁷ In other words, Bhabha's concept of hybridity engages history in ways that have not been available to other narratives of poststructuralism and deconstruction. In an interview with Jonathan Rutherford (titled "The Third Space"), Bhabha clarifies:

All forms of culture are continually in a process of hybridity. But for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'third space,' which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and in its place sets up new structures of authority and political initiatives."⁸

6. Peter Burke, *Cultural Hybridity* (Cambridge: Polity, 2009), p. 34.

7. Deepika Bahri, "Hybridity, Redux," *PMLA* 132 (2017), 142–148, p. 142.

8. Homi K. Bhabha, "The Third Space: Interview by Jonathan Rutherford," *Identity, Community, Culture, Difference*, eds. Rutherford et al (1990), p. 211. Quoted by Bahri, p. 143.

As he makes clear in the “Conclusion” of *The Location of Culture*, “I have attempted, then, to designate a postcolonial ‘enunciative’ present that moves beyond Foucault’s reading of the task of modernity as providing an ontology of the present.”⁹

In his *Cultural Hybridity*, Peter Burke follows Bhabha when he points out that “hybridity is often, if not always, a process rather than a state” and recognizes that “[c]ultural adaptation may be analysed as a double movement of de-contextualization and re-contextualization, lifting an item out of its original setting and modifying it to fit its new environment.”¹⁰ Although Burke is more interested in offering a taxonomy and conceptual history of various forms of cultural hybridity, he uses Carl Wilhelm von Sydow’s concept of “oicotype” (“local forms [...] as regional variants of an international movement, variants that have their own rules”)¹¹ to discuss the contradictory processes of glocalization: “The existence of oicotypes is a reminder that we need to be aware of centrifugal forces as well as centripetal ones. Like the history of languages and dialects, the history of culture in general may be viewed as a struggle between these two forces.”¹² Burke’s sense of historicity is less complex (and complicated) than Bhabha’s; he concludes his book by this view of temporality:

We should not dismiss the uncomfortable insights of the theorists of homogenization or the critics of hybridity. It is possible that the balance between centrifugal and centripetal forces has finally tipped towards the latter. All the same, the analysis of our past, present, and future culture or cultures that I find most convincing is the one that sees a new order coming into being, the formation of new oicotypes, the crystallization of new forms, the reconfiguration of cultures, the “creolization of the world.”¹³

Burke’s conclusions are crucial to our understanding of g/local Shakespeare in a global(ized) culture. On the other hand, the concept of hybridity also challenges our understanding of the temporality of Shakespeare’s works. Bhabha’s suggestions that we conceive of hybridity as a “third space” are particularly helpful here:

This translation of the meaning of time into the discourse of space; this catachrestic seizure of the signifying “caesura” of modernity’s presence and *present*; this insistence that power must be thought in the hybridity of race and sexuality; that nation must be reconceived liminally as the dynastic-in-the-democratic, race-difference doubling and splitting the teleology of class-

9. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 1994, rpt. with a new Introduction (New York: Routledge, 2004), p. 360.

10. Burke, pp. 46 and 93–4.

11. Burke, p. 51.

12. Burke, p. 53.

13. Burke, p. 115.

consciousness: it is through these iterative interrogations and *historical initiations* that the cultural location of modernity shifts to the postcolonial site.¹⁴

Bhabha's playfully catachrestic maneuvers between sites and times—"the postcolonial site" presented as the "postcolonial age"—between location and locution, and his emphases on hybridity's liminality are inspiring for our understanding of "appropriating Shakespeare" as well. If we accept that "appropriating Shakespeare" is a process of hybridizing Shakespeare, we can also see that it engages multiple temporalities. In fact, if we use (or appropriate) Jonathan Gil Harris's thoughtful borrowing of Michel Serres's concepts of multitemporality ("chronological meaning of time in asserting that objects collate many different moments") and polychronicity ("diverse relations among past, present, and future"),¹⁵ we realize that the best organizing principle to account for these multiple temporalities might not be the "palimpsest," as Gil Harris claims, but the "hybrid."

In his *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*, Gil Harris frequently refers to a volume called *Conversations on Science, Culture, and Time* that records a dialogue between Michel Serres and Bruno Latour. One of my favorite passages in this book, which actually Gil Harris does not mention, is Michel Serres's anecdote about the old men burying their young father:

Let me tell you a true story. Have you ever heard how some brothers, in their seventies, were grouped around their father for a funeral vigil, weeping for a dead man aged thirty or less? He had been a mountain guide and, following an accident, had disappeared into a crevasse in the high mountains. He reappeared more than a half-century later, deposited in the valley by the glacier, perfectly conserved, youthful, from the depths of the cold. His children, having grown old, prepare to bury a body that is still young. That's the source of this alpine scene, which is precisely anachronism, and is admittedly rare here, but often observed—between a writer and his critics. Art, beauty, and profound thought preserve youth even better than a glacier!¹⁶

With this startling example of anachronism, Serres problematizes the oversimplifying linear temporality of traditional hermeneutic practices in which critics of the present interpret dead authors of the past. Similarly to Serres's other metaphors for comprehending the concept of time, such as a "crumpled handkerchief" or "undulating snake," this anecdote also helps us put pressure on chronological (and, thus, teleological) narratives of history. In this way, it is also helpful for us in constructing more satisfying narratives about appropriating Shakespeare between the early 17th century and today.

14. Bhabha, p. 360.

15. Jonathan Gil Harris, *Untimely Matter in the Time of Shakespeare* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009), pp. 3–4.

16. Michel Serres with Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, trans. Roxanne Lapidus (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995), p. 61.

I have argued above that, by privileging the time of origin (early 17th century) or the time of interpretation (today), new historicist and presentist approaches miss the point that a play by Shakespeare is not a static and finalized entity but a constantly emerging process. In other words, the history of a play is more significant for the understanding of what a play is than either a historicist or a presentist discussion of past or present contexts. Context-driven historicist approaches have helped us understand why Shakespeare has been crucial to understanding early modern England and *vice versa*. Presentist approaches have privileged the context of the present and helped us understand Shakespeare in our time. The concept of hybrid Shakespeare, furthermore, emphasizes liminality in history; it defines historicity as a process of becoming. Instead of exploring diachronic fixtures of Shakespeare's time and our present, it invites us to focus on the synchronic history in-between, on the process of Shakespeare's plays' perpetual becoming.

Serres's anecdote, however, also reminds us that the "history of a play" is messy; a chronologically unfolding linear narrative cannot satisfactorily represent it. We need to be more alert to the frequently arbitrary tactics used for appropriating Shakespeare in different historical moments and geographical locations, or, following Bhaba's catachrestic chiasmus, in different historical locations and geographical moments—we need to pay more attention to the ways in which Shakespeare has been temporized and temporizing. The critique of a linear understanding of history resonates with Péter Dávidházi's thoughts I have quoted as the opening of my article. As part of the new idiom Dávidházi so perceptively discerns and describes, hybrid Shakespeare is a challenge to positivist scholarship and helps us develop "a precise methodological rationale of the probable."¹⁷

The history of hybrid Shakespeare is the history of temporizing with and by Shakespeare. By calling attention to the subject's relation to time and meaning both to gain and to waste time as well as "to adopt some course for the time or occasion; hence, to adapt oneself or conform to the time and circumstances" (*OED*),¹⁸ we temporize with Shakespeare and Shakespeare temporizes with us. Temporizing means enduring and persisting to succeed: in the same way in which the old brothers' father reappeared as a young man in Michel Serres's anecdote, Shakespeare's works have emerged anew in various points of time and place. The concept of "temporizing Shakespeare" further invites us to consider "contemporizing" and "extemporizing" Shakespeare. A more detailed discussion of "contemporizing" and "extemporizing" of and by Shakespeare might also contribute to a more nuanced understanding of the "timeliness" (or "untimeliness") of Shakespeare's hybridity, but I would like to end this brief article with a

17. Péter Dávidházi, "Redefining Knowledge: An Epistemological Shift in Shakespeare Studies," p. 176.

18. *Oxford English Dictionary* online: <http://www.oed.com.libproxy.vassar.edu/view/Entry/198963?redirectedFrom=temporize#eid> (accessed October 29, 2017).

quick reminder that Shakespeare's temporal mobility is strongly linked to—and further complicated by—geographical differences as well.

In the introduction to his *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*, Dennis Kennedy suggests that “English-speakers are apt to assume that foreign-language productions necessarily lose an essential element of Shakespeare in the process of linguistic and cultural transfer, and of course this is true.” At the same time, Kennedy immediately adds, “[...] it is also true [...] that some foreign performances may have a more direct access to the power of the plays,” since “the modernity of the translation” offers a more immediately comprehensible and influential version to the audience.¹⁹ About the idea of “foreign Shakespeare,” Kennedy suggests, “[p]erhaps the native familiarity that English-speakers assume for Shakespeare is part of a larger illusion, which might be called the myth of cultural ownership. In the end, Shakespeare doesn't belong to any nation or anybody: Shakespeare is foreign to all of us.”²⁰ Kennedy's observation that Shakespeare is inevitably mediated and distant to us all as well as his efforts to do away with “the myth of cultural ownership” are crucial to the discussion of hybrid Shakespeare. The critique of teleological historical narratives that privilege the present and the time of origin of Shakespeare's plays needs to be complemented by a challenge to the hierarchical ordering of geographical sites of appropriating hybrid Shakespeare as well.

19. Dennis Kennedy, ed., *Foreign Shakespeare* (Cambridge: Cambridge UP, 1993), pp. 1 and 5.

20. Kennedy, p. 16.

Vörösmarty és Milton

Arról, hogy John Milton, szorosabban véve az *Elveszett Paradicsom* bármiféle hatást is gyakorolt volna Vörösmarty Mihály életművére, úgyszólván semmit sem tudunk.¹ A szakirodalomban itt-ott felbukkanó sejtéseken kívül, mint amilyen például Zentai Mária-ának *A' Rom* értelmezésével kapcsolatos megjegyzése, miszerint *A' Rom* álom-szerkezete sokban emlékeztet az *Elveszett paradicsom* XI–XII. könyvének szerkezetére, amikor is Mihály arkangyal álmok sorát bocsátja Ádámra, hogy megmutassa neki a bűnbeesés következményeit, és a bűnbeesés következtében a halálnak kitett ember történetét a megváltásig,² összefüggő narratívaként sehol sem bukkant föl a Milton-mű mint archytextus. Legutóbb Szörényi László mutatott ki eltéveszthetetlen párhuzamokat Vörösmarty és az *Elveszett Paradicsom* között. Vörösmarty „sár fiai” kifejezését a Milton-mű IX. könyvének 144–159. soraival rímelteti, a *Salamon* című dráma egy helyét („A' lesújtot angyalként imígyen / Átkozódik a' futó király”) szintén Milton-reminiscenciaként kezeli, és természetesen *A vén cigány* „hulló angyal”-át, valamint az új Ég és új Föld képzetét is az *Elveszett Paradicsom*hoz kapcsolja, illetve *Az ember élete* című gyászverset is miltoni ihletettségnak tartja.³

Ezeknek a sejtéseknek nem kisebb a tétjük, mint hogy a magyar romantika, közelebbről Vörösmarty romantikájának ember- és világvégképét, vagy legalábbis annak egy bizonyos aspektusát egy különösen az angol romantikusok életművében realizálódó Milton-olvasatból vezessük le,⁴ ami egyben a magyar romantika egy domináns, de eddig kevésbé tárgyalt narratíváját rajzolhatja ki a németes, vagy éppen franciás romantikafelfogások

1. Pl. Fest Sándor alapvető könyvében semmiféle kapcsolatot sem említ Milton és Vörösmarty között: Fest Sándor: *Angol irodalmi hatások hazánkban Széchenyi István fellépéséig*. MTA, Budapest, 1917. 61–65. De legutóbb Péter Ágnes sem említi Vörösmarty nevét nagyszabású tanulmányában: Ágnes Péter: *Milton in the Hungarian cultural Memory: Two Case Studies*. In: Gábor Ittész and Miklós Péti (szerk.): *Milton through the Centuries*. Budapest, KRE–L'Harmattan, 2012. 165–87.

2. Zentai Mária: „Vörösmarty Mihály: *A Rom* (elemzés).” *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, Tomus XVIII*. Szeged, 1981. 107–115. 110. Hasonlóan nyilatkozik, hivatkozva Zentai tanulmányára: Szilágyi Márton: „...többé semmit azon túl» (Vörösmarty Mihály: *A Rom*).” *ItK* 2001/5–6. 682.

3. Szörényi László: „*Az ember élete*”. *Vörösmarty gyászverse mint vindikatív megnyilatkozás*. In: Hites Sándor, Török Zsuzsa (szerk.): *Építész a köfajtóban. Architect in the Quarry. Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára*. Budapest, reciti, 2010. 283. <<http://plone.iti.mta.hu/rec.iti/Members/szerk/architectbook/dp60.pdf>> (utolsó letöltés: 2017. 10.15.)

4. Vö.: Lucy Newlyn: *Paradise Lost and the Romantic Reader*. Oxford, Oxford University Press, 1993.

mellett. Vörösmarty esetében ugyan az elemzések tételezik a biblikus ihletettséget, és kimutatnak párhuzamokat is mind a bűnbeesés-kiűzetés, mind az ennek következményeként jelentkező elvesztett ártatlanság és boldogság visszaszerzésére irányuló vágy,⁵ mind pedig az ember eredendő istenarcúságára és ontológiai kettősségére vonatkozó szövegrészek elemzése során, ám az erre vonatkozó teológiai-antropológiai perspektívát minden esetben közvetlenül bibliai szöveghelyekre vezetik vissza, nem pedig az *Elveszett Paradicsom* miltoni narratívájának fényében elemzik.

Az angolul bizonyíthatóan olvasó Vörösmartyról amúgy is nehéz elképzelni, hogy ne ismerte volna az *Elveszett Paradicsom*ot. Sőt nagy valószínűséggel olvasta Bessenyei Sándor 1817-ben másodszer is kiadott, franciából készített prózai fordítását is, amire abból következtethetünk, hogy barátai (Stettner György, Fábíán Gábor) a húszas évek közepén szintén említették a fordítást. Stettner György az Attila-eposz írására készülő Fábíán Gábornak ajánlja többekkel egyetemben Milton eposzát is, illetőleg annak magyar nyelvű fordítását: „Gyűjteményedből azokon kívül mellyeket említez az én tudományomra is hibázik még Wieland Oberonja egy Tündér Eposz, és Milton elveszett Paradicsoma melly Bessenyei Sándor prózai fordításában magyarul is meg van.”⁶ Nem hiszem, hogy közelebbi bizonyítást igényelne, hogy Vörösmarty egyéb forrásokból is ismerhette a Milton-szöveget és/vagy annak Bessenyei-féle fordítását, ugyanis számos forrásból hozzájuthatott mind az eredeti, mind pedig a Bessenyei-féle szöveghez.⁷

Vörösmarty könyvtárában megvolt az *Elveszett Paradicsom* (Shelley műveivel együtt).⁸ Az akadémiai könyvtár őriz egy 1827-ben kiadott, angol nyelvű Milton-kötetet, amelynek belső borítóján ceruzával a következő bejegyzés szerepel: „Vörösmarty Béla köttette, Vörösmarty Mihály tulajdona volt”, vagyis bizonyosan a költő könyvtárához tartozott.⁹ Az *Elveszett Paradicsom* első könyvében az egyes sorok mellett, mögött (sőt: között) ceruzás jelzések találhatók, amelyek a 2. könyv 81. sora után elmaradnak. Ebből azt tételezhetjük, hogy Vörösmarty biztosan olvasta angolul a Milton-mű első könyvét, a másodikat pedig legalább a 81. sorig.

5. Martinkó András: *A földi menny eszméje Vörösmarty életművében*. In: *Teremtő idők*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1977. 177–222.

6. Stettner György Fábíán Gábornak, Duka, 1824. április 21. Közli: Taxner-Tóth Ernő: *A fiatal Vörösmarty barátainak levelezéséből*. Budapest, MTA Könyvtárának Közleményei, 1987. 59–60.

7. Lásd Szigeti Jenő rövid, de alaposnak tűnő tanulmányát és hivatkozásait: Szigeti Jenő: „Milton *Elveszett Paradicsoma* Magyarországon.” *ItK* 1970/2. 205–213. A Milton-fordítás körüli vitáról lásd Tarnai Andor: „A deákos klasszicizmus és a Milton-vita.” *ItK* 1959/1. 67–83. A Bessenyei-féle fordításról lásd: Ferenczi Zoltán: „Bessenyei Sándor Milton-fordítása.” *ItK* 1915/2. 129–139. Legutóbb: Miklós Péti: *In Milton's Prison. – Milton in Hungarian translation*. (Kézirat.)

8. Csapodi Csaba: „Vörösmarty Mihály könyvtára.” *Magyar Könyvszemle* 1956. 1. szám. 66.

9. *The poetical works of John Milton*. Printed from the text of [Henry John] Todd [John?] Hawkins and others. Leipsic, 1827. Jelzete: 540.045.

A megjelölt sorok vizsgálata és a Vörösmarty-szövegekre tett esetleges hatásának föltárása nem ennek az írásnak a feladata, de talán van két megjelölt sor, amely fölfedi, hogy Vörösmarty miként viszonyult a forrásszöveggként kezelt Milton-műhöz. Persze ez csak akkor áll, amennyiben elfogadjuk, hogy az a két sor, amelyeket (az első könyv 190–191. sorai) x és – jellel jelölt meg Vörösmarty, *A vén cigány* egy fontos szöveghelyében inkarnálódott. „What reinforcement we may gain from hope, / If not resolution from despair.” (A Bessenyi-féle fordításban így hangzik: „Lássuk még azt is, mitsoda vigasztalást nyújt nekünk a ’ Reménység, és mitsoda magunk el-szánására vezet a ’ kétségbe esés”; a Jánosy-féle fordításban: „mi bátorítást adhat a remény, / s ha nem: mi elhatározást a kín?”)¹⁰

A két sor Sátánnak közvetlenül a bukás után híveihez intézett beszédéből való, amelyben Sátán a legyőzött, elkeseredett és reményvesztett híveibe próbál új reményt önteni. Talán nem túl merész *A vén cigány* „vert hadak vagy vakmerő remények” sorára asszociálnunk, ám az is világos, hogy Vörösmarty nem egyszerűen szövegszerű utalások rendszereként, hanem olyan mesternarratívaként (vagy archytextként) kezeli Milton művét, amely mitikus és metafizikus látásmódjának hátteréül szolgál.

A Milton-mű hatását amúgy is legszemléletesebben *A vén cigány* című versének néhány képében tudjuk fölmutatni, amelyeknek eddig a szakirodalom semmiféle forrását nem találta, lévén semmiféle bibliai helytel sem hozhatók kapcsolatba, holott biblikus ihlettségük nyilvánvalónak tűnik.¹¹ Az ötödik strófa elejének többé-kevésbé beazonosítható emblémáit (lázadt ember, gyilkos testvér stb.) követő képben „az első árvák sirbeszédei” kifejezésnek a kéziratban több variációja is megtalálható: „Első árvák zokogó gyötrelmét”; „siró gyötrelmeit” illetve „fuldokló gyötrelmét” változatokat olvashatunk.¹² Ezek a variációk fölerősítik, hogy a sor a gyász gesztusát, mégpedig az emberiség történetében a halállal elsőként szembesülő ember gyászát hivatott reprezentálni. Az *Elveszett Paradicsom* XI. könyvének legfontosabb motívuma a bűne miatt az utódaira szállt halállal szembesülő Ádám kétségbeesése. Ádám először éppen az Ábelt megölkő Káin tettében szembesül a halállal magával, de Mihály arkangyal „megnyugtatja,” hogy bizony számtalan formában fogja az az embert elragadni:

Óh fájdalom! Mond első Atyánk, mitsoda tselekedet? És mi ennek indító oka? Esmérem hát már a ’ halált. Hát így kellett énnékem született poromba vissza-térni? Oh rettenetes látás! Ha a Halált irtózás nélkül még tsak nem-is

10. John Milton: *Elveszett Paradicsom, A küzdő Sámson*. Ford. Jánossy István és Jánossy György. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987. 15.

11. Erről legutóbb Jelenits István: *A vén cigány – és a Biblia*. In Fűzfa Balázs (szerk.): *A vén cigány. A tizenkét legszebb magyar vers 10*. Szombathely, Savaria University Press, 2013. 89–97. „A gyilkos testvér nyilván Káin, első árvákról a Bibliában nincs szó, Ábelnek nem volt még gyermeke, amikor Káin megölte.” 92.

12. *Vörösmarty Mihály összes művei 3. Kisebb költemények III. (1840–1855)*, S.a.r. Tóth Dezső, Budapest, Akadémiai kiadó, 1962. (VtyÖM 3.), 590.

nézhetjük, ha annak csak meg-meggondolása-is rettegésbe hoz: hát fájdalomnak kegyetlensége mit nem fog hozni? – Az Angyal felelt néki: „Te láttad most, hogy a’ halál miként fog Embereken leg-először meg-jelenni. De azért ő sokféle formában jelenik-meg, és külömb külömb féle utak mennek szomorú barlangjához, mellyek mindenkor rettenetesek, de kiváltképpen a’ bemenetel az érzékenységet legjobban meg-zavarja.”¹³

Az első árvák sírbeszédei kifejezés nem közvetlen intertextus tehát, hanem a lázadásnak-bűnbeesésnek-büntetésnek leg súlyosabb következményeként az emberiségre szakadt halál megtapasztalásának gesztusa. Persze vannak a Vörösmarty-életműben olyan szöveghelyek, amelyeknek az intertextusát a Bessenyei-fordításban találhatjuk meg, mint pl. a szintén 1854-es *Az ember élete* első strófája („Mint az érett gyümölcs, / Az élet fájáról / Hull az ember, / Midőn órája szól.”), mely kapcsolatba hozható Mihály arkangyal Ádámot vigasztaló szavaival:

Ha így fogsz élni [ti. a „Semmit se sokat” elve alapján] sok esztendőkre kinyúlik a’ te szerentsés életed; és végre mint az érett gyümölcs fájáról, magadtól Anyádnak kebelébe minden erőszak nélkül vissza esel.¹⁴

De ugyanígy megtalálhatjuk a Bessenyei-szövegben a Vörösmarty egyik központi antropológiai problémájának, az Isten-arcúságnak a kifejezéseit is, mégpedig éppen abban a kontextusban, amely mind a *Gondolatok a könyvtárban* (1845), mind *Az emberekben* (1846) megjelenik, tudniillik, hogy méltóak-e az emberi létezés bizonyos formái, vagy éppen az emberi létezés egésze az ember eredendő Isten-arcúságához:

Ah! Hogy lehet az, hogy az Emberbe, a’ ki először a’ jószágnek és felmagasztaltatásnak állapotjában helyheztesztetett, ámbár bűnös lett is, az Istenek képe, az irtóztató látható fájdalmak, és rettenetes kínok által ennyire megtűnyítatott? Avagy nem tarthatta e meg az Ember legkissebb jeleit is ennek az Isten hasonlatosságnak? Hogy juthatott erre a’ nagy utálatosságra? Szerzőjének képét miért nem kellett benne kímélni? – Ez Isteni ábrázat, felel Mihály, elvonnya Magát az Emberektől, ha ők magokat meg-alacsonyíttyák, rendetlen kívánságaiknak rabjokká tészik [...] A’ kínok tehát, mellyeket ők szenvednek, nem az Isten képit motskollyák-bé, hanem a’ magokét, avagy ha az isten képe benne meg-változik, midőnn ők a’ bölts természetnek törvényétől el-állanak, akkor meg-kapják a’ mit érdemlenek, mivel az Isten’ képit, amelly őket elevenitti, nem tisztelték.¹⁵

13. *Az Elvesztett Paradísom*. XI. könyv. 178–179.

14. *Az Elvesztett Paradísom*. XI. könyv. 181–182.

15. *Az Elvesztett Paradísom*. XI. könyv. 180–181.

A hosszabb idézet annak szemléltetésére szolgál, hogy nem csupán szóhasználatbeli egyezésről van szó az istenképmáság problémakörében, hanem arról, hogy egy a maga helyén morál-teológiai problémafelvetés Vörösmarty kezén antropológia-metafizikai kérdéssé válik. Vörösmarty Milton szövegét ugyanúgy *félreolvassa* (*misreading*), mint a romantikusok többsége,¹⁶ vagyis ez esetben lehetséges morálteológiai intenciójával ellentétes funkciót tulajdonít neki. Milton műve a *vindicatio*, vagyis az isten igazolásának szándékával jött létre, és a 18. századi protestáns gondolkodás számára nyilván ebben funkciójában volt fontos olvasmány.¹⁷ Vagy ahogy Dávidházi Péter fogalmaz Milton és Pope nagy művei kapcsán:

a költészet egyiknek sem végcél, mindkettőnek önmagán túli feladata van, Isten igazolása, ami az olvasó meggyőzésére szolgál: a sátáni őslázadás és a Sátán felbujtotta emberi engedetlenség („man’s first disobedience”) elbeszélésével szemléltetve, illetve az emberfölötti fürkészésére alkalmatlan emberi értelem korlátait érvekkel bizonygatva azt akarják elérni, hogy olvasóik belássák, mennyire helytelen, hiábavaló és káros lázadozni teremtdjük ellen.¹⁸

Úgy tűnik, Vörösmarty nagy versében Milton műve valami hasonló kontextusban idéződik fel, csakhogy Vörösmarty – részben követve a romantikusok Milton-értelmezését – a Milton-mű félreolvasott és a visszájára fordított morálteológiai intenciójából indul ki, hogy aztán visszajusson a szöveg fentebb idézett eredeti tanításához (vagy legalábbis valami nagyon hasonlóhoz).

A Vörösmarty-szöveg negyedik szakaszának hallomásaiban a luciferi lázadás őseseménye idéződik meg, mégpedig az *Elveszett Paradicsom* kínálta narratív keretben: „Kié volt ez elfojtott sohajtás, / Mi üvölt, sír e vad rohanatban, / Ki dörömböl az ég boltozatján, / Mi zokog mint malom a pokolban” (Peter Zollmann fordításában: „Who has sighed this stifled lamentation, / What roars in this savage storm, forsaken, / Who pounds on the columns of creation, / What cries sobbing like the mills of satan?”).¹⁹ Pontosabban a Milton-szöveg logikájának értelmében már az elbukott lázadás utáni állapotot írja le a mű: a „Hulló angyal, tört szív, örült lélek” („Tortured spirit, damned soul, fallen angel”) sor egyértelműen azonosítható a mennyből a pokolba hulló, lázadó angyali sereggel, illetve Luciferrel magával. A pokolra taszított de az égbe visszakívánkozó lázadt angyalok

16. Jonathon Shears: *The Romantic Legacy of Paradise Lost*. Farnham – Burlington, Ashgate, 2009, 12–20.

17. Erről lásd Szigeti, i.m.

18. Dávidházi Péter: „Az Úrnak útait az emberek előtt igazgatni” (*A Bessenyei fivérek és a vindicatio szerephagyományja*). In *Per passivam resistantiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Budapest, Argumentum, 1998. 86.

19. Mihály Vörösmarty: *The ancient Gypsy*. Ford.: Peter Zollman <http://www.babelmatrix.org/works/hu/V%C3%B6r%C3%B6smarty_Mih%C3%A1ly/A_v%C3%A9g_n%C3%A9gy_nyelvnyelven/2120-The_ancient_gypsy> (utolsó letöltés: 2017. 10. 15.).

elkeseredésének és bosszújának érlelődését halljuk („Ki dörömböl az ég boltozatján” / „Who pounds on the columns of creation”), amely immár majd az ember elcsábításában és bukásában fog testet ölteni a miltoni narratíva szerint.

Az *Elveszett Paradicsom* első könyve logikájának fényében helyére kerül többek között a „Vert hadak vagy vakmerő remények?” („Daring hopes, or withering betrayal?”) sor is, amennyiben a bukott angyalok seregének vereségét és a Sátán által újraélesztett reményeknek a kettősségét fogalmazza meg a költő, ugyanis a bukott angyalok („vert hadak”) bosszúterve („vakmerő remények”) okozza majd az ember engedetlenségét és bukását. Az ötödik versszak a Milton-szöveg XI. könyvének narratív logikáját követi: a bukott ember Mihály arkangyal segítségével bepillantást nyerhet az emberiség jövőjébe. Az *Elveszett Paradicsom* XI. könyve éppen úgy a Noé-történettel ér véget, mint a Vörösmarty-szöveg látomás- vagy inkább hallomás-sora: az Isten elpusztítja az elfajult emberiséget, de csak azért, hogy új világot és vele új reményt (szövetséget) kínáljon az ember számára, amely majd Krisztus megváltó halálában fog beteljesedni.

Ez a rövid cikk arra szeretne volna felhívni a figyelmet, hogy a Vörösmarty-kutatás számára milyen új perspektívák nyílhatnak, amennyiben valorizálhatónak tartjuk az *Elveszett Paradicsom* hatását mint mesternarratívát Vörösmarty életművére. A bűnbeesés-bukás-kiűzetés szüzsé miltoni narratívája szekularizálja a keresztény üdvtörténetet,²⁰ aminek következtében antropológiai perspektívaként szolgálhat a Vörösmarty-életmű egy markáns problémakörét képező vágy-hiány-keresés romantikus képzetköréhez.

20. M. H. Abrams: *Natural supernaturalism. Tradition and revolution in Romantic Literature*. New York, W. W. Norton & Company, 1971. 65–70.

Péter Ágnes

Vándor, végy búcsút e helytől...

Gróf Széchenyi István és Percy Bysshe Shelley Itáliában

1820 júliusában a *London Magazine* bírálatot közölt egy útikönyvről, amelyben John Scott, a lap szerkesztője megfogalmazza az elvárásait az útleírásokkal szemben. Bár elhatárolódik mindenféle érzelgősségtől, az útleírások legérdekesebb mozzanatát az egyéni reakciók megfogalmazásában látja: „Ki legjobban átérzi, az írja le legjobban” – idézi Alexander Pope-ot [*Eloisa to Abelard*, 366], majd kijelenti: „általában egy-egy idegen tájról sokkal élénkebb és hűségesebb beszámolót kapunk, ha a szemlélő a látvánnyal szembesülve szabad utat ad saját reakciói megfogalmazásának, mint ha szenttelenül elsorolja annak külső jegyeit és adottságait.”¹

Azzal, hogy a szubjektív benyomások rögzítésének elsődleges jelentőséget ad, Scott rámutat arra a markáns változásra, amelynek során a 18. század végére az útleírás az önmeghatározás egyik jellegzetes terrénuma lett. Míg korábban a szerzők az utazás örömeinek taglalását összekötötték történelmi és morális problémák tárgyalásával, az 1780-as évek elejétől kezdve, William Gilpin tájleírásai nyomán az utazónaplók fokozatosan megteltek esztétikai fogalmakkal, a szerzők egyre inkább az idegen világok által belőlük kiváltott benyomásokra építettek: a hasznos információkat kiszorította a személyes érzelmi asszociációknak és meditációknak az utazó önmeghatározását célzó megfogalmazása.² Az útleírás önéletrajzi beszédhelyzetű megszólalássá vált, amely nemcsak a szerző személyének rekonstrukciójára vált alkalmassá, hanem gyakran teret adott az ún. „végső kérdésekről” való meditációnak is. John Scott ezzel kapcsolatban Mme de Staëlra hivatkozik, aki a *Corinne*-ban az utazást „mélabús örömként” határozza meg:³ a folyamatos helyváltoztatás eredményeképpen, magyarázza Scott, az utazó szükségszerűen kiszorul abból a tevékenységből és

1. „He, therefore, »best shall paint them, who shall *feel* them most;« and it generally happens, that a more lively and faithful idea of foreign scenery is afforded by giving effusion to the workings of the mind of the observer under its view, than by a bare enumeration of its external points and features.” *London Magazine*, July 1820, 60. <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=londonmag> (letöltés 2017. augusztus 22.).

2. Benjamin Colbert: *Shelley's Eye: Travel Writing and Aesthetic Vision*. Aldershot: Ashgate, 2005. 14.

3. „melancholy pleasure” – *Corinne, or Italy*. Ford. Sylvia Raphael. Oxford–New York, Oxford University Press, 1998. 8. Shelley 1818 decemberében Nápolyban olvasta a *Corinne*-t, s Mme Staël különböző írásai Széchenyire is nagy hatással voltak naplói tanúsága szerint: lásd Széchenyi István: *Napló*. Vál., szerk. Oltványi Ambrus. Budapest, Gondolat, 1978. 37, 171, 184, 187–88, 285, 342.

térből, amelynek szemlélője, s ez a kirekesztettség, az elidegenedett állapot gyakran sugallja a végső elmúlás gondolatát.⁴

* * *

A napóleoni háborúk lezárulását követően Európában megélénkült a turistaforgalom: a francia forradalom, illetve az Európa újrafelosztása által megváltozott életvezetési stílus (*manners*) és politikai berendezkedés tanulmányozására sok ezren indultak el különböző irányokba. A sok-sok turista között 1818–19-ben Itáliába utazott Percy Bysshe Shelley és gróf Széchenyi István is. Mind a ketten – saját megfogalmazásuk szerint – gyógyulást reméltek találni Itáliában: Széchenyi egy gyötrő szerelmi emléktől, Shelley pedig gyötrelmes fizikai állapotától remélt megszabadulni. Gyakorlatilag egyidősek voltak, Széchenyi 27, Shelley 26 éves. Mind a ketten nagyon jól ismerték a napóleoni háborúk révén ki- és átalakult Európát korábbi utazásaik jóvoltából (Széchenyi katonai szolgálata révén is). Mind a ketten a felső osztályok öntudatával, osztályos privilégiumként megszerzett műveltséggel néztek körül, hogy „újragyarmatosítsák” a letűnt birodalmak emlékeként fennmaradt múkincseket és az azokat befogadó tereket.⁵ Az újragyarmatosítás célja és módzata a két utazó esetében azonban nagyon is eltérő volt. Széchenyi, mint általában a monarchia arisztokratái, az európai felső tízezer tagjaként utazott, aki előtt mindenütt megnyíltak a legelőkelőbb szalonok.⁶ Útjai során a *Grand Tour* diktálta állomásokon át őt műveltségének elmélyítése mellett elsősorban praktikus megfontolások vezették: a modern civilizáció eredményeit mérte fel, s azokat igyekezett megvásárolni, hogy meghonosításukkal előbb saját birtokát, majd elmaradott országát felemelje. Shelley ezzel szemben semmiféle közösséget nem vállalt az otthoni vagy az európai társadalmi elittel, s a kivettség érzését vitte magával, akármerre járt. Kényszeres *vándor* volt, ha szabad ezt a magyar szellemtörténeti fogalmat használni, amelyre Dávidházi Péter hivatkozik Thienemann Tivadar lélektani karakterének megfogalmazásakor; Shelley pozíciójának meghatározására érdemes Wilhelm Müllernek a tipikusan romantikus életérzést megfogalmazó dalciklusából a Dávidházi által idézett két sorra utalni: „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh’ ich wieder aus.”⁷ Idegen volt mindenütt, ahol járt, s a tapasztaltak és látottak megítélésére szolgáló illetékességét feltehetően a helybeliek civilizációjának mindenütt tapasztalni vélt morális csődjére építette.⁸

4. *London Magazine*, July 1820, 59.

5. Colbert: *Shelley's Eye*. 127.

6. Oplátka András: *Széchenyi István*. Budapest, Osiris, 2005. 99.

7. Dávidházi Péter: *Menj, vándor – Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*. Thienemann-előadások. Sorozatszerkesztő: Nagy Imre. A Pécsi Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszékeinek kiadványsorozata. Pécs, Pannónia könyvek, 2009. 128–129.

8. Pl.: „Fogalmam nem volt, milyen méreteket ölthet a kapzsiság, gyávaság, babonáság, tudatlanság, szenttelen kéjvágy s mind a többi leírhatatlan durvaság, mely az ember természetét lealacsonyítja, amíg pár napot nem töltöttem a velenceiek között.” [„I had no conception of the extent to which avarice, cowardice, superstition, ignorance, passionless lust, & all the inexpressible bru-

A társadalmi háttérükből eredő magabiztosságon és klasszikus műveltségen túl érdeklődésüket még egy élmény rokonította. Itáliai utazásaik során mind a ketten ugyanabból az útikönyvből tájékozódtak (más könyvek mellett), a Waterloo követő európai utazási láz által indulásra készített igényes turisták körében igen népszerű útleírásból, John Chetwode Eustace *A Classical Tour Through Italy, 1802* című, először 1813-ban megjelent művéből.⁹ Eustace, aki római katolikus pap volt, emellett Edmund Burke közeli barátja, meglepő útikalauz Shelley esetében. Mély ellenszenvvel ír mindenről, ami a francia forradalommal vagy a franciák itáliai jelenlétével kapcsolatos. Konzervatív szemléletű keretben tárgyalja az érintett emlékhelyeket, s a modern jelenségek meghatározásához a mércét az ókori hagyományokban találja meg. Ahogy ő maga fogalmazza meg a bevezetőjében: „a címben a *klasszikus* egyértelműen meghatározza [könyvem] jellegét: a modern és az ókori Itália közötti hasonlóságot fogom megmutatni, s kalauzként és útitársként a tizenkilencedik század elején az első századot megelőző és az azt ékesítő szerzőket választottam.”¹⁰

S valóban, Shelley erős kritikával kezelte Eustace Itália-képét. Egyrészt elégtelennek gondolta a tények objektív lajstromozását: „Nézd meg Eustace-nél, ha nem akarsz semmit tudni Itáliáról!” – írta barátjának, Thomas Love Peacocknak Bolognából.¹¹ Másrészt idegen volt számára a modern és antik művészet szembeállítása: ő a természetben épp úgy, mint a műalkotásokban örökérvényű szimbólumokat keresett. „Te tudod, hogy én mindenben, amit látok, valami olyasminnek a megnyilvánulását keresem, ami túl van a jelenlévő és tapintható tárgyon” – írta pár nappal korábban Peacocknak.¹²

Széchenyi viszont Eustace könyvét ideális útikönyvként kezelte, a korabeli közállapotokról írottakat nem egyszer átmásolta a naplójába, mellyel kapcsolatban egyik 1818-as bejegyzésében ki is jelenti, hogy Eustace után nem érdemes komoly energiát fordítani arra, hogy utazása során szerzett tapasztalatait hiánytalanul rögzítse.¹³

Az utazás melankolikus élmény volt mindkettőjüknek, és az ősi civilizáció romjai között az idegen környezetben szerzett időtapasztalat mind a kettőjük számára az elmúlás előérzetével volt terhes, de az eredethez való viszonyuk felismeréséhez és nemzeti hova-

talities which degrade human nature could be carried, until I had lived a few days among the Venetians.”] Frederick L. Jones (szerk.): *The Letters of P. B. Shelley*, 2 vols. Oxford, Clarendon Press, 1964. II. 43.

9. Kalauzként Eustace is ajánlja Mme de Staëlt (lásd Colbert: *Shelley's Eye*. 131).

10. „The epithet *Classical* sufficiently points out its character, which is to trace the resemblance between Modern and Ancient Italy, and to take for guides and companions in the beginning of the nineteenth century, the writers that preceded and adorned the first.” Idézi: Colbert: *Shelley's Eye*. 127.

11. „Consult Eustace if you want to know nothing about Italy.” Jones: *Letters*. II. 54.

12. „You know I always seek in what I see the manifestation of something beyond the tangible object.” Jones: *Letters*. II. 47.

13. Viszota Gyula (szerk.): *Gróf Széchenyi István naplói*. 1–6. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1925–1939. I. 215.

tartozásuk tisztázásához is elvezetett. S mindenek felett hozzásegítette mindkettőjüket a saját természetük és céljaik meghatározásához.

Széchenyiben a megszokott környezetétől távol, keleti útja során alakult ki az általa akkor még alig ismert magyar „parlaggal”¹⁴ való azonosulás, ami pályáján az egyik legmeghatározóbb fordulatként értelmezhető. Ezt jegyezte fel 1818 decemberében visszaemlékezve a Boszporuszra:

A tengerszoros járt folyton az eszemben Çeşménél – s a Balatont idézte fel bennem [...]. Csak minden nagyobb [...]. Szegény kis haza, elég ronda vagy, gondoltam magamban. Igaz, nem ismerlek egészen, de meg foglak nézni, mert gyengéden szeretlek. [...] Mindent beleszámítva, amink csak van, ő a legkedvesebb. És a levegő ott, ahol mint gyerekeket szerettek bennünket, ott a legjobb – a nő, akit ifjan szerettünk – ő a legdrágább – Az ember utazik a világban – megkedvel ezt-azt, amivel találkozik – de végül visszakerül a régi házába a régi szerelemhez.¹⁵

Bár az uralkodó brit politikai ideológiát mélységesen megvetette, Shelley is távol az otthonától ismerte fel az érzelmi értékét annak az országnak és kultúrának, amelybe beleszületett. Ő is felismerte az eredet megtartó hatását, csak hogy a kiindulási pontot nem általában az ember, hanem a költő szemszögéből ragadja meg. Nem véletlen, hogy Wordsworth-t említi ebben a fontos pillanatban: számára Wordsworth költészete volt a modern költészet kezdete. Peacocknak írja Genfből:

Szabad országban élsz, ahol tevékenységedet semmi sem korlátozza, és amid van, azt biztonságban a magadénak tudhatod, s amíg a szó, *haza* a hozzá kötődő önző fogalmakkal egyetemben fennmarad, biztos vagyok benne, hogy Anglia a legszabadabb és legkifinomultabb ország marad.

Talán bölcsen választottál, de ha én egyszer visszamegyek és követem példád, nem fogom bánni, hogy más dolgokat is láttam. Biztosan sok van, ami rossz és sok van, ami jó, sok van, ami undorító és sok, ami felemelő, amit az, aki sose lépte át szülőföldje határait, soha nem fog átérezni és megismerni.

Amíg az ember olyan, mint most, a tapasztalat, amelyről beszélek, soha nem fogja arra tanítani, hogy megvetéssel tekintsen az országra, ahol született – távolról sem: ahogy Wordsworth mondja [Shelley itt Wordsworth *I travel-*

14. Oplátka: *Széchenyi István*. 138.

15. „Mir war der Canal von Csesme immer in Sinn – und brachte den Platten See in mein Gedächtniss [...]. Alles ist aber grösser [...] Armes kleines Vaterland, bist ja doch garstig, dachte ich mir. Kenne dich freilich nicht ganz, will dich aber doch ansehen – den[n] ich liebe dich zärtlich [...] die Luft im Lande, wo wir geboren, wo als Kinder wir geliebt, ist doch die beste – die Frau, die als Jüngling wir geliebt – und doch das theuerste – Wir reisen in der Welt – wir lieben alles was wir beegnen, zuletzt kommen wir alle doch zu dem alten Land zur alten Liebe wieder zurück.” Viszota: *Gróf Széchenyi István naplói* I. 461.

led among unknown men című versére utal], soha meg nem tudja, milyen szeretet köti hozzá, amíg a távollét arra nem készíti, hogy szépségét szívből átérezze.¹⁶

Széchenyit Eustace-hoz hasonlóan lenyűgözik a látottak történelmi asszociációi és a konkrét részletek. Itáliai feljegyzései között az egyik legdöbbenetesebb részlet a katakombákba tett látogatásáról szól. Leírja, hogy a római üldöztetés elől ide menekültek, s itt lelték iszonyatos halálukat az őskeresztények, majd a háborzongató részletek felsorolása következik, és az egész beszámoló a következő elmélkedésre fut ki:

az ember magában hordja az Istent, és gyakorta akar emberfeletti lenni – és a világ összeomlik. Miért van az, hogy ama legnagyobb tökéletességek, a legműveltebb világok után, ritka barbár idők következnek. Mi volt a Vízözön előtt? Itt azonban minden betemetve, az embernek az emberiben kell maradnia, ez a mi átkunk, és egyetlen pillantás a napba, az istenibe – utolsó óránk is ez. Mint hajtóvadászatkor a nyúl, olyan rémült-nyugtalanul léptem ki hát a sötét, iszonyú pincéből, s boldog voltam, hogy a szabadban lehetek; egy halálraítélt, aki kegyelmet kap, érezheti ugyanezt, amit én éreztem, nem is megyek oda többé, soha életemben.¹⁷

Shelley megfosztja a látottakat történelmi asszociációiktól, s a természet és a műalkotások leírásában egyaránt az empirikus valóságot átható eszmeiség fenséges megjelenésének jeleit rögzíti. Méltán nagyon híres a Milánóból 1818. április 20-án Peacocknak írt levele, amelyben a Como partján állva látottakat és a milánói dómot azonos esztétikai élményként határozza meg, a természet alkotásai és az emberi kéz alkotásai egyenrangú elemei a térnek:

Itt a kultúra és a természet megfektezhetetlen bőségével és szépségével oly közel van egymáshoz, hogy alig látni a határt, mely elválasztja őket. De a legszebb a villa Pliniana, amely a villa kertjében található forrásról kapta a nevét, mely három óránként megered és eláll, s amelyet az ifjabb Plinius írt le. Ezt a házat, amely valaha pompás palota volt, de ma félig-meddig romokban áll, szeretnénk megszerezni. A *tó mélyéről emelkedő* teraszokra épült a kerttel

16. „You live in a free country where you may act without restraint & possess that which you possess in security... so long as the name of *country* and the selfish conceptions which it includes shall subsist in England I am persuaded, in the most free & the most refined ... But if I return and follow your example it will be no subject of regret to me that I have seen other things. Surely there is much of bad & much of good, there is much to disgust & much to elevate which he will never feel or know who has never passed the limits of his native land. So long as man is such as he now is, the experience of which I speak will never teach him to despise the country of his birth. Far otherwise, – like Wordsworth he will never know what love subsisted between himself & it, until absence shall have made its beauty heartfelt.” Jones: *Letters* I. 474–475.

17. Széchenyi: *Napló*. 45.

együtt egy félkör alakú szakadék lábánál, melyet sűrű gesztenyeerdők árnyékolnak. A látvány a ház oszlopsorától rendkívüli s ugyanakkor szebb, mint amelyet valaha szem látott. Egyik oldalon van a hegy, s közvetlenül az ember feje felett ciprusfa csoportok emelkednek oly döbbenetes magasba, hogy szinte átszűrják az eget. A magasból, mintha a felhők közül indulna, mérhetetlen vízesés zuhan alá, melyet a fával fedett sziklák ezer folyamra bontanak, mielőtt beleömlik a tóba. A másik oldalon a tó kék felszíne látszik és a hegyek – vitorlakkal és tornyokkal pöttyözve.¹⁸

A dóm épp így élő kapcsolatot teremt a végtelen ég és a személyében halandó, de művében halhatatlan ember között, s a fantasztikus épület leírása jellegzetes képpel zárul. A költő a Költőt, Dantét olvassa a félhomályban:

[A milánói] dóm lenyűgöző műalkotás. Fehér márványból épült, és mérhetetlen magas tornyokban végződő, finom technikával kifaragott támpillérek vannak belevágvá, rajtuk megannyi szobor. Ahogy ezeknek a szédítő tornyoknak a csoportjai átszűrják a tömény kékséget, amit a magas itáliai menny szerenitása ellensúlyoz, vagy a holdfény, amikor a csillagok mintha odasereglenének ezek közé a csokrokba összeálló formák közé, nos, e látvány felülmúl minden hatást, amit valaha is képzeltem, hogy építészet képes kelteni. Belül, bár roppan fenséges, jóval evilágibb jellegű, s festett üvegablakaival és gránit oszlopaival, melyeket antik szobrok sokasága díszít, és az ezüst lámpákkal, melyek örökké égnek a bronz oltár melletti fekete posztó baldachin alatt és a kupola márvány csipkészetével egy káprázatos sírbolt hatását kelti az emberben. Van egy csöndes hely az oltár mögött az oldalhajóban, ahol a nappali fény a festett ablak alatt halvány és sárga, oda szoktam elvonulni, s Dantét olvasom.¹⁹

18. „The union of culture & the untameable profusion & loveliness of nature is here so close, that the line where they are divided can hardly be discovered. But the finest thing is that of the villa Pliniana, so called from the fountain which ebbs & flows every three hours, described by the younger Pliny, which is in the courtyard. This house which was once a magnificent palace, and is now half in ruins, we are endeavoring to procure. It is built upon terraces *raised from* the bottom of the lake, together with its garden, at the foot of a semicircular precipice, overshadowed by profound forests of chestnut. The scene from the colonnade is the most extraordinary, at once, & the most lovely that the eye ever beheld. On one side is the mountain, and immediately over you are clusters of cypress-trees of an astonishing height which seem to pierce the sky. Above you from among the clouds as it were descends a waterfall of immense size, broken by the woody rocks into a thousand channels to the lake. On the other side is seen the blue extent of the lake, & the mountains speckled with sails & spires.” Jones: *Letters*, II. 7.

19. „This Cathedral is a most astonishing work of art. It is built of white marble, and cut into pinnacles of immense height & the utmost delicacy of workmanship, and loaded with sculpture. The effect of it, piercing the solid blue with those groupes [sic!] of dazzling spires, relieved by the

Shelley a legnagyobb gyönyörűségét olyan jelenségekben lelte, amelyekben a természeti és az ember teremtette formák organikusan összenőnek: a természet által birtokba vett romok mintha még fenségesebbek lennének Shelley megítélése szerint, mint önmagában egy-egy műalkotás vagy egy-egy természeti táj. A Colosseum leírása a következő elmélkedésbe torkollik:

Az arénát teljesen benőtte a fű, és mint egy természetes róna széle, mindenfelé átnyúlik az összetört kőívek hasadékán. De a külső karéjból fennmaradt egy kis rész: elmondhatatlanul könnyed és szép, és építészeti tökélye – ahogy a merész párkányzatot tartó korinthoszi oszlopok sora díszíti a teret – enyhíti a nagyság hatását. – Nem hinném, hogy amikor dór márványból volt kirakva a padlata és egyiptomi gránitpillérek ékesítették, fenségesebb és lenyűgözőbb hatást keltett, mint mai állapotában. Az ég felé nyitott, s az itteni klímára jellemző november végi tiszta és napfényes idő volt, amikor naponta elmentünk megnézni.²⁰

Shelley leveleiben éppúgy, mint Széchenyi feljegyzéseiben, a fenséges élmények leírása jellegzetesen összekapcsolódik a halál előérzetének rögzítésével. Shelley az életet magát írja le utazásként, amelynek végcélja a megsemmisülés:

Ennek az életnek az az átká, hogy amit tudsz, nem tudod nem tudni. Élünk valahol, s mielőtt odaköltöztünk volna, oly közömbös volt az a hely, mint bármely másik a világban, majd amikor valami kényszerű körülmény miatt azt gondoljuk, tovább kell mennünk, nem igazán megyünk tovább: a hely belénk csimaspaszkodik, és azon dolgok emlékével, melyek, mikor átéltük őket, nem sejtettek semmi ilyesmit, megbosszulja a hűtlenségünket. Az idő tovább

serene depth of this Italian Heaven, or by moonlight when the stars seem gathered among those clustered shapes is beyond anything I had imagined architecture capable of producing. The interior tho[ugh] very sublime is of a more earthly character, & with its stained glass & massy granite columns overloaded with antique figures & the silver lamps that burn for ever under the canopy of black cloth beside the brazen altar & the marble fretwork of the dome, give it the aspect of some gorgeous sepulcher. There is one solitary spot among these aisles behind the altar where the light of day is dim & yellow under the storied window which I have chosen to visit and read Dante there.” Jones: *Letters*, II. 7–8.

20. „The arena is covered with grass, and pierces like the skirts of a natural plain the chasm of the broken arches around. But a small part of the external circumference remains, it is exquisitely light & beautiful, & the effect of the perfection of its architecture adorned with ranges of Corinthian pilasters supporting a bold cornice, is such as to diminish the effect of its greatness. The interior is all ruin. I can scarcely believe that when encrusted with Dorian marble and ornamented by columns of Egyptian granite its effect could have been so sublime & so impressive as in its present state. It is open to the sky, and it was the clear and sunny weather of the end of November in this climate when we visited it day after day.” Jones: *Letters* II. 58–59.

repül, minden hely változik, a barátok, akik velünk voltak, nincsenek velünk, de ami volt, úgy tűnik, továbbra is van, csak kifosztva, élettelenül.²¹

Széchenyi pedig keleti útjáról hazamenőben 1819. február 6-án ezeket a megindító sorokat írja be a naplójába az életről mint úton levésről:

Így távoztam Athénből és újra úgy találtam, és mélységesen átéreztem, hogy mindig félelmes olyan helyről elszakadni, mely korszakot alkot életünkben, s mégse térünk alkalmasint oda többé vissza. Olyan ez, mintha folyton egy rémítő, zord hangot hallanék Hadészből felkiáltani: „Vándor, végy búcsút e helyről, mert földi maradványaid bizony por nélkül, a szél által fognak messze, a távoli tartományokba vitetni, mielőtt e kedves völgyeket, a hótakarta hegyeket még egyszer láthatod.” – E gondolat egy derék *földműves*ben szorongást kelthet, kiváltképp egy szép éjszakán, mikor az ember tündöklő csillagok miriádjaira meredhet, Isten mindenható voltát csudálván – a halál képétől borzongatva. Mert hová kerül aztán a piciny lélek, e végtelen terekben?²²

Az időnek alávett ember szorongásának megfogalmazásakor Széchenyi „az irodalom egyik legjellegzetesebb alakzatához”, a *prosópopoiia*hoz folyamodik: a Hadészből felkiáltó zord hang, „a síron túlról jövő hang fikciójához”.²³ Ezzel a szöveg drámai intenzitást nyer, s a naplórészlet, akárcsak a levél, amelyben Shelley a milánói dómot vagy a Colosseumot leírja, a romantikus irodalom egyik alaptémájának, az emlékezés és az időtapasztalat kapcsolatának megfogalmazásában a legtudatosabb és legkierleltebb korabeli irodalmi művek esztétikai hatásával vetekszik.

21. „The curse of this life is that whatever is once known can never be unknown. You inhabit a spot which before you inhabit it is as indifferent to you as any other spot upon earth, & when persuaded by some necessity you think to leave it, you leave it not – it clings to you – & with memories of things which in your experience of them gave no such promise revenges your desertion. Time flows on, places are changed, friends who were with us are no longer with us, but what has been, seems yet to be, but barren & stript of life.” Jones: *Letters* II. 6.

22. Széchenyi: *Napló*. 96.

23. Dávidházi: *Menj, vándor*. 26.

Tengeri fürdő és Shakespeare-szósz

Adalékok a Shakespeare-kultusz viktoriánus történetéhez

Mint azt Kisantal Tamás „Személyek és kultuszok” című recenziójában megállapítja, Dávidházi Péter írásainak úttörő szerepe volt a magyar kultusz-kutatás megteremtésében.¹ Az „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* és a *The Romantic Cult of Shakespeare. Literary Reception in Anthropological Perspective* című kötetiben Dávidházi a Shakespeare-kultusz kialakulásának lépcsőfokait és annak angol és magyar vonatkozásait mutatja be.² Jelen tanulmány a viktoriánus Shakespeare-kultusz gazdag palettájához kíván néhány érdekes színfoltot hozzátenni a preraffaelita kutatásban gyakran használt két fontos forrás, William Holman Hunt visszaemlékezései és William Allingham naplója felhasználásával.³

William Holman Hunt az 1848-ban megalakult Preraffaelita Testvériség egyik alapító tagja volt. Visszaemlékezésében felidézi, hogy a Testvériség megalakulásának évében barátjával, Dante Gabriel Rossettivel összeállították a „Halhatatlanok listá”-ját, melyre azoknak a nevét írták fel, akik – a fiatal preraffaeliták szerint – cselekedeteikkel és munkájukkal halhatatlanságot szereztek maguknak.⁴ Az 57 tételes lista a megnevezettek vélt hősiessége, nagysága alapján hierarchikus rendbe sorolja a halhatatlanokat. A piramis csúcán Krisztus neve áll, Shakespeare-é, „Isten másodszülöttje”-é,⁵ közvetlen utána.

Hunt saját művészeti hitvallásának értékrendje szerint ítélte meg Shakespeare-t is: jelentőségét elsősorban tanítói szerepében látta. A festő 1847-ben olvasta John Ruskin *Modern Painters* című írását,⁶ mely meghatározó hatással volt művészetszemléletére. Ruskin nyomán hitt a művész elhivatottságában, Isten által kijelölt feladatában és erkölcsi felelősségében.⁷ Irodalmi értékítéletét is ez a szellemiség határozta meg: azokat a szerzőket szeretette,

1. Kisantal Tamás: „Személyek és kultuszok. Recenzió *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve* című kötetéről”: *Jelenkor*, 2004/5. 588–592. 588.

2. Dávidházi Péter: „Isten másodszülöttje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat, 1989. Dávidházi Péter: *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective*. Houndmills és London, Macmillan, 1998.

3. William Holman Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. London, Macmillan, 1905. William Allingham: *A Diary*. Szerk. H. Allingham és D. Radford. Harmondsworth, Penguin Books, 1985.

4. Hunt: *Pre-Raphaelitism*. I. 159–160.

5. Ábrányi Emil: „Drámairodalmunk 's a' színbiráló választmány”: *Életképek*, 1847/1. 291. In: Dávidházi: „Isten másodszülöttje”. 142.

6. 1847-ig a *Modern Painters* első (1843) és második (1846) kötete jelent meg.

7. Hunt: *Pre-Raphaelitism*. I. 90.

akik „a tiszta erkölcs hirdetői” voltak,⁸ olyanok, mint szerinte Thackeray, Carlyle vagy Robert Browning. Shakespeare-t is az „egészséges gondolkodásúak” között említi, mint olyan szerzőt, aki „elfogadhatatlannak tartja a művészetben az erkölcsi tisztátlanságot.”⁹

Első Shakespeare-olvasmányélményét felidézve így ír a „mester”-ről:

Gyermekkoromban, amikor először nyitottam ki egy Shakespeare-kötetet, kételkedve, hogy képes leszek-e megérteni a mester okfejtését, megdöbbentem Shakespeare szellemi leereszkedésén, és végtelenül ösztönzően hatott rám, amikor láttam, hogy az én haszontalan tudatomon számos hasonló gondolat futott már át, melyeket barátaimmal megosztani kívánván csupán kinevetésben volt részem. Mint színi tanító, [Shakespeare] nem vetette meg az egyszerű embereket; sőt, arra jutottam, hogy az a hatalmas szeretet, mellyel e felséges lángelmét tisztelik, valójában az ő bármely társadalmi réteghez tartozó ember-társa iránt érzett együttérzésének természetes velejárója.¹⁰

A kultikus Shakespeare-tisztelet jól kiolvasható Hunt szavaiból: Shakespeare a mások felett álló „felséges lángelme”, aki „leereszkedik” olvasóihoz, amikor úgy ír, hogy „a tudatlan olvasó” csakúgy örömet és okulását lelje műveiben, mint „a legtanultabb gondolkodó.”¹¹ Az is fontos Hunt számára, hogy Shakespeare minden társadalmi réteghez és minden korosztályhoz egyaránt szól, még ha nem is azonos mélységben jut el mindenkihez a „szent üzenet.”¹² Szerinte a *Hamlet* cselekménye például annyira egyszerű, hogy „a gyermeki értelmet is lebilincseli.”¹³ Az érett olvasó ugyanakkor az élet rejtelmeinek gazdagságát és tanulságát is megtalálja benne.¹⁴

8. „the preachers of virile virtue” Hunt: *Pre-Raphaelitism*. I. 327. (Ahol másként nem jelöljük, minden magyar szöveg saját fordítás.)

9. „the true English ring of healthful-minded Shakespeare, Ben Jonson, Milton, Steele, Addison, Pope, Johnson, Hogarth [...] all in different tones support [the] tradition of denunciation of impurity in art.” Hunt: *Pre-Raphaelitism*. II. 464.

10. „In my boyhood, when first opening the volume of Shakespeare with misgiving of my ability to understand the reasoning of the master, I was astonished at the condescension of his mind, and it gave me infinite encouragement to find that many of his fancies had passed through my own idle brain, and had so moved me that I had attempted to express them to my intimates with nothing gained thereby but derision. As a dramatic teacher he did not despise the groundlings; indeed I concluded that the great measure of welcome awarded to this kingly genius was but a just response to his own large-hearted sympathy with his fellows of every class...” Hunt: *Pre-Raphaelitism*. I. 148.

11. „he [Shakespeare] catered for the unlearned not less than for the profoundest philosopher.” Hunt: *Pre-Raphaelitism*. I. 148.

12. Hunt a művész Isten által kijelölt feladatára utal a kifejezéssel („sacred message”), melyet Ruskint olvasva ismert fel. Hunt: *Pre-Raphaelitism*. I. 90.

13. „In *Hamlet* [...] the plot is made so clear that it enthral[s] the mind of the child [...]” Hunt: *Pre-Raphaelitism*. I. 148.

14. Hunt: *Pre-Raphaelitism*. I. 148.

Hunt Shakespeare-illusztrációiból is a morális szempontú, tanító célzatú drámaértelmezés olvasható ki. A *Szeget szeggel* 3. felvonásának 1. jelenetét ábrázoló *Claudio és Isabella* (1850) Shakespeare árnyalt karakterábrázolásához képest leegyszerűsítve mutatja be a szereplőket: Claudio a romlottság, Isabella pedig az ártatlan tisztaság és jóság megtestesítőjévé válik. A festő mindenki számára jól láthatóvá kívánta tenni a darab általa vélt „mély és nemes tanulságát”: „ne kövess el bűnt, hogy eljöhessen a jó.”¹⁵ A *Valentin megmenti Szilviát Proteustól* (1851) a *Két veronai nemes* 5. felvonásának 4. jelenetét ábrázolja, melyben „Valentin közbelép, mikor Proteus erőszakra vetemednék Szilviával”.¹⁶ A képen Hunt kiemeli „az igazságot osztó, felelősségre vonó főalak[ot]”, Valentint; az ő jobbán helyezi el az ártatlan Szilviát és Júliát, a balján pedig a „bűntudatosan terded[ő]” Proteust.¹⁷ Egri szerint a kép színpadiassága és didaktikussága miatt a jelenet így inkább prédikációnak, mint vígjátéknak hat.¹⁸

A család anyagi körülményei miatt viszonylag szerény iskolázottságú festő alázattal teli szavaival szemben a koszorús költő, Alfred Tennyson a beavatottak önbizalmával nyilatkozott Shakespeare-ről. Mint azt Dávidházi „*Isten másodszülöttje*” című könyvében olvashatjuk, Tennyson részt vett a Shakespeare születésének 300. évfordulójára rendezett 1864-es stratfordi ünnepségsorozat előkészületeiben mint a rendezőbizottság több mint kétszáz alelnökének egyike.¹⁹ William Allingham naplója megörökít egy Tennysonnal folytatott 1863-as beszélgetést, melyben a költő a tricentenáriumi ünnepség előkészületeit említi. A beszélgetés során Tennyson is felidézi első Shakespeare-olvasmányélményét. Ő az *Othellót* olvasta először, mégpedig igen különös körülmények között: egy tanyán, egy szénakazalban. Első benyomása nem volt túl elragadtató: „Ezt az embert túlértékelik” – vélte.²⁰ Talán a körülmények is méltatlanok voltak a bárdal való megismerkedéshez, később azonban, felnőtt fejjel Tennyson nem ebben, hanem a gyermeki befogadó felkészületlenségében látta a csalódottság okát. „Gyermekek nem érthetik Shakespeare-t, és a nők sem” – jelentette ki Allinghamnek.²¹ A kijelentés – mely elfogadhatatlanul lekicsinylő a nőkkel szemben és publikus formában valószínűleg soha nem jelent volna meg – minden bizonnyal Shakespeare nagyságát hivatott kinyilatkoztatni: csak a megfelelő tapasztalattal, tudással rendelkezők érthetik meg Shakespeare géniusát.

15. „deep and noble moral”, „Thou shalt not do evil that good may come.” Hunt leírását (1864) idézi Judith Bronkhurst: *The Pre-Raphaelites*. London, The Tate Gallery, 1984. 104.

16. Egri Péter: „A preraffaeliták Shakespeare-képe”: *Holmi*, 2000/3. 310–329. 316.

17. Egri: „A preraffaeliták Shakespeare-képe.” 317.

18. Egri: „A preraffaeliták Shakespeare-képe.” 318.

19. Dávidházi: „*Isten másodszülöttje*”. 65.

20. „The first time I read Shakespeare was in a haystack – *Othello* – I said, »This man’s overrated.«” Allingham: *A Diary*. 89.

21. „Boys can’t understand Shakespeare, nor women.” Allingham: *A Diary*. 89.

A kor meghatározó gondolkodójának, Thomas Carlyle-nak tapasztalata szerint nincs megértésbeli különbség nők és férfiak között. Felidézve egy Drury Lane-i *Othello*-előadást Carlyle ezzel a különös színesztéziával emlékszik vissza a közönség reakciójára:

és amikor Emília azt mondta:

„[Desdemona] Annál angyalabb volt,
S te [Othello] annál feketébb vagy, ördög”

a teljes közönség szenvedélyes együttérzésben zúdult fel: a férfiak hangja [...] mint vörös hegy emelkedett, melyet körbelengett a nők hangjának kék párája.²²

Allingham naplója azt is megörökíti, hogy Carlyle mit gondolt általában Shakespeare-ről. Carlyle számára Shakespeare „a gondolatok embere volt”, „a legérzékenyebb és legkedvesebb gondolatoké”.²³ Swift után olvasva Shakespeare-t úgy érezte, mintha a tengerben fürdőzne.²⁴ A hasonlat, mely a tenger mélységét és horizontjának végtelenségét idézi, Carlyle *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* [Hősökről, a hősök tiszteletéről és a hősiségről a történelemben] című kötetének „The Hero as a Poet” [A hős mint költő], című fejezetében is szerepel, ahol Carlyle így ír Shakespeare-ről:

Shakespeare minden eddigi költők legnagyobbika, a legkiválóbb intellektus, aki [...] nyomott hagyott maga után az irodalomtörténetben. Mindent egybevéve, nem ismerek még egy ily hatalmas költői látomással, ily gondolatisággal bíró embert. A mélység ilyen nyugalját, ilyen higgadt, boldog erőt, mindazt, amit az ő oly igaz és tiszta hatalmas lelke megálmodott – ilyen nyugodt, kifürkészhetetlen tengert.²⁵

Shakespeare mint Carlyle egyik „Hőse” „az isteni gondviselés által elrendelt közvetítő isten és ember között”,²⁶ aki egyrészt történelmi változásokat képes előidézni, másrészt a

22. „when Emilia said – »O the more angel she / And you the blacker devil!« – a murmur swelled up from the whole audience into a passionate burst of approval, the voices of the men rising [...] like a red mountain, with the women’s voices floating round it like blue vapour [...]” Allingham: *A Diary*. 286. (A Shakespeare-idézet Kardos Tibor fordítása.)

23. „Shakespeare was a man of many *thōts*, most delicate and sweet.” Allingham: *A Diary*. 252.

24. „After Swift [...] it [reading Shakespeare] was like a sea-bath [...]” Allingham: *A Diary*. 252.

25. „Shakespeare is the chief of all Poets hitherto; the greatest intellect who [...] has left record of himself in the way of Literature. On the whole, I know not such a power of vision, such a faculty of thought, [...] in any other man. Such a calmness of depth; placid joyous strength; all things imagined in that great soul of his so true and clear, as in a tranquil unfathomable sea.” Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. Philadelphia, Henry Altemus, 1899. 139. <https://archive.org/stream/heroesheroworshi99carl#page/n151/mode/2up>.

26. „The hero acts as a kind of mediator between god and man, carrying out a providential decree [...]” Juliette Atkinson: „Victorian Hero-Worship.” In: *Victorian Biography Reconsidered: A Study of Nineteenth-Century »Hidden« Lives*. Oxford, OUP, 2010. 46–72. 53.

csodálat érzését váltja ki.²⁷ Carlyle Krisztussal állítja párhuzamba: „úgy érzem, hogy van valami szent dolog abban, hogy egy ilyen ember a Földre küldetett. Hát nem egy látó szem ő mindannyiunknak, nem egy áldott Fényt hozó, égi küldött?”²⁸

Shakespeare iránt érzett csodálata ellenére a *VI. Henriket* nem szerette Carlyle, mint ahogy Allingham sem szerette a *Troilus és Cressidát*.²⁹ Mégis mindketten a Shakespeare tökéletességébe vetett hittel, kultikus megközelítéssel fogalmazták meg kritikájukat: inkább kétségbe vonták Shakespeare szerzőségét, minthogy elmarasztalják a drámaírórt. „A VI. Henrik nem Shakespeare írása; ennek a műnek a szerzője egy ostoba alak” – idézi Allingham Carlyle szavait.³⁰ Ő maga pedig így vélekedik a *Troilus és Cressidáról*: „Shakespeare keze benne van, de ez nem az ő darabja: bizonyos helyeken gyenge és erőltetett; másutt: a megszokott téma Shakespeare-szósszal újratálalva.”³¹ (A Shakespeare-szósz „receptjével” sajnos adós marad Allingham.)

Míg Allingham naplója Tennyson és Carlyle szavait idézi, Hunt Charles Dickens Shakespeare-tiszteletének egy különös példájára emlékszik vissza. „Shakespeare fontos volt Dickens számára” – írja Hunt, s úgy véli, amikor a regényíró 1865-ben a Rochester külvárosában lévő Gad’s Hill-t választotta otthonául, ezt Shakespeare iránti rajongásából tette.³² James T. Field visszaemlékezése szerint Dickensnek „határozott meggyőződése volt, hogy Shakespeare [...] azért választotta Gad’s Hillt és Rochestert több darabja helyszínéül, mert személyesen és alaposan ismerte ezt a vidéket.”³³ Dickens már hat éves korától rendszeresen „elzarándokolt” a házhoz,³⁴ melyről édesapja azt mondta, hogyha kitartóan és keményen dolgozik, egy napon talán itt élhet majd.³⁵ A ház így – Malcolm-

27. Atkinson: „Victorian Hero-Worship”. 53.

28. „I feel that there is actually a kind of sacredness in the fact of such a man being sent into this Earth. Is he not an eye to us all; a Blessed heaven-sent Bringer of Light?” Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. 150.

29. Allingham: *A Diary*. 381.

30. „Henry VI. is not Shakespeare’s; the writer of that is a stupid man.” Allingham: *A Diary*. 210.

31. „Shakespeare’s hand in it, but not his play: poor in some parts, loaded in others: a re-cooking of familiar matter, with Shakespeare-sauce.” Allingham: *A Diary*. 381.

32. „He [Shakespeare] was dear to Dickens, and perhaps the singling out of this outlying suburb of Rochester had [...] to do with Dickens’s choice of it for a home.” Hunt: *Pre-Raphaelitism*. II. 215.

33. James T. Fields: „Some Memories of Charles Dickens”: *The Atlantic*, 1870/8, np. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1870/08/some-memories-of-charles-dickens/306674/>

34. Gager nevezi ezeket a látogatásokat „zarándoklatnak” [*pilgrimages*]. Valerie L. Gager: *Shakespeare and Dickens: The Dynamics of Influence*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. 25.

35. Catherine Malcolmson: „»A veritable Dickens shrine«: Commemorating Charles Dickens at the Dickens House Museum”: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2011/9. np. <https://www.19.bbk.ac.uk/articles/10.16995/ntn.604/>

son véleménye szerint – a siker és az irodalmi megbecsültség szimbólumává vált a regényíró számára.³⁶ Gad's Hill azonban shakespeare-i ereklyét is őrzött: Dickens állítása szerint a fedett, oszlopos bejárat két oldalán lévő két fapad Shakespeare stratford-upon-avoni szülőházának gerendáiból készült.³⁷ Shakespeare-tiszteletének kifejezéséként Dickens a következő szövegű dístáblát helyezte el a ház első emeleti lépcsőfordulójában: „EZ A HÁZ [...] Shakespeare Gadshill-jének [a házzal azonos nevű helynek] ormán áll, mely örökre emlékezetes marad azért, hogy Shakespeare nemes képzelete Sir John Falstaff alakjával társította.”³⁸

Ahogy Dávidházi kutatása mutatja, a viktoriánus korra a Shakespeare-kultusz teljes szertartásrendje kialakult. A kultusz viktoriánus virágzását minden bizonnyal a korszakot meghatározó mentalitás is elősegítette: a Carlyle által is hirdetett felelősségtudat és hőstisztelet szellemében a kortársak közül sokan irányító, utat mutató vezetőkként tekintettek a kor jeles íróira, gondolkodóira, művészeire. Tennyson 1860-ban már szinte menekült rajongói elől, amint azt egy közös dél-angliai kirándulás kapcsán Hunt elmeséli.³⁹ Hunt maga is olyan „szent kiváltság”-nak nevezi Tennyson farringfordi otthonában tett 1858-as látogatását, mely „enyhülést hozott fáradt lelkének”, testének pedig „gyógyírt és megújult egészséget”.⁴⁰ Carlyle-ra az 1840-es évektől kezdtek többen úgy tekinteni, mint „lelki vezetőre, világi prófétára, Chelsea bölcsére”.⁴¹ Dickens is „már életében páratlan népszerűségnek örvendett”,⁴² s így Gad's Hill, Dickens shakespeare-i zárandokhelye hamarosan dickenszi zárandokhely lett. Tennyson, Carlyle vagy Dickens esetében azonban nem beszélhetünk egy teljes kultikus szertartásrend kialakulásáról. Bár mindhárman előkelő helyet szereztek maguknak az angol irodalmi kánon „halhatatlanjai” között, az „Isten másodszületője” megkülönböztetés máig Shakespeare privilégiuma maradt.

36. Malcolmsen, np.

37. Nick Asbury: *White Hart Red Lion: The England of Shakespeare's History*. London, Oberon Books, 2013. 47.

38. „THIS HOUSE [...] stands on the summit of Shakespeare's Gadshill, ever memorable for its association with Sir John Falstaff in his noble fancy.” In: Gager: 26. és Robert M. Cooper: *The Literary Guide and Companion to Southern England*. Átdolgozott kiadás. Ohio UP, 1998. 9.

39. Hunt: *Pre-Raphaelitism*. II. 203–214.

40. „sacred privilege”; „soothed [his] tired spirits”; „My holiday brought balm and health to me [...]” Hunt: *Pre-Raphaelitism*. II. 177; 171; 177.

41. „a spiritual guide, a secular prophet, the sage of Chelsea.” *The Carlyle Encyclopedia*. Szerk. Mark Cumming, Madison és Teaneck, Fairleigh Dickinson UP, 2004. 392–393. 392.

42. E. D. H. Johnson: *Charles Dickens: An Introduction to His Novels*. 1969. 76.

Remember Jephthah, Forget the Hobby-Horse

Ballad, Proverb, Song, and Play in Shakespeare's World

Jephthah's "rash vow," leading to the death of his daughter is recalled by Prince Hamlet to mock and warn Polonius.¹ However, this allusion evokes a certain set of associations not only in the memory of the babbling father but that of the contemporary audience as well, since people were taught to remember this biblical story not only by the Book but by numerous other sources in the age, among them a popular ballad.² Péter Dávidházi's thorough analysis of this textual crux proves inspiring in many respects when we look at other allusions and their cultural context. Another famous Hamletian allusion, traditionally categorised as "proverbial from a lost ballad," offers an interesting parallel and contrast: the "forgotten" hobby-horse of the traditional morris dance, the half-man, half-horse ritual hybrid is remembered by Hamlet in the phrase, "for o for o the hobby-horse is forgot" (3.1.); however, this textual crux shows the cross-fertilization of popular and elite discourses of the age in a slightly different light than Jephthah's story, illuminated by Dávidházi. In this short essay, I attempt to prove that, on the one hand, the scholarly tradition of attributing this line, appearing in late sixteenth-century texts, to a "lost ballad," which has long seemed resilient in *Hamlet* glossaries and Shakespeare dictionaries, is imprecise and based on false premises, and the line stands much closer to popular songs. On the other hand, the different texts by different authors in varying contexts, in which this set phrase makes an appearance around 1600, testify to the complex use of the "forgotten" hobby-horse. Naturally, much of what I am to say is an "essay" in Montaigne's sense of the word, due to a lack of direct evidence; still, the attempt might shed some light on the two-way traffic and complex interaction between ballad, proverb, song, and popular play at the turn of the 17th century in London's cultural world.

According to Fox, more than four million ballads circulated in England in these two centuries,³ and only a fragment of this huge corpus has survived. The usually one-page

1. William Shakespeare, *Hamlet. The Arden Shakespeare Second Series*, ed. Harold Jenkins (Walton-on-Thames: Thomas Nelson, 1982).

2. Dávidházi Péter, "Egy szép leánya, több se volt". Ballada Jeftha áldozatáról Arany *Hamlet*-fordításában," in "Eszedbe jussak." *Tanulmányok Arany János Hamlet-fordításáról*, ed. Júlia, Paraizs (Budapest: reciti, 2015), 141–170. Péter Dávidházi, "'O Jephthah, Judge of Israel': From original to accreted meanings in Hamlet's allusion," *Shakespeare Survey* 68 (2015) 48–61.

3. Adam Fox, *Oral and literate cultures in England 1500–1700* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 409. Their large number can be guessed from the sheer fact that at the very be-

broadside sheets of ballads, pasted on the walls of private and public houses, bought at fairs, country festivals, and at bookshops in Paul's churchyard and elsewhere, could not all survive the centuries. A significant number of them, however, remained to us in the original sheets, or were written down in minstrels' manuscripts (like the Percy Folio), and printed in miscellaneous collections. Thanks to 18th- and 19th-century antiquarians' efforts and modern-day digitalised databases, which made these "old texts" widely available,⁴ most of the early modern ballads that survive are searchable. As Dávidházi remarks, Jephthah's ballad remained with us as "[a] proper New Ballad, intituled, Jephthah Judge of Israel," but in no ballad collection of any kind can one find the phrase "for o for o the hobby-horse is forgot."⁵ This absence might be due to the large number of ballads lost from the era; however, the frequency and popularity of the phrase around 1600 suggest a different story.

According to the *Oxford English Dictionary*, both the digital and the printed editions categorise the line as "prov. the hobby-horse is forgot: a phrase app. taken from some old ballad. Obs."⁶ Therefore, official scholarly opinion offers an unspecified combination of proverbial phrase and ballad, which can be found in five texts printed between 1588 (sic)⁷ and 1609, in Shakespeare's *Love's Labour's Lost* (1594), *Hamlet* (1600–1602), Will Kemp's *Nine Daies Wonder* (1600), Ben Jonson's *Entertainment at Althorp* (1603–4), and an anonymous pamphlet *Old Meg of Herefordshire for a Mayd Marian*, printed in 1609.⁸ In what follows, I will trace the hobby-horse allusion through these five texts

ginning of ballad-printing, the Oxford bookseller John Dorne sold 190 ballads in 1520, according to Leslie Shepard, *The History of Street Literature* (Devon: David and Charles, 1973), p. 44.

4. UCSB English Broadside Ballad Archive, <http://ebba.english.ucsb.edu/ballad/31618> (accessed 17.08.2017).

5. No matches were found in 19th-century printed collections, or databases of any kind up to this point by me either.

6. *The Oxford English Dictionary*. Vol. 7. 'hobby-horse' (Oxford: Clarendon Press, 1989).

7. *OED* has been known to be inaccurate in Shakespearean dates. It puts *Love's Labour's Lost* in 1588, while in accordance with recent scholarly consensus, Wiggins lists it in 1596 (Entry 1031. "date limits 1594–97, best guess 1596," "printed 1598"). Martin Wiggins, *British Drama 1533–1642. A Catalogue*. Vol. 3. 1590–1597. (Oxford: Oxford University Press, 2013), p. 320.

8. There are two later occurrences indicated by *OED*, in Beaumont and Fletcher's *Women Pleas'd* in around 1625, and Thomas Drue's play *The Life o' the Dutches of Suffolke* in 1631. However, these do not quote the phrase exactly, rather allude to it with rephrasing ("Shall the Hobby-horse be forgot then?", "We haue forgot the hobbihorse"), without the song-like quality and context of the earlier examples. A third later occurrence I found is John Cook's play *Greenes Tu quoque, Or, the Cittie Gallant*, printed 1614, which also alludes to the line through paraphrase in a play full of natural and professional fools: "The thother Hobby-horse I perceiue is not forgotten." Jo.[hn] Cooke, *Greenes Tu Quoque*, perf. 1611 (printed by John Trundle, 1614. *Early English Books Online*). These instances, however, seem to present a later and different phase in cultural memory, recalling earlier printed texts rather than the original oral context. Therefore, in the following I focus on the sources from around 1600, which seem to have much in common.

(with a greater emphasis on lesser known ones), in order to map the workings of cultural memory as well as individual authorial use in the specific context.

The philological consensus of attributing this line to “a lost ballad” was solidified in the canonical *Variorum Shakespeare* editions, Furness’s glosses quoting the earlier authorities (Warburton, Collier, Nares).⁹ The *OED* retained this idea; however, some more modern Arden editions take a different position: Jenkins’s *Hamlet* (1982) refers to it as “a popular catchphrase,” and in the longer notes he adds, it “was the refrain of a popular song,” also mentioning its appearance in *Old Meg of Herefordshire*.¹⁰ Following in his footsteps, Woudhuysen’s 1998 edition of *Love’s Labour’s Lost*, repeats this gloss, though neither elaborates on this idea.¹¹ Specialised dictionaries or monographs (e.g. Williams, Laroque) have not deviated from the “traditional” *OED* attribution,¹² and it is with regret to see that the latest Arden edition returns to an “old” explanation for the Hamletian passage while retaining Jenkins’s “popular catchphrase”: Thompson and Taylor’s two-volume edition (2006, revised in 2016) glosses the line as “‘the hobby-horse is forgot’ seems to have been a popular catchphrase [...] The point may be that the popular hobby-horse had to be left out of May games and other festivals because of Puritan disapproval.”¹³ As will be shown later in this paper, the association of hobby-horses, morris dances and May games presents a much more complicated case than this explanation implies, the content of which goes back to the old *Variorum* editions.

My first contention, challenging the scholarly tradition is that the line resounding in texts around 1600 “for o for o the hobby-horse is forgot” might have become a popular set phrase originating in a song rather than a ballad, evoking the traditional association of the morris dance, country festivals, and hobby-horses. Extant songs use this phrase, notwithstanding their potentially more elite context. Thomas Morley’s *Madrigals* (1594) contain a

9. *A New Variorum Edition of Shakespeare*, ed. Horace Howard Furness (London: Lippincott, 1877) *Vol. I. Hamlet*, pp. 238–240, and *Vol. XIX. (1904) Love’s Labour’s Lost*, p.88.

10. Shakespeare, *Hamlet*, ed. Jenkins, pp. 295, 500–501.

11. “Moth takes Armado’s sighs in the previous line for part of a popular song; apart from a comparable line in *Hamlet*, ‘For O, for O, the hobby-horse is forgot’ (which also appears in other writers of the time), no more is known of it for certain.” William Shakespeare, *Love’s Labour’s Lost*, ed. H. R. Woudhuysen, *Arden Shakespeare Third Series* (Walton-on-Thames: Bloomsbury, 1998), p. 162.

12. Gordon Williams, *A glossary of Shakespeare’s sexual language* (London: Athlone Press, 1997), pp. 158–159; Francois Laroque, *Shakespeare’s Festive World. Elizabethan seasonal entertainment and the professional stage*, trans. Janet Lloyd (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 130.

13. William Shakespeare, *Hamlet. Revised Edition. The Arden Shakespeare Third Series*, eds. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Bloomsbury, 2016), p. 336. They are also imprecise in referring to the use of this line in *The Witch of Edmonton*, which does not repeat but rephrases the line for dramaturgical purposes. Their edition of *Hamlet. The Texts of 1603 and 1623* (London: Bloomsbury, 2006, pp. 122, 270.) offers no gloss for this line at all.

lovely description of the morris dance with all the necessary ingredients, starting with the line “Ho! Who comes there all alone with bagpiping and drumming, with bagpiping and drumming? O the Morris tis I see.” The song calls ladies to dance, with piper and other dancers shaking bells “now for our town hey ho,” and it ends with the repeated lines “ther giue the hobby horse more rome for to play in, / ther giue the hobby horse more rome for to play in, more rome to play in.”¹⁴ Although madrigals belonged to more elite circles, the closeness of the description to the actual country custom could not be denied.¹⁵

One must also remember that the boundaries between song and ballad were not clearly defined but rather permeable at the time. Our modern concept of the genre of “song” is heavily influenced by the 19th-century German *Lied*, defined as a short musical piece, expressing one sentiment or impression in a rather simple form. However, Smith emphasizes permeable boundaries, claiming that in the 16th- to 17th-century sense of the word, a ballad might be a simple song of any kind, and the heartfelt passion infusing the words of the frequent first-person narration of ballads resembles that of a song.¹⁶ Autolycus, the ballad-seller of *The Winter’s Tale* advertises and sings ballads and three-part love songs in the same breath, though, contesting Smith’s equalising attempts, even here the clownish shepherd refers to the latter as “song.”¹⁷

In general, though, the early modern ballad tends to be characterised by its length (filling at least a printing sheet unfolded, i.e. a “broadsheet”), strong narrative content, and a moralising and/or journalistic attitude.¹⁸ Although early modern ballad refrains had common features with this line about the forgotten hobby-horse in their short, musical spacing, strong, clear rhymes and frequent (nonsensical) dance phrases, their association to the narrative content always remained palpable (cf. Dávidházi). However, in the case of the forgotten hobby-horse, in the absence of a ballad text or any direct evidence, it is hard to imagine what moralising message or news value could have preceded such a refrain.

14. Thomas Morley, *Madrigalls for foure voyces. The First Booke. Cantus* (London: Thomas Est, 1594), *Early English Books Online*. Cantus XVIII, E3v-E4r. The complex relationship between Morley’s madrigals and folk songs cannot be treated here at length.

15. The truth value of the long-standing literary critical opinion that by 1600 the hobby-horse was not part of morris dances, i.e. that it became “forgotten” does not stand to proof. Dance and folk historians disagree, and the textual and iconographic evidence I have analysed tells a more complicated story. In more detail cf. my monograph-in-the-making, *Forgotten and Remembered: The cultural memory of the early modern hobby-horse*.

16. Bruce R. Smith, “Shakespearean residuals: the circulation of ballads in cultural memory” in *Shakespeare and Elizabethan popular culture*, eds. Stuart Gillespie and Neil Rhodes, *The Arden Critical Companions* (London: Cengage, 2006) 193–218, p. 204.

17. 4.4. 260–325.

18. Broadly speaking, early modern ballads fall into three categories: age-old stories presenting (quasi)historical, biblical, mythological characters with a strong moral content, “news” ballads of contemporary crimes and events with an (often illogical) moralising ending, and entertaining stories about people’s everyday life in general, mostly in the context of marriage, courtship, love, etc.

Therefore, even though ballads were set to a well-established tune, and often had a refrain, the following examples rather attest to the line about the forgotten hobby-horse belonging to the tradition of (folk) song rather than to it being a refrain to a lost ballad. In addition, its proverbial nature is not normative (as it is usually the case with proverbs, based on the cultural community's experiences, and serving to instruct and uphold norms within that circle), rather it stands closer to a "catchphrase," a well-known set phrase recalling a certain idea or situation. The "epitaph" of the hobby-horse is an evocative allusion, rekindling the audience's nostalgia for a lost golden age when hobby-horses did belong to the context of country festivals and morris dances—disregarding historical fact supporting either opinion about it having been left out or not.¹⁹

Examining the relevant texts from around 1600, we find that the forgotten hobby-horse is significantly attached to or appears as part of a song, with a strong refrain-like quality, and is associated with nonsensical rhythmical phrases used in dance tunes: "with hey ho," "but o but o," "for o for o" or "with ho, with ho."²⁰ The following Shakespearean examples are the most well-known occurrences, thanks to their author's long-standing canonical status. The earlier allusion in *Love's Labour's Lost* tends toward the playful and erotic, emphasising the bawdiness associated with dancing hobby-horses and loose women in Moth's words about Jaquenetta, the kitchen wench. The latter one is more obliquely bawdy (in the close vicinity of Hamlet's "cunt-ry matters," directed at Ophelia), and is more strongly pervaded by a feeling of loss and nostalgia.²¹

ARMADO But O—But O—

MOTH "The hobby-horse is forgot"

ARMADO Call'st thou my love a "hobby-horse"?

MOTH No, master. The hobby-horse is but a colt, and your love
perhaps a hackney. (*Love's Labour's Lost* 3.1.26–30)

HAMLET Then there's hope a great man's memory may outlive his
life half a year. But by'r lady a must build churches then, or else
shall a suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epi-
taph is "For O, for O, the hobby-horse is forgot."

(*Hamlet*, 3.1.129–133)

19. Cf. the earlier 16th-century records when the hobby-horse appears in churchwardens' accounts associated with May Day in 1557, 1569 (*OED*, 'hobby-horse'), as well as Stubbes's famous rejection of such "heathen" rites and monsters like the hobby-horse in his *Anatomie of Abuses*, 1583. Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses* (London: Richard Johnes, 1595), *Early English Books Online*.

20. The 1603 quarto of *Hamlet* has "With ho, with ho, the hobbyhorse is forgot!" (9.156). Thompson and Taylor, p. 122.

21. I have written about these in more detail, see Natália Pikli, "The Prince and the Hobby-Horse: Shakespeare and the Ambivalence of Early Modern Popular Culture," *Journal of Early Modern Studies* 2 (2013) 119–140.

This passage has an interesting parallel to Jonson's jibe at hobby-horses in his 1599 (printed 1600) *Every Man Out of His Humour*, in which the country bumpkin Sogliardo coming to London to buy his coat-of-arms is a clear parody of Shakespeare, the passage also giving the traditional description of the morris. Sogliardo prides himself on having danced as the hobby-horse, and keeping its coat as a trophée, or "monument" (2.1). Jonson's association of Shakespeare and country customs and manners signified by hobby-horses is very suggestive regarding the relationship between popular ritual and gentlemanly, elite behaviour. First, it is established that Sogliardo, as well as his father, could dance "in the hobby-horse with as good humour and as good [re]gard as any man of his degree whatsoever, being no Gentleman," and even later, after having become a gentleman, he danced in it once, knowing well the method of the "wigh-hie [wehee] and the daggers in the nose," what is more, he takes pride in the fact that "the horse [the costume] hangs at home in my parlor, Ile keep it for a monument, as long as I live sure." Carlo Buffone (a thinly disguised picture of Thomas Dekker) takes it a step further, saying, "Do so; and when you die, 'twill be an excellent Trophée to hange ouer your Tombe [...] but build it in your life then, your Heyres maie hap to forget it else [...] for heires and executors are grown damnablie carelesse, speciallie since the ghostes of Testators left walking."²² Since Jonson's play was performed at the Globe between mid-November and Christmas of 1599²³ and three quarto editions appeared in 1600 (two by Holme, one by Ling), the closeness to *Hamlet* cannot be accidental. However, the direction of influence is unclear, since even if we accept the earliest date of composition for *Hamlet* in the last months of 1599,²⁴ Jonson's play was the one performed earlier at the Globe, and we have no clue regarding what changes were made in the playtext by the time the printed quarto appeared in 1600, its title page claiming to be a more complete version, "[C]ontaining more than hath bin Publickely Spoken or Acted." Overlooking the question of who influenced whom in the bustling world of the public theatre around 1600, it is clear that Jonson's association of Sogliardo/Shakespeare with hobby-horses, morris dances, puppet shows, tobacco, and the cheap spice of mustard (his coat-of-arms motto is suggested by the character Puntarvolo as "Not without mustard"), indicates Shakespeare's closeness to popular culture, much despised by Jonson.²⁵

22. Ben Jonson, *Every man out of his humour*. Holme's quarto, London, 1600, D3r, D3v, D4v, reprinted by W. Bang and W. W. Greg. London, Louvain, Leipzig, 1907, accessed at openarchive.org, 1.08.2017. Additions in square brackets by me, following Helen Ostovich's critical edition of the play by Manchester University Press, 2008.

23. Randall Martin, "Every man out of His Humour: Stage history," *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online*, universitypublishingonline.org (accessed 1.8.2017).

24. As suggested e.g. in James Shapiro, *1599. A year in the life of William Shakespeare* (London: Faber and Faber, 2005), p. 341.

25. Jonson's antagonism towards popular culture, as well as his mockery of Shakespeare's intimacy with it, is obvious in many other works, e.g. in the Induction to *Bartholomew Fair*. See in more detail: Pikli, "The Prince and the Hobbyhorse."

Around the same time, 1599–1600, The Lord Chamberlain’s Men’s famous clown, Will Kemp’s solo morris dancing from London to Norwich took place. According to Kemp, its story was first recorded by “lying Ballet-makers,”²⁶ therefore Kemp published his own version to correct them (and to further capitalize on his fame as a morris dancer and solo entertainer). The short pamphlet *Kemps Nine Daies Wonder* was printed by Ling in 1600, and includes a reference to the forgotten hobby-horse in a song inserted in the main prose text. It is a rather plain account of his nine day’s dancing of the morris, executed during four weeks in February–March. He offers a travel journey of sorts, recording both his stays in different taverns and places and his dancing feats during the days he was actually dancing. The pamphlet also registers the reaction and sympathy of his audience along the road, and how simple wenches and butchers wanted to keep up with his rhythm and failed finally.

There are four verse pieces inserted in the first-person narration, highlighted by different typesetting: the first one appears in his account of the 4th day of his dancing, Monday of the second week, when he leaves from Chelmsford to Braintree, and finds “the heauiest way that euer mad Morrrice-dancer trod; yet

With hey and ho, through thicke and thin
 The hobby horse quite forgotten,
 I follow’d, as I did begin,
 Although the way were rotten.²⁷

As opposed to the other three rhyming inserts, this one significantly is extemporized by Kemp himself as he meets bad weather roads. The authors of the other three inserts are all clearly indicated by Kemp: two were written by “a good fellow, my friend”: one on a plump country wench, dancing with Kemp, another on the simple-minded but loyal innkeeper he meets on the way, and finally, an acrostic verse with WELCOMEWILKEMP at the head of the lines, was composed by one Thomas Gilbert, on behalf of the citizens of Norwich.

The “hobby-horse song” proves curious for another reason as well: while the other three “rhymes” are all separate longer pieces, the last one even having a title and a signature by “T.G.,” this first short insertion grows organically out of the prose narration and alludes to the fact jokingly that it is a solo morris, with only one dancer and a taborer (Thomas Slye). To conclude, Kemp himself seems to burst out in song extempore, foregrounding his perseverance and alluding to the well-known phrase about the forgotten hobby-horse, which is both metaphorical and real. The rhyming pair “forgotten-rotten” is both cheeky and apt, worthy of the famous comic actor Kemp. The proverbial, clichéd nature of the expression about the hobby-horse is further strengthened with

26. One of the most popular longer ballads was *Jack of Newbury* by Thomas Deloney, which indeed presented Kemp in an unfavourable light: tricked and made to serve women.

27. *Kemps Nine Daies Wonder*, London, 1600. B2v. Ling’s quarto. *Early English Books Online*.

another proverbial-evocative catchphrase “through thick and thin.”²⁸ Besides, the nonsensical dance words “with hey and ho” also evoke folk songs and dance tunes. We find nothing ballad-like here, it stands much closer to such short popular verses as the ones in *Cobbes prophecies and tokens*, which, though printed later (1614), is modelled on the traditional forms of morris dances and songs.

Kemp the famous fool’s solo morris nicely illustrates the fact that the word “hobby-horse” could also refer to foolish persons (as in *Much Ado About Nothing*, 3.2.65–66). This was made possible by the close association of fools and hobby-horses in the morris, paving the way for their substitution. Ben Jonson’s short piece records this substitution a couple of years later, in a 1603 entertainment, again as a song:

But see the Hobby-Horse is forgot.
Foole, it must be your lot,
To supply his want with faces
And some other Buffon graces.
You know how. Piper, play,
And let no body hence away.²⁹

The character speaking these lines is a clown himself, called “No-Body,” and therefore the self-referential last line is comically apt. He appears in “breeches coming up to his neck, with his Arms out at his Pockets, and a Cap drowning his Face,” i.e., being one of the “Morris of Clowns,” he is a clown/fool himself both in words and clothes.³⁰ These lines ended the royal entertainment glorifying the new queen, Anne of Denmark’s (and her son’s) arrival to England, as well as advancing the host, Lord Spencer in the favour of the new royal family. In general, this short dramatic-musical piece, an early masque complete with dressed-up aristocrats (Lord Spencer’s son appears as a huntsman), allegorical characters (Satyr), and figures of folk superstition in an elite garb (elves, fairies,

28. Morris P. Tilley, *A Dictionary of Proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950) ‘T101 To run through thick and thin’, p. 675.

29. Ben Jonson, *A Particular Entertainment of the Queen and Prince Their Highness at Althrope at the Right Honourable the Lord Spencer’s, on Saturday, Being the 25th of June 1603. As they came first into the Kingdom* (1603), ll. 286–90. Printed in *Workes*, 1616. pp. 869–878. *Early English Books Online*. This “breeched-up” image of Nobody was very popular, mostly derived from iconographical tradition and the anonymous play, *Nobody and Somebody* (prob. 1592), first printed in 1606 by John Trundle, and sold at his shop beneath “the sign of No-body.” On No-body in detail, cf. Luke Wilson, *Theaters of Intention. Drama and the Law in Early Modern England* (Stanford: Stanford University Press, 2000), pp. 216–262.

30. Cf. the barbarity and vulgarity of such clown characters used for more elite purposes in Ágnes Matuska, “Fools and devils and those antique relics of barbarism retrieved: The Vice as Barbarian and humanist,” in *Writing the Other: Humanism versus barbarism in Tudor England*, eds. Mike Pincombe, Zsolt Almási (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008) 98–115.

Queen Mab) ends with this cautiously entertaining piece of popular culture. According to the author, Ben Jonson and the theatrical context of royal entertainments, morris dancers, clowns, fools, face-pulling buffoons belonged to a class of people with whom elite society may only interact in a controlled way, amusing itself with a polished and cleansed version of the original folk ritual. Therefore, the idea of bringing in an actual hobby-horse must have seemed abhorrent, and the phrase about it being forgotten served the purposes of the royal entertainers well.³¹ In conclusion, Ben Jonson's forgetting the hobby-horse is dramaturgically necessary: it is inconceivable to present an actual hobby-horse in the presence of the royal family after the Tudors, so the familiar line can be aptly used here³²—this time not with any feeling of nostalgia or bawdiness, but to serve the purpose of glossing over the original meaning of hobby-horse dances and vulgar customs. The flirtation between hobby-horses and women is also softened to calling for a polite dance between these “professional rustics” and “lady’s women.”

Ben Jonson's condescending attitude to phenomena of popular culture is quite well-known, and can be seen even in his authorial comments on why this last piece of his dramatic entertainment could not be heard (and appreciated) properly. He complains that the “throng coming in from the country”—among whom simple people may have appeared with the same chance as aristocrats—drowned out the performers' voice. Disregarding Jonson's opinion about popular culture, we can see that even in his aristocratic playlet the line about the forgotten hobby-horse appears as part of an actual song, accompanying a dance.

Finally, the anonymous prose pamphlet *Old Meg of Herefordshire for a Mayd Marian and Hereford Towne for a Morris Dance* (printed for John Budge in 1609) gives an elaborate account of country morris dances and features hobby-horses galore in the description of a 1609 Hereford incident. It is a highly entertaining “encomium” of aged morris dancers who outdo today's youngsters by their hobby-horse-like youthful vitality (“courage,” in Chaucer's sense of “corage”), by an anonymous author well-versed in both “great and little traditions,”³³ fusing popular and elite knowledge from subjects as diverse as the Greek Nestor to how a tabor is made. As a piece of patriotic entertain-

31. This phenomenon seems to hold true in other elite contexts as well: e.g. both Nashe's aristocratic entertainment piece, *Summer's Last Will and Testament* in 1592 and the university play, Holyday Barten's *Technogamia* in 1618 present an actual hobby-horse as part of the rustic entertainment or spring festivals, but these hobby-horses remain mute characters, Holyday even chastises them voluminously for their rude behaviour for knocking down allegorical characters in their prancing dance.

32. Although we have no hard evidence of an actual hobby-horse appearing in royal presence during the Tudor era, we do know that, for example, George Ferrers, the King's Lord of Misrule arranged a hobby-horse joust in the Christmas season 1552–1553. Ronald Hutton, *The Rise and Fall of Merry England. The Ritual Year 1400–1700* (Oxford: Oxford University Press, 1994), p. 91.

33. Cf. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, 3rd ed. (Farnham: Ashgate, 2009), pp. 133–163.

ment literature, it presents a lively and alluring narration of Herefordshire customs and (fictitious) country celebrities as if in a comic epic, playing nicely on the chords of nostalgia for a merry old England with very slight and never biting social criticism. The tenor remains merry throughout the piece, and the happy mingling of aristocrats (e.g. sons of Lord Arundel's) and commoners adds to the illusion of a carnivalesque golden age, where courtiers "wear the colours" of commoners in a topsy-turvy image of tilts ("And after the daunce was ended, diuerse Courtiers that won wagers at the race, tooke these colours, and wore them in their hats," B4v). In the comically mixed references it is observable that the writer must have been familiar with not only the grammar school curriculum of ancient Greek and Roman authorities (from Homer to Tully), and country customs, but also with the world of public theatre. Several meta-theatrical references culminate in a final comic jig-like scene, when one of the aged dancers collapses and the others try to help him in vain; and the piece ends in an epilogue, asking the audience to "hiss[es] at nothing" but "plaudit."

The pamphlet starts with praising Herefordshire as being the best place for the morris, putting down "not onely all Kent, but verie neare (if one had time enough to measure it) three quarters of Christendome." A detailed depiction of May festivals follows, complete with horse-races (called "this Olympian race"), cock-fights, wagers, gallants coming to the countryside, staying at inns which are comparable to "Baucis and Philoemons house," and crowning it all, they watch the traditional country morris. First enter the 108-year old fiddler (the Squire of Hereford) and Hall, the taborer, who has seen "four-score and seventeen Winters," four "Whistlers" (aged between 102 and 108), who make room with their staves for the others (and especially for the hobby-horse). Then enter nine morris dancers, who are mythically old but never lost their vigour even as centenarians (aged between 97 and 106). Their age is also emphasized in the marginal glosses, containing their names and ages.

The nine dancers are followed by a 97-year-old John Hunt playing the hobby-horse, and Maid Marian, impersonated by Old Meg Godwin, "the famous wench of Er-distand," who is around 110 years old, or even more. As the author says, "This old *Meg* was at Prince *Arthur's* death at *Ludlow* [...] she was threescore yeares (she saith) a Maide, and twentie yeares otherwise, that's what you will, and since hath beene thought fit to be a Maide-marriann." The dance procession is rounded up by the 100-year-old John Mando, "a very good two hand sword man," which might or might not be a reference to sword dance being also included in the morris.³⁴ However, interestingly, no fool appears in this Herefordshire morris of epic proportions, probably due to the potential substitution of hobby-horse and fool, mentioned above.

34. This is still a debated issue due to a lack of direct evidence, and to ambiguous iconographic and dubious verbal references (in e.g. Marston's *The Malcontent*), cf. Pikli, "Such flirts" and John Forrest, *The History of Morris Dancing, 1458–1750* (Toronto: Toronto University Press, 1999).

The hobby-horse features in this amusing quarto several times and in several forms. First, as a simile for vigorous youthful energy, when 102-year old Dick Philips of Middleton shows that “his courage is as big as the Hobbie-horses, for the fruits of his youth, (gathered long anon,) are not yet withered” (B3v). Then it appears as a comic participant in a real horse-race. Finally, the hobby-horse features prominently in the morris dance procession, where it is as colourfully costumed in red and white as Maid Marian, and the whistlers make “room for the Hobby-horse.” John Hunt, playing the hobby-horse, is advised to “forget himself,” i.e. let go of his private persona and allow the fun to take over. Therefore, the line about the forgotten hobby-horse is recalled in an amusingly paradoxical manner: we have the actual physical body of the hobby-horse in a morris, called to sing about itself being forgotten as part of the communal entertainment and shared cultural memory.

But looke you who here comes: *John Hunt* the Hobby-horse, wanting but
 three of a hundred, twere time for him to forget himselfe, and sing, but O,
 nothing but O, the Hobbie-horse is forgotten... (B4r)

These aged morris dancers, according to the author, outdo Kemp in his prime: “*Kemps* Morris to *Norwich*, was no more to this, than a Gaillard on a common stage, at the end of an old dead Comedie, is to a *Caranto* daunced on the ropes” (C1v). The anonymous author plays with bits and scraps of popular (and some elite) culture; he is someone well-informed about the London cultural scene of the time, besides knowing a significant amount about country customs, and he fuses all this into an amusing piece of comic narrative. This slim quarto attests to an idealised and mythicized image of the morris in its exaggerations, but as a good caricature, it enlarges the most essential elements of its model. It also attests to the line about the forgotten hobby-horse being part of a song.

To conclude, the line “for o for the hobby-horse is forgot” seems to have originated in a singing-dancing context rather than a printed ballad. The previous analyses also have proved that a set phrase may serve as a lynchpin of cultural memory, based on which different connotations and appropriations may evolve. As Dávidházi claims, “studying the workings of an allusion may reveal the functioning of the smallest examinable link in cultural memory,”³⁵ so the hobby-horse may lead us to a better understanding of the cultural memory of a bygone age as well as Shakespearean texts.

35. Dávidházi, “‘O Jephthah, Judge of Israel’,” p. 48.

Pintér Károly

Zsenikultusz és nemzetkultusz

Gondolatok Dávidházi Péter könyvének margójára¹

Dávidházi Péter első, nagy visszhangot kiváltó és általános elismerést arató monográfiája, az *„Isten másodszülöttje”*. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (1989), mindenekelőtt szemléletében hozott újdonságot a Shakespeare-kritika meglehetősen zsúfolt szakterületén. Dávidházi korszakos újítása volt, hogy a zseni romantikus irodalmi kultuszát társadalomtudományi szemlélettel, a modern kulturális antropológia eszköztárának felhasználásával közelítette meg. Máig élénken emlékszem rá, hogy az 1990-es évek elején mennyire megdöbbenett ennek a megközelítésnek az eredetisége, de hasonlóképpen lenyűgözött a szerző alaposága, módszeressége és nem utolsósorban a látásmódban rejlő merészség is. Hiszen egy világhírű szerző túlhajtott tiszteletét a szó szoros értelemben vett kultuszként, azaz egyfajta vallásos, rajongó áhítatként azonosítani és ennek a kvázi-vallásnak a jellegzetességeit objektív elemzőként sorra venni elkerülhetetlenül magában hordozza a leleplezés, angol kritikai kifejezéssel élve a „debunking” gesztusát, sőt azt a kockázatot is, hogy a szerző esetleg szándékán kívül nevétségessé teszi kutatásának tárgyát, vagyis magát a kultuszt és annak jóindulatú, lelkes híveit. Dávidházit azért nem fenyegette ez a veszély, mert elemzéseinek meghatározó hangvétele az empátia és a tapintat, vagy ahogy ő fogalmazta meg módszertani alapelvét: a „rokonszenvező kívülállás”.² Finom iróniájú észrevételei sosem csapnak át fölényeskedő, lekezelő modorba, írásmódját a megértő és megérteni akaró kíváncsiság, a források és a források mögött álló emberek tisztelete határozza meg, ami példaadó minta lehet bármilyen bölcsészkutató számára.

Amikor csaknem harminc év távolából felidéztem legelső „Dávidházi-élményemet”, villámként hasított belém a felismerés, hogy bár első látásra nem sok kapcsolat látszik szakmai érdeklődésünk és kutatási területeink között, ez a távolság csak látszólagos. Jelenlegi kutatásaim fő témája, az amerikai politikai kultúra egyik sajátossága, a „civil religion”, azaz a civil vallás ugyancsak nem más, mint kultusz: az amerikai nemzet, annak meghatározó intézményei (az elnök, a legfelső bíróság, a szövetségi törvényhozás stb.), szakrális iratai és jelképei (a Függetlenségi Nyilatkozat, az alkotmány, az amerikai zászló) és hazafias szertartásai (nemzeti ünnepek, elnöki beiktatási ceremónia, zászlóeskü stb.) köré szövődött mitikus tisztelet, áhítat, esetenként rajongás. És mint ilyen, éppúgy

1. A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

2. Dávidházi Péter: *„Isten másodszülöttje”: a magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat, 1989. 19.

leírható a kulturális antropológia fogalmaival, mint ahogy azt Dávidházi elvégezte a Shakespeare-kultuszról illetően kiváló munkájában.

A kötet bevezetőjét újraolvasva ismét elfogott egy ismerős érzés: az a tudat, amikor az olvasó egy nagyszerű elme társaságában találja magát, és tisztelettel vegyes kíváncsisággal indul el az intellektuális felfedezőútra. Dávidházi imponáló tárgyi tudással, pengeéles elméleti pontossággal és lefegyverző szerénységgel vezeti be munkáját. Módszertani alapvetése, miszerint „a metaforateremtő analógiát irodalmi és vallási élet között, egy első-sorban kultusz történeti szempontú kutatás heurisztikus rendező elvévé avatjuk,”³ egyfajta arkhimédészi gesztus, amely a vizsgálati szempont radikális kifordításával lehetővé teszi addig elhanyagolt vagy jelentéktelennnek tartott adatok és jelenségek értelmezését, és új megvilágításba helyez olyan, tudományos szempontból értéktelennnek tekintett szövegeket, amelyek nem járulnak hozzá érdemben a Shakespeare-kritikához. Dávidházi frappáns összegzése szerint:

*Az irodalmi kultusz rendező elvé választott metaforájának fényében így lesz a normafeladó kritikai kivételezésből és vallásos nyelvezetéből theodicaea, a Stratfordba utazásból zarándoklat, a szilánk lefaragásából erekyetisztelet, a hamisított okmányokból apokrif iratok, a drámaíró születésének évfordulójára rendezett többnapos ünnepségből rítusokban gazdag kultikus fesztivál, míg nem e holisztikus szemlélet jóvoltából körvonalazódik egyébként kivehetetlen összetartozásuk jelentése.*⁴

Ez az eljárás számos párhuzamot mutat azzal a felismeréssel, ami Dávidházinál két év-tizeddel korábban egy amerikai vallásszociológust, Robert N. Bellah-t az amerikai civil vallás elméletének megfogalmazására ihlette. Kiindulópontja egy közismert, hagyományos politikai szertartás, az újonnan megválasztott amerikai elnökök beiktatása volt, amelynek keretében az elnök hosszabb beiktatási beszédet mond. Bellah figyelmét az az ellentmondás ragadta meg, hogy miközben az amerikai alkotmány első kiegészítése értelmében a szövetségi kormányzat nem támogathat egyetlen vallást vagy egyházat sem, mindazonáltal az amerikai elnökök az ország nyilvánossága előtt elmondott beszédeikben visszatérően hivatkoznak Istenre mint az amerikai nemzet sorsát irányító, gondviselő erőre. Bellah éles szemmel ismerte fel, hogy miközben az efféle ünnepélyes, emelkedett hangvételű nyilvános beszédek retorikája jellegzetesen keresztény jegyeket mutat, mégis gondosan kerül bármiféle utalást Jézus Krisztusra, a Bibliára, a keresztény teológiára vagy bármely konkrét egyházra. Mindebből azt a következtetést vonta le, hogy a beiktatási beszédekben – és számos más alkalommal, különféle formában – megnyilvánuló istenhit nem köthető egyetlen konkrét vallási csoporthoz sem, hanem egy sajátos,

3. Dávidházi: „Isten másodszületője.” 3.

4. Dávidházi: „Isten másodszületője.” 18.

külön „kultusz” részét képezi (habár Bellah nem használja ezt a kifejezést),⁵ melyet – Jean-Jacques Rousseau-tól kölcsönzött kifejezéssel – amerikai civil vallásnak nevezett el.⁶ Elhíresült definíciója szerint:

állam és egyház szétválasztása nem fosztotta meg a politikai szférát egy bizonyos vallásos dimenziótól. Noha a személyes vallási hit, vallásgyakorlat és felekezeti hovatartozás szigorúan magánügynek számít, ugyanakkor léteznek a vallási orientációnak olyan közös elemei, amelyben az amerikaiak nagy többsége osztozik. Ezek az elemek meghatározó szerepet játszottak az amerikai intézmények fejlődésében, és továbbra is vallásos dimenziót adnak az amerikai élet egész szövetének, beleértve a politikai szférát is. Ez a nyilvános vallásos dimenzió hiedelmek, jelképek és szertartások formájában fejeződik ki, amit amerikai civil vallásnak nevezek.⁷

Bellah tehát voltaképpen ugyanazt a szemléletbeli ugrást hajtotta végre az amerikai patriotizmus egyes megnyilvánulásainak vizsgálatában, mint Dávidházi a Shakespeare személyét és életművét övező áhítatos tisztelet tekintetében. Felfigyelt annak vallásos retorikai elemeire, illetve a vallásgyakorlatra hajazó rítusaira és jelképeire, és a névadás erőteljes gesztusát kihasználva „létrehozta” belőlük az amerikai civil vallás jelenségegyüttetését. Dávidházitól eltérően viszont Bellah a civil vallást nem tekintette pusztán heurisztikus modellnek: tanulmányában többször is megerősítette (és az esszé nyomán kibonta-

5. Éppen Dávidházi jegyzi meg bevezetőjében, hogy „Az angol nyelvterületek »cult« (kultusz) szavának többnyire pejoratív használata az újabb vallási mozgalmak megnevezésére a mai Amerikában igen feltűnő” („Isten másodszületje.” 24). Feltehetően ez az oka, hogy Bellah kínosan kerüli a civil vallás „kultusz”-ként való azonosítását, és az esszé nyomán kibontakozott évtizedes szakmai vitában – amelynek több résztvevője megkérdőjelezte, hogy a Bellah által körülhatárolt jelenségcsoport megnevezésére a „vallás” szó lenne a legmegfelelőbb elnevezés – a „piety” (áhítat, jámborság, vallásosság) szót javasolták alternatívaként (pl. John Wilson: *The Status of „Civil Religion” in America*. In: Elwyn A. Smith (szerk.): *The Religion of the Republic*. Philadelphia, Fortress Press, 1971. 1–21. 20.).

6. A későbbiekben többen is megállapították, hogy bár valóban Rousseau használta először a civil vallás fogalmát *A társadalmi szerződésről* című 1763-as művében, az ő felfogása lényegesen eltér attól, ahogy Bellah alkalmazza a terminust. A legalaposabb kritikát lásd Marcela Cristi: *From Civil to Political Religion*. Waterloo, Ontario, Wilfried Laurier University Press, 2001. 17–30.

7. „the separation of church and state has not denied the political realm a religious dimension. Although matters of personal religious belief, worship, and association are considered to be strictly private affairs, there are, at the same time, certain common elements of religious orientation that the great majority of Americans share. These have played a crucial role in the development of American institutions and still provide a religious dimension for the whole fabric of American life, including the political sphere. This public religious dimension is expressed in a set of beliefs, symbols, and rituals that I am calling the American civil religion.” Robert N. Bellah: „Civil Religion in America”: *Daedalus*, 1967/I. 1–21. 3–4. Saját fordítás.

kozó szakmai vitában jó ideig kitartott álláspontja mellett),⁸ hogy a civil vallás empirikusan létező kultusz, amely világosan elkülöníthető az amerikai egyházaktól és vallási csoportoktól:

Ez a vallás – nem adódik rá más kifejezés – noha nem ellenséges a kereszténységgel szemben, sőt valójában sok vonásában osztozik vele, mindazonáltal nem egy felekezet, sőt konkrétan nem is keresztény.⁹

Úttörő tanulmánya későbbi részében rövid történeti áttekintést is kínált, valamint egyfajta teológiai alapvetést is végzett, amennyiben az amerikai forradalom és függetlenségi háború által teremtett önálló nemzeti hagyományt az Ótestamentummal, különösen a zsidóság egyiptomi kivonulásával és az ígéret földjének felfedezésével állította párhuzamba, míg a polgárháború nemzeti traumáját és Abraham Lincoln elnök tragikus halálát az Újtestamentummal, ezen belül Jézus halálával és az emberiség üdvéért hozott áldozatával állította analogikus párhuzamba.¹⁰ Hangsúlyozta, hogy az amerikai civil vallás nem afféle nacionalista eretnokség, sem pedig valamiféle kilúgozott, deista általános istenhit, hanem jól körülhatárolható funkciót tölt be az amerikai közéletben és közgondolkodásban. A civil vallás nem az egyén üdvözülését, hanem a közösség boldogulását helyezi előtérbe, kulcsfogalmai nem a szeretet és a megváltás, hanem a törvény, a jog és a szabadság. Bellah szavai szerint:

Hallgatólagos, de meglehetősen világos feladatmegosztás van a civil vallás és a kereszténység között. A vallásszabadság doktrínája értelmében az egyházak rendkívül széles körű szabadságot élveznek a személyes vallásosság és az önkéntes társadalmi szerepvállalás terén. De az egyházak se nem ellenőrzik az államot, se nem tartoznak az ellenőrzése alá. A nemzet választott vezetői, privát vallási nézeteiktől függetlenül, a civil vallás előírásai alapján működnek, amíg hivatalukat látják el.¹¹

8. Az amerikai civil vallásról folytatott sokrétű és bonyolult vita részleteire és az egyes álláspontok bemutatására e tanulmány keretein belül nincs lehetőség. Angol nyelven lásd Pintér Károly: „American Civil Religion: Revisiting a Concept after 50 Years”: *Americana*, 2016/2. <http://americanajournal.hu/vol12no2/pinter>

9. „This religion – there seems no other word for it – while not antithetical to and indeed sharing much in common with Christianity, was neither sectarian nor in any specific sense Christian.” Bellah: „Civil Religion in America.” 8. Saját fordítás.

10. Bellah: „Civil Religion in America.” 6–11.

11. „There was an implicit, but quite clear division of function between the civil religion and Christianity. Under the doctrine of religious liberty, an exceptionally wide sphere of personal piety and voluntary social action was left to the churches. But the churches were neither to control the state, nor to be controlled by it. The national magistrate, whatever his private religious views, operates under the rubrics of the civil religion as long as he is in his official capacity”. Bellah: „Civil Religion in America.” 8. Saját fordítás.

Amint azt fentebb láttuk, Bellah három területen (hiedelmek, jelképek és szertartások) vélte felismerni a civil vallás megnyilvánulásait. Hasonlóképpen Dávidházi is hármas kritériumrendszer segítségével igyekszik azonosítani és elkülöníteni az antropológiai értelemben vett Shakespeare-kultusz megnyilvánulásait:

A kultusz mint beállítódás bizonyos szellemi vagy anyagi értékek rajongó, mértéket nem ismerő, mindenekfölötti tisztelete, tehát teljes és feltétlen odaadás, mely imádata tárgyát minden szóba jöhető vád alól eleve felmenti; *mint szokásrend* szentnek tekintett helyek fölkereséséből, ereklyék gyűjtéséből, szövegek áhítatos gondozásából, szent idők megünnepléséből, szertartásokon való részvételből, és életszabályozó előírások betartásának igyekezetéből áll; *mint nyelvhasználat* pedig túlnyomórészt olyan (magasztaló) kijelentésekben ölt testet, melyeket sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet, mert részletes tapasztalati ellenőrzésükre nincs mód.¹²

Amit Dávidházi a feltétlen, kritikátlan csodálat attitűdjeként jellemez, az egyértelműen megfeleltethető a – Hankiss Elemér kifejezésével élve – „nemzetvallások” alapvető szemléletbeli beállítódásának.¹³ A radikális nacionalista mentalitást – az Egyesült Államokban csakúgy, mint máshol – ugyancsak meghatározza a nemzet egyediségébe, kivételes nagyszerűségébe vetett hit, amely mindenekelőtt a nemzeti történelem szemléletében érhető tetten. A nemzetvallás / civil vallás szemüvegén át szemlélve a nemzet történelme üdvtörténetté lényegül át, melynek meghatározó szereplői az isteni gondviselés által rájuk bízott küldetést hajtották végre, tetteiknek egyértelmű célja és értelme, vallási értelemben vett teleológiája volt. Így válnak az amerikai „alapító atyák” (a Függetlenségi Nyilatkozat, illetve az amerikai alkotmány eredeti tervezetének aláírói) a civil vallás szentjeivé, mint ahogy a magyar történelemben István király kanonizálása vagy éppen Kossuth Lajos és Petőfi Sándor késő 19. századi kultusza is hasonló törőlfakad. Ebből a szemléletmódból egyenesen következik a Dávidházi által pontosan azonosított magatartás: mivel a kultikus imádat tárgya szükségszerűen tökéletes, hibátlan és tévedhetetlen, következésképpen a kultusz hívő kötelességének érzi minden valódi avagy vélt bűn, tévedés, kudarc vagy más vád alól eleve felmenteni. Ez a Dávidházi által teológiai szakkifejezéssel *theodicaeának* nevezett apologetikus stratégia¹⁴

12. Dávidházi: „Isten másodszülöttje.” 5.

13. Hankiss Elemér: *Nemzetvallás*. In: Kovács Ákos (szerk.): *Monumentumok az első világháborúból*. Budapest, Corvina, 1991. 64–90. Tudomásom szerint Hankiss hivatkozott először a magyar szakirodalomban Bellah írására és a „civil religion” fogalmát is ő magyarította „nemzetvallás”-ként. Tanulmányomban a fogalmi zavarok elkerülése végett a továbbiakban is maradok az angol kifejezés tükörfordításánál, mivel időközben más magyar szerzők, mint pl. Molnár Attila Károly ezt a változatot használták (lásd Molnár Attila Károly: *Civil vallás*. In: Felkai Gábor–Molnár Attila Károly–Pál Eszter (szerk.): *Forrásvidekek: Társadalomtudományi tanulmányok Némedi Dénes 60. születésnapjára*. Budapest, Új Mandátum, 2002. 205–249.)

14. Dávidházi: „Isten másodszülöttje.” 7.

nyilvánul meg a nemzeti történelem és kiemelkedő alakjai egyoldalú, kritikátlan felmagasztalásában (hasonló szerepet tölt be a dicsőséges nemzeti múlt kitalálása, lásd pl. a hun–magyar rokonság vagy akár a dáko-román kontinuitás elméletét), valamint a bűnök és kudarcok elhallgatásában, relativizálásában illetve a felelősség másokra hátrításában. Dávidházi másik két kritériuma – a kultikus jellegű rítusok megléte, illetve a vallásos hasonlatok és metaforák, valamint a transzcendens utalások alkalmazása – egyértelműen párhuzamba állítható a civil vallás megkülönböztető jegyeivel. A nemzeti retorika szóhasználat, metaforakincse hemzseg a vallásos analógiáktól, a nemzet megszemélyesítése és isteni attribútumokkal való felruházása jóformán közhelyszámba megy. Emellett természetesen a nemzeti rítusoknak se szeri, se száma: a nemzeti ünnepek bevett gyakorlataitól kezdve (megemlékezések, koszorúzások, iskolai ünnepek stb.) a nemzeti lobogó és más jelképek (címer, kokárda stb.) köré szövődött hagyományokig bezárólag hosszan lehetne sorolni a példákat.

A nemzet kultusza természetesen jóval összetettebb jelenség, mint egy irodalmi személység és életműve köré szövődött áhítat, hiszen a nemzet elsősorban etnikai és/vagy politikai alapon definiált kollektíva, számos bonyolult társadalmi és kulturális jellemzővel, ez pedig nagymértékben megnehezíti, hogy a „nemzetről” mint elvont fogalomról általános érvényű állításokat lehessen megfogalmazni. A nemzet időben és térben egyaránt kevésbé megfogható, mint egy irodalmi alkotó: az egyes nemzetek etnogenezise heves elméleti, történeti és ideológiai – az egymással vetélkedő nemzeti narratívák összecsapásából fakadóan gyakran politikailag motivált – viták tárgya, akárcsak az, kik sorolhatók egy adott nemzet tagjai közé. A nemzethez tartozásnak létezhetnek történelmi, földrajzi, leszármazási, nyelvi, vallási, jogi és egyéb kritériumai is, amelyek az egyes nemzeti sajátosságoktól függően kisebb vagy nagyobb súllyal esnek latba.¹⁵ Fontos kapcsolódási pont azonban, hogy a modern nacionalizmus eszméjének felívelése egybeesik a romantika kibontakozásával; mondhatni, a romantika (és annak zsenikultusza) kéz a kézben jár a nemzet kultuszával. Anthony D. Smith, a nacionalizmus nemrég elhunyt kiváló kutatója Jean-Jacques Rousseau-t és Johann Gottfried Herdert nevezi meg a modern nemzeteszmé előfutáiraiként, akik – bár lényegesen eltérő hangsúlyokkal – egyaránt kiemelték a nemzeti történelem, a hagyományok, a nyelv és a kultúra meghatározó jelentőségét a nemzettudat formálásában.¹⁶ Isaiah Berlin a romantika szellemi atyjai között emlegeti Rousseau-t és Herdert, habár az utóbbi szerepét sokkal fontosabbnak tartja

15. A nacionalizmuselméletek széles körére a szűk területi korlátok miatt csak néhány utalás erejéig van módom kitérni: lásd Hans Kohn: *The Idea of Nationalism: A Study in Its Origin and Background*. New York, Macmillan, 1944.; Ernest Gellner: *Nations and Nationalism*. Oxford, Blackwell, 1983.; Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2nd revised ed., London, Verso, 1991.; Anthony D. Smith: *The Nation in History: Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*. Cambridge, Polity Press, 2000.

16. Smith: *The Nation in History*. 26–30.

az előbbinél.¹⁷ Tehát Dávidházi tanulmányának fókusza – Shakespeare, az isteni zseni romantikus imádata – időben és térben nagymértékben egybeesik a nemzet(ek) géniuszának hasonlóan túlfűtött és szélsőséges túlzásokban sem szűkölködő magasztalásával.

Következik-e ebből az, hogy Dávidházi által alkalmazott történeti korszakolás alkalmazható a nemzetkultuszra is? Nem szeretném az analógiát a kelleténél jobban túlhajtani: Dávidházi maga is hangsúlyozza, hogy az általa felismerni vélt „kultuszlélektani korszakok [...] (egyszersmind kultuszlélektani stádiumok)”¹⁸ a választott megközelítési mód eredményei, nem pedig objektív kategóriák. Ha visszatérünk azonban az amerikai civil vallás gondolköréhez, akkor annak fejlődési folyamatában meglehetősen hasonló korszakokat ismerhetünk fel.

Az amerikai nemzeteszme egyik megkülönböztető sajátossága, hogy – az európai nemzetek döntő többségével ellentétben – nincsenek hosszú történeti előzményei, vagyis az Egyesült Államok mai területén nem éltek évszázadokon át a mai lakosság etnikai elődei. Az Egyesült Államok a modern történelem egyik legelső „új nemzete” abban az értelemben, hogy gyarmati sorból emelkedett független státuszba, és nemzetté válása nem fokozatos történeti evolúció eredménye, hanem konkrét, dátumokhoz köthető politikai és jogi döntések következménye.¹⁹ A számottevő történelmi múltat nélkülöző, elvileg szuverén államok uniójaként létrejött, faji, etnikai, vallási és (kisebb mértékben) nyelvi szempontból már születésekor is igen vegyes képet mutató politikai képződmény nyilvánvaló legitimációs válsággal volt kénytelen szembenézni, amelyre kézenfekvő reakcióként adódott a „dicsőséges születés”, vagyis az (amerikaiak által többnyire forradalomként emlegetett) függetlenségi háború és hősei köré szövődő kultusz. George Washington az amerikai felkelő hadsereg főparancsnokaként már életében legendás tiszteletnek örvendett, gyakorlatilag közfelkiáltással lett az új alkotmány által létrehozott elnöki hivatal első viselője 1789-ben; Seymour Martin Lipset szerint Washington karizmatikus vezetőként döntő szerepet játszott az új szövetségi intézmények legitimációjának megteremtésében és széles körű elfogadtatásában.²⁰ Ugyancsak Washington nevéhez fűződik az első hivatalos Hálaadás Napja (Thanksgiving Day), amelyre elnöksége első évében elnöki kiáltványban kérte fel az ország népét, és amely ennek nyomán – a Függetlenség Napja (július 4.), vagyis a Függetlenségi Nyilatkozat kihirdetésének évfordulója mellett – a másik sajátosan amerikai nemzeti ünneppé vált.²¹ Washington univerzális tekintélyére példa, hogy noha az alkotmány nem korlátozta az elnök újraválaszthatóságát, ám miután Washington két elnöki ciklus után a visszavonulás mellett döntött 1796-ban, Thomas Jefferson 1808-ban önként követte példáját, és ettől kezdve egészen

17. Isaiah Berlin: *The Roots of Romanticism*. Princeton, Princeton University Press, 1999. 52–61.

18. Dávidházi: „Isten másodszületője.” 19.

19. Seymour Martin Lipset: *The United States—The First New Nation*. Berkeley, University of California, 1964.

20. Lipset: *The First New Nation*. 313–315.

21. Bellah: *Civil Religion in America*. 7.

Franklin D. Rooseveltig és 1940-ig senki nem akadt, aki szembe mert volna menni a két elnöki ciklus jóformán törvénnyé kövült hagyományával.

Washington és az alapító atyák kultusza tehát több szempontból is megfeleltethető Dávidházi első két korszakának, a beavatás és a mitizálódás időszakának,²² amellyel érdekes módon időben is egybeesik: a függetlenség 1776-os kikiáltásától az 1850-es évekig, a rabszolgaság körül kibontakozó súlyos politikai válság elhatalmasodásáig tart. Az 1861-ben kirobbanó, négy évig tartó és az ország történelmében mindmáig páratlanul súlyos emberáldozatokat követelő polgárháború Észak és Dél között az amerikai nemzeteszmében is új korszakot nyitott: az Egyesült Államok területi egysége, a szövetségi kormányzat megkérdőjelezhetetlen fennhatósága, valamint az amerikai nemzettudat célzott fejlesztése a korábnál sokkal erősebb hangsúlyt kapott.²³ Ebben az időszakban alakul ki a harmadik legismertebb nemzeti ünnep, a polgárháború hősi halottai előtt tisztelgő Megemlékezés Napja (Memorial Day), amelynek kifejezetten rituális jellegű és hangsúlyozottan felekezeti, azaz civil vallási szertartásrendjét mélyrehatóan elemezte W. Lloyd Warner amerikai antropológus 1953-ban.²⁴

Ám hosszú távú hatásában ennél is fontosabb volt az ingyenes és kötelező állami közoktatás általános elterjedése, ami egybeesett az amerikai történelem legnagyobb bevándorlási hullámával: 1870 és 1920 között több mint 25 millió bevándorló érkezett az Egyesült Államokba, java részük falusi, iskolázatlan, angolul nem beszélő, paraszti sorból származó ember Kelet- és Dél-Európából.²⁵ A korszak politikusainak és a közügyek iránt érdeklődő személyiségeinek komoly fejfájást okozott, miképpen lehetne ezeket az amerikai kultúrától nagyon messze álló tömegeket asszimilálni és tisztességes amerikai polgárokká formálni. Az amerikanizálás missziójában kulcsszerepet kapott a „public school”, vagyis az állami iskola, amelynek fő feladatául szabták, hogy a bevándorlógerekeket ne csak az angol nyelvre, hanem az amerikai hazafiaság alapjaira is megtanítsák.²⁶ Ehhez a célhoz igazították egyrészt az iskolai tananyagot, amelyben nagy hangsúlyt kapott az amerikai történelem és az alkotmányos alapismeretek oktatása, másrészt pedig szervezeten propagálták az amerikai nemzeti lobogó kultuszát, amelyhez 1892-ben egy újságíró ún. zászlóesküt (*Pledge of Allegiance*) is komponált. A zászlóeskü a szekularizált kultikus rituálé mintapéldája, hiszen szigorúan kötött szertartásrend szerint zajlik: a diákok minden reggel arccal az amerikai zászló felé fordulva, jobb kezüket a szívükre helyezve is-

22. Dávidházi: „Isten másodszülöttje.” 19.

23. Az amerikai patriotizmus programszerű erősítéséről és a különböző önkéntes hazafias szervezetek kulcsszerepéről lásd Cecilia Elizabeth O’Leary: *To Die For: The Paradox of American Patriotism*. Princeton, Princeton University Press, 1999. 49–69.

24. W. Lloyd Warner: *An American Sacred Ceremony*. In: *American Life: Dream and Reality*. University of Chicago Press, 1953. 1–26.

25. David A. Gerber: *American Immigration: A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press, 2011. 35–36.

26. Lásd O’Leary: *To Die For*. 150–193.

méltik el a zászlóhoz intézett hűségkü imaszerű szövegét. A szöveget az amerikai kongresszus 1954-ben jogszabályba foglalta, azaz kanonizálta, és mindmáig az államok többségében az állami iskolák számára előírt vagy ajánlott, napi rendszerességű „patriotic exercise”, azaz „hazafias gyakorlat”.²⁷

A civil vallás szertartásainak beépítése a közoktatás tantervébe és gyakorlatába – ami ezáltal meghatározta a 20. század első felében felnőtt generációk hazafias tudatát – teljességgel megfelel a Dávidházi által intézményesülés elnevezéssel illetett harmadik korszaknak. Időben az 1870-as évektől nagyjából az 1950-es évekig tart ez az időszak, azaz ismét csak nagymértékű egybeesést mutat Dávidházi korszakolásával.

Kevésbé egyértelmű az analógia a Dávidházi által kijelölt utolsó két időszak, azaz a bálványrombolás és a szekularizálódás esetében. Eleve problémás a civil vallás kultuszának kontextusában értelmezni a bálványrombolás gesztusát: míg az irodalomkritikában viszonylag egyszerű és kézenfekvő olyan munkákra rámutatni, amelyek revizionista szándékkal újraértékelik a szerző életművét és az addigi kritikai hagyományt, a nemzetvallás gyakorlatának átfogó kritikájára ritkán vállalkoznak egyének, hiszen egy ilyen lépéssel könnyen magukra vonhatják a hazafiatlanság, sőt a nemzetárulás vádját is. Bálványromboló reakciókat inkább valamiféle súlyos nemzeti krízishelyzet szokott kiváltani, mint például egy elvesztett háború: gondoljunk például a német vagy akár a magyar nemzettudat súlyos válságára a II. világháború utáni időszakban.

Az Egyesült Államok számára azonban – a nagy gazdasági válság valóban komoly, de a nemzettudatot kevésbé érintő krízisét követően – a II. világháború hatalmas győzelmet hozott két különböző fronton is, ráadásul a váratlan gyorsasággal kibontakozó hidegháború újabb lökést adott a civil vallás népszerűségének, annál is inkább, mert az ellenfél az ateista Szovjetunió volt, tehát az Egyesült Államok vallásos gyökereinek és elkötelezettségének hangsúlyozása élesen kiemelte a két tábor közötti morális különbséget. Közismert tény, hogy a Kongresszus 1954-ben iktatja bele az Istenre (és Lincoln híres 1863-as gettysburgi beszédére) utaló „under God” fordulatot az addig teljesen szekuláris nyelvezetű zászlóeskübe, és 1956-ban fogadja el hivatalos nemzeti mottóként az „In God We Trust” (Istenben bízunk) mondatot.²⁸ Több szerző is az 1950-es éveket tekinti a civil vallás virágkorának, amennyiben a patriotizmus és a vallásosság egyfajta fúzióra lépett ebben az időszakban: a templomba járók és a magukat hívőknek tekintők aránya régen látott magasságokba emelkedett,²⁹ nem kis mértékben azért, mert a

27. A zászlóeskü történetéről és fejlődéséről angol nyelven lásd Pintér Károly: „The Meaning of 31 Words: The Pledge of Allegiance and Its Interpretations”: *The AnaChronist*, 2006. 269–299. A civil vallás és a közoktatás közti szoros kapcsolatról lásd Adam Gamoran: „Civil Religion in American Schools”: *Sociological Analysis*, 1990/3. 235–256.

28. Robert Putnam–David Campbell: *American Grace: How Religion Divides and Unites Us*. New York, Simon & Schuster, 2010. 88.

29. A korabeli közvéleménykutatások szerint a megkérdezettek 95%-a vallotta magát valamilyen egyház vagy felekezet tagjának, ami Will Herberg, az 50-es évek civil vallásának markáns

vallásosság hazafias tettnek minősült, továbbá mert a hivatalos politika is egyértelműen a vallásos hit társadalmi és erkölcsi fontossága mellett foglalt állást. Dwight D. Eisenhower elnök elhíresült (bár pontos forrással soha alá nem támasztott) mondása szerint „kormányunknak nincs semmi értelme, hacsak nem egy mély vallásos hiten alapul – és nem érdekel, mi is az”.³⁰

Mindazonáltal az amerikai civil vallás épületének falán már ekkor mutatkoztak kisebb repedések. Az első jelentős csapást talán a Legfelsőbb Bíróság mérte rá, amikor 1943-ban a Jehova tanúi kiségyház kérésére kimondta, hogy a vallás- és lelkiismereti szabadságba ütközik, ha egy gyermeket akarata ellenére a zászlóeskü elmondására kényszerítenek.³¹ Azóta törvényadta joga bármelyik iskolásnak, hogy tartózkodjon a szertartásban való részvételtől, azaz némán, ülve hallgassa végig a zászlóesküt.³² Ám ez a bírósági döntés inkább csak utólag visszatekintve, precedensértéke szempontjából tűnik fontosnak, hiszen a korabeli amerikai társadalom döntő többségének esze ágában sem volt kivonni magát a civil vallás szertartásaiból.

Ennél sokkal erőteljesebben kérdőjelezte meg a civil vallás nemzeti énképének hitelességét az amerikai feketék polgárjogi mozgalma, amely az 1950-es években bontakozott ki, és több országos visszhangot keltett demonstráció segítségével igyekezett felhívni az amerikai közvélemény figyelmét arra, hogy a Függetlenségi Nyilatkozat hazájában (amelynek világhírű bevezetője szerint „minden ember egyenlőnek teremtett”³³) még mindig amerikaiak tömegei élnek jogilag is másodosztályú állampolgárokként saját hazájukban, kizárólag bőriük színe miatt. A csaknem két évtizedes, elhúzódó küzdelem (amelyben az iskolai szegregáció 1954-es alkotmányellenesség nyilvánításával ugyancsak úttörő szerepet vállalt a Legfelső Bíróság) végül sikerrel zárult, hiszen a 60-es évek vége óta törvények és bírósági döntések sora garantálja és védi a feketék jogi és politikai egyenlőségét. Időközben Martin Luther King személyében a mozgalom mártírja bekerült a nemzeti hősök panteonjába: a meggyilkolt polgárjogi vezető emlékére 1983-ban a Kongresszus nemzeti emléknapot iktatott törvénybe, így a civil vallás addig kizárólag

kritikusa szerint az amerikai történelem egészét tekintve is példátlanul magas arány, és a korszak igen erős társadalmi konformizmusának egyik tünete. Will Herberg: *Protestant–Catholic–Jew: An Essay in American Religious Sociology*. New York, Doubleday, 1955. 59–60.

30. „Our government makes no sense unless it is founded on a deeply felt religious faith – and I don’t care what it is.” Idézi Putnam–Campbell: *American Grace*. 88. Sajat fordítás.

31. Az eset elemzését lásd Vincent Blasi–Seana V. Shiffirin: *The Story of West Virginia State Board of Education v. Barnette: the Pledge of Allegiance and the Freedom of Thought*. In Richard W. Garnett–Andrew Koppelman (szerk.): *First Amendment Stories*. New York, Thomas Reuters/Foundation Press, 2012. 99–143.

32. Más kérdés, hogy az ilyen magatartás – még ha vallási meggyőződés inspirálja is – milyen színben tünet fel egy kiskorú gyermeket iskolatársai előtt, és mennyire viseli meg őt az a helyzet, hogy kivonja magát egy általánosan elfogadott hazafias rituáléból.

33. „all men are created equal” (Függetlenségi Nyilatkozat, 2. bekezdés, 1. mondat; saját fordítás.)

fehér szentjei (mint Washington, Jefferson vagy Lincoln) közé nagy késéssel egy fekete személyiség is bekerült.

Ám időközben a civil vallás óriási megrázkódtatáson ment keresztül az 1960-as évek második felétől, a vietnami háború okozta általános kiábrándulás elmélyülésétől kezdődően: a II. világháború után született ún. „baby-boomer” generáció egyre növekvő arányban utasította el az értelmetlennek és kilátástalannak ítélt háborút, és véleményének többek között olyan botrányos gesztusokkal adott hangot, mint a katonai behívó vagy az amerikai zászló elégetése, ami az idősebbekben hatalmas felháborodást keltett.³⁴ A nemzettudat válsága minden bizonnyal az 1974–75-ös Watergate-botrányban érte el mélypontját, amely alapjaiban rendítette meg az elnök (az amerikai civil vallás félhivatalos főpapja³⁵) és hivatala tekintélyét. Korántsem véletlen, hogy Bellah tanulmánya ennek az időszaknak a kezdetén, mintegy a súlyosbodó válság előszelének tudatában íródott, és a szerzőt is mehökkentően nagy visszhangot keltett.

Amennyiben a 60-as és 70-es évek tekinthetők az amerikai civil vallás bálványromboló korszakának, akkor az azóta eltelt bő 40 év lenne a szekularizálódás időszaka? Érzésem szerint ezen a ponton valóban el kell engednem az analógiát. Amennyiben „szekularizálódás” alatt a civil vallás iránti elkötelezettség fokozatos, lassú visszaesését értjük, akkor a 20. század utolsó évtizedeiben egyes szerzők valóban a civil vallás csendes elhalását vetítették előre, mivel a származásában, bőrszínében, vallásában egyre sokszínűbb amerikai társadalom számára ez a – kulturális eredetét tekintve mégiscsak protestáns ihletettségű – kultusz egyre kevésbé lesz átélhető, befogadható.³⁶ Ám 2001. szeptember 11-e olyan nemzeti traumát okozott, amely egy csapásra újjáélesztette a civil vallás hagyományos szimbólumkészletének zömét, az országot elárasztó zászlóerdőtől kezdve a hagyományos amerikai alapértékek, különösen az egyéni szabadságjogok és a meglehetősen nehezen körülhatárolható „amerikai életforma” („the American way of life”) magasztalásáig. Ha csak azt veszem tekintetbe, hogy az elmúlt másfél évtizedben milyen sok szakirodalmi munka foglalkozott a civil vallás különféle aspektusaival, akkor ez arra enged következtetni, hogy az amerikai nemzetkultusz haláláról szóló tudósítások meglehetősen elhamarkodottak.

34. A Legfelső Bíróság végül egy 1989-es perben (Texas v. Johnson) úgy döntött, hogy a véleménykifejezési célból végzett zászlóégetés a szólásszabadság védelme alá tartozik. Részletes elemzését lásd Kent Greenawalt: *Fighting Words*. Princeton, Princeton University Press, 1995. 28–46.

35. Ezt voltaképpen már Bellah is megfogalmazta, de első ízben Martin E. Marty fejtette ki (*Two Kinds of Civil Religion*. In Russell E. Richey–Donald G. Jones (szerk.): *American Civil Religion*. New York, Harper & Row, 1974. 139–157.), továbbá Michael Novak is részletesen írt róla (*Choosing Our King. Powerful Symbols of Presidential Politics*. New York, Macmillan, 1974).

36. Ennek a nézetnek napjainkban is vannak hívei, lásd Frederick Gedicks: „American Civil Religion: An Idea Whose Time is Past”: *George Washington International Law Review*, 2010/4, 891–908.

Emlékóda és emlékbeszéd

Módszertani elvek a kommemoráció szónoki műfajainak textológiai és filológiai vizsgálatához

Ez a tanulmány a Lévay József emlékódáinak és emlékbeszédeinek forráskiadásából adódó módszertani kihívásnak köszönheti létrejöttét.¹ Néhány olyan kérdésnek az áttekintésére vállalkozik, amelyek ugyan egy konkrét szövegkiadási feladat teljesítése során vetődtek fel (a felsorakoztatott példák is innen származnak), ám amelyeknek a megválaszolása a kommemoráció szónoki műfajainak kapcsolatos bármilyen textológiai-filológiai művelet megalapozásához szükségesnek látszik.

A szövegkorpusz kijelölése

Toldy Ferenc *Irodalmi beszédek* című gyűjteményének (1872) fogalomhasználata szerint *emlékbeszédnek* csupán az *éloge académique* hagyományát követő (és ez esetben jórészt csakugyan akadémiai emléküléseken elhangzott), nagyformátumú dicsszónoklatok tekinthetők.² Látványosan jelzi ezt, hogy például Vörösmarty szobrának leleplezési ünnepélyén mondott orációját nem a *Gyász- és emlékbeszédek*, hanem a *Vegyes beszédek* között helyezi el. Gyulai Pál is e jelentésében szerepelteti a terminust 1879-ben megjelenő gyűjteményes kötete címlapján – bár a Magyar Tudományos Akadémia és a Kisfaludy Társaság ünnepélyes ülésein tartott emlékbeszédeikhez „mintegy függelékül” hozzácsatolja „néhány kisebb dolgozatát” is.³ „Ezek nem emlékbeszédek ugyan – magyarázza az *Előszó*ban – de minthogy kitűnő férfiak halálakor vagy emlékeztetére irattak, jól sorakoznak az emlékbeszédek mellé.” Gyulai így olyan – igaz, kommemorációs jellegű – szövegeket emel be kötetébe, amelyek nemhogy nem emlékbeszédek, de még csak nem is beszédek, hanem nekrológok és értekezések. A gyűjtemény „második, bővített” kiadásának (1902) címeként az *Emlékbeszédek* már olyan gyűjtőfogalomként funkcionál, amely alá az *Irodalmi beszédek*, a *Kisebb beszédek irodalmi ünnepélyeken* és a *Rövid gyászbeszédek* is besorolhatóak.⁴ Míg tehát Toldy az *Irodalmi*

1. A szövegkiadás a Lévay József Centenárium Emlékprogram (2015–2018) keretében készül a Miskolci Egyetem BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetében. A forráskiadásnak – mint a tudományos szövegkiadás egy típusának – a meghatározását lásd az MTA Textológia Munkabizottságának szabályzatában: „Alapelvek az irodalmi szövegek tudományos kiadásához”: *Irodalomtörténet*, 2004/3. 328–330. 329.

2. Toldy Ferenc: *Irodalmi beszédek*. I–II. Pesten, 1872.

3. Gyulai Pál: *Emlékbeszédek*. Buda-Pest, 1879.

4. Gyulai Pál: *Emlékbeszédek*. I–II. Budapest, 1902.

*beszéd*ek egyik alcsoportjaként tekint a többi kommemorációs beszédetől is elhatárolt Gyász- és emlékbeszédekre, addig Gyulai azokat az *Irodalmi beszédeket* is az *Emlékbeszéd*ek kötet cím alatt közli, amelyek – egy-két kivételtől eltekintve – nem „kiváló férfiak emlékére irattak”,⁵ hanem aktuális irodalmi, művészeti és közművelődési témákat fejtegető elnöki nyitóbeszédökként hangzanak el a Kisfaludy Társaságban. A Gyulai-féle *emlékbeszéd*-terminus tehát – legalábbis gyűjtőcímként használva – jóval tágabb jelentésű, mint a Toldy-féle műfaji kategória: az ide tartozó szövegtörzsek nem csupán a klasszikus (akadémiai) hagyományt követő dícsőszózatokból áll, hanem egyéb, az intézményes emlékezést szolgáló beszédekből, sőt, akár olyan orációkból is, amelyeknek egyáltalán nincs ilyen funkciója. Mindez pedig még kommemorációs célzatú értekezésekkel is kiegészül.

A Lévay-forráskiadás az *emlékbeszéd* fogalmát a Toldy-féle értelmezésnél tágabb, a Gyulai-féle felfogásnál szűkebb jelentésben használja: az *emlékbeszéd*ek körébe így azokat a beszédeket sorolja, amelyek „nagy emberek” emlékezetét újítják fel különféle megemlékezési ceremóniákon egy emlékező közösség (például testület, egyesület, társaskör) megbízásából. Ez a definíció az *éloge académique*-típusú nagy dícsőszózatok (Lévaynak két ilyen beszéde van: a Kisfaludy Társaságban a Kazinczy Gábor és a Tompa Mihály felett elmondottak)⁶ mellett az egyéb parentációs és jubileumi beszédeket (például a centenáriumi Kazinczy Ferenc- és az első Széchenyi-beszédet),⁷ valamint a kisebb emlékjelavató és koszorúzó orációkat (például az első Szemere Bertalan- és a Garay-beszédet)⁸ is beemeli e műfaji kategóriába. Kizárja viszont a definíció a nem szónoki műveket – még akkor is, ha közvetlenül kapcsolódnak valamely kommemorációs szertartáshoz. Nem lehet például a kiadandó szövegtörzsek része az az értekezés, amelyet a pesti Arany-szobor leleplezési ünnepélyét közvetlenül megelőző akadémiai díszülésen olvas fel Lévay 1893. május 14-én.⁹ Kimaradnak azok a szózatok is, amelyeknek nincs kommemorációs funkciójuk (így a nagyszámú politikai és közigazgatási tárgyú főjegyzői beszéd), sőt még azok is, amelyek ugyan valamely emlékezési ceremónia kellékei, ám tárgyuk nem egy „nagy ember” szónoki felékesítése. Arról az „ezredévi” Lévay-beszédről is le kell mondani tehát, amely Borsod vármegye millenáris ünnepélyén hangzik el 1896.

5. Gyulai: *Emlékbeszéd*ek. I. 2.

6. Lévay József: „Kazinczy Gábor emlékezete”: *A Kisfaludy Társaság Évlapjai*, II (1869), 220–250; Lévay József: „Emlékbeszéd Tompa Mihály fölött”: *A Kisfaludy Társaság Évlapjai*, IV (1870), 669–687.

7. *Kazinczy-Emlény. A Miskolczon 1859. Octob. 27-én tartott Kazinczy-ünnepély rajza*. Miskolcz, 1860. 144–162; *Széchenyi-gyász Borsodvármegye szívében Miskolczon 1860. Aprilishóban*. Miskolcz, 1860. 15–30.

8. Lévay József: *Szemere Bertalan emlékezete. Borsodvármegye tanácssteremében a dícsőült honfi arczképének ünnepélyes leleplezése alkalmával, az 1870-dik évi novemberhó 7-dikén tartott közgyűlésen*. Miskolczon, 1870; Lévay József: „Garay János szobra leleplezésekor (Szegzárdon 1898 június 5-én)”: *Akadémiai Értesítő*, IX (1898), 321–322.

9. Lévay József: „Arany Iyrája”: *Akadémiai Értesítő*, IV (1893), 317–329.

június 1-jén.¹⁰ Egy ilyen forráskiadásban a *gyászbeszéd*ek közreadása is indokolt lenne (ahogy ez Toldy és Gyulai beszédgyűjteményeiben megtörténik), ám Lévaynak csupán egyetlen olyan „nagy embert” búcsúztató beszéde ismeretes, amely közvetlenül a ravatalnál vagy a sírnál hangzik el. A Palóczy László gyászszertartásán a miskolci avasi református templomban 1861. május 1-én elmondott gyászbeszéd szövege azonban nem maradt fenn.¹¹ Második Szemere-beszédét ugyan a „nagy férfit” miskolci újratemetésén tartja, ám ezt a szertartást több mint két évvel a halálest után rendezi meg Borsod vármegyében, így Lévay orációja – a beszédhelyzetből következő retorikai sajátosságait tekintve – sokkal inkább az emlék-, semmint a gyászbeszédek közé sorolható.¹²

A Lévay-forráskiadás az *emlékbeszéd*ek mellé emeli Lévay *emlékódáit*, hiszen e „nagy emberek” emlékeztető felújító, ceremoniális költeményeknek nem csupán a kommunikációs funkciójuk, de a retorikai felépítésük és a formulakészletük is megegyezik a dicszónoklatokéval.¹³ Az ilyen költeményeket – a megbízó közösség elvárásai és a szerzői műfajtudat alapján: ódákat – találóan nevezi Horváth János „verses emlékbeszéd”-nek.¹⁴ Lévay vagy orációval, vagy ódával szerepel a kommemorációs eseményeken (Nagyszalontán Arany János első emlékszóbjának ünnepélyes átadásakor beszédet mond, másfél évtizeddel később az Arany Emlékmúzeum nyitőünnepségén költeménnyel lép fel),¹⁵ olykor viszont (így a Kölcsey-centenárium szatmárcsekei megemlékezésén és Erdélyi János kiskaposi emléktáblájának leleplezési ünnepélyén)¹⁶ mindkettővel egyszerre. Miként az *emlékbeszéd*, úgy az *emlékóda* is gyűjtőkategóriának tekinthető: a nagy parentációs és jubileumi költemények (például az első Arany- és a centenárium

10. A beszéd autográf szövegét lásd: MTA Könyvtár Kézirattára Ms 5690/12.

11. A gyászszertartásról lásd: Szováti Lajos: „Palóczy temetése Miskolczon”: *Vasárnapi Ujság*, 1861/20. 235.

12. Lévay József: „[Beszéd Szemere Bertalan gyászravatalánál]”: *Borsod*, 1871. máj. 4.

13. Az emlékóda „retorikus potenciáljára”-ról és „szónoki jellegű felépítéséről” lásd: Jurij Tinyanov: „Az óda mint szónoki műfaj.” Ford. Jagusztin László: *Helikon*, 1977/1. 114–115; Renate Lachman: „A szinkretizmus mint a stílus provokációja.” Ford. Nemes Péter: *Helikon*, 1995/3, 276.

14. Horváth János: *Szász Károly emlékezete. Akadémia, 1929*. In: *Tanulmányok*. I–II. Debrecen, 1997, II. 261.

15. Lévay József: „Beszéde a Kisfaludy-Társaság nevében az Arany-emlékszoba megnyitási ünnepélyén Nagy-Szalontán 1885. június 6-dikán”: *A Kisfaludy Társaság Évlapjai*, XXI (1887), 25–27; Lévay József: „Az Arany-szoba”: *Akadémiai Értesítő*, X (1899), 499–501.

16. Lévay József: „Beszéde a Kisfaludy-Társaság nevében, a szatmármegyei Kölcsey ünnep alkalmával, Csekén, 1890. augusztus 10-dikén Kölcsey Ferencz sírjánál”: *A Kisfaludy Társaság Évlapjai*, XXV (1891), 14–17; Lévay József: „Kölcsey sírjánál. Cseke, 1890. aug. 10”: *A Kisfaludy Társaság Évlapjai*, XXV (1891), 17–18; Lévay József: „Erdélyi János emléklapja”: *A Kisfaludy Társaság Évlapjai*, XXIX (1896), 33–35; Lévay József: „Beszéde a Kisfaludy-Társaság nevében Erdélyi János nagy-kaposi szülőházát jelölő emléktáblának leleplező ünnepén 1894 szeptember 16-ikán”: *A Kisfaludy Társaság Évlapjai*, XXIX (1896), 31–32.

Toldy-óda)¹⁷ mellett az emlékjelavató és koszorúzó versek (például a szoboravató Tompa- és Szemere-ódák)¹⁸ is ide sorolhatóak. Ugyanakkor azok az emlékkersek, amelyek nem közösségi felkérésre készülnek (ebből következően megemlékezési szertartáson sem hangzanak el) nem tartoznak e szövegtörzshöz. *A czeni sírbolt. 1910. ápr. 8.* című, Széchenyi halálának ötvenedik évfordulóján írt költeménye például „csak egyéni hódolat akar lenni a legnagyobb hazafi emléke iránt.”¹⁹ Lévay Arany- és Tompa-költeményeinek jelentős része is ilyen „egyéni hódolat” kinyilvánítása.

Az alapszövegek kiválasztása

Lévay emlékdáinak és -beszédeinek – néhány kivételtől eltekintve – több, olykor akár féltucatnyi szövegforrása van.²⁰ A forráskiadásnak tehát le kell fektetnie az alapszövegek kiválasztásának az elvét. A kommemoráció szónoki műfajaihoz sorolt szövegek kiadása esetében nem célszerű az *ultima manus* és az *ultima editio* hagyományos elvét követni, hiszen nem az időben utolsó (kéziratot vagy nyomtatott) szerzői szövegforrás lesz az *autentikus* szövegforrás, hanem a kommemorációs eseményen elhangzott beszéd és/vagy költemény szövegállapotát a legnagyobb valószínűséggel rögzítő szövegforrás. Ez pedig a szónokot megbízó közösség, illetve az emlékezési ceremónia rendezője által megjelölt vagy rögzített szövegforrás (amely az ünnepélyen osztogatott röpvívként és/vagy hivatalos jegyzőkönyvben, emlékfűzetben, testületi közlönyben férhető hozzá). Autentikus szövegforrás hiányában az a szövegforrás kerülhet az alapszöveg státuszába, amely ugyan közvetlenül nem köthető az emlékező közösséghez, ám *egyidejű* a kommemorációs eseménnyel (és autográf kéziratként és/vagy periodika-közleményként férhető hozzá). Ha egyidejű szövegforrás sem áll rendelkezésre, akkor az a *nem egyidejű* szövegforrás válik alapszöveggé, amely például az *ultima editio* és/vagy az *ultima manus* szövegállapotát rögzítő szövegforrás-csoportban, azaz gyűjteményes kötetben és/vagy a kötet anyagát tartalmazó kéziratcsomóban férhető hozzá.

Olyan beszéd vagy költemény esetében, amelynek ugyan több szövegforrása van, ám ezek közül csupán egy az autentikus, a fenti elveket követve könnyen kiválasztható az alapszöveg. Az *Arany János emlékezete* című Lévay-ódának például hét – hat nyomtatott

17. Lévay József: „Arany János emlékezete. Óda”: *A Kisfaludy Társaság Évtapjai*, XIX (1885), 317–321; Lévay József: „Toldy Ferencz emlékezete születése századik évfordulóján”: *Akadémiai Értesítő*, XVII (1906), 237–240.

18. Lévay József: „Tompa szobránál. Rimaszombatban 1902 június 4.”: *Vasárnapi Ujság*, 1902/23, 361–362; Lévay József: *Szemere Bertalan szobránál. Miskolcz, 1906. november 11.* [Miskolc, 1906.]

19. *Szentpéteri üres fészkek. Lévay József naplója (1892–1917)*. I–II, Szerk. Porkoláb Tibor. Miskolc, 2001. II. 100.

20. Az itt használt textológiai alapfogalmak (*szövegforrás, szövegforrás-csoport, szövegállapot, archiválási másolat*) meghatározását lásd: Debreczeni Attila: *Csokonai költői életművének kronológiai rendje*. Budapest–Debrecen, 2012. 17–27.

és egy kéziratos – szövegforrása van: a költeményt közli a *Pesti Napló*, az *Egyetértés*, a *Fővárosi Lapok*, a *Vasárnapi Ujság*, *A Kisfaludy Társaság Évtalpjai*, és Lévay *Ujabb költeményei* közé is beilleszti, valamint fellelhető e gyűjteményes kötet kéziratcsomójában.²¹ Mivel a költemény a Kisfaludy Társaság felkérésére készült és a Társaság ünnepélyes közlésén hangzott el, a hivatalos társasági közlönyben megjelent szöveg – mint autentikus szövegforrás – tekinthető alapszövegnek. (A másik két periodika-közlemény egyidejű szövegforrásnak, a gyűjteményes kötethez kapcsolódó négy szövegforrás pedig nem egyidejű szövegforrásnak minősül.) Lévay Palóczy-beszédének négy – három nyomtatott és egy kéziratos – szövegforrása van: közli a *Borsod*, a *Fővárosi Lapok* és (részleteiben) a *Vasárnapi Ujság*, de beiktatják Borsod vármegye közgyűlésének jegyzőkönyvébe is.²² Lévay a vármegye főjegyzőjeként leplezi le orációjával Palóczy László síremlékét, így alapszöveggé a jegyzőkönyvben fellelhető archiválási másolat (vagyis az autentikus szövegforrás) emelhető.

Több autentikus szövegforrás esetén alapszöveggként a (verses) szónoklat elhangzásához térben és időben a legközelebbi szövegforrást célszerű kiválasztani. Lévay arcképvavató Szemere- és a Deák-beszédének, illetve szoboravató Szemere-ódájának így nem a közgyűlési jegyzőkönyvben található archiválási másolat, hanem a „Borsodvármegye határozatából” kinyomatott röpív lesz az alapszövege.²³ E választásnak persze csak akkor van igazán jelentősége, ha az autentikus szövegforrások eltérő szövegállapotot rögzítenek. A *Vezérhang* című Kazinczy-ódának például nem a centenáriumi emlékfűzetben közreadott (és a szerkesztő Lévay által feltehetően utólag korrigált) változata, hanem az ünnepély alatt a közönség közé szórt röpíves variánsa emelhető alapszöveggé.²⁴ Még ennél is összetettebb feladat az Erdélyi János-oráció alapszövegének kiválasztása. E beszédnek mindkét nyomtatott autentikus szövegforrása azonos szövegállapotot rögzít.²⁵ A kérdés nem is az, hogy e két – *A Kisfaludy Társaság Évtalpjai*-ban és a kommemorációs esemény emlékfűzetében megjelenő – szövegforrás közül melyik jelölhető meg alapszöveggként (tulajdonképpen bármelyik), hanem az, hogy mi a textológiai státusza annak az autográf

21. Lásd: *Pesti Napló*, 1883. okt. 29.; *Egyetértés*, 1883. okt. 29.; *Fővárosi Lapok*, 1883. október 30.; *Vasárnapi Ujság*, 1883/44, 715; *A Kisfaludy Társaság Évtalpjai*, XIX (1885), 317–321; Lévay József: *Ujabb költeményei*. Budapest, 1897. 11–17; MTA Könyvtár Kézirattára Ms 5688/21, 5–7.

22. Lásd: *Borsod*, 1869. aug. 5.; *Fővárosi Lapok*, 1869. aug. 12.; *Vasárnapi Ujság*, 1869/44, 601; Magyar Nemzeti Levéltár Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltára IV. 754. 3. köt. 651/1869.

23. Lévay: *Szemere Bertalan emlékezete, Borsodvármegye tanácssteremében Deák Ferencz arcképeinek ünnepélyes leleplezése alkalmával, az 1877. évi november 5-én tartott közgyűlésen Lévay József főjegyző beszéde*, Miskolczon, 1877; Lévay: *Szemere Bertalan szobránál*.

24. *Vezér-hang (prolog) Lévay Józseftől. Kazinczy Ferencz születésének évszázados emlékünnepe, 1859. Octob. 27-én a miskolczi nemzeti színházban felolvasta Molnár György*, Miskolczon, [1859].

25. Lévay: *Beszéde a Kisfaludy-Társaság nevében Erdélyi János nagy-kaposi szülőházát jelölő emléktáblának leleplező ünnepén; Emléklapok. Erdélyi János emléktáblájának leleplezése alkalmából. Sárospatak, 1894. 26–28.*

kéziratnak, amely a nyomtatott szövegforrásoknál néhány mondattal bővebb, azaz eltérő szövegállapotot rögzít.²⁶ Nem tudható ugyanis, hogy Lévy melyik beszédváltozatot olvasta fel a kiskaposi emlékjelavatató ünnepélyen. Amennyiben a hosszabbat, akkor *utólag* rövidített a beszéden a nyomtatott nyilvánosságban való megfelelő hagyományozódás érdekében. Amennyiben a rövidebbet, akkor *előzetesen* törölt a beszédből az ünneplő közösség igényeihez és a beszédszituációhoz igazodva. Az előbbi esetben a kéziratos szövegforrás, az utóbbi esetben a két nyomtatott szövegforrás egyike az alapszöveg. Mivel a jelenleg rendelkezésre álló adatok alapján ez a dilemma feloldhatatlan, a forráskiadás egységességét inkább szolgáló textológusi döntésre van szükség. E szempont érvényesítéséből pedig az következik, hogy az Erdélyi-oráció alapszövegének a megbízó testületek egyikének (jelesül a Kisfaludy Társaságnak) a hivatalos közlönyében közreadott beszédváltozat tekinthető.

A kommemorációs események feltárása

Az emléködák és emlékbeszédek mindig más nyelvi és nem nyelvi szertartásokkal együtt értelmezhetőek, azaz egy szokásrend részeként nyerik el jelentésüket.²⁷ Ezért a Lévy-forráskiadás arra törekszik, hogy a közreadott (verses) szónoklatokat ceremóniális kontextusukban helyezze el. A főszövegek sorrendjét az *elhangzás* (és nem a keletkezés vagy a megjelenés) időpontja határozza meg. A vonatkozó megemlékezési ceremóniákkal kapcsolatos ismeretanyag pedig az egyes szövegekhez rendelt jegyzetekben lelhető fel. A kommemorációs események áttekintése nem korlátozódik az előadás és befogadás közösségi aktusának (az emlékünneplő programjának, lefolyásának, a költemény és/vagy beszéd közvetlen hatásának) a leírására, hanem kiterjed egyfelől az emlékünneplő szerveződésével, a dicsszónoki megbízatással, a költemény és/vagy beszéd elkészítésével, másfelől az emlékünneplő utóhatásával kapcsolatos adatok összegyűjtésére és elrendezésére is.

A kontextusképzéshez szükséges forrásanyag rendkívül szerteágazó. A forrásfeltáró munkát a sajtóhírek és -tudósítások számbavétele alapozhatja meg. Néhány esetben olyan emlékfüzet is a rendelkezésre áll, amely szinte teljes körű rálátást enged a kommemorációs eseményre. A *Kazinczy-Emlény* például jegyzőkönyvszerű alapossággal mutatja be a Kazinczy-centenárium miskolci megemlékezés-sorozatát (előzményeivel és utóhatásával együtt). A ceremóniális kontextus előállításához a hivatalos testületi dokumentumok feltárása is nélkülözhetetlen. A borsodi Palóczy-, Szemere- és Deák-kultusz kibontakozása például a vármegye közgyűlési jegyzőkönyveiben követhető nyomon – kezdve az elhunyt nagy ember emlékezetének jegyzőkönyvbe iktatásától az emlékjelek létesítésére, az emlékünneplők rendezésére, a dicsbeszédek jegyzőkönyvbe iktatására és

26. MTA Könyvtár Kézirattára Ms 5690/11.

27. Az irodalmi kultuszról mint szokásrendről lásd: Dávidházi Péter: „*Isten másodszültje*”: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza. Budapest, 1989. 10–12.

kinyomtatására irányuló határozatokon át a jegyzőkönyvi köszönetnyilvánításokig. Az Akadémia és Kisfaludy Társaság dicsszónoki megbízásaira a hivatalos testületi közlönyökben (az *Akadémiai Értesítő*ben és *A Kisfaludy-Társaság Évlapja*iban) nyilvánossá tett rendelkezések és beszámolójelentések világitanak rá.

A vonatkozó naplók, levelek és interjúk áttekintése ugyancsak segítheti a kommemorációs események rekonstruálását. Lévay (öregkori) naplója az 1890-es évek közepétől kínál fontos információkat ehhez a munkához. A *Szentpéteri üres fészek* bejegyzéseiből folyamatában bontakozik ki például a *Szemere Bertalan szobránál* és az *Arany bölcsője* című ódák keletkezésének, ünnepélyes előadásának és fogadtatásnak története.²⁸ Gyulai Pállal nem csupán mint pályatárssal és barátal, hanem mint a Kisfaludy Társaság és Akadémia illetékes képviselőjével folytat levelezést Lévay: Gyulai közvetíti számára e testületek dicsszónoki megbízásait, neki ad választ a megtisztelő felkérésekre, neki számol be az emléködák formálódásáról, és küldi el az elkészült költeményeket.²⁹ Gyulai visszavonulása, majd halála után – legalábbis a Kisfaludy Társaságban – Kozma Andor veszi át ezt a közvetítői szerepet. Többnyire ő vállalkozik a Miskolcra már kimozdulni képtelen, agg poéta költeményeinek ünnepélyes felolvasására is.³⁰ A gömöri ünnepélyrendező és szoborállító bizottságok elnökeivel folytatott levélváltások pedig a Tompa-emléködák keletkezésére világitanak rá.³¹ Akár még interjúszövegek is segíthetnek a ceremoniális kontextus feltárásában. Vadnay Béla Lévayval folytatott beszélgetései az Arany- és a Tompa-centenárium alkalmából vállalt költői megbízatásokra engednek rálátást.³²

A jegyzetekben helyet kapnak Lévaynak azok az orációi és költeményei is, amelyek ugyan – *per definitionem* – nem emlékbeszédek vagy emléködák, ám a kontextusteremtés szempontjából jelentőséggel bírnak. Például a síremlékavató Palóczy-beszéd egyik előzménye az az oráció, amellyel a 77 éves Palóczyt köszönti Lévay a miskolci polgárok nevében;³³ a Vay-arcképeket leleplező beszéd laudációs toposzai pedig már abban a díszközgyűlési szónoklatban feltűnnek, amellyel – főispánságának jubileuma alkalmából – báró Vay Bélát ünnepli a főjegyző Lévay.³⁴ Nem maradhat el az emlékünnepeket lezáró – így a kommemorációs esemény szerves részét képező – bankettekben (díszlakomákon, közáldomásokon) elhangzó tósztok számbavétele sem. Már csak azért sem, mert

28. *Szentpéteri üres fészek. Lévay József naplója (1892–1917)*. I. 185. 256–257. 309. 327. 368. 370. 371–374; II. 373. 375. 378. 380. 381. 382. 383–388.

29. Lásd például: Gyulai Pál: *Levelezése 1868-tól 1909-ig*. Szerkesztette T. Szabó Levente (kézirat). 258. 383. 554. 556. 642. 647. 649.

30. A vonatkozó leveleket lásd: MTA Könyvtára Kézirattára Ms 5689/393; Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára Fond 44/59.

31. Lásd: *Borsodmegyei Lapok*, 1893. jún. 13.; MTA Könyvtára Kézirattára Ms 5689/172, 5983/185.

32. Vadnay Béla: *Lévay József és kortársai*. Budapest, [1921].

33. *Vasárnapi Ujság*, 1860/44, 530.

34. *Borsod*, 1892. jún. 23.

a szónoki megbízás rendszerint a pohárköszöntő szózatokra is vonatkozik, ráadásul ezek az asztali orációk tartalmilag is összefüggésben állhatnak a (verses) emlékbeszédekkel. Bár a műfaj efemer, az emlékfüzetek és a sajtótudósítások olykor mégis megőrzik a pohárköszöntők szövegét. A *Borsodmegyei Lapok* például a hanvai Tompa-emlékünnepegy bankettjének két tószjtát teszi közzé: a Lévayét, aki az ünnepélyt rendező gömöri ev. ref. egyházmegyére emeli poharát, valamint a Baksay Sándorét, aki az ünnepély főszereplőjét, Lévayt köszönti.³⁵ A miskolci Szemere-szobor ünnepélyes leleplezését követő banketten Tarnay Gyula ünnepli Lévayban a borsodi Szemere-kultusz megalapítóját.³⁶ Ami pedig a jegyzetekbe beillesztendő költeményeket illeti: a *Hoc erat in votis* például annak a szerepkörnek a poétai hozadéka,³⁷ amelyet Arany János (egyik) szellemi örököseként tölt be Lévay; az invokációs funkciót betöltő *Idézéssel* a centenáriumi Toldy-óda megírásával küszködő költő hívja segítségül az ünnepelt nagy férfiú szellemét.³⁸ E forrásanyag szisztematikus áttekintésével tárulhat fel tehát az a szokásrend, amelybe Lévay (verses) emlékbeszédei elnyerik kommemorációs funkciójukat.

35. *Borsodmegyei Lapok*, 1893. aug. 4.

36. *Miskolczi Napló*, 1906. nov. 13. (A lap sajnos csak ennek a tósztnak a szövegét közli, a Szemere családot köszöntő Lévayét nem.)

37. *Budapesti Szemle*, 132 (1907), 311.

38. Lévay József: *A múzsa búcsúja. Költemények*. Budapest, 1909. 161–162.

Paola Pugliatti

Biography and History

A Reassessment

In Praise of Singularity

In a book entitled *Le petit x*, the French social historian Sabina Loriga discusses the process which, since the end of the eighteenth century, led historians to “abandon the individual human beings and to move from a kind of plural history [*die Geschichten*] to a unified history [*die Geschichte*].” Loriga examines the ways in which certain great nineteenth-century thinkers (historians, philosophers and novelists) attempted to go back to what might seem to be an oxymoron, that is, the plural, singularising dimension in history (the plurality of *Geschichten*). She explains the expression “le petit x” in the title of her book quoting Johann Gustav Droysen who, in his *Historik*, said that if we postulate that *A* is the total sum of all an individual thinks, does, possesses, and so on, then *A* is constituted by $a + x$; where *a* is what the individual gets from the external circumstances, and *x* is his or her personal contribution: what makes up the individual’s singularity.¹ A similar concern, oriented towards *die Geschichten* of individuals versus *die Geschichte* of nations and collectivities, was illustrated by the Italian historian Arnaldo Momigliano:

[T]he Greeks and the Romans realized that writing about the life of a fellow man is not quite the same as writing history. Perhaps we can do better. Perhaps we can absorb biography into history without any residuum. But we must not be too hasty. By keeping biography separate from history the Greeks and the Romans were able to appreciate what constitutes a poet, a philosopher, a martyr, a saint. They were also able to appreciate what remains human in a king or in a politician.²

1. Sabina Loriga, *Le petit x. De la biographie à l'histoire* (Paris: Seuil, 2010). My translation is from the Italian edition of the book: *La piccola x. Dalla biografia alla storia* (Palermo: Sellerio, 2012), trans. by S. Loriga, pp. 13, 15–16. All references are to this edition. I use the term “singularization” to characterize the qualitative, personalising perspective of microhistory as opposed to the general, quantitative perspective of *longue durée* historiography. A more theoretically cogent use of the term is suggested by Sigurður Gylfi Magnússon in “The Singularization of History: Social History and Microhistory within the Postmodern State of Knowledge,” *Journal of Social History* 36:3 (2003), 701–735. All references are to this edition. Translations of works not available in English are mine.

2. A. Momigliano, *The Development of Greek Biography* (New Haven and London: Harvard University Press, 1971), p. 104.

Droysen's "little x" and Momigliano's "residuum" point to the substance of biography, the "difference" hidden in the singularity and the infinite variety of personal experience that history is not able to discover and transmit. The Greeks and the Romans appreciated this difference, since they knew that writing about the life of a person is not the same as writing about the life of collective formations. But the independent status of biography, and its very cultural legitimacy, have always been disputed, and biography remained trapped in the maze of its ambiguous state.

Biography and the Historical Challenge

In the introductory chapter of his book, Momigliano outlines a story of the contradictions which characterized discourses and attitudes concerning biography in the first half of the twentieth century. It seems to him that from an initial attitude of deep suspicion on the historians' part during the first decades of the century (biographers were thought to usurp the historians' job), we came to one in which historians (especially social historians) started to exploit certain new materials biography lent them. Finally, he perceives that, by the early 1970s, biography had acquired a "new privileged position [...] in contemporary historical study," and that in these years no one was "likely to doubt that biography is some kind of history."³

Throughout, however, attitudes hostile to biography have prevailed. Neither history nor fiction, biography has been considered ambiguous, mixed, hybrid, unable to come to terms with its contradictions, little interested in discussing its very status, and unaware of the dramatically changed paradigms which affected nearby fields of research (historiography in the first place, but also sociology, anthropology and psychoanalysis) during the first half of the twentieth century. Not least, it was bound to ignore the revolution performed by the art of fiction with the disruption of the categories of "character" and "time," for its statutory mission is to ensure coherence in the personage it describes and continuity in the development of a life's course. Thus, sceptical about abstractions and theories and unaware of these changed paradigms, biography continued to mould its shape according to the dictates of the realistic novel. Furthermore, seen from the point of view elaborated by the *École des Annales*, radically averse to the idea of "person" as the maker of history (the so-called *histoire des grands hommes*), and to the idea of "event" (as opposed to the *longue durée* processes), biography was marginalised as a genre performing again and again the "history of kings and heroes" which had disappeared from the landscape of historiography.

But even the most influential and robust paradigms are doomed to be challenged, as happened, at least in part, to the perspective of the *longue durée* processes of the *Annales* school in the second half of the century, when some historians started to question the serial approach that had dominated historiography during the last dec-

3. Momigliano, p. 6.

ades. They felt that the history of the great cycles and structures was unable to transmit the complexity and richness of individuals' lives in a social and political context; and redirected attention to the qualitative, sociological study of individuals and events, which they considered a necessary component of the study of collective formations. The idea was that of reconciling two complementary points of view: if it is true that "there are no individuals without a society," it is equally true that "there is no society without individuals."⁴ In the words of Arnaldo Momigliano, "No history, however bent on emphasizing collective decisions, can manage to get rid of the disturbing presence of individuals."⁵

One of the most interesting experiences of this new outlook was elaborated, during the 1970s and 1980s, by a group of Italian scholars, and is known by the name of *microstoria*.

Microhistory and Biography

As István Szijártó has argued, "when *microstoria* appeared on the historiographical scene, it seemed to come to the relief of the *Annales* in crisis," a crisis determined by the third and fourth generation of historians, whose work "resulted in a more culturally oriented history."⁶

The reasons for the microhistorians' opposition to quantitative, serial history are expressed clearly by Carlo Ginzburg. The most serious of its limits, he argues, is the fact that the serial perspective excludes the differences of what is not homogeneous and comparable: "[T]o select as a cognitive object only what is repetitive, and therefore capable of being serialized, signifies paying a very high price in cognitive terms." The microhistorians' project went in the opposite direction: as Ginzburg remarks about the inspiration of his *The Cheese and the Worms*, the idea was to undertake "the

4. Franco Ferrarotti, *On the Science of Uncertainty. The Biographical Method in Social Research* (Lanham, Boulder, London, Oxford: Lexicon Books, 2003), p. xviii.

5. Momigliano, p. 40.

6. In Sigurður Gylfi Magnússon and István M. Szijártó, *What is Microhistory? Theory and Practice* (London and New York: Routledge, 2013), p. 30. All references are to this edition. A transition from the quantitative, serial history practiced by the first generation of the *Annales* historians to that of microhistory was marked by the *histoire des mentalités*, which conjugated great syntheses and research on the everyday life of particular contexts. The leading names in this area of reflection are those of Pierre Nora and Jacques Le Goff. In 1996, Le Goff wrote an imposing biography of Saint Louis that is also a reflection on the role of biography in history. Cf. *Saint Louis* (Paris: Gallimard, 1996). In 1989, an Editorial of the *Annales* entitled "Tentons l'expérience" acknowledged the work being done "sur des chantiers restraints sur lesquels on s'emploie à rendre plus complexe, plus riche, la réalité qui fait l'objet de l'analyse." [on certain limited sites in which an endeavour is made to render the reality which is the object of the analysis more complex and rich] *Annales* 44, 6 (1989), 1317–23, p. 1322.

minute analysis of a circumscribed documentation, tied to a person who was otherwise unknown.”⁷

Thus, the category of “person” reappeared as a structural element of historiography. But it was no longer the person who is thought to have determined the events of great history, but the person who would remain unknown unless a historian decided to bring him/her to light. The little *x*, in other words, is again part of the historical landscape.

Microhistorians more explicitly approached biography when discussing “names” in history. In an earlier essay, Carlo Ginzburg and Carlo Poni argue for the need to recover “the complex relationships which connect individuals to their social contexts,” and maintain that “what guides the historian in the archival labyrinth is the element that distinguishes individuals in all known societies: the name.”⁸ The search for the name which allows the discovery of a meaningful historical case is made, they argue, on the basis of what is described as “the exceptional normal,” an oxymoron created and explained by another microhistorian, Edoardo Grendi: “the witness or document is exceptional in that it reflects a normality, so normal that it is more often ignored.”⁹ In other words, what appears “normal,” and therefore not deserving attention, becomes, under the lens of microhistory, exceptional, and therefore worth investigation.

Historians’ interest in biography reappeared now and then, since biography started to be considered *instrumental* to historical knowledge. Indeed, as Jean Sagnes recently wrote, biography may be “un révélateur de société” [a revealing mirror for society].¹⁰ What makes the “difference” of biography, then, the residuum that, as the Greeks and the Romans remind us, should not be dissolved, is its capacity to describe “the general historical meaning of an individual’s life.”¹¹

The Biographical Turn

During the 1980s, interest in biography was rekindled by a group of literary critics, mainly in France and Canada. Their central interest was “la réhabilitation du récit de vie littéraire” [the rehabilitation of the story of a literary life] and, in particular, “la biographie d’écrivain (*sur un écrivain, par un écrivain*)” [a writer’s biography (the biography

7. Carlo Ginzburg, “Microhistory: Two or Three Things That I Know about It,” *Critical Inquiry* 20 (1993), 10–35; pp. 21, 22.

8. Carlo Ginzburg and Carlo Poni, “Il nome e il come: scambio ineguale e mercato storiografico,” *Quaderni storici* 40 (1979), 181–190; p. 185.

9. E. Grendi, “Microanalisi e storia sociale,” *Quaderni storici* 35 (1977), 506–520, p. 512.

10. Jean Sagnes, “Écrire une biographie, pourquoi, comment? L’exemple de Napoléon III,” *Historiens et Géographes. Revue de l’association des professeurs d’histoire et de Géographie* 413 (2011), 235–241; http://www.urbi-beziers.fr/articles/ecrire_une_biographie_pourquoi_comment_exemple_napoleon_III.pdf (accessed 28 May 2017).

11. Jacques Le Goff, “Comment écrire une biographie historique aujourd’hui?,” *Le Débat* 54 (1989/2), 48–53, p. 49.

of a writer, *by* a writer)]. More interested in the literary values than the historical aspect of biography, they pay attention to texts whose authors disclaim “au moins partiellement [...] la rigueur de l’enquête au profit d’une récréation de l’existence de leur modèle à partir des possibilités qu’offre la fiction.”¹² Following this perspective, these scholars also include writers’ autobiographies and even fictional biographies in the corpus they analyse.

In my opinion, however, the most interesting developments are being suggested once again by historians, social historians in particular, who discerned the possible connections between *microstoria* and biography observing that microhistorians constructed, in many of their works, historical narratives which, although centred on the life of individuals, attempt to give answers to great historical questions.¹³ This perspective is being developed mainly by a team of Dutch scholars working at the Biography Institute of the University of Groningen, and is entirely independent from the French-Canadian approach mentioned above.¹⁴

12. “[P]artially, at least, [...] the exactness of the investigation to the benefit of a recreation of their model’s existence, by exploiting the instruments offered by fiction”; Robert Dion and Frédéric Regard, eds, *Les nouvelles écritures biographiques* (Lyon: ENS Éditions, 2013), pp. 13, 8, 17. Other important contributions in this area are, to name only a few, Daniel Madélenat, *La Biographie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984); François Regard, *La biographie littéraire en Angleterre (XVIIe–XXe siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique* (Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1999); Robert Dion and François Fortier, eds, *Ecrire l’écrivain. Formes contemporaines de la vie d’auteur* (Montréal: Presses de l’Université de Montréal, 2010). Attention to biography, in a more general perspective, was also rekindled in the United States. See, for instance, Ira Bruce Nadel, *Biography: Fact, Fiction and Form* (London: Macmillan, 1984); Leon Edel, *Writing Lives: Principia Biographica* (New York and London: Norton, 1987); Park Honan, *Authors’ Lives: On Literary Biography and the Arts of Language* (New York: St. Martins, 1990). See also, by the German scholar Ina Schabert, *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography* (Tübingen: Franke Verlag, 1990).

13. The most important, and most frequently quoted works of microhistorians are, to name only a few: Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980 [1976]); Giovanni Levi, *Inheriting Power: The Story of an Exorcist* (Chicago: University of Chicago Press, 1988 [1985]); also considered a microhistorical research is Natalie Zemon Davis, *The Return of Martin Guerre* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982). Microhistorians were aware of the relationships obtaining between microhistory and biography. According to Giovanni Levi, “la complexité même de l’identité, sa formation progressive et non linéaire, ses contradictions sont devenues les protagonistes des problèmes biographiques qui se posent aux historiens” [the very complexity of identity, its progressive, non-linear construction, its contradictions have become the protagonists of the biographical problems posed to historians]. “Les usages de la biographie,” *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations* 6 (1989), 1325–1336, p. 1329.

14. The perspective that I am going to illustrate is part of a huge international movement towards the study and theoretical assessment of biography or, better, “life-writing,” a formula which

What is new in this line of reflection is that it considers history as a practice at the service of biography; in other words, for these scholars, biography is no longer seen as “vassalisée comme réservoir de faits donnant accès au collectif”¹⁵ [belittled as a store of facts instrumental in approaching collective formations] or, in the words of Hans Renders, “used to confirm the general picture of history.”¹⁶ Loriga comments on this reversal of perspective saying that “this means that biography, apart from being part of history, is also a point of view of history, a dissonance, a counterword. In this perspective, it is important to avoid any logic of submission or dominance (between history and biography, and vice-versa)” and “to think of the particular individual as, *at the same time*, a particular case and a totality.”¹⁷

Hans Renders teaches History and Theory of Biography at the University of Groningen, and is Director of the Biography Institute of the same University; Binne de Haan is a researcher and staff member of the same Institute. They have edited two important collections of essays.¹⁸ The first of these volumes collects twenty essays, nearly all previously published from the 1960s to 2012. The second volume collects sixteen unpublished essays by various European and American authors. Space does not allow me to account for all the interesting suggestions present in these books; and I will therefore limit my comments to what seems to me to be the most promising area for future research: that of microhistory as an appropriate methodological approach to biography.

In the first of the two volumes, two essays by Carlo Ginzburg and Giovanni Levi, originally published in 1989 and 1994 respectively, have been reprinted;¹⁹ and an entire section is devoted to “Microhistory,” with essays by Matti Peltonen, Richard D. Brown and Hans Renders, apart from Ginzburg’s text quoted above.

The historians of the “biographical turn” have asked themselves in what ways the microhistorical perspective and its methods can be instrumental to a re-foundation of biography, but also in what way biography can be instrumental to microhistory. In the Introduction to the second volume they edited, Renders and de Haan write that “the biographical turn contributed to the inauguration of the ‘third phase’ of microhistory.” They argue that “[C]entral to this development is the shift from the abstract and struc-

also includes autobiography. Space does not allow me to mention the many journals, associations, websites, Centres, Departments and Conferences being devoted to the discussion and reassessment of life-writing, both in a historical and a theoretical perspective.

15. Madélnat, *La biographie*, p. 110.

16. Hans Renders, “The Limits of Representativeness: Biography, Life Writing and Microhistory,” in H. Renders and B. de Haan, eds, *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory and Life Writing* (Lewiston: Edwin Mellen, 2013; Leiden-Boston: Brill, 2014), 129–138, p. 131.

17. Loriga, pp. 195–196.

18. *Theoretical Discussions*, 2014 and H. Renders, B. de Haan and Jonne Harmsma, eds, *The Biographical Turn. Lives in History* (London and New York: Routledge, 2016).

19. C. Ginzburg, “Microhistory,” 139–166; G. Levi, “The Uses of Biography,” 61–74.

tural approaches of the past to the situating of human experience as the starting point of historical interpretation;” and they add that “[U]sing the individual life as a lens or microscope, the research methodology of biography functions as a counterweight to abstract causation and ‘conceptual’ history, using primary sources and the personal perspective to explore, relativise, confirm or correct existing understandings and interpretations of the past.”²⁰

The other methodological suggestion which the historians of the biographical turn draw from microhistory is in an essay in which Carlo Ginzburg compares the microhistorian’s work to that of three late-nineteenth-century “analysts”: the art historian Giovanni Morelli, who elaborated an attribution method based on the minute analysis of body parts in art works; that of Sigmund Freud with his interpretative method based on seemingly marginal data; and that of Arthur Conan Doyle’s Sherlock Holmes who, in his investigations, considered revealing certain details ignored by most.²¹ The evidential exploration of people’s lives as performed by *microstoria* (“micro,” Ginzburg has repeatedly explained, refers less to the object of narration, than to the method of analysis) has still a potential to be explored and practised.

It is a fact that biography is experiencing a significant phase of reappraisal; but microhistory is also living an interesting kind of new life. Its revival is mainly due to the fact that, as István Szi­jártó argues, the microhistorical perspective is “able to bridge the approaches of social history and cultural history.” Szi­jártó maintains that microhistory is far from being a declining fashion. On the contrary, “[W]ith the capacity to bring social and cultural history together,” it must be considered “as an approach that can both supply the explanations of social history and grasp the meaning of cultural history with­in a single very circumscribed investigation.”²²

Conversely, as Sigurður Gylfi Magnússon maintains, “the biographical method [...] has often given rise to productive and interesting analysis, *inter alia* by well-known microhistorians, of phenomena of which little was known before.”²³

The question about the interrelationship and mutual influence between microhistory and biography is and will probably remain open; but there may be interesting develop­ments for both these practices, waiting for us around the corner.

20. Renders and de Haan, *The Biographical Turn*, pp. 5, 5–6.

21. Carlo Ginzburg, “Clues: Roots of a Scientific Paradigm,” *Theory and Society* 7 (1979), 273–88.

22. Szi­jártó, pp. 17, 7. István Szi­jártó is the coordinator of the Microhistory Network (<http://www.microhistory.eu/> – accessed 1 December 2017), a forum for scholars interested in the theory and practice of microhistory. In the book quoted he offers updated information about develop­ments of microhistorical research also in Germany, Hungary, Scandinavia and Russia.

23. Magnússon, in Magnússon and Szi­jártó, *What is Microhistory?* p. 137.

Változatok Weöres Sándorra

Edwin Morgan költészete

Egy költői életmű recepciójának vizsgálatakor rendszerint különös figyelmet fordítunk a versfordításokra. Főként akkor indokolt ez, amikor azt is elemzésünkbe vonjuk, hogy az egyik nyelv és kultúra közegében hogyan olvassa egy költő-műfordító a másik nyelvben és kultúrában alkotó költőtársa szövegeit. Sok szó esett már arról, hogy a magyar költők életművét hogyan alakították azok, akiket átültettek, de a fordítottjára is vannak példák: Ted Hughes pályáján alapvetően fontos Pilinszky János hatása, George Szirtesén Orbán Ottóé, és bizonyára lehetne folytatni a sort. Ebben az írásban egyetlen példát emelek ki közülük, ezúttal elsősorban nem a műfordítások minőségére, hanem a hatásra és hasonlóságra figyelve.

Két költőt készülök összehasonlítani, a magyar Weöres Sándort és a skót Edwin Morgant – két olyan költőt, akik számára a költészet mesterség volt, éppen ezért verseikben és esszéikben egyaránt alapvető kérdéseket tettek föl ezzel kapcsolatban. Mi a költészet, és meddig tágíthatók a határai? Hogyan viszonyul a költemény a nyelvhez? Ki a költő, és mit várhatunk tőle? *A vers születésében* Weöres ironikus távolságtartással utal arra az elvárási horizontra, amelyen a hagyományos költőszerep feltűnik: „a művész zárkózzék el a mindennapok problémáitól; álljon eszmék szolgálatában és irányítsa a tömeget; tanítson erkölcsöt; álljon az erkölcsön felül; legyen álmodozó; legyen józan; legyen az egészség példaképe; legyen idegbeteg, vérbajos és akassza föl magát stb. stb.”¹ Rögtön hozzá is teszi: „Nincs az az engedelmes művész, aki valamennyinek eleget tudna tenni.”²

Nem is tesz eleget a költő az ilyen különös és ellentmondó elvárások többségének, de sok szerepet eljátszik, és többretegű identitást épít. Jól példázza ezt a Weöres Sándort igen nagyra tartó skót költő, Edwin Morgan. A huszadik századi lírának kiemelkedő alakja volt a 2010-ben, kilencven esztendőskorában elhunyt Morgan, költői egyéniségét pedig sokféleképpen meg lehet közelíteni: skót nemzeti költő, konkrét költő, a fordításai által meghatározott életmű írója, akit ezernyi szál köt mind hazájához, mind a világirodalomhoz. Kitüntetett helye van ebben a magyar lírának: többek között Petőfit, József Attilát, Pilinszkyt is fordított, Weöres Sándor angol nyelven hozzáférhető kötetében pedig (*Eternal Moment*) harminchárom vers az ő munkáját dicséri.³ Életművének központi eleme a változás, a transzformáció, a metamorfózis. Ezek úgy válnak nála az ábrázolás tárgyává, hogy egyúttal a műformának is lényegi

1. Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*. I. Budapest, Magvető, 1975. 220–21.

2. Weöres: *Egybegyűjtött írások*. I. 221.

3. Sándor Weöres: *Eternal Moment: Selected Poems*. Budapest, Corvina, 1988.

elemét alkotják. Ahogyan egyik elemzője, Roderick Watson találóan megfogalmazta, Morgan érdeklődésének homlokterében a változó üzenetek és az üzenetek változásai állnak.⁴ Ez az irányultság pedig sokféle líratípust eredményez, miközben maga a sokféleség az életmű egyik legfontosabb témája is.

Ennek a sokféleségnek, a létezésünket és nyelvünket alapvetően meghatározó pluralitásnak fontos megjelenési formája Morgan szövegeiben a játék, amely persze csak akkor igazán izgalmas (akárcsak Weöresnél), ha a költő maga alkotja a szabályokat, ám attól kezdve azokat szigorúan betartja. Több olyan szövege is van, amelyikben a betűk rendezési elve formailag a matematikai helyiérték-táblázat elvét követi: a függőleges sorokban ugyanazok a betűk szerepelnek, a vízszintes sornak pedig ugyanúgy jelentést kell adnia, mint matematikai értelemben egy sok számjegyből álló számnak. Ilyen különös vizuális-textuális alkotás a *Seven Headlines* [Hét szalagcím], amely jellemző módon egy francia kifejezést fölhasználva konstruál látszólag véletlenszerű angol szókapcsolatokat. (Jamie Hilder a konkrét költészetről szóló monográfiájában többször is hangsúlyozza, hogy ebben az irányzatban milyen nagy szerepe van a nyelvek közötti átmenetnek, a köztük levő határ lebontásának és az új, meglepő kapcsolatokat fölépítésének.⁵ Ezért van az is, hogy a konkrét költészet egyszerre internacionalista és mélyen a nemzeti nyelvekben gyökerező: nem szakadhat el azoktól a jelrendszerektől, amelyek között létrejön.) Ha az olvasó nem teszi fölháborodottan vagy csalódottan félre a verset, hanem elfogadja Morgan játékszabályát, valószínűleg ezt a kérdést teszi majd föl: van-e egyáltalán véletlen? Akár van, akár nincs, nem a lapon megjelenő „végeredmény” a lényeg, hanem az addig elvezető folyamat. A vers csak kérdésre ösztönöz, választ nem adhat – már csak azért sem, mert nem a szöveg jelentésére, hanem az addig elvezető folyamat mibenlétére kérdeztünk rá.

Morgan legkülönösebb és legmélyebb ilyen jellegű, a helyiérték-táblázat szabályait követő verse a *Message Clear* [Világos üzenet] című, amely a szerkezetből következően látszatra ismét rendetlen betűhalmaz. Ilyen sorokkal szembesülünk:

```

      he r           o
      h   ur   t

.....
a   t   re           a   d
a   th r           on   e

```

4. Gary Day, Brian Docherty (szerk.): *British Poetry from the 1950s to the 1990s*. Basingstoke, Macmillan, 1997. 191.

5. Jamie Hilder: *Designed Words for a Designed World: The International Concrete Poetry Movement, 1955–1971*. Montreal & Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2016. passim.

Az olvasó szeme azonban hamar megakad a vers utolsó során: „i am the resurrection and the life”, azaz: „Én vagyok a feltámadás és az élet” (János 11: 25).⁶ Mivel ez az egyetlen olyan sor, amelyik a hagyományos tipográfiai értelemben „teljes”, betűkihagyások nélküli egység, a legtöbb olvasó nem lineárisan, hanem visszafelé olvassa a szöveget: tudatában van, hogy minden további sor ebből van levezetve. (Ez az, amit Rifaterre pásztázó olvasásnak nevez, és szembe állít a lineáris olvasással.)⁷ Valószínű az is, hogy ha az olvasó elfogadja a Morgan alkotta szabályt (semmit sem szabad hozzátenni a sorhoz, csak elvenni belőle, a megmaradt betűknek pedig jelentést kell adniuk), akkor azt is elfogadja, hogy a vers beszélője csakis Jézus lehet (az előzőekből következően az is szabály, hogy a beszélő nem változik). A jelentést pedig az olvasónak kell a megmaradt szavakból megalakotnia, figyelembe véve, hogy nemcsak a betűknek, hanem a köztük levő kisebb-nagyobb hézagoknak is jelentőségük van. Ezeket a jellegzetességeket szem előtt tartva a vers címét értelmezhetjük ironikusan, annak jeleként, hogy a Biblia üzenete korántsem világos. Ez pedig azt is magában foglalja, hogy az Isten által az embernek küldött üzenet a lehetséges jelentések homályába vész. Az eredeti jézusi mondat folytatása („a ki hisz bennem, ha meghal is, él”) kiolvasható ugyan az üzenetből, de korántsem a dogma egyértelműségével. Az olvasó azonban gondolkodhat így is: Isten üzenetét csakis az ember értheti meg, és pontosan ennek az üzenetnek az emberi értelmezése az, amit Morgan élénk tár.

Az egymásnak ellentmondó olvasatok között egyedül a transzformáció tetszik biztosnak, a szemantikai szerkezet állandó változása. Az egyetlen változatlan elem a metamorfózis maga. Az olvasó pedig csak úgy értheti meg ezt a posztmodern paradoxont, ha maga is részt vesz a versírás folyamatában. Nem véletlen, hogy Stanley Fish az olvasó aktivitásának szemléltetésére éppen a konkrét költészet befogadásának példáját hozza föl.⁸ Csak az olvasó tudja Morgan betűhalmazát verssé formálni és eljutni az ilyen bonyolult strófaszerkezet megkonstruálásáig:

I am rent, I am safe,
 I am sent, I heed,
 I test, I read
 A thread, a stone,
 A tread, a throne,
 I resurrect.

6. Károli Gáspár fordítása (Budapest, Magyar Biblia-Tanács, 1988). A továbbiakban minden bibliai idézet innen.

7. Paul de Man: *Olvadás és történelem: Válogatott írások*. Ford. Nemes Péter. Budapest, Osiris, 2002. 403.

8. Stanley Fish: *Interpreting the Variorum*. In: Dennis Walder (szerk.): *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. Oxford, Oxford University Press, 1990. 55–62. 56.

Ez a versszak megbújik a szövegben, de csak az olvasó által kelhet életre. Amikor a vers befogadója kialakít magában egy ilyen szöveget, ugyanúgy a ritmust tartja elsődlegesnek, mint Weöres vagy Morgan. Átéli azonban velük együtt a végtelenség élményét is, hiszen bármilyen jelentést hoz létre a szöveg alapján, mindig tudatában van, hogy számtalan további lehetőség létezik.

A változatok megtalálása és megalkotása különösen fontos Morgan fordítói munkásságában. Mint egyik monográfiusa, Colin Nicholson írja: ha az írott nyelv szerinte árnyékvilág, akkor hatásmechanizmusát jól ki lehet próbálni a fordításokban.⁹ Ezek megítélésekor érdemes eltérnünk azoktól a beidegződésektől, vagy ahogyan Dávidházi Péter írja, konvencióktól, elvektől és kritikai normáktól, amelyek az 1860-as években alakultak ki a magyar fordításbíráló történetében.¹⁰ Mivel hangsúlyosan változatokról van szó (és ez mindkét itt tárgyalt költőnek kedves szava), először is föl kell adnunk a „legjobb fordítás” eszményét. Az is lehetséges, hogy a hűség alapvetőnek szánt elve mellett (amely természetesen bizonytalan, alighanem meghatározhatatlan princípium) ismét helye lesz az *imitatio* (utánzás) és az *aemulatio* (versengés) elvének – melyekről Dávidházi Péter szintén ír.¹¹ Már csak azért is elképzelhető ez, mivel ismét változóban vannak a versfordításokkal kapcsolatos olvasói szokások: ahogyan a 18. században a latin nyelvű szövegek fordításának esetében, úgy manapság is egyre inkább számíthat a műfordító arra, hogy ha az angol a forrásnyelv, akkor az olvasó az eredetit is képes megérteni. Nem jobb híján fordul a fordításhoz, hanem az összehasonlítás szellemi kalandja kedvéért. Akkor pedig a „hűség” (jelentsen ez bármit) már nem lesz számára annyira magától értetődő, mint korábban említett konvencióink alapján hinnénk. Hiszen eleve az eltérésre, a különbségre, a változatokra figyelünk.

Egy interjúban Morgan ezt nyilatkozta a versfordításról:

szinte már azt gondolom, hogy a versnek megvan az önálló létformája, amelyet sok különböző nyelvre le lehet fordítani. [...] A fordítás során talán van egy olyan pillanat – ha minden rendben megy –, amikor az ember majdnem látja, érzi vagy érzékeli a verset mint egy látomást maga előtt, aztán már csak megkeresi a saját nyelvéből a szavakat hozzá.¹²

Bár megjegyezte, hogy ez csak intuíció, bizonyítani nem tudja, fontos megállapítást tett vele saját költői habitusáról. Ez a jellegzetesen nyelvben és nyelvekben gondolkodó költő ugyanis azt sugallja ezzel: van valami a költészetben, ami túl van a nyelven. Mivel ő

9. Colin Nicholson: *Edwin Morgan: Inventions of Modernity*. Manchester, Manchester University Press, 2002. 163.

10. Dávidházi Péter: *„Isten másodszülöttje”: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat, 1989. 179.

11. Dávidházi: *„Isten másodszülöttje”*. 79.

12. Attila Dósa: *Beyond Identity: New Horizons in Modern Scottish Poetry*. Amsterdam, Rodopi, 2009. 53, saját fordítás.

maga használja a *látomás* szót, ennek a fordítói önreflexiónak az egyik lehetséges jelentése ez: a költői kép autonóm létező, van benne valami, ami a nyelvtől független. Ez a gondolat pedig elvként kristályosodik ki műfordítói tevékenységében, és különösen fontosnak tetszik, amikor látomásos verset fordít.

Morgan próteuszi alkata szemmel látható rokonságot mutat Weöres Sándorral. Az imént idézett interjúban ezt nyilatkozta: „Néha szépírói foglalkozásokon a tanár ezt mondja: »hát bizony, meg kell találnod a saját hangodat!« Én nem értek ezzel egyet. Úgy vélem, lehet az embernek sok hangja, nekem is sok hangom van. Szerintem Weöresnek is sok hangja volt. Igen, rokonságot éreztem vele.”¹³ Nem a „saját hangját” akarja tehát megtalálni, mert abban nem hisz, hanem a költészetéhez illő tárgyakat és eseményeket. Ezért rokonítják őt a modernistákkal, de hozzá kell tennünk: elsősorban nem az angol-szász modernizmus vonzotta Morgant, sokkal inkább az európai *avantgarde* változatai. Célja az volt, hogy a 20. századi változásokból minél többet megjelenítsen.¹⁴ Következésképpen a változékonyság tematizálása Morgan próteuszi szövegvilágának legszembe-szökőbb jele – ha az életművet egységes egészként olvassuk.

Mindazok a jellegzetességek, amelyeket eddig felsoroltam, indokolják, hogy az életmű legfontosabb kontextusának a konkrét költészetet lássuk. Morgan nemcsak konkrét verseket ír: jól ismertek szonettjei, tájleíró költeményei, szerelmes versei. Ám a konkrét versek szövegalkítása egész költészetének és *ars poeticájának* lényegét mutatja, és más jellegű verseit is meghatározza. Esszékötetében külön írást találunk a konkrét költészet eredetéről és jellemzőiről, amelyben azt olvashatjuk, hogy magát a terminust 1955 óta használják. Ekkor történt ugyanis, hogy egy Sao Paulo-i költőcsoport első ízben jelölte saját szövegeit a *poesia concreta* elnevezéssel.¹⁵

Konkrét költészetben olyan verseket értünk, amelyekben a szöveg látványa és a hangok minősége ugyanolyan fontos, mint a fölhasznált szavak jelentése. Weöres Sándor versei közül jó példa a vizuális versre a *Tapéta és árnyék* (ezt egyébként Morgan lefordította angolra), a tisztán akusztikus hatásúra pedig a *Táncdal*. A vizuális alapú konkrét versek lehetetlenné teszik a lineáris olvasást, és szükségszerűvé a pásztázó (vagy szkennelő) befogadást; továbbá jól alkalmazhatók rájuk az olyan posztstrukturalista fogalmak, mint inskripció és performativitás.¹⁶ Ezek a fogalmak viszont egyúttal azt is jelzik, hogy az ilyen szövegek sokkal szorosabb kapcsolatban vannak a hagyományosnak tekintett lírával, mint a legtöbb olvasó gondolná. A konkrét vers nemcsak tradíciót rombol (a 18. század végétől elterjedt és azóta is népszerű dikciót), hanem vissza is nyúl ahhoz a ha-

13. Dósa: *Beyond Identity*. 51.

14. Ian Gregson: *Contemporary Poetry and Postmodernism*. Basingstoke, Macmillan, 1996. 136–37.

15. Edwin Morgan: *Essays*. Cheadle, Carcanet New Press, 1974. 20.

16. Julian Cowley: *Performing the Wor(l)d: Contemporary British Concrete Poetry*. In: C. C. Barfoot (szerk.): *In Black and Gold: Contiguous Traditions in Post-War British and Irish Poetry*. Amsterdam, Rodopi, 1994. 197.

gyományhoz, amely a referencialitás, a valóságra vonatkozás (és vonatkozathatóság) helyett a formai kidolgozottságra, a mívésségre helyezi a hangsúlyt. Inskriptív, mert nem referenciális, hanem a betű és a forma autonómiáját hirdeti a deskripció (leírás) alázatával szemben; és performatív, mert nem állít valamit, hanem megcselekszi azt. Ezek a tulajdonságok nemcsak a konkrét költészetet jellemzik, hanem fölfoghatók a líra általános jegyeiként is, de a konkrét költészetben szembeötlők és provokatívak.

Éppen ezért az olvasónak változtatnia kell megszokott stratégiáján. Ez nemcsak a nagyfokú nyitottságra törekvést, a kísérletezés elfogadását jelenti, hanem azt is: előbb-utóbb azon kapja magát, hogy már nem a verset olvassa, hanem magát az olvasás aktu-¹⁷ sát, miközben egyszerre szemléli a régi határok lerombolását és újak felhúzását. Nem a referencialitáson van a hangsúly, hanem a reprezentáción: azon, ahogyan a vers megjelenik a világban, eleve annak részeként. Olyan költészet ez, amely előtérbe helyezi saját anyagiságát, ez pedig visszavezet minket Weöres Sándor poétikájához, *A vers születése* című esszéjéhez. A címben megjelölt születést Weöres így határozza meg: a költő leteszi a tollat, „[é]s ezután a vers, mint az alkotó-lélekben történő időbeli folyamat, megszűnik: állandó alakúvá válva, a térbeli anyagra bízva magát, vele létezik és vele pusztul.”¹⁸ Az anyagiság alapvető eleme Morgan poétikájának is, és ugyanúgy a környező anyagi világ része az ő költészete, mint a Weöresé. Konkrét költészetének állandó sugallata ugyanis ez: jelentés nélkül jelölő nincs, mint ahogyan más jelölők nélküli jelölő sem. Ennek megjelenítésében a konkrét költészet sokkal maradibb és sokkal politikusabb, mint amilyennek a felszín alapján látszik. Mozgatórugója a rend keresése és megalkotása. Harmóniára törekszik tehát nemcsak a vers öntörvényű világán belül, hanem a környező világgal is. Ezért tanulhatott sokat a skót költő Weöres Sándortól.

Edwin Morgan egyoldalú csodálója volt magyar pályatársának: bár Weöres rengeteg költőt fordított, Morgan nincs közöttük. A hasonlóságuk így is szembeötlő, többek között abban is, hogy a fordítás mindkettejük számára a költői életmű szerves része. Morgan azt írja a Weöres Sándor válogatott költeményeit tartalmazó angol nyelvű kötet utószavában, hogy a jó versfordításnak két alapvető feltétele van: a feladat iránti elkötelezettség és a fordító empátiája a kiválasztott költő iránt.¹⁹ A műfordító Weöres motivációja más, egy nyilatkozata szerint éppen a morgani elv ellentéte:

Tapasztalatom szerint a hozzám közel álló költő nem sokat ad nekem. Az már úgymint bennem van. Akik a világot „megkontrázzák”, akiktől valami egészen mást kapok, mint amit megszoktam, amit ismerek, azokat szeretem fordítani. Akiket lelki rokonoknak érzek, talán nem véletlen, vagy véletlen? nem is tudom – azoktól majdnem semmit sem fordítottam.²⁰

17. Hilder: *Designed Words for a Designed World*. 4.

18. Weöres: *Egybegyűjtött írások*. I. 259.

19. Weöres: *Eternal Moment*. 147.

20. Idézi Bata Imre: *Weöres Sándor közelében*. Budapest, Magvető, 1979. 272–273.

Weöres azonban nem következetes. Egybegyűjtött műfordításaiban kilenc vers szerepel William Blake-től, mindenképpen több a „majdnem semminél”. Márpedig a Blake-kel való rokonság nyilvánvaló. Egy másik fordítója, William Jay Smith hívja föl erre a figyelmet az imént említett kötet előszavában,²¹ de maga Weöres is így látta: „Teljesen azonos lelki struktúrát érzek William Blake írásaiban, mint amilyen az enyém.”²²

Föltehetjük a kérdést: annak a költőnek a szövegeiből, akinek még a föntihez hasonló ellentmondások is hozzájárulnak próteuszi alkatához, hogyan formált önállóan is értelmezhető egységet a skót műfordító a saját életművén belül? A *Hazaszálló* című 1935-ös vers (angol címén: *Homeward Bound*) jól példázza Morgan mindkét műfordítói alapelvét. Ez a negyedik versszak:

Keresztben egymás fölibe
rakott koporsók tömege,
piciny, meg hosszú, békén:
öcsém, ki halva született
s e létben nem kapott nevet
s nagyanyám s Róza néném.²³

Morgan fordításában:

What a crowd of layered coffins,
set down each on each, crosswise,
short or long, but in repose,
my stillborn younger brother who
had neither name nor life to rue,
my grandmother, my aunt Rose.²⁴

Mint minden jó versfordítás, ez is alkotó újratereztés, amelyben a jelentés (ha árnyalatnyit is) változik. Weöresnél a halva született testvér „e létben nem kapott nevet” (azaz másfajta létben még kaphat), angolul viszont sem nevet, sem keserves létet nem kap. Ez az a bizonyos „feladat iránti elkötelezettség”, amiről Morgan ír: a zenei formát akkor is újra kell csiszolni, ha a szó szerinti jelentés változik.

A nyolcadik versszakban magyarul ezt olvassuk:

Érzem a sírbolt áramát:
nincsen egy-ember, csak család,²⁵

21. Weöres: *Eternal Moment*. 9.

22. Idézi Bata: *Weöres Sándor közelében*. 268.

23. Weöres: *Egybegyűjtött írások*. I. 177.

24. Weöres: *Eternal Moment*. 26.

25. Weöres: *Egybegyűjtött írások*. I. 178.

angolul pedig:

I feel the steady breath of the crypt:
no ego, only family unit,²⁶

ezzel azt az értelmező fordítást látva, amely éppen az énjét (egóját) fölszámoló magyar költő iránti empátiát mutatja, konkrétan a megértés szándékát. Ha nincs „egy-ember”, az csak azt jelentheti (legalábbis Morgan számára azt jelenti): eltűnt az ego.

Mondhatná valaki, hogy a fordítói hűség így is sérül. Csakhogy a versfordításra nem érvényesíthetjük ugyanazokat az elveket, mint más szövegek átültetésére. Ahogy Roman Jakobson fogalmazott: a költészet *per definitionem* lefordíthatatlan, ám egy vers alkotó újrateremtése lehetséges.²⁷ Ez az alkotó (vagyis a versírás folyamatával azonosságot mutató) mozzanat teszi indokolttá, hogy a versfordításokat is a költői életmű részeként olvassuk, olyan szövegekként, amelyek föltárják a fordító költőnek egy másik költő megértésére irányuló vágyát. De leleplezik e megismerés nehézségeit is. Weöres *Kuli* című verse a maga roncsolt nyelvvel mindenképpen új jelentést kap az angol nyelvű kötetben (angolul *Coolie* címmel),²⁸ s nem csupán azért, mert angolul hangzik (egyébként a magyar szöveghez rendkívül híven). Mivel egy versfordítás-kötet mindig a nyelvi transzformációról szól, magától értetődik, hogy a szavakkal küzdő (más értelmezésben: a szavak lecsupaszított lényegéig hatoló) beszélő a műfordító önportréja is.

Morgan Weöresben is az önarcképet kutatja. „It’s not my self that interests me”²⁹ – irányítja a figyelmet a szelfre az *Internus* harmadik részében (magyarul: „Érdektelen vagyok magamnak” – Weöres inkább lelkiállapotot villant föl, mint az önismeretre irányuló keresést). Még jellemzőbb az angol kötet *Self-Portrait* című szövege. Ilyen című verset Weöres életművében hiába keresünk (az *Önarckép kutyával* más: az az imént említett *Internus* második része, szintén szerepel a kötetben). Ez a *Rongyszőnyeg* negyedik (cím nélküli) darabja. Miért kellett hát elneveznie Morgannak? Amellett, hogy azonosítható módon be kellett illesztenie a többi (csupa címmel ellátott) költemény közé, más oka is lehetett az öntörvényű (sőt önkényes) gesztusnak. A versben valóban önportrét kínál Weöres, de ezt csak egy paradoxon megjelenítésével tudja megtenni:

Pedig nem rejtőzöm – csak igazában nem vagyok.
Cselekszem és szenvedek, mint a többi,
de legbenső mivoltom maga a nemlét.

26. Weöres: *Eternal Moment*. 27.

27. Roman Jakobson: *Fordítás és nyelvészet*. In: Bart István és Klaudy Kinga (szerk.): *A fordítás tudománya: Válogatás a fordításelmélet irodalmából*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986. 15–22. 21.

28. Weöres: *Eternal Moment*. 115.

29. Weöres: *Eternal Moment*. 109.

Barátom, nincs semmi titkom.
Átlátszó vagyok, mint az üveg – épp ezért
miként képzelheted, hogy te látsz engem?³⁰

Mintha a fordító ezt mondaná: éppen azért látlak, mert értem, amit itt írsz. Ez az el-
lentmondás pedig műfordítói (és költőtársi) alázatából következik. Így fogalmazza meg
egy remek versfordítás és az általa adott cím feszültségében a Weöres-perszóna parado-
xonát: azáltal van, hogy nincs.

30. Weöres: *Egybegyűjtött írások*. I. 378.

Veronika Ruttkay

Robert Burns and the Beginnings of Comparative Literature

Sámuel Brassai's "After Reading Burns: An Open Letter to Pál Gyulai" (1871)¹

In recent years, the afterlife of Robert Burns has received intense critical attention, with a focus not just, or even not primarily, on literary reception *per se*, but more broadly on what Joep Leerssen has called the "*pro-creativity of texts*: their capacity to procreate, to go forth and multiply, to spark off other creative moments in the course of their career."² In this paper I would like to call attention to such a creative moment in a theoretical key: it happens in an essay by Transylvanian polymath Sámuel Brassai (1798–1897) entitled "Burns olvasása után: Nyílt levél Gyulai Pálhoz" [After reading Burns: An Open Letter to Pál Gyulai].³ Since its appearance in three instalments in a Hungarian magazine, this substantial piece has not been scrutinized. In this sense, it has had no afterlife to speak of, although it certainly constitutes an interesting chapter in Burns's Eastern European reception.⁴ However, I believe that the speculations Brassai offers his readers have consequences beyond that: Burns's poems make him rethink what poetry is and how it might be studied in a theoretical framework that seems to consciously eschew concepts of national literature that were all but hegemonic in his age, thereby making way for a rather different approach—one that might be called, in hindsight, comparative.

Speaking in terms of British literary historiography, Brassai's long career spans late Romanticism and the Victorian age, and although we must note the asynchrony with Eastern or Central European periodization, such terms still have a certain relevance. Brassai was a writer who set his watch according to multiple (cul-

1. This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

2. Joep Leerssen, "Literary history outside the Gutenberg Comfort Zone," Keynote lecture at the 21st ICLA conference *The Many Languages of Comparative Literature*, Vienna, 22 July 2016. Leerssen refers to the concept of the "afterlife" as articulated in Ann Rigney, *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

3. Sámuel Brassai, "Burns olvasása után (Nyílt level Gyulai Pálhoz)," *Fővárosi Lapok*, Vol 8, Issues 50, 51, 52, pp. 230–231, 234–235, 238–239.

4. The essay is briefly discussed in Veronika Ruttkay, "His voice resonated for the longest time in our literature': Burns and 'popular poetry' in Nineteenth-century Hungary," in *The Reception of Robert Burns in Europe*, ed. Murray Pittock, London, etc.: Bloomsbury, 2014, 195–226.

tural) time zones—to cite one characteristic detail, at the age of 100 he worked on an ode celebrating Queen Victoria and, among other things, on a mathematical treatise discussing Euclid’s XIth Axiom.⁵ The year after his Burns essay was published he became Professor of Mathematics at the University of Kolozsvár (in Hungarian), Cluj (in Romanian) or Klausenburg (in German): a multi-ethnic town in 19th-century Transylvania, then part of the Austro-Hungarian Dual Monarchy. Apart from Mathematics, he taught Sanskrit as well as Comparative Philology. Prior to his university career, he fought in the Hungarian Revolution and War of Independence (1848–49) and worked at the Unitarian College, teaching, publishing, and corresponding in various fields including linguistics, mathematics, botany, economics, musicology, education, and others. The novelist Mór Jókai records (or invents) a brilliant anecdote according to which Brassai had not been appointed regular member of the Hungarian Academy of Sciences because the Academy could not decide which branch of science to appoint him in.⁶

But even as a regular member of the Academy (from 1865), Brassai did not become fully part of the Hungarian scientific or even of the broader cultural establishment. The situation of his hometown might explain this to some extent: he worked from what could be perceived as the margins of a region that was itself peripheral.⁷ In one of his Academy papers he cites a colleague complaining of his “god-forsaken Transylvanian dialect,” as if it had disqualified him in any way from expressing a scientific opinion.⁸ However, this was probably only part of the story, for Brassai was famous for his many clashes with the metropolitan elite. His polemical spirit made him engage in all kinds of

5. For a recent account of Brassai’s life see Erzsébet Molnár, “Sámuel Brassai, the last Transylvanian polymath: His life and works,” *Hungarian Cultural Studies: E-Journal of the American Hungarian Educators Association* Vol 1 (2008), 18–35.

6. This is recounted in one of Jókai’s sketches of famous authors published in 1865 under the pen-name Márton Kakas. Mór Jókai, *Írói arcképek*, ed. Ilona Egyed (Budapest: Unikornis, 1993), *Jókai Mór munkái* 29, pp. 217–8.

7. However, there is evidence suggesting that Brassai and his colleagues aimed to establish Kolozsvár as centre of a region in its own right, challenging the hegemony of the Hungarian capital. See Eszter Szabó-Reznek, “Meltzl Hugó és a kolozsvári Petőfi-ellenkánon: Kísérlet a ‘nemzeti költő’ regionális újraértelmezésére,” *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016) 215–224.

8. “It may seem intrusive for me to intervene in the recent debate between the conservative youth and the neologizing old. ‘This Brassai is not even part of the Linguistic Department; what is more, he speaks—as our noble pasquill writer puts it—that god-forsaken Transylvanian dialect!’ // I cannot answer the second objection, for I am unable to decide whether it was Transylvania or its dialect that was god-forsaken.” [“Tolakodónak tarthatnának, hogy abba a pörbe, mely nem régiben támada a conservator ifjuság s az újító vénség között, ingerálok. [...] ‘Hiszen Brassai nem is tagja a nyelvészeti osztálynak, aztán azt a—mint jeles pasquillus írónk fejezi ki—azt az ‘istentelen erdélyi dialectust’ beszéli!’ // Az utóbbira nem tudok semmit felelni, mivel nem birom kitalálni, mi az ‘istentelen’, Erdély-e vagy a dialectusa?”] Sámuel Brassai, “A neo- és palaeologia ügyében” [On neo- and palaeology], *Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből* 5:2 (1875) 1–48, p. 1.

debates with zest, and ridicule any logical blunder, inaccuracy, or blind reliance on authority that he thought was the main enemy of scientific progress. His findings had been generally met with incomprehension and often neglect; however, his achievement in theoretical linguistics was recognised in the 1990s, and there is a renewed interest in his work in translation studies.⁹

Another rediscovery is under way in the field of comparative literature, for in his active and capacious life Brassai made room for the periodical *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (*Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok*), which started to appear in 1877, and which he founded and partly co-edited with Hugo Meltzl (1846–1908), a young Professor of German Studies at his university. The Latin title of the journal was adopted only from 1879 and, it seems, mainly for practical purposes: the project was founded upon the principle of the full equality of languages, and therefore the title was printed on its volumes in eight, and later ten, official languages.¹⁰ The editorial board had members from more than fifteen countries—it might have been peripheral, but certainly not parochial. Today the *ACLU* is widely recognized as the first journal of comparative literature in the world, especially since David Damrosch called attention to it in a number of works, proposing the revision of the history of the discipline.¹¹

* * *

Brassai published his essay on Burns six years before the launch of the *ACLU*. Unlike some of the editorial statements in the journal, this piece does not openly engage with questions of cultural-political power. What it does offer, however, is the outline of a theory of poetry that, as I would argue, resonates with the vision of the later journal. In

9. For a more recent article on his innovations in linguistics see Katalin É. Kiss, “A Pioneering Theory of Information Structure,” *Acta Linguistica Hungarica* 55:1–2 (2008) 23–40. Brassai on translation is discussed in Ildikó Józán, *Mű, fordítás, történet: Elmélkedések* (Budapest: Balassi, 2009), pp. 78–82. See also Kinga Klauzy, *Nyelv és fordítás: válogatott fordítástudományi tanulmányok* (Budapest: Tinta, 2007), pp. 19–26.

10. The journal’s history and conflicts with the Hungarian literary establishment are discussed in depth in Levente T. Szabó, “Negotiating the Borders of Hungarian National Literature: The Beginnings of the *Acta Comparationis Litterarum Universarum* and the Rise of Hungarian Studies (Hungarologie),” *Transylvanian Review* 22, Suppl. 1 (2013), 47–61; Annamária Codău, “The *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (1877–1888) from the Perspective of its British Collaborators,” *Hungarian Cultural Studies: E-Journal of the American Hungarian Educators Association* 10 (2017) 106–119. See also Levente T. Szabó, “Negotiating World Literature in the First International Journal of Comparative Literary Studies: The Albanian Case,” *Studia UBB Philologia* 2 (2012), 33–51.

11. The pioneering work in this respect was David Damrosch, “Global Regionalism,” *European Review* 15:1 (2007) 135–143. See also e.g. Damrosch, “Hugo Meltzl and the Principle of Polyglottism,” in *The Routledge Companion to World Literature*, eds Theo D’haen, David Damrosch and Djelal Kadir (London and New York: Routledge, 2012), 12–20.

this “open letter,” Brassai defines criticism and aesthetics as two branches of the same science—and science should be understood here in a stricter sense than usual. Brassai wants criticism to become more like natural history, a consistent and reliable description of what we might call the morphology of the poem. This is not to say that he would deny the validity of concepts like inspiration or genius, but he wants to maintain a clear division between the interests of the critic and of the poet. He compares the poem to a spider-web or a beehive, the structure of which can only be described with the help of higher mathematics—but that should be of no concern for the spider or the bee. Criticism, in short, should cease to be prescriptive—an injunction that might have sounded especially provocative in an age when a relatively small number of Hungarian critics did all they could to mould a new national literature according to their vision of what it should look like.

The other branch of the science of literature is aesthetics and, for Brassai, this should be seen as corresponding to natural philosophy. In other words, this is the territory of speculation about the particular effects produced by literature, when the critic, with the help of an essentially inductive method, attempts to understand *why* certain forms of literary expression are effective in certain ways. Brassai’s reliance on the concept of aesthetics connects his venture to developments in Germany, where the discipline was flourishing by that time. However, I think it also suggests a more distant affinity with the critical venture of the Scottish Enlightenment, especially the work of Henry Home, Lord Kames, who proposed to turn criticism into a “rational science” in his *Elements of Criticism* as early as 1762, and attempted to use the inductive method—modelled on the natural sciences—to achieve his aim. From the late 18th century, Kames was avidly read by German critics such as Johann Gottfried Herder, for whom aesthetics was nothing other than “the science of feeling.”¹² In any case, just like Kames and his many followers, Brassai also relies on the principle of the association of ideas to explain how poetry works. This probably should not surprise us in the light of Cairns Craig’s book *Associationism*, in which he argues that far from being a discarded theory by the age of Romanticism, this was in fact one of the dominant approaches to literature throughout the 19th century—and, it seems, not only in Britain or America.¹³

Why was it Robert Burns, of all poets, who made Brassai come up with his remarkable outline of a literary aesthetics? At the beginning of the essay, he admits that he had not read Burns until very recently, mentioning as one of his reasons a fear that maybe

12. Herder’s interpretation of Kames is presented most completely in his *Critical Forests: Fourth Grove, on Riedel’s Theory of the Beaux Arts*. See: Johann Gottfried Herder, *Selected Writings on Aesthetics*, trans. and ed. Gregory Moore (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006), 177–290. Cf. Leroy R. Shaw, “Henry Home of Kames: Precursor of Herder,” *Germanic Review* 35:1 (1960) 16–27.

13. Cairns Craig, *Associationism and the Literary Imagination: From the Phantasmal Chaos* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007).

the poet would not live up to his own larger-than-life reputation. But, as it turns out, the opposite happened. Brassai found Burns “*nulli secundus*” (231)—second to no other lyricist, but closest perhaps to Goethe. On a personal note Brassai tells us that the impression these poems made on him were as vivid as anything in his youth—and this, coming from a man of 74 who had spent a large part of his life reading, should not be taken lightly. But there might be another, more strategic reason for his choice, which might be inferred from the subtitle: “An Open Letter to Pál Gyulai.” By 1871, Burns had become a monument set on a pedestal not only in Britain, the colonies, or in America, but also in Hungarian letters. In fact, he became an important model for a literary movement that dominated the cultural scene from about the 1840s to the 1890s: the so-called popular-national mode of writing.

The greatest proponent of these ideas was the writer and critic Pál Gyulai (1826–1909), who became a powerful arbiter in literary matters. After Hungary’s 1867 Compromise with Austria and the inauguration of the Dual Monarchy, Gyulai’s critical views were allied to state politics: he believed in the promotion of culture as an expression of national identity. Today scholars in Hungary sometimes refer to this conception as “national classicism,” but the other term, “popular-national literature” [*népnemzeti irodalom*] is better at calling attention to its internal complexity. The new kind of Hungarian literature was to achieve a synthesis of popular cultural expression (the oral tradition that was being busily collected and constructed as the national folklore) and of the “higher” literary mode of polished writing. For historical reasons, these two modes of cultural production were radically divided from each other from the 18th century onwards, and even in the 1840s, writers complained that “the people” they wished to address—a category that, by that point, also included the peasants and serfs who made up the majority of the population—could not be reached, for the very simple reason that most of them could not read.¹⁴

As literacy rates started to increase in the second half of the 19th century, and with the spread of more democratic views on the nation, members of the literary elite set the task for writers to bridge the gap between the “popular”—which was seen as the true source of national creativity—and the learned, and thus to create a literature that was truly “national.” When the critic Gyulai searched for literary models for such a transformation, he repeatedly evoked Robert Burns, who relied on the language of popular songs and ballads and made it enjoyable for polite audiences as well, thereby creating a true sense of national unity. It might be noted here that Gyulai thought of the poet not

14. There is a rich discussion of these complex issues in recent works by János H. Korompay, Pál S. Varga and Róbert Milbacher, among others. An English-language interpretation is offered in Richard Aczel, *National Character and European Identity in Hungarian Literature 1772–1848* (Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1996). See also: Aczel, “Hungarian Romanticism: Reimagining (Literary) History,” in *The Oxford Handbook of European Romanticism*, ed. Paul Hamilton (Oxford: OUP, 2016), 357–374.

in exclusively Scottish terms: he believed Burns brought about the renewal of what he called “English literature,” while at the same time he pointed out—together with other contemporaries—the close affinity of Scotland with Transylvania: two secluded, mountainous regions with a turbulent past and vigorous folk traditions.¹⁵

In these circumstances it is quite surprising that Brassai could avoid reading Burns until the 1870s. By that time, there was a steady flow of translations, combined with a general critical interest, not so much in the poetry itself, as in the Burns phenomenon. The Scottish poet’s reception was intimately connected to the posthumous canonization of the Hungarian Sándor Petőfi (1823–1849), who could be identified as the first truly national poet, and who became known internationally as “the Hungarian Burns.” In light of all this, Brassai’s decision to expound his aesthetic principles specifically through Burns can be seen as a response to contemporary interest, to some extent, but also as an attempt to interrogate some of the principles that informed Hungarian critical discourse at the time.

As opposed to Gyulai and other contemporaries, Brassai is not interested in the concept of the national poet in this essay, and he is far from reading Burns as a kind of transitional figure between the naive and the sentimental. Rather, he presents him as a fully accomplished artist, and although he refers to Burns sometimes as a “peasant” poet, he puts the adjective in quotation marks (231). As to the question of language, Brassai is convinced that reading poems in the original is superior to reading them in translation, and even describes the added excitement one may receive from reading poetry in a foreign tongue. As languages and individuals mature, Brassai suggests, associations around words and expressions accumulate and multiply, but their familiarity inevitably reduces the intensity of the primary effects. It is for this reason that reading poetry in a foreign language, or, in the case of Burns’s English readers, reading poems in a different dialect, can have an almost euphoric effect: it removes the sense of familiarity and enables one to perceive the world in a new light.¹⁶ This is close to what the Russian For-

15. Gyulai develops the comparison in his 1879 essay “Krizsa János,” reprinted in *Krizsa János költeményei*, ed. János Kovács (Budapest: Franklin-Társulat, 1893), 3–19. Other examples are described in Emilia Szaflner, “The Hungarian Reception of Walter Scott in the Nineteenth Century,” *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, ed. Murray Pittock (London & New York: Thoemmes Continuum, 2006), 138–156, p. 143.

16. “The same theory [about the subjective transformation of the force of words] explains the fact that a work read in a foreign, but otherwise well-understood, language feels more poetical than a work of the same rank written in one’s own familiar, i.e. mother, tongue; also the fact that a translated poem, even in the most perfect rendering, can never reach the power of the original that is known to us. [...] The stimulating power of Burns’s great poetry is enhanced by his use of the dialect from across the Tweed for those who know it well and therefore do not need to use the glossary too often” (231, my translation) [“Szintűgy lelik magyarázatukat a szók érvényének alanyias változásában azok a tények, miszerint idegen, egyébiránt jól értett nyelven olvasott mű költőiebbnek tetszik, mint egy vele egyrangon álló hazai, t.i. anyai nyelven írott; hogy egy

malists will later theorize as the chief end of literature—defamiliarization or *ostranenie*—only, in Brassai’s thought it is linked to the question of language and, implicitly, of identity. What he implies in a couple of brief remarks is that poetry, at its best, effects not the consolidation of identity under the sign of sameness, but the re-ordering of meaning through difference. It may be noted that Samuel Taylor Coleridge, the English critic who anticipated Formalist ideas most closely, also cited Burns to show how poetry might make one perceive the world in a different light.¹⁷

Brassai’s principles would deserve sustained attention, but for now, let me highlight one more way in which he diverged from the mainstream of 19th-century critical opinion, in order to show that his views might be linked not only to Formalism, but to more reader-oriented approaches as well. This concerns the question of poetic description. Brassai points out that Burns uses very little of it, but considers this far from being a fault: he claims that such economy makes his poems all the more powerful, since selection is not only a necessity in poetry, but the main source of its strength. A poet activates the reader’s mind not by saying things but by leaving things out, and Brassai is happy to point out that Burns’s poetry abounds in powerful empty spaces or “blanks” (to borrow a concept from the 20th-century theorist Wolfgang Iser). Brassai’s recognition of the reader’s active contribution to poetic meaning is worth comparing to that of his contemporary, the poet János Arany (1817–1882), for whom, as Péter Dávidházi has shown, a similar insight was the source of theoretical speculations and also of some anxiety.¹⁸ Dávidházi identified a complex network of thought in Arany’s writings concerning the role of the imagination, which often appears together with references to the cloud scene in *Hamlet*. Arany returns to this scene again and again, stating in one of his more general remarks: “When the good old Polonius, for the sake of the Danish prince, imagines a piece of cloud as a camel, a weasel, or a whale, what he is doing is not as widely foolish as it may seem.”

fordított költemény, a lehető legtökélyesebben adva, sem ér föl az előttünk ismert eredetivel. [...] Burns különben is remek költeményének ingerét fokozza a Tweeden túli tájszólás azok előtt, kik meglehetősen ismeretesek levén vele, ritkán szorúlnak a glossariumra”].

17. “And therefore it is the prime merit of genius and its most unequivocal mode of manifestation, so to represent familiar objects as to awaken in the minds of others a kindred feeling concerning them and the freshness of sensation which is the constant accompaniment of mental, no less than of bodily, convalescence. Who has not a thousand times seen snow fall on water? Who has not watched it with a new feeling, from the time that he has read Burns’ comparison of sensual pleasure // To snow that falls upon a river/ A moment white—then gone for ever!” S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, 2 vols, ed. James Engell and W. Jackson Bate (Princeton: Princeton University Press, 1983), 1, p. 81. Connections between romantic theory and formalism are discussed by Richard Cronin in “Formalism,” in Nicholas Roe, ed., *Romanticism: An Oxford Guide* (Oxford: OUP, 2005), 257–272.

18. Péter Dávidházi, “Camel, Weasel, Whale: The Cloud-Scene in *Hamlet* as a Hungarian Parable,” in *Shifting the Scene: Shakespeare in European Culture*, eds. Ladina Bezzola Lambert and Balz Engler (Newark: University of Delaware Press, 2004), 95–110.

In fact, Arany entertains the possibility that Polonius's response may reveal something universal about a certain kind of (aesthetic) experience: "Every single spectator has to add a piece of his own fantasy to the view, to fill the void, to round off the shape, and to capture the image for at least a moment before it returns to its original nothingness."¹⁹

The poet Arany's response to such indeterminacy seems to have been a strong wish to control the imagination through the economy of form.²⁰ In line with his associationist principles, the critic Brassai argues that the reader's mental activity is the chief source of aesthetic pleasure, and that all masterpieces provoke it.²¹ However, he comes close to Arany's view when he states that such pleasurable activity can only be triggered through the precision or exactitude (*szabatosság*) with which a poet employs his words and images: "when the poet uses just the right amount of descriptive elements or pictorial traits, in presenting a story, scene, or object, in order to make the receiver—with the enormous help of Association, that spiritual Proteus—fill in the rest."²²

* * *

We can only speculate about what might have happened if Brassai's initiative had been taken up to re-think what poetry is and how it works. However, the journal of comparative literature that he launched a few years later with his colleague may be seen as a continuation of some of this thinking. In a programmatic essay entitled "Present Tasks of Comparative Literature" (1877), Meltzl wrote about their overriding ambition to reform the writing of literary history, which had become "but an *ancilla historiae politicae*, or even an *ancilla nationis*" [a handmaid to political history and even to the nation]:

By now, every nation considers itself, for one good reason or another, superior to all other nations [...] Instead of giving free reign to polyglottism and reaping the fruits in the future (fruits that it would certainly bring), every nation today insists on the strictest monoglottism, by considering its own language superior or even destined to rule supreme. This is a childish competition whose result will finally be that all of them remain—inferior.²³

19. Quoted and translated by Dávidházi in "Camel, Weasel, Whale," p. 99.

20. See Péter Dávidházi, *Hunyv mesterünk: Arany János kritikusi öröksége* (Budapest: Argumentum, 1994), especially pp. 96–103.

21. "[A] mesterművek élvezetebeli gyönyör általában véve az élvező szellemi tehetségének a mű által ébresztett működésében—ha úgy tetszik: 'tevellésében' vagy 'ténykedésében'—áll" (234).

22. "[H]a a költő történet, jelenet vagy tárgy előadásában a leírás elemei, a kép vonásai közül csak annyit vesz igénybe, a mennyi elég arra, hogy az élvező ama szellemi Proteusz, az eszmetársulat hatalmas segélyével a többieket hozzájuk pótolni bírja" (235).

23. Hugo Meltzl, "Present Tasks of Comparative Literature," trans. Hans-Joachim Schulz and Phillip H. Rhein, in *World Literature in Theory*, ed. David Damrosch (Wiley-Blackwell, 2014), 36–41, pp. 39–40.

I believe that Brassai's essay on Burns—its universalizing theoretical ambition, coupled with the embracing of polyglottism, and especially the way it remains unruffled by the myth of the national poet (whether it be Scottish, English, or Hungarian)—could also be read in this context. Indeed, it should be juxtaposed to Meltzl's own 1876 article on Sándor Petőfi—a critique of Gyulai's views—in which the young Germanist politely but firmly argues that the Hungarian poet should be read in a framework broader than that of cultural nationalism.²⁴ What these works clearly demonstrate is that the future editors of the *ACLU* had not only questioned the dominant mode of 19th-century Hungarian criticism, but also developed theoretical frameworks that could provide new starting points for later comparative investigation.

24. Hugó Meltzl, "Gyulai Pál, a Petőfi-irodalom megalapítója," in *Petőfi-tanulmányai*, eds Sándor Endrődi and Zoltán Ferenczi (Budapest: Kunossy, Szilágyi és Társa, 1909), 82–162. Cf. Dezső Kozma, "Meltzl Hugó és a magyar irodalom," *Korunk* 3:20:10 (Oct 2009).

Sélei Nóra

„Az irodalom nem lehet egy nő életpályája, és ne is legyen az”

Párhuzamok az angol írónők 19. századi megítélése
és Gyulai Pál nézetei között

„Így a tizenharmadik század végére olyan változás állt elő, melyet, *ha újraírnám a történelmet*, sokkal részletesebben *írnék le*, és sokkal jelentősebbnek *tartanék*, mint a keresztes háborúkat vagy a rózsák háborúját. A középosztálybeli nő írni kezdett” – írja Virginia Woolf 1928-as, mostanra feminista alapszöveggé vált esszéjében, a *Saját szobában*.¹ Bár a mondat túlzónak is hathat, hisz ugyan miért is lehet azt mondani, hogy a középosztálybeli írónők megjelenése fontosabb, mint a középkor nagy hatású háborúi, ha belegondolunk a woolfi logikába a nagyesszé kontextusában, akkor igazat lehet adni ennek a kijelentésnek. Woolf érvelése szerint ugyanis az írónők megjelenése a nyilvános szférában (és ne felejtjük, hogy a publikálás maga a nyilvános szféra) ártrendezte a személyes és a nyilvános terek addig szinte tökéletes genderalapú elválasztottságát, amennyiben a személyes szférához rendelt középosztálybeli nő is elkezdte hallatni a hangját a nyilvános szférában, s ekként ez utóbbi jellege alapvetően megváltozott: az addig homogén – avagy egyhangú (egy hangú?) – maskulin diszkurzus párbeszédre kényszerült az irodalomban megjelenő nők hangjával, a női hanggal.² Jelenlétükkel ettől a pillanattól fogva számot kell vetni még akkor is, ha az írónők indulásának látszólag nincs köze a történelemhez – a történetíráshoz még kevésbé –, azonban, ha az irodalmat a kulturális-intellektuális diszkurzus egyik alapvető terepeként fogjuk fel, amely évszázadokon keresztül a férfiak privilégiuma volt, akkor sokkal érthetőbbé válik, miért tarthatja Woolf az írónők megjelenését fontosabbnak – nemcsak irodalomtörténeti, hanem történelmi eseményként is –, mint a keresztes háborúkat vagy a rózsák háborúját, hiszen nem pusztán az irodalmiság rendeződött át ennek a hatására, hanem a nyilvános diszkurzus egészének a jellege is.

1. Virginia Woolf: *Saját szoba*. Fordította Bécsy Ágnes. Budapest, Európa, 1986. 92. A dőlt betűs rész saját fordítás.

2. Ezzel az állítással nem esszencialista álláspont megfogalmazása a célom; Woolf George Eliotról szóló esszéjének szellemében, melyben kimondja: „más nézőpont, más mérce” („the difference of standard, the difference of view” – saját fordítás; Virginia Woolf: *The Common Reader*. London, Hogarth Press, 1925. 217.) pusztán az az alapfeltevésem, hogy az írónőknek – a társadalomban nőként elfoglalt szerepükből kifolyóan – másféle érzékenységük és rálátásuk alakult ki arra nézve, hogy miként működnek az emberi kapcsolatok és társadalmi folyamatok, mihez miféle érték rendelődik, stb.

Ebből a perspektívából még inkább érthetővé válik az is, hogy miért tapasztalható akkora ellenállás a nők irodalombeli megjelenésével szemben. Maga az irodalom – és főleg az irodalomértelmezés – a férfiprivilegiumok területe volt, így az írók megjelenése önmagában is kikezdte az évezredes rendet, mi több, előre vetíthette azt, hogy a nők nyilvános szférában való megjelenése nem fog megállni az irodalomnál. Az írók feltűnése ekképp félelemmel tölthette el a *status quo* védelmezőit, heves reakciót kiváltva azokból, akik a megszokott beszédmódok és diszkurzív gyakorlatok megváltozását elvesztését látták ebben az új társadalmi-kulturális jelenségben. Az írók megjelenését övező polémiákban az érvek azonban jellegzetesen nem maguknak a kulturális szféra férfiprivilegiumainak a megőrzésére irányulnak közvetlenül és a szövegek denotatív szintjén, hanem gyakran a ki nem mondott előfeltevésektől nem mentes esztétikai értéktételekre, ekként szándékozva megőrizni a tárgyilagosság látszatát, azonban a szövegek „másikja”, a diszkurzív szerkezetekben megjelenő elszólások, logikai törések, metaforák és egyéb trópusok afelé mutatnak, hogy az írók alig palástolt negatív megítélésének a tétje nem pusztán egy-egy szöveg kritikai fogadtatása, hanem annál sokkal több: a nők beengedése az irodalom, a kultúra – a nyilvánosság – szférájába, maga a kritikai fogadtatás pedig a Pierre Bourdieu-i értelemben vett szimbolikus erőszak egyik megnyilvánulási formájaként értelmezhető.³

Annak ellenére, hogy jelentős különbségek vannak az angol és a magyar irodalomban az írók megjelenésében és kanonizációjában (az angol irodalomban hamarabb kezdődött ez a folyamat,⁴ és több olyan 19. századi angol író van Jane Austentől kezdve, akiknek életműve mostanra meghatározó elemét képezi az irodalmi kánonnak), párhuzamok is felfedezhetők a magyar és az angol női irodalom korabeli fogadtatása, kritikai recepciója között. A párhuzamok kimutatására egy-egy olyan szöveget választok a magyar és az angol irodalomtörténetből, melyek azon túl, hogy tünetszerűen jelzik a domináns kultúra reagálását az írók megjelenésére, és ekképp az akkor meglévő kulturális hagyományt védelmező szöveggé értelmezhetjük őket, önmaguk is részeivé váltak az irodalomtörténeti hagyománynak. A következőkben Robert Southey híres-hírhedt, Charlotte Brontënek írt 1837-es levelét elemzem, mely Southey válasza arra, hogy Brontë elküldte neki verseit és a véleményét kérte róluk, illetve Gyulai Pál *Írónőink* című, 1858-as, a *Pesti Napló*-ban megjelent polemikus cikkét, mely mindmáig meghatározó szövege az írók fogadtatásának – és továbbra is alapszövege az írókról szóló

3. Toril Moi: *Bourdieu elsajátítása: A feminista elmélet és Bourdieu kultúrszociológiája*. In: Séllei Nóra (szerk., bev., ford.): *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Debrecen, Csokonai, 2006. 131–171. 139.

4. Janet Todd 18. századi írónőkről szóló monográfiájában a század utolsó évtizedében háromszáz, vagy akár négyszáz írónőt is feltételez, annak ellenére, hogy a század meghatározó esztétája, Dr. Johnson meglehetősen kétes, ambivalens kifejezéssel „a toll amazonjainak” nevezte el őket. Janet Todd: *Angellica's Sign: Women, Writing and Fiction, 1660–1800*. London, Virago, 1989. 125, 218.

diszkurzus magyar hagyományának.⁵ A hagyomány fogalmával azonban, mint arra Dávidházi Péter rámutat a Hagyományfrissítés-sorozat nyitó kötetének előszavában, óvatosan, reflektáltan kell bánni, hiszen

a konkrét hagyományokat közelebbről megvizsgálva be kell látnunk, hogy egyik sem eredendően létező valami, hanem emberek által létrehozott és többféle változó alakban fenntartott tárgyi, gondolati és szokásrendi konstrukció. Öröklött anyagán kívül minden hagyomány előfeltevéseket is magába foglal, elemeit nehezen összeegyeztethető igények sugallták, egészében pedig megkerülhetetlen hatalmi erőterben (akár azzal szemben, de általa is alakítva) kellett létrejönnie, tudatos vagy önkéntelen, olykor észrevétlen választásoknak is köszönhetően, mígnem ezek által előformáltan megkaphatta mai alakját. Mindezt ráadásul, miközben felfogjuk, észlelésünk is tovább formálja.⁶

Bár nem vállalkozom a két szöveg hagyománytörténetének feltárására, az nyilvánvalónak tűnik, hogy mindkét szövegnek teljesen más jelentése van napjainkban – észlelésünk által továbbformálva –, mint keletkezésük idejében és az azt követő egy-másfél évszázadban. Ugyan a magyar irodalomtudomány mind a mai napig nem fogadta be teljesen az irodalom és kultúra genderszemléletű értelmezésének érvényességét, mindkét szöveg jelentősége különösen megnőtt azóta, hogy megjelent – először a nemzetközi, majd a hazai irodalomtudományban – a feminista (avagy genderszemléletű) irodalom- és kultúraértelmezés. Ennek az az egyik alapvető kérdése, hogy általában miképpen van jelen a gender a kulturális termelés folyamatában, beleértve az alkotás folyamatát, a nyilvánosságra kerülés lehetőségét, a fogadtatást, és ezen belül különösen hangsúlyos kérdés, hogy miképpen képződik meg az író nő fogalma, illetve milyen módon befolyásolja egy szöveg fogadtatását és fennmaradását, a róla folyó kritikai diszkurzust, ha szerzője nő. Ebből a szempontból nézve rendkívül fontos mind Southey levelének, mind pedig az *Írónőim*nek mint az irodalomértelmezési, irodalomtörténeti hagyomány kulcs-szövegeinek újraolvasása, hiszen mindkét szöveg mintha kikristályosított formában tartalmazná mindazokat az előfeltevéseket, amelyek meghatározták a kultúra közegét, és nagyon határozottan kijelölték az „írónőiség” határait.

Mindkét szövegre jellemző, hogy hatalmi pozícióból beszél. Robert Southey, akit az irodalomtörténeti hagyomány sokáig az angol romantikus költők első generációjához,

5. A szövegek általam használt forrásai: *Robert Southey levele Charlotte Brontë-hoz*. Fordította Séllei Nóra. In: Séllei Nóra: *Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol trónok*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999. 377–79. Gyulai Pál: *Írónőink*. In: Gyulai Pál: *Kritikai dolgozatok (1854–1861)*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1908. 272–307. Az idézett szövegrészek ebből a két kiadásból származnak.

6. Dávidházi Péter: *A hagyományban rejlő hipotézis: Előszó a Hagyományfrissítés sorozat első kötetéhez*. In: Főrizs Gergely (szerk.): *Szűvből jövő emlékezet: Tanulmányok Kölcsey Ferenc Nemzeti hagyományok című írásáról. Hagyományfrissítés 1.* Budapest, reciti, 2012. 7–23.

William Wordsworth-höz és Samuel Taylor Coleridge-hoz sorolt, és aki a levél írásakor éppen a királyi udvar koszorús költőjének, a *poet laureate*-nek a tisztét töltötte be (és akit ironikus módon azóta jóformán elfelejtett az irodalomtörténet), épp azért írhatta meg levelét, mert Charlotte Brontë hozzá mint kiemelt költőhöz fordult verseivel, véleményt kérve róluk. Koszorús költőként levelében Southey a megfellebbezhetetlen tekintély szerepét vindikálja magának, és bár jóindulatúnak tűnik tanács formájába burkolt véleménye, igazából sokkal inkább elutasító, tiltó kinyilatkoztatásként működnek mondatai, amelyeket olvasva azon csodálkozhatunk, hogy ezt követően ugyan hogy merete magának venni a bátorságot a három Brontë-nővér a regények írásához (és azon is elgondolkozhatunk, mennyivel lenne más az angol irodalom nélkülük és az ő regényeikre építő későbbi szövegek nélkül). Gyulai Pál cikke, az *Írónőink* hasonló pozícióból és retorikával beszél, hiszen a kor egyik legfontosabb és legolvasottabb napilapjában, a *Pesti Napló*ban jelent meg, amely politikai napilap volt ugyan, de irodalmi és kritikai viták is folytak benne, mely viták a résztvevők személye és gondolatai miatt egyaránt széles érdeklődésre tartottak számot, s ekként jelentősen hozzájárultak a közgondolkodás formálásához. Southey magánlevele – a szöveg természetéből fakadóan – ehhez képest nem hatott azonnal széles körben, ugyanakkor nagyon jól kifejezi azt a korszellemet, amely még az írónők egy részét is arra készítette a 19. században, hogy névtelenül (mint Jane Austen) vagy férfi álnéven írjanak (mint a Brontëk vagy George Eliot). Mi több, George Eliot maga is írt egy megsemmisítő esszét az írónőkről: „Ostoba regények hölgyíróktól” címen, amelyben kritizálja a korabeli írónők regényeit azok érzelmessége, valóságtól elrugaszkodott mivolta és szentimentalizmusa miatt; mindez minden bizonnyal megalapozott kritika volt sok kortárs regény esetében, némileg ambivalenssé teszi azonban az esszét, hogy szövegében George Eliot ezeket a tulajdonságokat mindenféle finomítás és korlátozás nélkül az írónőknek tulajdonítja.⁷

Nem egyedül áll tehát Southey az írónőkkel kapcsolatos fenntartásaival, az ő levele azonban retorikai szempontból különösen érdekes. Az írás ugyanis jóval túlmegegy azon, amire a neki küldött kérés felhatalmazza, azaz hogy véleményt nyilvánítson a neki küldött versekről: eleve a hatalmi pozíciót sugalló tanácsadó szerepébe helyezi magát a levél nyitó mondatában, mondván „[n]em tanácsomat kérte tehetségét illető útmutatásként, hanem a véleményemet; mindazonáltal a vélekedés vajmi kevés haszonnal járhat, ám annál többel a jó tanács” (377). Mi több, a versekről szinte nem is ír semmit azon a meglehetősen egyszerű állításon túl, hogy „[e]gyértelmű, hogy önnek tehetsége van ahhoz, s nem jelentéktelen mértékben, amit Wordsworth a verselés képességének nevez” (377). Ezt azonban kizárólag kiindulópontként használja arra, hogy – tehetsége ellenére – lebeszélje levele címzettjét a költészetről, a versírásról. A levél első bekezdésében ez gendersemleges tanácsként jelenik meg, óva inti címzettjét attól a csalódástól, mely a költőket éri egy olyan világban, amelyben „[s]zámtalan verseskötet jelenik meg minden évben anélkül, hogy felhívna magára a közönség figyelmét, s ezek

7. George Eliot: *Silly Novels by Lady Novelists*. In: Rosemary Ashton (szerk.): *George Eliot: Selected Critical Writings*. Oxford, Oxford University Press, 1992. 296–321.

közül bármelyik is, ha egy fél évszázaddal ezelőtt jelent volna meg, nagy elismerést hozott volna a szerző számára. Aki tehát ily módon törekszik hírnévre szert tenni, annak csalódásra kell felkészülnie” (377–78). A második bekezdéstől kezdve azonban megváltozik az érvelés fókusza, és a tanácsok egyértelműen arra az előfeltevésre épülnek, hogy a nőknek – függetlenül attól, hogy tehetségesek-e vagy sem – másképpen kell viszonyulniuk mindahhoz, ami együtt jár az írói-költői léttel. A levél írója eleve feltételezi, hogy egy nőt például nem is kell óva inteni (miközben természetesen épp azt teszi) a hírnév és a dicsőség csábításának veszélyeitől, hiszen – retorikailag párbeszédet szimulálva, levele címzettjének szájába adva – amellet érvel, hogy „Őn azt fogja mondani, hogy egy nőt nem kell ettől óvni: számára nem lehet benne érdem” (378). Ezzel radikálisan kettéválasztja a nők és férfiak számára rendelkezésre álló irodalmi pályát, hiszen implikáltan a hírnévvel járó ismertség lehetőségét, a publikálással együtt járó nyilvánosságot kizárólag a férfiak számára tartja fenn, és ezáltal a női költőkre az amatőr verselő, a sokféle értelemben vett dilettáns szerepét osztja.

A levélnek azonban nem ez a legismertebb és leginkább elgondolkodtató része, hanem az ezt követő érvelés, amely fenyegető jelleget ölt – jóindulatú tanácsnak álcázva. Southey ugyanis nemcsak a professzionalizálódástól „óvja” Charlotte Brontët és ezáltal – a levél kinyilatkoztató, univerzalizáló jellege miatt – a kreatív korabeli nőkön túl az összes nőt, hanem még az amatőr, saját kedvtelésből írt verseléstől is. Southey érvelésének alapja az a 19. századi nőiességfelfogás, amely egyértelműen az anyaságban jelöli ki a középosztálybeli női életpályát, márpedig Southey szerint e kettő: a nő „igazi hivatása” és a verselés, akár csak amatőr szinten is, nem egyeztethető össze, mi több, utóbbi választása komoly veszélyt hordoz magában: „[á]lmodozásai, amelyekbe minduntalan belefeledkezik, zaklatott elmeállapotot eredményezhetnek; és amilyen arányban unalmasnak és haszontalannak tűnnek majd önnek a világ szokásos dolgai, olyan arányban válik ön alkalmatlanná a szokásos dolgokra, anélkül, hogy bármi másra alkalmassá válna” (378). Nehéz ezt a mondatot – ismerve a nők hiszterizálását a 19. században – másképp felfogni, mint az örültséggel való fenyegetésként, így „logikusan” következik a levél leghíresebb mondata: „[a]z irodalom nem lehet egy nő életpályája, és ne is legyen az” (378), amely az előfeltevésekből levont következtetésként akár jóindulatú tanács is lehetne, miközben pedig az irodalomkritikai hagyomány egyik legmegsemmisítőbb mondata. Az érvelésnek ezen a pontján ugyanis már nemcsak költészetről van szó, hanem az irodalom egészéről, és mindaz, ami eddig részben csak implikáltan jelent meg, teljesen egyértelművé válik: Southey „tanácsát” a nőiség kortárs felfogása motiválja, és lebeszélésének alapja nem a Brontë-versek értéke, még csak nem is az általános óvás, hogy az írói-költői pálya csalódást okozhat, mert olyan sokan akarnak rajta hírnévre szert tenni, hanem a nőiességre, a nőkre vonatkozó kortárs felfogás, akiket elvi alapon kizártak az alkotás lehetőségéből. Nem tudok ellenállni neki, hogy ne idézzem Virginia Woolfot, aki egy nagyon hasonló társadalmi jelenséget, a középosztálybeli nők munkába állásával szembeni ellenállást kommentálta a tőle nem idegen frivolsággal: „[k]ibújt a szög a zsákból;

márpedig a szög igencsak férfias valami.”⁸ És ha az olvasó még mindig nem értené az okokat, Southey részletesen elmagyarázza, hogy bár jelen helyzetében (egyértelműen utalva a levél címzettjének hajadon mivoltára) még talán nem érti Brontë, miért is nem lehet hosszú távon életcélja az irodalom, amikor a női pályára szólíttatik, ő maga is megérti majd azt, amit ő – perspektivikusan, logikusan gondolkodó férfiként – már tud: „[m]inél jobban elfoglalják a hozzá illő kötelmek, annál kevesebb szabad ideje marad rá, akár csak mint készsége gyakorlására vagy felüdülésre is. Ezekre a kötelmekre ön még nem szólíttatott fel, de ha majd ez bekövetkezik, akkor kevésbé fog vágyani a hírnévre” (378). A tanácsadó jóindulatának maszkját mindvégig fenntartva pedig ekképp köszön el olvasójától:

Ön nem fog kételkedni sem őszinteségemben, sem pedig jóakaratomban; és bármi rosszul is illeszkedjenek az ön jelenlegi elképzeléseihez és természetéhez az itt mondottak, minél idősebb lesz, annál ésszerűbbnek fog hatni mindez. Legyek bár udvariatlan tanácsadó, engedtessek meg, hogy jelenlegi és jövőbeli boldogságához minden jót kívánva igaz barátjaként írhasam alá nevem.

(379)

Southey levele tehát, miközben véleményt kellene mondania Charlotte Brontë költői tehetségéről, a tanácsadó tekintélyelvű pozícióját veszi fel, és leereszkedő, jó szándékot mímelő gesztussal szándékozik eltéríteni a nőket általában az alkotói pályáról, azzal érvelve, hogy a nőiség és a kreativitás eleve kizárja egymást, vagy legalábbis örültséghez vezet – vagy maga az örültség.

Az érvelés alapfeltevése nem különbözik lényegesen Gyulai Pálnál sem. Erőtelmes képpel indít a cikk: „[I]rónőink napról napra szaporodnak” (272). A nyitó mondat egyszerre sugallja a nőinvázió veszélyét, a biológikumhoz kötött, reprodukciójukat visszafogni nem tudó, önmagukat kontrollálhatatlanul megsokszorozó nőket. Retorikailag éles felütés ez, amely megadja az esszé alaphangját. Még ha figyelembe vesszük is, hogy az *Író-nőink* szövegét nem lehet a 19. századi irodalomkritikai viták általános hangnemétől és még kevésbé Gyulai Pál debattóri szenvedélyétől függetlenül olvasni, tartalma és hangneme sokat elmond az írónőkkel szembeni ellenállásról. A korabeli irodalmi viták kontextusában értelmezve Gyulai Pál esszéjét Török Zsuzsa amellettt érvel, hogy annak „polemikus jellege egyáltalán nem tűnik rendhagyónak. Sőt, természetes módon illeszkedett bele abba a polémiasorozatba, amelyet Gyulai az 1857–58-as években a [*Pesti Napló*] hasábjain vívott.”⁹ Ez az érv mintha enyhíteni szándékozna Gyulai éles hangnemének jelentőségét az írónőkkel szemben, ugyanakkor maga Török Zsuzsa is megállapítja, hogy „Gyulai Pál állításainak intenzitása nem volt feltétlenül egyenes arányú a nőírók jelent-

8. Virginia Woolf: *Három adomány*. Fordította Séllei Nóra. Budapest, Európa, 2006. 99. (Angolul: „The cat is out of the bag; and it is a Tom.”)

9. Török Zsuzsa: „Ügyhöz nem illő öblös rikoltozás”: *A nőírók körüli pánik a 19. század közepén*. In: Török Zsuzsa (szerk.): *Angyal vagy démon*. Budapest, reciti, 2016. 65–96. 72.

kezésének tényleges mértékével és hatásával,” mi több, kijelentéseit túlzónak tartja, és a túlzások mögött félelmeket és kulturális szorongásokat feltételez.¹⁰

Csak egyetérteni lehet ezzel a megállapítással: az írók megjelenése egyértelműen kulturális válságként értelmeződik, s ekképp szorongásokat kelt, amire Gyulai Pál esszéjének retorikája legalább annyira kétértelmű választ ad, mint Southey levele. Ironikus hangon idézi meg azon lapokat, melyek magasztalják az írónőket, s Southey-hoz hasonlóan a magánszférával mint a nőiség igazi helyével állítja szembe azokat, akik be akarnak lépni az irodalomba, mondván, „[e] hangulat általános, ha nincs is épen rendszerbe szedve, oly általános, hogy nem lenne csoda, ha sok, igen sok nőnél divattá kezdene válni nem a zajtalan, de nyugtató, ügyes-bajos, de boldogító házi körben keresni a dicsőséget, hanem az irodalom zajos, nehéz és sivár pályáján” (273). Az általános – rendszerbe éppen még nem szedett, de Gyulai által mégis rendszerként érzékelt – jelenségnek pedig része az is, ami az irodalmon túlmutatva teljes paradigmaváltást sugall a nemek hagyományos rendjében, hiszen ebben az új rendben „a magyar nő is elég hőslétkü és szabadelmű szembeszállni azon százados előítélettel, mely kizárta a nőt a férfiú pályáiról; [...] az író [..] elég nagy szellemű, tú helyett tollat forgatni, többé nem a cselédekre zsémbelni, hanem az államférfiakra, tudósokra és kritikusokra” (273). A szinte patetikus hangnem azonban az ironia eszköze: a cikk beszélője épp a pátosz eszközével karikírozza azokat a lapokat, amelyek így állítják be az írók megjelenését mint társadalmi-kulturális jelenséget, ő maga azonban épp ellenkező véleményen van:

[m]i, megvalljuk, nem osztozunk e nézetekben a nélkül, hogy az írónság jogosultságát, melyet elvben tagadni akarunk, kiváltképp bizonyos körre szorítva, s némi igazoló körülmények között meg ne engednők. Nem durva férfidölyf és előítélet mondatja ezt velünk, hanem épen mély nőtisztelet s az előítéleteknél is mélyebb sophismák gyűlölete, mert mi egyéb az írónság, mint be nem vallott, eltakart, félbeszerbe alkalmazott nőemancipatio, e bohó és bűnös tan, mely senkit sem tenne oly szerencsétlenné, mint épen a nőt, kinek sorsán javítani akar. (273–74)

Akárcsak Southey esetében, Woolffal szólva, itt is kibújt a szög a zsákból, és itt is kiderült, hogy a szög „igencsak férfias valami”. A probléma ugyanis nem pusztán az írók léte, hanem az, hogy az írókban egy sokkal mélyrehatóbb változás: a nők egyenlőségének az előfutárait látja. Az ettől való félelmet és saját nőellenes attitűdjét álcázza a szöveg azzal a retorikai érveléssel, hogy a beszélő csak a nőket védi, akár saját magukkal szemben is, hiszen ők a jelek szerint nem tudják belátni vágyaik és törekvéseik sajnálatos következményeit – épp így érvel Southey is a levelében –, ezért tehát a nők védelmében a nők tiszteletét kell csatasorba állítani, mely „valami szép és erkölcsös dolog, és annyi nemesnek és jónak kútfeje mind a társadalmi, mind az irodalmi téren, hogy még túlságaiban is nagy kíméletet érdemel, különösen nálunk, kik némi keleties és nőtiszteletnek

10. Török: „Ügyhöz nem illő öblös rikoitozás.” 67, 69.

nem épen kedvező házi szokásokat maig sem tudtunk levetkőzni” (272). Azon túl, hogy a nőtiszteletet a genderérzékeny kultúrakritika épp a nőellenesség fedődiszkurzusának tekinti (amennyiben a piedesztálra állítás magában foglalja a nő tárgyasítását és ekképp helyének a maskulin diszkurzus általi kijelölését), magában a Gyulai Pál-i mondatban is van egy freudi elszólás, hiszen bevallja: a magyar nőtisztelet maga is hagy kívánni valókat maga után, és csak találgatni lehet (bár sok fantázia nem kell hozzá), hogy mit is rejthet az enigmatikus módon megfogalmazott keletiesség a házi szokásokban mint a magyar nőtisztelet specifikus – és még csak a klasszikus nőtiszteletbe sem illő – eleme.

Gyulai azonban még ezzel a kitételrel is a nők hagyományos tisztelete mellett érvel, nem pedig a nők írásainak az értékelése és a „nőemancipatio” mellett, és hatásosan és tankönyvszerűen felmondja mindazokat az érveket, melyek a nők „természettől” való mássága – és ebből következően alkotásra való képtelensége vagy legalábbis az alkotás szempontjából másodrendűsége – mellett szólnak. Kiindulópontja minden esszencialista érvelés alapja: „A nő körét és pályáját nem férfionként vagy pusztán conventio szabta meg, hanem a természet rendje és a társadalom szüksége. A nő fizikai és szellemi alkatánál fogva épen olyan képtelen a férfiú pályára, mint a férfi a nőére” (274). Bár ebben a premisszában érdekes módon megjelenik akár az is, amit ma gendernek, azaz társadalmi nemnek tekintünk, hiszen a „társadalom szükségét” is felsorolja a nőiességet alakító tényezők között, azt mindvégig ugyanúgy változatlanként és megváltoztathatatlanként kezeli az érvelésben, mint a „természet rendjét”, a biológikumot, a „fizikai alkatot”. Érvelése tautologikus tehát, amennyiben úgy érvel, hogy a nő (és a férfi) azért olyan, amilyen, mert ilyenné kellett válnia a természet és a társadalom meghatározó mivolta miatt. Ennek az előfeltevésnek a megkérdőjelezése nélkül sorolja fel mindazokat az ismert érveket, melyek egyértelmű és egymást kizáró binaritásokba rendezik a nőket és a férfiakat, és ezen kétosztalásoknak egyik alapkérdése a nők és a kreativitás viszonya. Bár megengedőnek tűnik, és legalább kivételes esetekben elismeri, hogy „mindig voltak és lesznek egyes ritka és nagy tehetségű nők” (274), egyrészt azt is lehetetlennek tartja, hogy akár ezek a nők is valaha is felérjenek a legtehetségesebb férfiakig, másrészt pedig a nőkhöz általában sem rendel semmiféle olyan tehetséget, amely a nyilvános szférában akként jelenik meg: „[n]ők még sohasem törtek új pályát sem irodalomban, sem művészetben, egyetlen nagy eszmével sem vitték előbb a tudományt, s nem is fogják soha. E gyöngesség, e tehetetlenség, melyet annál inkább éreznek, mennél nagyobb tehetségűek, elfojtott dühvel tölti el őket, s önkénytelenül ragadja bizzarr eszmékre, tulságokra, hamis genialitásra” (275). Ebben a gondolatfutásban is ott visszhangzik Southey „érvelése”, hogy a nők hírnév és nagyság felé csábulása mentális veszélyeket rejt magában: az alapdefiníció szerint szelíd nőket dühbe, bizzarr eszmékbe – afféle örülségbe (de mindenképpen a normalitástól való eltérésbe) – sodorhatja.

Gyulai érvelésének fő fókusza a teremtő erőre irányul, és mivel kénytelen számot vetni a nők jelenlétével bizonyos művészeti ágakban, erőfeszítései arra irányulnak, hogy bebizonyítsa, minden olyan terület, amelyen a nők már bizonyítottak, valójában nem teremtő, hanem „visszateremtő”, azaz nem produktív, hanem reprodukív. Mint írja, „[e]l alkotási tehetetlenség kevésbé észrevehető oly művészetekben, melyek nem annyira

teremtők, mint visszateremtők lévén, leginkább fogékonyságra vannak alapítva, sőt épen csak női sajátságok által kivihetők, milyenek a színészet, az előadó zene és ének” (275). Azt a kérdést nyilván nem érdemes feltenni, hogy akkor a férfi színészek és zenészek, énekesek másdrangúbbak-e a nőknél, ha már ennyire nőies fogékonyság szükségeltetik ezekhez a művészeti ágakhoz (ezt a kérdést a szöveg jótékonyan elhallgatja), annál fontosabb azonban az, ami kimondatik a nők teremtő készsége akadályaként: a sztereotipikus női gyöngesség és tehetetlenség. Mi több, Gyulainál is megjelenik kimondva is az, ami Southey-nál: az alkotás ellene dolgozik a nő természetes létmódjának, veszélybe sodorva azt, de Gyulai ezt a veszélyt kiterjeszti az elvont gondolkodásra általában is, melynek szerinte a nők esetében eleve nem lehet hasznos eredménye:

Vannak nagyobb veszélyek is s a legtehetségesebb nőket épen ezek fenyegetik. Az abstractio számokra majd mindig csak tévtanokat szül, az analysis szívök ellen fordul, s a küzdés és dicsőségszomj képtelenné teszi őket boldogságra és boldogításra egykép. Hiába csalják meg magokat, ők szerelemre, szeretetre, ragaszkodásra vannak teremtve, hiába ölték ki magokból akarva, nem akarva a nőiséget, az összezúzott érzelmek visszakerik jogaikat: egész a sírig betölthetetlen űrt éreznek szíveikben, az eljátszott boldogság képe szüntelen kísérni, üldözni fogja őket, a családélet boldogságáé, melyet megvetnek és visszaóhajtának, melyre képtelenné tették magokat s mely nélkül mégsem élhetnek. (277)

Gyulai szövegének az a belső szerkezete, hogy eleve adatként hozzárendel bizonyos tulajdonságokat a nőkhöz, a nőiséghez, majd azt szembeállítja az írói-művészi alkotás általa feltételezett kritériumaival, meghatározza az esszé végső következtetéseit is, amelyek bár bizonyos eredményeket dicsérni látszanak, valójában Southey-hoz hasonlóan, megengedő-leereszkedő módon kijelölik a női alkotás határait. Gyulai – talán a két szöveg keletkezése közötti húsz év különbség miatt is – kissé megengedőbb a nőkkel szemben, még akkor is, ha minden alapérve a nők valódi alkotásból való kizárására irányul. Miután ugyanis elvi szinten kifejti a nőiség és az alkotás egymást kizáró mivoltát, kétélű dicsérettel zárja a cikket. Két szerzőt említ, dicsérően. Egyikük Józsika Júlia, aki Gyulai szerint igen értékes munkát végez: külföldi könyveket fordít és dolgoz át gyerekek számára, „résztint divattudósításokat ír s apró cikkeket dolgozgat át. [...] Jól érti a dolgot, a melyről ír s modora oly választékos és kellemes, hogy a többi divatlap példányul vehetné. Az ő munkássága valóságos hiányt pótol” (305). Szintén értékeli Gyulai Szendrey Júlia Andersen-fordításait, melyeket ugyanazon elemek jellemeznek: nem teremtő, hanem „visszateremtő” jellegűek, és gyerekek számára készülnek. Igaz, Szendrey Júlia maga is írt mesét is, melyet Gyulai Szendrey Júlia fordítói tevékenysége kiegészítésének tart: „[s]őt, nem árt, ha a fordítónő e nemben megkísért egy kis eredeti munkásságot is. Legalább egy kis eredeti mesécskéje, (A kis köpeny története. Vasárnapi Újság), melyben Andersent oly szerencsésen utánozta, szép reményeket enged táplálnunk tehetsége felől” (307). Akárcsak Southey, Gyulai is számos helyen mást mond valójában, mint amit a szavai denotációja sugall. Árulkodó a szövegben a kicsinyítő képzők jelenléte, az, hogy két fő területen ismeri el a nők kreativitásának a jogosultságát: a divat és a gyerekek könyvek

általi nevelése terén, valamint a jó női írás ismérveként sorolja fel a kellemes jó modort, és bár olykor az eredetiséget hangsúlyozza, a gondolatfutam végén a sikert mégiscsak az utánzásnak tulajdonítja. Mindezzel kijelöli a decens nőiség és dilettantizmus határait, amellyel szemben állnak a férfiak – többek között maga Gyulai is – a maguk professzionális magatartásával, többek között a vitatkozó, éles, debattőr hangnemmél együtt.

Ezeket a határkijelöléseket látva mind Southey-nál, mind Gyulainál, vissza lehet térni a kiinduló feltételezéshez és Virginia Woolf gondolatához, mely szerint az írónők megjelenése kulturális földcsuszamlás érzetét keltette azáltal, hogy a nők átlépték a nyilvános szféra határait, és ezért a kritikai diszkurzus meghatározó szövegei arra törekedtek, hogy az új fejlemény ellenében megvédjék a maskulin nyilvánosság – és kultúra – dominanciáját, „egyhangúságát”. Nem kevesebb volt a tétje ennek a meglehetősen éles hangnemű (bár olykor jóindulatú tanácsnak álcázott) beszédmódnak, mint a – bourdieu-i értelemben is vett – kulturális *mező* védelme azokkal a nőkkel szemben, akik be akartak (volna) lépni erre a területre, *legitimációt és felszentelést* várva,¹¹ amely azonban még sokáig vártott magára, mi több, mint kortárs irodalmunk bizonyos jelenségei és egyes fogadtatástörténetei mutatják, ez a *mező*, ez a pálya alapértelmezésben még mindig „nem nőnek való vidék.”¹²

11. Bourdieu fogalmainak értelmezését lásd Moi: *Bourdieu*. 137–41.

12. Utalás egy filmcímre, azt átírva: *Nem vénnek való vidék* (*No Country for Old Men*; Cohentestvérek, 2007).

Boika Sokolova

An Anatomy of Collapse

Ralph Fiennes' Film *Coriolanus* (2011)

In memory of an evening at Camp Crimscote when Péter Dávidházi remained silent.

Two of Shakespeare's Roman tragedies had their big-screen debuts at the meeting point of the 20th and 21st centuries. In 1999, Julie Taymor's *Titus* translated the baroque atrocities of *Titus Andronicus* into an expressionistically stylized narrative set at historical sites of violence, its events observed through the eyes of a modern child. In 2011, Ralph Fiennes produced, directed and acted the principal part in *Coriolanus*, considered Shakespeare's most political play. Unlike Taymor's, his Rome is recognizably contemporary, often shot with the grittiness of a documentary, employing visuals familiar to the viewer from daily exposure to the media. As Samuel Crowl notes, it is a daring film and one that needs to attract more attention.¹ In an interview for a Canadian TV channel, the director spoke of what *Coriolanus* means to him: "Shakespeare asks hard questions of us as a civic society, about our own social political dysfunction. He doesn't deliver any nice, compact, reassuring message. The play shows us the pain and the waste of what it is to be human tribes. It is a tragedy, as tragedies end in a sense of waste."² We watch a conflict in a reeling empire, destabilized by economic unrest and paralysed by internal strife. On what appears to be its fringes, ethnic self-determination is fomenting war. Violence goes both ways with ever-increasing intensity, the media ratcheting up tension. Rome is a political system in flux, breaking, slowly and bloodily under the push of powerful forces coming from below and from the fringe. In the centre, political realignments, demagoguery, and personal ambition add to the toxic mix. We are in a modern place with allusive power to various contemporary conflicts.

Appearing as it did in 2011, and shot in two of the countries which comprised former Yugoslavia, Serbia and Montenegro, the film breathes with the legacy of two decades of shifts in the political landscape of Eastern Europe. In 1991, the communist project, born along with Russia's losses in the First World War, came to an inglorious end. In its wake, the dissolution of the Soviet empire left a trail of bloody conflicts of which the ongoing dismembering of Ukraine is only the latest. After the collapse of the "unbreakable Union of free republics,"³ not only the communist polit-

1. Samuel Crowl, "Coriolanus"—Film review, *Shakespeare Bulletin* 30 (2012) 145–147, p. 145.

2. Richard Crouse in conversation with Ralph Fiennes, "Coriolanus at the Toronto Film Festival, 2011," <http://www.youtube.com/watch?v=ixhpllg3jCU> (accessed on Oct 1, 2017).

3. My translation of the first line of the *Soviet National Anthem* (1944).

ical system propped up by it, but the European territorial settlements of the first half of the 20th century, were challenged: between 1991 and 1999 ethnic wars brought about the demise of Yugoslavia; Czechoslovakia quietly disappeared from the map. Uncannily, the appearance of the film coincided with upheavals in other places whose maps were drawn nearly a century ago by former imperial powers: Sudan split in 2011, the Arab Spring, came and went, Iraq and Syria are in the grip of devastating conflicts.

Taking advantage of change, arriviste and old elites have ridden the energies set free in claims for justice, freedom and better life, have thwarted and subverted them for their self-interest. The history of the Eastern European transitions from communism provides multiple examples. Artificially created food crises (like the Bulgarian 1991 winter-long one) called to the streets people who had never imagined being in the position of hungry “plebeians,” drumming on empty pots and shouting “Bread!” In the early 1990s, the popular anti-establishment protests in Yugoslavia were hijacked by political demagogues and fed into violently divisive nationalistic agendas. Images of heavily armed police surrounding parliament buildings against peacefully protesting citizens—even mowing them down with bullets, as in the Ukrainian civic protests in 2014—are all too familiar.

Many visuals in Fiennes’ film take their cue from recognizable images of modern cataclysms which, though sometimes alluding to Yugoslavia, transcend this particular location and produce a trenchant enquiry into the process of historical change and the violent death of empires. In an analysis of the appropriative strategies of Fiennes’s film, Monique Pittman rightly worries about “the risk of diluting the interrogative qualities of [the] film, [by] allowing viewers to project those destructive cycles of violence onto a distant and foreign [Balkan] Other outside their cultural confines.”⁴ Here I am interested in the intertextualities and strategies that point in the opposite direction—beyond the narrowly regional to deeper, global concerns. By modernising Shakespeare’s play Fiennes’s film captures the ruthlessness of “great powers”—both east and west—and the multiple tragedies in the wake of the death throes of imperial systems.

Modern Places of Violence

The opening frames of *Coriolanus* establish the distance between film and play by inviting the viewer to “A Place Calling Itself Rome,”⁵ a re-fictionalised version of Shake-

4. Monique Pittman, “Heroes, Villains and Balkans: Intertextual Masculinities in Ralph Fiennes’ *Coriolanus*,” *Shakespeare Bulletin* 33 (2015) 215–244. Pittman discusses intertextualities with star-driven buddy movies and the way references to the Yugoslav wars of the 1990s have been used by film critics.

5. See Peter Holland, “Introduction,” in *Coriolanus*, ed. Peter Holland, *The Arden Shakespeare* (London: Bloomsbury, 2013) 90–93. All quotations from this edition.

spare's fictional city.⁶ John Logan's screenplay deliberately diffuses the specificity of geographical location while stressing the contemporaneity of events which could be unfolding in either "Mexico City. Or Chechnya. Or Detroit. Or Baghdad. Or London."⁷ Other ideas in the script point this way, too: Cominius is described as a general with a "West Point bearing," while the space of the Senate as "the Israeli Knesset or the UN General Assembly."⁸ The global positioning of the narrative is further strengthened by the international casting redolent with histories of past performances. John Kani's level-headed General Cominius, ready to compromise in the name of peace, gestures towards Nelson Mandela. Paul Jesson, who played First Citizen in Elija Moshinsky's 1983 BBC *Coriolanus*, has risen in the world to a be-suited, brazen Brutus.⁹ In tandem with James Nesbitt's Sicinius, whose role in *Bloody Sunday* (2002) awakens memories of a tragic tribal confrontation, they make a toxic pair of manipulative *nouveaux politiciens*. Lubna Azabal's and Ashraf Barhoum's First and Second Citizen, named respectively Tamora and Cassius, have a touch of uncompromising radicalism with a whiff of the Palestinian–Israeli conflict from *Paradise Now* (2005) and two eponymous characters from Shakespeare's Roman tragedies. Locked behind an expressionless mask, Ralph Fiennes's introverted, self-destructive soldier recalls his performance in *Schindler's List* (1993).¹⁰ In Gillo Pontecorvo's *The Battle of Algiers* (1965) the film found a "touchstone" for "gritty immediacy," the composition of "crowd scenes and the battle of Corioles," along with a sense of pervasive danger.¹¹ The East European location, of course, had to do with cheaper production values, but in Belgrade, Fiennes also discovered a mix of architectural styles—themselves legacies of imperial influences—which "remembered" other histories and allowed him to make a film which "could be set in any city in the world."¹²

Undeniably, *Coriolanus* has a Balkan and post-communist feel due to its shooting locations in Serbia and Montenegro, but its scope is much wider as it explores the *processes* of disintegration, the aggression within empires, the insidiousness of political realignments, emerging nationalisms, the dangers of political vacuum and the tenuousness of an individual's position in the flux of historical change. Along with the casting, the quasi-documentary footage of food shortages, rioting and conflict creates a wider, global

6. Philip French, *The Observer*, Sunday 22 January 2012, and Holland, "Introduction," pp. 130–133, offer comments on the connection between the film's subtitle and John Osborne's unproduced 1972 play *A Place Calling Itself Rome*, based on Shakespeare's *Coriolanus*.

7. John Logan, *Coriolanus: The Shooting Script* (New York: Newmarket Press, 2011), pp. 1–2.

8. Logan, pp. 11, 35.

9. Russell Jackson, "Salus populi: Shakespeare's Roman plebeians on screen," and Nathalie Vienne-Guerrin, "The 'rougher accents' in the BBC *Coriolanus*," in *The Roman Plays, Shakespeare on Film*, eds. Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin (Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009) 143–176, 295–304.

10. Directed by Hani Abu-Assad and Steven Spielberg, respectively.

11. R. Fiennes, "Q&A," in Logan, p. 120.

12. Logan, p. 121.

picture.¹³ In the crowd scenes, the camera attentively picks out individual faces to record the diversity of human reactions. Multiple angles of presenting events characterise the overall grammar of the film and enhance immediacy.

Belgrade gives Fiennes' Rome both the general imperial atmosphere of pillared buildings and the distinct post-communist flavour of tall 1970s apartment blocks—battered remains of a defunct social project. Graffiti-covered passages lead to the sites of popular dissent. A conspicuous “Heroes 1994” seems to make a more specific Yugoslav reference, but is also meaningful in the wider context of post-communist upheavals in many other countries. Unlike Shakespeare's citizens who convene in the open to voice their grievances and rejoice at the election of their Tribunes, the modern Romans are hidden in a secret apartment, away from the authorities. In Shakespeare they openly mock Coriolanus before Menenius; here, the politicians communicate from TV screens or appear among the populace surrounded by bodyguards. The modern Romans are also exposed to organised state violence—as they move towards the grain silos, rattling pots and shouting “Bread!”, they encounter soldiers in riot gear led by Martius. Nor is there anything specifically *plebeian* about them; rather, we see middle class people who are beginning to feel the bite of hunger and are angered by the change in their status. Barry Ackroyd's camera perceptively captures the mechanisms of hijacking their just demands by the selfish political games of the Tribunes and the underhand interaction between Tamora and Cassius. A low camera angle positions the soft-spoken Cassius above the people in the room. At Tamora's vicious, “Let's kill him,” the camera reports the alarmed reaction on a face; as if without noticing, Cassius gently continues to point to some crowbars lying next to images of Coriolanus, daubed with red crosses (a style characteristic of early anti-communist protests against hated leaders). An establishing shot of the marches taken from above reveals a silent non-aggressive civilian multitude. However, the level shot of the front lines shows how the activists provoke a skirmish. Tamora especially, is observantly alert to any sign of appeasement and ready to disrupt it. A shocked citizen does his best to stop the rioting, but fails; the soldiers advance.

Another, silent but visible power is out there, too: the media and the people recording events on their mobile phones. Later, this power will be unleashed to lethal effect. Concertedly provoked by Scinius and his supporters during a televised debate, Coriolanus's unrestrained reaction goes viral, like many a vicious political engagement of the post-communist 1990s.¹⁴

13. Logan; the script does not mention Yugoslavia.

14. One of the earliest examples comes from the 1990 protests in Sofia, which led to the resignation of the first democratically elected President, Petar Mladenov (a Communist Party ‘patriot’), who was caught on camera saying, “Bring in the tanks.” The statement which was caught on camera rolling with the sound switched off was deciphered by lip readers. Mladenov denied having said this to the end of his life (2000), but was forced to resign because of the political

The well-oiled collusion between the protest leaders and the Tribunes becomes apparent at the market place where Coriolanus comes to claim his right to be Consul. “Rome knows the value of its own,” carved in grey marble, is the bitterly ironic *mise-en-scène* of the ensuing events. Standing there in mufti, Coriolanus clumsily but genuinely obtains his nomination. After every positive response he gets, the camera records the non-verbal interaction between the Tribunes. After his departure, Sicinius, with the active help of his sidekicks, craftily reverses the meaning of “value,” and the popular vote is overturned. From here to the ugly crowd scenes at the TV studio and the rioting in front of the Senate, the camera provides views of now *faceless* multitudes, baying for Coriolanus’s blood. Brisk photography, crowded frames, fragmented visibility and increased sound level mark some of the film’s most disturbing moments about the power of manipulation.

The perception of place is also diffused in the early shots of Corioles, mostly seen through the sights of Martius’ gun, where massive graffiti shout in scraps of “Latin.” In Shakespeare, the battle for Corioles involves two equally organised, strong enemies sent against each other by their respective governments. In the film, a highly trained imperial army clears streets and buildings of guerrilla troopers. Aufidius’ men are freedom fighters and Gerald Butler’s character swears to kill Marcius, driven not only by ambition, but because of the atrocities perpetrated by the Romans. “Nor sleep, nor sanctuary, being naked, / Sick, the payers of priests, / Nor times of sacrifice—shall lift up their rotten privilege and custom ‘gainst / My hate for Martius” (1.10.19–24) is a pledge made before the bodies of a family shot dead in their car, a moment visually reprised in the final frames where he kneels by Coriolanus’s corpse.

As in the Roman crowd scenes, so in the war-torn streets of Corioles the camera is interested in the nameless individual and “collateral damage”: a crazed woman holding a dead man, bodies lying in the streets. Here, Fiennes seems to take his cue from another Shakespeare play. Martius is no less than the “rugged Pyrrhus” himself (*Hamlet*, 2.2. 387).¹⁵ The modern soldier, literally “o’ersized with coagulate gore” and battle gear, is “horridly tricked / With blood,” “baked and impasted with the parching streets,” his eyes, like the sights of his automatic rifle, red “like carbuncles” (*Hamlet*, 2.2.400, 397, 401). The battle sequence has a Hecuba moment, too, with the camera panning on an old woman with the “alarm of fear caught up” (*Hamlet* 2.2.448), shaking with distress on a pile of rubble. There is also the momentary stillness before Pyrrhus’ final onslaught. In the heat of battle, Coriolanus comes across a huddled old man. A reverse POV shot reveals the man’s shaking hand offering a bottle of water to the Roman killing machine; he drinks and moves on amid a resounding quiet. Significant connections between

hysteria which broke out. The situation bears uncanny similarity to the way Coriolanus is manipulated to explode his chances, though there are hardly any similarities of character.

15. References to *Hamlet* are to Q2, *Hamlet. Arden Shakespeare Third Series*, eds. Ann Thompson and Neil Taylor (London: Thomson Learning, 2006).

victims and perpetrators are suggested by the editing. When, thrilled by her son's victory, Volumnia first appears, the shot resembles that of the old woman in war-torn Cori-oles. Proleptically, this also spells out the reversal in her own fortunes.

Antium, too, is first seen through the eyes of Coriolanus as he approaches it after his banishment.¹⁶ Ochre and green hills, low houses cascading down towards the sea, greenery, cafes, muzak. Women and children mill around while Aufidius in fatigues walks casually in the street. It is a clannish sort of life, introverted and suspicious, where local allegiances are absolute and men in khaki predominate, politicians inhabit underground candle-lit vaults decorated with vestiges of communist statuary and Orthodox icons. The religious underbelly of the conflict appears in small details—Aufidius's tattoo of the Virgin Mary and his conspicuously worn cross; a white church in the distance. Christians fighting the "Roman Eagle" the "Volscians" might be, but they are no less vicious. Indeed, the very first image in the film introduces Aufidius whetting a knife, which is employed as a framing device. Conspicuously present through all scenes involving the two antagonists, the knife finally finds its sheath in Coriolanus's body. All these moments are underscored by the soundtrack—the rasp of the blade against the whetstone resembles the whoosh of the dead body thrown into the back of a truck.

"Bred i' th' wars": Men, Women, Children, and the Eros of Destruction

In an interview accompanying the published script of *Coriolanus*, as elsewhere, Ralph Fiennes states his belief that "Shakespeare wanted to touch on the homoeroticism of combatants [...] embraced in combat."¹⁷ Indeed, the language of the principal heroes upstages their relationships with women by those with men, creating a darkly threatening gendered hierarchy. On finding his enemy at his mercy, Aufidius is enraptured more than "when [he] first [his] wedded mistress saw / Bestride [his] threshold" (4.5.118–119). Coriolanus translates the sweetness of Virgilia's kiss into the sweetness of revenge (5.3.45); Volumnia blurs the lines between mother/son/wife/husband with visions of heroic death (1.3), interweaving the intimately personal and familial with the demands of the body politic (3.1, 5.3). Madelon M. Sprengnether speaks of *Coriolanus* as a tragic "intersection" of the "eroticised violence in homoerotic and heterosexual bonding."¹⁸ For Peter Holland, the film offers a study of the sociopathic nature of militarism, where the battlefield is the only place of adequate human contact for a young

16. These parts of the film were shot in Montenegro.

17. Logan, p. 119.

18. Madelon M Sprengnether, "Annihilating Intimacy in *Coriolanus*," in *Coriolanus: Critical Essays*, ed. David Wheeler (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1995) 120–130. On the treatment of homoeroticism in recent British productions see Michael D. Friedman, "Let me twine / Mine arms about that body': The Queerness of *Coriolanus* and Recent British Stage Productions," *Shakespeare Bulletin* 33 (Fall 2015) 395–419.

man conditioned to “be a sword.”¹⁹ The Eros that operates in the text and film is the Eros of destruction, the adrenalin rush that comes in battle, the release of tension as the enemy’s body slumps against the blade, the interpellation of the personal by the political, the destruction of the intimate by the violent and public.

In line with 20th-century Freudian critical readings, Fiennes creates an un-Shakespearean closeness between mother and son by placing Vanessa Redgrave’s Volumnia in close proximity with her son’s exposed wounded body.²⁰ Fraught with ferocious emotion, their finely calibrated relationship offers, along with the intimately psychological, a distressing picture of the self-destructiveness of the military family which subordinates its men and women to the ethos of empire and war.

A back story revealed by the visuals goes some way to explain Coriolanus’s alienated character and the bond with his mother. A son of a military family thriving in a militaristic world, conditioned to fight, serve and obey, he is the ideal army product. Militarism has been inculcated into him from his birth—by a mother who was herself a member of the armed forces, perhaps by a military father whose weapons decorate the walls, by an academy training (traceable through his photographs in cadet uniform), by the political establishment to which his family belongs, wherewith his service to the state is entwined with the conservative ideologies of his class. The entire life of his milieu is conditioned by the soldierly values of self-sacrifice, courage and honour, to which Jennifer G. Mathers, who has studied military families, adds subordination—a quality associated with women, yet, indelible from the position of a military man.²¹

It is one of the film’s masterstrokes to turn Volumnia into a believable ex-military woman,²² a move which complicates her grip over Coriolanus and enables a trenchant exploration of the ethos binding “fathers, mothers, daughters, sons” (*Hamlet*, 2.2.396) in a military family.²³ In the nuanced performances of Redgrave and Fiennes, mother and son exemplify the belief in loyalty, controlled emotion, codified public and domestic behaviour, and absolute values. Their pillared villa with a highly formal garden of statuesque topiaries, speaks of the extreme subjugation of the natural by the required. For the establishing shot, the frame is calculated to sustain perfect symmetries and hierarchies: against the backdrop of a neo-classical portico, centrally positioned Young Mar-

19. Peter Holland, “Introduction,” pp. 133–140, quoting Fiennes, p. 135.

20. Logan, p. 33.

21. Jennifer G. Mathers, “Women and State Military Forces,” in *Women and Wars*, ed. Carol Cohn (Cambridge: Polity, 2013) 124–145, p. 127.

22. See also Holland, p. 136.

23. See the CIA website on conscription showing the countries where women are either conscripted or allowed to serve in the army: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/fields/2024.html> (accessed 10 October 2017). Lately, the effect of military service on a woman officer, was brilliantly presented in George Brant’s *Grounded*.

tius (Harry Fenn) shoots cans with an air rifle, with the viewer in the line of fire. Behind him on the terrace, irrelevant to the action before her, Jessica Chastain's Virgilia worriedly watches her son, her hands busy with a useless piece of embroidery. Indoors we see a patrician domesticity of heavy bronzes striking heroic poses, campaign maps, toy tanks and guns on the floor of the son's room.

Among the roles impressed on soldier's wives and mothers, which Jennifer Mathers writes about, is to encourage their men to become soldiers, to give them emotional support, to accept gracefully their long absences, to care for them when injured, and expect as a reward their rise in status as the husband advances through the ranks.²⁴ In the film, all these roles are personated by ex-service woman Volumnia, which reduces Virgilia to a tool of procreation. Volumnia's care for her son's wounds underlines his wife's otherness to the military ethos. While the mother's powers are harnessed in helping her son's career and raising the new generation of soldiers, Virgilia's tears and meekness are inadequate to her duties. Gently but firmly, she is reprimanded, or delicately mocked by Menenius to the delight of her son. A memorable image of her tragic isolation flashes as she passes by a picture of the Roman eagle with a hare in its claws, hanging in the passage between the ambulatory where her husband's wounds are dressed by his mother and her son's bedroom where, too, she is an outsider. The timid kiss she gives the sleeping boy is counterpointed by the trumpet call associated with Coriolanus.

In a visually complex moment, corresponding to Act Three, Scene Two the film again engages with the multiple hierarchies operating in its militarised society. When Volumnia appeals to her son to return to the Senate and repair the damage of his irascible behaviour, she also expresses the concerns of the Senators, not merely her personal ambitions. Blocking and *mise-en-scène* create subtle narratives. The scene opens in a room where Virgilia tries to calm down her raging husband; through the connecting glass doors we see Volumnia at a desk worthy of a statesman, surrounded by Senators. The camera captures the violence with which Coriolanus breaks away from his wife and crashes into the other room. A reversed POV then reveals Valeria, "the moon of Rome" (5.3.65)—here a nameless companion—standing demurely by a plinth supporting a classical female head; Virgilia watches the events next door, positioned by a headless fertility figure. Another set of hierarchies pans out as Coriolanus denies his mother's request. At this point she pulls out an old, tattered flag, which visibly moves him. Whether a proud memory of his, hers, or his father's battles, it is a sign to which Fiennes's alienated character reacts with emotion.²⁵ "Why urge you this?" (3.2.52), he asks shaken, but refuses to budge. "At thy choice then! / To beg of thee it is my more dishonour / Than thou of them" (3.2.125–126), comes the maternal blackmail re-sounding with the insoluble contradictions of the hierarchies the hero inhabits. It is a

24. Jennifer G. Mathers, pp. 127–8.

25. The flag re-appears in 5.3, carried by Young Martius.

blow below the belt and the soldier's internal division is articulated by his framing between two counterpointed images—a picture of Dürer's armoured-vehicle-like “Rhino-ceros” and an austere still life. Conditioned to obey, he does as requested by the rules of honour, duty and rank. The road from there to the TV studio where the Tribunes orchestrate his public downfall is short.

In this part of the film the editing underscores the sociopathy of the militaristic mind.²⁶ In contrast to the quiet remoteness between husband and wife, the hand-to-hand fights between Coriolanus and Aufidius convey the emotional and physical extremity of battle. Shot with their mouths open, “more rapt” than in the embrace of any imaginable “wedded mistress,” the two men are at their most exalted at their most lethal. The final choreographed fight is a dance of death ending in the erotic thrust of a knife, the embrace of a sagging body, followed by the whoosh of a corpse against tarpaulin, reprising the sound of the knife on the whetstone from the opening shot. Like a contested map of empire,²⁷ Coriolanus's heavily scarred body is, literally and metaphorically, a site of contest, a battleground between the personal and political, Rome and the Volscians, and his death is experienced as a frontier.

Fiennes' modern-day adaptation has a much more pessimistic ending than Shakespeare's play. Apart from denying any sort of heroic closure, it also signals the dissolution of Rome's old order with Menenius cutting open his veins. Power falls into the hands of slippery self-serving populists and the demands of the people disappear from view. One thing is clear: there is no end to the wars ahead. With the Volscian treaty torn up and a new “dragon” army modelled on Coriolanus ready to prey, the monstrous machine of war is now in the hands of another power on the ascendant and of the next generation, of Young Martius and the nameless children seen by the roads of the ruined villages of the empire. The musical coda to the film whose entire soundscape consists of alienating harsh sounds, is a desolate Greek threnody by Mikis Theodorakis, sung as the credits roll. It is a plea to Death to release a soldier for a night, to allow him to embrace his mother and dance in the orchard.

Finished in 2010, *Coriolanus* was shot at sites of recent conflict and, as it happened, on the eve of revolutions and wars that have erupted, or intensified since. For the present author, its appeal—apart from its aesthetic qualities—lies in the way it provides a document of a moment in history, defined by the collapse of totalitarian regimes. By ending on the brink of a new conflict, by homing in on the rise of tribalism and manipulative populism, it stands as a warning of the acute need to remember the past that fashioned the present we live in.

26. Holland, p. 137.

27. Logan, p. 33.

Az Úr második szolgálóleánya

I. Erzsébet királynő kultusza a kora Jakab-korban

*She was and is (what can there more be said?)
On earth the chief, in heaven the second, maid.¹*

Szepsi Csombor Márton református lelkész 1617-ben Angliában meglátogatta a Westminster apátságot, melyről így ír:

Nagy rettenetes temploma ez Monostornak, kiben mostan az Királyok temetkeznek, ebben nyughszik az jo emlékezetű Ersebet Királynének teste, ebben az ő Nénnye Maria Stuard Scotianak Királyneia, ez mostani Iakab Királynak Anyja, akinek gonosz czelekedetiért Ersebet az ő szokások szere[n]t feiszével feiét vetete és ide temettete. Ez templo[m] az ben[n]e leuő szép koporsok miat érdemlette hogy Anglianak három czudai közibe szamlaltatnék.²

Szepsi beszámolója, melyben az uralkodó Jakab király anyjának „gonosz cselekedeteit” említi, és a tizennégy éve halott Erzsébetet „jó emlékezetűnek” nevezi, tanúskodik arról, hogy Tudor Erzsébetet halála után nem sokkal mély tisztelet övezte. Erzsébetet már életében sokszínű dicsőítés vette körül,³ de a trónra kerülő új Stuart dinasztia alatt e kultusz nemhogy elhalványult volna, hanem tovább nőtt, sőt, a viharos és polgárháborúval terhes 17. században uralkodásának negyvenöt éve nemzetformáló mítosszá erősödött. Az azóta eltelt több mint négyszáz év alatt a királynő alakját számos szimbolikus jelentéstartalommal ruházták fel, mely inkább az adott korszakot tükrözi, mintsem a történelmi valóságot. Kultusza az angolszász országokban mindmáig töretlen, de az Erzsébet halálát követő évtized alatt megteremtett ikonográfia ma is kulcsfontosságú. Jelen írás a posztumusz kultusz első tíz évét vizsgálja, és választ kínál a Szepsi leírásából következő kérdésekre, hogy miért alakult ki ilyen gyorsan e tisztelet, mi elevenítette fel az elhunyt királynő emlékét és mi tartotta életben.

Erzsébet halála ötven év női uralkodásnak vetett véget (I. Mária: 1553–58, I. Erzsébet: 1558–1603), melynek legutolsó évtizede az öregedő királynővel, a növekvő udvari

1. Idézi Michael Dobson és Nicola J. Watson: *England's Eliza: An Afterlife in Fame and Fantasy*. Oxford, Oxford University Press, 2002. 43. „Ő volt a földön a legfőbb, (Mondjak-e többet róla?) / Most a mennyben az Úr második szolgálóleánya” (Saját fordítás).

2. Szepsi Csombor Márton: *Europica Varietas*. [Kassa, 1620.] Budapest, Neumann, 2002. 205.

3. Sok fontos munka íródott e tárgyban, Francis Yates-től Roy Strong és John Guy művein át Louis Montrose-ig. Jelen tanulmány szerzője is ebben a témában írta disszertációját: *The Cult of Elizabeth: Ideology, Representation and Ritual*. ELTE, 2009.

pártoskodással és az ország gazdasági nehézségeivel egy autokratikus és sokak által kritikus szemlélt korszakot zárt le.⁴ A gyász alkalmából megjelent írások és versek egyszerre méltatták a királynő érdemeit, és üdvözölték az új királyt, kit a himnuszokban Erzsébet hamvaiból újraéledt főnixmadárként emlegettek: „Luna halott, most tekints a Napra / Melynek sugarai felszárítják a könnyeket. / Hamvaiból főnix születik, / Király, kinek koronáját dicsőség övezi.”⁵ A reményteljes öröm azonban nem tartott sokáig, hamar megingatta az alattvalók bizalmát az Anglia ősi szokásait figyelmen kívül hagyó uralkodói stílus, mely az új királyt jellemezte. A parlamentben Jakab már 1604 márciusában hangot adott azon véleményének, hogy „a kiskorúak, zarnokok, nők illetve gyengeelméjű királyok uralkodása alatt kialakult precedenseket nem lehet jogalpnak tekinteni”,⁶ ezzel pedig a parlament által 1547 óta elért összes eredményt megkérdőjelezte. 1607-ben a velencei nagykövet, Nicolò Molin már Jakab növekvő népszerűtlenségéről számol be:

A népet sem nem kényezteti, sem nem szórakoztatja, nem úgy, mint a volt királynő tette, ki így elnyerte szeretetüket. Az angolok rajonganak uralkodóiért, és ha a király százszor is menne el az utcán egy nap, akkor is mindenki kirohanna megnézni. A nép szereti, ha a király kimutatja tetszését hűségük láttán, mint ahogy ezt a volt királynő jól tudta és cselekedte; de ez a király nem szenvedheti, inkább lenézi, és nem szereti a népet. Emiatt a királyt megvetik, szinte gyűlölik. Tulajdonképpen a király inkább visszavonultan él nyolc-tíz udvaroncával, mintsem az ország szokásainak és a nép elvárásainak megfelelően a nyilvánosság előtt mutatkozva.⁷

Ebben az időszakban újították fel Erzsébet trónra lépési napjának (november 17.) ünnepsését, mely a század végéig gyakorlatilag töretlen maradt.⁸ Godfrey Goodman püspök e szokásról visszaemlékezéseiben így írt:

4. Ezt az utolsó évtizedet John Guy a sok felmerülő konfliktus miatt Erzsébet „második uralkodásának” nevezi, és elkülöníti a korábbi évektől. John Guy: *The 1590s: The Second Reign of Elizabeth I?* In: John Guy (szerk.): *The Reign of Elizabethan Court and Culture in the Last Decade*. Cambridge, Cambridge UP, 1995. 1–19.

5. Saját fordítás. „Luna’s extinct, and now beholde the Sunne, / Whose beames soake up the moysture of all teares. / A Phoenix from her ashes doth arise, / A king at whose faire Crowne all glory aymes.” Henry Petowe: *A Fewe Aprill Drops, Showered on Hearse of Dead Eliza*. In: Elizabeth Goldring et al. (szerk.): *John Nichols’s The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth I*. Oxford, Oxford University Press, 2014. V: 229–234. 234.

6. Saját fordítás. „Precedents in the times of minors, of tyrants, or women, or simple kings [are] not to be credited.” In: Thomas Bayly Howell (szerk.): *Cobbett’s Complete Collection of State Trials*. London, T. C. Hansard, 1809. II: 98.

7. Saját fordítás. Idézi Julia M. Walker: „Reading the Tombs of Elizabeth I”: *English Literary Renaissance*, 1996/3. 510–530. 518.

8. A század végére ezen alkalmak hatalmas katolikusellenes tüntetéssé fejlődtek. Különösen nagy politikai hangsúlyt kapott november 17. az 1678–81 közötti kizárási válságban, amikor a

[A]z emberek többsége általában belefáradt egy öregasszony kormányzásába. [...] De néhány év múltán, mikor megtapasztaltuk, milyen a skót kormányzás, akkor a skótok becsmírléseként, és utálatunk és megvetésünk kifejezésé-
ként, a királynő mintha újraéledt volna; akkor emléket nagyban magasztalták, – oly nagy harangozás, oly sok népünnepély és őt magasztaló prédikáció hangzott el, sok templomban megfestették síremlékét, és gyakorlatilag nagyobb ünnep és öröm volt a koronázására való visszaemlékezés, mint Jakab király trónra lépése.⁹

E rituálék – harangozás, tűzgyújtás, emlékállítás a helyi templomban – nagy jelentőség-
gel bírtak Erzsébet kultuszának megszilárdulásában, hiszen olyan közösségi élményeket biztosítottak, amelyek az együvé tartozást erősítették, és alkalmat teremtettek szimboli-
kus jelentéstartalmak felidézésére. Habár az 1630-as évekre már egyértelműen a Stuart-
ellenesség hatotta át a legerőteljesebben az Erzsébetről születő munkákat, a kora Jakab-
kor Erzsébet-tisztelete még jól megfért az új uralkodóhoz való hűséggel; ekkor elsősor-
ban Erzsébet protestáns „szentként” történő tiszteletére helyezték a hangsúlyt.¹⁰ Az
1603-ban *Sorrowes Ioy* [A bánat öröme] című gyászverseket tartalmazó kötetben például
az égbe költözött második szűzként éltették,¹¹ megteremtve ezzel a mennyekbe beérke-
zett, azaz kiválasztott és üdvözült protestáns hívő példaképét. Ezzel párhuzamosan – az
anglikán hitvallás egyik alappilléreként számon tartott *Mártírok könyvének* szellemében
(John Foxe, 1563, 1570, 1576, 1583) – a figyelem Erzsébet mártírsorsára összpontosult.
Igaz ugyan, hogy Erzsébet nem halt mártírhalált, mint Foxe egyháztörténetének hősei,
viszont nővére, I. Mária alatt elviselt hányattatásainak kidomborításával minden más
értelemben – imádságos lelkületével, sorsának alázatos és türelmes viselésével, az áldozati
bárány szerepének elfogadásával – megfelelt a foxe-i tradíciónak.

whig párt a katolikus trónörökös, Jakab yorki herceget kívánta kirekeszteni a trónutódlásból.
Erzsébet trónra lépésének évfordulóján hatalmas menetet tartottak, amelyben a pápa faragott
mását hordozták körbe, és végül Erzsébet királynő Temple Barnál álló szobra előtt máglyára vetet-
ték. Lásd például az ez alkalomról beszámoló pamfletet: *The Solemn mock procession of the Pope,
Cardinalls, Iesuits, fryers &c. through ye city of London, November ye 17th, 1679.* London, Jonathan
Wilkins, 1680.

9. Saját fordítás. Godfrey Goodman: *The Court of King James I.* London, Richard Bentley, 1839. I: 97–98. Lásd még erről Francis Osborne: *Historical Memoires on the Reigns of Queen Elizabeth and King James.* London, Grismond, 1658. 107–108.

10. John Watkins: *Representing Elizabeth in Stuart England: Literature, History, Sovereignty.* Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 39.

11. „On angels wings our Queene to heaven flieth. / To sing a part of that celestially lay /
Which Alleluiah, Alleluiah crieth. / In heavens chorus so at once are seene / A virgin mother, and
a maiden Queen.” „Angyalok szárnyán királynőnk égbe szállt / énekelni a mennyei szólamot /
mely Alleluját, Alleluját kiált. / Együtt látszik égből éneklő / Szűzanya és szűz királynő.” Saját
fordítás. Goldring et al. (szerk.): *John Nichols's The Progresses.* V: 754.

Erzsébet kultuszának talán legizgalmasabb megnyilvánulásai a korabeli londoni színpadi ábrázolásai. Az egyik legelső darab (melyben ugyan nem jelenik meg, de fivérének írt sorait felolvassák) Samuel Rowley drámája, a „Ha meglátsz, megismersz” (*When You See Me, You Know Me*; bemutató 1604, első kiadása 1605). A kronológiával meglehetősen mostohán bánó darabban VIII. Henrik mellett a fiú trónörökös, a későbbi VI. Edward a főszereplő, akiről világosan kitetszik, hogy Stuart Henrik előképe, a radikális protestáns udvaroncok reményeinek letéteményese.¹² (A darabban VIII. Henrik fiának születését várva, a gyermeket IX. Henrikként emlegeti, tehát azzal a címmel, amit Stuart Henrik kapott volna, ha megélte volna a felnőttkort.) Edward két nővérétől kap levelet, s míg Mária levele a katolikus ceremónia üres szófordulatait visszhangozza, Erzsébet levele egyszerű, szívhez szóló, és Edward felismeri benne az erényes élet mintaképét (I1r). E darab másik érdekessége, hogy először jelennek meg benne a Tudorok mint élő, hűs-vér alakok, tehát deszakralizálva és megszabadítva az őket körülvevő sablonossá merevedett kliséktől. Mintha csak Jakab király ellentétét rajzolta volna meg Rowley: VIII. Henrik álruhában járja a londoni utcákat, együtt bolondozik az emberekkel, iszik velük, sőt, még börtönbe is kerül.

Ugyanilyen egyszerű – a néppel törődő és jótékony – leányként ábrázolja Thomas Heywood Erzsébetet 1605-ös „Ha engem nem ismeresz, akkor senkit sem” (*If You Know Not Me, You Know No Body, First Part*) című drámájában, amely a nővére, Mária uralkodása alatti viszontagságokat mutatja be. Az ájtatos és alázatos, a szenvedéseket türelemmel viselő Erzsébet szembeötlően különbözik a festményekről jól ismert magabiztos és határozott arctól; a félelmeinek és szorongásainak hangot adó leány gyötrődései nagyon emberiek. Itt is előtérbe kerül a Tudorok és az egyszerű nép szeretetteljes kapcsolata, amelyet Heywood több példával is igyekszik kidomborítani: katonák, szolgák, szegények együttérzésükről és szeretetükről biztosítják Erzsébetet, sőt, London harangzúgással fejezi ki tiszteletét előtte (D2r). Erzsébet hűségüket látván pénzt oszt, és mikor az öt kíséző Beningfield katonákat küld a kiáltozó emberek ellen, megvédi őket: „Nem szükséges, a szegények szeretnek, csak a gazdagok vetnek meg, / És ha meg is fékezed nyelvük, hagyd, hadd szemléljenek. / Szeretetetek fájdalom nem enyhíti, sőt csak nehezíti: / Imádkozzatok értem a szívetekben, ne a nyelvetekkel. / Látja, Uram, látja, lecsendesíttem őket, / Egy sincs köztük, ki ne vitatná bukásom.”¹³ A darab legvége is Erzsébet és London kapcsolatát hangsúlyozza: az 1559-es londoni bevonulás eseményei elevenednek meg, amikor Erzsébet egy angol nyelvű Bibliát kap a várostól: a királynő a könyvet megsókolja és magasztalja. Így fejeződik be a mű, amelynek voltaképp egyik

12. Stuart Henrik (1594–1612), Jakab elsőszülött fia, aki tizennyolc évesen halt meg tífuszban.

13. Saját fordítás. „It shall not need, the poore are loving, but the rich despise, / And though you curbe their tongues, spare them their eyes, / Your love my smart allayes not, but prolongs: / Pray for me in your hearts, not with your tongues. / See see my Lord, looke, I have stild them all, / Not one amongst them but debates my fall.” Thomas Heywood: *If You Know Not Me, You Know No Body, Part 1*. London, Butter, 1623. D2r.

főszereplőjévé magasodik a város, amelyik szereti, megvédi és jövőt formáló programmal látja el az új királynőt.

Heywood még ugyanazon évben folytatást is írt darabjának, ahol Erzsébet posztumusz kultuszának egy másik fontos eleme jelenik meg: a beérkezett, igazságos, de irgalmas, gazdag és békés országot uraló „*Good Queen Bess*”. A „Jó Böske királyné” alakja egyesíti magában a nosztalgikus szeretetet, közvetlenséget és a megkérdőjelezhetetlen protestáns igazság gondolatát. Szerepe a darabban nem is túl izgalmas, hiszen végig e statikusan ábrázolt erényeket képviseli, személye változatlan és szent, így semmi feszültségnek nem lehet forrása. Nem is vesz részt igazán a mű cselekményében, csak rituális alkalmakkor jelenik meg, szinte azonosulva a darab nyomtatott kvartójának címlapján látható, kikeményített szoknyákba és gallérba bújtatott, koronázási jelvényeket viselő alakkal. Megnyitja Gresham új tőzsdeépületét, ezzel fejezve ki elkötelezettségét az új rend mellett; célpontja lesz egy merényletkísérletnek, mintegy jelezve az ország fenyegetettségét; és jelen van az Armada legyőzésénél, azaz az ország védelmezőjévé válik. Itt érhetjük tetten az Armada-mítosz fejlődésének egyik korai állomását is. Míg Erzsébet Tilburyben elmondott beszédének szövegkiadása még ötven évet várattott magára,¹⁴ az angol kulturális emlékezetben már élénken jelen voltak bizonyos motívumok, melyek még épülhettek a szemtanúk, a korabeli nyomtatott verses és prózai beszámolók és a győzelemi ünnepek mámorának emlékeire, és melyek a későbbi, jól ismert beszéd alappilléreivé váltak. A darabban Erzsébet utal nőként betöltött férfiszerepének nehézségeire („Ó bár Isten és a Természet / Férfi alakot adott volna szellemünknek”), önfeláldozására („a legutolsóért is véretem áldoznám”), nőként mutatott bátorságával lelket önt katonáiba („fenséged elhatározása új lelket / Öntött katonáink keblébe”), jutalmat ígér nekik („bátorságotok dicséretet érdemel”), és utal az angolok győzelmének zálogára: az isteni gondviselésre („Habár az ellenség legyőzve, / A győzelem nem a miénk, hanem az egeké”).¹⁵

Míg a dráma befejező mondata a békét hangsúlyozza („nem kívánunk háborúkat, de meg kell védenünk, ami a miénk”),¹⁶ az 1605. november 5. után leleplezett lőporos

14. A Tilbury-beszéd általában elfogadott szövegének első nyomtatott kiadása: *Cabala, Mysteries of State, in Letters of the Great Ministers of K. James and K. Charles* (London, Bedell and Collins, 1654); ez valószínűleg egy 1623-ból fennmaradt kéziratra épül: BL, MS Harley 6798, art. 18, fol. 87. A szöveg hitelességének kérdéséről lásd Susan Frye: „The Myth of Elizabeth at Tilbury”: *The Sixteenth Century Journal* 1992/1. 95–114. és Janet M. Green: „I My Self»: Queen Elizabeth I's Oration at Tilbury Camp”: *The Sixteenth Century Journal* 1997/2. 421–445.

15. Saját fordítás. „Oh had God and Nature, / Given us proportion man-like to our mind,” I3v; „with the meane here Ile spend my boold,” K1r; „your royal resolution, hath created / New spirits in our Souldiers brests,” I3v–I4r; „your valours have the praise,” K1v; „For though our enemies be overthrowne, / Tis by the hand of heaven, and not our owne,” K1v.

16. Saját fordítás. „we wish no wars, yet we must guard our own,” K1v. Heywood *Ha engem nem ismeresz, akkor senkit sem* című drámájának 2. részét 1605. szeptember 14-i dátummal jegyezték be a londoni nyomdászok hivatalos nyilvántartásába (*Stationers' Register*), így valószínűsíthető, hogy a 1606-ban publikált mű még az összeesküvés előtt készült szöveget tükrözi.

összeesküvés – melyben néhány katolikus a parlament felsőházát kívánta királyostul levegőbe repíteni –, és az annak nyomán eluralkodó katolikus-ellenes hangulat harciasabbá és diadalmasabbá formálta Erzsébet kultuszképét. E „meg sem történt esemény” olyan angol protestáns konszenzust teremtett, mely az országot egységbe kovácsolta, és mely egyben a protestáns Nagy-Britannia „alapító eseményének” is tekinthető.¹⁷ A kihallgatások jegyzőkönyvei az 1588-as spanyol invázióhoz mérhető fenyegetettségéről számoltak be, így Erzsébetnek az Armada feletti győzelme e leleplezett merényletkísérlet előképe lett, és Erzsébet az angolok és a protestantizmus szimbolikus óriásává nőtt. Christopher Lever „Erzsébet királynő könnyei” (*Queene Elizabeths Teares*) című – Erzsébetnek Mária uralkodása alatti szenvedéséről szóló, 1607-ben megjelent – verses elbeszélésének előszavában már egyenlőségjelet tesz Erzsébet királynő tisztelete és a hazafiaság illetve tisztesség közé: „tiszteljed emlékéit, kit a világban a legjobbak is csodálnak, kit te is tisztelni fogsz, ha tisztességes ember vagy, és igaz angol.”¹⁸

Thomas Dekker 1607-ben megjelentetett „A babiloni szajha” (*The Whore of Babylon*) című drámája ezt a jó és gonosz közti apokaliptikus küzdelmet ábrázolja, ahol Titania, a tündérkirálynő Erzsébet, míg a babiloni császárnő a római pápa allegóriája. E darab nem kívánt történelmi dráma lenni: „költőként írok és nem történészként” – vallja az író előszavában, azaz nem a történelmi események esetlegességét, hanem nagy igazságok állandóságát kívánja feltárni. A darab nagyban támaszkodik Spenser *Tündérkirálynőjére*, mely a korszakban rendkívül népszerű volt, de vele ellentétben Erzsébet udvarának eseményeit idézi, és azokat szabadon, drámai céljainak megfelelően csoportosítja. Összesen hét Erzsébet ellen irányuló támadásnak lehet a közönség szemtanúja, amelyek sorában csalárd házassági ígéret, merénylet, árulás és fekete mágia után végül a nagy tengeri támadás eseményei elevenednek meg a színpadon. A mű némajátékkal kezdődik, melyben Mária halála és Erzsébet trónra kerülése allegorikus személyek közreműködésével jelenik meg: *Igazság* egy barlang mélyén szunnyad, míg nem egy királynő halottas menete után életre kel, megkoronázzák, és apjával, *Idővel* Titaniát vezeti a színpadra, kinek átnyújtják a Könyvet (Bibliát).¹⁹ Titánia megcsókolja azt, tanácsadói felé mutatja, kik kardot húzva fogadkoznak, hogy *Igazságot* és a Könyvet megvédik. A történet a kikezdhethetlenség és egy igazság evidenciájára épül, melynek Dekker monumentális darabjával szócsove kíván lenni. Habár nem aratott sikert a bemutatón – talán a tablószerű epizódok drámaiatlansága és összetett szimbo-

17. Anne James: *Poets, Plays and Preachers: Remembering the Gunpowder Plot in Seventeenth Century England*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2016. 25.

18. Saját fordítás. „honour her remembraunce, whome all the best in the world do honour with admiration, which thou also wilt doe, if thou beest either honest, or truely English.” Christopher Lever: *Queene Elizabeths Teares*. London, V.S., 1607. 2.

19. E némajáték újra Erzsébet londoni bevonulását idézi, hiszen annak negyedik előképe a *veritas temporis filia* volt és a szereplők a jelenet után a királynőt az angol nyelvű Bibliával ajándékozták meg.

likája miatt²⁰ – Dekker kísérlete mégis jól jelzi a korszakban kialakuló Erzsébet-képet, mely a volt királynőt kizárólag abszolútumokban ábrázolja. Így már a 17. századi eleji londoni színházban megszületett az a Dávidházi Péter által definiált szellemi beállítódás, mely elengedhetetlen része minden kultusz kialakulásának, és mely tisztelete tárgya iránt „teljes és feltétlen odaadást” követel és „minden szóba jövő vád alól eleve felmenti”.²¹

Az első tíz év utolsó nagy színházi produkciója, mely a királynőt idézi, Shakespeare és Fletcher „Mind Igaz” (*All Is True*) címmel 1613-ban bemutatott darabja, mely később *VIII. Henrik* címmel jelent meg Shakespeare első összkiadásában (1623). Nemcsak a bemutatón szereplő címben, hanem magában a drámában is központi szerepet játszanak az „igaz” és „igazság” szavak. Míg a korábban említett darabokban is gyakran szerepel ez a kifejezés, azok mindig az egy igazságot hangsúlyozzák. Shakespeare és Fletcher művében sokkal összetettebb a kép: sok ember sokféle igazságát ábrázolja. A darab cselekményében viszonylag kevés eseménynek lehetnek szemtanúi a nézők, a legtöbbről a szereplők számolnak be, így-úgy, a maguk szemszögéből. A Prologus is arra figyelmezteti a közönséget, hogy az általa „kiválasztott igazságot” („our chosen truth” [Prol. 18.]) fogja bemutatni, és a „valós” és „igaz” bizonytalansága csupán a legvégső, Cranmer által közvetített próféciában oldódik fel. A megszületett gyermek (Erzsébet) feletti jóslat simítja csak el a sok mellé- és félrebeszélést, a két feleség alakja közötti feszültséget és VIII. Henrik döntésének visszasságát. Cranmer, kinek igazságát a közönség számára a foxe-i beszámolóból jól ismert mártírhálal hitelesíti, Erzsébet uralkodását egy eljövendő aranykorként festi meg ezerszer ezer áldásával és békéjével (V. 4. 15–55.); a királynő személyét pedig bölcsnek és erényesnek, kit élete végén a szentek várnak (V. 4. 60.). E leírás teljesen illeszkedik a Jakab-korban kialakult Erzsébet-kultusz elvárásaihoz, olyannyira, hogy talán még az idősebb nézőkkel is sikerült elhíhetni e nosztalgiával megédesített és a próféciában előre jelzett múlt „valódiságát”.

Erzsébet posztumusz kultuszának első tíz évét vizsgálva méltán tehetnénk fel a kérdést, hogyan ábrázolták Erzsébetet a kor hivatalos történetírói. Sajnos az első hivatalos Erzsébetről szóló életrajz csak 1615-re készült el (William Camden: *Annales*), akkor is csak latinul, és az első angol fordítás csak a szerző halála után 1625-ben jelenhetett meg. Az eredeti, hivatalos megbízásra készült műben korántsem tükröződik a királynő növekvő tisztelete, sőt, ahogy Patrick Collinson kiemeli, inkább Stuart Mária hírének tisztára mosása lehetett a szerző célja.²²

20. Cyros Hoy: *Introductions, Notes and Commentaries to the Texts in „The Dramatic Works of Thomas Dekker” edited by Fredson Bowers*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979. 308.

21. Dávidházi Péter: *„Isten másodszülttje”: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat, 1989. 5.

22. Patrick Collinson: *Elizabeth I and the Verdicts of History*. In: *This England: Essays on the English Nation and Commonwealth in the Sixteenth Century*. Manchester, Manchester University Press, 2011. 143–167. 147–149.

Egy másik érdekes adalék a hivatalos udvari szemlélet megértéséhez Erzsébet Westminsterben lévő síremlékének sorsa. A királynő holttestét 1603-ban nagyapja, a dinasztiaalapító VII. Henrik központi sírboltjába helyezték el, azonban 1606-ban Jakab exhumáltatta, és nővérel, Máriával közös sírboltba helyeztette a szentély északi mellékhajójában. Jakab ugyanakkor anyjának, Stuart Máriának, a két királynő síremlékénél majdnem kétszer nagyobb emlékművet faragtatott a szentély déli mellékhajójában, és 1612-ben odavitette holttestét Peterborough katedrálisából.²³

Vajon mi hatott jobban a kora Jakab-kori honpolgárra: a központi királyi propaganda vagy a színházak világának Erzsébet-képe? Talán nem jelzi ezt más jobban, mint Szepsi Csombor Márton, akit ugyan a síremlékek lenyűgöztek, de aki mégis a „jó emlékezetű” Erzsébet királynőről és a „gonosz cselekedeteiről” híres Stuart Máriáról számolt be útleírásában.

23. Walker: „Reading the Tombs of Elizabeth I.” 519–524.

A magyar nemzettudat kis-tükre

Beöthy Zsolt irodalomtörténeti szintéziséről

A honfoglalás millenniumára megjelent, eredetileg kevesebb mint kétszáz lapos könyv, *A magyar irodalom kis-tükre* Beöthy 1895/96-os szemeszterben tartott egyetemi előadásaira épült, s még szerzője életében további öt bővített kiadást ért meg. Beöthy Zsolt legnagyobb hatású munkáját az alábbiakban három szempontból vizsgálom: először s a vizsgálat tárgyának jellegéből fakadóan legrészletesebben a nemzeti diskurzus részeként, azaz elsősorban eszmetörténeti megközelítésből értelmezem; másrészt mint irodalomtörténetet teszem mérlegre; harmadrészt pedig a nemzeti irodalomról alkotott koncepciójának kritikátörténeti összefüggéseit vizsgálom.

A 19. század végi magyar nacionalizmus tagadhatatlanul legjelentősebb eseménye a honfoglalás ezeréves megünneplése volt. Számos reprezentatív aktus mellett a történeti diszciplínák saját tárgyuknak megfelelően bemutatták és megírták a magyar nemzet ezeréves történetét. Ezek közül is kiemelkedik a Beöthy Zsolt szerkesztette *A magyar irodalom története (Képes díszmunka két kötetben)* című könyv, valamint *Az ezredéves magyar állam és népe* című, Dr. Jekelfalussy József szerkesztésében megjelent kiadvány, melyben kitüntetett helyen s irodalomtörténeti szakmunkához képest átfogóbb szimbolikus jelentést kapva¹ olvasható *A magyar szellemi élet fejlődése* címen Beöthy irodalomtörténeti tanulmánya. Miként Dávidházi Péter írja:

Az irodalomtörténeti áttekintés, mely pedig (Toldyétól eltérően) már nem foglal magába filozófiai vagy teológiai szerzőket, itt úgy lép mindenféle földi és transzcendens tárgyú gondolkodás helyére, ahogy a kitáguló és felmagasztosuló magyar írói szerepkör lényegül át (szinte mindmáig hatóan) a gondolkodó és az *írástudó*, vagyis egy szellemi, sőt transzcendens sugallatú irányadó szerepévé.²

Ebbe a tudománytörténeti sorba tartozik *A magyar irodalom kis-tükre* is, mely – szintén Dávidházi gondolatmenetét követve – egy másik jelentős funkcióváltásra is szemléletes példával szolgál. A millennium idejére ugyanis a történeti tárgyú eposz végkép idejémtúlttá vált, s mint műfaj már nem volt képes meggyőzően reprezentálni a Kárpát-medencei magyarság történeti szupremáciáját, ezért szerepét ekkorra az irodalomtörténeti nagybeszélés vette át,³ megőrizve az eposz bizonyos műfaji jellemzőit.

1. Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Budapest, Akadémiai, Universitas, 2005. 866.

2. Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése*. 866.

3. Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése*. 852–853.

Beöthy *Kis-tükre* a bevezető eredetmondai felütésével indul, a szerző a Volga-melléki lovas alakját jeleníti meg, mely Árpád fejedelem irodalmi figurájából formálódott, s mint ilyen nemcsak a magyar harcos archetipusát, hanem a nemzeti jellemet is megtestesítette.⁴ A nemzeti eposz hőségének szerepét Beöthy irodalomtörténetében a megszemélyesített s ekképpen ténylegesen cselekvő nemzeti lélek veszi át. „De utóbb,” – írja Beöthy Katona József kapcsán – „a negyvenes években a nemzeti lélek ráismert magára benne s lelkesedő tapssal kereste ismeretlen költőjét, ki azonban már akkor rég a kecskeméti temetőben pihent.”⁵ A „nemzeti lélek” mint „szellemi alapelv”⁶ tehát azok lelki közössége, akik a nemzethez tartoznak, s ennek a szellemi-lelki összetartozásnak a kifejeződése a közös nyelven megszólaló nemzeti irodalom. Az, hogy a nemzeti lélek milyen erővel képes megnyilatkozni az irodalmi műben, határozza meg a szöveg és szerzője helyét a nemzeti irodalom Beöthy-féle kánonjában.⁷ Ez azonban csak a gondolkodásmód formális kereteit adja, mely azáltal és úgy telítődik (elsősorban morális) tartalommal, ahogy azt a történetíró meghatározza. Beöthy esetében ezek kifejezetten férfias, katonai erények: bátorság, egyenesség s a nemzeti érdek iránti elkötelezettség, áldozatkészség. Ez a kano-nizációs szempontrendszer eleve szűkre szabja azt a teret, amelyben például a női szerzők tárgyalására, vagy a fent leírt erkölcsi mintáktól eltérő magatartásformát képviselő szerzők értékelésére sor kerülhetne, a *Kis-tükör*ben pedig az egész 18. század megkapja a „nemzetietlen kor” minősítést.⁸

A nyitókép, mellyel Beöthy irodalomtörténetét indítja, a honfoglalás előtti elképzelt történelmi pillanatot ragadja meg, amikor a (finn)ugor eredetű magyarság vándorlása során már összeolvadt a harci erények eredőjeként tételezett török elemekkel (a későbbi kiadásokban erre rakódik rá a turáni eredet képzete), ennek az összeolvadási folyamatnak az eredményeként jött létre a *Kis-tükör* bevezetője szerint a magyar nemzet, s ekkorra alakult ki a magyar lélek azóta változatlan alapkaraktere. Erre az eredetmondát megalapozó nemzetkarakterológiai felütésre irodalomtörténeti szintézisében azért volt szüksége Beöthynek, mivel felfogása szerint az „irodalom a nemzeti lélek világos és közvetlen megnyilatkozása lévén, benne található meg legkönnyebben a nemzeti észjárásra jellemző sajátosságokat”.⁹ Noha a *Kis-tükör* bevezetője és irodalomtörténeti tárgyalásmódja a millennium nemzeti diskurzusába illeszkedik, *Az irodalomtörténet elmélete* című előadásorozatában Beöthy a nemzetet alakító tényezők elméleti kifejtését is megadja. Négy elemet különböztet meg: a „fajt” (a közös leszármazásból eredő öröklött testi és

4. Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése*. 86o.

5. Beöthy Zsolt: *A magyar irodalom kis-tükre*. Budapest, Athenaeum, 1896. 92.

6. Vö. Ernest Renan: *Mi a nemzet?* In: Bretter Zoltán, Deák Ágnes (szerk.): *Eszmék a politikában: A nacionalizmus*. Pécs, Tanulmány, 1995. 171–187. 185.

7. Beöthy Zsolt: *Az irodalomtörténet elmélete*. Sajtó alá rendezték a Dr. Lázár Piroška leánygimnázium diákjai. Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1940. 59.

8. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükre*. 63.

9. Beöthy: *Az irodalomtörténet elmélete*. 33.

lelki tulajdonságok), a „lakóhely természetét” (éghajlat, talaj, domborzat), „közéletet” (politikai szervezet, jogrend, vallási élet, társadalom, gazdasági fejlődés), valamint a „nyelvet”.

Beöthy a *Kis-tükör* bevezetőjében utal a természeti környezet nemzeti jellemet formáló hatására, mely a vándorló magyarság számára Kelet-Európa sík vidéke. Ebből a nemcsak Beöthynél megfigyelhető felfogásból ered a magyar irodalom jellemző „poétikus tere”,¹⁰ az Alföld,¹¹ mely – legalább Petőfőtől kezdve – jellemzően a „haza” fogalmát megtestesítő tájként értelmeződik. A nemzeti érdek iránti elkötelezettség Beöthy felfogása szerint a harmadik nemzetalkító tényezővel, a magyar alkotmányossággal s a „szabad” politikai intézményrendszerrel függ össze, mely mint történeti kontextus irodalomtörténetének keretezését adja, s rávilágít arra is, hogy nemzetkonceptiója a nemesi nemzet fogalmának transzformációjaként jött létre. Noha Beöthy hivatkozási alapja főként Taine-nek az irodalmi mű keletkezését meghatározó tényezőkről („faji” meghatározottság, a mű keletkezésének ideje, társadalmi környezet) kialakított pozitivistá irodalomtörténeti tétele, Beöthy nemcsak annyiban módosítja a francia irodalomtudós megállapításait, hogy három helyett négy tényezőt állít fel, hanem annyiban is, hogy a műalkotás keletkezésének fókuszpontja nála nem a szerzőre, hanem az immanens irodalmi folyamatokhoz képest transzcendens, de a műalkotásban megnyilatkozó s ennek révén cselekvőképes nemzeti lélekre esik.

A magyar „fajiság” meghatározó maskulin-katonai (végső soron nemesi) karakterjegyeit formálja meg Beöthy a volgai lovas alakjában; a millenniumi irodalomtörténet záró fejezetének sokat idézett mondata szerint „[m]indnyájunkban van egy csepp a Volgamenti lovas véreből”.¹² Beöthy eredetmítoszából tehát a magyarság mibenlétére vonatkozó genetikai identitás gondolata is leszűrhető lenne. Dávidházi Péter elemzése azonban rávilágít arra is, hogy a genetikai identitás Beöthynél „átszellemül”, s a vérségi összetartozásra való hivatkozást ő már tudatosan metaforikus értelemben használja.¹³ Alátámasztja ezt a néhány évvel későbbi előadásorozatának az a részlete is, melyben a valóságos vérségi leszármazás elvét valló Gobineau helyett Gustave Le Bon elméletét veszi át, akinek rendszeréből a „vér tisztaságának” tétele már hiányzik.¹⁴

Beöthy volgai lovasa, mint a magyar nemzeti jellem archetípusa a finnugor és török elemek keveredéséből jött létre, s lett „kész” a honfoglalás idejére. Beöthy a magyarság Kárpát-medencei ezeréves története során is számol az idegen népelemek folyamatos

10. Anthony D. Smith: *A nemzetek eredete*. Fordította Keszei András. In: *Nacionalizmuselméletek: Szöveggyűjtemény*. szerk. Kántor Zoltán, Budapest, Rejtjel, 2004. 204–229. 221–222.

11. Gyáni Gábor: *A tér nemzetiesítése: elsajátítás és kisajátítás*. In: Gyáni Gábor: *Az elveszített múlt: A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010. 237–265. 252.

12. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükre*. 180.

13. Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése*. 861–862.

14. Beöthy: *Az irodalomtörténet elmélete*. 75.

beolvadásával, s a nemzetet történetileg változó képződményként fogja fel, de az asszimilációs folyamat vezérelve nála mindvégig az örök és változatlan „magyar fajiság”. A *Kis-tükör* későbbi átdolgozásában ezt a kettősséget egyértelműen megfogalmazza: „*A mai magyar nemzet történetileg alakult; de a magyar faj alakította.* A történetet ő vezette, céljait ő tűzte ki, sőt ő csinálta s önmagát igyekezett érvényesíteni benne. Akiket az intézmények és történelem által magához kapcsolt: azokat lelkével is áthatotta, annak részeseivé tette.”¹⁵ Ez egyrészt azt jelenti, hogy abban az irodalomtörténetben, mely szerint az irodalom elsősorban a nemzeti lelket fejezte ki, az asszimiláció nem bír igazi jelentőséggel, mivel a beolvadó idegen nem módosíthatja az állandó és örök magyar jellemet, így az eredetet tökéletesen eltüntető beolvadás eredményeként a szlovák származású Petőfi is a volgai lovas szemével tekint végig a bihari rónán és a Tisza síkján.¹⁶ Ugyanezt a modellt követi az idegen (elsősorban nyugati) kulturális hatások irodalomtörténeti feldolgozása is. Beöthy ezeket nem tekinti eleve negatív jelenségeknek, de az idegen csak annyiban értékes számára, amennyiben a „magyar nemzeti érdek” saját szolgálatába tudja állítani, tehát amennyiben az idegen kultúrát a magyar tökéletesen magához idomítani képes.

Beöthy irodalomtörténet-írása szempontjából a nyelvnek kettős szerepe van. *Az irodalomtörténet elmélete* című előadássorozatában részletesen foglalkozik az egyes nyelvtípusok gondolkodásmódot meghatározó szerepével, s ezen belül a magyar nyelv jellegzetességeivel, melyek a nemzeti lélek sajátosságainak kifejezését lehetővé teszik. *A magyar irodalom kis-tükre*nek műfaji keretei között azonban nincs lehetősége a szerzőnek arra, hogy a később kifejtett nyelvelméleti problematikát akár csak részelemzésekben is alkalmazni tudja. Lényegesebb ennél az a talán nem is csak látszólagos ellentmondás Beöthy gondolatmenetében, mely a nyelvnek egyrészt nemzetkaraktert meghatározó jelentőséget tulajdonít, másrészt viszont a nemzeti lélek kifejeződését nem szükségszerűen köti a magyar nyelvhez. Erre minden bizonnyal abból a pragmatikus okból volt szüksége, mivel e nélkül – a magyar irodalmat pusztán a magyar nyelven született művekhez kötve – nem lehetett volna megírni a magyar irodalom ezeréves történetét. A középkori és korai újkor magyarországi latin nyelvű irodalom bevonásával, valamint a színhagyomány útján átörökített s megőrzött népmondák irodalomtörténetbe emelésével viszont a feldolgozás időhorizontja ezer évre vált kiszélesíthetővé. Ezzel együtt Beöthy irodalomfelfogása szerint a nemzeti lélek legautentikusabban nemzeti nyelven tud megnyilatkozni, ezért lesz az irodalomtörténet kitüntetett mozzanata a magyar nyelvet a kultúra nyelvévé emelő, s ezért ez egész nemzetet átható reformáció.¹⁷

Az irodalmi szöveg nyelviségével részben összefüggő kérdés az irodalomtörténet-írás műfaji lehatárolásának problematikája. Beöthy kiinduló tétele szerint az „*irodalom*: [...]

15. Beöthy Zsolt: *A magyar irodalom kis-tükre*. Budapest, Dursusz Bt., [1992.] [reprint; eredeti kiadása: Bp., Athenaeum, 1920]. 21. [kiemelés az eredetiben]

16. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükre*. [1896]. 181.

17. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükre*. [1896]. 33–41.

az egész nemzetnek szóló elmeművek összessége”.¹⁸ Nemzet alatt pedig a szellemi életet élő művelt nagyközönséget érti.¹⁹ Ebből a meghatározásból egyértelműen következik, hogy az irodalomtörténet-írás tárgyát képező szövegek műfaji köre a szellemi élet differenciálódásával változik, folyamatosan szűkül, olyan műfajok (például szaktudományos munkák), melyek korábban még az irodalom körébe tartoztak, idővel kiszorulnak onnan. Az irodalom korszakonként változó fogalma elvezeti Beöthyt oda, hogy az „egész nemzethez szóló elmeműként” felfogott irodalom lényegének a valamennyi műnemet átható költészetet tekintse.²⁰

A nemzeti irodalom 19. századi irodalomtörténeti gondolkodásban betöltött szerepéről írott könyvének kitekintésében S. Varga Pál a volgai lovas eredetmondai alakja s a nyelv alapvetően instrumentális felfogása miatt joggal nevezi Beöthy munkáját az eredetközösségi nemzetkonceptió nemzetkarakterológiai alapon történt továbbfejlesztésének.²¹ A közös nyelv ugyanis S. Varga szerint csak viszonylag későn vált a nemesi nemzetfogalom nemzetalkotó kritériumává,²² s ez a szemléletmód ragadható meg Beöthy nyelvről való fejtegetéseinek háttérében is, amikor a latin nyelvű magyarországi irodalmat (a fentebb vélelmezett pragmatikus szemponton túl) azért is tekinti a magyar irodalom, azaz a „nemzetnek szóló elmeművek” részének, mivel a latin évszázadokon keresztül nemcsak a tudomány nyelve volt, hanem a társadalom művelt rétegeiben élő nyelvként is működött. Másrészt azonban S. Varga az eredetközösségi rendszerben felállított nemzeti irodalom *literaturaként* felfogott fogalmához az egyéni alkotóerőt, a teremtető képzelet romantikus fogalmait köti, mely Beöthy irodalomtörténetében csak korlátozottan, a nemzeti jelleg kifejeződésének alárendelve ragadható meg. Ezzel szemben azonban a millenniumi irodalomtörténet elméleti háttérének kifejtésében központi szerep jut a *poézis*ként felfogott költészetnek, melyet S. Varga a hagyományközösségi alapon elgondolt nemzetkonceptióhoz köt.

Tagadhatatlan viszont az a kapcsolat, mely Beöthy *Kis-tükrét* – S. Varga által az eredetközösségi rendszerben elképzelt nemzeti irodalom körébe sorolt – Toldy irodalomtörténetéhez kötötte, s ezt már a kortársak is érzékelték.²³ Beöthy *A magyar irodalom kis-tükrének* későbbi átdolgozásaiban művének időhatárait kitágította a millennium évéig, a magyar irodalom csúcsteljesítményét Tompa Mihály, Petőfi, s – különösen – Arany János életművében jelölte ki. Az utánuk következő évtizedek irodalomtörténeti legitimitását főként az ő általuk képviselt hagyomány folytatása jelentette. Ez a fejlődéstörténeti modell, mely végül kortársai közül Szabolcska költészetét értékeli a leg többre, rokonít-

18. Beöthy: *Az irodalomtörténet elmélete*. 12. [kiemelés az eredetiben]

19. Beöthy: *Az irodalomtörténet elmélete*. 18.

20. Beöthy: *Az irodalomtörténet elmélete*. 18–19.

21. S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai: A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*. Budapest, Balassi, 2005. 616.

22. S. Varga: *A nemzeti költészet csarnokai*. 247.

23. Kéky Lajos: *Beöthy Zsolt*. Budapest, Franklin Társulat, [é. n.]. 90.

ható Horváth János magyar irodalmi fejlődéstörténetével, Horváth irodalomtörténet-írói szemléletmódja azonban inkább köthető a rendszeres irodalomtörténetet nem író Gyulaiéhoz.²⁴

Beöthy irodalomtörténet-írói szótárából nem hiányzik a „modern” szó, s jelentőséggel bír, hogy a *Kis-tükör*-ben elsőként Kazinczy kapcsán használja a kifejezést, úgy látja, benne „először testesült meg Magyarországon a modern »literátor« fogalma”.²⁵ Ebben az értelemben a *modern literátor* korszerű, a korabeli európai kultúrákra jellemző irodalmár egyéniséget jelent. Az, hogy éppen Kazinczy kapcsán kerül elő elsőként a fogalom, jelzi annak tudatosodását, hogy a 19. század elején kezd átalakulni az irodalom szellemi és társadalmi viszonyrendszere. Az irodalom más (szaktudományos) diskurzusformáktól ekkor különül el, s az irodalmiság fogalmának átalakulásával párhuzamosan megváltozik az író társadalmi státusza is. Kazinczyban továbbá Beöthy egy újfajta szubjektivitás első képviselőjét is látja.²⁶ Lényegében tehát hasonlóan pozicionálja Kazinczyt, mint korábban *A magyar nemzeti irodalom történetében* Toldy Ferenc: Kazinczyval kezdődik a nemzeti irodalomnak az a korszaka, mely mint folyamat irodalomtörténeti szintézisük megírásakor is lezáratlan.²⁷

A magyar irodalom kis-tükrében az esztétikai szempont – miként Komlós Aladár is megjegyezte – háttérbe szorul,²⁸ s ezt nemcsak a választott műfaj szűkös keretei indokolják, hanem az irodalomtörténetet „az irodalom életének a története”-ként felfogó tudósi alapállás is, mely kiemelt hangsúlyt helyez az irodalmat alakító külső tényezők leírására.²⁹ Ezek a tényezők pedig a honfoglalás millenniumának évéből visszatekintve elsősorban politikaiak voltak.³⁰ A magyar irodalom és politika erős kölcsönviszonya Beöthy szintézisének is egyik konklúziója,³¹ s éppen ez az a pont, ahol Beöthy irodalomfelfogása néhány év múlva élesen szembekerül a magyarországi irodalmi modernségével, miközben „a nemzeti egység apológiája” a valamikori szabadelvű politikai csoport nemzetpolitikai, kulturális törekvéseivel vág egybe.

A korabeli magyar irodalom hivatalos intézményeiben betöltött szerepe Beöthyt arra kötelezte, hogy az új irodalmi jelenségekről is bírálatot fogalmazzon meg. A Kisfaludy Társaság elnökeként még 1908-ban reagált a *Nyugat* jelentkezésére, és ugyanannak az irodalomszemléletnek alapján vizsgálta a magyarországi irodalmi modernség jelentkezését, mint amivel millenniumi irodalomtörténetét írta, a későbbi irodalmi vitáktól azon-

24. Dávidházi: *Egy nemzeti tudomány születése*. 820–821.

25. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükré*. [1896]. 79–80.

26. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükré*. [1896]. 80.

27. Toldy Ferenc: *A magyar nemzeti irodalom története: A legrégebbi időkől a jelenkorig*. [Budapest], Szépirodalmi, 1987. 195–213.

28. Komlós Aladár: *Gyulaitól a marxista kritikáig: A magyar irodalmi kritika hét évtizede*. Budapest, Akadémiai, 1966. 32.

29. Beöthy: *Az irodalomtörténet elmélete*. 36.

30. Németh G. Béla: „Beöthy Zsolt”: *IK*, 1963/5. 587.

31. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükré*. [1896]. 183.

ban tudatosan távol maradt. Tanítványa, Kéky Lajos, professzorának ezt a mulasztását szóvá is teszi egykori mesteréről írt monográfiájában, s idézi Beöthy 1912-es jegyzőkönyvi megnyilatkozását: „Mért nem írok futurista költőkről, Adyról és társairól? Ezeket csak kétféleképpen lehet tárgyalni: humorosan vagy pathologice. Én pedig sem humorista, sem pszichiáter nem vagyok.”³² Beöthy számára, aki szerint az irodalomban a nemzeti lélek nyilatkozik meg, az az irodalmi modernség, melyet Ady és a *Nyugat* képvisel, nem is tarthat igényt a magas irodalom rangjára, ezért a hivatalos irodalom intézményeinek szempontjából bizonyos funkcióévesztéssel járna akár csak kritikát is megfogalmazni róluk. Ennek ellenére Beöthy irodalomszemlélete a népnemzeti irodalomkritika alaptéziseit fogalmazta újra úgy, hogy például Gyulaihoz képest eleve jóval kevesebb teret engedett az esztétikai értékelésnek.

Beöthy is érzékelte a századelő új irodalmi jelenségeit, de a *Kis-tükör* utolsó átdolgozásakor, 1920-ban – habár a magyar irodalom történetének tárgyalásában ekkorra is csak nagyjából a millennium évéig jutott el – sem módosította irodalomtörténeti szintézisének alapkoncepcióját.³³ A hatodik kiadás előszavában írja Beöthy:

Sem világnézetemen, sem nemzeti, irodalmi vagy történeti felfogásomon nem változtatott semmit a reánk szakadt szörnyű év és a csapásait előkészítő korcs irodalom. Sőt megerősített benne. Úgy vagyok meggyőződve, hogy ez a felforgató, minden magyar hagyománnyal szakító irodalom is, rettentő következeivel új bizonyosságát, csakhogy negatív bizonyosságát szolgáltatja könyvem alaptételének. A magyar irodalom, irodalmi értékeink is, természeténél fogva nemzeti életet élt; a nemzet szíve irodalmában dobogott legerősebben. A magyar szellem folytonosságának megszakadása az irodalomban: a magyar politikai fejlődés, talán az élet megszakadása.³⁴

A nemzeti fejlődésbe vetett hitét nem törte meg a háborús katasztrófa, történelemfelfogása szerint ezek a nemzetre nézve tragikus események pusztán az ideális ívtől való elhajlást (a folytonosság időleges megszakadását), a szó eredeti értelmében vett dekadenciát jelentik, s ebbe a történelmi-logikai sorba helyezi bele a modern irodalmat is.

32. Kéky: *Beöthy Zsolt*. 197.

33. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükre*. [1920]. 7–8.

34. Beöthy: *A magyar irodalom kis-tükre*. [1920]. 7–8.

Szilágyi Márton

Honnan tudhatott fontos részleteket Kölcsey

Kazinczy Ferenc fogságáról?*

(Egy adalék)

Kölcsey levelezésének kritikai kiadásában van egy rövid megjegyzés, amelyet még csak jegyzetre sem érdemesített a sajtó alá rendező, olyannyira hangsúlytalan, pedig rendkívül fontos információkat tartalmaz, ha megtaláljuk hozzá a megfelelő kontextust.

Kölcsey barátjának, Szemere Pálnak írott levelét zárta le a következő sorokkal 1814. december 17-én:

Végezzük, Edes Palim, mert már ezeket gyertyánál írtam, 's te tudod hogy én gyertyánál igen rosszul látok. Írj, és leginkább azon kétségeimet oszlasd-el mellyeket előbbi levelemben rólad 's Kazinczyról tettem-fel. Most is azt mondom: Jaj annak kiben gyöngeség nincsen! de az ki Munkácson a' fogjukat jótétekkal töltötte-meg, minden lehet csak *alacsony* nem.¹

Vagyis Kölcsey azt várja barátjától, hogy oszlassa el kétségeit Kazinczy Ferenc jellemének kapcsán, s ezért rögzíti meggyőződését, hogy Kazinczy bizonyosan nem lehet „alacsony”, azaz kicsinyes, hiszen... S itt következik egy rendkívül meglepő utalás, hiszen félreérthetetlenül Kazinczy munkácsi raboskodására céloz, s a költő ottani jótetteire, amelyek a mi számunkra persze már ismerősek lehetnek a fogságról szóló nagyhatású emlékiratból, a *Fogságom naplójából*. Csakhogy amikor ez a levél keletkezett, 1814-ben, még el sem készült ez a memoár.

A munkácsi „jóték” minden bizonnyal azt jelentették, hogy Kazinczy – saját leírása szerint – amikor kiszökhett a cellájából a folyosóra, a többi fogvatartottat a kintről fűthető szobák kályhalyukán keresztül a saját élelméből táplálta. Ennek részletes és rendkívül érzékletes megörökítését a *Fogságom naplója* végezte el,² amelyet – ahogyan ez valószínűsíthető – 1828-ban fejezett be Kazinczy, s ekkor hagyta ott megőrzésre pesti

* Készült az MTA – Debreceni Egyetem Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoportja keretében (témavezető: Debreczeni Attila). S ez a kis tanulmány köszöntse most azt, aki annak idején Kölcsey Ferenc műveinek kritikai kiadását kezdeményezte és egy darabig a munkálatokat is irányította...

1. Kölcsey Ferenc Szemere Pálnak, Álmosd, 1814. dec. 17. In: Kölcsey Ferenc: *Levelezés I.* 1808–1818. Sajtó alá rendezte Szabó G. Zoltán. Budapest, Universitas, 2005. (*Kölcsey Ferenc Minden Munkái*). 357. Kiemelés az eredetiben.

2. A jelenetet lásd a kritikai kiadásban: Kazinczy Ferenc: *Fogságom naplója*. Sajtó alá rendezte Szilágyi Márton. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011. (*Kazinczy Ferenc Művei. Első osztály. Eredeti művek. Kritikai kiadás.*) 133–137.

barátjánál, Bártfay Lászlónál.³ Persze Kazinczy többször és több szövegtípusban is kísérletet tett már korábban fogsága megörökítésére, így a munkácsi időszak megrajzolását is elvégezte: jelen tudásunk szerint először az 1801 és 1810 közötti időszakban vezetett naplójában tette ezt meg, amelyet 1812-ben letisztázott.⁴ Ez a változat sokkal tömörebb, mint később a *Fogságom naplója* lesz, ráadásul ezt Kazinczy nem is terjesztette, tehát ez aligha juthatott el az ekkor még ifjú Kölcseyhez. A munkácsi jócselekedetnek a forráskritikai hitelesítését eddig egyetlen más kútfőből tudtuk megtenni: Kazinczy munkácsi cellaszomszédja, Andreas Riedel egy 1805-ös, a Hofkriegsrattól lefolytatott vizsgálat alkalmával részletesen beszélt a Kazinczyval való közös fogság időszakáról is, s így azt is elmesélte, miképpen táplálta őt Kazinczy a fent leírt módon.⁵ Kölcsey szavai azonban erre a vallomásra sem vezethetők vissza természetesen. Akkor ő honnan szerezhetett tudomást az esetről?

Van egy nyom, amely alapján ez behatárolható. Kölcsey idézett levele ugyanis Álmosdon keletkezett, s Kölcseynek ekkor a szomszédságában élt Úza Pál, aki Kazinczy fogolytársa volt. Úza (1763–1824 után) szintén Zemplén megyei, református családból származott, mint Kazinczy. Őt is halálra ítélték a Martinovics-összeesküvésben való részvételéért, de az ítéletet az uralkodó – kegyelemből – bizonytalan idejű várfogságra enyhítette. Úza folyamatosan Kazinczyval együtt raboskodott, ám nála csak jóval később, 1803. február 27-én szabadult. Ezután Úza visszavonultan élt álmosdi birtokán.⁶ Arról, hogy Úza miképpen élte meg a fogságot, szinte semmit nem tudunk, erről az időszakról sem feljegyzés, sem levelezés nem maradt utána, s visszaemlékezést sem írt, hagyatéka sem került elő, ha volt egyáltalán. Az azonban bizonyos, hogy Kazinczy nagyon szerette őt, s ez alighanem a börtönben tanúsított – feltehetőleg önzetlen – magatartásának is köszönhető. Naplójában megörökítette, hogy 1803. május 10-én, tehát nem sokkal Úza szabadulása után rávette egykori rabtársát és barátját arra, hogy portrét fessenek róla. A képet saját magának készítette el, s otthon őrizte mint emléket: „Úza barátom Pestre jő. Elvezettem Stunderhez, ’s festtettem. Annyira el van találva, hogy midőn 1805. Martiusban Váradról kijöttem ’s kocsim üvegét leeresztettem, a’ szobalány felkiált: – Itt megy az Úr, a’ ki nálunk le van festve.”⁷ Kazinczy 1811-ben így jellemezte Úzát: „Uza Pál együtt tanulván László öcsémmel Patakon 1763. Mart. 15-én született. Növése igen szép,

3. Erről bővebben Szilágyi Márton: *Forrásérték és poétika (Kazinczy Ferenc: Fogságom naplója)*. Budapest, reciti, 2017. (Irodalomtörténeti füzetek 177.). 17–21. A könyv szövege teljes egészében hozzáférhető az interneten is: <http://reciti.hu/2017/4095#more-4095>

4. Ezt a szövegrészt közli: Kazinczy Ferenc: *Pályám emlékezete*. Sajtó alá rendezte Orbán László. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009. (*Kazinczy Ferenc Művei. Első osztály. Eredeti művek. Kritikai kiadás.*) 34–42.

5. Vö. Szilágyi Márton: *Párhuzamos börtöntörténetek. Kazinczy Ferenc és Andreas Riedel*. In: Czifra Mariann (szerk.): *Leleplezett mellszobor. Nyomozások Kazinczy birtokán*. Budapest, Gondolat, 2009. 43–81. Különösen: 63–81.

6. Életrajzát részletesebben lásd Kazinczy: *Fogságom naplója*. 461.

7. Kazinczy: *Pályám emlékezete*. 284.

lelke oly szép hogy soha szebbet nem láttam; csendes, elmozdíthatatlan characterű jó ember, kit gyönyörködve nevezek barátomnak.”⁸ Kölcsey Kazinczyhoz szóló levelében először 1813. november 14-én említette Úzát, s innen azt is rögtön megtudjuk, hogy ők ketten Kazinczyról is beszélgettek:

Egyedül könyveim maradtak a' télre, 's talán némellykor Úzának társasága, ki a' telet itt Almosdon fogja tölteni. Szúnyogdon a' közelebbi szüret alkalmatosságával beszélttem ezen igen becsületes emberrel 's Uram Bátyámrol folyt a' beszéd. Hevülettel szollott: „Én azon embert, úgymond, véghetetlenül szeretem, 's nem lehetne életem boldogabb, mintha közel hozzá tölthetném-el. Mivelt Lélek, igen, Héroszi Lélek az melly ötet eleveníti. Én Ő róla, szóllt továbbá, 's munkáiról most csak igen keveset tudhatok, 's azt is mások által. Esküszöm, hogy ha nem gondolatim, 's tetszésem szerént volnának is azok írva tisztelném még is őket, mint emlékéit a' legjobb, legkedveltebb barátnak –” Örültem hallván a' szép érzésű embert, 's kötelességemmé tettem ezt Uram Bátyámmal tudatni, mert nem lehet, hogy ez által öröm ne szálljon Édes Uram Bátyámra. Én azt hittem, hogy az az ember hideg, de ekkor tapasztaltam, hogy szívét azon kegyetlen évek sem fagyalhatták-el, 's van elég pillantat mellyben az emberiségért forrón vér.⁹

Kazinczy erre a híradásra barátságának kinyilvánításával reagált: „Az én Úzamat nagyon tisztellem 's csókolom szíves barátsággal.”¹⁰ Kölcsey nem csupán Kazinczynek írt Úzáról, hanem gyermekkori ismerősének, Kállay Ferencnek is ugyanezen a hőfokon beszélt a vele való ismeretségről. „S azon órák mellyeket a' derék Úzával töltök-el inkább fájnak mint kedvre hoznak. Egy illy ember méltó, hogy ura legyen a' sorsnak, 's íme a' helyet szenved terheket mellyeknek ő nem oka.”¹¹ Kapcsolatuk bizalmas jellegére enged következtetni, hogy egy későbbi, Kállayhoz intézett levélből kiderül, hogy Úza „még az ágyban” kapta Kölcseyt, azaz korábban kereste föl, mint ezt a társasági illem megkívánta volna, s Kölcsey megmutatta neki Kállay levelét is.¹² 1814 decemberében szintén kivételes élményként rögzíti az Úzával való együttléte: „Ezen két Napomat Álmosdon Úzának társaságában töltöttem, 's vidám és gondnélkül vagyok, mint az aranykor' Énekesi.”¹³ Kölcsey a nagykorúsága beköszöntével végrehajtott birtokosztály

8. Az idézet Kazinczy azon jegyzetéből származik, amelyet Szirmay Antal 1809-es, latin nyelvű munkájához fűzött: Benda Kálmán (sajtó alá rendezte): *A magyar jakobinusok iratai III. Naplók, följegyzések, röpiratok*. Budapest, Akadémiai, 1952. 382.

9. Kölcsey Ferenc Kazinczy Ferenchez [Álmosd, 1813. nov. 14.]. In: Kölcsey: *Levelezés I.* 262–263.

10. Kazinczy Ferenc és Szemere Pál Kölcsey Ferenchez, Széphalom, 1814. jan. 4[– 6.]. In: Kölcsey: *Levelezés I.* 278. Kiemelés az eredetiben.

11. Kölcsey Ferenc Kállay Ferenchez [Álmosd, 1814. márc. 7.]. In: Kölcsey: *Levelezés I.* 302.

12. Kölcsey Ferenc Kállay Ferenchez [Álmosd, 1814. ápr. 11.]. In: Kölcsey: *Levelezés I.* 321.

13. Kölcsey Ferenc Kazinczy Ferenchez [Álmosd, 1814. dec. 2.]. In: Kölcsey: *Levelezés I.* 343.

után Csekébe költözött, s ez nyilván elválasztotta Úzától is, de kapcsolatuk megmaradt, s időnként felkereste őt. 1815. május 30-án írta Kazinczynak: „Almosdon sok időt tölték Úzával, ki a' Zsomboryné halála oltá többnyire ott Zsomborival lakik. Sorvasztó unalomban él azon tiszteletre méltó ember mint mindég úgy most is.”¹⁴ Kölcsey és Úza kapcsolatára még 1823-ból is van levélbeli bizonyíték. A költő ekkor írta Szemere Pálnak: „Mindjárt a' levél vétele után Váradra kelle mennem, 's ezen útamból vendégek kísérték haza, 's közöttük az én kedves Úzám.”¹⁵

A hosszú baráti kapcsolat igen valószínűvé teszi, hogy Úza informálhatta Kölcseyt a fogság részleteiről, s így Kazinczy ottani cselekedeteiről is. Úza ugyanis Munkácson ugyanazon a folyosón raboskodott, mint Kazinczy, sőt, Kazinczy cellaszomszédja volt (a másik a már emlegetett Andreas Riedel). Ezt maga Kazinczy rögzítette (alaprajzot is mellékelve) a *Fogságom naplója* megfelelő helyén.¹⁶ Valószínűleg tehát Úza is azok közé a fogolytársak közé tartozott, akiknek Kazinczy titokban – s tegyük hozzá: igen nagy kockázatot vállalva – élelmiszert csempészett be, bár az eset leírásakor a *Fogságom naplójában* őt nem nevesítette. Mivel azonban Kazinczy fogságról szóló visszaemlékezéseinek az az egyik legérdekesebb vonása, hogy a különböző időpontokban keletkezett szövegek nem ugyanazt a tényanyagot tartalmazzák, itt is van módunk más forrásokhoz nyúlni. Így aztán tudhatjuk Kazinczy már idézett naplófeljegyzéseiből, hogy alighanem a fogság alatt is Úzában bízott a legjobban: azt a titkot, amelyet egyébként senkinek nem lett volna szabad elárulnia, hogy tudniillik kegyelmet kapott és szabadulni fog, egyedül neki árulta el – nyilván a börtönkommunikációhoz használatos kopogtatással.¹⁷ „Nem is mondtam senkinek az egy Úzán kívül, kit esmertem, hogy vas fogókkal sem vehetik-ki belőle.”¹⁸ Ugyanebből *Az én naplóm* című szövegből értesülhetünk arról (a *Fogságom naplójából* ez a mozzanat is kimaradt), hogy Kazinczy a szabadulásakor arra is talált módot, hogy szimbolikusan Úzától is elbúcsúzzon: „Uzámnak ajtaja mellett elmenvén, azt titkon megkoppantám.”¹⁹

A kiindulópontunknak választott Kölcsey-levélből külön figyelmet érdemel a „fogjukat” kifejezés. A kritikai kiadás jegyzetei ezt sem értelmezik, pedig magyarázatra szorul. Ez ugyanis összetett szó, félreértésre és zavaró homonímiára okot nem adó módon „foglyuk”-nak írhatjuk át. Ez a várbörtönbeli cellákat jelölte metaforikusan. A szót Kazinczytól ismerhetjük, már a fogság ideje alatt keletkezett első feljegyzésében megtalál-

14. Kölcsey Ferenc Kazinczy Ferenchez [Nagykároly, 1815. máj. 30.]. In: Kölcsey: *Levelezés I.* 379.

15. Kölcsey Ferenc Szemere Pálhoz [Cseke, 1823. szept. 19.]. In: Kölcsey Ferenc: *Levelezés II.* 1820–1831. Sajtó alá rendezte Szabó G. Zoltán. Budapest, Universitas, 2007. (*Kölcsey Ferenc Minden Munkái*). 94.

16. Kazinczy: *Pályám emlékezete.* 130–131.

17. A falak kopogtatásáról mint kommunikációs eszközzől lásd bővebben: Szilágyi: *Forrásérték és poétika.* 124–128.

18. Kazinczy: *Pályám emlékezete.* 38.

19. Kazinczy: *Pályám emlékezete.* 40.

jük: „27. Sept[embris] 1795. a’ Spielbergi vár’ alsó foglyukaiban a 14dik N[ume]rus alatt [ti. szenvedtem – Sz. M.]”.²⁰ Kölcsey persze ezt a feljegyzést sem ismerhette a levél megfogalmazása idején. Csak az képzelhető el, hogy ezt a szót is Úzától hallhatta a történettel együtt, vagyis alighanem ezen a módon egy olyan speciális, metaforikus kifejezés őrződhetett meg, amely afféle börtönszlengként a Martinovics-összeesküvés elítéltei között volt használatos. Ezzel élt Kazinczy, de láthatólag nem csak ő, hanem minden bizonnyal Úza is, akitől pedig Kölcsey tanulta el.

Ilyenformán tehát ez a néhány sor a Kölcsey-levélben valamit mégiscsak megőrzött Úza börtönélményeiből: nem túl sokat ugyan, de annyit mégiscsak, hogy Kazinczy tapasztalatainak és börtönmemoárijának kontrollanyagaként lehet használni.

20. Kazinczy: *Pályám emlékezete*. 14.

Armida, a „csodanéember”

Szeretettel Dávidházi Péternek, aki igen sokat tett Arany János és a Biblia kapcsolatainak kutatásáért¹

Torquato Tassót a legújabb kutatások „telhetetlen” és korában egyedülállóan minden-
evő költőnek látta, aki olyan metaforarendszert és paratextuális utaláshálózatot dol-
gozott ki, amelyben folyamatosan egymásra vonatkozott az ő legsajátabb költői céljai
érdekében a bibliai tradíció, az antik, azaz görög és római hagyomány és minden, amit a
keresztény középkor hátrahagyott és minden, amit a humanizmus és a reneszánsz új
paradigmákba foglalt. Tehát a Tasso szemében ideális olvasónak Salamontól Ariostóig, a
chanson de geste-ektől Vidáig ismerni kell a teljes világirodalmat.

Arany János szerintem hasonló volt. Régebben írtam egy tanulmányt *Az elveszett al-
kotmány* Első énekéből Arany által kihagyott sorokról, amelyben a magyarok istenét
szólította meg.² Ez a tanulmányom ugyan másodszer is megjelent két éve, de a szóban
forgó 34 verssor, amelyet Arany maga húzott ki a kéziratból, 1951 óta sosem látott nap-
világot, ezért gyakorlatilag ismeretlennek tekinthető.³ Engedtessek meg tehát nekem,
hogy a címben jelzett témával kapcsolatban legelőször is közöljem betűhíven ezt a gya-
korlatilag olvasatlannak tekinthető Arany-szöveget:

Ó te hatalmas lény, kit népem, mint Jehovah-ját
Juda leánya, saját s a többire rá se' tekintő
Isteneül követel, – hozvát nagy Szittyia gombás
Téireiről, – ki előtt örmény, rác, német, oláh, tót,
Mind csak hangyabolyok, patkányok, hörcsögök, ürgék,
Mellyeket ölnéped tej-méz folyamú Kanaánja
Térein, egykorig, és csak azért szenvedsz el ödöngni
Hogy szeretett magyarod napot, éjt végig ne aludjék,
Hogy legyen a mi, ha virad (azaz reggel, mivel *estve*
Szinte virad soknak) hemzsege, csikolja fel újabb
Élvre a boldogokat, szóval, hogy legyen *irigyünk*, –
Magyarok Istene! (más nevedet nem tudjuk) o halld meg:

1. Vö. például akadémiai székfoglalóját: Dávidházi Péter: „»Harmadnap« – Arany János és a feltámadás költészete”: *Holmi*, 2011/6, 708–728.

2. Szörényi László: *Arany János és Az elveszett alkotmány*. In: *Petrarca Budapesten, Esszék, tanulmányok (Magyar Esszék)*. Budapest, Nap Kiadó, 2011. 89–103 (második kiadás: 2015).

3. Arany János: *Az Elveszett Alkotmány, Toldi, Toldi estéje*. In: *AJÖM II*, s.a.r. Voinovich Géza. Budapest, Akadémiai, 1951. 232–233.

Itt vagyok, itt ülök; könyököm tölgy asztalon, állam
Félre feszítve, balom hajamat borzolja veszettül,
Vagy veri homlokomat, jobbom pedig újra, meg újra
Mártogat egy tollat tintába megint – porozóba:
És a vers nem jó, – és a vers egy sora sem jó.

Mínthogy azért, a mióta világ és benne szorult *bárd**
Létez, kezdve az ősi Homértól, ezredek óta
Mind a máj napig (bele-értvén a pipatöltő
Múzsát is), közösen meg tartott régi gyakorlat
Volna, Horác is (Pisókhöz: 140) e módot
Törvényül tenné, meghunyászkodni javallván
Illyenkor s valamely istenséghez folyamodni:

Én is, alább nevezett költő, bátor vagyok, a rám
Torzképet faragó múzsákat hagyva maguknak,
Trónod előtt, *Szittyák hadas Istene!* térdre borúlni, s
Csókolván saruid sárját** esdekleni: sugjad
Né – ha belé szakadok; ha pedig rám érik az álom, –
(Mint rád ért, *Lector Benevóle*, remélem azóta), –
Fricskázz föl kérlek, nehogy úgy járjak magam is, mint
Ősi Homérosz járt, ki felől a pletyka Horác el
Híreli fű-fa előtt, ha talál bólintani olykor.

És ezzel maradok

tarlói poéta

Vadonffy.

* *Bárd*. Így nevezettek azok, kik énekeikkel *bárdolák* a régi celta nép *bárdolatlan* erkölceit. Nem napnál világosabb innét, hogy mind *Ossián* a bárd, mind a gael nemzet valóságos *törzsökös magyarok voltak?*

** *Sárját?* Persze, mert *itt* sár nélkül nem jár.⁴

Ennek a magyarok istenéhez intézett levélnek alapján világosan kijelenthetjük, hogy Arany nem azt a bibliai istenképet vetíti a „magyarok istene” alakja mögé, amelyet a magyar költészetben és prédikációban igen régóta használtak a zsidó-magyar párhuzam jegyében mint olyan istenséget, aki választott népét a szolgaságból a bőségbe, Egyiptomból Kánaánba vezérli, később pedig bűnei, illetve bűnbánata következményeképpen

4. Arany: *Az elveszett alkotmány*. – A sajtó alá rendező elírásait javítottam a kézirat alapján (MTAK Kézirattár, K502). Az eredetiben a kurziválást aláhúzás jelzi. A kihagyott, harmincnégy verssornyi rész a végleges, Arany által jóváhagyott és azóta minden kiadásban megjelent mű *Első énekének* hatodik sora után kezdődik. (Vö. Szörényi: *Arany János és Az elveszett alkotmány*. 95–96.)

megbünteti avagy megbocsátva neki, helyreállítja. Ugyanis a Bibliában magában (főleg Mózes 4. és 5., továbbá Józsué és a Bírák könyvében) Isten büntetése, amelyhez az idegen népeket használja ostorul, éppenhogy nem emlékeztet az Arany-féle fikcióban alkalmazott módszerre, ahol a „magyarok istene” csak azért birizgáltatja a nemzetiségekkel választott népe talpát, hogy végre legalább ébredjen föl, és így legyen irigye. Elég egyértelműen fogalmaz Arany, mikor így szólítja meg ezt a fensőbb lényt: „*Magyarok Istene!* (más nevedet nem tudjuk) o halld meg”.

Ezek után az eposzi kellékek sorában kötelező mitikus lények, akik megjelennek a költeményben, úgy határozhatók meg csupán tényleges súlyukat és lényegüket tekintve, ha megpróbáljuk rendszerüket felrajzolni és meghatározni kapcsolatukat a bibliai istennel és a Szentírásban legitim szellemvilággal. A legegyszerűbb, ha végignézzük a költeményt, hogy hol és hogyan emlegeti Istent.

Az első említés egy – természetesen csupán töredékesen idézett – kiadós káromkodás:

Est vala hát. A kanász kalibája felé terelé már
A rőfögő tábort, cifra adtázva hol egyik,
Hol másik karimás orrút, főleg pedig, ősi
Furcsa szokása szerint, az *urát* tisztelve szitokkal.
Jámbor földművelők, honi kátyúkban felakadván,
Marhabaráti doronggal* üték a bünös lovat ökröt,
Emlegeték Istent, Krisztust, a szenteket olykor:
Híva segédekül-é, vagy egyébért, hallgat az írás.

* Sok szó volt akkor állatkínzás elleni egyletek alakításáról.⁵

Egy félisten- és félistennőforma furcsa pár, Armida és Hábor képviseli a cselekménymozgató túlvilági lényeket, egy táltos és egy boszorkány. Tehát egy iráni típusú dualizmus sejlik a vallástörténeti háttérben, az az elképzelés, amelyet először Cornides Dániel dobott be a magyar köztudatba, és amelyet széles körökben ismertté tett Vörösmarty a *Zalán futásában*.⁶ Persze Shakespeare hatása sem hagyható figyelmen kívül, ha Oberonra és Titániára gondolunk. (Arany ekkor már túl van egy – németből készült – *Szentivánéji álom*-fordításon.) Hábor külleme rendkívül kétértelmű, egyrészt miltoni vonásokat visel, hiszen rongyos köpenyét úgy fújja a szél, mint az első emberpárt fölkereső Gábrriel arkangyalét – erre Arany utal is –, másrészt a legdrasztikusabb ellentétet konstruálja, de ezúttal nem a káromkodás felét idézi, mint az előbb Istent, Krisztust és a szenteket, hanem az egészet elhagyandónak ítéli illendőségből (ez a költőileg alkalmazható eufemizmus két eszköze, amelyeket felváltva lehet használni).

5. Arany: *Az elveszett alkotmány*. 8.

6. Vö. Voigt Vilmos: *A magyar ősvalláskutatás kérdései*. Bp., Magyar Vallástudományi Társaság, 2003. 12–18.

Egy... tudom én mi? – Fején hosszú kalap, összelapúltan,
Melynek színvegye még nincs földön utánzva ecsettel;
Nagyszerű orra törekszik testét jó-tova hagyni,
A szárnyára kapott szél bűgván *bősenyes* öblén;
Hosszu nyakán, amint földözetlenül ölti előre,
Szint' egy orr látszik: de nem orr (nem mondok olyasmit,
Ami valótlan, hanem ádámcsutka, barátim.
Vállán hétszeresen galléros avult köpeny-árnyék
Leng, mint mennyei lény testén amaz aetheri foszlány,
Milyeneket Milton kialudt fényű szeme látott.
Néha egy-egy lebegő darab, úgy rémlik, lemaradt már
A köpönyegtestről, s külön utat vőn a világban,
(Kárhóztatva levén, hogy *súly nem léte* miatt fenn
Szálljon örökké mint... de gyűlöletes itt a hasonlat),
Hát pedig ott függ még, valamely folt cérna-recéje
Életerős szálán, rémül az egek madarának.

Ő maga e tünemény, kétes, ha repül-e, ha jár-e?
Nézd darulábait a fővenyúton mártogatódni:
S nem tagadod, hogy jár; nézd két fő részre hasonlott
Szárnyemű légköpenyét: repülőnek véled azonnal.
Mindegy!... célra siet, mely cél csak ama közel erdő;
A közel erdőben pedig isten-verte vityilló.⁷

Ami a Milton-célzásokat illeti: figyelembe vehető a Sátán a Káoszban, a Pokol kapujának kinyitása után, különösen a II. könyv 951. sorától kezdve, ahol a bukott angyal beleveti magát a végtelenségbe, hol repülve, hol csúszva-mászva, hol evezve, hol gázolva, legyőzve a különböző ellene szegülő elemeket.⁸

Ami pedig az eufemizmust illeti, az „aetheri” foszlányra vonatkoztatva, amely mintha lemaradt volna a köpönyeg testéről, erre egy fél-jókívánság vonatkozik („szálljon örökké mint...”), és az ember nemigen tud másra gondolni, mint a magyar szólások között szereplő és ma is viruló, a keringéssel, kószálással, kóválygással összekapcsolódóra, ahol is a hasonlított úgy mozog, mint „golyafos a levegőben”.⁹

7. Arany: *Az elveszett alkotmány*, I, 64–79. sor. 9.

8. Magyar fordítását lásd John Milton: *Elveszett Paradicsom*. Fordította Jánosy István. Bp., Magyar Helikon, 1969. 60–63.

9. Lásd Bárdosi Vilmos: *Magyar szólások, közmondások adatbázisa...* Bp., Tinta Könyvkiadó, 2012. [interneten: http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tinta/TAMOP-4_2_5-09_Magyar_szolasok_kozmondasok_adatbazisa]; vö. Nadamicsek Imréné (sz. Gergely Pirooska): *Szólások, közmondások (Jósvafői Helytörténeti Füzetek, 8)*. Jósvafő, Széknő Barlangi Vendégforgalmi Kft.,

Lássuk Isten további említéseit a költeményből! A vityilló – mint fentebb láthattuk – „isten-verte”. Armida olajmécse sehogyan sem tudja megvilágítani a boszorkány pokolfekete szemét, még akkor sem, ha benne „maga Isten napja fürödnék” (I. 115.). Ebben az idézetben egyértelműen elválik egymástól a bibliai, keresztény Isten és az eposzban szereplő szellemlények mint a Jó és a Rossz képviselői. De ezek után következnek a talán legfurcsább és mindenesetre magyarázatot igénylő hasonlat Armidáról:

Most Armída fehér ragyogással, mint az *Írásban*
A napot öltözetül testére fűzött csodanéember,*
(Hajh be sok asszony van, ki hasonló fényre sovárog!)
All a puszta mezőn. Látják: Rák Bende legelsőbb,
Aztán szertezilált bajtársai messze *kotúból***,
S azt híven egyaránt, valamely tensúri majorház
Ablakiból csillog le az isten-küldte vezérfény:
Arra megindulnak s nagy testtöreménynek utána
Annyira lábolnak, hogy meghallják a kiáltást,
Mellyet kölcsönösen, csak *puffra**** bocsátni reméltek
A levegő égnek hangszállító kebelébe.

* Apokalypsis.

** Kotú; ebből lett a német Koth; mi bizonyosága annak, hogy a kotu magyar eredetű és azért itt leghonosabb.

*** Puff. Alább meg fogja látni a kegyes olvasó, hogy mind a puff, mind a puff, sőt még a pöff is, becsületes nemzeti kifejezések.¹⁰

A boszorkányt tehát a költő ahhoz a napba öltözött asszonyhoz hasonlítja, aki János Jelenéseinek 12. fejezetének elején szerepel: „Es láttatéc nagy jelenség az égben. Egy asioni [sic!] állat fel öltözött vala az napba, kinec lábai alatt vala az hóld: és az ő feiében tizenkét czillagoknac coronáia”.¹¹ A teológiai és szimbólumszótárak leginkább a Vulgáta kifejezését használják: *Mulier amicta sole*. (Talán nem felesleges megjegyezni: az Arany-féle „csodanéember” annyit tesz, mint ’csodálatos asszony’. Ugyanis a „néember” a nő+ember szavak összetételéből keletkezett, ugyanezt később „asszonyi állatnak” nevezték, ahol az állat természetesen azt jelenti, hogy ’lény’, ebből egyszerűsödött

1998. 5–15, 10; Újváry Zoltán: *Gömöri magyar néphagyományok*. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 2002. 231.

10. Arany: *Az elveszett alkotmány*, I, 501–511. sor. 20. – Ami a két csillaggal jelzett „kotú”-t illeti Arany jegyzetei közül, természetesen a Koth (= ’szar’) német szó nem a magyar kotúból származik, az éles poén enélkül érthetetlen volna. A három csillaggal jelölt „puff”-ról azt is lehet tudni, hogy egyik jelentése ’bordélyház, kupleráj’ németül, de a katonai szolgálat révén átkerült a magyar argóba is.

11. Fakszimile kiadás: AZ MI URUNC IESVS CHRISTVSNAC VY TESTAMENTOMA ANNO MDXC IANOSNAC IELENESE. Bp., Helikon, 1981. II, 228–229.

később aztán „asszony”-nyá. Tehát a néembernek semmiféle pejoratív jelentése nem volt.)

Hogyan lehetséges az, hogy Armidát, a boszorkányt, aki folyton rosszon töri a fejét, Arany azzal a jelképpel azonosítja, amely a 2. század végétől kezdve legnagyobbbrészt az egyházatyák és a liturgia szerint a Szűzanyára vonatkozott? A mariológiai jelentés mellett pedig, amely részben ma is él teológiában, liturgiában és művészetben, érvényesült később egy másik is, amely a tizenkét csillagból álló koronás asszonyt Izraellel és az ő tizenkét törzsével azonosította mint az isteni kiválasztottság hordozójával, majd pedig a keresztény egyházzal, amely folytatólagosan letéteményese ennek az ószövetségi ígretnek. (A protestáns teológia többnyire ezt a megoldást fogadta el, és ezért a napba öltözött asszony születendő fiát sem mariológiailag Jézussal, hanem az eljövendő szentekkel azonosítják.)¹²

Ami a napba öltözött asszony magyarországi ikonográfiáját, illetve teológiai hátterét illeti, azzal a legalaposabban korábban Bálint Sándor foglalkozott, aki kimutatta, hogy a magyarországi ferencesek mariánus ága terjesztette prédikációiban és hitoktatói, illetve lelkigondozói minőségében azt a Duns Scotushoz köthető teológiai álláspontot, mely szerint Mária szeplőtelen fogantatása Istennek ugyanolyan szabad elhatározása, mint amilyen volt az a szándéka, majd cselekedete, hogy fiát emberként a földre küldje mint a megváltás eszközét. Máriának ezt a minőségét legjobban az Apokalipszis napba öltözött asszonya fejezi ki, és így érthette el a csiksomlyói kegyhely azt, hogy az egyház által is elismert csodatévő zárandokhellyé változhatott.¹³ Bálint Sándor munkáját folytatva Tánzos Vilmos is kiemeli, hogy külön, Magyarországra vonatkozó jelentéssel gazdagodott e bibliahely liturgikus és vallásgyakorlati jelentéstartománya, amennyiben kibővült az eretnekek és a mohamedán törökök elleni harc vezérletével, amellyel a Madonnát ruházták föl.¹⁴

Arany tehát egy katolikus és protestáns szempontból egyaránt kizárólag pozitív jelentéssel bíró és a korban mindenki által ismert jelképet ruház egy tökéletesen negatív gyanús nőszemélyre, ráadásul még jegyzetben fel is hívja a figyelmét az olvasónak, ha

12. Lásd pl. https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_of_the_Apocalypse; a cikk alapjául szolgáló művek közül különösen érdekes a Jeromos-féle bibliakommentárban az Adela Yarbrow Collins által írott 63. fejezet, amely a Jelenések könyvével foglalkozik, és forrásmegjelöléssel felsorolja az összes nem zsidó, illetve nem keresztény motívumot, amelyeket az apokalipszis szerzője felhasznál a sárkány által megtámadott napba öltözött asszony és születendő gyermekének elpusztítására. Szerepel itt egyiptomi motívum ugyanúgy, mint babiloni vagy kánaáni, görög vagy római, az Apollón-mítosztól Apuleiusig [interneten: <http://www.biblia-tarsulat.hu/kommentar.html>]. A mariológiai értelmezéséhez pedig vö. Brunero Gherardini előadását [interneten: <http://www.centroleonardboyle.com/Assunta.html>].

13. Bálint Sándor: *Sacra Hungaria, Tanulmányok a magyar vallásos népelet köréből*. Kassa, Veritas [1943]. 19–35.

14. Tánzos Vilmos: *Napbaöltözött asszony ikonográfiája (Csiksomlyói Mária-kegyzsobor)*. In: *Romániai Magyar Lexikon* [interneten: <http://lexikon.adatbank.ro/mobil/tematikus/szocikk.php?id=62>].

netán régen vette volna kezébe a Bibliát. Ha meg akarjuk ezt magyarázni, más kiindulópontunk nincsen, mint a derék boszorkányasszonyág neve: Armida. Tudjuk azt, hogy Armida Tasso hősnője, és Arany János már igen fiatal korában olvasta – akkor még Tanárki János 1805-ös magyar fordításban – a *Megszabadított Jérus'álemet*, majd németül és azután még viszonylag korán olaszul is. Tasso azonban még nagyobb „szentségtörést” követett el Armidával, akit pogány varázslónőből az eposz végére vágykereszténnyé változtat, noha nyitva hagyja azt, hogy az igazi megtérés és megkezesztelkedés mikor fog bekövetkezni, illetve, hogy ez meghozza-e a szerelmes nőnek a keresztény lovaggal, Rinaldóval való boldog egyesülést. Idézzük a mű XX. énekének 136. versszakát:

Sí parla e prega, e i preghi bagna e scalda
or di lagrime rare, or di sospiri;
onde sí come suol nevosa falda
dov'arda il sole o tepid'aura spiri,
cosí l'ira che 'n lei para sí salda
solvesi e restan sol gli altri desiri.
„Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno
dispon,” gli disse „e le fia legge il cenno.”

Magyarul, Hárs Ernő fordításában ez így hangzik:

Így kéri, s a kérést hol sóhajokkal,
hol fottó könnyhullatással kíséri.
Ahogy megolvad a havas hegyoldal,
ha nap tüze vagy lágý fuvalom éri,
a nőből a düh úgy tűnt el azonnal,
csak többi érzése maradt a régi
„Itt állok” – szólt – „szolgálóduł szegődvén,
mit jónak tartasz, az nekem a törvény.”¹⁵

Tehát Armida, aki pedig korábban az ördögöt szolgálta Tassónál és majd Aranynál is, és így céljának megfelelően hazudozott és ámitott, a végén elveszíti ezeket a negatív jellemvonásait, de érzékiségét csakazértis megőrzi.¹⁶

15. Torquato Tasso: *A megszabadított Jeruzsálem*. Fordította Hárs Ernő. Bp., Szent István Társulat, 2013. 514.

16. Ottavio Ghidini: *Poesia i liturgia nella Gerusalemme liberata, Studi Tassiani, LVI–LVIII*. 2008–2010. nr. 56–58, 153–180. Vö. Jo Ann Cavallo: *Armida: La funzione della donna-maga nell'epica tassiana*. In: *Torquato Tasso e la cultura Estense, I–III*. A cura di Gianni Venturi. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1999. I, 99–114, küł. 111. Megemlítendő még, hogy hivatkozik Luisa del Giudice *Armida: Virgo fíngens* című tanulmányára, aki rendkívül találóan élezi ki Armida alapvetően hazug, illetve valótanságokat elhíterő karakterét: Jo Ann Cavallo: *Armida*. 100.

Arany tehát szerintem azért nevezte el az isteni gépezet női vezetőjét, vagyis a főbozorkányt Armidának, mert elő akarta így készíteni olvasóit az eposz végén bekövetkező csodás át- és megváltozásra; ebben osztozik vele férje és ősellensége, Hábor is, a táltos, vagyis sámán, aki azért visel ilyen, kissé kétértelmű nevet, hogy megkülönböztethető legyen a komoly Hadúrtól. (Más háborogni, mint hadat intézni.) Persze ha csak Armida ösöregségét, vagyis tündéri típusú halhatatlanságát akarta volna hangsúlyozni, amúgy Vörösmarty Tündéjét is figyelembe véve, akkor Alcinának nevezte volna a szintén olvasott és egyre jobban szeretett Ariosto-versből, hiszen ő változik át hirtelen ocsmány fogatlan vénasszonnyá, mint ahogyan a Hamarfyt az erdőbe csaló és pajzán férfvadítóként riszáló Armida, aki hirtelen ocsmány banyaként kelleti magát.

Lássuk előbb Ariostót, azután Aranyt:

Mint gyermek, aki valahova érett
gyümölcsöt tesz le, s elfelejti aztán;
s ha hosszú idő múlva odatéved,
s véletlen újra megtalálja, láttán
földről elcsodálkozik, mivé lett,
ahogy előtte áll: rothadva, rondán;
s mit annyira becsült, kedvelt, imádott,
undorral és utálkozáson odábbdob,

így aztán Ruggiero, hogy bűvölője
udvarlására, amikor Melissa
intézte, s gyűrűje, a bűverőkre
rontó hatású volt, tért újra vissza,
talált ott hite ellenére hölgye,
a nem sokkal előbb oly üde, tiszta
helyett oly ronda nőt, kinél kívénhedt,
rútabb a földön nem kerülne még egy.

Fonnyad, fakó fehér Alcina arca,
s ráncos is, ősz haja pár ritka szál volt,
alig nyúlt föl alakja pár araszra,
ínyéből rég kihullott mindahány fog,
magasabb korban, mint a vénség aszta
Hecuba, s Cumae jósa, s bárki mások.
De ma már nem ismert mesterkedések
hatása által látszott ifjú szépnek.¹⁷

* * *

17. Ludovico Ariosto: *Az eszeveszett Orlando. I.* Fordította Simon Gyula. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. VII. 71–73. sor. 164–165.

Mígnem egy ékes völgy közepén a nimfa megállván
Tűz arccal, pihegő mellel, megvárja vadászát.
Már bujaság izzó nyílvezzseit ontja szeméből
A nekibőszült hím, már égő keble tüzétől
Nyelve nedűtelenül, repedett ajkbőre sováran
Várja meleg csókok zamatos levü záporosőjét;
Már szilaj indulat megvillanyozta karokkal
Reszket az éhes vad felölelni a nagybecsü zsákmányt:
S hah!... az ígésző lány rút egyszemü vén banya lőn, ki
Feltartván zörögős kezeit, mint Éden örökre
Zárt kapuin kardját Jehovának visszafenyítő
Angyala, ott állott, kiaszott tilalomjegyezőként.¹⁸

Végül hozzátenném azt, hogy természetesen Arany tisztában van azzal, hogy Tasso – bármennyire is igyekszik alkalmazkodni a keresztény, sőt az ellenreformáció korában dogmatikusan is igen nagy figyelemmel szerkesztett elvárásokhoz – azért mégsem tud megszabadulni minden helyen az egyszer már elért pátosz, illetve az Arisztotelész szerint az eposzhoz illő tragikus hangnem méltóságának megsértésétől, ezért feladja, és kisebb elégi-
kus vagy lírai hangon csapong, azaz a „kellem” tartományában, amelybe bőven beleférnek az érzékes szólamok is.¹⁹ Ez egyértelmű abból a fejtegetésből, amelyet később majd a *Zrínyi és Tasso* című akadémiai székfoglalójában ír az olasz és a magyar eposz segélykéréseinek összevetésekor, ahol Zrínyit azért tartja többre, mert elkerüli ezt a csapdát:

Ellenkezőleg a „Zrínyiász” dalnoka, egyszer fellengős irányt véve, nem száll
ismét virágok közé, sőt merészebben csattogtatja szárnyait:

Te, ki szűzanya vagy, és szülted uradat,
Az ki örökkén volt, s imádod fiadat,
Ugy mint istenedet és nagy monarchádat:
Szentséges királyné, hívom irgalmadat...

hogy szórakozás, vagy lankadság nélkül repüljön a magasztos színhelyre, hol
elbeszélése kezdődik, oda, honnan „*az nagy mindenható*” a földre tekint. Így
értem én, a mit Toldynk, nagy becsű felolvasásaiban (Költ. Tört. II.) röviden

18. Arany: *Az elveszett alkotmány*. I, 54–65. sor. 50.

19. Itt szeretnék emlékeztetni arra, amit Ghidini említ: lehetséges, hogy Tasso az átdolgozott változatban, a *Gerusalemme conquistata*-ban azért hagyta ki Armida és Rinaldo történetének epilógusából a keresztényizű, az angyali üdvözlétből vett idézetet, mert félt attól, hogy rettenetes kevercset állít elő szentből és profánból, amikor a szent szűz szavait adja egy pogány nő szájába. Lásd Ghidini: *Poesia*. 180.

e szókkal fejez ki: „Tasso invocatiója *szebben* van előadva, Zrínyié *jobban* gondolva.” Azaz ott a kifejezés *kelleme*, itt a gondolat *fensége*.²⁰

Arany Armidája tényleg átalakul, mégpedig LELKESEDÉS-sé, azaz egy allegorikus, gyönyörű szerelmes nővé! Az ERÉLY-ként újjászületett Háborral egyesítik varázserejüket, az ódon vármegyeházát gótikus templommá alakítják, középen márványoltárral, ahonnan először Hábor intéz mérsékelt jakobinus szellemű szónoklatot,²¹ amelyben legjobban a liberálisokat, legsértőbben a konzervatívokat, legnagyobb undorral a semlegeseket, vagyis minden létező pártot kioktat, majd a LELKESEDÉS-sé desztillált Armida mint igazi apokaliptikus csodanőember letépi ékszereit és a haza oltárára helyezi, utána pedig csuklón szúrja magát és szűzi vérért áldozza, szökelteti ugyanezen oltárra, majd elröpülnek. A hatás nem is marad el: igaz, hogy egy gróf, Lánghy leteszi évi jövedelme egy százalékát az oltárra, a többiek viszont mind ismeretlenek, hiszen nem nemesek és eddig semmi dolguk nem volt a politikával, következésképp a most templommá alakult megyeházán sem jártak. A három párt fővezérének sorsa: a semleges Ingady tüdőgyulladásra kap, és mivel a felesége orvost is hív hozzá, ezért meghal; a túlélő asszonyka ráveti magát a konzervatív Rák Bendére, férjül veszi és tíz-tizenegy év múlva őt is sikerül a túlvilágra küldenie, mikor pedig Bendét temetik, a liberális Hamarfyt elkapják az utcán zsebtolvajlásért.

Hogy egy Shakespeare-idézzel fejezzük be: „Minden jó, ha jó a vége” – lehet egyébként, hogy Petőfi erre is gondolt, amikor 1848. március 21-én tréfásan megfenyegette Aranyt, hogy dolgozzon Shakespeare-en, és hogy még milyen fordítandó darabokat fog kapni, azt majd később megbeszéljük...

20. Arany János: *Zrínyi és Tasso*. In: Arany János: *Prózai Művek I., Eredeti szépprózai művek, Szépprózai fordítások, Kisebb cikkek, Tanulmányok, Iskolai jegyzetek*, s.a.r. Keresztury Mária (AJÖM X). Bp., Akadémiai, 1962. 342–343. Vö. Király Erzsébet: *Tasso és Zrínyi. A „Szigeti veszedelem” olasz epikai modelljei (Humanizmus és reformáció)*. Bp., Akadémiai 1989. kül. 12–23.

21. A *Junges Deutschland* egyik neves tagjára, a publicistaként indult Theodor Müggére gondolok, akinek rendkívül izgalmas és politikailag hallatlanul tanulságos, a haiti rabszolgafelkelés idején játszódó *Egy néger szabadsághős* című regényét Jósika Miklós lefordította, Arany pedig olvasta, amely kitetszik nem csupán egy Petőfihöz írott levelének célzásából, hanem magából *Az elveszett alkotmányból* is, ahol a regényben szereplő egyik állatmesét reprodukálja. Ezt külön tanulmányban szeretném feldolgozni. A témával kapcsolatban vö. Marlene L. Daut bibliográfiáját a haiti forradalom irodalmi feldolgozásairól: www.haitianrevolutionaryfictions.com.

Egy álnév nyomában

Arany János életében utoljára megjelent verse és szerzője:

Hajnal Péter*

Jelentőségteljes filológiai tény, hogy Arany János életében elsőként nyomtatásban megjelent írása és életében utoljára kiadott szövege alatt egyaránt álnév található. A két álnév így szinte keretek közé zárja az egész életművet – természetesen csak azt, amit Arany vállalt, amit publikálásra érdemesnek ítélt. Az 1841-ben a *Társalkodó* című lapban megjelent, *Népnevelési ügyben* című cikke alatt „Jeandor (Szintárol, Biharbul)” áll, az 1881-ben a *Budapesti Szemle* 464–465. lapján közölt *A reggel* című vers alatt pedig „Hajnal Péter”. A pályakezdő Arany értekező prózája esetében valószínűleg még esetleges az álnév használata, hiszen ezt az írását a szerzője sehol sem említette később. Ahogy a kritikai kiadás sajtó alá rendezője megfigyelte, valószínűleg megfeledezett róla, vagy nem tartotta megörökítendőnek.¹ Lukácsy Sándor fedezte fel 115 évvel később, 1956-ban. Egészen addig azt hitték, hogy Arany először megjelent írása az *Egy egyszerű beszélyke* című novella volt, amely alatt az 1846-os *Életképek*-ben Arany János szerzői neve állt.

A reggel című vers álnévhasználata kapcsán viszont határozott szerzői szándéokra is gyanakodhatunk. Az *Őszikékből* ugyanis több vers is kiadatlanul maradt, amelyet Gyulai Pál ismételt kérésére Arany odaadhatott volna a *Budapesti Szemlé*nek, ő azonban mégis ezt az álneves versikét jelentette meg. Külön érdekesség, hogy a *Budapesti Szemlé*-ben nincs semmi utalás arra, hogy a Hajnal Péter Arany János álneve lenne, csak Arany László későbbi kiadása, melyben közölte ezt az írást Arany János hátrahagyott munkái között, tette egyértelművé a szerző személyét.² E szerint Arany *A reggelt* ceruzával rögtönözte a *Magyar Tudományos Akadémia Névkönyve* hátán, majd ezután, még a megjelentetés előtt, javított a kéziratón.³ Arany János sokszor használt álnevet, amelyek gyakran nagyobb

* Ez a szöveg Tarjányi Eszter hagyatékában fennmaradt utolsó munkájának töredéke, amelyet teljes, kidolgozott változatában e kötetbe szánt. A szöveget férje, dr. Török János bocsátotta rendelkezésünkre, néhány szükséges módosítást (például egyes hiányos mondatok kiegészítését) ő eszközölte.

1. AJÖM X. *Prózai művei* I, S. a. r. Keresztury Mária. Budapest, Akadémiai, 1962. 582.

2. *Arany János hátrahagyott iratai és levelezése I, Arany János hátrahagyott versei*. Budapest, Ráth Mór, 1888. 425–426.

3. Az alcím jegyzete eredetileg „A természettudós urak gáncsolják...” szavakkal kezdődött, de csak a „Gáncsolják” maradt. A tizedik sor első változata „Ám, ha 90° a horizon s zenithem: Meglátom ragyogó fényben” sor helyett: „Ám, ha derékszög alatt dől zenitemre a fény” lett belőle. A 22. sor előbb így szólt: „Átlátszó tömegén”, majd utóbb „Kékszínű tömegén” lett.

jelentőséget kaptak, mint ahogy azt általában feltételezni szokás. Nemcsak a kisebb, alkalmi jelentőségű írásait jelölte így. Megfigyelhető, hogy általában a vitatkozó, parodizáló szövegeit szerette így jelölni.⁴

Ezekben az esetekben az álnév megléte és stílusa olvasatbefolyásoló funkciót tölt be, és a szöveg megértése szempontjából válik jelentőségteljessé. Arany János álneves írásaiban a már említett szerzői név olvasatbefolyásoló funkcióját, amelyet majd jóval később Foucault fejtett ki,⁵ mintha tudatosan alkalmazta volna a költő a versek hatáskeltésének eszközeit és céljából. A Hajnal Péter név is ebből a szempontból fontos. A vers ugyanis teljesen más jelentésű, ha azt Arany János szerzői nevével olvassuk és értelmezzük.

Az a polémia, amelyre Arany, azaz Hajnal Péter költeménye reflektál, 1881-ben a Gyulai Pál által szerkesztett *Budapesti Szemlé*ben kezdődött el, Péterfy Jenő *B. Kemény Zsigmond mint regényíró* című esszéjének megjelenésével.⁶

Az egyik napilap természettudósa vagy tudósai – Arany János ominózus versének első verziójában természettudós urakról ír – azt jegyezték meg az esszében írtakra, hogy „[...] Péterfy alaptalanul dicséri Kemény Zsigmond természetérzékét, mert a Keményből idézett leírása az erdőnek természetrajzi szempontból hibás.”⁷ Péterfy, esszéjében, az ötödik fejezetben, mintegy öt oldalon át értekezik Kemény természetrajzáról. Íme, az inkriminált rész, amelyet Péterfy is idéz Kemény Zsigmond *Zord idő* című regényéből:

Változatosság okáért, csak hamaros példaként hozom föl azt a kis természeti idyllt, melynek tanúja a Deákék várából útnak indult Elemér:

„Oly szép délelőtt volt, mintha a természet megmutatni vágyott volna, mennyire tud, ha akar kellemes és igéző lenni. – Az erdő minden lakosa érezte, hogy ünnepnapja van, hogy több örömmre számíthat, mint máskor s hálából a cser tetejéről a rigó legharsányabb dalait füttyölé, a galagonya ernyője közül a vadgalamb legkedélyesebben búgott, s még a jókedvű kakuk is minden favágónak s pásztorlányoknak, ha meg sem kérdé, száz évet jósolt. S mily fűgén ugrik a mókus Elemér szeme előtt egyik ágról a másikra, mily furcsán torzítja föl bóbítáját a banka, mily gyorsan kopogtat a fa kergén a harkály, s mily nagyúri megvetéssel tekint a szirtdarabról e hóbortos nép tréfáira a varjú! A hegyi ér csattogott, zúgott, s aláhullva fehér foszlányaival verdeste a mészkövet és vörös agyagot: de midőn kitombolta magát, a simább hegytéren virágos partokat áztatott, ragyogó tükréhez csalta a szitakötőt, a kék lepkét s a tarka szárnyú pillangót s miután a nap sugaraival eleget mulatott, megint a

4. Például a Vadonfy, Árva Imre, ifj., Arianus, Szende Rafael, M. P., Akaki Akakievics álneveket használta.

5. Michel Foucault: *A tudás archeológiája*. Budapest, Atlantisz, 2001. 27. Valamint „Mi a szerző?” című tanulmánya: Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 2000. 119–147.

6. *Budapesti Szemle*, 1881. 28. kötet, 59. szám. 171.

7. Angyal Dávid jelentése a Greguss-jutalomról. *Budapesti Szemle*, 1913. 153. kötet, 135.

homályos erdőnek fordul, tán csak azért, hogy Elemérnek megmutassa a haszartot, honnan a dámvad kiugrik, s azokat a parton hagyott lábnyomokat, melyekről a vadász a szarvas közellétét gyanítaná stb.”⁸

A folytatást Angyal Dávidtól (1857–1943) tudjuk, aki abban az időben magyar-német szakos bölcsészként, irodalomtörténészként segédkezett Gyulai és Péterfy mellett a *Budapesti Szemlé*nél, így rálátása lehetett a folyóirat szerkesztésének történéseire, jelentősebb, emlékezetesebb eseményeire. S akkoriban az említett szerzőkkel (Kemény, Péterfy) kapcsolatos, polemikus szituáció ilyennek számíthatott. Csak jóval később emlékezett vissza az esetre, 1913-ban, ugyancsak a *Budapesti Szemlé*ben, értékes adatokkal: „A napilap cikkét Herman Ottó tudományos alapossággal cáfolta, Arany János pedig megírta A reggelt, melyben kigúnyolja azokat, kik a költői leírástól természettudományi pontosságot kívánnak.”⁹ Nos, ez az a vélemény, amely *A reggellel* kapcsolatos elképzeléseket, értelmezéseket ebbe az irányba terelve befolyásolta, és mérvadóvá tette az idézett sorokat. Kétségkívül ez az ismert „aranyi” magatartás mindenképpen benne van a versben.

Visszatérve a történetre, tény, hogy Arany János és Gyulai Pál jóval korábbi időktől már nemcsak munkatársak, hanem bensőséges barátok is voltak. Az is fontos tény, hogy éppen akkor, a Péterfy Kemény-tanulmányára vonatkozó természettudós kritika idején nemcsak Arany, hanem Gyulai Pál is megírta a maga kis versét a polémia témájához erősen kapcsolódva, *Tavaszi reggel* címmel. Természetesen már a *Szemle* következő számában mindkettő meg is jelent!¹⁰ Így tehát nem volt véletlen, hogy a *Budapesti Szemlé*ben a két általuk írt vers, egymás alá került. Egymáshoz fűződő szakmai és baráti kapcsolatuk miatt elképzelhető, hogy a *Szemle* szerkesztője, Gyulai Pál és Arany János megbeszélhette, miről és hogyan ír, írjon Gyulai, és mit akar és takar majd Hajnal Péter írása. Gyulai Pálnak, a lapszerkesztőnek és költőnek, az együttes megjelenéskor ebben az esetben a költő szerepe jutott, mellyel Keménynek a Péterfy és Herman Ottó által is igenelt természetleírása mellett demonstrálva ismételt idilli képet rajzolt arról, hogy milyennek kellene lenni és maradni a természetnek. Ismerve alkotói énjének parodisztikus oldalát, nem csodálkozhatunk azon, hogy Arany pedig Hajnal Péter bőrébe bújva játszotta el egy nevesincs költő, az ismeretlen versfaragó, az elkésett *poeta sacer* lesajnált figuráját, aki az ismert poétikai hibáktól terhelt versikéjével próbálja ráébreszteni a tudós urakat a természet jelenlegi állapotára, az azt érő káros és végzetes folyamatokra, s elgondolkodtatni arról, hogy hova vezetett mindez. A szerkesztő – Gyulai Pál – bár természetesen észlelte a poétikai hibákat, de javításokat mégsem eszközölt; ismervén a szerzőt, Aranyt, bizonyára fölfogta azoknak nemcsak szándékosságát, hanem az e formai megoldásba rejtett iróniát és szarkasztikus-parodisztikus jelentéstöbbletet. Külön érdekessége a két versnek, hogy Gyulaié egy csodaszép tavaszi reggelt rajzol, Hajnalé viszont a természet kihűlésbe

8. *Budapesti Szemle*, 1881. 28. kötet, 59. sz. 177–182.

9. Angyal Dávid jelentése a Greguss-jutalomról. *Budapesti Szemle*, 1913. 153. kötet, 135.

10. *Budapesti Szemle*, 1881. 28. kötet, 60.szám. 464–465.

tartó állapotát ábrázolja, melyet – leírva – a Nap mind hegyesebb beesési szögének említése bizonyít, jelezve ezzel, hogy a helyzet, a természet állapota még romlani fog. (Arany akkoriban a Föld lehülésétől tartott.)

A valódi és tiszta célt csak akkor látjuk meg, a szándék eredeti értelmét csak akkor foghatjuk fel, ha a Gyulai Pál lapjában 1881-ben megjelent írás egészét tekintjük mérvadónak. Abban Arany János neve sem teljesen, sem monogram formájában nincs kiírva. Ott a költemény, az alcím jegyzete és persze a költő neve – Hajnal Péter – Gyulai Pál *Tavaszi reggel* című verse alatt következik, így annak szövegével együtt szerves egészet képez, sőt a cím főnévi elemének ismétlésével (a lírai jelző elhagyásával) az új, tágabb kontextusban nyeri el értelmét.

A REGGEL.

(*Természetrajz*)*

Földünk mind hegyesebb szög alatt fordítja keletnek

A pontot, hol az én pusztai kis lakom áll.

Szöke világát már az egen terjeszti előre

A Nap s jelzi miképp fordulok arrafelé.

Majd pirosabb színt vált, megtörvén fénye a földi

Fennlebegő párák ködszerű cseppjeiben;

És, mint nagy gömböt, veti a horizonra csalárdul

A levegő-réteg vérpirosan hüvelyét.**

Ez még nem nap – ihol szemmel nézhetni beléje;

Ám, ha derékszög alatt dől zenithemre a fény:

Égő gáztakarója körét meglátom a Napnak,

Mely a mi Földünknel (szám ide!)-szorta nagyobb;

Hogy kicsinek látszik, nagy távolléte okozza,

Oly keskeny szög alatt éri sugára szemem.

Már körül a gyárok kéményeiből viszi nagy fel

Könnyü korom-terhét a nekifült levegő.

Vas sinen a gőzgép nagy terhet vonva közelget,

Mert a súrlódás nem köti meg kerekét.

Mily szép most minden, kezdik kilehelni a fák is

Élénköket, – s széngázt színi be lombjaikon.

A levegő-réteg, mely Földünket beborítja,

Kékszínű tömegén játszva eget mutogat.

Ah de mi ez? Hőség megritkította köröttem

A levegőt s felszáll, váltva rohanva hideg.

Képződnek szaporán s gyülekeznek vízi parányok

S összeverődve, legitt földre csapódnak alá.

Testem is a hőanyt likacsin már veszteni kezdi,

Adieu természet! Vissza lakomba megyek.

HAJNAL PÉTER

* Gáncsolják a költőket, hogy a természetet még mindig a régi tudatlan módon írják le, nem úgy mint a tudomány haladása kívánná. Ehol egy kísérlet.

** Hiba, mert a Napnak nincs hüvelye. – Szerk.

Ez tehát „Hajnal Péter” verse. Pusztán csak egy rajz a természetről, egy látélet, kísérlet a történések pontos leírására, s az eredmények és a következmények számbavételére. Mindez persze a tudomány haladása követelményének – ahogy az a Péterfy-tanulmányon át Keményt bíráló természettudós(ok) modern álláspontjából kikövetkeztethető volt – megfelelően történik. Ironikusan és gúnyosan, ahogyan haladunk lefelé, sorról-sorra. Lásd például a 8. sorhoz tartozó jegyzetnek szerkesztő szignóval való jelzését: nyilvánvaló, hogy nem a szerkesztő Gyulai, hanem Arany eredeti, fricskázó szándékú, téves tudást sugalló megfogalmazását, és annak szintén tőle származó korrigáló jegyzetét olvassuk. A tudományos-technikai-ipari eredmények és következményeik által átrajzolt a természet, mindezek a fényt, a levegő minőségét és színét, a hőmérsékletet is károsan befolyásolják. Ez történt a természettel, mert a tudomány haladása ezt diktálta. A kísérlet végeredménye tehát az, hogy az igazi tudás és az igazi tudomány hiánya miatt a felismerés, a következményekre való ráeszmélés, ráébredés, felébredés elmarad, s a tudomány a tagadás, az áruulás állapotába került. És mit kívánt a tudomány a költőktől? Amit kértek, megteszem – vélhette Arany –, de süketnek és vaknak látszotok! Ezért nesze nektek egy vers, egy nevesincs és tudatlan költőcskétől, egy vers, amely a „haladó tudomány” eredményeit látatja! De Arany azt is gondolhatta: ha megírom a verset, és ellátom jegyzettel, megoldó képletet (álnévet) is teszek a végére, talán akkor sem lesz foganatja. „Hallván halljatok, és ne értsetek, és látván lássatok, de ne ismerjeteK.”¹¹

A fenti gondolatmenetet folytatva, adott a kulcs e vers egy másik, rejtett olvasatához is, amely az álnévben, illetve címben lett elfedve. Az álnév és a vers összefüggése ugyanis egy egészen más dimenzióba helyezi az értelmezés lehetőségét. A keresztény misztikában járatosoknak azonnal eszébe jut, hogy a „Péter” és a „hajnal” főnevek egymásmellettisége Péternek, a tanítványnak a megtagadás utáni állapotát jelzi, illetve erre utal. Az aláírás, az álnév automatikus asszociációja pedig visszahat a felette lévő versre. Péter felébredése nemcsak Arany János korábbi felébredéséről, felismeréséről szól, hanem arról is, hogy bízik az olvasójában – abban, hogy őt is felébreszti. Pontosabban, a felébredett, a megvilágosodott állapot lehetőségéről szól. „Minekelőtte a kakas szólna, háromszor megtagadsz engemet” – mondta Jézus.¹² A megtagadás után szólt a kakas hangja, és jött utána a hajnal, a megvilágosodás, a cselekedetre történő ráébredés, és eljött az emiatti megbánás ideje is. A vers írója, Hajnal Péter, alias Arany János, már túl van a tagadáson – valószínű sosem volt a tagadás állapotában –, és már túl a felismerésen, önmagát illetően mindenképpen. A kakasszó már elmúlt, most már hajnal van, sőt itt *A reggell!* A technikai fejlődést dicsőítőknek már rá kellett volna döbenniük, rá kellett volna ébred-

11. *Szent Biblia*, Kőszeg, 1848. Ézsaiás, 6: 9. 584.

12. *Szent Biblia*, Kőszeg, 1848. Máté, 26: 34. 31.

niük arra, hogy mit tettek, mit tesznek. A felébredés azonban késik, s e nélkül a reggeli látványt megváltoztatni nem lehet. A reggel viszont már eljött és ilyen, valóban drámai tükröt mutat a „tudománynak”.

A „felébredettek” tudják, hogy ha szavaik hatástalanok, visszhangtalanok (és a józan, az emberi ostobaságot oly jól ismerő Arany nem is igen számított másra), „a reggel” után csupán egyet tehetnek: „Adieu természet! Vissza, lakomba megyek” – ahol talán még minden eredeti, ép és hiteles. De milyen ez a lak, és hol volt, hol nem volt, vagy hol van, és mire számíthatott akkor már Arany, miközben mindezt papírra vetette? Nem tudható. Mint ahogy az sem, hogy az a lak, az a hely földi-e, vagy éppen örökkévaló.

Andrea Timár

French Terror—French Theory

Shakespeare's *Macbeth*, Wordsworth's *The Prelude* (Book X),
and the Derridean Logic of Autoimmunity

The establishment of a metaphorical relationship between the human body and the body politic is widely recognised as one of the most prominent features of nationalist discourses, which conceptualise the political body *as if* it was a living, biological body, and thereby posit the “health” of the biological, and, *therefore*, the political body as the *moral* norm. By introducing the term “autoimmunity” Derrida does establish such a relationship, but does so precisely in order to subvert the ideology of nationalism. Instead of positing the health of the body politic as the moral norm, he regards autoimmunity (a disease), and, therefore, the autoimmune (self-destructive) processes of democracy, as the unconditional condition of the ethical within (rather than beyond) the political.¹ In what follows, I shall focus on the ways in which the (non-)concept of autoimmunity can complicate our understanding of the earliest writings on (political) terror at the turn of the 19th century, and examine how the *reading* of autoimmunity dismantles those organicist conceptions (which stem from the same period) that posit the biological well-being of both the political and the textual body as the moral norm. Hence, Derrida's non-concept of autoimmunity will also help us understand the analogy that exists between the political and the critical stakes involved in British debates around “French theory” (most often understood *as* terror) since the late 18th century.

In the aftermath of 9/11, during an interview published in *Philosophy in a Time of Terror*, Derrida defines the autoimmunitary processes of democracy as follows: “As we know, an autoimmunitary process is that strange behavior where a living being, in quasi-suicidal fashion, ‘itself’ works to destroy its own protection, to immunize itself against its ‘own’ immunity.”² Since the ways in which Derrida theorises, or asks questions about, the relationship between autoimmunity and democracy, or else, the way in which he posits autoimmunity as both the condition and the consequence of democracy, has

1. On Derrida's “host,” “hospitality,” and the role of the critique, see: Dávidházi Péter, “‘Jövevények és zsellérek’: Egy bibliai fogalom pár nyomában,” *Holmi* (2006). <http://www.holmi.org/2006/08/davidhazi-peter-jovevények-es-zsellerekegy-bibliai-fogalompar-nyomaban> (accessed 04. 07. 2017).

2. Jacques Derrida, “Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides—A Dialogue with Jacques Derrida,” in *Philosophy in a Time of Terror*, ed. Giovanna Borradori (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 94.

been discussed by many and is beyond the scope of the present argument,³ I will restrict myself to a brief introductory remark.

According to Derrida's definition of autoimmunity, the immune system, which is responsible for the body's self-protection, attacks and destroys itself, thus making the body vulnerable. Consequently, the introduction of the figure of autoimmunity in the ethico-political discourse suggests that the political body always contains *within* itself the possibility of its own undoing. But democracy's self-protection against any total(ising) self-protection, is welcomed, by Derrida, as hospitality, as an openness to the possibility for the other to arrive. As he writes, "autoimmunity is not an absolute ill or evil. It enables an exposure to the other, to *what* and *who* comes—which means that it must remain incalculable. Without autoimmunity, with absolute immunity, nothing would ever happen or arrive; we would no longer wait, await, or expect, no longer expect another, or expect any event."⁴ At the same time, autoimmunity not only *entails* the potential destruction (of the protection of) the self as both the object and the subject of the suicidal event (and of the events still to come), but it is also something that has *always already* compromised the supposed integrity, or else, *ipseity* of the self. As Derrida puts it: "Autoimmunity is more or less suicidal, but more seriously still, it threatens always to rob suicide itself from its meaning and supposed integrity."⁵

As is well established, although Derrida himself was not particularly interested in British Romanticism, "certain literary critics who were variously interested in his work in the early 1970s—Geoffrey Hartman, Harold Bloom, Paul de Man—were romantics."⁶ The work of these thinkers was considered by many as an "aggressive attack" against the supposed "organic unity" of textual bodies, which concept itself ("organic unity") was central to the Romantic period. In an interview, Derrida remarks that his work, attacking institutions, authorities, "sacred" texts, "often demands certain gestures that can be taken as aggressive with regard to other thinkers or colleagues."⁷ Of course, the aggression did not come "from elsewhere" (i.e. from Derrida), but—as Derrida himself put it with regard to the inevitably autoimmunitary processes of democracy—only revealed the autoimmunitary logic always already at work within the texts under scrutiny. However, inheritors of New Criticism, the largely speaking "anti-theorists" still regard the pre-Derridean times of literary criticism as a kind of "age of chivalry" that is "gone." And like Edmund Burke, who, in his *Reflections of the Revolution in France*, called the age of the French Revolution "[t]hat of sophisters, economists, and

3. On this, see: Alex Thomson, "What's to Become of 'Democracy to Come?'" <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.505/15.3thomson.txt> (accessed 30.02.2012).

4. Jacques Derrida, *Rogues* (Stanford: Stanford University Press, 2003) p. 152.

5. Derrida, *Rogues*, p. 44.

6. Marc Redfield, "Aesthetics, theory, and the profession of literature: Derrida and Romanticism." *The Free Library* 22 June 2007.

7. <http://www.youtube.com/watch?v=NNwTLb4YVd4> (accessed 15.02.2015).

calculators,”⁸ yielding the “extinction” of “the glory of Europe,” anti-theorists still associate the rise of theory with the demise of “proper” criticism, and the parallel extinction of the glory of English literature. Simply put, American deconstruction has often been regarded by its critiques as a form of “French terror.”

In his 1795 “Letter on a Regicide Peace,” Burke denounces the French “terrorists” in the following terms: “Thousands of those Hell-hounds called Terrorists [...] are let loose on the people. [...] The whole of their Government, in its origination, in its continuance, in all its actions, and in all its resources, is force; and nothing but force.”⁹ Marc Redfield draws attention to Burke’s equation of theory with terror, and undelines that it was through Burke’s writings that the French term “terrorist” reached England, and that it was also Burke’s writings that shaped the Anglo-American reception of the term. At the same time, it was, in fact, also Burke’s idea of the “organic state,” in which the state develops “naturally” as a flower does without any violent or “mechanical” intervention that was taken over by S. T. Coleridge, who modelled the idea of the “organic unity” of the work of art on the idea of the organic or aesthetic state. Coleridge, like Burke, applies organic structures to social forms,¹⁰ and conceives of the ideal state as a natural, organic unity. This organic, “natural” unity is then always threatened by the “arbitrariness” of (French) terror, which Coleridge sees as the consequence of the “mechanical” character of Rousseau’s *Social Contract*. For according to Coleridge, it is, precisely, the “abstract,” “mechanical” character of Rousseau’s *theory* that “cleared the way for military Despotism, for the satanic Government of Horror under the Jacobins, and of Terror under the Corsican.”¹¹ Coleridge denounces the *Social Contract* in the following terms: “the *Contrat social* of that sovereign Will [...] applies to no one Human Being, to no Society or Assemblage of Human Beings”; and Rousseau “was doomed to misapply his energies to materials the properties of which he misunderstood” (FII 120–121).

Small wonder that this very same rhetoric emerges from his *Lectures on Shakespeare* (1812), where he describes the organic (as opposed to the mechanical) work of art as follows:

the true ground of the mistake [...] lies in the confounding mechanical regularity with organic form – The form is mechanic when on any given material

8. Edmund Burke (1729–1797), *Reflections on the French Revolution*. Vol. XXIV, Part 3. The Harvard Classics. (New York: P. F. Collier & Son, 1909–14). <http://www.bartleby.com/24/3/6.html>

9. Quoted in Marc Redfield, *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror* (New York: Fordham University Press, 2009) p. 73.

10. See also: Anne Frey, *British State Romanticism: Authorship, Agency, and Bureaucratic Nationalism* (Stanford: Stanford University Press, 2010), p. 24.

11. Coleridge, Samuel Taylor. *The Friend*. Ed. Barbara E. Rooke. 2 vols. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, 4 (Princeton: Princeton University Press, 1969), II: pp. 127–128.

we impress a predetermined form, not necessarily arising out of the properties of the material [...] The organic form on the other hand is innate, it shapes as it develops itself from within, and the fullness of its development is one & the same with the perfection of its outward Form.¹²

Hence, while the organic state serves as a model for the ideal work of art, the organic work also serves as a model for the ideal of the perfect state. The historical idea of the aesthetic state has often been commented upon (especially with regard to Schiller); what is interesting for us here is that Coleridge's argument against the "inhuman" and "mechanical" character of the Social Contract, resulting in the Jacobin and the Napoleonic terrors anticipates by 150 years the "humanist" arguments pushed forward against deconstruction, and, particularly, the works of Derrida. Derrida's readings have also been considered to be "arbitrary," and deconstruction itself has been (mistakenly) criticised for being a "method" of reading that can be "mechanically" applied to the analysis of individual texts. Further, when American "deconstructionists" gained some prominence at universities, traditional readers of literature considered the "reign" of "Yale Critics" as a form of "terror."

Since the many reasons why deconstruction is *neither* a method, *nor* a form of terror have been discussed by many,¹³ in what follows, I will elaborate on a conspicuous instance of the staging of terror *as* autoimmunity in one of the most canonised texts of Romanticism. I have chosen a passage from Book X of *The Prelude* (1805; 1850), the great autobiographical poem by Wordsworth. It is entitled "Residence in France and French Revolution," and contains a reference to the famous "September massacres" of 1792, a phrase that may obviously strike familiar chords with the theorists of the 2001 September attacks.

Wordsworth, like his conservative contemporaries, derived his sense of British identity from Britain's war with Napoleonic France, and its conflicts with the "French," while his poetry often displays the rhetoric of health that posits the biological well-being of the political body as the moral norm, and Britain as a self-sufficient unity to be protected against anything "foreign." For example, in a sonnet composed in 1810, he makes clear that "from *within* proceeds a Nation's health." ("O'erweening Statesmen have full long relied," l. 3), and in another one entitled "Lines on the Expected Invasion" (1803), he characteristically demands his fellow Britons to "save this honoured Land from every Lord / But British reason and the British sword" (ll 19–20).¹⁴

12. Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures 1808–1819 on Literature*. Ed. R. A. Foakes. 2 vols. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, 5 (Princeton: Princeton University Press, 1987), I: p. 495.

13. See particularly Tilottama Rajan, *Deconstruction and the Remainders of Phenomenology: Sartre, Derrida, Foucault, Baudrillard* (Stanford: Stanford University Press, 2002), or Nicholas Roye, *Deconstruction: A User's Guide* (London: Palgrave Macmillan, 2000).

14. See also Anne Frey, *British State Romanticism, Authorship, Agency, and Bureaucratic Nationalism* (Stanford: Stanford University Press, 2010), p. 65.

Book X of *The Prelude* (1805) aims to establish Wordsworth as an eminently English poet, and offers a retrospective account of Wordsworth's (missed) encounter with the Revolution during the Fall of 1792, when he was still an ardent revolutionist.¹⁵ The passage I shall examine stages not only the autoimmunitary logic at work in both textual and political bodies that go to great length to protect their immunity, but also what Marc Redfield has recently called the "virtual trauma" suffered by the distant witnesses of the September 2001 terror attacks.¹⁶ The passage starts with a glimpse at Wordsworth's revolutionary hopes that lead him to Paris, with a hint at his apparent openness towards the arrival of the "event," and goes on with the description of the effects of his belated arrival to Carousel square, and his missed encounter with the "September massacres":

This was the time in which, enflamed with hope,
To Paris I returned.

.....
I crossed—a black and empty area then—
The square of the Carousel, a few weeks back
Heaped up with dead and dying, upon these
And other sights looking as doth a man
Upon a volume whose contents he knows
Are memorable but from him locked up,
Being written in a tongue he cannot read,
So that he questions the mute leaves with pain,
And half upbraids their silence. But that night
When on my bed I lay, I was most moved
And felt most deeply in what world I was;

.....
With unextinguished taper I kept watch,
Reading at intervals. The fear gone by
Pressed on me almost like a fear to come.
I thought of those September massacres,
Divided from me by a little month,
And felt and touched them, a substantial dread
(The rest was conjured up from tragic fictions,
And mournful calendars of true history,
Remembrances and dim admonishments):

.....

15. See also Geraldine Friedman, *The Insistence of History: Revolution in Burke, Wordsworth, Keats, and Baudelaire* (Stanford, Stanford University Press, 1996).

16. Marc Redfield, "Virtual Trauma: The Idiom of 9/11," *diacritics* 37 (2007), p. 56.

all things have second birth;
 The earthquake is not satisfied at once'—
 And in such way I wrought upon myself,
 Until I seemed to hear a voice that cried
 To the whole city, 'Sleep no more!'¹⁷ To this
 Add comments of a calmer mind—from which
 I could not gather full security—
 But at the best it seemed a place of fear,
 Unfit for the repose of night,
 Defenceless as a wood where tigers roam.¹⁸

Wordsworth arrives at Carousel Square, where both a great number of the mob storming the Tuileries Palace and a great number of the guards protecting it had been killed: “a few weeks back,” the square was “Heaped up with dead and dying.” The sight (or rather non-sight) of collective massacre would have been surely traumatising, but at the time of Wordsworth’s visit, the place is blank and empty. This emptiness is the mark of his (characteristically) missed encounter with history, and of history’s utter resistance to his comprehension: the place resembles a book “written in a tongue [most probably French] he cannot read.”

First of all, Wordsworth’s awareness that an “event” has taken place that he missed, that he does not understand, but that will, or has already, changed the course of history, parallels the threat felt by certain traditional New Critics facing the effects of French or American deconstruction, written in a “tongue” they could not read. Like Wordsworth’s, theirs was equally a missed encounter: they had a sense, but not an understanding of the impact of the event, and this discrepancy triggered, as Coleridge would have it, “an involuntary sense of fear from which nature has no means of rescuing itself but by anger.”¹⁹

At the same time, Wordsworth’s visit to Carousel Square bears equally uncanny resemblances to the experience of those who visited ground zero after 9/11: even though the “empty area” had been emptier than ground zero was (in Paris, there had not even been ruins), the after-effects of the shock are similar, as we will see. Meanwhile, Wordsworth’s response to the September massacres may also complicate our under-

17. A verbatim allusion to *Macbeth*. William Shakespeare, *Macbeth*, 2.2. 33–34. “Methought, I heard a voice cry, ‘Sleep no more, / Macbeth does murder sleep.’” See *The Norton Anthology of English Literature*, Vol II, ed. Stephen Greenblatt, 2000, p. 358. For a recent Hungarian translation and interpretation of *Macbeth*, see: Géza Kállay, <http://konyv.ligetmuhely.com/ebook/Macbeth-KallayG-Liget.pdf>.

18. *The Norton Anthology of English Literature*, Vol II, ed. Stephen Greenblatt, 2000. pp. 357–358.

19. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. Nigel Leask (London: Everyman’s Library, 2005), p. 19.

standing of the “virtual trauma” suffered by the distant witnesses of the September attacks. Redfield argues as follows:

Wherever one looks in 9/11 discourse, trauma and the warding-off of trauma blur into each other, as the event disappears into its own mediation. All traumatic events arguably do this; but as many have commented, there is something particularly virtual and hyperreal about the central “9/11” event—the World Trade Center catastrophe. To those not immediately threatened by it, this disastrous spectacle could seem at the time at once horrifically present and strangely unreal—“like a movie,” as the saying went.²⁰

Wordsworth does not experience the event as if it were a movie. However, he foreshadows the reaction of the distant witnesses of 9/11 in warding off trauma by turning the unfamiliar into something familiar. In other words, the utterly shocking unfamiliarity, the absolute “otherness” of the event that he missed is being warded off through its familiarisation: in his terror, he reminisces about “tragic fictions, / And mournful calendars of true history,” and reads Shakespeare’s *Macbeth* “at intervals.” In fact, while disaster films serve as a shield of protection against the actual, real disaster, which they both erase and intensify, the fictional voice (“Sleep no more! / Macbeth doth murder sleep”) that haunts Wordsworth helps him render comprehensible what resists comprehension: the inassimilable historical event is somewhat de-realised, and becomes part of a tragic *plot*.²¹ However, Wordsworth’s attempt to “neutralize” the eventfulness of the event is doomed to failure from the start: it is one of those “autoimmunity movements,” which “produce, invent, and feed the very monstrosity they claim to overcome.”²² For while Wordsworth’s quotation from *Macbeth* obliterates the singularity of the September massacres of the French Revolution, it also heightens their effects. Wordsworth’s terror, or rather, his terror of the terrors yet to come (“The fear gone by / Pressed on me almost like a fear to come”), is the joint consequence of the traumatic character of the utterly unfamiliar but missed event and the attempt to neutralise it through its imaginative familiarisation. By familiarisation, I mean the substitution of the “non-assimilated,” the “real” and the “French” by the “organic,” the “aesthetic,” and the “British” (Shakespeare), as well as the inscription of the “historical” into the “natural”—apparently deduced from the cycles of nature (“all things have second birth; / The earthquake is not satisfied at once”). Of course, Wordsworth himself is representative of a political body, that of the British “nation,” and his erasure of the otherness of the other (the event) through its reinscription into the organicist, naturalist aesthetics of unified

20. Redfield, “Virtual Trauma,” p. 56.

21. On the tragic plotline and Wordsworth’s *The Prelude* see: Mary Jacobus, “‘That Great Stage Where Senators Perform’: *Macbeth* and the Politics of Romantic Theatre,” *Studies in Romanticism* 22 (1983) 353–387.

22. Derrida, “Autoimmunity,” p. 99.

wholeness can be considered as an attempt at the re-establishment of the indemnity of this “healthy,” “natural” “body.”

At the same time, Wordsworth’s reference to *Macbeth* also betrays a certain autoimmunitary logic. First, we have to remind ourselves that Wordsworth wrote this passage around 1805, two years after his sonnet “Lines on the Expected Invasion.” The passage is not only about his “Residence in France,” but also about the threat France poses to England. From this angle, the reference to Shakespeare is far from being reassuring: the plot of *Macbeth* (Macbeth kills the legitimate king of Scotland, and turns into a tyrant, or, in Burkian terms, a “Terrorist”) foreshadows, according to the logic of the passage, that of the September massacres followed by the Revolutionary Terror. This, however, also suggests that the threat of Terrorism is within the (19th-century) precincts of the British Isles, and that a British (i.e. Scottish) version of Terror temporally precedes (or even serves as a model for) the French Revolution. And although *Macbeth* ends with the tyrant’s (“Terrorist’s”) death and the restoration of political order, Wordsworth, having recourse to the “wisdom” of “nature” (the “earthquake is not satisfied at once”), points to some inescapable necessity driving the nation to the repetition of the catastrophe. Hence, if, as Wordsworth says, “from *within* proceeds a Nation’s health,” then Britain is “defenceless” (“as a wood where tigers roam”) against the “disease” that is always already within, that is, against the workings of the autoimmune.

The quotation “Sleep no more!” is even more telling of the suicidal tendencies in this passage. The sentence, in *Macbeth*, is uttered by Macbeth himself: he tells Lady Macbeth that he thinks he heard this sentence while killing the two chamberlains: “Metought, I heard a voice cry, ‘Sleep no more, / Macbeth does murder sleep.’” Wordsworth’s quotation is thus a double quotation: he quotes Macbeth quoting an imaginary voice. Wordsworth himself seems to suggest that the imperative “Sleep no more!” warns him and the “whole city” of an impending, deadly danger. However, he, in fact, repeats (with difference) Macbeth’s own words: Macbeth’s “Metought, I heard a voice cry, ‘Sleep no more!’” clearly parallels Wordsworth’s phrase, “I seemed to hear a voice that cried / [...] Sleep no more!” Hence, Wordsworth, rather than representing those (“proper” Englishmen) who sleep, and are threatened by Macbeth (the “Terrorist”) in their sleep, echoes Macbeth himself; hence, he turns, quite ironically, into the uncanny double of the French Revolutionaries, or else, the “Terrorists” themselves. We have thus arrived at the ultimate, self-suicidal event of this passage: the self that wants to protect his integrity unwittingly turns into the figure against which it fights. This figure necessarily destroys the self, and the autoimmunitary logic of politics and of language thus dismantles the supposed “organic unity”: the integrity of both the political and the textual bodies.

Zsuzsa Török

Transnational Scissors-and-Paste Journalism

Victorian Women Writers

in the Hungarian *Szépirodalmi Figyelő*

The Hungarian *Szépirodalmi Figyelő* [Literary Observer], a most prestigious journal of literature and literary criticism edited by János Arany, Hungary's national poet, published two articles related to well-known Victorian women writers: Margaret Oliphant and Elizabeth Barrett Browning in 1861. While the first article, a book review titled *The House on the Moor* focused on introducing the main characters of Oliphant's novel without providing much detail about its plot,¹ the second narrative, an obituary titled *Barrett Browning Eliza*, and written on the occasion of the poetess's death on June 29 1861, recounted the most decisive moments of Barrett Browning's life and literary career.²

According to the Hungarian journal, the source for both articles was provided by one of the leading weeklies of the Victorian period, the *Athenaeum*. Moreover, a closer inspection of the English and the Hungarian texts reveals that the articles published in the *Szépirodalmi Figyelő* were in fact close translations of the originals printed in the *Athenaeum*.³ In other words, the editor of the Hungarian journal cut, translated, and then pasted the English articles into his Hungarian magazine.

As a matter of fact, scissors-and-paste journalism was a common feature of nineteenth-century periodical press. The absence of a clear copyright agreement or commitment to authors' rights made for countless similar cases of national and international textual exchange. While scholars have long recognized this phenomenon,⁴ investigations have usually focused on textual interchanges and reproductions within the same language communities and ignored the intercultural migration of periodical texts.

Hence, in this article I explore instances of scissors-and-paste journalism and translation in the Hungarian *Szépirodalmi Figyelő* to offer a particular example of the unseen work of editors who circulated and (re)used an impressive body of disparate texts in the

1. "A mocsárszéli ház," [The House on the Moor] *Szépirodalmi Figyelő* [Literary Observer] 1 (1861) 1, 172–173.

2. "Barrett Browning Eliza," [Elizabeth Barrett Browning] *Szépirodalmi Figyelő* [Literary Observer] 1 (1861) 39, 621–622.

3. "The House on the Moor," *Athenaeum*, 1860/1727, 749; "Elizabeth Barrett Browning," *Athenaeum*, 1861/1758, 19–20.

4. Andrew Walker, "The Development of the Provincial Press in England c. 1780–1914," *Journalism Studies* 7 (2006) 3, 373–386.; Johan Jarlbrink, "Mobile/sedentary," *Media History* 21 (2015) 3, 280–293; Stephen Pigeon, "Steal it, Change it, Print it: Transatlantic Scissors-and-Paste Journalism in the Ladies' Treasury, 1857–1895," *Journal of Victorian Culture* 22 (2017) 1, 24–39.

nineteenth century. Although historians of print culture have long detected this journalistic practice in nineteenth-century press, they have generally examined it within particular language communities and described it as a straightforward task of reading, cutting and pasting an old text to make it “new” again. Nevertheless, assessing this phenomenon in a cross-cultural perspective may reveal how texts migrated across national boundaries and how they undertook new functions within changing cultural and national environments. For the editor of the *Szépirodalmi Figyelő* scissors-and-paste journalism, instead of a three-step process of reading, cutting and pasting, became one of cutting, *translating* and pasting.

Beyond demonstrating the international influences that contributed to the Hungarian *Szépirodalmi Figyelő*, this article proposes a methodological contribution as well. It demonstrates how a cross-cultural investigation of scissors-and-paste journalism illuminates an important cultural phenomenon, a phenomenon that text reuse detection, enabled by a vast amount of digitised newspapers and employed to investigate the “culture of reprinting,” simply cannot unveil.⁵

Transatlantic history of book and print culture studies have already established that texts tended to migrate in an east to west direction, from Britain to the United States. However, recent findings of similar interest have given much more attention to American content going in the reverse direction.⁶ In a similar way, it appears that significantly more texts migrated from Western to Eastern Europe than the other way round. Western European literature has always functioned as a model to be followed for Eastern European literatures, and this was the case regarding nineteenth-century Hungarian literary culture as well.

János Arany, a most prominent figure of Hungarian literary history then and now, launched his journal of literature and criticism titled *Szépirodalmi Figyelő* in November 1860. He endeavoured to establish a genuinely elite magazine of literary criticism, a type of journal that the Hungarian literary market lacked at that moment. Arany aimed to create a journal of literature, criticism and aesthetics similar to the French *Revue des Deux Mondes* and the English *Athenaeum*.

Nevertheless, *Szépirodalmi Figyelő*, lacking a sufficient number of subscribers, proved to be rather short-lived: the last issue of the journal was published in October 1862. But Arany soon reconceptualised some of his editorial principles and started a new magazine

5. Scholars at the College of Computer and Information Science and Department of English at Northeastern University, Boston, USA, have presented efficient algorithms for detecting clusters of reused passages embedded within longer documents in large collections. See a description of their enterprise in: David A. Smith, Ryan Cordell, Elizabeth Maddock Dillon, “Infectious Texts: Modeling Text Reuse in Nineteenth-Century Newspapers,” in *2013 IEEE International Conference on Big Data*, IEEE Conference Publications, 2013 (accessed 15.05.2017).

6. Pigeon, pp. 28–34.

titled *Koszorú* [Garland] in less than three months, in January 1863. He stopped publishing it in June 1865.

The recent critical edition of János Arany's marginalia in the journal *Europa—Chronik der gebildeten Welt* (published in Leipzig) revealed how the German magazine influenced the content published in *Koszorú*. For the original copies of *Europa*, read and annotated by Arany, have fortunately survived among the poet's literary remains. From these copies it has become clear that Arany annotated those articles in the German magazine that were to be translated and transposed into his own journal. The new critical edition clearly identified a total number of 333 articles originating from *Europa* between January 1863 and June 1865. Furthermore, the editor of this impressive volume, Katalin Hász-Fehér deduced that around 700 articles in *Koszorú* were borrowings from foreign magazines.⁷ Hence, one can establish that scissors-and-paste journalism distinctly characterizes both Hungarian journals.

Surviving copies of *Europa* also confirm that Arany subscribed to the German magazine during his editorship of the *Koszorú*. Previously, while editing *Szépirodalmi Figyelő*, Arany read several foreign newspapers at the headquarters of the journal *Pesti Napló* [Pest Journal],⁸ a leading Hungarian daily of the nineteenth century, whose editorial office regularly collected various foreign periodicals, among them the *Athenaeum*.

Accordingly, the journal *Szépirodalmi Figyelő* occasionally borrowed articles from the London-issued *Athenaeum* as well. For instance, besides the two articles mentioned above, it also published the translation of two other long texts in November 1860 and January 1861. The first article was a translation of a review of the volume titled *Ancient Danish Ballads*,⁹ an English translation by R. C. Alexander Prior, which was published in the *Athenaeum* on September 15, 1860.¹⁰ In a similar way, the second article transposed into Hungarian was a review of J. F. Campbell's collection, titled *Popular Tales of the West Highlands*,¹¹ which appeared in the *Athenaeum* on 24 November 1860.¹² While these articles were rather close translations of the originals, *Szépirodalmi Figyelő* at times also produced brief extracts of longer texts from the English journal. For instance, in May 1861 in its column *Vegyés* [Miscellanea] it published a short summary of a longer

7. Arany János, *Lapszéli jegyzetek. Folyóiratok I.* [Marginalia. Journals I], ed. Hász-Fehér Katalin (Budapest, Universitas, 2016), p. 25.

8. Arany, p. 43.

9. "Régi dán balladák," [Ancient Danish Ballads] *Szépirodalmi Figyelő* [Literary Observer] 1 (1860) 2, 23–24; 1 (1860) 3, 40–41.

10. "Ancient Danish Ballads. Translated from the Originals, by R. C. Prior, M. D. 3 vols. (Williams & Norgate.)," *Athenaeum*, 1860/1716, 343–345.

11. "Nyugot-felföldi népmondák (Popular Tales of the West Highlands)," *Szépirodalmi Figyelő* [Literary Observer] 1 (1861) 12, 183–185; 1 (1861) 13, 198–200.

12. "Popular Tales of the West Highlands. Orally collected, with a Translation, by J. F. Campbell. 2 vols. (Edinburgh, Edmonston & Douglas; London, Hamilton, Adams & Co.)," *Athenaeum*, 1860/1726, 701–702.

article from the *Athenaeum* under the title *Modern pictures*, a narrative reflecting on the periodization of modern art—a current theme brought to the fore by the occasion of the international exhibition of 1862.¹³

Apart from cutting, translating and pasting the original articles into the Hungarian magazine, the editor of *Szépirodalmi Figyelő* always referred to the source of his articles with short notes or interlinings such as: “Az Athenaeum után” [After the *Athenaeum*]; “...így nyilatkozik az Athenaeum” [...observes the *Athenaeum*]; “az Athenaeum egyik közelebbi cikke az alább olvasható ismertetést hozza” [“a recent issue of the *Athenaeum* published the following review”]. Moreover, the translated texts were generally related to current Hungarian cultural issues as well. For instance, the book reviews considering *Ancient Danish Ballads* and *Popular Tales of the West Highlands* emphasised the importance of folklore collections through foreign examples, a most relevant topic in Hungary in the 1860s.¹⁴

Similarly, the articles about Victorian women writers touched upon a current Hungarian debate concerning women’s writing, suitable professions for women, and finally, their role in contemporary society. Even though János Arany, the editor of *Szépirodalmi Figyelő* had never been a committed supporter of women’s writing, he had a keen interest in its development and read up-to-date publications produced by female writers. Hence, he regularly accepted writings from and about Hungarian women in his magazine. Moreover, he often published short news items and longer reviews about foreign women writers.

The truth of the matter is that the most important debate about women’s writing in Hungary had just been sparked by an article against female authors, signed by Pál Gyulai,¹⁵ an influential critic of the nineteenth century, in 1858. The debate, a long-drawn-out affair in Hungarian literary life, came to its conclusion precisely in the *Koszorú*, one of János Arany’s magazines, in 1863. As a result, articles about Hungarian and foreign women writers were once more topical in Hungary in the second half of the century.

Nonetheless, the editor’s choice of publishing a review of Margaret Oliphant’s novel *The House on the Moor* seems rather strange. For the review focuses primarily on the characters of the novel, leaving the readers puzzled about its plot, since the Hungarian public presumably could not read the book. In addition, Oliphant’s name was fairly

13. “International exhibition of 1862. Points for Consideration. I. Modern Pictures,” *Athenaeum*, 1861/1739, 262–263.

14. See Judit Gulyás’s detailed comparative analysis of the original and the translation: Gulyás Judit, “Egy skót népmese-gyűjtemény magyar recepciója (Arany János: Nyugot-félföldi népmondák),” [The Hungarian reception of a Scottish folktale collection in the 19th century (Popular Tales of the West Highlands)] *Ethnographia* 127 (2016) 4, 520–542.

15. Gyulai Pál, “Írónőink,” [Our Women Writers] in *Kritikai dolgozatok: 1854–1861* [Criticism, 1854–1861] (Budapest, MTA, 1908), 272–307.

unfamiliar to Hungarian readers, as her writings had not been translated to their language either at that time or later. In contrast, the obituary about Elizabeth Barrett Browning might have been more instructive. Even though her work was also quite unknown for Hungarians, the article translated from the *Athenaeum* offered a complete overview of her life and literary oeuvre, thus conveying a general impression about her.

Oliphant had already been a prolific writer when her novel *The House on the Moor* was published both in London and New York in 1861. The book was written between 1859–1860, and it is often considered to be the novel that marks the chronological end of Oliphant's early period. The plot follows the story of 17-year-old Susan and her brother, the 22-year-old Horace. They both live a lonely life on Lanmoth Moor in Cumbria. The motherless siblings stay with their father, Mr Scarsdale, a bitter, controlling recluse who shows them no love. In spite of the absence of parental affection, Susan remains a sweet-natured girl. Horace, however, expresses bitterness and hatred towards everyone and tries to manipulate others. Susan is attracted to a certain Roger Musgrave, whose godfather has recently died, leaving Roger penniless. Nevertheless, Susan and Horace's Scottish uncle, Colonel Sutherland, arrives for a short visit and offers his help to all three young people. Still, Horace leaves home to work for a dishonest attorney, and later experiments with blackmail. It appears he might get involved in a murder, too.

The review published in the *Athenaeum* focused mainly on the characters of the novel, bringing into the limelight the relationship between father and son. According to the reviewer, the plot of the novel was interesting and as a piece of writing was surely superior to Oliphant's previous attempts. The reviewer also asserted that the "quiet tragic power in the picture of the lonely house, the joyless fireside, the unloving household" were "perfectly lifelike and unexaggerated." The narrative then moved on to praise the great skill of the author in sketching the characters of the novel: "though both father and son are as detestable as they well can be, yet the reader is not allowed to hate either of them; the wrongs and perversity which have driven both wrong are kept fully present to the reader's sympathy. The climax to which evil thoughts, enmities and malice lead a man, is carefully and firmly worked out." According to this interpretation, the daughter's character, in contrast with the misery of her father and brother, suggests "that no outward circumstances can work any real harm to a human being unless he consents to it himself—unless he lets evil and bitter feelings into his own heart." However, as stated in the review, the character of Colonel Sutherland was not "so vigorous in its handling, nor effective in its result." The reviewer thought that the "delicate shading" of the evil-natured men made their character outstanding, a feature that the figure of the Colonel lacked. This analysis concluded that the story of the novel was a "well-compacted, well-managed" one, and encouraged readers to read the novel.¹⁶

Though published anonymously, the database of the Athenaeum Project hosted by the City University of London reveals that the review was written by Geraldine Jew-

16. "The House on the Moor," *Athenaeum*, 1860/1727, 749.

bury, a regular contributor to the *Athenaeum*.¹⁷ Jewsbury, herself a novelist and a book reviewer as well, wrote extensively for the magazine. She is believed to have reviewed over 2300 books for the journal between 1849 and 1880.¹⁸ In 1854 she was frequently allotted the entire “New Novels” section, where her review of Oliphant’s novel also came out.¹⁹ She was very much a moralising critic and throughout her career placed the art of creating characters above the skill to invent a good plot.²⁰ Furthermore, her chief criterion of aesthetic judgement was the ability of the characters to distinguish right from wrong, a prevailing aspect in her review about *The House on the Moor*, too.

As to the other text published on 6 July 1861, the obituary about Elizabeth Barrett Browning begins by praising her as “the greatest of English poetesses of any time” and, in defence of women writers, claiming at the same time that “[G]enius has no sex.”²¹ The narrative then moves on to trace significant moments of Barrett Browning’s life: her descent from a middle-class merchant family, her strict training, first publications and early successes, her delicate health and marriage to the poet Robert Browning, her move to Italy, and finally, her various literary endeavours prior to the publication of *Aurora Leigh*. It was this long poem featuring a female writer, whose spectacular reception, as stated by the *Athenaeum*, “was without precedent in the annals of poetry by women.”²² In addition, regarding Browning’s last work, *Poems before Congress*, the author of the obituary claims “that no woman has written anything approaching to them in strength, imagination and versatile knowledge, since women wrote poetry.”²³ Eventually, the text concludes by stating that those who had known Elizabeth Barrett Browning would remember her “by her womanly grace and tenderness, yet more than by her extraordinary and courageous genius.”²⁴ Unlike the author of the review of Oliphant’s novel, the author of this obituary is still unknown at the moment, as The Athenaeum Project includes only the *Index of Review and Reviewers*.

The Hungarian translations of the above two articles were published in the *Szépirodalmi Figyelő* with a delay of one and a half months and around three weeks, respectively. The interval was probably necessary for their selection and adaptation. The translations closely follow the originals and were most likely the work of János Arany. As a result, the editor’s comments are minimal in both texts: in the review about Oliphant’s novel, Arany inserted just one short comment in the following sentence at the

17. <http://smcse.city.ac.uk/doc/cist/web/athenaeum/>

18. Monica Correa Fryckstedt, “Geraldine Jewsbury’s ‘Athenaeum’ Reviews: A Mirror of Mid-Victorian Attitudes to Fiction,” *Victorian Periodicals Review* 23 (1990) 1, p. 13.

19. Correa Fryckstedt, p. 15.

20. Correa Fryckstedt, p. 18.

21. “Elizabeth Barrett Browning,” p. 19.

22. “Elizabeth Barrett Browning,” p. 20.

23. “Elizabeth Barrett Browning,” p. 20.

24. “Elizabeth Barrett Browning,” p. 20.

beginning of the article: “‘The House on the Moor’ is superior to Mrs. Oliphant’s later works.” Arany included a short explanation, “ez a szerző neve” [this is the author’s name] in brackets after Mrs. Oliphant’s name,²⁵ a comment that clearly revealed that Margaret Oliphant’s name was quite unfamiliar to nineteenth-century Hungarian readers. Furthermore, the Hungarian version omitted one sentence referring to the depiction of the lonely house at the beginning of the article: “It is perfectly life-like and unexaggerated.” Similarly, it also ignored one single sentence of little importance in Elizabeth Barrett Browning’s obituary, and again closely followed the original.

Both articles were published in the magazine’s column titled *Értesítő* [Report], a section that regularly published reviews about Hungarian and foreign publications as well. In view of the Hungarian reception of nineteenth-century British women’s writing, these accounts were certainly unique, for, unfortunately, the corpus of British women’s writing was seldom translated to Hungarian during the nineteenth century. The proper reception of the most celebrated British women authors, such as Jane Austen and the Brontë sisters, only started in the twentieth century.²⁶ Moreover, some pieces by Oliphant and Barrett Browning have just lately been translated into Hungarian. Therefore, the relevance of the translated review about Margaret Oliphant’s novel and the obituary occasioned by Elizabeth Barrett Browning’s passing lies in their particularity and uniqueness. They were presumably among those very few (if not unique) Hungarian texts that introduced two popular women writers of Victorian England to Hungarian readers.

Nonetheless, the scissors-and-paste technique that the editor of *Szépirodalmi Figyelő* practiced, apart from providing material for his journal, also produced ‘new’ articles with stylistic characteristics peculiar to the Hungarian language and to the editor’s own language competence. In addition, his scissors-and-paste journalism of cutting, translating and pasting offers significant data regarding the impact of the *Athenaeum* beyond the English speaking world. Thus, seen in a transnational context, it also contributes to a better understanding of nineteenth-century print culture and the migration of texts across national boundaries.

25. “A mocsárszéli ház (The House on the Moor),” p. 172.

26. For the reception of Jane Austen in Hungary see Nóra Séllei, *Jane Austen: Our Contemporary in Hungary*, in *The Reception of Jane Austen in Europe* eds. Anthony Mandal, Brian Southam (London–New York: Continuum, 2007) 239–256.

S. Varga Pál

„Gyalog bizon’...”

Arany János és a „pedestris Múzsza”

Arany János kisebb költeményeinek kiadását egy máig eldöntetlen dilemma jellemzi. Dávidházi Péter, egész tanulmányt szentelve a *Sejtelem* című négysoros versnek („Életem hatvanhatodik évébe’”), megjegyzi:

sokáig mostohán bánt vele az életmű kiadási hagyománya: a költői termés leértékelő maradék részébe utalta, a kritikai kiadásban a költői művek utolsó, *Zsengék, töredékek, rögtönzések* című kötetébe, azon belül meg a sajtó alá rendező (Voinovich Géza) által elnevezett *Sóhajok* verscsoportjába, akarva-akaratlanul azt sugallván, hogy itt csupán éretlen, hiányos vagy odavetett versekkel lehet dolgunk, melyek eszerint persze eleve csökkent értékűek volnának a tisztán önmagukért és az örökkévalóságnak készült, gondosan kidolgozott művekhez képest.¹

Hasonlóan vélekedett már Bisztray Gyula is, aki úgy vélte, hogy „a töredékek és rögtönzések egy részét sokszor csak egy hajszál választja el attól, hogy a rangosabb I. kötetbe, vagy az igénytelenebb VI. kötetbe soroltassanak”. Bisztray a szigorú kronologikus közlésrendet kérte számon Voinovichon; a VI. kötet elkülönítésével, úgymond, „a szigorú időrendet követelő kritikai kiadás feltűnő engedményt tett a »népszerű kiadások« szempontjainak”. A háttérben a kultuszképzés szándékát látja: „A tendencia az volt – úgymond –, hogy Arany János már az első kötet első lapján nevéhez méltó jeles költeménynyel szerepeljen”.² Voinovichnak tulajdonítja azt a megoldást is, hogy a „komoly” versek kötetét a *Válasz Petőfinék* című vers nyitja, holott erre az 1894-es, még Arany László által kiadott, *Teljes gyűjtemény* alcímet viselő *Kisebb költeményekben* került sor először (ez egyébként „keletkezésök ideje szerint elrendezve” közölte a „komoly” verseket³). Innen vette át a kötetkezés módszerét Riedl kiadása is, amely immár következetesen, a regiszterek szerinti megkülönböztetést is felszámolva (a zsengéket persze mellőzve) érvényesítette a kronologikus elvet. Ha – mint látni fogjuk – a regiszterek megkülönböztetésének elve magától Aranytól származik, a kiemelt kötetnyitó vers gyakorlatát is ő teremtette meg, amikor az 1856-os kötet élére az 1848-ban keletkezett *Télben* című verset iktatta. Szilágyi Márton okkal említette, hogy már Arany László sem önkényesen járt el – apja szellemét követte,

1. Dávidházi Péter: „A Sejtelem, avagy a költészet vigasza”: *Holmi*, 2009/10. 1326–1347. 1340.

2. Bisztray Gyula: „Arany János két kis rímjátéka: Pótlásul Összes költeményei-hez”: *It*, 1961/4. 458–459. 458.

3. Arany János: *Kisebb Költemények: Teljes gyűjtemény*. Bp., Kiadja Ráth Mór, I, IX.

aki az 1856-os *Kisebb költeményektől* kezdve az 1847–48-as verseket helyezte az élre, elhagyva a korábbiakat. Szilágyi egyenesen úgy ítéli meg, hogy Voinovich kiadási elvei „Arany saját kötet szerkesztési gyakorlatából kiolvashatók”, s így a kritikai kiadás gondozója „bizonyos értelemben egy tradíció fenntartójának és továbbadójának tekinthető”.⁴

Ezek alapján arra a paradox következtetésre juthatunk, hogy a versek esztétikai megkülönböztetését figyelmen kívül hagyó, tisztán kronologikus elv ugyancsak kultikus szempontot érvényesít: eszerint minden Arany-verset egyenlő rang illet meg a kánonban – függetlenül attól, hogy Arany maga hogyan ítelt felőlük.

A *Hátrahagyott versek* (1888) közreadásával Arany László valójában az utóbbi típusú kultuszképzés felé mozdította el a kiadási gyakorlatot. Arany maga még az általa összeállított (végül 1883–84-ben megjelent) *Összes munkáiba* is csak azt a tizenöt verset vette fel az *Őszikékből*, amelyeket folyóiratoknak már kénytelen volt átengedni; fia a *Hátrahagyott versek* élére helyezte az *Őszikék* további 37 versét, ezzel nem kis részben „lefelé” bővítette a „komoly” versek regiszterét. (A kötetnyitó vers kiemelt szerepének elvét megtartotta – a ciklus a *Hátrahagyott versekben* a *Mindvégig* című verssel kezdődik.) Az alacsonyabb regiszterhez tartozó befejezett verseket elkülönítette s a *Rögtönzések, tréfák, sóhajok* című fejezetbe sorolta, a töredékeket pedig *Forgácsok* cím alatt közölte. (A sors iróniája, hogy a *Sejtelem* is a *Rögtönzések...* közé került.) Ezt a rangsorolást, a *Bevezetés* tanúsága szerint, inkább apja szándékai iránti hűségből, mint meggyőződésből tarthatta fenn. A töredékekről szólva állapítja meg, hogy ezek „egyes darabjai bizvást oda tehetők szerzőjük legfényesebb lapjai mellé” – a válogatást pedig azzal utasítja el, hogy „Minden válogatás önkényes. Mondhatni, ízlés dolga. A mi egynek érdekesebb, másnak talán kevésbé. A mi [t] esztétikai tekintetből talán mellőzhetőnek, meglehet, mint jellemző vonás, életrajzi adatként volna érdekes. Valóban, a ki válogatni akar, olyanba avatkozik, a mire csak maga a szerző lehetne hivatva.” Arany László tehát minden kiadatlan verses szöveget közzétett, ami birtokában volt – és amit „egyáltalán közölhető”-nek tekintett.⁵ A „nem közölhető” bélyeg utóbb sok bosszúságot okozott a filológusi szakmának, azonban anakronizmus volna elvárni Arany Lászlótól, hogy ezt az apja által szabott korlátot is figyelmen kívül hagyja.

Úgy látszik viszont, hogy a kronologikus elv mára végérvényesen fölülírta az Arany által kialakított kötet szerkezetet; Szilágyi Márton szerint „Az Arany-életműhöz fűződő, reflexív irodalomtörténeti viszony [...] nem alapozódhat arra, hogy öntudatlanul Aranynak a saját teljesítményéről kialakított és a rendelkezésére álló eszközökkel (például kötetének szerkezetével, leveleiben megfogalmazott kommentárjaival stb.) sugallt önképéhez igazodik.”⁶ Az alábbi okfejtés ugyanakkor abból indul ki, hogy Arany saját kötet szerkesztési elveinek figyelmen kívül hagyása ugyancsak korlátozó.

4. Szilágyi Márton: „Nyitott kérdések az Arany-filológiában”: *It*, 2004/3. 367–379. 368.

5. Arany János: *Hátrahagyott iratai és levelezése, Első kötet, Versek*. In: *Hátrahagyott versei*. [Szerk. és] bev. Arany László. Bp., kiadja Ráth Mór [1887] 1888, *Bevezetés*, V.

6. Szilágyi: „Nyitott kérdések”. 370.

Ha ezeknek az elveknek a gyökereit keressük, azt kell hangsúlyoznunk, hogy Arany irodalmi műveltségében kezdettől fogva jelen van a regiszterek kettőssége. Miközben „vérévé tanulja” a Bibliát és az antik klasszikusokat, magyar irodalmi tájékozódása kezdetben a „népszerűek” felé vezet.⁷ A népköltészeti orientáció elvileg eldönthette volna a dilemmát, azonban – mint Milbacher Róbert megállapította – a *Toldi* megírásakor Arany úgy alakította át az Ilosvai-féle Toldi-hagyományt, hogy ne irritálja a „póriás” regisztertől borzadó magasabb ízlést.⁸

S bár a „parlagok Múzsája”, aki a *Nagyidai cigányokat* ihlette, ott bujkál a kisebb költemények között is, a (Byront klasszicizáló) elegiko-óda, amely Arany legjellemzőbb műfaja az 1850-es években, a magasabb regiszterbe tartozik; a balladák, amennyiben népies jellegűek – mint az *Ágnes asszony* vagy *A hamis tanú* – legalább annyira stilizáltak, mint a *Toldi*. Arany maga ezzel együtt is lekicsinylően nyilatkozott kötetbe rendezett kisebb költeményeiről (a műkedvelő Kohári Istvánra célozva írja például: „Én is összeszedtem valahára »hulladék rongyaiból egyszer másszor irt fűzfa verseimet«”). Ezeknek a minősítéseknek valóban nem kell túlzott jelentőséget tulajdonítani – annál inkább azoknak a kijelentéseinek, amelyek a kötetkompozícióra vonatkoznak: „A rendezésben [...] elkülönzést nem, csak változatosságot ajánlok, vígra szomorú – jobbra gyengébb; így, míg egyik a másikat emeli, az olvasónak is nyugpontokat nyújt mintegy, – ha egy gyöngye ki nem elégti, az erős utána annál erősebbnek tetszik &c. Én legalább ezt követtem, tudván, hogy varietas delectat.”¹⁰ Ha e jellemzést a regiszterek közti viszonyra alkalmazzuk, azt találjuk, hogy Arany a magas regiszterbe tartozó, „komoly” versekből alakította ki a kötet vázát, s (ahogy ő szokta volt mondani) „ottan-ottan” tarkította „gyalog” versekkel; pontosabban, a kronológiai rendet úgy módosította, hogy a – regiszterekre is kiterjedő – változatosság érvényre jusson. Így kerül be az *Aranyaimhoz* a *Szőke Panni* és a *Szent László füve* közé, *A tudós macskája* a *Szent László füve* és *A méh románca* közé, a *Háziuraság* a *Letésem a lantot* s az *Emléklapra* közé, vagy éppen a *Poétai recept* a *Mint egy alélt vándor...* és *A dalnok bújja* közé (a versek nem ilyen sorrendben keletkeztek). A kötetkomponálás legnyilvánvalóbb jelei a nyitó- és záróversek, amelyeket Arany a kronológiából kiemelve iktatott az illető helyekre.

Az 1867-es *Összes költemények* első két kötete megőrizte ezt a szerkezetet – a versanyag bővítése a regiszterek viszonyát sem érintette. A VI. kötet – *Elegyes darabok* – abból a

7. „A XVIII. századvégi, nyelvújítás előtti, »magyaros«, »népszerű« irodalom volt az ő első formai tápláléka, amellet a régi irodalom s a ponyva néhány népszerű terméke”. Horváth János: *A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése*. In: *Tanulmányok*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997 [1956]. II, 7–220. 108.

8. Milbacher Róbert: *Újabb szempontok a Toldi népiességének kérdéséhez*. In: Sallai Éva (szerk.): *„De mi a népiesség...”* Kölcsy Füzetek XVI. Bp., Kiadja a Természet- és Társadalombarát Fejlődésért Közalapítvány Kölcsy Intézete, 2005. 397–435. 424.

9. Levele Ercsey Sándornak, 1856. jan. 12. In: Arany János: *Levelezése (1852–1856)*. S. a. r. Sáfán Györgyi, Bisztray Gyula, Sándor István. Bp., Akadémiai, 1982. (AJÖM XVI.) 666.

10. Levele Tompa Mihálynak, 1856. okt. vége felé. In: AJÖM XVI, 773.

kényszerből született, hogy Arany számos kisebb költeményét nem tudta besorolni ebbe a szerkezetbe. Ezt a kényszermegoldást magyarázza a VI. kötet sokat idézett *Előszava*; Arany a töredékeket mentegeti az ismert történelmi és személyes körülményekkel – csakhogy a kötetben nem kizárólag töredékek szerepelnek. A *Népdalok*, *Az új magyar költő*, a *Cynismus*, a *Szerkesztői levél* egyéb okok miatt maradhattak ki az első két kötetből. Az *Előszó* végén olvasható Goethe-prafarázis („Wie ich Zeit und Muth verthan, / Zeigt das Büchlein lustig an” – [Hogyan fecséltem időt s kedélyt, mutatja e könyv vidáman])¹¹ is arra utal, hogy itt a regiszterbeli különbség is szerepet játszott (NB. a *Velencei epigrammák* mottójának első sora eredetileg idő és pénz elfecsérléséről szól).

A regiszterek skálája tehát a „pótkötet” révén tovább bővült – lefelé, annyira azonban nem, hogy az 1856-os *Alkalmatosságra írott versek* – a parlagok Múzsájának e jellemző ihletése – bekerülhetett volna:

Múzsám! ki lebuktál Parnasszus hegyérül
 És csak orrbezúzást nyertél pálya-bérül,
 Szünj meg erőltetni szárnyadat magasra,
 Hagyd az égi kvártélyt a fellengő sasra;
 Jobb teneked immár itt lenn tolláskodni,
 Hősek és harcokról még nem is álmodni;
 Lelsz alacsony tárgyat akármennyit; – hisz na
 Ehol van Szilágyi s az ő poltrás diszna!

Az 1867-es *Elegyes darabok* közt a *Vojtina ars poetikája* idézi meg a gyalog Múzsát – „Én már ezentul ílyetén gyalog / Versen... csak így pálnán lovagolok; / Zúg, sistereg, szédül szegény fejem: / Nincs odafent, szárnyas lovon, helyem.” Az alatt járó, „gyalog vers”-nek ez a Múzsája mégsem azonos azzal, aki *A nagyidai cigányokat* vagy a disznóbúcsúztatót ihlette. A különbség messzire visszakövethető a költészettörténeti hagyományban – ha Horatiusnál a „pedestris Múza” a szatíra ihletője (*A szatírák második könyve*, 6, 17. sor), Quintilianus a prózai stílust nevezi a görögök nyomán gyalog stílusnak (prosa pedestris;¹² a „sermo pedestris” – gyalog beszéd – Horatius *Ars poeticájának* 95. sorában is ilyen értelemben szerepel; valójában a szatíra is mint a prózához közelebb álló költői műfaj kerül ide). A stíluszinteket élesen elkülönítő Kazinczynál olyan fogalmi kettősséget találunk az alacsony regisztert illetően, amely közelebb van az Aranyéhoz. Quintilianus nyomán használja egy 1801-es levelében a „folyó beszéd (Musa pedestris)” kifejezést¹³ – ám hogy a prózát nemcsak formai, hanem – az episztolára jellemző – stílá-

11. Arany János: *Összes Költeményei*, VI, *Elegyes költői darabok*, Pest, kiadja Ráth Mór, 1867. 7.

12. Marcus Fabius Quintilianus: *Szónoklattan*. Szerk. Adamik Tamás, ford. Adamik Tamás et al. Pozsony, Kalligram, 2008. Tizedik könyv, I. fejezet, 81, 667.

13. Nagy Gábornak, Er-Semjén, 27. Aug. 1801. In: *Kazinczy Ferencz levelezése II, 1790–1802*. S. a. r. Váczy János. Bp., MTA, 1891. 440. Az itt és alább idézett Kazinczy-helyekre Debreczeni Atila hívta fel figyelmemet.

ris kategóriának is tekintette, arra egy 1816-os levele világít rá: „Kis János gyönyörűen fordította Horátnak Epistoláját. [...] Csak azt sajnálom, hogy nem metrumokban, hanem 12 syllabájú rímes sorokban dolgozta. De az a pedestris Múzáknem áll rossz-szul.”¹⁴ (A *Vojtina Ars poétikája* – mint episztola – ehhez a jelentésmozzanathoz kapcsolódik.) Egy 1827-es levelében viszont az alantkomikum közegében mozgó bohózat ihletőjét nevezi pedestris Múzsának.¹⁵

Nemcsak a kétféle jelentés nem válik el Arany *Vágtat a ló...* című versében (1852), amelyet, mint ismeretes, „A Nagyidai cigányok felületes bírálataira” írt,¹⁶ de a költészet két regisztere közötti különbségtétel is viszonylagos. A „nemes mén” itt ugyan nem szárnyal, csupán vágtat, s ha úgy tetszik neki, saját „kénye-kedvén” „rossz katangok / És lapú közt” csatangol –, ám ettől még „nemes mén” marad, s nem viseli, ha „hámba fog[j]ák mint bitangot”. Nincs különbségtétel a „népszerű iskola” ismert leírásában sem (*Irányok*): „Közvetlen Csokonai előtt, alatt és után verselők hosszú sorát halljuk zszibongani, mely az akkor előtérben álló iskolák egyikéhez sem szegődve, sőt úgy látszik, tudomást sem véve róluk, haladt a népszerű köznapiság széles, poros országútján”; e költészet tartománya a köznapi tárgyak megverselésétől a „priapi versek”-ig terjed. Az is beszédes viszont, hogy Arany a „népszerűek” költészetétől sem tagadja meg a költőiséget – még ha esetükben „a pegazus ügetése hasonlított” is „azon ritkán jó lovakéhoz, melyek néha veszettül nekiiramodnak, de többször fülkonyító lassúsággal emelgetik lábaikat.”¹⁷

A *Vojtina ars poétikája* idézett részlete viszont – amellett, hogy élesen megkülönbözteti a költészet regisztereit – a „pedestris Múza” jelentésének szűkülésére utal. Az első ilyesfajta említés 1857-ből való s a prózára vonatkozik; „majd ezentúl prózát írok” – írja Tompa Mihálynak –, „Igy, barátom, kinek lova nincs, járjon *gyalog*”¹⁸ – az így értett prózába azonban a „gyalog vers”-et is beleértette: a Vojtina-versekkel rokon, háromrészes *Irjak? Ne irjak?* (1856) kéziratára azt írta, *Próza-versek*.¹⁹ S ide tartozik

14. Gr. Dessewffy Józsefnek, 1816 nov. 16 vagy 17. In: *Kazinczy Ferenc levelezése VIII, 1810. júl. 1.–1811. jún. 30.* S. a. r. Váczy János. Bp., MTA, 1898. 165.

15. Toldy Ferencnek, 1827. Nov. 23d. *Kazinczy Ferenc levelezése XX*, 388. A pedestris Múza és az alantkomikum – „niederkomisch” – közötti kapcsolatot Demeter Júlia világította meg; Demeter Júlia: *A Molière-t fordító Kazinczy*. In: Debreczeni Attila, Gönczy Monika (szerk.): *Ragyogni és munkálni*. Debrecen, 2010. 89–98. 94.; NB. Barta János az – Arany által is használt – „niederkomisch” fogalmára alapozta *A nagyidai cigányok* elemzését, lásd Barta János: *A nagyidai cigányok értelmezéséhez*. In: *A pálya végén*. Bp., Szépirodalmi, 1987. 53–70. 57.

16. Arany János: *Kisebb költemények*. S. a. r. Voinovich Géza. Bp., Akadémiai, 1951. (AJÖM I.) 458.

17. „Némi párhuzam”: *Szépirodalmi Figyelő*, 1861–62/11 (1862. júl. 17.) 161–165. 161–162. Arany János: *Irányok, II*. In: *Prózai művek 2. 1860–1882*. S. a. r. Németh G. Béla. Bp., Akadémiai, 1968. (AJÖM XI.) 158–164. 158–160.

18. Levele Tompa Mihálynak, 1857. jún. 26. In: Arany János: *Levelezése (1857–1861)*. S. a. r. Korompay H. János. Bp., Universitas, 2004. (AJÖM XVII.) 71.

19. Arany János: *Kisebb költemények*. 497.

egy ironikus megjegyzése is 1861-ből: „Lángész mindenki nem lehet: im, Petőfi óta alig tudnánk tized-huszt olvasni meg: a többi gyalogjáró jól teszi, ha tanulja is a költőmesterséget.”²⁰

A jelentésváltozásnak meghatározó szerepe van Arany egész kései költészetére nézve. Ahogy Nacsády József már a 60-as években „hallgató Arany” „forgácsait” jellemezte, „a »népnemzeti«, koszorúzott epikus költő csöndes önátalakításának folyamata szemlélhető a jelentéktelennek tűnő forgácsokban”.²¹ Persze nem a „népnemzeti, koszorúzott”, hanem a saját „hajlama, iránya, munkaösztöne” szerint epikus költő önátalakításáról van szó, másrészt az is lényeges, hogy a „csöndes önátalakítás” a „pedestris Múza” ihletését is érintette.

Ami az utóbbit illeti, az *Őszikék* poétikai karakterének jellemzésére a *Plevna* című vers vonatkozó strófáját szokás idézni:

A Haemus ormán s a Dunánál,
Ím, óriások harca foly:
S az én múzsám – kisebb magánál –
A porba' játszik, ott dalol.

Itt nyilván nem a parlagok Múzsájáról esik szó, hanem a *Vojtina ars poetikájában* leírt költői helyzetről („Nincs odafent, szárnyas lovon, helyem”). A „gyalog vers” eme közegeben az *Epilogus* első szakasza is kiegészül az ars poetica jelentésmozzanatával:

Az életet már megjártam.
Többnyire csak gyalog jártam,
Gyalog bizon'...
Legfőlebb ha omnibuszon.

[...]

Hiszen az útfélen itt-ott
Egy kis virág nekem nyitott:
Azt leszedve,
Mevolt szívem minden kedve.

A „kis virág” motívumának egyik jelentése sejtetően a népiességre utal; ez a metaforika érvényesül a *Válasz Petőfinék* és a *Letészem a lantot* költői önmeghatározásában, s nem érdektelen, hogy a népiességet Arannyal ellentétesen megítélő Toldy Ferenc „szerény mezei

20. „Szász Gerő költeményei”: *Szépirodalmi Figyelő*, 1860–1861/24 (1861. ápr. 17.) 371–375. 25. (1861. ápr. 24.) 389–392. 375. AJÖM XI, 139–153. 144.

21. Nacsády József: *A „hallgató” Arany és az „Őszikék.”* In: *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, Tomus XVI*, Szeged, József Attila Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 1978. 3–16. 14.

virágok”-nak nevezte Czuczor Gergely népies verseit;²² feltehető, hogy Arany önkisebbítő formulája a népiesség e lekicsinylő fogadtatásával is kapcsolatos. Az *Őszikék* és a „pedestris Múzsza” összefüggését tekintve az *útfélen szó* a meghatározó: egy-egy virág leszedése az úton járó alkalmi gesztusa. A Nacsády emlegette fordulat lényege, hogy etolódik az arány a konkrét lírai szituáció és az általánosítható léthelyzet között. Ha az ötvenes évek versei – *Őszel, A lejtőn, Évek, ti még jövendő évek...* – csak futólag jelzik, milyen köznapi élethelyzet váltotta ki az ódába emelkedő lírai reflexiót (olyan versekben, mint a *Letésem a lantot, Visszatekintés, Mint egy alélt vándor...*, *Az örök zsidó*, nincs is ilyen kiinduló helyzet), a 60-as évektől kezdve az a jellemző, hogy a vers a konkrét, köznapi élethelyzeten belül marad – a *pictura* és *sententia* klasszikus modelljében végig az előbbi uralkodik az utóbbi fölött.

Ez a líra így, mint Péterfy Jenő megfigyelte, a lélektani értelemben vett alkalmiság felé tolódik el: „majdnem minden kis költeményén megvan a pszichológiai dátum nyoma [...] Ami a szép ezeknél a költeményeknél: érezzük, hogy a zöld lepke nem metaphorikus figura, az az abroncsos szekér nem kieszelt költői téma: Arany igazán találkozik velök, s a találkozás pillanatából fakadt e versek magja. Alkalmiak, költői értelemben.”²³

A köznapi szituáció a klasszikus mintákat, toposzokat is átírja, lefedi. Ha a klasszicizmus időtlen érvényű megfeleléseken alapuló allegorikus nyelvét Arany már korai lírájában elkezdte lebontani (így értelmezi Szilágyi Márton az 1847-es *A rab gólyát*²⁴), az ötvenes évek lírájának meghatározó poétikai eljárása pedig az öröklött toposzok deformálása volt,²⁵ a kései versekben ez a folyamat kiteljesesedik; a klasszikus költészet öröklött elemei észrevétlenül simulnak bele az aktuális, köznapi élethelyzet lefestésébe, s jelentésükben is ehhez igazodnak. A pillangó, amely Csokonai versében még a lélek halhatatlanságának jól azonosítható allegóriája, a „gyalogos” költészet perspektívájában „nem metaphorikus figura”-ként, hanem mint fakó, egy nyarat megélt s az út porában billegő lepke jelenik meg – felkeltve a lefelé tekintő, nyughelyét kereső költő figyelmét és együttérzését, egyben elbizonytalanítva a halál metafizikai perspektíváját.

Olykor csak a cím utal klasszikus előzményre; ilyen a *Naturam furcâ expellas...* – amely a versben megjelenített gyermekkori emlékekkel igencsak közvetett kapcsolatban álló horatiusi toposzt idéz –, vagy a tíz évvel korábbi *Hinc illae...*, amelyet egy konkrét irodalmi-politikai helyzet ihletett („Haynaunál, Bachnál gonoszabb e nemzeti kormány; / Ez csak

22. Emlékbeszéd Kisfaludy Károly felett [1833]. In: Toldy Ferenc *irodalmi beszédei I.* Bp., Ráth Mór, 1888. 3–16. 14.

23. –e– [Péterfy Jenő]: „Arany János Őszikéi”: *Budapesti Szemle*, 1888/16, 53. kötet, 133. szám, 152–158. 156.

24. Lásd Vaderna Gábor – Szilágyi Márton: *Az irodalom rendi intézményrendszerétől a polgári intézményekig (kb. 1830-tól kb. 1905-ig)* című fejezetének *Arany János és az allegória elbizonytalanítása* című alfejezetét. In: Gintli Tibor (főszerk.): *Magyar irodalom.* Bp., Akadémiai, 2010. 429–640. 463–464.

25. Lásd Szörényi László: „Arany János Visszatekintés című versének képanyaga”: *ItK*, 1970/3. 322–345. 325.

üvölni hágy: az *hivatalt is adott*”). Ez a vers is megérthető a címben idézett klasszikus toposz ismerete nélkül – a kiegyezés ellenzéke, konkrétan Vajda Jánosra vonatkozik, aki a Deák-féle politika esküdt ellenségeként lépett fel, holott korábban hivatalt vállalt a Bach-rendszerben. A cím ugyanakkor Publius Terentius Afer *Andria* című komédiájából származik – „Hinc illae lacrimae! Haec illa ’st misericordia!” [Innen hát azok a könnyek! ez hát az a részvét!]. Ezt az a Simo mondja, aki ráébred, hogy fia, Pamphilus könnyei a szomszédasszony temetésén nem valódi részvétből fakadnak – a fiú színlelt sírással akart közel férközni a szomszédasszony szép hűgához. A konkrét helyzet így kap – épp csak jelzetten – az emberi tapasztalatok költői reflexiójának évezredes múltjába mutató távlatot (hogy az epigramma klasszikus műfajáról-metrumáról már ne is szóljunk).

A klasszikus toposzok köznapiságba történő betagolásának maga Pegazus is „áldozatul esik”; az *Őszikék* lírai „szárnyalása”-ra ironikusan visszatekintő Arany úgy látja, „Csak a cigány vagyok, ki / »Biztatja a lovát«” (*Végpont*) – hogy aztán a *Toldi szerelmének* befejezését illető kételyeire ezzel a népdal-parafrazissal utaljon: „Nincs már széna, nincsen abrak: / Édes munkám, tűzbe csaplak!”

A „pedestris Múza” ihlette versek az élethelyzet hitelességével tüntetnek; ha alkalom és költészet viszonyát az utóbbi felől közelítjük meg, azt látjuk, hogy a versekben a modern befogadó számára is ismerős hétköznapi – *prózai* – élet poétizálása zajlik. A költészet ezúttal az emberi élet elemi – az *Őszikék*ben a halál közelsége által meghatározott – tapasztalatait vonja uralma alá és teszi poétizáltságukban átélhetőkké. Barta János ezzel kapcsolatban tette fel a kérdést, vajon „[m]it tud nyújtani a költészet ilyen hatalmas fenyegetések ellenében?” Szerinte e költészet hatalma abban áll, hogy „ami fáj vagy aggaszt, talán csak néhány pillanatra, a művészet irreális szférájába tudja áttemelni.”²⁶ Dávidházi Péter joggal vetette föl, hogy „megtévesztő [...] az *irreális* jelző, hisz lehet-e irreális, ami ennyire tud hatni a reálisra?”²⁷ Megállapítását tovább is gondolhatjuk. A „realitás” és „irrealitás” ellentéte ugyanis azon az előfeltevésen alapul, hogy tudható, mi a valóság, s ami nem felel meg ennek – mint például a költészet – az legföljebb múló megszépítése lehet a realitásnak. Meggyőzőbb magyarázatot kapunk arra, miért hathat az „irreális” költészet a „realitás”-ra, ha abból indulunk ki, hogy a valóság az ember számára már mindig csak olyan tapasztalatként van adva, amelyhez eleve valamilyen – leginkább nyelvi – értelmezés járul. „Nem úgy áll – mondja Gadamer –, hogy a tapasztalat először független a szótól, s aztán a megnevezés reflexió tárgyává teszi”.²⁸ A valóság – bármit mondjon is a pozitívista tudományosság – az ember számára mindig csak kulturális kódok révén hozzáférhető; amit „objektív valóság”-nak hiszünk, az is kultúránk jelrendszerei által megalkotott (persze a tapasztalás sokféle próbájának kitett) konstrukció. Nem csoda hát, ha a költészet a maga konstrukcióival bele tud avatkozni ebbe a kulturálisan megalkotott „való-

26. Barta János: *A líra peremén – Arany János apróműfaja*. In: *A pálya végén*. 149–163. 162.

27. Dávidházi: „A Sejtelem, avagy a költészet vigasza”. 1340.

28. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Fordította Bonyhai Gábor. Bp., Gondolat, 1984. 291.

ság”-ba; a költő az ember számára idegen külvilágból eredő tapasztalatokat a maga bensőjéből kidolgozott (verbális) rend alapján értelmezi és teszi átélhetővé.

Arany *Sejtelem* című verse, mondja Dávidházi,

közvetve és kimondatlanul, de átérezhetően példát ad arra, hogy nem kell egyedinek tekintenünk magunkat, pótolhatatlannak értékeinket s ezáltal tragikusnak elmúlásunk veszteségét. Mivel mindez nem a kiválásunkat hangsúlyozza, hanem a beletartozásunkat, nem a különösségünket, hanem az egyezsünköt, a funkcionális egyenértékűségünket, az azonosítás kimondatlan logikája segít elfogadni, hogy egyszer majd mindenünkről le kell mondanunk.²⁹

Valóban, a költészet – s a kultúra jelrendszerei – legegységesebb konstrukcióikban is megőrzik tipizáló jellegüket – az általuk megalkotott tudás másként nem is volna közölhető. A tapasztalat egyszerűségével szemben így – amint azt újabban a traumakutatás tisztázza – végső soron tehetetlenek; a trauma a maga elszenvedettségében kimondhatatlan. A saját halálra sincs szó – a kultúra, a költészet értelemadó képessége is kapitulál e végső trauma előtt. Ezért van, hogy a költészet vigaszt igen, de a tapasztalat *egészét* lefedő értelmet nem tud nyújtani.

Barta, már idézett elemzésében, elfogadja Arany „pedestris” verseire vonatkozó önkisebbitő beállítását. Kosztolányi és Babits, úgymond, „nagy méretekben alkotja meg a testi szenvedés költészetét. Az öregedő Arany ehhez képest csak apró rögtönzésekkig viszi”.³⁰ Valójában nem kisebb értékű, hanem más jellegű líráról van szó, mint amihez Kosztolányi és Babits – vagy éppen a 19. századi líra – olvasója hozzászólt. Hogy ismét Dávidházi Pétert idézzem: „öregkora apró-cseprő élményei mögül [...] egyre közelebb ért hozzá [Aranyhoz] a halál gondja, melyre a kisebb igenyűnek hitt írásmódban, de messze annak elképzelt lehetőségein túl válaszolt.”³¹

A *Mindvégig* című vers valójában ennek a minőségnek a felismeréséből született. A költemény formailag ugyanakkor felemás párbeszéd – aki megszólal, arról igyekszik meggyőzni énje hallgató mását, hogy „Bár füstbe reményid”, azért „Te mondd, ahogy isten / Adta mondanod”. Az *Őszikék* megszületése arról tanúskodik, hogy a meggyőzés sikeres volt – a kötetkiadás elmaradása³² viszont arról, hogy Arany továbbra is vonakodva vállalta a lírikusi szerepet, s nem tudta rászánni magát, hogy egy, egészében a „porba’ játszó Múza” ihlette kötettel álljon a nyilvánosság elé. Magukat a „gyalog verseket” sem értjük jól, ha költőjüknek e beállítódását figyelmen kívül hagyjuk.

29. Dávidházi: „A Sejtelem, avagy a költészet vigasza”. 1328.

30. Barta: *A líra peremén*. 162. Igaz, az *Őszikékről* írva megjegyzi, hogy „az igénytelenség örve alatt nagy versek születnek” – lásd Barta János: *Az Őszikék titka*. In: *A pálya végén*. 122–143. 128.

31. Dávidházi: „A Sejtelem, avagy a költészet vigasza”. 1340.

32. Arany nemcsak a Kapcsos könyv (kis példányszámú) kiadásának tervét nem váltotta valóra, de az ő utasításait követő *Összes munkák* 1884-es IV. kötete (*Elbeszélő és elegyes költeményei*) sem tartalmaz egyetlen új lírai darabot sem az 1867-es VI., *Elegyes darabok* című kötethez képest.

TABULA GRATULATORIA

Abádi-Nagy Zoltán	Federmayer Éva
Angyalosi Gergely	Fogarasi György
Asbóth László	Földényi F. László
Bakó Krisztián Zsolt	Fráter Zoltán
Balogh Piroska	Gellért Marcell
Bán Zsófia	Gintli Tibor
Barcsák János	Gönczy Monika
Barna Zsófia	Gula Marianna
Bartók István	Györke Ágnes
Basa Molnár Enikő	Gyuris Kata
Bécsy Ágnes	Halácsy Katalin
Benczik Vera	Harasztos Ágnes
Bertha Csilla	Hartvig Gabriella
Bitskey István	Hász-Fehér Katalin
Bocsor Péter	Hetényi Zsuzsa
Bodó Bence Levente	Holló Dorottya
Bodrogi Ferenc Máté	Hollósy Béla
Bonác Ágnes	Hordós Marianna
Cristian Réka M.	Horkay Hörcher Ferenc
Császtvay Tünde	Ilia Mihály
Csikai Zsuzsanna	Illés Éva Margit
Csikós Dóra	Imre László
Csizmadia Balázs	Imre Zoltán
Dávid Géza	Ittész Gábor
Deák Nóra	Jankovits László
Debreczeni Attila	Jeney Éva
Debreczeni Júlia	Kállay G. Katalin
Demeter Júlia	Kaló Krisztina
Devescovi Balázs	Karáth Tamás
Dobos István	Károly Krisztina
Dóczi Brigitta	Kecskés Katalin
É. Kiss Katalin	Kenesei István
F. Molnár Mónika	Kirchknopf Andrea
Fabiny Tibor	Kiss Kristóf
Farkas Ákos István	Komáromy Zsolt
Fazekas Sándor	Kontra H. Edit

Körmeny Zsuzsanna	Schandl Veronika
Kucserka Zsófia	Schein Gábor
Kulcsár-Szabó Ernő	Simonkay Zsuzsanna
Kulcsár-Szabó Zoltán	Sohár Anikó
Kúnos László	Szabó Éva Eszter
Kuroli László	Szaffkó Péter
Kusper Judit	Szálka Miklós
Lakner Lajos	Szálkáné Gyapay Márta
Lázár A. Péter	Szamosi Gertrud
Lázár Ildikó	Széchenyi Ágnes
Limpár Ildikó	Székely Réka
Liptay Katalin	Szép Eszter
Lőrinszky Ildikó	Szigeti Balázs
Madarász Imre	Szigetvári Péter
Magyarics Tamás	Szilágyi Emőke Rita
Major Réka	Szilágyi Zsófia
Margócsy István	Szilasi László
Marosi Renáta	Szirák Péter
Medgyes Péter	Szlukevényi Katalin
Mihálka Réka	Takács Ferenc
Milián Orsolya	Takács Miklós
Molnár Judit	Tamás Ábel
Molnár Péter	Tamás Péter
Donald E. Morse	Tarnóc András
Nádasdy Ádám	Tóta Péter Benedek
Németh Lenke Mária	Tóth Orsolya
Orbán Jolán	Tóth Sára
Rob Ormsby	Törkenczy Miklós
Palla Mária	Turi Zita
Paraizs Júlia	Vaderna Gábor
Peterecz Zoltán	Varga László
Péti Miklós	Varsányi Kata
Rákai Orsolya	Vecsernyés Dóra
Reményi Andrea Ágnes	Végh Veronika
Reuss Gabriella	Velich Andrea
Sántháné Gedeon Mária	Vesztergom Janina
Sarbu Aladár	Vöö Gabriella
Sávai-Matuska Ágnes	Zámbóné Kocic Larisa
Zerkowitz Judit	